

## **La traduction des gros mots en sous-titrage**

Mihaela VISKY\*

**Résumé:** Le sous-titrage est une activité différente de la traduction, car il s’agit de la transformation d’un discours oral en discours écrit, éliminant tout ce qui est superflu à la compréhension du film. Tout film est oralité, son action se réduit à une série de dialogues, dans différents registres de langue, qui obligent le sous-titreur à identifier les meilleures solutions. Le sous-titreur peut rehausser le registre de langue, le maintenir ou le rabaisser. Il décide de la démarche à suivre et du choix des procédés de traduction à utiliser. Dans le cas des mots et des expressions vulgaires, le choix se fait entre le transfert, l’omission, le renforcement et l’atténuation et il faut toujours tenir compte du public, de son niveau d’âge et de culture. Certes, il faut aussi prendre en considération la situation de communication et l’origine sociale des personnages du film, mais le premier lecteur du sous-titrage, le plus exigeant, restant le public, c’est lui qu’il faut respecter en premier. Nous allons présenter les solutions de traduction des gros mots que nous avons identifiées dans le sous-titrage de comédies françaises, les classer et les analyser .

**Mots-clés:** traduction, sous-titrage, gros mots, variation diastratique, variation diaphasique

### **1. Introduction**

Le traducteur est un professionnel dont le parcours n’est jamais linéaire et qui doit toujours apprendre et développer ses compétences ou en acquérir d’autres, nouvelles. Les aléas de notre activité professionnelle nous ont menée vers le sous-titrage de film, véritable défi pour quelqu’un qui ne l’avait jamais fait auparavant. Or, de par notre formation de traducteur, cette activité a été précédée d’une période assez courte d’information-documentation sur le film respectif et sur l’activité de sous-titrage. Nous avons continué à lire et à nous informer sur le sous-

---

\* Assistant Lecturer, Ph.D. student, Department of Communication and Foreign Languages, “Politehnica” University of Timisoara, Faculty of Communication Sciences, Romania.

titrage et le présent article s'occupe de la spécificité du sous-titrage, en général, et, plus spécialement, des particularités de la traduction des gros mots.

Le sous-titrage et, en général, la traduction audiovisuelle,

« porte surtout sur le langagier, c'est-à-dire sur les signes verbaux et non sur les signes visuels, même si pour appréhender un film, un documentaire, une série télévisée, il faut saisir son rythme, sa musicalité, la place et les mouvements de la caméra qui cadencent plans et scènes. Les dialogues pris hors de leur contexte pluri-sémiotique, hors de leur interaction avec le visuel et le sonore tombent à plat »,

affirme Yves Gambier (Gambier 2002 : 212 ). Il souligne ainsi les ressemblances et les différences entre la traduction et le sous-titrage : toutes ces deux activités portent sur la traduction des signes, mais ceux-ci doivent être compris dans un contexte pluri-sémiotique, c'est-à-dire en prenant en considération toutes les informations apportées par l'environnement visuel et sonore. L'auteur fait référence seulement aux signes verbaux, mais le sous-titre a à sa disposition le film, donc il a accès aux signes verbaux dans leur contexte pluri-sémantique, et aussi au script du film, c'est-à-dire aux signes écrits leur correspondant. Dans l'activité de sous-titrage il existe des situations du film dans lesquelles le script n'assure pas la compréhension fine, inférentielle des répliques, et alors c'est cet enchevêtrement permanent, cette symbiose voix-son-image qui devient la source la plus fiable d'informations et qui permet la compréhension. En dehors de ces différences entre la traduction d'un texte et celle d'un film, il existe des différences au niveau du lecteur – spectateur du film qui a, selon Jean-François Cornu, « en permanence accès à deux sources linguistiques différentes véhiculant le même signifié à quelques variantes près. Que le spectateur maîtrise ou non ces deux sources ne change rien à l'affaire » ( Gambier 1996 : 158). Marta Biagini estime, à son tour, que, malgré l'interaction des sous-titres avec le polysémantisme du film, e le traducteur a affaire à « un type de traduction qui relève d'un moyen de transmission spécifique, l'écrit, dont on peut supposer que le but soit celui de reproduire des *discours oraux représentés* » ( Biagini 2010 : 20).

À ces conditions spécifiques de la traduction audiovisuelle, que Gambier appelle « censures », s'ajoutent ses caractéristiques qui deviennent obligatoires pour le sous-titre. Il s'agit de contraintes de temps et d'espace, car le spectateur dispose de 1-2 secondes pour lire une ligne simple de sous-titrage et de 2 à 6-7 secondes pour une double ligne, une ligne étant formée de 32-36 caractères. Cette caractéristique impose au traducteur une réduction et une sélection des informations à traduire, parfois une reformulation. Comme le discours oral - les répliques du film - se transforme en discours écrit - les lignes du sous-titrage -, le traducteur se trouve

parfois forcé à renoncer ou à remplacer certaines formes orales, par exemples des interjections ou certaines formules répétitives ou idiomatiques, qui sont parfois très difficiles à traduire ou qui augmenteraient au-delà du lisible le nombre des caractères par unité de temps. Car il doit aussi respecter la synchronisation du sous-titre et de l'image sans qu'il existe une superposition d'informations apportées par l'image, le son et l'écrit.

## **2. Définition des gros mots**

Dans notre activité de sous-titrage nous avons eu affaire à différents niveaux de langue, mais les plus gros problèmes rencontrés ont été dus à la traduction des gros mots, car ceci demandait une stratégie unitaire et appropriée à toute leur typologie et, surtout, à toutes les situations de communication dans lesquelles ils étaient prononcés. Il s'agit de mots et d'expressions vulgaires apparaissant dans les films *Les Bronzés* et *La Chèvre*. Nous avons préféré le terme « gros mot » à « grossièreté », « injure », « mot vulgaire », « juron » en prenant comme argument la différence que fait Gilles Guilleron entre ces synonymes:

« Le gros mot est une grossièreté qui existe en tant que telle, comme "merde" ou "con". Le juron est un blasphème qui recourt souvent au nom de Dieu. Vous l'adressez à vous-même et il libère votre tension, vous soulage. L'insulte n'est pas un gros mot, mais plus souvent une métaphore destinée à autrui ("boudin"). L'insulte est une métaphore de circonstance : en insultant l'auteur d'une queue de poisson sur la route, vous visez plus l'action que la personne. L'insulte, elle, plus forte en intensité, cherche à toucher » (Guilleron 2007)

Donc, nous allons analyser les gros mots existant dans la langue de manière objective, mais qui sont utilisés subjectivement, c'est-à-dire dans des circonstances, dans des conditions d'énonciation, envers des interlocuteurs et dans des combinaisons langagières choisies par leur émetteur. Les gros mots, le matériau brut existant objectivement comme la pierre, sont travaillés par leur émetteur comme un sculpteur qui dévoile aux autres les formes qu'il y identifie.

## **3. Typologie des gros mots et leurs fonctions**

Les gros mots ont trois noyaux, trois sources, affirme la psychiatre Dominique Delmas : « Les gros mots appartiennent à trois registres. Le sexuel, le scatologique et le blasphématoire. Trois domaines sur lesquels, dans l'enfance, les parents ont posé un tabou ou jeté un voile de pudeur », suivant Aurore Aimelet. Cette

pudeur apparaît souvent aussi dans les solutions apportées par le sous-titre. Dominique Lagorgette (Lagorgette 2006 : 28 ) classe « les insultes lexicales usuelles (celles qui apparaissent dans les dictionnaires comme telles, formant une liste close d'insultes conventionnelles », donc celles que Guilleron appelait « gros mots » et que nous nous proposons d'analyser) en trois grands types :

- a. Comparaison à des éléments non humains (animaux ou substances) : « poule mouillée », « dinde », « paon », « merdaille », « crème de bite »
- b. Comparaison à des éléments humains (professions, mœurs, noms propres, titres) : « croquemort », « prostituée », « fainéant », « castafiore », « harpagon »
- c. attaques portant sur des éléments inaliénables (race, ontotype, capacités sexuelles, filiation, insultes par ricochet) : « negro », « rital », « chinetoque », « connasse », « poufiasse », « eunuque », « nympho », « frigide », « fils de chienne », « bâtard », « cocu », « mal baisée » (Lagorgette 2006 : 28-29)

Pour cette auteure (Lagorgette 2006 : 35), « tout mot peut devenir insulte », ou gros mot, c'est ce que nous avons constaté pendant la traduction du film *Les Bronzés*, par exemple. Deux personnages, Gigi et Christiane, discutent de leur vie amoureuse. Christiane, un peu jalouse des aventures de Gigi, mais timide et faisant la personne bien éduquée, affirme : « Ben écoutez, moi dans un autre genre j'ai eu les polyvalents dans mon salon de beauté pendant trois jours ! ». Il a fallu relire plusieurs répliques, voir et revoir certaines scènes du film, penser aux différentes connotations qui pourraient être associées aux « polyvalents » pour arriver à la traduction suivante en roumain « *Și eu mi-am făcut de cap în salonul meu timp de trei zile* ». Un autre personnage de ce film, Popeye, qui est le Don Juan du village de vacances, parlant avec son ami Bobo d'une possible future conquête amoureuse de ce dernier, utilise une métaphore à connotations sexuelles incompréhensible aux autres ou dans une autre situation : « Oh, le veinard ! Tu sais que ça doit bien tirer une grande cheminée comme ça ? » et que nous avons traduit : « *Norocosule ! Știi că ți-o trage bine una încinsă ca ea ?* ».

#### **4. Contextes verbal et situationnel dans la traduction des gros mots**

Suivant Dominique Lagorgette (Lagorgette 2006 : 36), « Tout dépend en fait du *contexte* dans lequel le terme a été employé/.../. S'ajoutent à ceci *l'intonation* et *la posture* de l'insulteur, mais aussi l'absence ou la présence d'un public, un outrage public étant plus humiliant qu'une attaque en tête-à-tête ». Toujours dans *Les*

*Bronzés*, Popeye avait raconté à Bobo une nuit passée en compagnie d'une jeune fille : « On a baisé dans le car pendant la panne mon pote ! ». Un autre jour, il était à table avec Bobo et avec les parents de cette jeune fille qu'il ne connaissait pas. Il avait repris cette même histoire, sans aucune réaction de la part des parents. Mais, en voyant venir la jeune fille, il l'a saluée en faisant le commentaire suivant : « Je ne sais pas quel âge elle a, mais elle aime la bite, hein ! ». L'insulte étant faite en public, les parents ont giflé leur fille, sans qu'elle connaisse la cause, et sont partis avec elle. Les parents, par leur comportement, manière de s'habiller, etc., laissaient comprendre qu'ils n'appartenaient pas à la même catégorie sociale que Popeye ou Bobo, or, dans le cas de ses gros mots, est intervenu un autre paramètre qui est « *le partage des codes sociaux* : ce qui insulte l'un n'insulte pas forcément l'autre » (Lagorgette 2006 : 36). Bobo ne s'est pas senti insulté par les mots de Popeye, mais les parents ont été outragés, vu leur appartenance à un autre groupe social.

En guise de conclusion, Lagorgette affirme:

« C'est cet ensemble de facteurs qui doit être pris en compte lorsque l'on évalue l'acte produit et non le seul terme employé : plus le nombre de facteurs réunis conjointement est élevé, plus on peut considérer qu'il y a insulte (au sens de l'acte) » (Lagorgette 2006 : 36).

Donc, le traducteur doit prendre en considération tout le contexte situationnel de production de l'insulte et offrir la variante la plus appropriée, ce qui a comme conséquence une large variété de solutions. Par exemple, dans *Les Bronzés*, nous avons traduit le verbe « emmerder quelqu'un » différemment en fonction du contexte : « Ce qu'il m'emmerde avec tout ça » par « *Ce mă seacă cu astea* » ; « Je t'emmerde, le Belge, je t'emmerde » par « *Te bag undeva, belgianule* » ; « Je vois que je vous emmerde, là » par « *Cred că vă deranjez* ». Dans un épisode de la série *Central Nuit*, la réplique « Je t'emmerde ! » dans un certain contexte, entre deux collègues stressés par ce qui leur arrivait, a été traduite par « *Du-te și te spânzură!* ». Une autre insulte lexicale usuelle, pour reprendre le syntagme de Lagorgette, le verbe « foutre », est traduite ainsi :

- dans la série *Central Nuit* :

« Qu'est-ce qu'il nous fout, Bragance ? » - « *Ce caută Bragance aici?* »

« Anne est en prison et j'ai l'impression qu'on n'a rien à foutre. » - « *Anne e în închisoare și am impresia că nu interesează pe nimeni* »

« Ne venez pas de foutre votre merde! » - « *Mai lăsați-ne cu căcaturile astea!* »

- dans le film *La Cloche a sonné* :

« Qu'est-ce que vous *foutez?* Ouvrez!» - « Ce mama naibii *faceți?* Deschideți!»  
« Qu'est-ce que tu *fous?* » - « Ce naiba *faci?*»

Au-delà du gros mot, il faut aussi identifier l'intention de celui qui insulte. Lagorgette et Larrivée (Lagorgette et Larrivée 2004 : 89) identifient plusieurs intentions : blesser volontairement, convaincre l'autre, amuser son public à l'insu de l'insulté et marquer sa proximité de l'autre (insultes de solidarité). Dans le premier cas, on peut blesser quelqu'un en extériorisant sa rage et en utilisant des insultes, tels que « con », « imbécile », « pédé », mais ces mêmes gros mots peuvent apaiser un conflit par une sorte de « punition verbale », comme c'est le cas dans le film *La Chèvre*, quand le personnage principal a une dispute avec un voyageur à propos d'un charriot de bagages. Quant aux « insultes de solidarité », elles sont nombreuses dans les dialogues entre Popeye et Bobo. En dehors des répliques que nous avons déjà commentées, il y en a d'autres : « Eh c'est qui que tu t'fais? »- « Cu cine ți-o tragi? » ; « Oh oh, tu t'es levé quelque chose ou quoi? » - « Ai pus mâna pe vreuna? » ; « Bonsoir. Nous allons les niquer. » - « Bună seara. Mergem să le-o tragem », etc. Mais, si pour Popeye il est normal d'utiliser ces gros mots, c'est « sa marque », Bobo les utilise pour rester dans son entourage, pour rester son ami de vacances.

La plupart des gros mots que nous avons traduits appartiennent à la première et à la quatrième intentions. Comme le souligne Lagorgette, les gros mots aident à ne pas transformer en gestes sa colère, sa rage et, donc, ils agissent en *peacemakers*, en « faiseurs de paix » :

« /.../ à la fois expression et acte, le discours reste une médiation : la parole insultante formule les causes du non-respect des codes et cherche à démontrer sa pertinence sociale *hic et nunc*. Une réparation est toujours possible par les mêmes canaux, là où un coup franchit déjà un autre type de borne » (Lagorgette 2006 : 41)

## 5. Procédés de traduction des gros mots

Dans le cas du sous-titrage, le traducteur reprend dans une autre langue, sous forme écrite, un discours oral qui porte toutes ses caractéristiques, ci-inclus l'utilisation des gros mots. Pour le traducteur qui n'est pas aussi interprète, donc qui n'a pas l'expérience d'une traduction faite de l'oral à l'oral et en relation directe avec l'émetteur et le récepteur du message, le sous-titrage le fait reculer vers ce qu'il connaît le mieux, c'est-à-dire vers la langue écrite, sage et respectueuse des règles de bienséance, sacrifiant ainsi ce qui est le propre des répliques de film.

« À la recherche de modèles disponibles face à des messages nouveaux et inclassables, les traducteurs ont tendance à sacrifier l'oralité, et donc la langue non canonique, aux perceptes connus de la langue dialoguée écrite, celle du roman par exemple, et donc celle des traditions établies : à peu près jamais ils ne se fondent exclusivement sur le texte de départ (oral)»,

affirme Lambert à juste raison dans son article « La traduction, les langues et la communication de masse : les ambiguïtés du discours international » ( Eng, 2007 : 16-17). Eng propose de parler, dans le cas des sous-titres, d'un « écrit oralisé » qu'elle définit comme étant « un écrit qui tend, grâce à certains marqueurs stylistiques, à signifier, reproduire, voire imiter, le discours oral » (Eng 2007 :18).

Prononcer des gros mots étant, donc, un phénomène social se manifestant au niveau du discours, nous avons estimé, comme l'une des voies à suivre dans l'identification des meilleurs possibles choix de traduction, leur étude du point de vue de la sociolinguistique. William Labov, considéré le fondateur de la sociolinguistique par son ouvrage *La stratification sociale de l'anglais à New-York*, paru en 1966, estimait que les manifestations linguistiques apparaissent sous formes de « variantes », qui sont le propre de l'homme et diffèrent d'une personne à l'autre, et il identifie quatre types de variations : variation diachronique ( ou historique), variation diatopique (ou géographique), variation diastratique ( ou sociale) et variation diaphasique ( ou stylistique). Dans son article « Insultes et conflit : de la provocation à la résolution et retour? », Dominique Lagorgette (Lagorgette 2006 : 40) s'arrête aux finalités sociales des insultes qui sont, suivant elle, en nombre de quatre : marquer l'appartenance à un groupe ; marquer la distinction hiérarchique; marquer la conformité à des attentes; marquer la prise violente de territoire. Toutes ces quatre finalités se retrouvent, ensemble, dans le film *Les Bronzés*, mais elles apparaissent aussi, d'une manière plus ou moins explicite, dans les autres films analysés, et le sous-titreur a eu l'obligation de les maintenir dans ses traductions.

Dans les films que nous avons choisis, les gros mots se manifestent au niveau des deux dernières variations. M. L. Moreau définit comme suit la variation diastratique : « La variation diastratique explique les différences entre les usages pratiqués par les diverses classes sociales. Il est question en ce cas de *sociolectes* » ( Moreau 1997 : 284). Ce type de différences se manifeste, par exemple, dans le film *La Chèvre*, dans le dialogue entre Perrin et le voyageur cherchant son charriot. Aux insultes de celui-ci, « gros connard », « pédé », Perrin, fonctionnaire modèle, mais très malchanceux dans la vie, répond le plus poliment possible. Dans le film *La Cloche a sonné*, l'expression des différences sociales dans le discours va plus loin,

Simon Arcos parle différemment lorsqu'il s'adresse à ses stagiaires, avec beaucoup de politesse, et lorsqu'il s'adresse à Jean-Claude, le paysan qui lui fournit des légumes frais, auquel il dit d'un ton hautain, en refusant certains produits : « Tu ne me prends pas trop con, hein, mon chéri? » ou « Et tout le reste, les gros, tu les fous dans les engrais d'où c'est parti ».

En ce qui concerne la variation diaphasique, Moreau la définit comme suit :

« On parle de variation diaphasique lorsqu'on observe une différenciation des usages selon des situations de discours; ainsi la production langagière est-elle influencée par le caractère plus ou moins formel du contexte d'énonciation et se coule-t-elle en des *registres* et des *styles* différents » (Moreau 1997 :284)

Toujours dans le film *La Cloche a sonné*, Yolaine et Nathalie utilisent en tête-à-tête des gros mots comme « con », « connerie » qu'elles n'emploient plus en présence des autres stagiaires. Dans le film *Les Bronzés*, Jérôme, personnage à double visage : raffiné en présence des autres, comme un véritable docteur à succès et Parisien en plus, mais aussi dragueur et parfaitement intégré au groupe de Popeye. Le jargon des membres du groupe et cette ressemblance de leurs comportements est possible, selon Lagorgette et Larrivée (Lagorgette, Larrivée 2004 : 91) « parce que l'on est ( ils sont – n.a.) d'accord sur les modalités du jeu et que l'on dispose des mêmes savoirs communs partagés – car il s'agit d'un jeu, ou la virtuosité a sa place ».

Thérèse Eng, dans sa thèse de doctorat *Traduire l'oral en une ou deux lignes. Étude traductologique du sous-titrage français de films suédois contemporains*, a identifié, pour les variations diastratique et diaphasique, les procédés de traduction suivants :

- a. l'omission ou la suppression du mot vulgaire du dialogue
- b. l'atténuation ou la neutralisation stylistique du mot vulgaire du dialogue
- c. le transfert stylistique du mot vulgaire du dialogue. Eng affirme :

« Le procédé de sous-titrage d'un mot vulgaire est nommé transfert quand l'original et la traduction sont, bien que différents, des expressions vulgaires selon les dictionnaires courants/.../ l'effet stylistique est globalement conservé au même niveau dans la langue cible que dans la langue source /.../ le même mot vulgaire du dialogue, plusieurs fois répété par les traducteurs, est traduit différemment » ( Eng 2007 : 145).

Dans les sous-titrages que nous avons faits pour les films *Les Bronzés* et *La Chèvre*, nous avons utilisé l'omission ou la suppression du mot vulgaire pour différentes raisons : la première : ces deux films, présentés dans le cadre de festivals d'été, étaient suivis par un public comportant aussi des jeunes et de très jeunes



spectateurs, donc nous avons nous aussi fait appel à la variation diaphasique ; la deuxième : dans le cas des dialogues où leur omission n'influençait pas le contenu du message. À ceci s'ajoute les contraintes de temps et d'espace propres au sous-titrage. Voici quelques exemples d'omissions, elles sont plus fréquentes dans le film *La Chèvre*, paru en 1981, dans lequel domine le comique de situation et qui, au niveau des répliques, est empreint de pudeur, ce qui a influencé aussi le sous-titreur dans son travail :

- « - C'est pas lui qui est allé le chercher, merde.
- *Nu el l-a căutat.*
- Enfin, quoi, merde, j'ai fait des kilomètres pour le trouver et cet abruti me le fauche.
- *Am mers o grămadă să-l gădesc și idiotul ăsta mi-l ia».*
- « - Gros connard!
- *Imbecilule!*
- Pédé!
- *Homosexualule!* »

*La Chèvre*

Nous avons fait recours plus souvent à l'atténuation ou la neutralisation stylistique du gros mot comme l'ont fait d'autres sous-titreur aussi :

- « - On a baisé dans le car pendant la panne mon pote!
- *Am făcut sex în autocar în timpul penei de curent, amice!»*
- « - Tu vois, je me suis niqué plus de 80 gonesses depuis le début de la saison.
- *Știi, am avut peste 80 de tipe de la începutul sezonului .»*

*Les Bronzés*

- « - Anne est en prison et j'ai l'impression qu'on n'a rien à foutre.
- *Anne e în închisoare și am impresia că nu interesează pe nimeni .»*

*Central Nuit*

Les exemples de transfert stylistique sont nombreux dans les films que nous avons sous-titrés, *Les Bronzés* et *La Chèvre*, mais aussi dans les deux autres :

- « - Ce qu'il m'emmerde avec tout ça.
- *Ce mă seacă cu astea.»*
- « - Je t'emmerde.
- *Du-te și te spânzură. »*
- « - Ne venez pas nous foutre votre merde!
- *Mai lăsați-ne cu căcaturile astea!»*

*Central Nuit*

- « - Je ne sais pas quel âge elle a, mais elle aime la bite, hein!
- *Nu știu câți ani are, da-i place cariciu. »*
- « - Eh c'est qui que tu t'fais?
- *Cu cine ți-o trași?»*

*Les Bronzés*

- « - Qu'est-ce qu'il fout cet abruti?  
 - *Ce face imbecilul ăsta?»* (atténuation et transfert stylistique)  
*La Chèvre*
- « - Ne me prends pas trop pour un con, Jean-Claude.  
 - *Nu încerca să mă prostesti în față, Jean-Claude.»*  
*La Cloche a sonné*

## 6. Conclusions

Dans son activité de sous-titreur, le traducteur doit prendre en considération la spécificité de la création filmique. Pierre Maillot, cité par Didier Mauro, affirme dans son ouvrage « L'écriture cinématographique » :

« Le matériau de l'écrivain, c'est le mot. /.../ Et le cinéaste ? Le matériau spécifique du cinéma /.../ n'est pas le 'mouvement' mais la mise en relation des mouvements spatio-temporels, visuels, et sonores, dont les uns affectent ce qui est perçu, et les autres le point de vue et le point d'écoute de celui qui perçoit » (Mauro 2005 : 72).

Le sous-titreur, agissant comme lecteur et spectateur attentif du film, est soumis lui-aussi à ces types d'influences. En plus, les dialogues filmiques, comme le souligne Valeria Franzelli, agissent différemment sur le spectateur - sous-titreur, au « niveau vertical » de la communication, entre le film et ses récepteurs, et non pas au « niveau horizontal », entre les personnages, comme ceci arrive dans le cas du texte écrit. Le sous-titreur doit prendre en compte tous les signes venant des personnages (expressions verbale et visuelle, débit, intensité, fréquence, etc. ), mais aussi l'environnement sonore, musique et bruits, et les performances de la technique cinématographique, qui influencent à leur tour les émotions ressenties par le spectateur et par le sous-titreur aussi. Dans la traduction des gros mots il subit toutes ces influences, c'est pourquoi il choisit des solutions différentes de traduction du même mot ou groupe de mots dans des situations différentes.

Nous estimons que, dans la traduction des gros mots, le travail du sous-titreur doit s'élargir et se transformer en une « activité collaborative », comme l'appelle Lagorgette, qui comporte, suivant cette auteure, « un travail sur le sens précis des termes », « un travail sur les codes des autres milieux », c'est à dire que le traducteur doit maîtriser les différents registres de langue, ainsi qu'un « travail sur la compréhension /.../ de la cause de l'échange et de son but » (Lagorgette 2006 : 42). Les fruits de ce travail fastidieux et complexe du sous-titreur se retrouveront dans les réactions des spectateurs pendant le film, réactions que lui, hélas! ne connaîtra, en

général, pas. Mais, avant même de commencer son travail, le sous-titreur sait quel est son but ultime ou, comme affirmait Simon Laks,

« Le but suprême d'un sous-titrage est d'assurer, tout le long du film, un parfait équilibre visuel, auditif et psychologique entre la parole et l'écrit, et de créer chez le spectateur une plénitude de perception telle qu'il en ait l'illusion de tout comprendre sans lire les sous-titres » ( Cornu, 1996 : 163).

### Références bibliographiques

1. Aimelet, A., « Je dis tout le temps des gros mots », <http://www.psychologies.com/Moi/Se-connaître/Comportement/Articles-et-Dossiers/Je-dis-tout-le-temps-des-gros-mots>, *Psychologies magazine* /En ligne/, 15.07.2012.
2. Biagini, M., « Les sous-titres en interaction : le cas des marqueurs discursifs dans les dialogues filmiques sous-titrés », [www.univ-rouen.fr/dialang/glottopol/numero\\_15.htm](http://www.univ-rouen.fr/dialang/glottopol/numero_15.htm), in *Glottopol* no. 15, juillet 2010, p. 18-33.
3. Cornu, J.-F., « Le sous-titrage, montage du texte », <http://books.google.fr>, in Gambier, Yves (éd.), *Les transferts linguistiques dans les médias audiovisuels*, Villeneuve d'Ascq, Presses Univ. du Septentrion, 1996, p. 157-164.
4. Eng, T., « Traduire l'oral en une ou deux lignes. Étude traductologique du sous-titrage français de films suédois contemporains. »Thèse de doctorat, <http://www.diva-portal.org/smash/get/diva2:205471/FULLTEXT01.pdf> In *Acta Vexionensia* no 125, Växjö University Press, 2007.
5. Franzelli, V., « Non mais... tu te prends pour qui ? Le sous-titrage à l'épreuve de l'émotion » [http://www.publiforum.farum.it/ezine\\_articles.php?art\\_id=186](http://www.publiforum.farum.it/ezine_articles.php?art_id=186), in *Publiforum. Francophonie et médias* /En ligne/ no 15, 2011.
6. Gambier, Y., « Les censures dans la traduction audiovisuelle », <http://id.erudit.org/iderudit/007485ar>, in *Meta* vol. 15, no. 2, 2002, p. 203-221.
7. Guilleron, G., « Le petit livre de gros mots du prof de lettres » , [http://www.ouest-france.fr/actu/actuDet\\_-Le-petit-livre-de-gros-mots-du-prof-de-lettres-3639-2078975\\_actu.Htm](http://www.ouest-france.fr/actu/actuDet_-Le-petit-livre-de-gros-mots-du-prof-de-lettres-3639-2078975_actu.Htm), interview journal *Ouest France* /En ligne/ 21 mai 2012.
8. Lagorgette, D., « Insultes et conflit : de la provocation à la résolution et retour ? », [www.cahiers-ed.org/ftp/cahiers5/C5\\_lagorgette.pdf](http://www.cahiers-ed.org/ftp/cahiers5/C5_lagorgette.pdf), in *Cahiers de l'École* no. 5, 2006, p. 26-44
9. Lagorgette, D., Larrivée, P., « Interprétation des insultes et relations de solidarité », [www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/lfr\\_0023-8368\\_2004\\_num\\_144\\_1\\_6809](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/lfr_0023-8368_2004_num_144_1_6809), in *Langue française* no. 144, 2004, p. 83-103.
10. Mauro, D., *Le documentaire. Cinéma et télévision : Écriture-Réalisation-Production-Diffusion-Formation*. Paris, Éd. Dixit, 2005, 2<sup>ème</sup> éd.
11. Moreau, M.-L., « Sociolinguistique. Concepts de base », [www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/lfr\\_0023-8368\\_2004\\_num\\_144\\_1\\_6809](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/lfr_0023-8368_2004_num_144_1_6809) Bruxelles, Éd. Mardaga, 1997.

## **Filmographie**

1. *Les Bronzés*, réalisateur Patrice Leconte, 1978
2. *La Chèvre*, réalisateur Francis Veber, 1981
3. *La Cloche a sonné*, réalisateur Bruno Herbulot, 2005
4. *Central Nuit*, série TV, réalisateurs Mathieu Fabiani, Olivier Marchal, Bernard Marié et Marc-Antoine Laurent, épisode du 11.06.2012 sur TV5Monde