

Traduire l'humour dans les textes audiovisuels. Deux traductions en finnois du film *Intouchables*

Mira Vainio

Mémoire de Master

Programme de Master: traduction et communication multilingues, français

Département des langues et de la traduction

Faculté des Humanités

Université de Turku

Mai 2020

The originality of this thesis has been checked in accordance with the University of Turku quality assurance system using the Turnitin OriginalityCheck service.

UNIVERSITÉ DE TURKU

Département des langues et de la traduction / Faculté des Humanités

VAINIO, MIRA : Traduire l'humour dans les textes audiovisuels. Deux traductions en finnois du film *Intouchables*

Mémoire, 56 p., 7 p. d'annexes

Français, traduction et communication multilingues

Mai 2020

Ce mémoire de Master traite de la traduction de l'humour dans un contexte audiovisuel. Le matériel de recherche consiste en scènes humoristiques du film *Intouchables* et de leurs traductions en finnois relevées dans deux sources différentes, les services du streaming *Netflix* et *Ruutu.fi*. L'étude compare donc deux traductions différentes, tenant compte ainsi de l'approche de la retraduction aussi. C'est un sujet d'actualité, car la consommation des produits audiovisuels s'accroît constamment ce qui fait augmenter la demande de traductions audiovisuelles. La discussion sur l'intraduisibilité de l'humour offre un objet de recherche intéressant et toujours actuel. La retraduction des textes audiovisuels reste encore peu étudiée.

Il s'agit d'une étude qualitative, descriptive et comparative. Le corpus a été construit et traité manuellement et inclut au total 49 unités de traduction. Les répliques ont été classées selon la catégorie dominante des éléments humoristiques dans la scène où elles apparaissent dans le film, puis la stratégie traductionnelle principale (rétention, spécification, traduction directe, généralisation, substitution, omission) de chaque réplique a été identifiée. La réussite de deux sous-titres à rendre l'humour du texte original dans leurs traductions est observée sur la base des changements de l'effet humoristique d'une langue à l'autre. Ces changements se présentent en trois niveaux : diminué, risque d'être perdu, perdu. Les différences entre les deux traductions sont également discutées.

Les résultats obtenus indiquent que la stratégie traductionnelle la plus fréquente dans les deux traductions est la rétention. Cette stratégie est quand même encore beaucoup plus fréquemment utilisée dans la seconde traduction, tandis que la première traduction présente un emploi plus varié de stratégies différentes. Dans la plupart des cas, les traducteurs ont rendu l'effet humoristique équivalent à celui du texte source. Au cas où il y a un changement de l'effet humoristique, il s'agit le plus souvent d'un élément humoristique qui contient une référence culturelle. Ce type de référence combiné avec la stratégie de rétention pose le plus souvent des problèmes dans le transfert de l'humour, lorsque la référence n'est pas connue dans la culture cible. Les résultats de cette étude corroborent aussi l'hypothèse de la retraduction selon laquelle les premières traductions sont ciblées et les retraductions sont sourcières.

Mots clés : traduction audiovisuelle, sous-titrage, humour, retraduction, *Intouchables*

Table des matières

1. INTRODUCTION	1
2. TRADUCTION AUDIOVISUELLE.....	4
2.1. SOUS-TITRAGE	6
2.1.1. STRATEGIES DU SOUS-TITRAGE	8
2.1.2. NORMES ET CONVENTIONS DU SOUS-TITRAGE EN FINLANDE.....	11
2.2. TRADUCTION DE L’HUMOUR DANS LES MEDIAS AUDIOVISUELS	15
2.3. RETRADUCTION DES TEXTES AUDIOVISUELS.....	20
3. CORPUS & METHODE.....	24
3.1. <i>INTOUCHABLES</i>	24
3.2. RECUEIL DU CORPUS & METHODE DE RECHERCHE	26
4. ANALYSE ET DISCUSSION.....	30
4.1. ELEMENTS CULTURELS-INSTITUTIONNELS	31
4.2. ELEMENTS DU SENS DE L’HUMOUR DE LA COMMUNAUTE.....	36
4.3. ELEMENTS LINGUISTIQUES	38
4.4. ELEMENTS VISUELS	39
4.5. ELEMENTS SONORES	41
4.6. HUMOUR SITUATIONNEL	42
4.7. VISION D’ENSEMBLE.....	46
5. CONCLUSION	51
REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES	53
ANNEXE 1 : RESUME EN FINNOIS	

1. Introduction

Les produits audiovisuels sont consommés autour du monde. Nous sommes devant un écran tous les jours. Cela peut être un écran d'ordinateur, un écran de télévision, un écran de cinéma, un écran qui reçoit des vidéos d'entreprises ou des jeux etc. Ces écrans diffusent des nouvelles, orientent nos idées et sensations, nous présentent d'autres langues et cultures. Dans certains cas, la télévision, par exemple, appuie la capacité de lecture et contribuent à l'apprentissage des langues. Les sous-titres intralinguistiques peuvent aider à développer les compétences langagières des migrants, ou à mieux intégrer les sourds et les malentendants. La consommation élevée crée évidemment une demande considérable pour les traductions audiovisuelles aussi. La traduction audiovisuelle (dorénavant TAV) relève de la traduction des médias et des multimédias. Elle peut aussi impliquer la traduction du théâtre, de l'opéra et d'autres textes qui comprennent différents systèmes sémiotiques. La TAV est un domaine de recherche assez récent, mais le nombre de mémoires, d'ouvrages, d'articles etc., sur le sujet a augmenté rapidement. (Gambier, 2004.) Les études sur la traduction audiovisuelle sont issues des études de cas se concentrant sur les caractéristiques linguistiques d'un produit audiovisuel. Ces caractéristiques ont été transférées aux études sur la réception qui considèrent prioritairement les utilisateurs des produits audiovisuels. Le développement rapide des technologies numériques a contribué à l'évolution de la traduction audiovisuelle aussi bien comme pratique professionnelle que comme objet de recherche. (Díaz-Cintas & Nikolić, 2017 : 4.)

Ce mémoire de Master traite de la traduction de l'humour dans le contexte audiovisuel et il inclut aussi une approche du point de vue de la retraduction. L'objectif principal de cette étude est d'examiner quelles sont les stratégies traductionnelles utilisées pour rendre l'humour du texte source et jusqu'à quel point l'humour est traduisible. L'autre objectif est d'identifier les différences entre une première traduction audiovisuelle et sa retraduction aussi bien d'un point de vue plus général que de celui, plus particulier, de l'humour. Les questions de recherche sont les suivantes :

- 1) Comment et par quels moyens est-ce que les deux sous-titres finlandais ont rendu l'humour du film *Intouchables* ?
- 2) Dans quelle mesure le transfert de l'humour est-il réussi dans ces sous-titres et pourquoi ?
- 3) Quels types de différences sont présents entre les deux traductions finnoises ?

Le matériel de recherche consiste en dialogues recueillis des scènes humoristiques du film français *Intouchables* et de leurs traductions sous-titrées en finnois. Nous comparons les deux traductions faites à des époques différentes, la première étant la traduction originelle utilisée aussi dans la version DVD du film ; cette étude est récupérée du service de streaming *Netflix*. Nous avons utilisé cette source au lieu du DVD, car nous la considérons plus facile à collecter et à traiter techniquement. La seconde, traduction ultérieure est récupérée d'un autre service de streaming nommé *Ruutu.fi*. Le nombre des unités de traduction à analyser est de 49 en total. Les méthodes de recherche et d'analyse se basent largement sur des recherches antérieures. Nous classons les éléments humoristiques présents dans notre corpus sur la base du classement des éléments humoristiques de Martínez-Sierra (2009). Puis, nous analysons les stratégies de traduction utilisées en considérant le modèle de Pedersen (2011) et leur effet sur le transfert de l'humour du texte source au texte cible. Nous testons aussi l'hypothèse dite de la retraduction (Berman, 1990) selon laquelle les premières traductions ont tendance d'être plus ciblistes, alors que les retraductions ont tendance d'être plus sourcières.

Nous avons choisi le sujet en question, parce que dans la traduction audiovisuelle, surtout dans le sous-titrage, le traducteur doit faire face à des limites ou à des contraintes très particulières. Nous avons choisi la traduction de l'humour comme sujet, car il pose souvent des problèmes de traduction qui sont généralement fortement liés à des aspects culturels ou à des caractéristiques linguistiques. L'intraduisibilité de l'humour a provoqué beaucoup de discussion dans le domaine de la traductologie. De plus, pour avoir une conception un peu plus complète sur la traduction de l'humour, nous avons tenu compte aussi de l'aspect de la retraduction. De cette manière, nous avons pu non seulement élargir le corpus, mais aussi avoir un point de comparaison détaillé.

L'humour et sa traduction dans les médias audiovisuels, d'un point de vue du doublage ou du sous-titrage, est beaucoup étudié (voir Zabalbeascoa, 1996 ; Díaz-Cintas & Remael 2007 ; Martínez-Sierra, 2009 ; voir aussi Asimakoulas, 2004 ; Yetkin, 2011 ; Zolczer, 2016). Également le film *Intouchables* a été un objet d'étude de nombreuses fois, mais plutôt d'un point de vue socioculturelle (voir Fişek, 2018 ; Michael, 2014). Il a souvent été utilisé aussi comme matériel d'apprentissage à cause de sa richesse linguistique (The French Review ; Kino Macht Schule ; Le Point du FLE). Ainsi, l'objet de recherche n'est pas tout à fait nouveau, mais le film en question, traité du point de vue de la traduction de

l'humour en paire de langues français-finnois, à notre connaissance, n'a pas été étudiée antérieurement. En général, il semble que la traduction audiovisuelle du côté humoristique entre le français et le finnois reste peu étudiée.

Dans la partie théorique, nous traiterons premièrement de la traduction audiovisuelle en général, et puis, nous nous concentrerons plus profondément sur le sous-titrage, sa définition, ses formes, les normes et les conventions adaptées à ce domaine, notamment en Finlande. Après ce survol, nous pourrions discuter du cœur de notre étude : la traduction de l'humour dans les textes audiovisuels. Nous y présenterons les modèles les plus importants par rapport à nos questions de recherche. Par la suite, comme il s'agit d'une étude comparative non seulement entre le texte de départ et le texte d'arrivée, mais aussi entre les deux traductions différentes, il sera nécessaire d'examiner le phénomène de la retraduction et ses manifestations dans le contexte audiovisuel aussi. La partie théorique sera suivie par la présentation du corpus et de la méthode de recherche employée. Ensuite, nous présenterons l'analyse et la discussion sur les tendances révélées du corpus à l'aide des méthodes choisies et nous les mettrons en perspectives avec les approches théoriques existantes. Pour finir, nous proposerons une conclusion sur les résultats et découvertes obtenus.

2. Traduction audiovisuelle

Aujourd'hui, les spectateurs autour du monde consomment des produits audiovisuels divers originaires de différentes cultures. Cela remonte à la mondialisation et la numérisation qui fait que la consommation active et passive contemporaine des produits audiovisuels a immensément augmentée en comparaison avec les dernières décennies. Ce qui en résulte, c'est que les marchés mondiaux des médias produisant du contenu audiovisuel sont progressivement de plus en plus conscients de la traduction, quelquefois appelée aussi *localisation*, *internationalisation* ou même *glocalisation*. Ces termes se réfèrent à l'adaptation de la production audiovisuelle aux normes et goûts des cultures cibles différentes. Dans le domaine des médias, les technologies numériques ont accéléré le changement, non seulement dans l'industrie des films et dans la production et la distribution de la télévision, mais aussi dans la traduction audiovisuelle. De nouvelles tendances dans la traduction audiovisuelle sont en train de surgir, parmi lesquelles le *crowdsourcing* [*en fr. production participative*], la traduction communautaire, la traduction non-professionnelle des textes audiovisuels (les fan-sub et fan-dubs), la traduction automatique etc. Par conséquent, la notion de *traduction audiovisuelle* doit être suffisamment étendue pour reconnaître et renfermer les changements constants surgissant dans le domaine. Tout cela agit inévitablement sur l'étude sur la traduction audiovisuelle comme discipline. (Chaume, 2019 : 311.)

La traduction audiovisuelle, particulièrement le sous-titrage, joue un grand rôle dans la vie quotidienne des gens, notamment dans les pays nordiques. En Finlande, la plupart des programmes de télévision et des films étrangers, aussi bien pour les cinémas que pour les DVDs, sont sous-titrés en finnois. Dans le domaine de la traductologie, la traduction audiovisuelle a récemment provoqué de plus en plus d'intérêt. La traduction audiovisuelle est un secteur diversifié du domaine de la traduction. Elle comprend toute la traduction où le texte verbal est accompagné d'éléments visuels et sonores, c'est-à-dire, l'image et le son. La traduction audiovisuelle comprend différentes méthodes de traduction de films et de programmes de télévision : *le doublage*, *le sous-titrage* et *le voice-over*. Elle inclut quand même aussi, par exemple, les traductions de jeux vidéo et le sur-titrage à l'opéra. Les techniques et les conventions de la traduction audiovisuelle peuvent varier beaucoup selon, par exemple, le canal de télévision, le public cible et la culture locale. Par exemple, en Finlande, le doublage qui est populaire dans beaucoup d'autres pays, comme en

France, en Espagne et en Italie, n'est utilisé que presque uniquement dans les programmes pour les enfants. (Oittinen & Tuominen, 2007 : 11-12.)

La traduction audiovisuelle (TAV) se réfère principalement à la traduction des textes multimodaux ou produits audiovisuels, par exemple, les films, les programmes de télévision, les DVDs etc. Dans ce domaine de traduction, comparé à la traduction dite traditionnelle, c'est-à-dire, d'un texte écrit à un autre texte écrit, les mots écrits ou parlés sont traduits en tenant compte aussi d'autres facteurs qui peuvent accompagner ces mots. Même si, dans la traduction audiovisuelle, ceux-ci sont aussi principalement des mots qui sont traduits, il est justifié de supposer que d'autres modes agissent sur les choix de traduction aussi. En ce cas, il faut tenir compte non seulement des éléments verbaux, mais aussi de leur interaction avec l'image, le son, le mouvement et d'autres modes sémiotiques. (Taylor, 2013 : 99-100.) Assis Rosa (2018 : 11) constate que les quatre facteurs principaux, les signes audio-verbales, visuel-verbales, audio-non verbales et visuel-non verbales, sont l'une des raisons pour laquelle la TAV est considérée comme tellement complexe.

La traduction audiovisuelle est un objet de recherche assez jeune, mais la littérature et la recherche sur la TAV ont largement augmenté ces dernières années. Les spécialistes ont néanmoins régulièrement annoncé le manque d'une théorisation systématique de cette sous-discipline de la traductologie. Les spécialistes de la TAV considèrent les approches apportées à la recherche de la TAV d'un contexte plus vaste de la traductologie comme une menace pour les approches développées de l'intérieur, et consacrées aux études de la traduction audiovisuelle. Jusqu'ici, aussi bien des modèles psycholinguistiques, comparatifs que causaux sont apportés à expliquer des phénomènes dans le domaine de la TAV. (Pérez-González, 2014 : 92.) L'attention dans l'étude de la TAV a traditionnellement été dirigée vers le rôle de la langue, les défis dans le transfert linguistique et les stratégies utilisées par les traducteurs pour surmonter ces défis. Pourtant, l'accent est graduellement passé aux autres aspects qui se concentrent directement sur le résultat de ce processus de transférer des caractéristiques linguistiques du texte source au texte cible plutôt que sur les moyens utilisés dans sa réalisation. Ce sont, par exemple, les stratégies utilisées dans le transfert des valeurs culturelles de la culture source à la culture cible, ou les caractéristiques de pratique professionnelle de genres variés de la TAV qui ont été au centre des études ces dernières années.

Dernièrement les études qui se concentrent sur les activités plus traditionnelles comme le sous-titrage et le doublage ont été accompagnées aujourd'hui par des analyses sur l'accessibilité des médias. En ce cas-là, l'attention est dirigée vers l'influence de la traduction sur le public plutôt que vers les propriétés textuelles du texte source. Ainsi, les études de réception qui se concentrent sur le spectateur d'un produit audiovisuel, c'est-à-dire, l'utilisateur final, sont devenues le point central de la recherche en TAV. (Díaz-Cintas & Nikolić, 2017 : 4-5.)

Même si nous avons constaté plus haut que les études dans le domaine de la TAV se sont éloignées de l'examen des aspects purement linguistiques des traductions, nous avons tout de même décidé de nous concentrer sur des aspects plus traditionnels, donc principalement linguistiques dans notre étude. Tenant compte du succès du film que nous avons choisi à étudier, la réception a probablement été positive. En étudiant les traductions et les stratégies faites, nous pouvons peut-être identifier quelques points qui ont éventuellement pu agir sur cette bonne réception du film en question. Dans ce qui suit, nous discuterons plus en détail du sous-titrage et de la traduction de l'humour dans les produits audiovisuels, puisqu'ils sont des sujets fondamentaux de l'étude en question.

2.1. Sous-titrage

Le sous-titrage est une pratique de la traduction audiovisuelle. Depuis longtemps, il a existé une rivalité entre le sous-titrage et le doublage, une autre pratique de la traduction audiovisuelle. Le sous-titrage, étant une pratique moins chère et plus rapide que le doublage, est le plus souvent utilisé. (Díaz-Cintas, 2010 : 344.) C'est particulièrement le cas en Finlande comme dans les autres pays nordiques. Le sous-titrage peut être considéré comme une « traduction contrainte » parce que le médium impose ses limites. Ainsi, comme les sous-titres sont traités par l'œil, le regard doit en même temps assimiler les informations visuelle et écrite qui fonctionnent en interaction. Le sous-titrage est imposé donc par les limites d'espace et de temps de lecture qui agissent sur la cohérence et cohésion des lignes produites. (Díaz-Cintas, 1999.) Plus tard, une notion de « traduction subordonné » est introduite (Mayoral et al. cité par Gambier, 2007 : 53) pour amener plus de facteurs audio-visuels qui devraient être pris en considération dans le sous-titrage : les signes verbaux (oraux), visuels et auditifs. Cela produit encore des contraintes de synchronie. Gambier (2007) signale quand même que le sous-titrage n'est pas la seule forme de la traduction sous contraintes, mais que tous les types de traduction sont

contraints de quelque manière, soit par la mise en page, soit par les choix typographiques etc. Mais, dans d'autres types de traduction, ces contraintes sont souvent seulement identifiables par le traducteur et non par le destinataire, tandis que dans le cas de sous-titres, le spectateur peut facilement observer les exigences de temps et d'espace. (Gambier, 2007 : 55-58.)

Il existe plusieurs formes de sous-titrage et la forme la plus traditionnelle est définie comme le sous-titrage *interlangue* : un texte écrit dans une langue différente que celle du produit audiovisuel originel, qui apparaît à l'écran simultanément avec la parole originelle. Une autre forme également commune est le sous-titrage *intralinguistique*, c'est-à-dire, une réécriture du produit audiovisuel originel dans la même langue que celui-ci. Ce type de sous-titrage a été créé pour offrir l'accès aux produits audiovisuels pour les spectateurs sourds et malentendants. Malgré cela, le sous-titrage intralinguistique comprend de nouvelles fonctions de nos jours. Il peut être utilisé pour rendre accessibles, par exemple, les conférences en direct, pour contribuer à l'amélioration des capacités de lecture et d'alphabétisation, ou pour l'apprentissage d'une langue seconde. (Perego & Bruti, 2015 : 2.) Ici, nous nous concentrerons sur le sous-titrage interlangue. Les sous-titres peuvent aussi être *ouverts*, lorsqu'ils forment une partie inséparable du produit et ne peuvent pas être éteints. C'est le cas au cinéma, par exemple. En revanche, les sous-titres sont *fermés*, lorsqu'ils sont volontaires et peuvent être ajoutés à un programme télévisé selon la volonté du spectateur, situation qui s'applique, par exemple, dans la majorité des DVDs. Les sous-titres peuvent être préparés à l'avance ou produits simultanément avec l'émission du programme. Dans ce dernier cas, on parle de *sous-titrage en direct*. Le sous-titrage est très dépendant de la technologie. La numérisation et l'accessibilité aux logiciels de sous-titrage gratuits en ligne ont rendu possibles les pratiques de traduction comme les *fan-sub*s. Également le développement de la reconnaissance automatique de la voix et de la parole a rendu possible l'apparition de *respeaking* comme pratique professionnelle pour sous-titrer les programmes diffusés en direct, dont font partie, par exemple, les actualités et le sport. L'usage des mémoires de traduction et de la traduction automatique dans le domaine du sous-titrage commence aussi à être visible grâce à l'ampleur croissant des genres audiovisuels dont la répétition lexicale est élevée, comme dans le cas des documentaires scientifiques et techniques. Autrement dit, les outils de traduction assistée par ordinateur sont utiles, lorsque le texte à traduire reste identique l'un après l'autre. (Díaz-Cintas, 2010 : 346-348.)

La version écrite de la parole dans les sous-titres est presque toujours une forme réduite du texte source oral. Ainsi, le sous-titrage ne peut presque jamais être une transcription complète et détaillée. La traduction complète n'est pas nécessaire non plus, parce que le signe verbal du sous-titre se trouve en interaction avec les signes visuels et auditifs du film. Il existe deux types de la réduction textuelle : partielle et totale. La réduction partielle est réalisée par la condensation et une expression plus succincte du texte source, tandis que la réduction totale est réalisée par la suppression et l'omission d'éléments lexicaux. Les deux processus sont, dans la plupart des cas, des reformulations qui conduisent à la réécriture, un terme typiquement utilisé en décrivant le sous-titrage, mais beaucoup utilisé dans la traductologie autrement aussi (voir Lefevre, 1992). Par conséquent, le traducteur peut omettre ce qui n'est pas nécessaire pour la compréhension du message, ou reformuler ce qui est pertinent de manière qu'il reste le plus succinct possible ou nécessaire. Ainsi le traducteur doit procéder selon le principe de pertinence. C'est-à-dire qu'il faut estimer le rapport entre l'effort requis du téléspectateur à concevoir un élément et la pertinence de cet élément par rapport à la compréhension du récit du film. Cela guide l'évaluation si l'élément en question doit être inclus dans la traduction ou pas. Les traducteurs devraient ainsi voir le film en entier avant de commencer de le traduire pour avoir une vue d'ensemble sur ce qui est pertinent, bien que, dans la plupart des cas, il n'y a pas suffisamment de temps ou même la possibilité pour les professionnels de le faire. (Díaz-Cintas & Remael, 2007 : 145-148.)

2.1.1. Stratégies du sous-titrage

Gambier (2007 : 58) constate que pour répondre aux différentes contraintes de la traduction et aux demandes des récepteurs, le traducteur s'appuie sur des stratégies et tactiques diverses. En ce qui concerne ces stratégies, il existe deux catégories principales qui se trouvent en interaction. La première catégorie est psychologique et cognitive, introduite par Lörcher (1991) et Kussmaul (1995). Cela se réfère à la capacité et aux habitudes d'un traducteur de repérer un problème et de trouver des solutions pour le résoudre. La deuxième catégorie est linguistique, et elle indique comment le traducteur opère les changements au niveau textuel (stylistique, lexical, sémantique etc). Ces stratégies linguistiques ont été mises en évidence par des chercheurs comme Vinay & Darbelnet (1958), Nida (1964) et Chesterman (1997). Gambier fait quand même une remarque sur la terminologie et propose qu'une stratégie soit un phénomène plutôt global, comme, par exemple, le choix entre le doublage et le sous-titrage, qui vise à faire

correspondre le but de la traduction avec les moyens en temps disponibles et les conditions du travail. Pour les procédés textuels concrets, l'auteur propose donc un autre terme, **tactique**. Ainsi, la stratégie globale et les tactiques ensemble rendent possible de transférer l'information du texte source au texte cible, tenant compte des « contraintes » liées à la situation en question, comme le public cible, leur vitesse de lecture et l'interaction entre l'image et le dialogue etc. De nombreux classements de ces stratégies de traduction, ou, pour utiliser le terme de Gambier, de ces tactiques, ont été présentées. Particulièrement dans le cas des spécificités culturelles et traits d'humour, sont utilisés les tactiques comme l'omission, la traduction littérale, la simplification ou généralisation, l'emprunt, l'adaptation ou équivalence culturelle, l'explicitation, la compensation et l'équivalence contextualisée. (Gambier, 2007 : 58-63.)

Quant au sous-titrage, Gambier (2007) propose donc un terme de **macro-niveau** qui se réfère à la stratégie réalisée par trois tactiques principales qui se manifestent sur ce qu'il appelle le **micro-niveau** : la réduction, la simplification de la syntaxe et l'expansion. La **réduction**, peut être partielle ou totale, inclut la compression et l'élimination ou omission ou ellipse. La compression veut dire que des éléments subsidiaires au niveau lexical, morpho-syntaxique ou phrastique sont résumés. L'élimination, l'omission et l'ellipse signifient que quelques parties de l'original au niveau de la scène, de la séquence ou de l'énoncé peuvent être coupées, par exemple, en cas de répétitions, de questions rhétoriques, de termes d'adresse ou appellatifs etc. La **simplification de la syntaxe** se réfère à la division des phrases complexes en plusieurs phrases simples. Cela peut inclure, par exemple, le changement des phrases interronégatives aux phrases interrogatives, le remplacement d'une série de questions-réponses par une assertion ou la simplification lexicale, comme l'utilisation d'un hyperonyme. L'**expansion** comprend l'explicitation (l'explication d'un élément par l'ajout de l'information), la paraphrase, l'emprunt direct, la compensation contextualisée ou l'équivalence dynamique. Les tactiques mentionnées peuvent évidemment se trouver ensemble l'une avec l'autre. Ainsi, Gambier propose que le sous-titrage soit plutôt une traduction sélective, car le traducteur doit faire des choix et prioriser les tactiques disponibles selon le genre de TAV à traduire, la vitesse de lecture et les compétences linguistiques du public cible etc. La nature sélective du sous-titrage s'étend donc aux questions sur la représentation des dialogues originaux, la présupposition sur les capacités cognitives et linguistiques des récepteurs, l'équilibre

entre contraintes et créativité, et, la manière de mettre en pratique et combiner plusieurs tactiques. (Gambier, 2007 : 64-66.)

Pedersen (2011 : 74) présente un classement des stratégies de traduction visée pour l'étude du sous-titrage en particulier. Ce classement est conçu, en premier lieu, pour étudier la traduction des **références culturelles extralinguistiques (RCE)** (Voir Franzelli & Gambier, 2013), mais selon l'auteur, elle peut fonctionner comme un outil pour étudier d'autres phénomènes traductifs aussi. Pedersen utilise quand même le verbe *rendre* au lieu de *traduire* pour décrire les différentes stratégies de transmission des RCEs du texte source au texte cible, parce que toutes les stratégies ne comprennent nécessairement pas de la traduction proprement dite. Les stratégies sont illustrées dans la figure 1. Les stratégies qui se trouvent à gauche sont considérées comme sourcières, c'est-à-dire qu'elles visent à accentuer la culture de départ. Les stratégies, à droite, s'appuient en revanche sur l'approche cibliste, qui signifie que la culture d'arrivée est davantage soulignée.

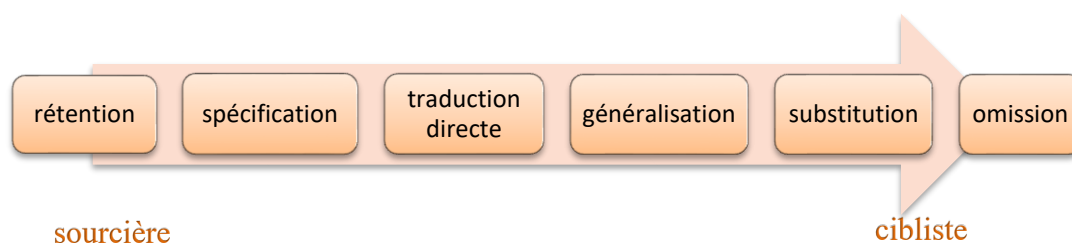


Figure 1. L'orientation culturelle des stratégies de traduction classées par Pedersen

La **rétention** veut dire que la référence culturelle du texte source est retenue telle quelle dans le sous-titre ou est légèrement adaptée pour répondre aux exigences de la langue cible. Dans la **spécification**, plus d'information détaillée concernant la référence culturelle est ajouté pour rendre le sous-titre plus spécifique que le texte source. Cela peut être réalisé en complétant, ou en ajoutant du contenu sémantique, par exemple, en ajoutant la profession de quelqu'un ou un adjectif évaluatif. La **traduction directe** ne permet aucune modification sémantique. Elle peut être utilisée, par exemple, dans les noms des organismes gouvernementaux. La stratégie de **généralisation** rend la référence du texte cible moins spécifique que celle du texte source et elle peut être réalisée en utilisant un hyperonyme ou une paraphrase. La **substitution** remplace la référence du texte source par une autre, repérée soit de la culture source soit de la culture cible, ou bien, par quelque chose de tout-à-fait différent. L'**omission** signifie que la référence du texte source n'est en aucune façon reproduite dans le texte cible. Étant donné les contraintes du médium,

l'omission est peut-être une stratégie utilisée plus souvent dans le sous-titrage que dans les autres formes de la traduction. (Pedersen, 2011 : 74-76.) Pedersen constate que l'omission n'est ni l'un ni l'autre, mais selon Bywood (2019), cette stratégie est en fait cibliste, car elle n'introduit aucun élément de la culture source dans la culture cible, et ainsi, n'apporte pas le public cible vers la culture source. Nous suivons ici cette idée de la stratégie d'omission comme cibliste. Dans le classement de Pedersen (2011 : 76), il y a encore une catégorie, l'**équivalent officiel**, qui présente un cas spécial. L'équivalence officielle peut résulter d'une décision administrative, mais elle peut aussi venir de l'usage commun. Pour qu'il y ait un équivalent officiel, il faut avoir une sorte de décision officielle des autorités, par exemple, la conversion des unités. Un équivalent officiel peut résulter aussi de la fixation d'une dénomination pour une référence de la culture de départ vers la langue d'arrivée, comme dans le cas des noms des attractions. Cette catégorie peut donc produire un chevauchement avec les stratégies de la rétention et de la traduction directe. (Pedersen 2011 : 99.) Comme l'usage d'un équivalent officiel n'est pas en fait une décision prise par le traducteur, nous la considérons comme une catégorie secondaire. Elle est, en conséquence, exclue de la figure présentée ci-dessus et de notre analyse.

2.1.2. Normes et conventions du sous-titrage en Finlande

Ce qui est valable dans tout type de traduction, également dans le sous-titrage, c'est que le traducteur doit rester fidèle envers le texte de départ et viser à transmettre son style et son ambiance autant que possible. Comme dans le sous-titrage, le temps et l'espace sont évidemment limités, le traducteur doit alors parfois prendre des décisions assez exceptionnelles. Ainsi, l'information donnée par un sous-titre reste incomplète en soi. Cela n'a de sens que lorsque les sous-titres apparaissent à l'écran exactement au bon moment et restent là suffisamment longtemps pour que le spectateur puisse avoir le temps de les lire et d'identifier la personne dont les sous-titres représentent la parole. Quand les sous-titres suivent attentivement la parole et sont en harmonie avec l'expression donnée par le son et l'image, le spectateur a une illusion d'entendre la langue parlée dans le programme télévisé en question, et il n'est nécessairement pas conscient du fait qu'il est en train de lire la traduction sur l'écran. (Vertanen, 2007 : 150-151.) Pour générer une telle illusion, il faut pouvoir respecter un ensemble de normes et de conventions. Ces normes varient bien sûr selon le pays et la langue d'arrivée. Par la suite, nous présenterons quelques règles établies dans le domaine du sous-titrage en Finlande.

Les deux restrictions principales qui limitent les sous-titres sont le temps et l'espace. La troisième, dérivée de ces deux, est la vitesse de lecture. Le texte doit être suffisamment grand pour que le lecteur puisse le lire sans effort, mais, ce texte ne peut pas trop couvrir l'image pour autant. Il faut aussi que les sous-titres suivent strictement le rythme de la parole. À cause de cette limitation du temps et de l'espace, tout ce qui est dit, lors d'un programme, ne peut pas être traduit. Par conséquent, le traducteur est forcé de trouver et de transmettre ce qui est nécessaire pour comprendre le scénario et exclure des points qui ne sont pas essentiels dans la scène en question. En général, les mots ou expressions qui sont souvent omis dans les sous-titrages finnois sont, par exemple, des noms et des titres, des adjectifs, des toponymes ou des expressions de temps. Il est parfois aussi commun d'exclure la traduction de l'argot ou du dialecte, car ils peuvent être complexes à comprendre. Il en est de même des gros mots, qui donnent souvent un effet beaucoup plus fort lorsqu'ils sont écrits que parlés. (Vertanen, 2007, 151-153.)

Il existe une référence de la qualité, pour la traduction de sous-titres en finnois, élaborée par la société finlandaise des traducteurs audiovisuels (*Av-kääntäjät*) en collaboration avec des traducteurs, des agences de traduction, des services de streaming et des représentants de l'Institut de langues de Finlande (*Kotimaisten kielten keskus – Kotus*). Ces recommandations sont en vigueur pour des produits audiovisuels utilisés à la télévision, dans les services de streaming et dans le cas d'enregistrements, mais ils peuvent partiellement être appliqués à la production cinématographique. Les sous-titres traduits doivent tenir compte aussi bien des objectifs des auteurs du produit audiovisuel que du public cible. Le message sous-titré doit être interprété en tenant compte de l'ensemble du produit audiovisuel dans lequel le message est déterminé par la coopération de l'image, de la langue et des sons. Le message doit aussi être transmis de manière qu'il convient au contenu, au style et au rythme du produit audiovisuel en question. (*Av-kääntäjät*, 2020.)

Selon ces normes composées, les sous-titres en finnois devraient être linguistiquement acceptables. C'est-à-dire qu'ils respectent une expression qui peut être considérée caractéristique pour la langue cible par un utilisateur de la langue commune. Un sous-titre audiovisuel doit ainsi rester le plus convenable possible pour la situation en question. Il est favorable à respecter la langue correcte conforme aux recommandations de la langue commune. Cette correction et expression naturelle soutiennent l'expérience de

visionnement. Dans le respect du style du programme télévisé, le sous-titrage doit suivre les règles grammaticales et orthographiques. Comme le naturel se brise particulièrement lors de l'interférence avec une langue étrangère, il faut que la langue utilisée soit naturelle, compréhensible et idiomatique, et qu'elle convienne au style et au contexte de l'original. Le sous-titrage doit être facilement lisible et compréhensible au point que le spectateur puisse être capable de percevoir l'idée par une seule et unique lecture. Les facteurs principaux qui agissent sur cette lisibilité et compréhensibilité textuelles sont la segmentation du texte en répliques, la programmation et les pratiques techniques de l'écriture. Tout cela rend plus facile pour le spectateur le suivi du produit audiovisuel comme un ensemble. (Av-kääntäjät, 2020.)

La segmentation du sous-titrage se réfère aussi bien à celle qui se produit à l'intérieur d'une réplique qu'à celle entre les répliques. La segmentation est guidée par le temps disponible, la fonction de la réplique, la présentation et le développement des thèmes, l'interaction des personnages et le langage figuré. Une réplique peut contenir au maximum deux phrases et répliques de deux locuteurs différents au plus. Un sous-titre est d'une ou de deux lignes, selon le nombre de locuteurs et la longueur de la traduction. Une réplique de deux lignes est segmentée de manière que les mots qui vont ensemble se trouvent dans la même ligne. Normalement, le saut de ligne se situe à la limite de phrase. La ligne supérieure est plus courte que la ligne inférieure. (Av-kääntäjät, 2020.)

La programmation des sous-titres est basée sur la segmentation et elle est dirigée par cinq rythmes différents. Ce sont le rythme de la langue d'arrivée, le rythme de lecture du spectateur, le rythme de la parole ou de la chanson de départ, le rythme de l'image et le rythme de la musique de fond ou des effets sonores. La programmation assure que le téléspectateur sait qui parle et quand et qu'il a suffisamment de temps pour lire et pour comprendre chaque réplique. La réplique est programmée de manière qu'elle apparaisse à l'écran lorsque la parole commence et disparaît de l'écran au plus tôt lorsque la période de parole en question se termine, et au plus tard environ une seconde après. Une pause minimum entre deux répliques est de 2 à 4 photogrammes (chacune des images d'un film). Quand il n'y a pas des pauses notables dans la parole, il est préférable de *concaténer*, c'est-à-dire de ne laisser qu'une pause minimum entre les répliques. La durée d'une réplique est de 1,8 seconde au minimum et environ 7 secondes au maximum. Il est préférable d'avoir plus de temps de lecture que moins de temps. (Av-kääntäjät, 2020.)

La vitesse de lecture, dans ce contexte, réfère au temps mécanique à lire chaque réplique ; ce temps est calculé par le logiciel de sous-titrage. La vitesse de lecture d'un sous-titrage finnois est recommandée d'être au maximum de 12 à 14 CPS (caractères par seconde), y compris les espaces. Il faut donner plus de temps pour lire une réplique qui contient, par exemple, des mots étrangers, de la terminologie spécialisée, ou autrement de la langue s'éloignant de la langue commune. Dans les programmes télévisés pour enfants, la vitesse de lecture est plus lente. En ce qui concerne les montages, la règle principale détermine que le texte ne devrait pas dépasser le montage lorsque la scène change. Également, à l'intérieur d'une scène, il est préférable de programmer la réplique qui va disparaître de l'écran ou apparaître à l'écran au moment du montage, à condition qu'il soit permis par le rythme de la parole et de la vitesse de lecture. Dans une scène, la réplique peut tout de même dépasser le montage. (Av-kääntäjät, 2020.)

Il existe aussi quelques conventions plutôt techniques à l'égard de l'écriture. Par exemple, si une phrase commencée dans une réplique continue dans la réplique suivante, un trait d'union (-) est mis à la fin de la première réplique avec une espace entre ce trait d'union et le dernier caractère de la réplique. En général, les signes de ponctuation sont utilisés selon les règles de l'orthographe finnoise, y compris le respect des règles de la ponctuation. Le changement de locuteur à l'intérieur d'une réplique est aussi marqué avec un trait d'union et une espace devant le tour de parole du deuxième locuteur. Normalement, il ne devrait pas y avoir plus de deux tours de parole dans une même réplique. Si une réplique comporte deux tours de parole, celles-ci devraient se trouver dans les lignes distinctes. En Finlande, les répliques se situent traditionnellement en bas de l'écran et elles sont alignées à gauche. S'il y a, néanmoins, quelque chose d'autre en bas de l'image, par exemple, le générique d'ouverture, le générique de début ou des intertitres, les sous-titres peuvent être temporairement situés ailleurs. Un **intertitre** est un texte filmé. Il s'agit, par exemple, de panneaux, de rubriques, de poteaux indicateurs, etc. Ceux-ci sont traduits seulement s'ils contiennent de l'information essentielle pour pouvoir suivre le produit audiovisuel. Il est possible qu'un produit audiovisuel inclue aussi du texte en langue de départ : il est alors ajouté sur l'image, comme le nom du lieu où se situent les événements. La traduction d'un tel texte est située de manière qu'elle ne couvre pas les dessins ou le visage du locuteur. Les intertitres sont principalement écrits en majuscules et concentrés. (Av-kääntäjät, 2020.)

En ce qui concerne la traduction des éléments qui sont liés à la culture, le degré de domestication (changement des éléments du texte pour adapter au public cible) dans le sous-titrage est déterminée selon la distance entre la culture source et la culture cible. Le traducteur doit aussi estimer quel est le rôle et le niveau de la médiation culturelle du produit audiovisuel en question. En principe, les expressions culturelles du texte source ne devraient pas être substituées par des expressions qui se réfèrent typiquement à la culture finlandaise, pour qu'il n'y ait pas de contradiction entre le temps et le lieu représentés et le sous-titrage. Les marques produites ne devraient pas être remplacées par leurs correspondants finlandais non plus. Une domestication excessive emporte le téléspectateur du monde et de la culture du produit audiovisuel, et pour cela, elle devrait être évitée. S'il est justifié de supposer qu'un élément culturel n'est pas familier au public cible, il est souvent plus clair d'utiliser par exemple un hyperonyme. Aussi bien les pratiques finlandaises que les coutumes, l'époque et le genre du produit de départ agissent sur le choix entre le vouvoiement et le tutoiement. Le traducteur doit décider si le vouvoiement qui est caractéristique, par exemple, pour les Français, serait approprié aussi dans la version sous-titrée en finnois, ou s'il y a besoin d'un compromis. (Av-kääntäjät, 2020.)

Tenant compte de toutes ces normes présentées au-dessus, qui ne sont même pas entièrement considérés ici, il est incontestable que le sous-titrage comme pratique n'est pas un travail simple, tout au contraire. Même si les versions de sous-titrage examinées ici ne sont que dans une langue, le finnois, il faut quand même présenter une remarque secondaire : ainsi, dans la traduction cinématographique, en Finlande, il existe des restrictions exceptionnelles en comparaison avec la plupart des autres pays. Comme la Finlande est un pays bilingue (les langues officielles sont le finnois et le suédois), les productions cinématographiques sont généralement sous-titrés en deux langues. Cela pose encore plus de défis pour les traducteurs parce que le texte en deux langues doit être posé simultanément à l'écran, dans le respect de la norme (un maximum de deux lignes de texte par réplique) ; l'art de savoir résumer est alors vraiment essentiel. (Hartama 2007 : 188-189.)

2.2. Traduction de l'humour dans les médias audiovisuels

La définition de l'humour est compliquée et il existe de nombreuses tentatives qui ont essayé de le définir et encore plus d'approches pour l'étudier. Ici, nous ne nous

concentrerons pas à identifier les caractéristiques de l'humour en général, mais nous essayerons de donner une présentation des grands traits de la traduction de l'humour, en particulier dans le contexte audiovisuel. Selon Vandaele (2010), l'humour se produit lorsqu'une règle est transgressée, lorsque les attentes ne sont pas satisfaites ou lorsqu'il y a une résolution inattendue de l'effet de surprise. Le concept d'*attentes* est fréquemment compris dans la définition du sentiment d'*incongruité* dans lequel les attentes qui remontent aux règles cognitives construites ou communes sont trompés par l'effet de surprise comique. Cet effet de surprise comique présente aussi des éléments caractéristiques de *supériorité*. Les théories de supériorité proposent que l'humour vise souvent à ridiculiser une victime ou un objet de la blague ; ce qui remonte l'estime de soi de ceux qui apprécient l'humour en question. L'humour suscite ainsi un type de socialisation créant un sentiment d'inclusion ou d'exclusion en établissant des hiérarchies entre individus. Les règles, les attentes et les résolutions ainsi que l'accord par rapport au *jeu social* sont généralement caractéristiques d'un groupe ou d'une culture. Le traducteur doit ainsi faire face à ces faits. L'humour devient visible par des facteurs physiologiques comme le rire et le sourire, donc les échecs de traduction aboutissant à ce que l'humour traduit ne fait pas rire sont aussi visibles. L'humour relève aussi souvent des connaissances implicites et observe des règles et des tabous en ce qui concerne à ce qui peut être ciblé. D'autres problèmes pour la traduction de l'humour sont posés par la dénotation et la connotation linguistiques, les variations dialectales, sociolectales et idiolectales et la communication métalinguistique.

Díaz-Cintas & Remael (2007) constatent que beaucoup d'attention a été prêtée aux questions sur la traduisibilité, ou plutôt l'*intraduisibilité* de l'humour. Malgré tout, les comédies semblent bien être transmises d'un pays à un autre. Ainsi, elles sont certainement traduites d'une manière ou d'une autre. Les premières recherches sur l'humour dans la traduction audiovisuelle se sont portées presque toujours sur l'humour verbal, ce qui a été analysé par les moyens de l'approche comparative, c'est-à-dire, en soulignant ce qui avait été disparu ou retenu dans l'action de traduire l'humour à l'écran. Les premières années ont été caractérisées par les études de cas où il était habituel de diriger l'attention vers les aspects pragmatolinguistiques dans la traduction de l'humour, principalement dans les genres fictifs comme les films et la télévision. La complexité sémiotique des textes filmiques et l'interaction simultanée du dialogue parlé, des images, des sons et des intertitres s'est révélée être un objet intéressant pour les études concentrées

sur les difficultés en traduction de l'humour, sur la base des composants et des spécificités linguistiques et culturelles. Plus récemment, les études sont devenues plus systématiques en s'appuyant souvent sur un matériel plus vaste ainsi que sur des genres plus variés, tels que les jeux vidéo ou les programmes télévisés et films animés. Ce qui a provoqué des discussions sur la traduction de l'humour pour des publics cibles variés. Ce point de vue du public a particulièrement été mis en pratique dans des recherches orientées vers l'évaluation de la perception de l'humour traduit dans les produits audiovisuels. (Bucaria, 2017 : 431- 432.)

Il est généralement constaté que l'humour consiste en rire ou, au moins, en sourire. Ainsi, l'humour est défini comme une qualité avec le divertissement comme conséquence. L'humour ne fonctionne pourtant pas isolément, en soi, mais il est toujours lié à son contexte : situationnel, socio-culturel, linguistique ou personnel. Le défi fondamental pour les traducteurs est d'identifier ce qui produit un effet humoristique dans le texte source. Ensuite, ils doivent trouver une solution pour transmettre l'humour perçu dans le texte source avec l'intention de produire un effet similaire pour le public cible. Le sous-titrage de l'humour demande de l'intuition et de la créativité, mais en premier lieu, il s'agit d'établir des priorités. Comme l'humour peut apparaître sous formes variés, par exemple, au moyen de l'interaction entre les mots et l'image, le jeu de mots, l'intertextualité, les traits de genre ou simplement comme une partie essentielle du scénario, quelques éléments sont plus facilement traduisibles que d'autres. Ainsi, il est fondamental d'identifier dans quelle mesure l'humour fait partie de la structure du film. Parfois, le rire est plus important que de rendre la sémantique exacte, et vice versa. Il est aussi important de rappeler que l'humour dans les produits audiovisuels peut, de temps en temps, être même plus facile à transmettre que dans les œuvres littéraires par exemple. Bien que le sous-titrage soit limité par le son et l'image, ces deux peuvent souvent largement aider à discerner l'effet humoristique. (Díaz-Cintas & Remael, 2007 : 212-215.) Par la suite, nous traiterons quelques classements de l'humour audiovisuelle et des stratégies appliquées dans sa traduction.

Dans son classement de l'humour audiovisuelle, Zabalbeascoa (1996) distingue entre six types de blagues dans les sitcoms doublés. Ces types sont les suivantes :

- les blagues internationales ou binationales
- les blagues culturelles-institutionnelles

- les blagues du sens de l'humour national
- les blagues linguistiques
- les blagues visuelles
- les blagues complexes

Bien que ce classement soit établi pour analyser les programmes doublés, nous le considérons pertinent dans le domaine de sous-titrage aussi. Le premier type de blagues, les **blagues internationales ou binationales**, se réfère aux blagues dont l'effet humoristique ne dépend pas d'un jeu de mots spécifique à une langue ou d'une familiarité des aspects spécifiques de la culture source. Le référent d'une telle blague fait partie de la culture source, mais l'effet humoristique peut être gardé si la blague est transmise au texte d'arrivée sous la forme d'un calque. Alors, le référent est suffisamment reconnu dans la culture cible afin que le public le reconnaisse. Un référent de ce genre peut être, par exemple, une personne connue ou célèbre, une attraction touristique, un fait bien connu de l'histoire d'un pays, ou un événement politique notoire. Dans le cas de **blagues culturelles-institutionnelles**, inconnues dans la culture cible, l'adaptation est souvent requise ou sinon l'effet humoristique risque d'être perdu, à moins qu'il puisse être présumé que le public cible reconnaisse le phénomène en question malgré son étrangeté. Alors, il peut être conservé dans le sous-titre. Les **blagues du sens de l'humour national** se réfèrent au sens de l'humour d'un certain pays, ou d'une certaine communauté. Ces types de blagues s'appuient d'une certaine manière sur l'intertextualité, car il faut connaître la tradition nationale pour les comprendre. Par exemple, quelques communautés s'amuse par se moquer d'eux-mêmes, tandis que d'autres ne le font pas et préfèrent rire aux frais de quelqu'un d'autre. L'humour, en ce cas, peut venir de la religion ou de l'histoire, il peut être inspiré par les préjugés, voire parfois par le racisme. Les **blagues linguistiques** s'appuient sur des caractéristiques du langage naturel comme, par exemple, la *polysémie* (un mot ou une expression ayant plusieurs sens ou significations différentes), l'*homophonie* (deux mots différents possèdent la même prononciation) et le *zeugma* (faire référer un même mot à deux mots disparates, mais qui est différemment compris dans des contextes différents) et ils incluent calembours et jeux de mots. Ce type de blagues est généralement très difficile à traduire et le traducteur doit tout d'abord identifier l'objectif ou l'effet prévu d'un jeu de mots avant le traduire. Les **blagues visuelles** sont transmises par l'information visuellement communiquée, par exemple, à travers le montage, les gestes, les expressions faciales ou mise en place du suspense au point que le spectateur

voit et sait plus que le personnage concerné. Dans la catégorie des **blagues complexes**, une combinaison de deux ou de plusieurs types de blagues mentionnées au-dessus est formée. Finalement, Díaz-Cintas (cité par Díaz-Cintas & Remael, 2007) a plus tard ajouté la catégorie des **blagues auditives** qui désigne les bruits et les caractéristiques métalinguistiques de la parole, comme les accents et l'intonation, mais qui, selon les auteurs, ne requièrent pas de traduction, car ils ne s'appuient pas sur les sons qui soient linguistiquement significatifs. (Díaz-Cintas & Remael, 2007 : 217-228.)

Une autre classification, plus récente, sur l'humour audiovisuel est celle de Martínez-Sierra (2006), qui est cependant aussi fondée sur la classification de Zabalbeascoa présentée au-dessus. Dans son article, Martínez-Sierra présente une analyse sur le fait de savoir comment les éléments humoristiques dans les extraits d'une série animée, *The Simpsons*, réussissent à surmonter les limites linguistiques et interculturels dans la version doublée de l'anglais vers l'espagnol. Les objectifs de cette étude ont été de mettre en place une méthode pour l'analyse de l'humour dans la traduction audiovisuelle en considérant la théorie de la pertinence, les études descriptives et certaines approches de la communication interculturelle, afin de pouvoir décrire quelques mécanismes de la traduction de l'humour dans les textes audiovisuels et pouvoir identifier des tendances traductionnelles qui pourraient servir à une recherche future. L'auteur distingue alors huit catégories relatives aux éléments humoristiques :

- les éléments culturels-institutionnels
- les éléments du sens de l'humour de la communauté
- les éléments linguistiques
- les éléments visuels
- les éléments graphiques
- les éléments paralinguistiques
- les éléments (humoristiques) non marqués
- les éléments sonores

La catégorie des **éléments culturels-institutionnels** se réfère aux caractéristiques liées à une culture spécifique. Ces types d'éléments peuvent inclure, par exemple, des politiciens, des célébrités, des organisations, des journaux, des livres, des films, etc. La référence peut être explicite, implicite, acoustique ou visuelle et les éléments de cette catégorie présentent ou évoquent une image d'un référent particulier dans la culture. La

deuxième catégorie est celle des **éléments du sens de l'humour de la communauté** ; ce qui désigne les thèmes qui semblent être plus populaires dans une certaine communauté que dans les autres, par exemple, une certaine profession ou classe sociale. Ces blagues ne sont pas liées aux caractéristiques culturelles particulières, mais plutôt aux connaissances, expériences, croyances ou valeurs. La référence peut toujours être explicite, implicite, acoustique ou visuelle. Les **éléments linguistiques** se basent sur les caractéristiques linguistiques qui peuvent être explicites, implicites, parlées ou écrites. Les **éléments visuels** comprennent les cas où l'humour est produit par ce qui se voit à l'écran. Les **éléments graphiques** incluent l'humour dérivé d'un message écrit inséré dans l'image qui apparaît à l'écran. La sixième catégorie consiste des **éléments paralinguistiques**, c'est-à-dire des qualités non-verbales de la voix, comme l'intonation, le rythme, le ton, la résonance ou le silence narratif. Ces éléments sont explicites et oraux. Les **éléments (humoristiques) non marqués** représentent des cas divers qui ne peuvent pas facilement être classés dans les autres catégories, mais qui sont tout de même humoristiques. Ceux-ci peuvent apparaître dans une forme acoustique ou visuelle et ils peuvent être soit explicites soit implicites. Finalement, les **éléments sonores** sont des sons qui peuvent être humoristiques en soi, ou qui apparaissent en combinaison avec d'autres. Ces éléments sont explicitement et acoustiquement trouvés dans la bande-son ou dans les bruitages. Nous emploierons ce classement de Martínez-Sierra comme base dans la division de notre corpus en catégories selon le type d'humour présent dans chaque scène humoristique soulevée.

2.3. Retraduction des textes audiovisuels

La **retraduction** est définie comme une traduction nouvelle et postérieure dans la même langue d'arrivée d'un texte source particulier. En général, la retraduction comme processus se déroule sur une période de temps limitée, mais il existe aussi des traductions simultanées ou quasi simultanées, ce qui rend difficile ou même impossible de définir une traduction comme la première et une autre comme la seconde. Il existe également de nombreux problèmes dans le classement d'un texte en tant que retraduction. À cause du changement du texte source au fil du temps, pour des raisons politiques ou éditoriales par exemple, et de l'instabilité d'une même langue, comme la différence entre le français québécois et celui de France, la classification des retraductions devient complexe. Dans ce cadre, il faut aussi faire attention aux adaptations. Comme les retraductions sont souvent produites pour rechercher une audience nouvelle, par exemple, une version pour

les enfants d'un texte classique, il est difficile de déterminer la limite entre la traduction et l'adaptation. De plus, amène un problème de classification la distinction entre retraduction et révision, qui désigne la vérification, la correction ou la modernisation d'une traduction déjà existante. (Koskinen & Paloposki, 2010 : 294.)

Les retraductions ont été une source pour des questions de recherche portant sur le changement des normes et des stratégies de la traduction, sur la standardisation de la langue ou sur les effets des contextes politiques ou culturels. À l'écart de ces études sur les retraductions comme produits, il existe un intérêt croissant sur le processus de la retraduction, c'est-à-dire, sur ce qui se passe concrètement durant cette activité. La théorie probablement la plus connue sur la raison derrière le phénomène de retraduction est celle de Berman (1990). Selon cette théorie, les premières traductions sont, d'une façon ou d'une autre, maigres et incomplètes, tandis que les traductions suivantes peuvent profiter de ces premières traductions directives et rendre le véritable fond du texte source à la langue cible. La première traduction introduit le texte et serait traduit par domestication, alors que la traduction suivante peut vraiment être fidèle à l'esprit du texte source et serait traduit par étrangéisation. Cette idée est généralement appelée « l'hypothèse de la retraduction ». Aujourd'hui, il est cependant généralement établi que ce principe de Berman n'explique pas suffisamment ce qu'est la retraduction. Même s'il y avait des exemples soutenant un tel modèle, il ne serait pas caractéristique des premières traductions de suivre la stratégie de la domestication, ni des suivantes de suivre celle de l'étrangéisation. Plusieurs autres facteurs entrent dans les définitions de ce que sont les retraductions. Dans la comparaison entre les premières traductions et les suivantes, d'autres indicateurs comme la syntaxe, les choix lexicaux, les éléments spécifiques culturels, la langue parlée et les dialectes sont aussi à examiner. (Koskinen & Paloposki, 2010 : 295-296.)

Koskinen & Paloposki (2010 : 295) signalent que la plupart de la recherche sur la retraduction se concentre sur les produits littéraires qui se présentent principalement sous la forme d'une étude de cas portant sur les traductions d'un texte littéraire classée comme œuvre « classique ». Hors de l'édition d'œuvres et de genres littéraires, le phénomène de la retraduction est rarement traité. Par exemple, la pratique fréquente de retraduire les sous-titres des films dans les médias et distributeurs reste peu étudié dans la perspective de la retraduction. Les retraductions audiovisuelles peuvent se présenter dans une des

deux formes suivantes : La première étant la mise en service d'un nouveau sous-titrage, ou doublage, sur le même film. Cela peut se produire pour de nombreuses raisons, par exemple, la difficulté d'obtenir la version antérieure, le problème des droits d'auteur ou la tentative de gagner des profits du film par une nouvelle série de sous-titres. La deuxième forme est de produire aussi bien la version doublée que la version sous-titrée d'un seul texte source audiovisuel. Ce deuxième cas est arrivé dans le contexte de DVD quand la version doublée dans un pays traditionnellement favorisant ce mode de TAV est complétée par une version sous-titrée. La raison derrière cette action est encore principalement financière. (Bywood, 2019.)

Bywood (2019) dans son étude teste l'hypothèse de la retraduction dans le contexte audiovisuel. Sa recherche traite de la traduction de deux films allemands par Volker Schlöndorff sous-titrés en anglais. Le corpus consiste en cinq versions de sous-titres pour DVD datant de différentes années. Trois sous-titres sur cinq sont extraits du premier film et deux du second film. L'auteur constate que la difficulté de classer une traduction comme retraduction, à cause de l'instabilité du texte source, est une question encore plus importante dans le cadre de la TAV, car des versions nouvelles sont souvent sorties. La recherche de Bywood s'appuie sur les normes d'orientation présentées par Pedersen (2011 : 192), c'est-à-dire selon le fait de savoir si la traduction est plutôt sourcière ou cibliste. Pedersen constate quand même aussi que, à l'égard de la nature polysémique des textes audiovisuels, le programme télévisé traduit ne peut jamais être tout-à-fait cibliste. Le problème de traduction, sur lequel se concentre Bywood (2019), est celui des références spécifiques culturelles qui posent des défis aux traducteurs parce qu'ils portent une charge plus sémantique et culturelle que le pur référent d'un mot. Le classement appliqué dans l'étude citée est celui proposée par Pedersen (2011 : 74) car cette série de stratégies est considérée pour l'étude du sous-titrage en particulier. La catégorie est constituée de sept catégories de base : (1) la rétention, (2) la spécification, (3) la traduction directe, (4) la généralisation, (5) la substitution, (6) l'omission et (7) l'équivalence officielle (voir chapitre 2.1.1).

Comme résultats de son étude, Bywood (2019) résume que, par rapport aux stratégies utilisées dans la traduction des références spécifiques culturelles dans son corpus, ce sont les stratégies de la généralisation et de la rétention dans lesquelles une tendance perceptible peut être observée. L'utilisation de la généralisation dans son corpus a

augmenté de 55 %, tandis dans le cas de la rétention, l'usage a diminué de 14 %. Concernant l'hypothèse de la retraduction, l'auteur constate que, d'une perspective diachronique, la traduction directe et la rétention diminuent en s'actualisant, tandis que la substitution et la généralisation augmentent, ce qui conduit à la conclusion que dans le corpus en question l'hypothèse de la retraduction n'est pas valide. En fait, les résultats indiquent le contraire, principalement que la traduction des références spécifiques culturelles présente l'inclination d'être plus cibliste dans le cas des retraductions. D'après l'auteur, ce résultat peut être causé par des raisons variées. Par exemple, cette théorie particulière n'est peut-être pas valable dans le domaine du sous-titrage, ou, éventuellement la paire de langues et la direction de traduction depuis l'allemand vers l'anglais a quelque chose à faire avec ce phénomène. L'auteur fait aussi remarquer que le corpus étudié est relativement petit, et que donc il n'est pas si raisonnable de former des généralisations sans une recherche additionnelle. (Bywood, 2019.) Déjà sans un examen détaillé, nous avons pu percevoir que notre corpus représente le contraire, car là, la retraduction est clairement plus sourcière que la première traduction, qui, de sa part, représente plutôt une stratégie cibliste. Le corpus et le problème de traduction étudié sont évidemment différents, mais nous en discuterons plus dans la partie d'analyse.

3. Corpus & méthode

Cette étude traite de deux traductions en finnois du film français *Intouchables* (fin. *Koskemattomat*). La première traduction est récupérée de *Netflix*, une entreprise américaine de streaming et société de production offrant la distribution et l'exploitation d'œuvres cinématographiques et télévisuelles sur une plate-forme dédiée. Netflix a été fondé en 1997 en Californie et a commencé par la vente par correspondance de films et de séries DVD. Dans les années 2010, Netflix a lancé sa propre production de séries télévisées et a commencé de mettre en place des monopoles. Netflix est disponible en Amérique du Nord, en Amérique du Sud, en Australie, en Nouvelle-Zélande et en Europe dans plusieurs pays. (Wikipedia.org, 2020.) La seconde traduction est récupérée du service en ligne finlandais *Ruutu.fi*, un service de streaming du canal 4 (*Nelonen*) finlandais. Quelques programmes sont disponibles gratuitement, mais la majorité est payante. Les autres canaux accessibles dans ce service sont *Liv*, *Jim* et *Hero*. (Wikipedia.org, 2020.) La traduction de Netflix a été réalisée en 2012 par *Scandinavian Text Service*, une entreprise danoise travaillant sur la traduction audiovisuelle. Cette traduction est aussi la première à être utilisée lors de projections cinématographiques et dans les versions DVD qui s'en suivent. La seconde traduction, celle disponible à *Ruutu.fi*, a été traduite par *Maria Uusitalo* de *BTI Studios*, une agence de traduction internationale. Nous n'avons pas d'informations exactes sur la date précise de la production de cette traduction, mais, dans le service en ligne, le film est sorti en 2019. Mais, en tenant compte du fait que c'est probablement la présentation télévisée sur canal 4 qui a été réalisée en premier lieu, nous pouvons supposer que la parution a été bien antérieure. Dans cette partie, nous présenterons brièvement le film choisi et la raison pour laquelle la sélection de ce film-là a été faite. Ensuite, nous décrirons comment le matériel a été recueilli et quels sont les critères retenus pour le ramassage des unités de traduction pertinentes. Finalement, nous présenterons les méthodes de recherche et d'analyse.

3.1. *Intouchables*

Le film *Intouchables* est réalisé par Olivier Nakache et Éric Toledano. Il est sorti en 2011. Par son genre, *Intouchables* est une comédie dramatique, inspirée par un livre autobiographique de Philippe Pozzo di Borgo. Dans son livre, cet auteur décrit sa vie avec son assistant français-algérien Abdel Yasmin Selloun. Le film se base ainsi sur une histoire véridique. *Intouchables* a eu énormément de succès, aussi bien dans son pays

d'origine, la France, qu'à l'étranger. Avec 450 millions de dollars de profits et une audience de plus de 50 millions de personnes, il est le film non anglophone le plus réussi de tous les temps. (Yle.fi, 2016.) Ce film a également reçu des prix et distinctions comme le *Prix Goya du meilleur film européen*, le *César du meilleur acteur* pour Omar Sy, le *Prix Lumières du meilleur acteur* pour Omar Sy et une nomination au *Golden Globe du meilleur film étranger* (The French Review, 2014). Ce succès a bien agi sur notre décision pour le choisir comme objet de recherche. Par ailleurs, comme le genre du film est une comédie dramatique, ou bien, selon les réalisateurs « une comédie avec des sujets forts et actuels » (L'Express.fr, 2012), le film est très riche en éléments humoristiques, incluant aussi des éléments spécifiques culturels et des éléments venant de la langue parlée.

Intouchables est une histoire d'amitié qui traite des sujets graves comme le racisme, les différences entre les classes sociales et l'invalidité. Le film unit deux personnes représentant les extrêmes de la société. L'un est un millionnaire blanc d'âge moyen, mais paralysé et très solitaire. L'autre est un homme noir pauvre, issu de la banlieue parisienne et qui préfère paresser plutôt que prendre de ses responsabilités. *Philippe* (François Cluzet) est un homme riche qui souffre de tétraplégie. Il cherche d'un nouvel auxiliaire de vie. Parmi les candidats, se présente *Driss* (Omar Sy) qui n'attend pas être choisi pour le poste, ni ne souhaite l'être. La seule raison pour laquelle Driss a sollicité ce travail est de faire signer ses formulaires pour l'ASSEDIC (Association pour l'emploi dans l'industrie et le commerce). Sans prévenir, Philippe décide de prendre Driss pour une période d'essai, même s'il est clair que Driss n'a pas d'intérêt ni la formation appropriée pour un tel poste. Driss se révélera cependant un assistant compétent bien qu'il soit très peu conventionnel. Philippe aime bien l'attitude et l'humour franc de Driss, car Philippe est lasse de la pitié des gens autour de lui. (Yle.fi, 2016.)

L'humour dans ce film se base, dans la plupart de cas, sur la plaisanterie entre les deux personnages principaux, Driss et Philippe. Philippe est un homme cultivé qui aime les arts, la musique classique, la poésie et la peinture. Il est aussi très sérieux et réservé par nature. Driss, de son côté, est un jeune homme négligent, plaisant et fainéant qui veut vivre aux dépens de la société. Cette disposition, dans le conflit de ces deux mondes très distincts, garantit un effet humoristique très élevé. Comme Philippe est handicapé et reste impuissant dans son fauteuil, la plupart des gens autour de lui le traitent délicatement. Driss, en revanche, le traite comme un homme ordinaire et lui parle d'une manière très

directe et ouverte. Cette franchise de Driss aide aussi Philippe à s'ouvrir et à délivrer son côté détendu. L'humour du film se fonde, dans la plupart des cas, sur l'ironie et la moquerie. Il s'agit en fait d'humour noir dans lequel des sujets qui sont normalement considérés comme sérieux et tragiques sont traités d'une manière comique ou satirique. Le dialogue du film comprend beaucoup d'argot, comme le verlan, ce qui pose des défis pour les traducteurs. Il y a également plusieurs références culturelles qui sont souvent problématiques pour la traduction.

Avant de commencer l'analyse sur les éléments humoristiques et leurs traductions, nous voudrions évoquer quelques caractéristiques générales de ces deux traductions assez différentes. La première traduction, celle de Netflix, paraît beaucoup plus simplifiée que celle de Ruutu.fi, qui en revanche est traduite d'une manière plus détaillée. Même si les deux traductions, au moins à première vue, paraissent avoir été rédigées en respectant les normes et les conventions des sous-titrage en finnois, les répliques traduites de Ruutu.fi sont constamment beaucoup plus longues que celles de Netflix. Nous n'exprimerons pas notre opinion sur la supériorité de l'une ou de l'autre traduction, puisque cela n'est pas le but de cette étude. Il est possible que parfois une solution plus simplifiée soit meilleure, tandis que, parfois, il est requis de donner un peu plus d'information. Nous voudrions simplement faire cette remarque : les décisions des traducteurs dans cette affaire sont systématiques à travers tout le film. Une autre observation, également intéressante, est que, dans la traduction de Ruutu.fi, la traductrice utilise le vouvoiement presque à tout moment, alors que dans la traduction de Netflix, il n'est jamais utilisé. De plus, la seconde traduction, dans son lexique et structures de la phrase, lorsqu'il est possible dans le cadre des contraintes temporelles et spatiales, respecte plus les tendances de l'original. Alors que la première traduction a l'habitude de s'éloigner un peu plus de l'original. Pour faire une généralisation grossière, il semble que le traducteur de Netflix suive plutôt une stratégie de domestication et que la traductrice de Ruutu.fi, pour sa part, suive une stratégie d'étrangéisation.

3.2. Recueil du corpus & méthode de recherche

Le corpus consiste en scènes du film contenant des éléments humoristiques et leurs traductions en finnois, tirées de deux sources différentes, *Netflix* et *Ruutu.fi*. Nous avons regardé le film une fois dans son ensemble, et puis de nouveau, en enregistrant des scènes humoristiques. Ensuite, les discours présents dans ces scènes ont été recueillis

manuellement et transcrits dans un document Word. Nous n'avons eu à notre disposition aucune liste de dialogue ni aucun manuscrit du film, donc, comme la transcription que nous proposons dépend seulement de ce que nous avons entendu, les erreurs restent, dans une certaine mesure, possibles. Nous avons recueilli en tout 49 unités de traduction consistant en répliques individuelles ou dialogues plus longs, contenant des éléments humoristiques. Le matériel inclut uniquement des scènes dans lesquelles l'humour est exprimé verbalement, c'est-à-dire que les scènes ou situations humoristiques en soi, sans humour verbalement exprimé, ont été exclues.

Le corpus consiste donc de 49 unités traductionnelles recueillies d'un seul produit audiovisuel, le film *Intouchables*. Le matériel est encore traité manuellement. Il s'agit d'une recherche qualitative. Notre but est de comparer non seulement le texte audiovisuel original et sa traduction en finnois, mais aussi les deux traductions en finnois entre elles et en comparaison avec l'original. L'approche de cette étude est ainsi descriptive et comparative. La méthode d'analyse se base, dans la plupart des cas, sur le classement d'éléments humoristiques dans les produits audiovisuels de Martínez-Sierra, ce que nous avons déjà présenté dans la partie théorique. L'auteur fait la distinction entre les huit catégories suivantes :

1. Éléments culturels-institutionnels
2. Éléments du sens de l'humour de la communauté
3. Éléments linguistiques
4. Éléments visuels
5. Éléments graphiques
6. Éléments paralinguistiques
7. Éléments (humoristiques) non marqués
8. Éléments sonores

Le classement en question a été élaboré par l'auteur pour son analyse sur la traduction de l'humour dans une série américaine doublée en espagnol. Nous le considérons tout de même convenable pour notre étude traitant du sous-titrage, mais avec quelques altérations. Premièrement, nous excluons la catégorie des éléments paralinguistiques, parce que, dans le sous-titrage, les qualités non linguistiques de la voix, comme l'intonation ou le ton, ne sont pas très pertinentes. Deuxièmement, nous excluons également la catégorie des éléments graphiques, car notre corpus ne comprend aucun cas

de ce type d'élément. Troisièmement, nous excluons aussi la catégorie des éléments (humoristiques) non marqués, car nous trouvons que les motifs qui illustrent cette catégorie sont insuffisants. Finalement, nous ajoutons une catégorie que nous considérons comme importante, étant donné la nature de notre corpus, mais qui, en tant que telle, ne fait pas partie des autres catégories mentionnées : l'humour situationnel. Ainsi, il nous reste six catégories en tout : les éléments (1) culturels-institutionnels, (2) du sens de l'humour de la communauté, (3) linguistiques, (4) visuels, (5) sonores et (6) les éléments relevant de l'humour situationnel. Évidemment, il est possible que plusieurs éléments se trouvent ensemble dans une scène. Dans ce cas-là, nous avons catégorisée la catégorie qui semble la plus dominante, la plus évidente. Nous faisons également quelques altérations au contenu de certaines catégories. La catégorie des éléments visuels comporte ici les scènes où l'humour réside principalement dans ce qui est visible dans l'image et ce qui est verbalement exprimé soutient cette visualité. Dans la catégorie des éléments sonores, nous considérons les propriétés auditives comme un constituant fondamental de l'humour, mais qui est aussi verbalement complété.

En ce qui concerne les stratégies de traduction de ces éléments humoristiques, nous appliquons dans notre analyse le classement des stratégies présenté par Pedersen (2011) cité auparavant. Nous l'avons choisi parce qu'il a été produit pour l'étude du sous-titrage en particulier. Cela nous aide aussi à mieux identifier les différences stratégiques entre les deux traductions. Bien que la retraduction soit un aspect secondaire dans cette étude, par curiosité et par inspiration de l'étude de Bywood (2019) traitée dans la partie théorique, nous considérons ici aussi l'hypothèse de la retraduction par rapport à la traduction des éléments humoristiques. Pedersen et Bywood, tous les deux examinent dans leurs études la traduction des références spécifiques culturelles, qui fonde aussi un point de départ favorable pour notre étude, tenant compte du fait que beaucoup d'éléments humoristiques se basent sur l'aspect culturel. Malgré la proposition du terme *tactique* de Gambier (2007), nous utilisons ici la notion de *stratégie*, car celle-ci reste toujours la notion généralement utilisée en traductologie. Pour analyser comment les sous-titres ont réussi à rendre l'humour dans leurs traductions, nous essayerons d'identifier s'il y a un changement dans l'effet humoristique entre le texte source et le texte cible. Dans le cas où un changement est perceptible, nous le classifions selon trois niveaux différents : l'effet humoristique *diminué*, *risque d'être perdu* ou *perdu*. Le premier niveau, diminué, veut dire que l'effet humoristique est partiellement maintenu dans la traduction, mais pas

au même degré que dans l'original. Si l'effet humoristique risque d'être perdu, cela signifie qu'il s'agit une référence qui devrait être connue dans la culture cible, mais il existe tout de même une possibilité que tous les téléspectateurs ciblés ne la connaissent pas. Au cas où nous considérons que l'effet humoristique est évidemment perdu, il y a une référence qui n'est, selon toute probabilité, pas identifiable dans la culture cible.

4. Analyse et discussion

Dans cette partie, nous présenterons des exemples extraits du corpus et nous les analyserons sur la base des méthodes suggérées dans la partie précédente. Tous les exemples sont numérotés et chaque exemple est précédé d'une description de la scène en question : qu'est-ce qui se passe dans la scène et qui sont présents ? Le texte source se trouve à gauche, et à droite, nous donnerons les traductions et leurs rétrotraductions. Les traductions sont marquées par les numéros 1. et 2. lesquels représentent la source de la traduction. 1. correspond à Netflix et 2. correspond à Ruutu.fi. Un sous-titre individuel est appelé ici *une réplique*, en lien avec la référence qualitative pour la traduction de sous-titres en finnois produite par Av-kääntäjät et présentée auparavant. Nous n'avons pas rendu visibles les codes temporels des répliques, car nous ne le considérons pas pertinent par rapport à cette étude. Cependant, afin qu'il soit possible de tenir compte aussi des normes dite techniques du sous-titrage en Finlande, si la séquence à analyser consiste en plusieurs répliques contenant soit des phrases complètes soit des phrases divisées en plusieurs répliques, nous les avons séparées. Lorsque nous référons aux sous-titres, comme nous ne savons pas le sexe du premier sous-titre, nous l'appelons *traducteur* et, sachant que la seconde version est sous-titrée par une femme, nous l'appelons *traductrice*.

Par la suite, nous analyserons la traduction de l'humour dans le corpus formé. Pour faire mieux percevoir l'analyse, nous l'avons divisée en parties selon les éléments humoristiques. Au cas où il y a plusieurs éléments présents dans un exemple, nous l'avons situé sous la catégorie qui peut être perçue comme la plus dominante. Nous identifierons et expliquerons donc premièrement les éléments humoristiques dans l'exemple en question et analyserons aussi bien les stratégies de traduction utilisées que dans quelle mesure cet effet humoristique de l'original a été transmis à la traduction. Nous donnerons au moins deux exemples de chaque catégorie, mais, au cas où une ou plusieurs catégories représentent la majorité de notre corpus, comme celle de l'humour situationnel, nous donnerons plus d'exemples. En ce qui concerne la catégorie d'éléments culturels-institutionnels, nous en traiterons aussi plusieurs d'exemples, parce que, dans cette catégorie, les changements de l'effet humoristiques sont les plus communs. Comme il n'est pas adéquat de traiter en détail toutes les répliques dans le corpus, pour finir l'analyse, nous présenterons les résultats dans une forme de figures qui tient compte du corpus entier. Ainsi, il est possible d'avoir une image globale de ce qui a été révélé du

matériel complet. Nous commencerons par la catégorie des éléments culturels-institutionnels et continuerons dans l'ordre présenté dans la partie précédente.

4.1. Eléments culturels-institutionnels

Dans cette première catégorie, nous avons placé les cas où il existe une référence à une caractéristique culturelle spécifique. Cela peut référer, par exemple, à un politicien, à une marque de fabrique ou à une personne célèbre. Ce type de références pose souvent des problèmes de traduction. Le premier exemple est extrait d'une scène où c'est la fête d'anniversaire de Philippe. Sont présents dans cette scène Driss, Magalie (l'assistante de Philippe) et un homme anonyme qui est invité. Les invités sont assis dans rangées de sièges, écoutant un orchestre jouant de la musique classique. Driss s'assied à côté de Magalie. Il est habillé dans un costume noir et Magalie lui dit qu'il a du style et l'air de Barack Obama. Driss se tourne vers un homme assis de l'autre côté et lui demande s'il l'a entendu. Ensuite, Driss lui dit :

(1)

C'est comme si vous, on vous disait par exemple...

Raffarin...ou Georges Marchais.

1. Sinua voisi verrata vaikka...

Raffariniin tai George Bushiin.

[On pourrait te comparer à...Raffarin ou George Bush.]

2. Se on sama kuin jos teitä verrattaisiin

Raffariniin tai Georges Marchaisiin.

[C'est la même que si vous étiez comparé à Raffarin ou Georges Marchais.]

Jean-Pierre Raffarin est un ancien Premier ministre français et *George Marchais* est également un homme politique français. Ils ne sont pourtant pas des personnes généralement connues à l'étranger, au moins à notre connaissance. L'expression sur le visage de cet homme, à qui Driss s'adresse, révèle qu'il n'est pas du tout impressionné d'être comparé à ces personnes. Donc, il est raisonnable de supposer que Driss se moque de son apparence. Le premier traducteur a pris une décision de substituer *Georges Marchais* par *George Bush*. Le prénom est pareil et tout le monde connaît qui est George Bush. Barack Obama est généralement considéré comme un leader charismatique, mais la même chose ne peut nécessairement pas être dite au sujet de George Bush. Ainsi, dans ce cas, l'effet humoristique est au moins partiellement gardé, mais un peu diminué, tandis que dans l'autre traduction, la traductrice a retenu les noms originaux, donc, en tenant

compte que la plupart des spectateurs finlandais ne connaissent pas qui sont Raffarin ou Georges Marchais, l'effet humoristique est perdu. Néanmoins, l'élément visuel, aussi présent dans cette scène (l'expression de l'homme destinataire de cette blague), agit possiblement sur ce que la nature ironique de la remarque peut être en partie transmise, même si le public cible ne connaîtrait pas les référents. En tout cas, l'effet humoristique en soi est perdu dans cette seconde traduction.

Dans le deuxième exemple, il s'agit encore de la fête d'anniversaire de Philippe. Driss n'est pas du tout intéressé par la musique classique jouée par l'orchestre. Philippe lui fait alors écouter des œuvres classiques très connues. Quand l'orchestre commence à jouer *Le Printemps* de Vivaldi, Driss commente de la manière suivante :

(2)

*Je connais celle-là ! Si, si je la connais,
tout le monde la connaît ! Mais si !
« Bonjour, vous êtes bien aux ASSEDIC de Paris,
toutes nos lignes sont actuellement occupées,
le temps d'attente est d'environ 2 ans. »*

*1. Tiedän tämän. Kaikki tietävät
tämän.*

[Je connais ça. Tout le monde la connaît.]

"Soititte työvoimatoimistoon."

"Linjamme ovat varattuja."

[« Vous avez appelé le bureau de l'emploi. » « Nos lignes sont occupées. »]

"Odotusaika kaksi vuotta."

[« Le temps d'attente est de deux ans. »]

2. Tiedän tämän! Kaikki tietävät tämän!

[Je connais ça ! Tout le monde la connaît.]

"Tämä on Pariisin työttömyyskassa. Kaikki linjat ovat juuri nyt varattuja."

[« C'est le fonds d'assurance chômage de Paris. Toutes les lignes sont actuellement occupées. »]

"Odotusaika on noin kaksi vuotta."

[« Le temps d'attente est d'environ deux ans. »]

L'humour dans cette scène se base sur l'ignorance de Driss par rapport à la culture et aux arts. Il fait un lien direct entre cette œuvre célèbre et l'ASSEDIC (Association pour l'Emploi Dans l'Industrie et le Commerce), où il a dû probablement souvent appeler. L'humour réside aussi dans le fait qu'il est très difficile de joindre les institutions d'État

par téléphone et le fait que c'est souvent de la musique classique qui est utilisée comme musique du fond lors de l'attente en ligne. Ainsi, l'élément sonore est présent dans la scène aussi, mais nous n'avons pas situé le présent exemple dans la catégorie d'éléments sonores, parce que nous trouvons que la référence à l'ASSEDIC est plus importante ici. La première traduction représente la stratégie de substitution dans laquelle l'ASSEDIC est substitué par un référent finlandais *Työvoimatoimisto*, qui est l'agence équivalente. La seconde traduction a retenu la mention de *Paris*, mais elle a également substitué l'ASSEDIC par un référent finlandais *työttömyyskassa*, qui traite des fonds de chômage. La mention de temps d'attente est cruciale, et dans les deux traductions, elle est incluse. Ainsi, à notre avis, les deux traductions ont réussi à rendre l'effet humoristique de cette scène.

Le troisième exemple est la scène où Driss se trouve dans l'entretien d'embauche. Sont présents dans la scène Driss et l'intervieweuse. Il y a une peinture de *Dali* sur le mur du bureau. Driss fait une remarque sur la peinture pour avoir l'air cultivé et intelligent. Puis, il demande à l'intervieweuse si celle-ci aime la peinture.

(3)

J'aime bien Goya.

- *C'est pas mal. Moi aussi, mais bon, faut dire que depuis Pandi-Panda elle a rien fait de terrible !*

1. *Pidän Goyasta.* [J'aime Goya.]

- *Hän on kova soittamaan kitaraa.*
[- Elle joue bien de la guitare.]

2. *Pidän! Etenkin Goyasta.*

[Oui ! Surtout Goya.]

- *Ei hassumpi. Tosin sen pandalaulun jälkeen hän ei ole laulanut paljonkaan.*

[- Pas mal. Mais depuis cette chanson de panda elle n'a pas beaucoup chanté.]

L'intervieweuse se réfère bien sûr à *Goya*, le peintre. Driss cependant répond en parlant de *Chantal Goya*, la chanteuse et l'actrice française, et de sa chanson *Pandi Panda*. Le premier traducteur a traduit la référence à Chantal Goya « *elle joue bien de la guitare* », ce que n'est pas du tout correct et la référence est ainsi omise. Peut-être, par cette solution, le traducteur veut simplement affirmer que Driss parle de quelque musicien. Pourtant, la réduction d'une information si connue ne serait pas nécessaire étant donné le temps et l'espace disponibles. La traductrice de la seconde traduction, en revanche, a gardé la référence à la chanson de panda, pour que le spectateur sache qu'il s'agit peut-être d'un

chanteur appelé Goya. La stratégie utilisée dans ce cas est ainsi la généralisation. Le rire de l'intervieweuse et également de Driss, qui rit de sa propre blague, indiquent naturellement qu'il y a quelque chose de drôle. Malgré cela, comme cette chanteuse en question n'est pas connue en Finlande et que les restrictions du produit audiovisuel ne donnent pas beaucoup de temps au téléspectateur pour réfléchir au sujet, même s'il y a une référence à la musique dans les deux traductions, l'effet humoristique est diminué.

L'exemple (4) se situe dans la scène où Driss entend la fille de Philippe, Elisa, sangloter dans sa chambre. Il va regarder ce qui se passe et la trouve allongée sur le lit avec des emballages de médicament à côté sur la table de nuit. Il regarde les emballages et dit à Elisa :

(4)

Imodium ? Et qu'est-ce que tu voulais faire avec ça ? Tu voulais te tuer ?

1. *Mitä sinä ripulilääkkeellä?*

[Qu'est-ce que tu voulais faire avec le médicament pour la diarrhée ?]

Ei näihin kuole.

[Ceux-ci ne tuent pas.]

2. *Imodiumia? Mitä sinä sillä yritit tehdä?*

Halusitko tappaä itsesi?

[Imodium ? Qu'est-ce que tu essayais de faire avec ça ? Tu voulais te tuer ?]

Imodium est un médicament antidiarrhéique et Driss rit d'Elisa qui a essayé de se faire du mal avec les médicaments si quotidiens. Alors, il lui demande très ironiquement si elle a voulu se tuer utilisant ces médicaments. Ici, l'humour situationnel est aussi présent, mais les éléments culturels jouent le rôle principal. Dans la première traduction, la stratégie de généralisation est utilisée, car le nom du médicament *Imodium* est remplacé par un hyperonyme *médicament pour la diarrhée*, tandis que dans la seconde traduction le nom est retenu. Nous croyons que ce médicament, nommé dans l'exemple, est assez bien connu en Finlande aussi, au moins il est vendu en pharmacie. Nous ne pouvons pourtant pas être sûres que tout le monde le connaît, et donc, la seconde traduction risque de perdre son effet humoristique. La première traduction n'a pas le même problème grâce à la généralisation faite. Ici, la première traduction est plus résumée que la suivante qui reste plus fidèle à l'original, aussi dans d'autres endroits, que la rétention du nombre du médicament.

L'exemple (5) est lié au précédent et vient quasiment directement après, il y a seulement une réplique d'Elisa entre les deux. Nous avons décidé d'observer ces deux, parce que les solutions stratégiques ici sont particulièrement intéressantes.

(5)

Attends. T'as pris du Doliprane aussi ?

Tu vas mourir ! C'est grave !

1. *Hetkinen.* [Un moment.]

Otitko parasetamoliakin? Kuolet. Tämä on vakavaa.

[Tu as pris du paracétamol aussi ? Tu vas mourir. C'est grave.]

2. *Odota nyt... Otitko särkylääkettäkin?*

Sinähän kuolet! Tämä on vakavaa!

[Attends...Tu as pris de l'antidouleur aussi ? Mais tu vas mourir ! C'est grave !]

Driss continue de se moquer d'Elisa qui a pensé qu'une combinaison de deux médicaments communs pourrait avoir un effet dangereux. Ce qui est intéressant ici sont les choix stratégiques des traducteurs. Maintenant, la traductrice a aussi décidé d'utiliser la généralisation en remplaçant le nom du médicament *Doliprane* avec un hyperonyme *antidouleur*. Cela serait aussi un choix logique du premier traducteur parce qu'il la fait dans la réplique précédente, mais au lieu de cela, il a utilisé une généralisation plus proche *paracétamol* qui est le nom d'un composé chimique effectif dans les médicaments antidouleurs. Le choix de la traductrice de généraliser le nom *Doliprane*, mais pas le nom *Imodium*, peut résulter du fait que Doliprane n'est pas vendu en Finlande contrairement à Imodium. Le mot *paracétamol* utilisé dans la première traduction est une solution étrange, mais au moins la plupart des finlandais reconnaissent son emploi. Nous dirions que toutes les deux traductions gardent l'effet humoristique.

Dans l'exemple (6), Driss parle avec Yvonne, la première assistante de Philippe, dans la fête. Avant cette scène, Elisa a raconté à Driss qu'elle avait trouvé des médicaments antidiarrhéiques (Imodium) dans le sac d'Yvonne. Yvonne est en train de manger des délices et Driss lui dit :

(6)

Allez-y mollo sur les petits fours si vous avez des problèmes gastriques. Je suis pas médecin, mais

Imodium, tout ça...

Quand on en prend, c'est que ça va pas.

1. *Älä ahmi, ettei tule mahanpuruja.*

[N'en abuse pas si tu ne veux pas avoir mal au ventre.]

Terve ei tarvitse ripulilääkkeitä.

[Une personne en bonne santé n'a pas besoin de médicaments pour la diarrhée.]

2. *Kannattaa ottaa rauhallisesti, jos kerran vatsa praka.*

[Il serait bien d'en prendre doucement, s'il y a des problèmes avec le ventre.]

En ole lääkäri, mutta Imodiumia otetaan vain, kun jokin on pielessä.

[Je ne suis pas médecin, mais Imodium est pris seulement, lorsque quelque chose ne va pas.]

Ici l'humour se trouve dans le fait que Driss commente l'habitude de manger, les problèmes gastriques et le besoin des médicaments d'Yvonne, qui à son tour, s'étonne du fait que Driss est au courant. Ainsi, également dans cette scène, se trouve de l'humour situationnel. Cependant, à cause des références culturelles, cet exemple se trouve classé dans la présente catégorie. Dans les deux traductions, l'effet humoristique est au moins partiellement gardé et aussi bien le traducteur que la traductrice ont découvert des expressions amusantes très idiomatiques en finnois. La référence *petits fours* est omise dans les deux traductions, mais cela ne cause pas de problème pour rendre le sens. Il y a pourtant une différence importante par rapport à la référence au médicament. Dans la première traduction, le nom du médicament est généralisé avec un hyperonyme *médicament pour la diarrhée*, alors que dans la seconde le nom *Imodium* est retenu. Il est possible que tous les spectateurs cibles ne connaissent ce qu'est l'Imodium ; la seconde traduction risque de perdre son effet humoristique. C'est le même problème de traduction que dans l'exemple (4). Cependant, ces deux scènes sont successives, donc la référence aux problèmes gastriques ensemble avec la scène précédente peuvent agir sur le fait que l'humour a rendu bien que l'audience ne puisse pas connaître le médicament en question. Par la suite, nous passerons à l'analyse des exemples marqués par les éléments du sens de l'humour de la communauté.

4.2. Éléments du sens de l'humour de la communauté

Cette catégorie inclut les cas dans lesquels l'humour est basé sur un sens de l'humour caractéristique d'une communauté spécifique, comme, par exemple, d'une certaine classe sociale. Nous y classons également les cas où un groupe particulier est ciblé, par exemple,

une nationalité, les habitants d'une certaine ville, un métier, une minorité sexuelle ou les handicapés. L'exemple (7) est de la scène dans laquelle Philippe et Driss sont à l'opéra. Sont présents dans cette scène Driss, Philippe et quelques spectateurs. Quand la performance commence, Driss éclate de rire parce que l'homme sur l'estrade lui paraît très amusant. Les spectateurs à côté d'eux lui réclament le silence.

(7)

Quoi chut ? C'est en allemand ! C'est en allemand en plus...

1. Mitä? Tämähän on saksaksi...
[Quoi ? C'est en allemand...]

2. Mitä? Se on saksaa. Se on vielä kaiken lisäksi saksaa...

[Quoi ? C'est de l'allemand. C'est de l'allemand en plus...]

Driss ne comprend pas la réaction des gens, car la langue de l'opéra est l'allemand. Il pense donc qu'il n'y a pas de raison de l'écouter comme ce n'est pas en français. L'humour ici se trouve ainsi d'une partie dans le comportement inculte de Driss. Mais, nous pensons également qu'il existe un combat ou une plaisanterie entre la France et l'Allemagne, un peu comme entre la Finlande et la Suède, c'est-à-dire, les Français se moquent des Allemands et vice versa. À cause de cela, Driss est particulièrement amusé. Il n'y a pas de question sur le transfert de l'humour dans les deux traductions, dans lesquelles, la stratégie utilisée est la rétention.

Le huitième exemple représente un cas assez complexe. Dans cette scène, Philippe et Driss sont dans une galerie d'art où Philippe cherche à acheter une peinture. Driss est en train de manger des bonbons, des M&Ms, qui sont des dragées au chocolat. Philippe lui demande du chocolat et Driss lui répond :

(8)

Pas de bras, pas de chocolat.

1. Ei käsiä, ei suklaata.
[Pas de bras, pas de chocolat.]

2. Ei käsiä, ei suklaata.
[Pas de bras, pas de chocolat.]

Le présent exemple est le seul cas, dans tout le film, où les deux traductions sont complètement identiques et dans lesquelles il s'agit de stratégie de traduction directe. La

blague en question n'est pas familière pour nous, mais la page Wikipedia (2020) en dit ce qui suit :

« Pas de bras, pas de chocolat ! » est la réplique clé d'une histoire drôle empreinte d'humour noir :

« Maman, je peux avoir du chocolat ?

– Il y en a dans le placard, va donc te servir,

– Mais Maman, je peux pas, tu sais bien que je n'ai pas de bras...

– Pas de bras, pas de chocolat ! »

Moquant l'arbitraire parental, cette réplique est passée dans le langage populaire. Elle sert à mettre en avant l'absurdité d'une interdiction, ou à se moquer de quelqu'un face à une impossibilité physique. »

La définition au-dessus indique qu'il s'agit d'une moquerie de quelqu'un avec une invalidité. De plus, cette blague est évidemment connue uniquement en France, donc nous l'avons classifié sous la présente catégorie. L'analyse sur le fait de savoir comment l'humour a été transmis dans ce cas est difficile, comme nous ne savons pas si quelqu'un en Finlande peut considérer la blague comme amusante. Elle n'est pas particulièrement drôle, au contraire, plutôt de mauvais goût. Nous dirions aussi que la traduction directe est la seule possibilité parce qu'il n'existe rien similaire dans la culture finlandaise. L'effet humoristique est donc perdu.

4.3. Eléments linguistiques

Cette catégorie comprend les répliques dans lesquelles l'humour est exprimé par des caractéristiques linguistiques. L'exemple suivant est tiré d'une scène où Driss rase Philippe, parce que celui-ci a été un peu mélancolique et que s'est négligé. Seuls ces deux personnages sont présents dans cette scène. Driss rase la moustache de sorte que Philippe ressemble à *Hitler*.

(9)

Non, ça c'est pas drôle. Non non non...Non !

- Nein ? C'est ce que vous voulez dire.

1. Ei naurata yhtään. Ei.

[Ça ne me fait pas rire du tout. Non.]

- Tarkoitat nein.

[- Vous voulez dire *nein*.]

2. Ei, tämä ei ole hauskaa. Ei.

[Non, ça n'est pas drôle. Non.]

- Nein! Sitä kai tarkoittitte?

[- *Nein* ! C'est ce que vous vouliez dire ?]

L'humour en ce cas est assez clair. Quand Philippe ne s'est pas amusé de son nouveau style et dit « non » à Driss et à son petit jeu, Driss lui répond qu'il veut probablement dire « *nein* », qui signifie « non » en allemand. Comme Hitler est un personnage historique très connu, et que tout le monde sait qu'il était allemand et que « *nein* » est de la langue allemande, il n'a pas besoin de plus d'informations que celle donnée dans les deux traductions. Cet élément linguistique est ici bien sûr accompagné d'éléments visuels forts, ainsi que d'éléments culturels, mais la langue est, dans ce cas, le facteur le plus important. Le nazisme est toujours un tabou, mais l'humour brise souvent les tabous. Les deux traductions ont réussi à garder le même effet humoristique que dans l'original en utilisant la stratégie de rétention.

Le deuxième exemple de cette catégorie se trouve dans la scène où Driss apprend que Philippe a été six mois en correspondance avec une femme qu'il n'a jamais vue. Driss ne peut le croire, mais Philippe lui assure qu'il n'est pas intéressé par l'aspect extérieur, mais que pour lui il s'agit d'abord d'une relation d'esprit à esprit. Puis, Driss lui dit :

(10)

D'esprit, d'esprit... Mais si c'est un thon ?

Si ça se trouve, c'est une relation d'esprit à thon.

1. *Mitä jos hän on susiruma?*

[Mais si elle est moche comme un loup ?]

2. *Entä, jos hän onkin ruma kuin noita?*

[Et si elle est moche comme une sorcière ?]

Le mot *thon* utilisé par Driss veut dire *moché* ici. En Finlande, nous n'avons pas une métaphore pareille. Les deux traductions maintiennent quand même le sens de l'original en incluant le mot *moché*. Dans les deux cas, la comparaison au *thon* est substituée par une expression plus familière en Finlande. Le premier traducteur l'a traduit « *susiruma* » qui est un mot très insultant voulant dire extrêmement moche. La deuxième traductrice, pour sa part, a choisi d'utiliser la structure « *...comme...* » et substituer *thon* par *sorcière*, ce qui paraît une solution un peu moins incisive. Dans aucune des deux traductions, l'énoncé qui suit n'a été traduit, ce qui conduit à ce que l'effet humoristique est diminué.

4.4. Éléments visuels

Le premier exemple de l'humour construit par des éléments visuels est de la scène où Driss met Philippe au lit. Driss est en possession d'une lettre que Philippe a reçue d'une femme avec qu'il a été longtemps en correspondance. Dans sa lettre précédente, Philippe

lui a envoyé sa photo pour la première fois et il a pensé que peut-être il a fait une erreur et que maintenant la femme ne répondrait plus. Philippe est couché et Driss pose la lettre sur le thorax de Philippe en lui disant :

(11)

En tout cas, elle a répondu. Allez, bonne nuit.

1. *Ainakin hän vastasi. Hyvää yötä.*

[Au moins, elle a répondu. Bonne nuit.]

2. *Hän joka tapauksessa vastasi. Hyvää yötä!*

[En tout cas, elle a répondu. Bonne nuit !]

Puis, Driss commence à s'éloigner. Ici, l'humour se base sur le fait que Philippe est complètement immobile et que Driss lui laisse sur le thorax une lettre que Philippe a impatientement attendue. La blague réside ainsi sur ce que nous pouvons voir Driss faire. Driss prétend laisser Philippe seul avec la lettre si proche, mais cependant hors de sa portée, puisque Philippe est dans l'incapacité de pouvoir ouvrir seul cette lettre. Les deux traductions sont fidèles au texte original et, comme l'humour est ici complètement visuel, il n'y aurait pas besoin d'autre solution. Les deux répliques traduites finissent avec « *bonne nuit* », ce qui indique ici le fait que Driss a l'intention de laisser Philippe sans lui lire la lettre. L'effet humoristique est ainsi gardé dans toutes les deux traductions en utilisant la stratégie de rétention. En fait, la seconde traduction est quasiment une traduction directe.

L'exemple suivant, aussi fortement visuel, est de la même scène que l'exemple présenté sous les éléments linguistiques. Driss est en train de raser la barbe et la moustache de Philippe et les taille dans différents styles. Cette fois, il lui laisse une moustache longue pointue et dit, avec une voix aiguë, ce qui suit :

(12)

*Oh Philippe, cette moustache,
je sais pas ce que ça me fait. Ça m'excite.*

1. *Seksikkäät viikset, Philippe.*

[Quelle moustache sexy, Philippe.]

2. *"Philippe, viiksesi kiihottavat minua..."*

[« Philippe, ta moustache m'excite... »

En le disant, Driss frotte les oreilles de Philippe avec ses doigts. Il se réfère ici à ce que Philippe lui a raconté, auparavant dans le film, sa façon d'obtenir une satisfaction sexuelle à travers les oreilles, parce qu'il ne peut l'obtenir d'une manière plus traditionnelle à cause

de son invalidité. Le traducteur, dans la première version, a beaucoup résumé l'énoncé original. Il a substitué la mention sur l'excitation en ajoutant le mot *sexy*, qui n'est pas dans l'original. Cette solution a cependant le même sens que dans la deuxième traduction qui, en retenant le verbe *exciter*, reste plus proche de l'original, bien que plus bref évidemment. L'effet humoristique est bien rendu dans les deux traductions.

4.5. Éléments sonores

Les éléments sonores forment une catégorie où l'humour se base principalement à ce que nous pouvons entendre, mais qui reste tout de même de quelque manière verbalement soutenue. Le premier exemple de ce type d'humour est extrait de la scène dans laquelle Philippe, durant sa fête d'anniversaire, fait entendre à Driss des œuvres musicales classiques très connues. L'orchestre commence à jouer une œuvre de *Bach*.

(13)

Si, je connais, oui. C'est une pub.

Pour du café, non ?

1. *Tämä on tuttu.*

[C'est familier ça.]

Tämä on kahvimainoksesta.

[C'est une pub pour du café.]

2. *Tunnen tämän! Tämä on mainoksessa!*

Kahvimainos, eikö?

[Je connais ça ! C'est dans une pub ! Une pub pour du café, non ?]

Philippe pense déjà que Driss identifie au moins cette œuvre classique quand il dit avec enthousiasme qu'il la connaît. Cependant, il continue en l'associant à une publicité télévisée. Il précise encore qu'il s'agit une publicité pour du café. L'humour se vient ainsi de la contradiction entre ce qui est entendu et ce qui est dit par ce personnage donnant une impression inculte. Les deux traductions respectent ici la stratégie de rétention. La situation est amusante également, parce que, dans les publicités pour du café, une telle musique, pareille à celle de l'œuvre de Bach, est souvent en fait utilisée. C'est la même chose en Finlande aussi. L'effet humoristique est donc gardé dans les deux traductions.

L'exemple suivant est de la même scène, mais cette fois, l'orchestre continue avec *Le Vol du bourdon* composé par *Nikolai Rimsky-Korsakov*.

(14)

C'est Tom & Jerry ça, non ?

1. *Tom ja Jerry.*

[Tom et Jerry.]

2. *Onko tämä "Tom ja Jerry"?*

[C'est « Tom et Jerry » ça ?]

Maintenant, Driss associe l'œuvre à une série d'animations d'origine américaine dans laquelle un chat qui s'appelle Tom chasse une souris appelée Jerry. Cette série est autant connue en Finlande qu'ailleurs. La musique jouée par l'orchestre donne une impression précipitée et chaotique ce qui se passe souvent dans la série *Tom & Jerry* aussi, lorsque Tom court follement après Jerry. De nouveau, la stratégie de rétention est utilisée, ce qui est une solution fonctionnante parce que la série en question est également familière pour la culture cible. L'effet humoristique est ainsi rendu aisément. Dans cette scène, l'élément culturel est également présent, mais l'élément sonore est le plus dominant.

4.6. Humour situationnel

Dans cette catégorie, l'humour est fortement lié à une situation particulière, c'est-à-dire qu'il ne fonctionnerait pas dans un autre contexte. Dans ce cas, la situation en soi forme une base favorable à l'humour pour surgir, alors, l'opportunité se présente. Le premier exemple de cette catégorie est de la scène au tout début du film. Sont présents dans la scène en question Driss, Philippe et deux policiers. Driss conduit une voiture, Philippe est assis à sa droite. Une voiture de police commence à les suivre. Driss parie avec Philippe qu'il peut se débarrasser de la police. La police réussit à les arrêter tout de même. Maintenant, Driss parie encore avec Philippe qu'il peut obtenir d'eux une escorte de police. Le policier demande à Driss de descendre de la voiture et le traite très brutalement. Driss explique que son compagnon est dans un fauteuil et ment qu'il a eu une crise. Pour cette raison, ils se dépêchent pour aller à l'hôpital. Philippe joue le jeu et fait semblant d'avoir une crise. Les policiers le regardent et paraissent perplexes. L'un dit :

(15)

On fait quoi là, putain ?

I. Mikä eteen?

[Quoi maintenant ?]

Et Driss répond :

- Vas-y, réfléchis. Prends ton temps.

- Mieti. Ehdin odottaa.

[- Réfléchis, j'ai le temps d'attendre.]

2. *Mitä teemme, hemmetti?*

- *Niin, miettikääpä. Rauhassa vain.*

[Qu'est-ce qu'on fait, merde ?

- Oui, réfléchissez. Tout tranquillement.]

Dans cet exemple, Driss utilise de l'ironie contre les policiers qui hésitent même si un homme est, bien que faussement, en danger de mort. Il leur demande de réfléchir un peu, mais, en réalité, il veut dire qu'ils sont pressés. Nous affirmerions qu'il y a aussi un élément du sens de l'humour de la communauté présent dans cette scène, car Driss est un jeune homme de couleur qui a grandi dans une banlieue de Paris et qui a probablement eu plusieurs rencontres avec la police. Souvent ce genre de classe sociale se moque des autorités. Dans la première traduction, le juron *putain* est complètement omis, dans la seconde, il est en revanche substitué par un gros mot qui n'est pas si fort. Comme constaté auparavant, les gros mots ont en général un effet plus fort à l'écrit qu'à l'oral. Ils sont alors souvent supprimés d'un sous-titrage, à moins que ce type de langage forme une partie essentielle par rapport à la qualité du produit audiovisuel. Le juron, en ce cas, ne joue pas un rôle important et les deux traductions rendent autrement le sens de l'original, donc l'effet humoristique est maintenu.

L'exemple suivant est de la scène où Driss et Philippe se rencontrent pour la première fois. Philippe avec sa secrétaire est en train d'interviewer des demandeurs d'emploi pour recruter un nouvel auxiliaire de vie pour Philippe. Driss est venu pour faire signer ses formulaires pour l'ASSEDIC. Le dialogue suivant se trouve à la fin de leur interview quand Driss est en train de partir.

(16)

Bon, je ne vous raccompagne pas.

- *Non, c'est bon. Ne vous levez pas.*

Je dirais, restez assis.

1. *Saatan sinut ulos.*

- *Älä nouse.*

[Je te raccompagne.

- Ne te lève pas.]

Siis istu siinä vain.

[Ou reste assis là.]

2. *En saata teitä ulos.*

- *Ei, älkää nousko. Tai siis...istukaa vain.*

[Je ne vous raccompagne pas.

- Non, ne vous levez pas. Ou bien...restez assis là.]

La blague, dans cet exemple, est l'insulte involontaire faite par Driss quand il dit à Philippe de ne pas se lever, même s'il est dans un fauteuil et ne peut pas bouger. Driss se rend compte quand même immédiatement ce qu'il a dit et essaie gauchement de sauver la situation. Dans cette scène, la situation n'est vraiment pas amusante ni pour Driss ni pour Philippe, mais, elle l'est pour les téléspectateurs. Dans la première traduction, une erreur de traduction est visible, lorsque « ...*je ne vous raccompagne pas.* » est traduit par « *Je te raccompagne.* » en finnois. Cela peut être cependant un choix volontaire pour connecter ce qui suit d'une manière plus cohérente, pour éviter le problème que nous pouvons voir dans la seconde traduction. Là, la traductrice a fait le choix de retenir la phrase originale ce qui cause un problème pour la phrase suivante. Dans cette phrase, la négation est utilisée pour répondre à la négation, ce qui provoque une rupture de la cohésion. Malgré ce problème, nous argumenterions que l'effet humoristique est tout de même gardé dans les deux traductions, parce que dans les deux le mot finnois « *siis* » forme le renversement de ce qui est dit avant, produit par le conditionnel dans l'original.

Dans l'exemple suivant, c'est le premier jour de travail pour Driss et il lui a été ordonné à mettre des bas de contention à Philippe. En l'habillant de ces bas, Driss demande à Philippe :

(17)

Et la jupe, elle est où ?

1. *Tuleeko hamekin?*

[On met la jupe aussi ?]

2. *Ja missäs mekko on?*

[Et où est la robe ?]

L'humour ici se base sur le fait que Driss se moque de ces pièces d'habillement féminines en proposant qu'il manque encore la jupe. Bien sûr, dans ce cas, l'habillement de Philippe est exigé par son infirmité, mais, de cet exemple, nous pouvons voir comment Driss, avec sa taquinerie, traite immédiatement Philippe comme une personne quelconque et se moque de lui tout de suite lorsqu'il a une opportunité de le faire. Même si les deux traductions sont construites d'une manière un peu différente, toutes les deux ont réussi à transmettre l'effet humoristique de l'original. L'humour dans ce cas est universel, et donc ne pose aucun problème pour la traduction. La traductrice a substitué le mot *jupe* par *robe* qui n'est pas la même chose, mais donne cependant la même impression.

Dans l'exemple suivant, Driss et Philippe sont en train de partir de la maison en voiture. Devant le passage qui donne sur la rue, devant l'accès à la cour, il y a un voisin parlant au téléphone dans sa voiture qu'il a stationnée de manière que sa voiture barre le passage. Philippe raconte à Driss que ce n'est pas la première fois. Driss s'énerve, marche en direction de l'homme et ouvre la portière de sa voiture, en disant :

(18)

Bonjour. Ça va ? Je ne te dérange pas

Patrick Juvet ? Tu veux un café ?

1. Mitä kuuluu, blondi?

Haluatko kahvia?

[Ça va blondin ? Tu veux du café ?]

2. Hei! Terve! En kai häiritse?

Haluatko kahvia?

[Salut ! Salut ! Je ne dérange pas ? Tu veux du café ?]

Ici l'humour se base sur l'ironie utilisée par Driss quand il parle à l'homme d'une manière exagérément amicale. Après avoir dit cela, il arrache l'homme de sa voiture et le mène pour regarder le signe d'interdiction de stationner. En réalité, avec ce qui est dit dans l'exemple, Driss veut vraiment dire que l'homme devrait libérer la place et vite. Dans cet exemple, nous avons aussi une référence culturelle « *Patrick Juvet* ». Cette référence n'est pas essentielle par rapport à la transmission de l'humour, mais elle apporte quand même une addition intéressante si est tenu compte de l'image. *Patrick Juvet* est un ancien modèle Suisse, qui est plus tard devenu un auteur-compositeur-interprète populaire en France. L'homme dans la scène lui ressemble un peu avec ses cheveux blonds un peu longs. Le traducteur de la première traduction a utilisé la stratégie de substitution en substituant le nombre avec le mot *blondin*, tandis que dans la seconde traduction, cette référence est complètement omise. Nous dirions ainsi que, dans la seconde traduction, l'effet humoristique est un peu diminué. Nous pouvons voir ici encore que la première traduction est beaucoup plus simplifiée et le traducteur a par exemple omis la phrase « *Je ne te dérange pas...* ». Cette phrase ne se présente pourtant pas une partie essentielle, donc cette omission ne gêne pas la compréhension du sens.

4.7. Vision d'ensemble

Après avoir traité les exemples, nous passerons à examiner le corpus dans son ensemble. La figure 2 illustre le nombre de cas de chaque catégorie d'éléments humoristiques dans notre corpus. Comme constaté auparavant, une scène peut y inclure des éléments humoristiques de plusieurs catégories. Les nombres dans la figure représentent ainsi les catégories les plus dominantes de chaque scène analysée.

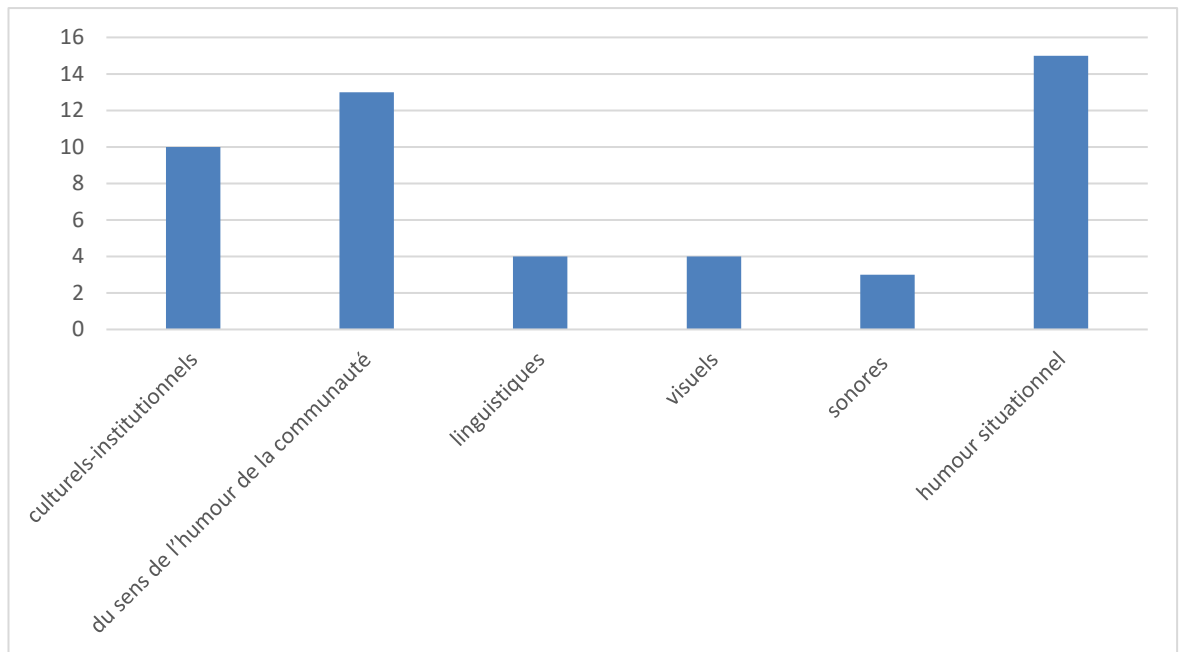


Figure 2. Le nombre d'occurrence de chaque catégorie d'éléments humoristiques

La figure montre que l'humour situationnel forme la plus grande partie avec un total de 15 cas sur 49. Il s'agit d'une catégorie que nous avons ajoutée nous-mêmes, ce qui résulte du fait que ce type d'humour ne fait pas partie du classement établi par Martínez-Sierra que nous avons utilisé comme base de notre classement. Cela peut être parce que le matériel analysé dans son étude est différent du nôtre. De plus, son classement est établi principalement pour étudier le doublage. Ainsi, il nous a fallu modifier ce classement pour l'adapter à notre corpus. La deuxième plus grande catégorie est celle des éléments du sens de l'humour de la communauté avec 13 occurrences. Elle est suivie par la catégorie des éléments culturels-institutionnels avec 10 occurrences. Puis, il y a une baisse remarquable des autres catégories, dont les éléments linguistiques et visuels représentent quatre occurrences, et les éléments sonores représentent la plus petite partie avec seulement trois cas en tout. Aucune catégorie ne représente donc une majorité ou minorité évidente.

Dans la plupart de cas, les sous-titres ont réussi à rendre l'humour du texte de départ dans le texte d'arrivée. Il existe cependant quelque cas où il y a un changement dans l'effet humoristique entre l'original et la traduction. Ces changements se présentent dans trois niveaux différents. L'effet humoristique peut être soit diminué, soit risque d'être perdu, soit est perdu. Nous avons identifié que ce sont le plus souvent certains éléments humoristiques avec lesquels les traducteurs ont des problèmes. Dans le tableau 1, nous présentons le nombre de cas, où l'effet humoristique est diminuée, risque d'être perdu, ou il est perdu dans la traduction et leur pourcentage sur le corpus.

Tableau 1. Les changements de l'effet humoristique

Traduction 1						
Élément	Diminué	%	Risque d'être perdu	%	Perdu	%
Culturels-institutionnels	3	6 %	1	2 %	1	2 %
Sens de l'humour de la communauté	1	2 %	0	0 %	1	2 %
Linguistiques	1	2 %	0	0 %	0	0 %
Humour situationnel	1	2 %	0	0 %	1	2 %
Total/type de changement/traduction	6	12 %	1	2 %	3	6 %
Total	10					20 %
Traduction 2						
Élément	Diminué	%	Risque d'être perdu	%	Perdu	%
Culturels-institutionnels	2	4 %	2	4 %	2	4 %
Sens de l'humour de la communauté	1	2 %	0	0 %	1	2 %
Linguistiques	1	2 %	0	0 %	0	0 %
Humour situationnel	2	4 %	0	0 %	0	0 %
Total/type de changement/traduction	6	12 %	2	4 %	3	6 %
Total	11					22 %

La fonction de ce tableau est d'illustrer le nombre d'occurrences du changement de l'effet humoristique pour identifier dans quelle mesure le transfert de l'humour est réussi dans les sous-titres. Dans les cas où il n'y a pas de changement, l'effet humoristique est rendu du texte source au texte cible inchangé. Le transfert de l'humour a été donc réussi. Ces cas ne font ainsi pas partie de ce tableau. Le tableau montre que la catégorie d'éléments humoristiques dans laquelle se trouve le plus de problèmes de traduction concerne les éléments culturels-institutionnels. Cela se résulte souvent d'un référent spécifique culturel qui n'est pas facilement identifiable dans la culture cible. La même raison convient aussi à la catégorie des éléments du sens de l'humour de la communauté et parfois, à celle de l'humour situationnel. Le changement de l'effet humoristique dans cette dernière peut quand même, dans quelques cas, résulter d'une erreur de traduction aussi. Dans la catégorie des éléments linguistiques, nous avons trouvé seulement un cas

où l'effet humoristique est changé, en ce cas diminué, et là un énoncé n'a pas du tout été traduite.

En général, les pourcentages du changement sont assez modestes et, dans la plupart de cas, il s'agit d'une diminution, ce qui est le changement le moins grave. Nous pouvons voir également que, par rapport à cette affaire, il n'y a pas beaucoup de différences entre les deux traductions et, en fait, les deux semblent avoir des problèmes dans la plupart des cas avec les mêmes répliques. La stratégie utilisée agit si l'effet humoristique est seulement diminué ou complètement perdu. Le plus souvent, c'est la stratégie de rétention ou de traduction directe qui provoque le changement de l'effet humoristique, mais il peut être une autre stratégie aussi. Parfois, il s'agit d'une substitution échouée ou d'une généralisation trop étendue. Ce phénomène est généralement très dépendant du cas en question. Si nous regardons les nombres totaux du changement par traduction, il peut être constaté qu'il s'agit d'une quantité assez modeste. Le pourcentage des changements de l'effet humoristique, dans la première traduction, est d'environ 20 % sur un total de 49 unités de traduction analysées, et le nombre correspondant, dans la seconde traduction, est à peu près 22 %.

Les stratégies de traduction utilisées par pourcentage sont illustrées dans la figure 3 dont le diagramme à gauche représente la première traduction et le diagramme à droite représente la seconde traduction. Il y a des cas dans le corpus où plus d'une stratégie est utilisée dans une unité de traduction. Cependant, de même manière que dans le cas des éléments humoristiques, nous avons rendu visibles, dans les figures, les stratégies qui sont principales dans chaque réplique analysée. Ainsi, il y a une stratégie principale par réplique dans chacune des deux traductions.

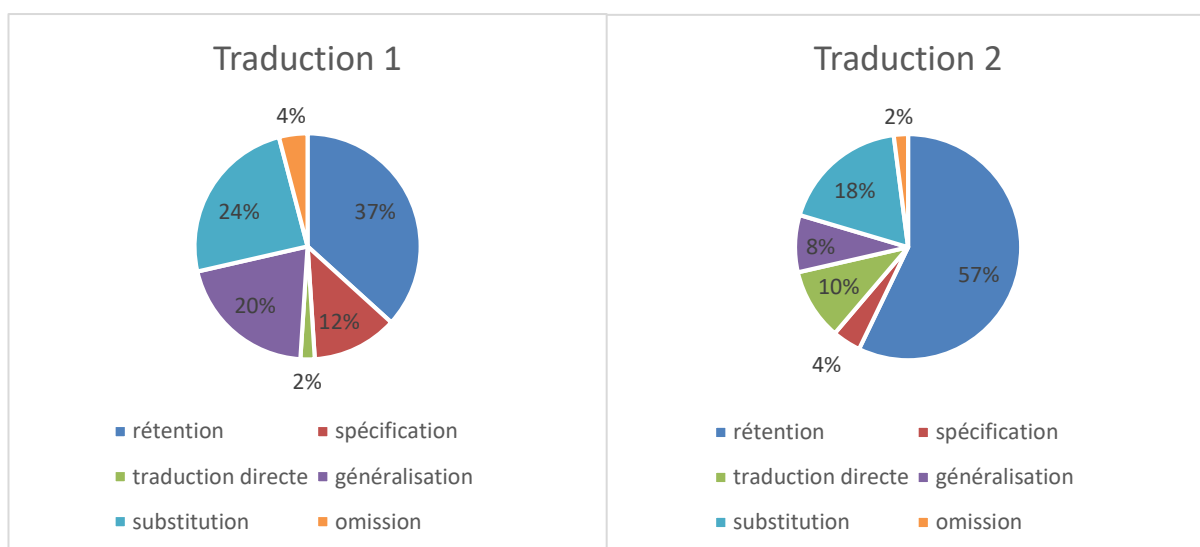


Figure 3. Le pourcentage comparé des stratégies dans chaque traduction

La figure ci-dessus montre clairement que la stratégie de rétention est la plus fréquente dans les deux traductions, mais la proportion de cette stratégie est aussi beaucoup plus présente dans la seconde traduction. Arrive ensuite l'omission qui est la stratégie deuxième moins utilisée dans la première et la moins utilisée dans la seconde traduction. Les stratégies de substitution et de généralisation sont aussi moins fréquentes dans la seconde que dans la première traduction, tandis que la traduction directe est plus fréquent dans la seconde. La stratégie de rétention et de traduction directe sont considérées comme des stratégies plus sourcières, tandis que l'omission, la substitution et la généralisation sont plus ciblistes. La spécification est aussi considérée comme une stratégie sourcière, mais sa proportion est en fait plus grande dans la première traduction. Cependant, comme la différence par rapport à la stratégie de rétention est si remarquable, ces résultats corroborent l'hypothèse de la retraduction proposant que les premières traductions aient tendance à être ciblistes et que les retraductions sont en revanche sourcières.

Nous avons remarqué auparavant que la seconde traduction en général a l'air d'être plus semblable à l'original que la première traduction. Cela veut dire que le lexique, la syntaxe, les structures de la phrase semblent suivre plus attentivement le modèle du texte source. Après avoir examiné les exemples dans la partie d'analyse, il paraît que la même tendance s'applique à la traduction de l'humour aussi. Nous pouvons constater ainsi que la première traduction est plutôt cibliste, tandis que la deuxième traduction est plus sourcière. Bien sûr quelques exceptions sont visibles. Tenant compte de la petite taille du corpus, aucune généralisation ne peut pas être faite, mais au moins, dans la présente étude,

il semble que l'hypothèse de la retraduction se réalise. D'autres différences perçues sont que, dans la première traduction, les différentes stratégies sont utilisées de manière plus variée. Même si toutes les stratégies apparaissent dans la seconde traduction aussi, la stratégie de rétention est là incontestablement dominante. En ce qui concerne les normes et convention du sous-titrage en Finlande, nous dirions que la première traduction a une tendance à être plus idiomatique par rapport à la langue d'arrivée. Dans la seconde traduction, nous avons remarqué, par exemple, plus de signes de ponctuation inutiles et des phrases fragmentaires.

5. Conclusion

L'objectif de cette recherche a été d'examiner comment l'humour est traduit dans les sous-titres du film *Intouchables* à partir de la paire de langues français-finnois. Nous avons défini les questions de recherche suivantes :

- 1) Comment et par quels moyens est-ce que les deux sous-titres finlandais ont rendu l'humour du film *Intouchables* ?
- 2) Dans quelle mesure le transfert de l'humour est-il réussi dans ces sous-titres et pourquoi ?
- 3) Quels types de différences sont présents entre les deux traductions finnoises ?

Nous nous rapprochons de la première question du point de vue des stratégies de traduction utilisées. Dans les deux traductions, la stratégie de rétention est la plus fréquente. Néanmoins, c'est aussi la stratégie avec laquelle il y a plus de problèmes à rendre l'humour. La stratégie de substitution est également assez commune dans les deux traductions. Cette stratégie est souvent utilisée quand une référence spécifique culturelle est remplacée par une autre référence culturelle plus facilement identifiable par le public cible. Cela n'est pourtant pas toujours possible. La généralisation est beaucoup plus souvent choisie par le premier traducteur, tandis que la traduction directe est utilisée cinq fois par la traductrice de Ruutu.fi et seulement une fois dans la première traduction. En somme, toutes les stratégies prises en compte ici, sont tout de même, dans une certaine mesure, utilisées avec succès dans le transfert de l'humour de la culture source à la culture cible. Cela est la preuve de ce que l'humour, dans la plupart de cas, est traduisible, mais que le sous-titreur doit s'immerger dans le contexte audiovisuel et parfois trouver des solutions assez courageuses.

En général, l'effet humoristique de l'original est bien gardé dans les textes cibles aussi. Cependant, il y a quelques exceptions dans lesquelles l'effet humoristique de l'original est diminué, risque d'être perdu ou est complètement perdu. Les références spécifiques culturelles posent la majorité des problèmes de traduction, parce qu'il s'agit souvent de références qui ne sont pas connues dans la culture cible. D'une part, une substitution résoudrait souvent le problème, de l'autre, les normes de sous-titrage disent qu'une domestication excessive doit être évitée. Bien que la stratégie normalement utilisée dans ces cas soit la rétention ou la traduction directe, il n'est pas pertinent de dire que cela serait la faute d'une stratégie sélectionnée qui cause des problèmes. Parfois, les contraintes du produit audiovisuel ne donnent pas la possibilité d'ajouter de l'information,

par exemple, ce qui aiderait le public cible à mieux comprendre le sens de l'original, mais qui ne garantirait non plus nécessairement un effet comique.

Il y a bien sûr quelques facteurs problématiques dans la présente étude, ce qui prévient de faire des conclusions universelles. Premièrement, la taille du corpus étudié est relativement limitée : seulement deux traductions différentes et 49 unités de traduction ont été analysées. Deuxièmement, la catégorisation aussi bien des éléments humoristiques que des stratégies de traduction est assez difficile à appliquer considérant qu'il y peut avoir des chevauchements et certaines ambiguïtés. Par exemple, il n'est toujours pas complètement évident d'identifier ou de distinguer ce qui rend une situation humoristique. Troisièmement, même si les méthodes appliquées dans l'analyse aident avec une certaine objectivité, la perception de l'humour est toujours de quelque manière subjective. Ainsi, une autre personne aurait pu avoir des résultats un peu différents. Peut-être qu'une recherche supplémentaire avec un corpus plus vaste donnerait une conception plus complète de ce sujet, au cas où il existe plusieurs traductions en finnois du même film. De la même manière, un examen à partir d'une différente paire de langues et de cultures, un peu plus similaires, pouvait donner une information intéressante sur la traduisibilité de l'humour. Le film étudié ici est aussi plein de références spécifiques culturelles qui en soi pourraient être un objet de recherche productif.

Références bibliographiques

- Asimakoulas, D. (2004). Towards a Model of Describing Humour Translation: A Case Study of the Greek Subtitled Versions of *Airplane!* and *Naked Gun*. *Meta* 49/4, 822–842. doi: <https://doi.org/10.7202/009784ar>
- Assis Rosa, A. (2018). Descriptive translation studies of audiovisual translation: 21st-century issues, challenges and opportunities. Dans Gambier, Y. & Ramos Pinto, S. *Audiovisual Translation: Theoretical and Methodological Challenges*. (p. 9-22) Amsterdam: John Benjamins Publishing Company
- Av-kääntäjät.fi. (2020). Käännöstekstitysten laatusuosituksset. Disponible sur <http://www.av-kaantajat.fi/gallery/laatusuosituksset%20taitettu%20ei%20allek.pdf>
- Berman, A. (1990). La retraduction comme espace de la traduction. *Palimpsestes* 4, 1-7. doi : <https://doi.org/10.4000/palimpsestes.596>
- Bucaria, C. (2017). Audiovisual Translation of Humor. Dans Attardo, S. *The Routledge Handbook of Language and Humor*. (p. 430-443) New York: Routledge.
- Bywood, L. (2019) Testing the retranslation hypothesis for audiovisual translation: the films of Volker Schlöndorff subtitled into English. *Perspectives* 27/6, 815-832. Disponible sur <https://www-tandfonline-com.ezproxy.utu.fi/doi/full/10.1080/0907676X.2019.1593467>
- Chaume, F. (2019). Audiovisual Translation. Dans Valdeón, R. A. & Vidal, Á. *The Routledge Handbook of Spanish Translation Studies*. (p. 311-351) New York: Routledge.
- Chesterman, A. (1993). From 'Is' to 'Ought': Laws, Norms and Strategies in Translation Studies. *Target* 5/1, 1-20. doi: <https://doi.org/10.1075/target.5.1.02che>
- Cinéfête – Kino Macht Schule. (2019). Archives. Cinéfête 2013. Intouchables. Dossier. Disponible sur <http://www.kinomachtschule.at/data/intouchables.pdf>
- Díaz-Cintas, J. (1999). Dubbing or Subtitling: The Eternal Dilemma. *Perspectives* 7/1, 31–40. doi: <https://doi.org/10.1080/0907676X.1999.9961346>
- Díaz-Cintas, J. (2010). Subtitling. Dans Gambier, Y. & van Doorslaer, L. *Handbook of Translation Studies. Vol. 1*. (p. 344-349). Amsterdam: John Benjamins Publishing Company.
- Díaz-Cintas, J. & Nikolić, K. (2017). *Fast-forwarding with audiovisual translation*. Pennsylvania: Multilingual Matters.
- Díaz-Cintas, J. & Remael, A. (2007). *Audiovisual Translation: Subtitling*. Manchester: St. Jerome Publishing.
- Fişek, E. (2018). Rethinking Intouchables: Race and performance in contemporary France. *French Cultural Studies*, 29(2), 190–205. doi: <https://doi.org/10.1177/0957155818755607>

- Franzelli, V. & Gambier, Y. (2013). *Traduire sans trahir l'émotion : orientations pour une recherche en sous-titrage*. Rome : Aracne.
- Gambier, Y. (2004). La traduction audiovisuelle : un genre en expansion. *Meta*, 49/1, 1–11. doi : <https://doi.org/10.7202/009015ar>
- Gambier, Y. (2007). Le sous-titrage : une traduction sélective. *TradTerm* 13, 51-69. Disponible sur : <http://www.periodicos.usp.br/tradterm/article/view/47464/51192>
- Gambier, Y. & Ramos Pinto, S. (2018). *Audiovisual Translation: Theoretical and Methodological Challenges*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company.
- Hartama, M. (2007). Elokuvakääntäminen AV-kääntämisen lajina. Dans Oittinen, R. & Tuominen, T. *Olellaisen äärellä. Johdatus audiovisuaaliseen kääntämiseen*. (p.187-201) Tampere: Tampere University Press.
- Koskinen, K. & Paloposki, O. (2010). Retranslation. Dans Gambier, Y. & van Doorslaer, L. *Handbook of Translation Studies. Vol. 1.* (p. 294-298) Amsterdam: John Benjamins Publishing Company.
- Kussmaul, P. (1995). *Training the Translator*. Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins.
- Lefevere, A. (1992). *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*. London: Routledge.
- Le Point du FLE. Cinéma. (2020). Fiches pédagogiques. Intouchables. Disponible sur <https://www.lepointdufle.net/penseigner/cinema-fiches-pedagogiques.htm>
- L'Express.fr. (2012). Disponible sur https://www.lexpress.fr/culture/cinema/toledano-nakache-dans-une-societe-qui-tire-vers-la-performance-intouchables-exalte-la-fragilite_1077578.html
- Lörscher, W. (1991). *Translation Performance. Translation Process and Translation Strategies. A Psycholinguistic Investigation*. Tübingen: Gunter Narr.
- Martínez-Sierra, J. J. (2006). Translating Audiovisual Humour. A Case Study. *Perspectives*, 13(4), 289-296. doi: <https://doi.org/10.1080/09076760608668999>
- Michael, C. (2014). Interpreting Intouchables: Competing transnationalisms in contemporary french cinema. *Substance*, 43(1), 123-137. doi: <http://dx.doi.org.ezproxy.utu.fi/10.1353/sub.2014.0000>
- Nida, E. A. (1964). *Towards a Science of Translating*. Leiden: Brill.
- Oittinen, R. & Tuominen, T. (2007). Lukijalle. Dans Oittinen, R. & Tuominen, T. *Olellaisen äärellä. Johdatus audiovisuaaliseen kääntämiseen*. (p. 11-13) Tampere: Tampere University Press.
- Pedersen, J. (2011). *Subtitling Norms for Television: an Exploration Focussing on Extralinguistic Cultural References*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company.

- Perego, E. & Bruti, S. (2015). Subtitling Today: Forms, Trends, Applications. Dans *Subtitling Today: Shapes and Their Meanings*. (p. 1-14) Cambridge Scholars Publisher
- Pérez-González, L. (2014). *Audiovisual translation: Theories, methods and issues*. Milton Park, Abingdon, Oxon: Routledge.
- Scandinavian Text Service. Koskemattomat. Disponible sur <https://www.netflix.com/search?q=koskemattomat&jbv=70232180&jbp=0&jbr=0>
- Taylor, C. J. (2013). Multimodality and audiovisual translation. Dans Gambier, Y. & van Doorslaer, L. *Handbook of Translation Studies. Volume 4*. (p. 98-104) Amsterdam: John Benjamins Publishing Company.
- The *French Review* (2019). Vol. 88.2. Disponible sur <https://frenchreview.frenchteachers.org/Documents/ArchivesAndCurrentIssue/Intouchables - Boudraa.pdf>
- Uusitalo, M. BTI Studios. Koskemattomat. Disponible sur <https://www.ruutu.fi/movie/3513564>
- Vandaele, J. (2010). Humour en traduction (traduit par A-M., Rivard). Dans Gambier, Y. & van Doorslaer, L. *Handbook of Translation Studies. Vol. 1*. (p. 147-152) Amsterdam: John Benjamins Publishing Company.
- Vertanen, E. (2007). Ruututeksti tiedon ja tunteiden tulkkina. Dans Oittinen, R. & Tuominen, T. *Olellaisen äärellä. Johdatus audiovisuaaliseen kääntämiseen*. (p.149-170) Tampere: Tampere University Press.
- Vinay, J.P. & Darbelnet, J. (1958). *Stylistique comparée du français et de l'anglais*. Paris : Didier & Montréal.
- Wikipedia.org. (2020). Netflix. Disponible sur <https://fi.wikipedia.org/wiki/Netflix>
- Wikipedia.org. (2020). Pas de bras, pas de chocolat. Disponible sur https://fr.wikipedia.org/wiki/Pas_de_bras,_pas_de_chocolat
- Wikipedia.org. (2020). Ruutu (suoratoistopalvelu). Disponible sur [https://fi.wikipedia.org/wiki/Ruutu_\(suoratoistopalvelu\)](https://fi.wikipedia.org/wiki/Ruutu_(suoratoistopalvelu))
- Yetkin, N. (2011). A Case Study on the Humorous Load Differences and Cognitive Effects of Satirically/Ironically Humorous Elements in Subtitling from English into Turkish. *The Journal of Linguistic and Intercultural Education* 4, 239–253,266. Disponible sur <https://search-proquest-com.ezproxy.utu.fi/docview/1319778652/abstract/6EBA33FED4D54191PQ/1?acountid=14774>
- Yle.fi. (2016). Disponible sur <https://yle.fi/aihe/artikkeli/2016/06/08/koskemattomat>
- Zabalbeascoa, P. (1996). Translating Jokes for Dubbed Television Situation Comedies. *Translator* 2/2, 235-257. doi: DOI: [10.1080/13556509.1996.10798976](https://doi.org/10.1080/13556509.1996.10798976)

Zolczer, P. (2016) Translating Humour in Audiovisual Media. *European Journal of Humour Research* 4/1, 76–92. Disponible sur <https://europeanjournalofhumour.org/index.php/ejhr/article/view/134/pdf>

ANNEXE 1 Résumé en finnois

1. JOHDANTO

Audiovisuaalisia teoksia käytetään yhä enemmän ympäri maailmaa. Joka päivä katsomme jonkinlaista ruutua, kuten televisioruutua, tietokoneen ruutua tai elokuvateatterin valkokangasta. Tämä laajamittainen kulutus on johtanut siihen, että myös audiovisuaalisia käännöksiä tarvitaan entistä enemmän. Tieteenalana av-kääntäminen on vielä suhteellisen nuori, mutta erilaiset alaa koskevat tutkimukset yleistyivät hyvin lyhyessä ajassa. Tutkimuksen painopiste oli pitkään lähinnä tietyn av-teoksen kielellisissä piirteissä ja siinä, millä tavoin nämä piirteet onnistuttiin siirtämään lähdekielestä kohdekieleen. Nykyisin on yleistynyt reseptiotutkimus, joka taas käsittelee av-kääntämistä katsojan eli teoksen loppukäyttäjän näkökulmasta. Teknologinen kehitys on myötävaikuttanut myös av-kääntämisen kehittymiseen niin ammatillisena toimintana kuin tutkimuskohteenakin.

Tämä pro gradu -tutkielma käsittelee huumorin kääntämistä audiovisuaalisessa kontekstissa. Pääasiallisena tavoitteena on selvittää, millä tavalla ja minkälaisia käännösstrategioita käyttäen lähtötekstissä esiintyvä huumori on välitetty ja miten huumori ylipäätään on käännettävissä. Toisena tavoitteena on tunnistaa ja määritellä eroavaisuuksia ensimmäisen av-käännöksen ja tämän uudelleen­käännöksen välillä. Tutkimuskysymykset ovat seuraavat:

- Miten ja millä keinoin kaksi suomalaista tekstittäjää ovat välittäneet *Koskemattomat*-elokuvassa esiintyvän huumorin?
- Missä määrin huumorin välittämisessä on tekstityksissä onnistuttu ja miksi?
- Minkälaisia eroja esiintyy kahden suomenkielisen tekstityskäännöksen välillä?

Kyseessä on kvalitatiivinen tutkimus ja tutkimusote on deskriptiivinen ja vertaileva. Tutkimusmateriaalina on *Koskemattomat*-elokuvasta kerätyissä humoristisissa kohtauksissa esiintyviä repliikkejä ja niiden kaksi eri aikoina tekstitettyä suomennosta. Luokittelen materiaalini kussakin tapauksessa esiintyvän huumorityypin mukaan, minkä jälkeen analysoin kulloinkin käytettyjä käännösstrategioita. Testaan myös Bermanin (1990) ajatteluun perustuvaa uudelleen­käännöshypoteesia, jonka mukaan ensimmäisillä käännöksillä on taipumus olla kotoutettuja ja mukautettuja, kun taas uudelleen­käännökset seuraavat tarkemmin lähtötekstiä.

Valitsin kyseisen aiheen, sillä av-kääntämisessä ja erityisesti tekstityskääntämisessä kääntäjä työskentelee aivan erityisten rajoitusten edessä. Myös huumorin kääntäminen asettaa haasteita, sillä se on usein yhteydessä erityisiin kulttuurisiin tai kielellisiin piirteisiin. Nimenomaan huumorin kääntymättömyys on herättänyt paljon keskustelua käännöstieteen piirissä. Uudelleen-kääntämisen näkökulma mahdollistaa lisäksi vielä yksityiskohtaisemman aiheen tarkastelun, ja sitä on av-kontekstissa toistaiseksi tutkittu hyvin vähän.

2. TEOREETTINEN VIITEKEHYS

Audiovisuaalinen eli av-kääntäminen tarkoittaa sellaista kielenkääntämistä, jossa on sanallisen tekstin lisäksi mukana ääni ja kuva. Av-teoksia ovat esimerkiksi televisio-ohjelmat, elokuvat ja vaikkapa ooppera. Av-kääntämisen osa-alueita ovat mm. tekstitys, jälkiäänitys eli dubbaus ja voice-over, jossa ääniraidan päälle tehdään nauhoitus ja alkuperäinen ääniraita kuuluu taustalla. Suomessa ja muissa Pohjoismaissa käytetään yleisimmin tekstitystä, kun taas esimerkiksi Ranska, Espanja ja Italia ovat perinteisesti suosineet dubbausta. Tekstitys voi olla kielensisäistä tai kieltenvälistä. Kielensisäinen tekstitys on ohjelmatekstitystä, joka tehdään samalla kielellä kuin alkuperäinen av-teos. Sen ensisijaisena kohderyhmänä ovat kuulovammaiset. Huomattavasti yleisempää on kuitenkin kieltenvälinen tekstitys, jossa tekstitys on eri kielellä kuin alkuperäinen teos, ja tekstitykset ilmaantuvat ruutuun ruututeksteinä eli repliikkeinä samaan aikaan puheen kanssa. Olennaista tekstittämisessä on tiivistäminen ja rytmittäminen. Ruututekstejä tekevän kääntäjän on mahdutettava repliikit yhdelle tai enintään kahdelle riville, jottei kuva peity liikaa ja jotta katsoja ehtii lukea repliikit. Tekstittäjän työtä säätelevät siis pääasiallisesti tila ja aika sekä lukunopeus. Lisäksi tekstitysten tulisi olla koherentteja ja kohdekieleltään idiomaattisia.

Tekstityskääntämisen vaatimassa alkuperäisen viestin tiivistämisessä ja lähtötekstin sanoman välittämisessä kohdekielelle kääntäjät käyttävät erilaisia strategioita. Useimmiten kääntäjä joutuu jättämään pois jotakin sellaista, joka ei viestin välittymisen kannalta ole oleellista, tai yksinkertaistamaan lauserakenteita. Toisinaan taas lähtö- ja kohdekulttuurin eroavaisuuksien vuoksi joudutaan kohdetekstiin lisäämään informaatiota. Pedersen (2011) on esittänyt luokittelun erityisesti tekstityskääntämistä koskevista käännösstrategioista. Nämä strategiat ovat lähdetekstin säilyttäminen, tarkentaminen, suora käännös, yleistäminen, korvaus ja poisto. Lisäksi luokitteluun kuuluu virallinen vastine, mutta se on toissijainen, koska kyseessä ei varsinaisesti ole

strategia. Pedersen myös erottelee lähde- ja kohdesuuntautuneet strategiat. Säilyttäminen, tarkentaminen ja suora käänös ovat lähdesuuntautuneita, kun taas yleistäminen, korvaus ja poisto ovat kohdesuuntautuneita strategioita. Käytän tätä Pedersenin luokittelua myös omassa analyysissäni, sillä, kuten todettu, se on suunnattu nimenomaan tekstityskäännösten tutkimiseen ja soveltuu näin ollen hyvin omaan tutkimukseeni.

Huumorin määrittely on vaikeaa, ja sekä sen määrittelemiseksi että tutkimiseksi on esitetty lukemattomia lähestymistapoja. Huumorin katsotaan yleisesti kuitenkin syntyvän inkongruenssista eli asioiden yhteensopimattomuudesta, tai toisen henkilön naurunalaiseksi saattamisen synnyttämästä ylemmyyden tunteesta. Huumori on usein vahvasti sidoksissa tiettyyn kulttuuriin tai yhteisöön, mikä aiheuttaa haasteita sen kääntämiselle. Huumorin kääntymättömyydestä on käyty paljon keskustelua, mutta erilaiset komediateokset näyttävät siitä huolimatta siirtyvän vaivatta kulttuurista toiseen. Audiovisuaalisen huumorin kääntämisen tutkimuksessa on alkujaan keskitytty pitkälti verbaaliseen huumoriin, jota tutkittiin lähinnä vertailevan analyysin keinoin. Myös erilaisia merkkijärjestelmiä yhdistelevien av-tekstien kompleksisuus on ollut suosittu tutkimuskohde huumorin kääntämisen haasteisiin liittyen. Nykyisin tutkimus keskittyy usein yhä enemmän yleisön kokemuksiin. Martínez-Sierra (2006) on esittänyt luokittelun av-teksteissä esiintyvistä humoristisista elementeistä, joka perustuu aiempaan Zabalbeascoan (1996) luokitteluun. Martínez-Sierran kategoriat ovat kulttuuris-institutionaaliset, yhteisön huumorintajuun perustuvat, kielelliset, visuaaliset, graafiset, paralingvistiset, tunnuksettomat (humoristiset) ja äänelliset elementit. Kyseinen luokittelu auttaa tunnistamaan, mistä audiovisuaalinen huumori milloinkin syntyy. Käytämme tätä mallia myös oman analyysimme pohjana.

Uudelleenkääntäminen tarkoittaa yhden jo kertaalleen käännetyn tekstin kääntämistä uudelleen samalle kohdekielelle. Tietyn tekstin määrittelemisen uudelleenkäännökseksi on kuitenkin vaikeaa, sillä lähtötekstikin voi ajan kuluessa esimerkiksi poliittisista syistä muuttua. Lisäksi uudelleenkäännöksiä tehdään usein palvelemaan uudenlaisen yleisön tarpeita, esimerkiksi klassisesta teoksesta voidaan tehdä lasten versio. Tässä tapauksessa on vaikeaa määrittellä, missä kulkee raja uudelleenkääntämisen ja adaptaation välillä. Myös ero uudelleenkääntämisen ja tekstin tarkastamisen, korjaamisen tai uudistamisen välillä on häilyvä. Pohdittaessa syitä sille, miksi uudelleenkäännöksiä tehdään, ehkä tunnetuimpia teorioita on Bermanin (1990) ajatteluun perustuva uudelleenkäännöshypoteesi. Sen mukaan ensimmäiset käännökset

ovat jollakin tavalla puutteellisia ja vajavaisia ja ne toimivat suuntaa näyttävinä sitä seuraaville käännöksille. Ensimmäinen käännös esittelee tekstin ja on usein käännetty kotouttavasti, kun taas seuraava käännös voi todella olla uskollinen lähtötekstille ja se on käännetty vieraannuttavasti. Tämä teoria on kuitenkin yleisesti koettu riittämättömäksi uudelleenikäntämisen ilmiön selittämisessä, eikä yksiselitteisesti voida sanoa, että ensimmäiset käännökset olisivat kotouttavia ja uudelleenikäntämiset vieraannuttavia.

Koskisen ja Paloposken (2010) mukaan valtaosa uudelleenikäntämisen tutkimuksesta keskittyy kaunokirjallisiin teoksiin, ja esimerkiksi hyvin yleinen käytäntö kääntää uudelleen elokuvatekstityksiä on uudelleenikäntämisen näkökulmasta jäänyt erittäin vähälle huomiolle. Bywood (2019) käsittelee kuitenkin tutkimuksessaan uudelleenikäntämistä av-kontekstissa ja testaa uudelleenikäntämishypoteesia saksalaisten elokuvien englanninkielisissä tekstityksissä seuraamalla käytettyjen kääntämiskäytäntöjen muutosta eri aikoina tehtyjen kääntämisten välillä. Tuloksinaan Bywood esittää, että hänen tutkimuksensa ei tue uudelleenikäntämishypoteesia. Päinvastoin hänen tuloksensa osoittavat, että uudelleenikäntämiset ovat ennemminkin kohdesuuntautuneita.

3. AINEISTO JA METODI

Tutkielmani aineistona on *Koskemattomat*- elokuvasta kerättyjä humoristisia kohtauksia ja näiden kaksi eri suomenkielistä kääntämistä. *Koskemattomat* on ranskalainen vuonna 2011 ensi-iltansa saanut Philippe Pozzo di Borgon omaelämäkerralliseen kirjaan perustuva draamakomedia. Elokuva kertoo neliraajahalvaantuneesta miljonääristä, Philippestä, joka saa henkilökohtaiseksi avustajakseen Pariisin lähiöissä varttuneen tummaihoisen nuoren miehen, Drissin. Näiden kahden yhteiskunnan eri ääripäitä edustavan päähenkilön välille syntyy vankka ystävyysuhde. Elokuvan huumori perustuu pääosin ivaan ja ironiaan, ja sitä voisi luokitella myös mustaksi huumoriksi. Elokuva sisältää paljon puhekieltä ja kulttuurisidonnaisia elementtejä, jotka muodostavat haasteita kääntäjälle. Elokuva saavutti Ranskan lisäksi myös huomattavaa kansainvälistä suosiota.

Kahdesta tutkimastani tekstityksestä ensimmäinen on alkuperäinen suomenkielinen käännös, jota on käytetty myös elokuvateatteriesityksissä ja DVD-versiossa. Tätä tutkimusta varten kyseinen käännös on kuitenkin haettu *Netflix*-suoratoistopalvelusta, sillä materiaalia kerätessäni koin sen käsittelyn helpommaksi kuin DVD:n. Kääntämisen on tuottanut *Scandinavian Text Service*. Kääntäjän nimeä ei ole mainittu. Toinen käännös on poimittu Nelosen suoratoistopalvelusta *Ruudusta*. Sen on

kääntänyt Maria Uusitalo *BTI Studios* -käännöstoimistosta. Materiaali koostuu yhteensä 49 analysoitavasta käännösyksiköstä, jotka on luokiteltu kategorioihin niissä esiintyvien pääasiallisten huumorityyppien mukaan. Luokittelu perustuu yllä mainittuun Martínez-Sierran humorististen elementtien luokitteluun, jota olen muokannut oman tutkimukseni tarpeisiin sopivaksi. Kategoriani ovat *kulttuuris-institutionaaliset, yhteisön huumorintajuun perustuvat, kielelliset, visuaaliset ja äänelliset elementit* sekä *tilannesidonnainen huumori*. Kulttuuris-institutionaaliset elementit tarkoittavat viittausta johonkin tiettyyn kulttuurisidonnaiseen tekijään. Tällaisia voivat olla esimerkiksi poliitikot, tuotemerkit tai julkisuuden henkilöt. Yhteisön huumorintajuun perustuvissa elementeissä huumori on sidottu johonkin tiettyyn yhteisöön tai ryhmään, kuten ammattiin tai yhteiskuntaluokkaan. Kielellisten elementtien kategoriassa huumori on ilmaistu kielellisin piirtein, ja visuaalisten elementtien kategoriassa huumori perustuu pääosin visuaalisuuteen. Äänellisissä elementeissä huumori syntyy pääasiallisesti siitä, mitä kuullaan, mutta se on kuitenkin jollakin tavalla myös verbaalisesti tuettu. Tilannesidonnaisella huumorilla tarkoitan sellaisia tapauksia, joissa huumori syntyy tilanteen tarjoamasta mahdollisuudesta, eikä se toimisi muussa kontekstissa. On mahdollista, että yhdessä kohtauksessa esiintyy useampaa huumorityyppiä, jolloin luokittelu on tehty sen mukaan, mikä tyyppi esiintyy dominoivimpana.

Analysoin jokaisessa käännösyksikössä käytettyjä strategioita yllä esitetyn Pedersenin mallin mukaisesti. Käännösstrategiat ovat *säilyttäminen, tarkentaminen, suora käännös, yleistäminen, korvaus* ja *poisto*. Näistä kolme ensimmäistä ovat enemmän lähdesuuntautuneita ja kolme jälkimmäistä taas kohdesuuntautuneita strategioita. Jälleen, mikäli yhdessä käännösyksikössä esiintyy useampaa käännösstrategiaa, vain pääasiallisesti käytetty strategia on otettu huomioon tuloksissa. Käytettyjen käännösstrategioiden avulla testaamme myös uudelleenäännöshypoteesia. Lähtötekstin huumorin välittämisen onnistumista kohdetekstissä mittaamme sillä, onko alkuperäistekstin humoristinen vaikutus muuttunut käännöksessä. Mahdollista muutosta tarkastelemme kolmella eri tasolla, joissa humoristinen vaikutus on joko *pienentynyt, vaarassa kadota* tai *kadonnut*. Humoristisen vaikutuksen pienentyminen tarkoittaa sitä, että huumori on osittain säilynyt käännöksessä, mutta ei kuitenkaan samalla tasolla kuin alkuperäisessä av-teoksessa. Mikäli vaikutus on vaarassa kadota, kyseessä on jokin, useimmiten kulttuurisidonnainen, viittaus, jonka tulisi olla tunnettu myös kohdekulttuurissa, mutta jonka yleisestä tunnettuudesta ei kuitenkaan voida olla täysin

varmoja. Jos humoristinen vaikutus on eittämättä kadonnut, viittauksen kohde ei mitään todennäköisimmin ole kohdeyleisölle tuttu.

4. ANALYYSI JA TULOKSET

Huumorityyppien kategorioista tilannesidonnainen huumori on aineistossamme yleisin. Sitä esiintyy 15 tapauksessa koko 49 käännösyksikköä kattavasta aineistostamme. Seuraavaksi yleisin kategoria on yhteisön huumorintajuun perustuvat elementit, joka esiintyy 13 kertaa. Sitä seuraavat kulttuuris-institutionaaliset elementit, joita esiintyy 10 tapauksessa. Kolmea muuta kategoriaa esiintyy huomattavasti vähemmän. Näistä kielellisiä ja visuaalisia elementtejä on molempia 4 tapauksessa ja äänelliset elementit edustavat pienintä ryhmää vain 3 tapauksella. Kuten aiemmin mainitsin, useampaa kategoriaa voi myös esiintyä samanaikaisesti ja yllä olevat luvut esittävät kussakin tapauksessa esiintyviä dominoivimpia tyyppisiä.

Käytetyistä käännösstrategioista säilyttäminen on molemmilla suomennoksissa yleisin. Sen osuus on kuitenkin vielä paljon suurempi toisessa käännöksessä. Poisto on vähiten käytetty jälkimmäisessä ja toiseksi vähiten käytetty ensimmäisessä käännöksessä, jossa suora käännöstä esiintyy vähiten. Sekä korvausta että yleistämistä esiintyy enemmän ensimmäisessä kuin toisessa suomennoksessa. Säilyttäminen ja suora käännös määritellään lähdesuuntautuneiksi strategioiksi, ja molempia on enemmän jälkimmäisessä kuin ensimmäisessä käännöksessä. Poisto, korvaus ja yleistäminen taas ovat kohdesuuntautuneita strategioita, ja niiden osuus on suurempi ensimmäisessä kuin toisessa käännöksessä. Tämän tutkimuksen tulokset tukevat näin ollen uudelleenäännöshypoteesia. Tekstitysten yleisilme osoittaa myös, että jälkimmäinen käännös vaikuttaisi olevan enemmän vieraannuttava. Siinä tekstittäjä on kaiken kaikkiaan pysytellyt lähempänä lähtötekstiä niin sanaston kuin lauserakenteidenkin suhteen. Muita eroja kahden suomennoksen välillä on, että ensimmäisessä eri käännösstrategioita on käytetty paljon monipuolisemmin. Lisäksi ensimmäinen suomennos on idiomaattisempi kohdekielen konventioihin nähden. Toisessa suomennoksessa on enemmän luettavuutta heikentäviä tekijöitä, kuten tarpeettomia välimerkkejä ja katkonaisia lauseita.

Yleisesti ottaen molemmat tekstittäjät ovat onnistuneet hyvin lähtötekstin huumorin välittämisessä. Humoristisen vaikutuksen muutosta on ensimmäisessä käännöksessä tapahtunut 20 %:ssa käännösyksiköistä ja toisessa käännöksessä 22 %:ssa. Useimmiten vaikutus on vain pienentynyt. Humoristinen vaikutus on ensimmäisessä käännöksessä vaarassa kadota vain yhden kerran ja toisessa käännöksessä kaksi kertaa.

Molemmissa käänöksissä kolmessa tapauksessa humoristinen vaikutus on kokonaan kadonnut. Muutosta esiintyy kaikkiaan vain neljässä kategoriassa. Nämä ovat kulttuuris-institutionaaliset, yhteisön huumorintajuun perustuvat ja kielelliset elementit sekä tilannesidonnainen huumori. Useimmiten muutos johtuu siitä, että lähtötekstissä on vahvasti kulttuurisidonnainen viittaus, joka ei kohdekulttuurissa ole helposti tunnistettavissa, ja kääntäjä on kuitenkin päättänyt säilyttää lähdetekstin viittauksen tekstityksessään. Kyseessä voi myös olla liian laaja yleistäminen, epäonnistunut korvaus tai yksinkertaisesti käänösvirhe.

5. LOPPUPÄÄTELMÄT

Molemmissa suomennoksissa säilyttäminen on eniten käytetty käänösstrategia. Jälkimmäisessä käänöksessä sen osuus on vielä paljon suurempi. Kyseinen strategia yhdistettynä kulttuurisidonnaiseen viittaukseen aiheuttaa kuitenkin useimmiten myös ongelmia lähtötekstin huumorin välittämisessä kohdetekstissä. Ensimmäisessä käänöksessä tekstittäjä on monipuolisemmin käyttänyt erilaisia strategioita, mutta jokaista strategiaa esiintyy myös toisessa käänöksessä, vaikkakin siinä muiden kuin säilyttämisen suhteellinen osuus on huomattavasti pienempi kuin ensimmäisessä. Kaiken kaikkiaan jokaista strategiaa on ainakin jollakin tasolla käytetty onnistuneesti huumorin välittämisessä, eikä humoristisen vaikutuksen muutosta lähde- ja kohdetekstin välillä esiinny kuin murto-osassa tapauksista. Tämä osoittaa, että audiovisuaalinen huumori on useimmiten käännettävissä, mutta tekstittäjän tulee todella syventyä av-kontekstiin ja löytää joskus rohkeitakin ratkaisuja. Aineiston pieni koko estää kuitenkin tekemästä laajoja yleistyksiä. Lisäksi huumori on aina jollakin tasolla subjektiivista, ja välillä on vaikeaa yksiselitteisesti hahmottaa, mikä tekee jostakin tilanteesta humoristisen. Mikäli samasta elokuvasta on olemassa vielä muita suomennoksia, lisätutkimus laajemmalla aineistolla voisi olla aiheellinen. Elokuvassa on myös paljon kulttuurisidonnaisia viittauksia, joiden käänökset sellaisenaan ilman huumorinäkökulmaa saattaisivat olla hyvin hedelmällinen tutkimuskohde.