

Traduction et doublage du cinéma québécois en Italie : le cas de *La grande séduction* de Jean-François Pouliot

Gerardo Acerenza
Università degli Studi di Trento (Italie)

Résumé: Dans cet article, nous tenterons de montrer comment les traducteurs responsables du doublage en italien du film québécois intitulé *La grande séduction*, de Jean-François Pouliot, ont rendu plusieurs spécificités de l'oral québécois contenues dans le film. Nous chercherons tout particulièrement à comprendre les stratégies mises en œuvre pour la traduction des « sacres » et des unités chargées d'informations culturelles. Puis, nous décrirons quelques procédés de transculturation utilisés par les traducteurs pour rendre la compréhension plus aisée dans la langue/culture du public cible. Nous ferons référence à la notion de « transculturation » théorisée par Fernando Ortiz, selon lequel la traduction d'une langue à l'autre d'une œuvre « implique aussi forcément la perte ou le déracinement d'une culture précédente ».

Mots-clés : doublage ; français québécois ; italien ; cinéma ; Québec ; *La grande séduction*

Abstract: In this paper, we will first try to show how the translators responsible for the dubbing of the Quebec film *La grande séduction* by Jean-François Pouliot have rendered in Italian many of the specificities of spoken Quebecois. More specifically, we will try to understand the strategies they used for the translation of Quebecois' *sacres* and cultural information units. We will then describe some transculturation processes used to allow for the target audience's comprehension. We will refer to the notion of "transculturation" theorized by Fernando Ortiz, and according to whom the translation of a work from one language to another "necessarily implies the loss or uprooting of a previous culture".

Keywords: Dubbing; Quebecois' French; Italian; Cinema; Quebec; *La grande séduction*

Introduction

La traduction audiovisuelle, très souvent étiquetée comme « traduction filmique », « traduction pour l'écran¹ » ou encore « traduction de multimédia² », constitue un champ de recherche assez complexe en traductologie, car le transfert linguistique impliqué dans ce domaine est considéré depuis toujours par les traductologues comme une forme d'adaptation et non pas comme une véritable traduction. Il existe ainsi une forte méfiance à l'égard du doublage et du sous-titrage, qui sont considérés en général comme des procédés qui trahissent le sens de l'œuvre originale. À la différence de la traduction littéraire, la traduction audiovisuelle pose en effet plus de problèmes puisqu'un film, par exemple, réunit les codes acoustique et visuel : la traduction se réduit uniquement à la composante verbale, tandis que l'image ne subit aucune modification même si, en réalité, elle est très liée aux messages oraux.

Selon Yves Gambier, les principaux problèmes impliqués dans la traduction audiovisuelle sont classables en trois catégories principales :

- 1) « La relation entre les images, les sons et les paroles ». La traduction audiovisuelle est toujours hantée par la présence des images et des sons. Elle doit toujours tenir compte des images, des gestes des acteurs/personnages, du ton de la voix et des accents et se garder de se limiter à considérer l'élément purement linguistique.
- 2) « La relation entre les langues étrangères et la langue d'arrivée ». Cela implique des problèmes linguistiques et culturels spécifiques : des références culturelles (les noms de lieux, les festivités), linguistiques (les dialectes, les compliments, les jurons et le langage tabou) et les repères liés au langage (les chansons, les rimes, les blagues, les jeux de mots).
- 3) « La relation entre le code oral et le code écrit », notamment pour ce qui est de la transformation de l'oral à l'écrit dans le sous-titrage³.

Dans cette étude, nous nous intéressons à la deuxième catégorie décrite par Gambier et tenterons tout d'abord de montrer quels sont les avantages et les désavantages du doublage et du sous-titrage qui sont considérés comme les principaux procédés de la traduction audiovisuelle. Nous verrons ensuite comment les traducteurs responsables du doublage

¹ Yves Gambier, *Screen translation*, Manchester, St Jerome, 2003.

² Yves Gambier et Henrik Gottlieb, *(Multi) media translation: concepts, practices, and research*, Amsterdam, Benjamins, 2001.

³ Yves Gambier, « La traduction audiovisuelle : un genre en expansion », *Meta*, vol. 49, n° 1, 2004, p. 1.

du film québécois intitulé *La grande séduction* de Jean-François Pouliot⁴ ont rendu en italien plusieurs spécificités de l'oral québécois contenues dans le film. En particulier, nous essayerons de comprendre les stratégies mises en œuvre pour la traduction des « sacres » et des unités chargées d'informations culturelles. Nous décrirons enfin quelques procédés de transculturation utilisés par les traducteurs pour rendre la compréhension plus aisée dans la langue/culture du public cible. Nous ferons référence à la notion de « transculturation » théorisée par Fernando Ortiz, selon qui,

le terme transculturation exprime mieux les différentes phases de cette transition d'une culture à l'autre, parce qu'il ne consiste pas seulement à acquérir une autre culture distincte, ce que, à proprement parler, traduit le terme anglo-américain acculturation, mais il implique aussi forcément la perte ou le déracinement d'une culture précédente, ce qu'on pourrait qualifier d'une déculturation partielle, et la création postérieure de nouveaux phénomènes culturels qu'on pourrait appeler une néoculturation. Finalement, comme le soutient à juste titre l'école de Malinowski, tout brassage de cultures ressemble à la copulation génétique des individus : la créature tient toujours de deux parents, mais elle est toujours différente de chacun d'eux. Dans son ensemble, ce processus est une transculturation, un terme qui comprend toutes les phases de sa parabole⁵.

Doubler et sous-titrer, c'est traduire...

Selon Gambier, il y aurait aujourd'hui en Europe des pays qui n'utilisent que le doublage pour la traduction audiovisuelle (France, Espagne, Allemagne et Italie, etc.) et des pays qui n'utilisent que le sous-titrage (Pays scandinaves, Grèce, Pays-Bas, Portugal, Slovaquie, etc.). Il est vrai que le doublage est une forme de traduction audiovisuelle très utilisée en Italie, aussi bien au petit écran qu'au grand écran. Tous les films produits à l'étranger sont doublés en italien et il est rare de pouvoir regarder au cinéma un film avec des sous-titres ou carrément en version originale. En donnant « l'illusion que les acteurs s'expriment dans la langue du public⁶ », le doublage est un moyen qui permet de neutraliser la langue de l'Autre, surtout l'accent de l'Autre et parfois également la culture de l'Autre. Il est utile de rappeler qu'en Italie, à

⁴ Jean-François Pouliot, *La grande séduction*, Max Film, Canada, 2003.

⁵ Fernando Ortiz, *Controverse cubaine entre le tabac et le sucre : leurs contrastes agraires, économiques, historiques et sociaux, leur ethnographie et leur transculturation*, Montréal, Mémoire d'Encrier, 2011, p. 170.

⁶ Martine Danan, « Dubbing as an expression of Nationalism », *Meta*, vol. 36, n° 4, 1991, p. 612 : « is an attempt to hide the foreign nature of a film by creating the illusion that actors are speaking the viewer's language ». C'est nous qui traduisons.

l'époque du fascisme, le gouvernement avait imposé le doublage en adoptant une loi spécifique. Toute version non doublée était interdite. Le doublage était donc perçu avant tout comme « l'affirmation de la suprématie de la langue [et de] la culture nationales, à l'intérieur des frontières du pays⁷ ». Le doublage pouvait alors être considéré, à l'époque, comme une opération généralement nationaliste visant la « normalisation » du divers, de l'Autre, qui était recadré à l'intérieur d'un contexte politique et culturel d'un autre pays.

Le doublage est donc un procédé de traduction audiovisuelle qui consiste à traduire les dialogues originaux d'un film – ou d'un documentaire – dans une autre langue. Selon Jacques Mousseau et Pierre Tailhardat, il s'agit toutefois d'une opération assez complexe.

Le doublage d'un film étranger est extrêmement délicat. La traduction du dialogue original doit être faite de telle sorte qu'elle puisse s'adapter le mieux possible aux mouvements des lèvres des acteurs. Cet impératif a le défaut de provoquer parfois une distorsion du texte original qui, dans certains cas, peut aller jusqu'au contresens. Ensuite, des comédiens spécialisés sont réunis en studio et disent le texte traduit devant un écran où est projeté le film correspondant⁸.

Ainsi, il existe une grande différence entre la traduction littéraire et la traduction audiovisuelle. Le traducteur littéraire travaille sur un matériau textuel, il traduit à partir d'un texte « A » pour ensuite proposer un texte « B », tandis que pour le traducteur des dialogues au cinéma, le texte de départ n'est qu'une espèce de document brut de travail, car en réalité le vrai matériau de travail n'est pas le texte, c'est-à-dire le script du film, mais ce sont les dialogues qui seront ensuite enregistrés sur une pellicule ou transcrits dans les sous-titres. Sur le script, il n'y a que le rendu sémantique ; il ne s'agit que d'un cadre sémantique qui aide à restituer le sens. Le texte sur lequel le traducteur audiovisuel travaille est toujours un texte provisoire, c'est toujours l'image qui donnera ensuite un sens au texte.

Jean Renoir parlait par exemple du doublage en termes plutôt désacralisant :

⁷ *Ibid.* : « is an assertion of the supremacy of the national language and its unchallenged political, economic and cultural power within the nation's boundaries ». C'est nous qui traduisons.

⁸ Jacques Mousseau et Pierre Tailhardat, *L'audio-visuel de la théorie à la pratique*, Paris, Retz-C.E.P.L., 1976, p. 116.

Une monstruosité, une espèce de défi aux lois humaines et divines. Comment peut-on admettre qu'un homme qui a une seule âme et un seul corps s'adjoigne la voix d'un autre homme, possesseur d'une âme et d'un corps tout à fait différents ? C'est un défi sacrilège à la personnalité humaine. Je suis persuadé qu'aux grandes époques de foi religieuse on aurait brûlé vifs les gens qui ont inventé une pareille idiotie⁹.

Peu de temps après, toujours à propos du doublage, le cinéaste Claude Becker exprimera dans la revue *L'Écran français* les mêmes sentiments que Renoir. D'après lui, il faut éviter de fréquenter les salles de cinéma qui mettent à l'affiche des films doublés pour ainsi « [tuer le monstre] avant qu'il ne se reproduise » :

Grâce à l'initiative criminelle de quelques commerçants, les acteurs américains se sont mis à parler français par la bouche d'acteurs français hâtivement engagés par les entrepreneurs de doublage avides de conquérir ce nouveau marché qui s'offrait : or, le fait de doubler un film, c'est-à-dire de remplacer la voix d'un homme ou d'une femme dont on voit les images sur écran par la voix d'un autre homme ou d'une autre femme est un acte contre nature, un attentat à la pudeur. Qu'en résulte-t-il ? Un monstre ! Il faut tuer le monstre, il est encore jeune, il est né en 1931. Il n'a donc que quatorze ans, il est impubère. Tuons-le avant qu'il ne se reproduise. [...] Abandonnez les salles où passent les films doublés : de tristes monstres vous y attendent, prêts à jaillir du haut-parleur, de derrière l'écran entre les lèvres des acteurs étrangers que vous aimez. [...] Vous n'entendrez que la voix dérisoire et fausse des doubleurs introduite en contrebande par les ennemis du cinéma¹⁰.

On ne connaît pas les pensées de Renoir et de Becker pour ce qui est du sous-titrage, c'est-à-dire de l'autre méthode de la traduction audiovisuelle. Un aperçu des différences qui existent entre ces deux méthodes permettra de voir, aussi bien pour l'une que pour l'autre, qu'elles présentent des avantages et des désavantages.

Différences entre le doublage et le sous-titrage

À partir des années soixante, le choix pour l'une ou l'autre méthode de traduction audiovisuelle se faisait selon des motivations sans doute très différentes. En 1960, Edmond Cary définissait le doublage comme une « traduction totale¹¹ ». De son côté, en 1978, Helene Reid considérait le sous-titrage comme la seule solution optimale¹².

⁹ Jean Renoir, *Écrits (1926-1971)*, Paris, Pierre Belfond, 1974 [1939], p. 47.

¹⁰ Jacques Becker, « Film doublé = film trahi », *L'Écran français*, n° 2, juillet 1945, p. 3.

¹¹ Edmond Cary, « La traduction totale », *Babel*, vol. 3, n° 6, 1960, p. 110-115.

¹² Helene Reid, « Subtitling the intelligent solution », dans Paul A. Horguelin (dir.), *La traduction, une profession – Translating, a Profession*, Ottawa, Council of Translators and Interpreters of Canada, 1978, p. 420-428.

Jorge Díaz Cintas a abordé le dilemme entre le doublage et le sous-titrage en considérant comme valable les deux techniques. Il les désigne en termes de *constrained translation*¹³, en partant du constat que ces deux méthodes sont soumises à des limites de synchronie. Pour ce qui concerne le sous-titrage, il existe, selon lui, quatre types de contraintes : le respect de la bande audio, de l'image, du temps et de l'espace. Quant au doublage, le nombre de contraintes augmente jusqu'à cinq à cause de la synchronie phonétique et labiale. De plus, les facteurs socio-économiques, culturels, politiques et également financiers influencent les deux procédés de manière assez différente.

Díaz Cintas procède également à une comparaison des deux procédés : si le doublage parvient d'après lui à la bonne réussite de ce qu'il appelle l'« illusion cinématique¹⁴ », le sous-titrage, au contraire, est perçu comme une « traduction vulnérable¹⁵ » vu que le texte écrit peut toujours être comparé par les spectateurs qui connaissent bien les deux langues avec les dialogues de l'original. Toutefois, les sous-titres sont également considérés comme un instrument pédagogique potentiel puisqu'ils facilitent l'apprentissage des langues étrangères. Le critique considère, entre autres, le point de vue purement ludique et il souligne que le doublage se révèle gagnant, tandis que le sous-titrage exige de nombreux efforts : tout d'abord, l'effort de lire le texte et de suivre en même temps les différentes dynamiques du film ; puis, l'effort de voir le *flashing* constant des sous-titres ; enfin, la perte de quelques détails de l'image vu que les sous-titres couvrent une partie de l'écran. Pour ce qui concerne le côté psychologique, le doublage renvoie toujours à une culture et à un contexte différent, tandis qu'avec le sous-titrage, le changement diamésique et la concentration exigée pourraient perturber la participation émotive des spectateurs.

Le spécialiste souligne donc qu'il ne faut pas adopter une attitude apriorique portant sur l'une ou l'autre méthode de la traduction audiovisuelle, mais au contraire « l'on doit être conscient du fait que les deux techniques possèdent leur statut ontologique et remplissent des besoins sociaux différents¹⁶ ».

¹³ Jorge Díaz Cintas, « Dubbing or subtitling: The eternal dilemma », *Perspectives: Studies in Translatology*, vol. 7, n° 1, 1999, p. 33.

¹⁴ *Ibid.*, p. 34: « cinematic illusion ». C'est nous qui traduisons.

¹⁵ *Ibid.*, « vulnerable translation ». C'est nous qui traduisons.

¹⁶ *Ibid.*, p. 38: « we have to be aware that both techniques have their own ontological status and satisfy different social needs ». C'est nous qui traduisons.

Cees M. Koolstra, Allerd Peeters et Erman Spinhof consacrent à la question une étude approfondie¹⁷. Se basant, entre autres, sur les apports critiques d'autres spécialistes, ils comparent eux aussi les deux procédés de la traduction audiovisuelle. Ils sont d'avis que les deux méthodes dénaturent le produit original, en considérant que le doublage élimine la bande de son de départ et que les sous-titres couvrent une partie de l'image avec du texte. Pour ce qui est du sous-titrage, ils soulignent en particulier que les traducteurs sont obligés de condenser le texte puisqu'il faut être concis, qu'il y a forcément chevauchement du son et du texte, que les sous-titres couvrent une partie de l'écran et peuvent cacher des images et que, parfois, les sous-titres obligent à se concentrer sur le texte aux dépens de l'information véhiculée par l'image, ce qui exige un effort mental supplémentaire par rapport à une version doublée.

Quant aux critères esthétiques, Koolstra, Peeters et Spinhof estiment que, le sous-titrage respecte l'authenticité de l'œuvre originale, tandis que le doublage implique la perte de la voix des acteurs, qui est très importante pour la perception de l'auditoire. De plus, les versions doublées apparaissent comme familières et contribuent à une facilitation de l'identification du spectateur avec le personnage, tandis que le sous-titrage provoque une sorte de « dépaysement » puisqu'il génère une « scission de l'attention¹⁸ ». Puisque le doublage doit respecter la synchronie labiale, il y a des invraisemblances discursives, qui se produisent aussi avec le sous-titrage lorsqu'un sous-titre ne cadre pas parfaitement avec le personnage en train de parler. En outre, les versions doublées peuvent paraître bizarres si la synchronisation entre les lèvres et le son est trop artificielle. Toutefois, cela dépend de l'habitude de l'auditoire et de la préférence pour l'une ou l'autre méthode.

Enfin, en ce qui concerne l'aspect relatif à l'apprentissage, les sous-titres constituent, pour les spécialistes cités, un véritable outil pédagogique : ils améliorent les habiletés de lecture et de décodage surtout chez les enfants. De plus, ils stimulent l'apprentissage des langues étrangères, aussi bien chez les enfants que chez les adultes, et ce, tant pour le lexique que pour la prononciation.

¹⁷ Cees M. Koolstra et coll., « The Pros and Cons of Dubbing and Subtitling », *European Journal of Communication*, vol. 17, n° 3, 2002, p. 325-354.

¹⁸ *Ibid.*, p. 337: « attention split ». C'est nous qui traduisons.

En dernière analyse, ce qui, selon les critiques, distingue le doublage du sous-titrage, c'est que le doublage « représente une tentative de dissimulation de la nature étrangère d'un film en créant l'illusion que les acteurs parlent dans la langue du public¹⁹ ». Ainsi, le doublage est une opération généralement nationaliste visant la « normalisation » du divers. Quant aux sous-titres, ils respectent la nature étrangère et se configurent donc comme une opération interculturelle créant l'intérêt vers le divers.

***La grande séduction* de Jean-François Pouliot**

Le film québécois de Jean-François Pouliot, *La grande séduction*, a été présenté pour la première fois à Cannes en mai 2003, à la Quinzaine des réalisateurs, puis, un mois plus tard, au Québec. En quelques semaines seulement, le film a attiré un million deux cent mille spectateurs dans les salles et, encore aujourd'hui, il occupe la quatrième position dans la liste des films les plus vus au Québec²⁰. Le film remporte rapidement un grand succès également dans le reste du Canada et dans plusieurs pays francophones. Le réalisateur et les acteurs raflent de nombreux prix surtout aux Génie et aux Jutra au Québec, mais également en Belgique, en Espagne, au Vietnam, au Brésil et le prix du public au prestigieux Sundance Film Festival de 2004.

Le film a été tourné à Harrington Harbour, une petite île habitée par trois cents habitants qui est située entre Natashquan et Blanc-Sablon dans la Basse-Côte-Nord du Saint-Laurent. Grâce à ce film, la région a vu ensuite augmenter le nombre de touristes attirés par la beauté des paysages montrés dans plusieurs séquences du film.

La grande séduction met en scène un minuscule village isolé, appelé dans le film Sainte-Marie-La-Mauderne, où les habitants ont toujours vécu grâce à la pêche et à la transformation du poisson pour la grande industrie. Toutefois, à cause de la fermeture de l'usine qui employait la presque totalité des habitants, tout le monde est au chômage et l'argent du B.S., le bien-être social du gouvernement (RSA français), est dépensé dans le seul bar-restaurant du village à l'occasion de fréquentes beuveries

¹⁹ Martine Danan, *op. cit.*, p. 612 : « is an attempt to hide the foreign nature of a film by creating the illusion that actors are speaking the viewer's language ». C'est nous qui traduisons.

²⁰ Films du Québec, *Box-office québécois depuis 1985* : <https://bit.ly/36ISjqL> (consulté le 8 janvier 2021).

de groupe. À partir du moment où une compagnie manifeste l'intention d'ouvrir une nouvelle usine sur l'île, moyennant un pot-de-vin, tout le village voit la possibilité concrète de retrouver la dignité perdue. Ce qui refroidit cependant l'enthousiasme des habitants est la nécessité de trouver un médecin décidé à déménager sur l'île, car il s'agit de la condition *sine qua non* pour l'ouverture de la nouvelle usine.

Dès lors que le médecin montréalais Christopher Lewis se voit forcé de passer un mois sur l'île pour échapper à une accusation de possession de drogue, tout le village, dirigé par le maire, met en scène une série de tromperies, de mensonges, pour séduire le médecin et le convaincre que Sainte-Marie-La-Mauderne est le plus bel endroit au monde, le village où il faut vivre pour toujours. Leur plan de séduction est étudié et mis en œuvre avec beaucoup d'attention aux détails : il faut donner au médecin la meilleure maison du village, lui faire trouver toujours un billet de cinq dollars sur son chemin, lui faire découvrir la beauté de la pêche, lui montrer que le sport préféré par les habitants de l'île est le cricket, sport que le médecin pratique et adore, que ses plats préférés sont également préparés dans l'unique restaurant du village, notamment le bœuf Stroganoff, etc. Ainsi, dans cette espèce de conte moraliste tout est tricherie, même si la vérité ne sera pas cachée pendant longtemps.

La langue du film est très intéressante parce que le spectateur francophone avisé y trouve plusieurs registres linguistiques. Chaque personnage se caractérise par sa manière de s'exprimer. Le parler des habitants de l'île exploite au maximum la richesse de l'oralité du français québécois. L'un des personnages, Yvon, avoue au début du film qu'il n'a jamais quitté sa maison natale, qu'il n'a jamais pris d'autobus dans sa vie, bref qu'il n'a jamais quitté l'île. Sa manière de parler a donc évolué en vase clos, dans le milieu des pêcheurs de la Basse-Côte-Nord du Saint-Laurent. Son parler se caractérise par un grand nombre de mots typiques du milieu, mais surtout par la présence de beaucoup de jurons. Le médecin montréalais, quant à lui, s'exprime avec un français plus urbain, truffé d'anglicismes et notamment de termes utilisés dans le cricket, le sport qu'il adore et qu'il pratique habituellement. Mais c'est surtout l'accent des personnages qui est particulier, car selon le réalisateur Jean-François Pouliot et le scénariste du film Ken Scott il n'est pas identifiable et comparable aux accents des principales villes du Québec.

Le doublage en italien de *La grande séduction* de Jean-François Pouliot

Nous nous proposons maintenant d'identifier une série variée de pertes d'informations linguistiques et culturelles qui se produisent lors du doublage d'un film d'une langue de départ à une langue d'arrivée et nous le ferons en analysant quelques séquences de la version doublée en italien du film québécois *La grande séduction*.

S'il est vrai que dans toute traduction il y a perte d'informations, la comparaison des deux versions du film fait immédiatement sauter aux oreilles de l'analyste la perte des « informations diastratiques » qui d'habitude n'apparaissent jamais dans les « versions doublées²¹ ». En effet, les accents et les différents registres de langue qui caractérisent les personnages ne sont presque jamais reproduits dans les versions doublées et les spectateurs du pays ciblé écoutent une langue qui est « répétitive et stéréotypée ».

Toutes les expressions typiques du français québécois que l'on retrouve dans *La grande séduction* n'ont pas été rendues avec des expressions du même registre linguistique en italien. Les jurons que les personnages principaux utilisent dans plusieurs dialogues du film n'ont jamais été rendus en italien avec des équivalents du même registre. Par exemple, le « sacre » (juron) « calvenus » a été complètement ignoré par les traducteurs responsables du doublage :

Là, là, on va mettre quelque chose au clair, quand vous entendez les cloches de l'église sonner, ça veut dire qu'il y a une assemblée du village, et si il y a une assemblée du village, il faut qu'il y ait une assemblée de village, *calvenus!* C'est votre devoir d'être là²².

*Allora, voglio chiarire subito una cosa, quando sentite suonare le campane, significa che c'è una riunione del paese e se c'è una riunione del paese e perché bisogna tenere una riunione del paese. Venire è un vostro dovere*²³.

Ce sacre, qui est une variante du sacre « calvaire », correspond, selon le *Dictionnaire québécois-français* de Lionel Meney, aux jurons français « nom de Dieu! ; bordel de Dieu! ; bon sang! ; putain! ; putain de merde!²⁴ » et

²¹ Pedro Mogorrón Huerta, « La perte d'information dans les sous-titrages et les doublages de films », *Synergies Tunisie*, n° 2, 2010, p. 89.

²² Jean-François Pouliot, *La grande séduction*, op. cit., 00:21:03. C'est nous qui soulignons.

²³ Jean-François Pouliot, *La grande seduzione*, Max Film, Canada, 2004, 00:21:04.

²⁴ Lionel Meney, *Dictionnaire québécois-français*, Montréal, Guérin, 2003.

il aurait pu être transposé en italien sans problème, puisqu'il y existe un grand nombre de jurons semblables. Toutefois, nous avons l'impression que les traducteurs des dialogues n'ont pas voulu relever le défi de traduire ces particularités linguistiques et culturelles du Québec. En effet, même les sacres qui apparaissent dans d'autres dialogues du film ont été éliminés dans la version italienne. Par exemple, après une séance de pêche en bateau, le personnage Germain dira à propos du médecin Christopher Lewis « Ciboire qu'y est pas bon! ²⁵ », tandis que dans la version italienne la réplique ne tient pas compte de ce « sacre » : « *Non sai che schiappa che* ²⁶ » (en fr. Il est vraiment nul !).

Les « sacres » font partie intégrante du vocabulaire du français québécois et font référence aux objets sacrés et à la religion qui a occupé une place centrale dans les années soixante. Le clergé a longtemps exercé une très forte influence sur la société et les Québécois, par sentiment de révolte contre le contrôle excessif de l'Église sur les mœurs de l'époque, ont commencé à s'attaquer aux objets qui représentaient indirectement ce contrôle. L'utilisation de « sacres » permettait ainsi de contester l'autorité de la religion catholique exercée sur toutes les couches de la société québécoise. Les jurons québécois sont donc porteurs de sens ; ils véhiculent des messages et, si on les efface dans la langue cible, les sens et les messages sont perdus de manière considérable.

À d'autres moments importants du film, des interjections typiquement québécoises qui appartiennent au registre familier ont été rendues avec des équivalents italiens qui ne sont pas marqués d'un point de vue diastratique. L'expression « on est dans 'a marde !²⁷ », que le personnage Yvon laisse échapper lorsque le médecin fraîchement débarqué sur l'île se rend sur le terrain où les habitants de l'île font semblant de jouer au cricket, a été traduite en italien par l'expression neutre « *oddio, siamo rovinati*²⁸ » (en fr. Mon Dieu, nous sommes ruinés) qui n'est pas du tout connotée d'un point de vue diastratique. Plusieurs expressions italiennes auraient pu rendre l'expression québécoise en gardant le même registre, par exemple « *siamo fottuti!* » (en fr. on est foutus) ou de manière plus littérale « *siamo nella merda fino al collo*²⁹ ». Cela constitue,

²⁵ *La grande seduzione*, op. cit., 00:53:27.

²⁶ *La grande seduzione*, op. cit., 00:53:28.

²⁷ *La grande seduzione*, op. cit., 00:34:20.

²⁸ *La grande seduzione*, op. cit., 00:34:21.

²⁹ *Vocabolario della lingua italiana Treccani*: www.treccani.it (consulté le 7 janvier 2021).

bien évidemment, une perte pour le spectateur de la langue d'arrivée, car très souvent, l'expression du visage des personnages ne semble pas correspondre à la nature du propos exprimé.

Mis à part les « sacres » et les interjections, un grand nombre d'expressions typiques du français québécois ont été traduites avec un niveau de langue neutre, ce qui génère également une perte des informations diatopiques. Par exemple, on peut citer l'expression « un pousseux de crayon » qui apparaît dans une réplique du maire du village vers la fin du film : « Qui c'est que vous allez croire ? Un pousseux de crayon qui n'a jamais mis les pieds ici ? Ou le maire de la ville ?³⁰ » Cette expression a été traduite par l'équivalent générique « *impiegato* » (en fr. employé), mot standard qui n'est pas marqué d'un point de vue sociolinguistique : « *A chi crede? A un impiegato che non ha mai messo piedi qui ? O al sindaco della città*³¹ ». L'expression québécoise, qui vient de l'expression anglaise *pen pusher*, désigne un « gratte-papier » et appartient au registre familier. Il existe en italien d'autres expressions qui auraient permis de rendre le registre de l'original, comme, « *passa carte* », « *scribacchino*³² », etc., et qui auraient mieux rendu l'idée de l'original québécois.

Dans un autre moment du film, la version italienne sacrifie un aspect important de la situation linguistique du Québec. En visite sur l'île, le futur propriétaire de la nouvelle usine se rend avec le maire du village dans la salle paroissiale pour contrôler le nombre effectif des habitants et il y voit le maître du bingo qui alterne le français et l'anglais, les deux langues officielles du Canada, pour crier les numéros qu'il extrait de la cage :

Numéro quarante-trois, Number forty-three. Bingo! [...] Vérification de la carte. Hôtesse now checking the card. We have a lucky winner! On a un heureux gagnant. On a un bingo. We got a Bingo³³.

*Numero quarantatré, quarantatré. Bingo ! [...] Controlliamo la cartella. Adesso la mia aiutante verrà a controllarla personalmente. Abbiamo un fortunato e giovanissimo vincitore. C'è un bingo, ripeto un bingo*³⁴.

L'alternance codique du personnage qui caractérise cette scène du film n'a pas été prise en compte par les traducteurs responsables du doublage

³⁰ *La grande séduction*, op. cit., 01:07:05.

³¹ Jean-François Pouliot, *La grande seduzione*, op. cit., 01:07:06.

³² *Vocabolario della lingua italiana Treccani*, www.treccani.it (consulté le 7 janvier 2021).

³³ *La grande séduction*, op. cit., 01:09:05.

³⁴ *La grande seduzione*, op. cit., 01:09:06.

en italien. Dans cette scène, auraient-ils pu laisser la bande sonore originale, avec le français et l'anglais, sans compromettre la compréhension de la séquence à l'écran ? Le bingo, avec ses variantes, est en réalité un jeu de société connu presque partout et nous sommes d'avis que la scène ne pose aucun problème de compréhension, même pour les spectateurs qui ignorent les rudiments du français et de l'anglais.

Bref, la version italienne de *La grande séduction* a éliminé la richesse linguistique et toutes les diversités de registre de la version québécoise qui permettent d'identifier les personnages par rapport à l'âge, au milieu social et professionnel et, en général, à la situation de communication³⁵. De plus, le réalisateur Jean-François Pouliot et le scénariste du film Ken Scott ont précisé, lors d'une entrevue, qu'ils ont travaillé longtemps avec les acteurs sur l'accent, pour arriver à restituer un accent typique de l'île qui ne soit pas comparable aux accents des grandes villes du Québec. Ken Scott a expliqué que :

on ne voulait pas avoir un accent reconnaissable dans le film. C'est-à-dire qu'on ne voulait pas l'accent de la Gaspésie ou l'accent de Chicoutimi. On voulait que les gens parlent d'une façon un peu particulière, mais sans que ça soit identifiable, pour que ça représente tous les villages sans représenter un village en particulier. Alors au niveau de la langue on a fait ce même travail. [...] Le travail surtout ça a été de ne pas sentir l'accent de Montréal³⁶.

Cet accent particulier et cette langue particulière ont été sacrifiés dans la version doublée en italien et les sous-titres auraient pu combler cette perte. La langue des personnages en italien est aseptisée, inexpressive, artificielle, neutre, pauvre, qu'aucun Italien qui appartient à la même classe sociale des personnages du film ne parle. Il s'agit d'un langage qui a été défini par les critiques de cinéma comme le « *doppiagese* », c'est-à-dire une langue invraisemblable où le pêcheur s'exprime dans les mêmes termes qu'un juge dans une cour de justice. Cela est dû aux contraintes imposées par les images et, en particulier, par les mouvements des lèvres des acteurs. En effet, comme nous l'avons déjà souligné,

³⁵ Mario Paolinelli et Eleonora Di Fortunato, *Tradurre per il doppiaggio. La trasposizione linguistica dell'audiovisivo: teoria e pratica di un'arte imperfetta*, Milano, Hoepli, 2005, p. 13 : « la produzione doppiata diventava così ripetitiva e stereotipata, e questo livellamento eliminava tutte le diversità di codici e di registri usati nell'originale, che identificavano il personaggio rispetto al sesso, all'età, all'estrazione sociale e professionale e alla situazione comunicativa in generale ». C'est nous qui traduisons.

³⁶ Entretien avec Ken Scott et Jean-François Pouliot, dans « Suppléments », DVD, *La grande séduction*, Gaumont, 2004.

pour que « l'illusion cinématique » soit créée, il faut que la traduction respecte la synchronie labiale des acteurs de la version originale, surtout lorsque les lèvres sont montrées en gros plan. Il ne s'agit plus alors d'une traduction, comme celle d'un texte littéraire, mais plutôt d'une « tradaptation » qui produit une série de pertes par rapport à l'original :

Le terme « tradaptation » a été proposé par Jean Delisle en 1986 pour rendre compte d'une évolution indéniable du métier [du traducteur]. Il désigne des formes nouvelles du métier [du traducteur] qui se distinguent par une imbrication de la traduction et de l'adaptation, devenues à notre époque deux faces d'une même monnaie. Dans cette perspective, le traducteur se mue en tradaptateur, c'est-à-dire qu'il est chargé de l'adaptation des messages et autres produits de traduction (publicités, sites, Web, etc.)³⁷.

Depuis le 16^e siècle, depuis Étienne Dolet et son *Traité sur la manière de bien traduire d'une langue à l'autre*, on sait que la première bonne règle de tout traducteur est d'avoir une « parfaite connaissance de la langue étrangère qu'il traduit et [d'être] pareillement excellent en la langue en laquelle il se met à traduire ». Cela pour être en mesure d'exprimer, souligne encore Étienne Dolet, « la dignité et la richesse des langues qu'il manie » et ne pas dénaturer « la majesté de l'une et de l'autre langue³⁸ ».

Toutefois, dans les versions doublées d'un film, il est assez fréquent de rencontrer des erreurs de traduction dues aux incompréhensions ou aux distractions de la part du traducteur. Lorsque le texte à traduire présente un grand nombre de particularités linguistiques typiques d'une région, les compétences du traducteur doivent être encore plus développées pour ne pas trahir le texte de départ.

Au tout début du film, la femme de Germain, l'un des personnages principaux, annonce à son mari qu'on vient de lui proposer un travail en ville, « une job en ville » pour être plus précis ; pour le convaincre à déménager, à quitter l'île une fois pour toutes, elle lui reproche de se contenter de sa situation de chômeur qui encaisse deux chèques de B.S., le sien et celui d'un ami qui lui a laissé une procuration avant de mourir.

³⁷ Voir Michel Guidère, *La communication multilingue*, Bruxelles, De Boeck, 2008, p. 20.

³⁸ Étienne Dolet, *Traité sur la manière de bien traduire d'une langue à l'autre*, À Lyon, Chez Dolet même, 1540, p. 12.

[...] t'aimés mieux perdre ta vie à pirater le câble, pirater le Bell, pirater l'Hydro, pis conter tes vieilles histoires de pêche avec tes chums. Toi, t'aimés mieux rester ici à rien faire, encaisser tes 2 chèques de B.S....³⁹

[...] *preferisci passare la vita a pagare l'elettricità, a pagare il telefono, a pagare la luce e raccontare quelle vecchie storie di pesca insieme ai tuoi 4 amici. Preferisci restare qui a non far niente e incassare i tuoi 2 assegni di disoccupazione...*⁴⁰

Dans la traduction de ce petit passage, les traducteurs étaient sans doute un peu distraits, car ils n'ont pas compris le sens du verbe « pirater », très courant en français standard également, et surtout le sens de l'expression « pirater le câble », puisqu'ils la traduisent par « *pagare l'elettricità* », c'est-à-dire « payer l'électricité ». Il s'agit d'un contresens puisque « pirater » quelque chose signifie plutôt que l'on obtient de manière illégale l'accès à un bien ou à un produit, sans payer. « Pirater le Bell », signifie que l'on utilise la ligne de téléphone de la Compagnie Bell Canada sans payer, et il faut souligner la même chose pour l'expression « pirater l'Hydro », qui signifie que l'on utilise l'électricité sans payer Hydro-Québec qui est la compagnie qui offre le service. Mais de plus, les traducteurs n'ont pas compris que « le câble » au Canada ce n'est pas « l'électricité », mais l'abonnement aux chaînes de télévision payantes. En outre, en relisant la traduction, les traducteurs auraient dû se rendre compte de la redondance de leur version, puisque « *pagare l'elettricità* » et « *pagare la luce* » c'est tout à fait la même chose en italien. S'agit-il d'une simple distraction ou bien les traducteurs responsables du doublage n'ont-ils pas vraiment compris le sens du passage ?

D'un autre point de vue, il faut considérer le procédé de transculturation mis en œuvre dans la version de ce même passage vers l'italien, puisqu'on voit bien comment il conduit à « la perte ou au déracinement d'une culture précédente », ce que Ortiz qualifie de « *déculturation partielle*⁴¹ ». Toutes les références au quotidien québécois, « le câble, le Bell, l'Hydro et le B.S. », disparaissent de la version italienne. Ces unités chargées d'informations culturelles qui véhiculent une signification à l'intérieur de la culture québécoise ont été gommées dans le doublage italien. Avec cette stratégie de gommage, le but des traducteurs a été celui d'acclimater les dialogues du film pour en faciliter la compréhension au public cible qui n'aurait pas compris les référents culturels typiquement québécois. Mais, en même temps, les dialogues sont vidés de l'atmosphère québécoise.

³⁹ *La grande seduzione*, op. cit., 00:09:05.

⁴⁰ *La grande seduzione*, op. cit., 00:09:06.

⁴¹ Fernando Ortiz, op. cit., p. 170.

Cependant, comment les traducteurs auraient-ils pu préserver ces référents culturels tout en restant intelligibles pour le public italien ? Il s'agit de l'éternel dilemme aussi bien pour la traduction audiovisuelle que pour la traduction littéraire. Si la traduction tente de rester fidèle aux traits culturels de l'œuvre de départ, d'un côté elle gagne en authenticité, puisqu'elle véhicule la couleur locale, mais de l'autre côté elle perd parfois en intelligibilité. À l'inverse, si la traduction utilise la stratégie de transculturation, elle gagne en intelligibilité, mais aseptise et aplatit des parties entières de la traduction. Voilà les problèmes de traduction qui se présentent lorsqu'on traduit des œuvres et le dilemme est toujours le même : faut-il adopter une stratégie sourcière et inscrire l'étrangèreté de l'œuvre de départ dans l'œuvre cible ou bien faut-il adopter une stratégie cibliste⁴² avec le risque de dénaturer l'œuvre originale ?

Un dernier exemple nous sera utile pour comprendre comment le doublage a toujours tendance à dénaturer le film pour le rendre accessible à un public cible. Le médecin qui débarque sur l'île pour une période d'un mois s'appelle Christopher Lewis. Comme nous l'avons déjà précisé, il s'agit d'un Montréalais anglophone qui adore le cricket, un sport pratiqué dans plusieurs pays anglophones (notamment en Australie, en Angleterre et en Inde), mais quasiment inconnu par les Québécois qui sont plutôt fanatiques de hockey sur glace. Dans le bar-restaurant de l'île, il y a plusieurs photos de joueurs de hockey accrochées aux murs, ce qui montre que les habitants de Sainte-Marie-la-Mauderne se retrouvent toujours dans le bar pour suivre les matchs en direct à la télé. Mais le hockey n'est pas le sport préféré du médecin et lorsqu'il voit, en mettant les pieds sur l'île pour la première fois, qu'un match de cricket est en cours, il s'exclame qu'il s'agit d'un sport « tellement plus civilisé que le hockey⁴³ ». Le conflit entre deux mondes, l'anglophone et le francophone, entre modernité et tradition, entre anglicisation des mœurs et affirmation de l'esprit de la nation, est mis en scène par le réalisateur québécois Jean-François Pouliot.

Cela est encore plus évident dans la scène où tout le village se réunit dans le bar pour regarder en direct à la télé le match de cricket où s'affrontent l'Inde et l'Angleterre et séduire ainsi le docteur Lewis. Le commentaire à la télé est en anglais et le médecin commente souvent les moments du match avec des mots anglais. Il s'exclame à plusieurs

⁴² Jean-René Ladmiral, « Sourciers et ciblistes », *Revue d'esthétique*, n° 12, 1986, p. 33-42.

⁴³ *La grande séduction*, *op. cit.*, 00:34:31.

reprises « *Leg before wicket! That's not cricket boys* », sous les regards sombres des villageois qui ne comprennent rien et ne connaissent pas les règles du cricket. Et lorsque le médecin s'absente pour aller aux toilettes, le propriétaire du bar change rapidement de chaîne pour regarder, ne serait-ce que quelques instants, un match de hockey où les commentaires sont en français. Yvon, l'un des protagonistes du film, profite de l'absence du médecin pour s'exclamer avec beaucoup de colère : « chus pus capable ! [...] J'ai l'goût d'prendre le bâton plat pis d'les battre, toute la gang de ces maudits Anglais⁴⁴ ».

L'opposition entre Montréal, ville moderne, bilingue et ouverte sur le monde, et le village rural, francophone et éloigné du reste du monde, où tout est en ruine, devient le motif dominant de cette comédie dramatique. Séparé du reste du Québec et du reste du monde par la mer, le village est alors présenté comme une scène de théâtre, comme l'archétype des villages québécois qui luttent contre la désertification.

Le doublage italien, hélas, ne permet pas de comprendre cette opposition typiquement québécoise. Le lissage des dialogues efface complètement l'antagonisme linguistique toujours actuel au Québec entre les francophones et les anglophones. Le commentaire du match de cricket Inde-Angleterre est en italien comme le sont les commentaires du médecin. L'exclamation du médecin « *That's not cricket boys* » a été traduite en italien par « *non sarebbe cricket ragazzi ! Non sarebbe cricket !* »⁴⁵, tandis que l'exclamation d'Yvon contre les anglophones (« j'ai l'goût d'prendre le bâton plat pis d'les battre, toute la gang de ces maudits Anglais ») a été traduite en italien par « *mi è venuta voglia di prendere quella mazza piatta e di darla in testa a tutti quei pidocchiosi* »⁴⁶. Ainsi, les traducteurs responsables du doublage ont éliminé l'expression très dure « battre toute la gang de ces maudits Anglais » et l'ont remplacée par « la battre sur la tête de tous ces pouilleux ». Le terme « pouilleux », dans la version italienne, ne désigne pas les « maudits Anglais », mais les joueurs de cricket montrés à l'écran. L'antagonisme linguistique et culturel qui oppose les anglophones et les francophones du Canada a disparu dans la version italienne, ce qui aseptise et aplatit l'une des scènes les plus intéressantes et les plus drôles du film.

⁴⁴ *Ibid.*, 01:14:08.

⁴⁵ *La grande seduzione*, op. cit., 01:12:59.

⁴⁶ *La grande seduzione*, op. cit., 01:13:45.

Conclusion

En guise de conclusion, nous sommes en mesure de remarquer que le doublage en italien du film québécois *La grande séduction* de Jean-François Pouliot ne permet pas d'en apprécier sa valeur réelle. La langue des personnages québécois, telle que doublée en italien, apparaît comme une langue aseptisée, inexpressive, artificielle, neutre, pauvre, c'est-à-dire une langue invraisemblable pour des personnages issus du milieu social mis en scène dans le film. Tous les « sacres » ont disparu et n'ont pas été rendus par des jurons équivalents en italien. La langue a été lissée et nettoyée du début à la fin du film. Il ne s'agit plus alors d'une traduction, comme celle d'un texte littéraire, mais plutôt d'une tradaptation des dialogues qui produit une série de pertes par rapport à l'original. Pertes de nature linguistique, certes, mais également culturelle puisque nous avons remarqué un grand nombre de procédés de « déculturation » où tout renvoi à la culture québécoise a été éliminé. Nous sommes d'avis que l'utilisation des sous-titres aurait permis une meilleure compréhension des enjeux linguistiques mis en scène dans le film. Les spectateurs auraient pu écouter de plus le vrai accent des acteurs et les dialogues auraient été moins stéréotypés et aseptisés.

Références

- Becker, Jacques, « Film doublé = film trahi », *L'Écran français*, n° 2, juillet 1945, p. 3.
- Cary, Edmond, « La traduction totale », *Babel*, vol. 3, n° 6, 1960, p. 110-115.
- Danan, Martine, « Dubbing as an expression of Nationalism », *Meta*, vol. 36, n° 4, 1991, p. 606-614.
- Díaz Cintas, Jorge, « Dubbing or subtitling : The eternal dilemma », *Perspectives: Studies in Translatology*, vol. 7, n° 1, 1999, p. 31-40.
- Dolet, Étienne, *Traité sur la manière de bien traduire d'une langue à l'autre*, À Lyon, Chez Dolet même, 1540.
- Films du Québec, *Box-office québécois depuis 1985* : <https://bit.ly/3wYkjS9> (consulté le 8 janvier 2021).
- Gambier, Yves, *Screen translation*, Manchester, St Jerome, 2003.
- Gambier, Yves, « La traduction audiovisuelle : un genre en expansion », *Meta*, vol. 49, n° 1, 2004, p. 1-11.
- Gambier, Yves et Henrik Gottlieb, *(Multi) media translation: concepts, practices, and research*, Amsterdam, Benjamins, 2001.
- Guidère, Michel, *La communication multilingue*, Bruxelles, De Boeck, 2008.
- Koolstra, Cees M., Allerd Peeters et Herman Spinhof, « The Pros and Cons of Dubbing and Subtitling », *European Journal of Communication*, vol. 17, n° 3, 2002, p. 325-354.
- Ladmiral, Jean-René, « Sourciers et ciblistes », *Revue d'esthétique*, n° 12, 1986, p. 33-42.
- Meney, Lionel, *Dictionnaire québécois-français*, Montréal, Guérin, 2003.
- Mogorrón Huerta, Pedro, « La perte d'information dans les sous-titrages et les doublages de films », *Synergies Tunisie*, n° 2, 2010, p. 85-97.
- Mousseau, Jacques et Pierre Tailhardat, *L'audio-visuel de la théorie à la pratique*, Paris, Retz-C.E.P.L., 1976.
- Ortiz, Fernando, *Controverse cubaine entre le tabac et le sucre : leurs contrastes agraires, économiques, historiques et sociaux, leur ethnographie et leur transculturation*, Montréal, Mémoire d'Encrier, 2011.
- Paolinelli, Mauro et Eleonora Di Fortunato, *Tradurre per il doppiaggio. La trasposizione linguistica dell'audiovisivo : teoria e pratica di un'arte imperfetta*, Milano, Hoepli, 2005.
- Pouliot, Jean-François *La grande séduction*, Max Film, Canada, 2003.
- Pouliot, Jean-François *La grande seduzione*, Max Film, Canada, 2004.
- Reid, Helene, « Subtitling the intelligent solution », dans Paul A. Horguelin (dir.), *La traduction, une profession – Translating, a Profession*, Ottawa, Council of Translators and Interpreters of Canada, 1978, p. 420-428.
- Renoir, Jean, *Écrits (1926-1971)*, Paris, Pierre Belfond, [1939] 1974.
- Scott, Ken et Jean-François Pouliot, « Entretien », dans « Suppléments », DVD, *La grande séduction*, Gaumont, 2004.
- Vocabolario della lingua italiana Treccani* : www.treccani.it.