

«C'est vraiment dégueulasse!»

Le traitement des marques de l'oralité dans le doublage et le sous-titrage d'*À bout de souffle*

de J.-L. Godard

par *Loredana Trovato*

Abstract

This article aims to analyze the treatment of oral marks in dubbing and subtitling of the film-symbol of French Nouvelle vague, Jean-Luc Godard's *À bout de souffle*. This subject is of a fundamental importance, because one of the more complex aspects of audiovisual translation is to find acceptable equivalency for exclamations, interjections and onomatopoeia. These elements are often considered as untranslatable because of their solid bond with the language and culture of belonging or as unnecessary to the overall understanding and decoding of the film dialogues. After an introduction about the reception of Godard's film in Italy, on censorship of many scenes and expressions judged as vulgar and inappropriate to Italian ethics, we'll speak about theories and problems of audiovisual translation and we'll list the different ways of translating oral marks in a film. In the second part, we'll analyze the treatment of interjections and onomatopoeia in the film (from original to dubbed / subtitled version). Lastly, we'll examine the translation of dirty words and we'll conclude pointing out how censorship and linguistic attenuation cause the change of the image of the hero, who, in the Italian version, has a different connotation than the original one.

I

Liminaire

La question du traitement des marques de l'oralité est l'un des enjeux les plus intéressants de la traduction audiovisuelle à cause du problème «de trouver des équivalences acceptables pour les exclamations, les interjections et les onomatopées»¹, éléments considérés comme intraduisibles de par leur ancrage solide à une langue-culture donnée ou inutiles à la compréhension et au décodage global du tissu dialogique filmique. Ils mettent en cause non seulement des domaines d'étude tels que la linguistique appliquée et la jakobsonienne "traduction intersémiotique", mais aussi la sociolinguistique (à cause du transfert d'une réalité socioculturelle à une autre: la France et l'Italie des années 1960), la pragmatique (pour la traduction des actes de parole et la fonction première du dialogue), l'analyse du discours et l'argumentation (pour les stratégies de représentation discursive de l'*ethos* du sujet locuteur).

L'étude du traitement des marques de l'oralité dans le doublage et le sous-titrage d'*À bout de souffle* paraît un champ de recherche très fertile car, par ce film, Jean-Luc Godard célèbre la naissance et l'apothéose de la Nouvelle vague en tant que cinéma de la contestation et du refus des dialogues parfaitement construits de la tradition hollywoodienne. Grâce à

la caméra-stylo, Godard et les autres cinéastes issus de l'école de Bazin font sortir le cinéma des studios pour utiliser les rues comme scénarios d'après la leçon de Rossellini, Visconti et du Néo-réalisme. Ses personnages sont vrais, ses dialogues ont de l'authenticité: toute l'esthétique de la Nouvelle vague est caractérisée par cette authenticité qui devient l'ingrédient essentiel des œuvres des "jeunes Turcs".

Dès sa parution dans les salles françaises, *À bout de souffle* est accueilli comme «le premier film de révolte du cinéma français, et du cinéma tout court»², représentant l'apothéose de l'industrie culturelle, et de la massification/capitalisation des besoins intellectuels. Godard, quant à lui, est tout de suite désigné comme le cinéaste qui avait «réconcilié l'homme avec le temps qui est le sien, avec ce monde que tant de plumitifs constipés prennent pour un monde en crise»³.

La version italienne, *Fino all'ultimo respiro*, est réalisée quelques mois après la sortie en France par la Fono Roma et distribuée par la société romaine Euro International Film. La critique du *Bel paese* ne lève pas de louanges, mais plutôt une série de commentaires négatifs à propos d'une certaine anarchie technique et du montage elliptique et décousu. Sur le magazine "Segnalazioni cinematografiche", on reproche à Godard d'avoir créé un sujet banal, un script presque incompréhensible, ainsi que des dialogues faussement intellectuels et invraisemblables, ce qui rend le film lent et discontinu⁴. Et pourtant, les réactions les plus négatives arrivent de la critique catholique qui le classe sous la catégorie "E", c'est-à-dire qu'il doit être interdit à tout le monde à cause de la vulgarité et de la brutalité de quelques scènes. D'ailleurs, la société italienne du début des années 1960 est radicalement différente de celle de ses voisins d'*Oltralpe*: si le boom économique entraîne de façon vertigineuse tous les milieux, l'évolution des mœurs et des coutumes semble être arrêtée par une sorte de «una cappa autoritaria, clericale, classista, che avvolge e immobilizza il paese e che deve essere radicalmente trasformato»⁵. Le catholicisme exerce un rôle et un contrôle prépondérant sur les moyens de communication de masse, si bien qu'il détermine la vie sociale et culturelle du pays à cette époque-là. Tout cela détermine un transfert culturel significatif dans le passage du film de la France à l'Italie, car comme l'écrit Claudio Vinti, «Godard est l'un des premiers à représenter cinématographiquement une mutation brutale du langage, du rapport au corps et de la morale sexuelle»⁶, ce qui est encore latent dans le cinéma italien et, en général, dans les normes déontologiques qui règlent les rapports entre les concitoyens de Dante.

Ce transfert qu'on peut bien qualifier de socioculturel provoque la censure de quelques parties du film, notamment de celles de la chambre d'hôtel, réintégrées ensuite en version originale avec des sous-titres en italien dans le DVD offert par Raro Video en 2005. La censure, ainsi que les nombreuses atténuations linguistiques de termes et expressions liés à la sphère sexuelle et corporelle, contribuent à donner l'impression d'une version adoucie, qui – dans le passage en Italie – perd toute sa force et sa charge provocatrice. À ce propos, Nathalie Ramière affirme qu'«étant donné que le contexte socioculturel du film joue un rôle très important, la façon dont il est rendu par la traduction peut en modifier l'image chez le spectateur»⁷.

Dans cet article, nous présenterons tout d'abord le cadre théorique de notre analyse (la traduction audiovisuelle et la question de l'équivalence phonétique). En un deuxième temps, nous aborderons la problématique du traitement des marques de l'oralité dans le passage à la version italienne, avec la mise en relief de ses contraintes et difficultés. Enfin, nos conclusions mettront en évidence comme le panorama culturel italien de l'époque influence

les choix et les détours traductifs jusqu'à déterminer des changements significatifs du récit filmique.

2

La TAV et les marques de l'oralité

Les études les plus modernes et intéressantes sur la traduction audiovisuelle (TAV) sont d'Yves Gambier qui est l'un des premiers à nous en offrir une définition synthétique et très claire:

La TAV est une traduction qui n'est pas plus contrainte, pas plus un mal nécessaire que d'autres types de traduction; elle est traduction sélective avec adaptation, compensation, reformulation et pas seulement pertes! Elle est traduction ou *tradaptation* si celle-ci n'est pas confondue avec le mot à mot, comme elle l'est souvent dans les milieux de l'AV, mais définie comme un ensemble de stratégies (explicitation, condensation, paraphrase etc.) et d'activités, incluant révision, mise en forme etc. Elle est traduction si celle-ci est vue comme un tout, prenant en compte les genres, les styles de films et de programmes, les récepteurs dans leur diversité socioculturelle et leur diversité dans les habitudes de lecture, ainsi que la multimodalité de la communication AV (visuel, verbal, audio)⁸.

Quant à la nature du processus traductif, il propose trois étapes-clés, comportant à leur tour douze opérations. Il distingue entre la "pré-traduction", la "traduction proprement dite" (qui ressent de la définition jakobsonienne de la traduction interlinguistique) et la "post-traduction"; étapes structurées à partir des approches fonctionnalistes mises en place par la "Skopostheorie" d'Hans Vermeer¹⁰ et ses prolongements, notamment les études de Christiane Nord. En particulier, la deuxième étape est divisée en trois phases: le "pré-transfert", le "transfert" et le "post-transfert"¹¹, dont le "transfert" est le moment central du travail du traducteur.

Le traducteur traduit, adapte, localise le contenu, la forme, le format, selon les contraintes linguistiques, culturelles, juridiques, techniques, commerciales, dues aux différences entre les conditions de production du texte de départ et les conditions de réception en langue d'arrivée; il vérifie sa traduction selon les conventions en usage dans sa culture et aussi selon les spécificités exigées par le client, par ex. conserver les unités de mesure anglo-saxonnes [...] en français¹².

Dans cette opération de *tradaptation*, le traitement des marques typiques de l'oralité¹³ s'avère une des priorités du traducteur à cause de leur ancrage solide au contexte socioculturel d'appartenance. Il faut néanmoins souligner qu'en général, dans les sous-titres, on a tendance à éliminer les interjections et les onomatopées pour éviter de trop remplir l'écran ou de dépasser le nombre de caractères établi. Cela se passe davantage lorsqu'elles ressemblent à leur correspondant dans la langue cible ou peuvent être comprises par le public sans qu'il y ait besoin de traduction. Bien évidemment, ces considérations ne sont pas valables pour le sous-titrage pour sourds et malentendants, où on ne peut pas supprimer interjections, exclamations et onomatopées si elles sont fondamentales à la compréhension du film. Les études sur ce type d'équivalence ont démontré que le traducteur peut opter pour trois stratégies principales: <1) ne pas prendre en compte l'interjection dans la langue source (LS) et utili-

ser une expression sans interjection dans la langue cible (LC); 2) prendre en considération l'interjection dans la LS et la traduire dans la LC; 3) ajouter une interjection dans la LC alors qu'elle est absente dans la LS»¹⁴. Nous aboutissons ainsi à six méthodes fondamentales pour la traduction des interjections primaires et secondaires¹⁵, c'est-à-dire la traduction littérale (a), la traduction par une interjection de forme différente, dont la signification est la même que l'interjection originale (b), la traduction par une expression sans interjection mais qui possède la même signification (c), la traduction par une interjection qui a une signification différente par rapport à celle du texte de départ (d), la suppression de l'interjection (e) et l'ajout d'autres éléments (f)¹⁶.

3

Interjections et onomatopées

Après avoir défini les stratégies, nous passons à l'analyse systématique de ces traits dans le film à l'aide de quelques tableaux synoptiques qui montrent, dans l'ordre, la version originale (VO), celle doublée (VD) et celle sous-titrée (VS-T). Nous n'analyserons pas la stratégie de traduction littérale, parce que la fonction de l'interjection ne change pas par rapport à la version originale.

3.1. La suppression de l'interjection

Dans l'exemple suivant, nous pouvons remarquer que l'interjection est doublée, mais sous-titrée de façon partielle.

TABLEAU 1

Séquence	VO	VD	VS-T
2	Michel: « <i>Hé, bé, bé! Pa, Pa! Pa... pa!</i> »	Michel: « <i>Hé, bé, bé! Pam... Pam...</i> »	Pam! Pam! Pam!

Il s'agit de la séquence célèbre au début du film, où, après avoir volé une voiture, Michel trouve un pistolet et fait semblant de tuer le soleil. Dans le but de focaliser l'attention du public sur le geste du protagoniste, les traducteurs éliminent l'interjection "hé", qui exprime approbation, appréciation, satisfaction, évitant ainsi de faire remarquer la réaction positive face à la découverte de l'arme.

TABLEAU 2

Séquence	VO	VD	VS-T
2	Michel: « <i>Ob! le crocodile a sauté.</i> »	Michel: « <i>[Ø] S'è staccato il contatto.</i> »	<i>[Ø] S'è staccato il contatto.</i>

Peu après, Michel est obligé de s'arrêter car «le crocodile a sauté». L'interjection "Oh!" est utilisée en ce contexte pour marquer le sentiment de contrariété pour ce contretemps qui l'expose aux contrôles de la police routière. Toutefois, les traducteurs ont supprimé l'in-

terjection, optant pour une expression de caractère neutre qui réduit la charge émotive de l'énoncé.

Dans le deuxième exemple, Michel réussit finalement à atteindre Paris et à retrouver Patricia sur les Champs-Élysées, tandis que la fille est en train de crier le "New York Herald Tribune".

TABLEAU 3

Séquence	VO	VD	VS-T
5	Patricia: « <i>Oh, si!...</i> New York Herald Tribune!»	Patrizia: «[Ø] New York Herald Tribune!»	<i>Anch'io...</i> New York Herald Tribune!

À la question de Michel si elle veut «savoir l'avenir», Patricia répond par une expression affirmative qui renverse la valeur négative de l'énoncé de Michel («Pas toi?»). Dans le doublage, elle est omise, tandis que, dans le sous-titrage, on trouve une formule à valeur affirmative qui, en italien, a la fonction de confirmation et non de renversement ou opposition.

Peu après, l'Inspecteur Vital, qui est à la recherche de Michel, interroge un certain Tolmatchoff, ami du gijou, essayant de le convaincre à le dénoncer.

TABLEAU 4

Séquence	VO	VD	VS-T
5	Vital: « <i>Eh bien</i> , tu vas faire la même chose.»	Vital: «[Ø] Farai la stessa cosa.»	[Ø] Farai la stessa cosa.

L'omission de l'interjection change la valeur de l'énoncé et le rapport entre les deux locuteurs. Si, dans la version originale, l'emploi de "eh bien" sert à indiquer une conclusion par rapport au discours et à la situation de communication, ainsi qu'à souligner le comportement de Tolmatchoff en donnant des informations sur son passé et en relevant son *pathos* négatif contre l'*ethos* de l'Inspecteur à travers une remarque morale; dans la version italienne, on ne trouve ni la valeur conclusive ni la mise en évidence des deux formes de présentation de soi, mais seulement l'injonction qui implique la volonté de ne rien négocier dans la conversation.

Dans la séquence 7, celle de la chambre d'hôtel, la plus longue du film, Patricia avoue à Michel qu'elle est peut-être enceinte, ce qui provoque une réaction de surprise de la part de l'homme qui s'exclame «Oh! Merde!».

TABLEAU 5

Séquence	VO	VD	VS-T
7	Michel: « <i>Oh</i> , merde!»	Michel: «[Ø] Accidenti!»	[Ø] Accidenti!

La version doublée et sous-titrée présentent par contre l'omission de l'interjection, ainsi que l'atténuation de l'expression vulgaire par une formule neutre pour éviter d'utiliser un langage grossier et peu conforme au moralisme de la société du début des années 1960.

Après la surprise, Michel exprime son opinion à ce propos et affirme: «Quelle idée, ah ça oui! d'avoir un enfant».

TABLEAU 6

Séquence	VO	VD	VS-T
7	Michel: «Quelle idée, <i>ah ça oui!</i> d'avoir un enfant.»	Michel: «Ma che idea [Ø]! avere un bambi-no.»	Ma che idea [Ø]! avere un bambino.

En ce cas, l'omission de l'interjection est justifiée par le fait qu'elle n'est pas du tout nécessaire ou fonctionnelle aux dynamiques conversationnelles. En effet, dans la version originale, elle sert à renforcer l'expression contrariée de Michel, tandis qu'en italien, l'exclamation «Ma che idea!» suffit à faire comprendre au public l'attitude négative du personnage face à l'affirmation de la fille.

À la fin de cette séquence, Patricia demande à Michel de l'accompagner acheter une robe pour aller à une conférence de presse. L'homme ne perd pas de temps à mettre en valeur son *ethos* contre le *pathos* de son interlocuteur.

TABLEAU 7

Séquence	VO	VD	VS-T
7	Michel: «Ta conférence de presse, c'était de la frime, <i>hein?</i> »	Michel: «La tua conferenza stampa sarà finita ormai!»	La tua conferenza stampa sarà finita ormai!

Comme il est facile de constater, on n'a pas seulement l'omission de l'interjection, mais aussi le détournement complet de l'énoncé de Michel, car, dans la version italienne, on élimine le terme familier, ce qui entraîne la modification du sens et du rapport de force entre les deux protagonistes.

3.2. L'ajout d'interjections

Cette deuxième typologie concerne l'ajout d'interjections dans la version doublée ou sous-titrée là où elles ne se trouvent pas dans la version originale. L'objectif est de renforcer un état d'âme, une émotion, une sensation ou un énoncé à valeur neutre afin de mieux esquisser l'*ethos* auto-attribué des personnages et de Michel en particulier.

Au début du film, il exprime par exemple son admiration et sa passion pour la campagne française et pour les cuisses d'une fille qui fait l'autostop, mais aussi son opinion négative sur les femmes au volant.

TABLEAU 8

Séquence	VO	VD	VS-T
2	Michel: «C'est joli la campagne»	Michel: « <i>Ab</i> , è bella la campagna!»	<i>Ab</i> , è bella la campagna!
2	Michel: «La petite n'a pas l'air mal. Elle a de jolies cuisses. Oui, mais l'autre!»	Michel: « <i>Eh...</i> Quella seduta non è male. Ha delle belle gambe. Ma l'altra! <i>Oh...</i> »	<i>Eh...</i> Quella seduta non è male. Ha delle belle gambe. Ma l'altra! <i>Oh...</i>
2	Michel: «Les femmes au volant, c'est la lâcheté personnifiée.»	Michel: « <i>Ab</i> , le donne al volante sono la vigliaccheria personificata!»	<i>Ab</i> , le donne al volante sono la vigliaccheria personificata!

Dans ces trois exemples, nous pouvons remarquer l'ajout d'une «interjection expressive, marquant un sentiment vif»¹⁷ de plaisir, consentement, jugement, satisfaction, bonne humeur. Les traducteurs accentuent l'état d'âme de Michel, en lui attribuant une connotation émotive, qui est par contre absente ou neutre dans la version originale.

Lorsque Michel retrouve Patricia à Paris, il lui propose de le suivre à Rome.

TABLEAU 9

Séquence	VO	VD	VS-T
5	Michel: «Est-ce que tu m'accompagnes à Rome?»	Michel: « <i>Ehi</i> , vieni con me a Roma?»	<i>Ehi</i> , vieni con me a Roma?

L'interjection sert ici à substituer – d'un point de vue phonique – l'absence en italien de la formule interrogative “est-ce que” et à tester le bon fonctionnement du canal (fonction phatique). C'est, en effet, le début de la conversation entre Michel et Patricia et le mot par lequel il cherche à attirer l'attention de la fille.

À l'hôtel, Patricia demande à Michel de sa voiture: il semble hésitant, ce qui justifie la présence d'une interjection dans la version italienne.

TABLEAU 10

Séquence	VO	VD	VS-T
7	Michel: «Ma voiture? Oui, oui.»	Michel: «La mia macchina? <i>Ab</i> , sì, sì!»	La mia macchina? <i>Ab</i> , sì, sì!

L'interjection souligne le doute provoqué par la question et renforce la réponse positive.

3.3. Traduction par une interjection de forme différente, dont la signification est la même que l'interjection originale

Cette troisième typologie est représentée par les occurrences des interjections “bon!” et “eh bien!” qui sont généralement traduites par “beh!”.

TABLEAU 11

Séquence	VO	VD	VS-T
4	Michel: « <i>Bon</i> . Arrivederci!»	Michel: « <i>Beh</i> . Arrivederci!»	<i>Beh</i> . Arrivederci!
5	Michel: « <i>Eh bien</i> , ça gazait absolument pas.»	Michel: « <i>Beh</i> , non carburava.»	<i>Beh</i> , non carburava.
6	Michel: « <i>Bon</i> , fous le camp.»	Michel: « <i>Beh</i> , sparisci.»	<i>Beh</i> , sparisci.
7	Michel: « <i>Bon</i> , moi, je suis fatigué, très fatigué et je me recouche.»	Michel: « <i>Beh</i> , io sono molto stanco e mi rimetto a cuccia.»	<i>Beh</i> , io sono molto stanco e mi rimetto a cuccia.
7	Michel: «Allez, je vais téléphoner.»	Michel: « <i>Beh</i> , io devo telefonare.»	<i>Beh</i> , io devo telefonare.
7	Michel: « <i>Bon</i> , alors [...]»	Michel: « <i>Ah beh</i> [...]»	<i>Ah beh</i> [...]

Dans tous les exemples, on peut remarquer la traduction par une interjection de forme différente, dont la signification est pourtant la même que l'interjection de départ. En effet, “bon” marque l'approbation et, comme “beh” en italien, a la fonction de terminer un énoncé ou un discours, d'introduire une conclusion ou une information par rapport à un contexte donné. Il faut en outre relever la présence d'une atténuation linguistique (exemple 3): la formule vulgaire “fous le camp” est rendue en italien par l'impératif “sparisci” qui n'a pas la même force illocutoire.

3.4. Traduction par une interjection qui a une signification différente par rapport à celle utilisée dans la VO

Deux exemples sont représentatifs de cette catégorie dans le film. Le premier se trouve au début du film, où Michel va voir une ancienne amie pour lui demander de l'argent:

TABLEAU 12

Séquence	VO	VD	VS-T
4	La fille: « <i>Oh là, là!</i> Michel!»	La fille: « <i>Oh, ciao!</i> Michel»	<i>Oh, ciao!</i> Michel!

“Oh, là, là” marque la surprise, l'étonnement, la stupeur, tandis que dans la version italienne, on utilise une formule de salutation, telle que “ciao”, utilisée en un contexte informel et amical, mais qui n'a pas la même valeur de l'interjection française.

TABLEAU 13

Séquence	VO	VD	VS-T
7	Michel: «Ça dépend, <i>si!</i> <i>Allez</i> , Patricia! Viens en Italie. Italia! A quoi ça t'avance tes cours en Sor- bonne, <i>c'est vrai!</i> »	Michel: « <i>Beb</i> , dipende! <i>Su</i> , Patrizia! Vieni in Italia! A cosa ti servono i corsi alla Sorbona, <i>eh!</i> »	<i>Beb</i> , dipende! <i>Su</i> , Patrizia! Vieni in Italia! A cosa ti servono i corsi alla Sorbona, <i>eh!</i>

Dans cette réplique, on trouve un traitement complexe de l'interjection, parce que ce n'est que le premier cas à appartenir à cette catégorie. On substitue l'adverbe “si”, utilisé «pour contredire l'idée négative que vient d'exprimer l'interlocuteur» (GRLF), par l'interjection “beh” qui a, par contre, une valeur conclusive. “Su” est ensuite la traduction littérale de l'interjection “allez”, tandis que l'expression “c'est vrai” est remplacée par “eh” qui, en tout cas, renforce la conclusion de l'énoncé dans le but d'obtenir l'approbation de l'interlocuteur.

3.5. Traduction par une expression sans interjection mais qui possède la même signification

En général, il s'agit d'interjections à valeur déictique qui sont traduites en italien par des impératifs ou des pronoms démonstratifs. Un seul exemple de cette catégorie se trouve dans le film.

TABLEAU 14

Séquence	VO	VD	VS-T
4	La fille: «Voilà!»	La fille: «Guarda!»	Guarda!

La traduction respecte le sens de la version originale, car “voilà!” désigne une personne ou une chose et, plus particulièrement, ce qui est relativement éloigné, comme l'impératif “guarda!” qui déplace l'attention de l'interlocuteur vers quelqu'un ou quelque chose qu'on vient d'indiquer.

4 Les gros mots

Toutes les expressions concernant la sexualité sont modifiées presque radicalement dans le transfert linguistico-culturel du film du français à l'italien (il suffit de penser au verbe “coucher” qui n'est jamais traduit à la lettre), ainsi que les gros mots qui sont assujettis au

mécanisme d'atténuation linguistique pour éviter de proposer au public italien des personnages – en particulier, Michel – qui s'expriment de façon trop vulgaire et licencieuse et de le choquer par l'emploi d'un langage peu respectueux des normes éthiques en vigueur à l'époque.

Dans la première séquence, alors que Michel roule vers Paris, il s'adresse aux spectateurs en disant: «Si vous n'aimez pas la mer, si vous n'aimez pas la montagne, si vous n'aimez pas la ville... allez vous faire foutre!». Cette exclamation est traduite en italien par “andate a quel paese”, version adoucie du correspondant français et italien aussi.

Gustave Flaubert écrivait dans sa *Correspondance*, «Après tout, merde! Voilà, avec ce grand mot on se console de toutes les misères humaines; aussi je me plais à le répéter: merde, merde!» (GRLF). Or, l'interjection-symbole du peuple français – la plus répétée du film – subit inévitablement d'importantes modifications et n'est jamais traduite à la lettre.

Le tableau suivant rend compte de son traitement, ainsi que des traductions des mots et des expressions se reconduisant à son champ sémantique.

TABLEAU 15

Séquence	VO	Doublage / sous-titrage
2: Michel voit deux filles qui font l'autostop.	Oh! après tout, <i>merde!</i> elles sont trop moches.	<i>Al diavolo</i> [au diable]! Non sono niente di speciale.
2: Il dépasse une voiture alors qu'il ne peut pas le faire. Il voit la police.	<i>Merde</i> , la flicaille!	<i>Accidenti</i> [zut], la polizia! → On peut aussi remarquer le traitement de la forme argotique «flicaille» qui est traduite par l'équivalent italien du registre standard.
5: Michel parle avec Tolmatchoff.	Je <i>m'emmerdais</i> sur la Côte.	Mi <i>annoiavo</i> in Riviera. → La traduction est équivalente; le registre est par contre familier dans la VO et standard dans la version italienne.
7: Michel s'adresse à Patricia en lui disant qu'elle est plus folle que lui. Il commente ensuite son affirmation.	<i>Ça me fait chier!</i>	<i>Che scalogna!</i> [Quelle poisse!] → cette traduction n'a rien à voir avec la VO, où Michel exprime sa contrariété.
7: Michel refuse les cigarettes offertes par Patricia.	Non, <i>merde</i> , pas de Chesterfield!	No, <i>al diavolo</i> , niente americana!
7: Michel parle au téléphone avec Tolmatchoff.	Oh, <i>merde!</i>	<i>Accidenti!</i>
10: Michel essaie d'appeler Antonio du garage du receleur.	Ah! zut, zut, <i>merde!</i>	Ah, <i>porca miseria</i> [nom d'un chien]!

(suit)

TABLEAU 15 (suit)

Séquence	vo	Doublage / sous-titrage
11: Michel rencontre enfin Antonio Berruti.	Oui, <i>je suis emmerdé</i> . [...] Oh, <i>merde!</i>	Si, <i>ho delle noie</i> . [Oui, j'ai des problèmes] [...] <i>Che fregatura!</i> → atténuation linguistique, même si, dans les dictionnaires bilingues français-italien, cette expression est traduite par "Merde!".
14: Michel sort du studio de la jeune Suédoise pour alerter Berruti de l'arrivée de la police.	Oh, <i>merde...</i>	<i>Accidenti</i> .
15: Berruti invite Michel à s'échapper.	<i>Merde!</i> Allez, allez viens!	<i>Diavolo!</i> Su, vieni! Presto!

Le mot «con» fait l'objet des mêmes détours traductifs: le tableau montre les choix du traducteur pour éviter d'utiliser le registre vulgaire, ce qui entraîne le non respect de la règle d'équivalence de sens.

TABLEAU 16

Séquence	vo	Doublage / sous-titrage
2: Michel fuit la police, mais la voiture s'arrête car le crocodile a sauté.	<i>Piège à con!</i>	<i>Porca vacca!</i> [oh la vache!]
5: Michel parle avec Tolmatchoff.	<i>Le con!</i>	<i>Che fesso!</i> [L'imbécile!]
5: Tolmatchoff parle de Bob Montagné.	Il est en taule, ce <i>con</i> -là.	È in prigione, quel <i>cretino</i> [crétin].
7: Michel explique pourquoi, selon lui, les Américains sont cons.	Vous êtes <i>cons</i> , les Américains. [...] La preuve, c'est que vous admirez La Fayette et Maurice Chevalier, alors que c'est justement les plus <i>cons</i> de tous les Français.	Siete <i>fessi</i> voi Americani. [...] La prova è che ammirate La Fayette e Maurice Chevalier che sono proprio i due più grossi <i>cretini</i> di Francia.
11: Conversation entre Michel et Berruti.	Les hôtels sont complets avec ces <i>cons</i> de touristes.	Gli hotel sono al completo con [Ø] tutti questi turisti. → On ne traduit pas le mot français "con".
15: Berruti invite Michel à s'échapper.	<i>Fais pas le con</i> . Grimpe là-dedans. [...] Je te dis de pas faire le <i>con</i> .	<i>Non fare il fesso</i> , Michel! [Ne fais pas l'imbécile]. [...] <i>Non fare il fesso!</i>

Les jurons sont, eux aussi, modifiés pour éviter de parler de Dieu. Il s'ensuit qu'une expression comme «nom de Dieu» devient «che diavolo!», ou «che cavolo» («diable!») et l'interjection double «De Dieu! De Dieu!» est rendue par «Ah diavolaccio!», ce qui correspondrait, en français, à «Ah, bon diable!».

5

Conclusion

Film-symbole d'une génération à venir, *À bout de souffle* peut être considéré comme une sorte de trahison amoureuse du cinéma et de son langage vieux, stéréotypé, trop littéraire, qui ouvre la voie à une manière différente de tourner. Telle que la révolution langagière subie par le roman dans les années 1930, ce film bouleverse les canons rigides et traditionnels du Septième Art à travers la provocation, l'irrévérence, la grossièreté, la place prééminente accordée à l'oralité et aux expressions argotiques. Cette mixture linguistique explosive, ces dialogues qui font des coq-à-l'âne ne peuvent qu'engendrer plusieurs questionnements autour de la possibilité de traduire le film dans une langue étrangère – en ce cas, en italien – à une époque très difficile du point de vue éthique, moral, social et culturel, marquée par la reconstruction, l'essor économique et le désir d'inaugurer véritablement le nouveau siècle après le printemps de ténèbres des deux guerres mondiales.

Nous avons essayé de souligner ces détours et ces enjeux traductifs qui font d'*À bout de souffle* un sujet d'analyse métalinguistique très intéressant. Il est évident que ces changements de la valeur des mots contribuent à diminuer l'*ethos* des personnages et de Michel en particulier. Son identité verbale résulte en effet fort modifiée par le passage du registre familier-vulgaire à celui familier-standard.

«Traduire, c'est donc véritablement trahir»: *Fino all'ultimo respiro* est, en effet, un autre film, avec un autre texte, exprimant d'autres contenus et une autre vision du monde. Cela, pour le dire avec les derniers mots de Michel Poiccard, «c'est vraiment dégueulasse!».

Notes

1. C. Son Tatcha, *Doubleage cinématographique et audiovisuel: équivalence de son, équivalence de sens*, in "Meta: journal des traducteurs / Meta: Translators' Journal", vol. 54, n. 3, 2009, p. 508.
2. L'expression est à Henri Jeanson, citée dans J.-M. Frodon, *Le cinéma français de la Nouvelle vague à nos jours*, Cahiers du cinéma, Paris 2010, p. 47.
3. La définition est à Luc Mollet, citée dans A. de Baecque (éd.), *La Nouvelle vague. Une légende en question*, Cahiers du cinéma, Paris 1999, p. 63.
4. *Fino all'ultimo respiro. À bout de souffle*, in "Segnalazioni cinematografiche", vol. XLVIII/1, luglio 1960, p. 55.
5. <http://www.storiain.net/arret/num87/artic5.asp>
6. C. Vinti, *Le dialogue dans le cinéma de Jean-Luc Godard*, in G. Maiello (a cura di), *Il dialogo come tecnica linguistica e struttura letteraria*, Atti del Convegno internazionale della Società Universitaria per gli Studi di Lingua e Letteratura Francese (SUSLLF), Salerno-Amalfi 9-11 novembre 2006, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 2008, p. 332.
7. N. Ramière, *Comment le sous-titrage et le doublage peuvent modifier la perception d'un film. Analyse contrastive des versions sous-titrée et doublée en français du film d'Elia Kazan, A Streetcar Named Desire*, in "Meta: journal des traducteurs/Meta: Translators' Journal", vol. 49, n. 1, 2004, p. 105.
8. Y. Gambier, *La traduction audiovisuelle: un genre en expansion*, in "Meta: journal des traducteurs/Meta: Translators' Journal", vol. 49, n. 1, p. 5.

9. Y. Gambier, *Traduction: des métiers différents, un processus commun*, 2012, en ligne: <http://www.hum.utu.fi/oppiaineet/ranska/opiskelijavalinta/Gambier2012.pdf>.

10. Pour Hans J. Vermeer, la *Skopostheorie* est une « théorie de l'action intentionnelle ciblée. [...] un des facteurs les plus importants dans la détermination de la finalité d'un texte traduit et le destinataire, qui est celui visé par le texte cible, avec sa propre connaissance culturelle du monde, ainsi que ses attentes et ses besoins communicationnels » (C. Nord, *La traduction: une activité ciblée. Introduction aux approches fonctionnalistes*, Artois Presses Université, Arras 2008, p. 24). En cette perspective, la traduction est envisagée comme une action humaine, caractérisée par des comportements intentionnels, des objectifs, des finalités et qui s'insère dans un contexte linguistique et socioculturel donné. Ainsi, « cette théorie stipule que le traducteur, médiateur de la communication interlinguistique et interculturelle, se doit de rechercher une équivalence qui rende le texte d'arrivée fonctionnel dans la culture réceptrice » (Son Tatcha, *Doubleage cinématographique et audiovisuel: équivalence de son, équivalence de sens*, cit., p. 505).

11. Gambier, *Traduction: des métiers différents, un processus commun*, cit., p. 11.

12. *Ibid.*

13. Les marques de l'oralité les plus importantes sont les mots et locutions à valeur scatologique, sexuelle ou péjorative, les expressions argotiques, l'omission de la particule négative « ne », l'utilisation générique du pronom « ça », la prééminence de la forme interrogative intonative, la dislocation et la reprise déictique, les interjections.

14. M. Ahmad Thawabteh, *The Translatability of Interjections: A Case Study of Arabic-English Subtitling*, in "Meta: journal des traducteurs / Meta: Translators' Journal", vol. 55, n. 3, 2010, p. 499.

15. Ces dernières sont soumises à un changement de type sémantique par la mise en relief de leur contenu pragmatique et de leur nature syntaxique, devenant ainsi des éléments grammaticalisés.

16. Cf. M. J. Cuenca, *Interjections and Pragmatic Errors in Dubbing*, in "Meta: Journal des traducteurs / Meta: Translators' Journal", vol. 51, n. 1, 2006, p. 27.

17. La définition est tirée du *Grand Robert de la langue française* (GRLF), édition en ligne: www.lerobert.com.