



---

**Universidad de Valladolid**

OFFICIAL POSTGRADUATE MASTER  
**TRADUCCIÓN  
PROFESIONAL  
E INSTITUCIONAL**

FACULTAD DE TRADUCCIÓN E INTERPRETACIÓN

Máster en Traducción Profesional e Institucional

TRABAJO FIN DE MÁSTER

**Problématique de la variation linguistique dans  
le doublage. Etude d'un cas pratique : la version  
doublée en espagnol du film  
*Bienvenue chez les Ch'tis*  
(Dany Boon, 2008)**

Presentado por Lara Bruguier-Bonnard

Tutelado por Leticia Santamaría Ciordia

Soria, 2014

# Table des matières

Table des matières .....	
Résumé.....	
Resumen.....	
Introduction.....	1
Chapitre 1 : Objectifs, méthodologie et présentation de l'objet d'étude.....	4
1. Objectifs et méthodologie .....	4
1.1. Choix de l'objet d'étude .....	4
1.2. Objectifs .....	5
1.3. Méthodologie .....	6
2. Description et présentation de l'objet d'analyse et de recherche.....	7
2.1. <i>Bienvenue chez les Ch'tis</i> .....	7
2.1.1. Synopsis.....	7
2.1.2. Brève réflexion sur l'objet d'étude .....	9
2.2. Réception du film .....	9
2.2.1. En France .....	9
2.2.2. En Espagne .....	11
Chapitre 2 : le doublage .....	13
1. La traduction audiovisuelle.....	13
1.1. État des recherches .....	13
1.2. Espagne : pays de doublage .....	15
1.3. Les avancées dans les techniques de doublage et leurs possibles répercussions .....	17
2. Le doublage et ses restrictions sur la traduction .....	19
2.1. Les standards de qualité .....	19
2.1.1. Les synchronisations .....	19
2.1.2. Les différents canaux de transmission du message.....	20
2.1.3. Le processus de doublage et ses multiples intervenants.....	21
2.1.4. Le spectateur .....	22
2.2. L'oralité préfabriquée .....	23
3. Le doublage des variations linguistiques.....	24
3.1. Variations linguistiques et doublage : double restriction .....	24
3.2. Tendance à la neutralisation .....	26
3.3. Traduction sourcière et traduction cibliste.....	27
4. Doublage et humour .....	29

Chapitre 3 : les variations linguistiques .....	31
1. Introduction .....	31
1.1. Culture et équivalence .....	31
1.2. Les variations linguistiques : problèmes sans solutions ? .....	33
1.3. Les différents types de variations linguistiques .....	34
2. Le registre .....	37
2.1. Classifications des registres.....	38
2.2. Différences culturelles dans la communication et conséquences pour la traduction .....	40
3. Le dialecte et ses connotations par rapport à la langue standard .....	41
3.1. Qu'est-ce que le dialecte ? .....	41
3.1.1. Définitions .....	41
3.1.2. Langue standard et non-standard .....	43
3.1.3. Sociolecte et dialecte géographique.....	45
3.1.4. Le concept de communauté et la perception du dialecte .....	46
3.1.5. Dialecte géographique et accent .....	47
3.2. Les fonctions et la traduction du dialecte géographique .....	48
3.2.1. Les fonctions du dialecte.....	49
3.2.2. La traduction du dialecte .....	51
4. Les restrictions de la commande de traduction.....	55
4.1. Le destinataire.....	55
4.2. Les conditions de traduction .....	56
4.3. Les contraintes de la traduction audiovisuelle.....	57
Chapitre 4 : <i>Bienvenue chez les Ch'tis</i> .....	58
1. Le dialecte <i>ch'timi</i> ou picard .....	58
1.1. Origines et histoire .....	58
1.2. Picard ou <i>ch'timi</i> ? .....	59
1.3. Caractéristiques.....	60
1.3.1. Phonétique .....	60
1.3.2. Morphologie.....	61
1.3.3. Syntaxe.....	61
1.3.4. Lexique .....	61
2. Fonctions du dialecte dans <i>Bienvenue chez les Ch'tis</i> .....	61
2.1. Présenter le ch'timi et casser les stéréotypes.....	62
2.2. Personnalités des personnages.....	63

2.3. Le dialecte, moyen de transmission de l'humour .....	64
3. Étude de la version doublée en espagnol de <i>Bienvenue chez les Ch'tis</i> .....	65
3.1. Lexique.....	65
3.2. Registre et morphologie .....	75
3.3. Phonétique.....	76
3.4. Neutralisation et standardisation.....	78
3.5. Jeux de mots et incompréhensions .....	81
Chapitre 5 : Conclusions.....	86
1. Conclusions sur le doublage et ses restrictions .....	86
2. Conclusions sur la traduction des variations linguistiques.....	87
3. Conclusions sur le doublage du dialecte dans <i>Bienvenue chez les Ch'tis</i> .....	88
4. Conclusions générales et possibles axes de recherche .....	91
Bibliographie .....	93
Remerciements.....	99
<b>ANNEXE 1</b> : Dialogues partiels de <i>Bienvenue chez les Ch'tis</i> , en version française et version doublée en castillan.....	100

## RESUME

Ce travail est dédié au doublage des variations linguistiques, une ressource caractérisante et stylistique courante au cinéma et qui a toujours représenté un défi énorme pour le traducteur. Nous nous intéressons plus particulièrement au doublage du dialecte géographique, à travers l'analyse de la version doublée en espagnol d'un des films ayant eu le plus de succès en France, *Bienvenue chez les Ch'tis* (Dany Boon, 2008). Au moyen de ce travail de recherche, nous essayons de vérifier s'il est possible de traduire les variations linguistiques tout en maintenant dans le texte d'arrivée le message et les effets de l'original, notamment dans le cas du doublage. En effet, cette modalité reste très particulière, puisque non seulement elle possède ses propres contraintes, mais elle offre également aux traducteurs diverses ressources pour mener à bien leurs traductions.

Partant de l'hypothèse que le doublage des variations linguistiques est possible si l'on admet qu'il existera inévitablement une diminution de l'effet stylistique global par rapport à l'original, nous avons structuré nos recherches autour de trois sections : la traduction des variations linguistiques, le doublage et l'analyse de notre cas pratique. L'étude des diverses œuvres, opinions, tendances et stratégies des experts vis-à-vis de nos deux premières sections nous a permis de construire les bases et la méthodologie pour l'analyse pratique.

Ainsi, les conclusions tirées des recherches théoriques et de l'analyse de la version doublée de *Bienvenue chez les Ch'tis* nous permettront de confirmer ou infirmer notre hypothèse de départ.

**Mots-clés** : *Bienvenue chez les Ch'tis*, variations linguistiques, traduction, dialecte, dialecte géographique, doublage, traduction audiovisuelle.

## RESUMEN

El presente trabajo centra su atención en la problemática del doblaje de las variaciones lingüísticas, un recurso caracterizador y estilístico habitual en el cine y que siempre ha representado un reto importante para los traductores. La investigación se centra más particularmente en el doblaje del dialecto geográfico, mediante el análisis de la versión española de una de las películas francesas más taquilleras, *Bienvenue chez les Ch'tis* (Dany Boon, 2008). Con el presente trabajo de investigación, pretendemos averiguar si es posible traducir las variaciones lingüísticas consiguiendo mantener el mensaje y los efectos del original en el texto meta, especialmente en el caso del doblaje, modalidad muy particular que no solamente posee sus propias restricciones, sino también ofrece al traductor otros recursos.

Partiendo de la hipótesis de que el doblaje de las variaciones lingüísticas es posible siempre que se admita una inevitable merma del efecto estilístico global con respecto al original, dividimos nuestra investigación en torno a tres secciones: la traducción de las variaciones lingüísticas, el doblaje y el análisis de nuestro caso práctico. El estudio de las diversas obras, opiniones, tendencias y estrategias de los expertos con respecto a nuestras dos primeras secciones nos permitió asentar las bases y la metodología para el análisis práctico.

Las conclusiones extraídas tanto de las investigaciones teóricas como del análisis del doblaje de *Bienvenue chez les Ch'tis* nos permitirán confirmar o refutar nuestra hipótesis de partida.

**Palabras clave:** *Bienvenue chez les Ch'tis*, variaciones lingüísticas, traducción, dialecto, dialecto geográfico, doblaje, traducción audiovisual.

## INTRODUCTION

Les variations linguistiques, et notamment le dialecte géographique, sont parmi les éléments les plus chargés du point de vue culturel, et tout traducteur sait que plus la différence entre les deux cultures avec lesquelles il travaille est grande, plus difficile et visible sera la traduction. Cependant, l'utilisation des variations linguistiques correspond à une intention réelle de l'auteur, qui recherche par leur utilisation l'accomplissement d'un effet particulier ; neutraliser cette intention et cet effet implique donc inévitablement une perte importante dans la traduction. Les langues sont complexes et fascinantes, et toutes les variations qui les composent et les enrichissent ne les rendent que plus intéressantes. Cependant, on peut s'interroger sur la possibilité de traduire ces variations et ces richesses en ne les dénaturant pas, en respectant le message qu'elles transmettent. Pour certains spécialistes, il est impossible de traduire les variations linguistiques d'une manière acceptable et qui respecte les deux cultures en jeu dans la traduction. Pour d'autres, il existe des solutions diverses permettant de réaliser ce dur labeur, bien qu'elles ne soient pas toutes et toujours complètement efficaces.

C'est cette polémique autour de la traduction des variations linguistiques qui nous a motivée à effectuer des recherches plus poussées sur ce sujet, et sur les solutions qui existent afin de traduire ces éléments typiquement culturels. Nous nous sommes penchée notamment sur la question du dialecte géographique qui, quel qu'il soit, n'a pas d'équivalent dans les autres langues, et le rend donc théoriquement intraduisible. Dans le cadre de notre travail, nous avons décidé de centrer nos recherches sur le doublage du dialecte plus spécifiquement, puisque cette modalité représente un autre défi majeur pour le traducteur, mais offre également de nombreuses ressources. Ce domaine nous paraît être de grand intérêt pour la recherche, bien que les travaux réalisés jusqu'à maintenant ne semblent pas s'intéresser réellement aux solutions de traduction en elles-mêmes, mais plutôt au processus de doublage. De plus, les œuvres audiovisuelles où le dialecte géographique est présent sont nombreuses, et bien souvent leurs versions doublées sont critiquées, jugées pauvres en relation avec l'original à cause des pertes par rapport aux marques dialectales dans les discours des personnages.

*Bienvenue chez les Ch'tis* nous a paru être l'objet d'étude idéal pour ce travail, puisqu'il rassemblait les caractéristiques qui nous ont motivée : utilisation récurrente du dialecte picard, sur lequel l'humour du film se base constamment, et version doublée en espagnol qui, bien qu'elle ait accueilli de nombreux spectateurs, a connu un succès beaucoup plus mitigé dans son pays d'origine, la France. La version doublée est d'autant plus intéressante à analyser qu'elle fait figure de référence dans la traduction du dialecte. En effet, bien que la tendance soit à la standardisation, cette solution n'était pas applicable avec *Bienvenue chez les Ch'tis*, puisque le

dialecte est omniprésent et représente le fil conducteur et la base des effets humoristiques de la comédie. Le traducteur a donc dû redoubler de créativité afin de trouver des solutions adéquates pour traduire ces marques dialectales.

Afin de mener à bien notre travail, nous avons décidé de diviser nos recherches et analyses en cinq chapitres.

Dans un premier chapitre, nous allons exposer les différents objectifs que nous nous sommes fixés pour effectuer nos recherches et structurer notre analyse, puis détailler la méthodologie utilisée tout au long de ce mémoire de recherche. Afin de permettre à nos lecteurs de bien connaître notre objet d'étude, nous allons également présenter *Bienvenue chez les Ch'tis* à l'aide d'un synopsis et d'une brève analyse sur son succès et sa réception en France et en Espagne.

Le chapitre suivant constituera la première partie de la base théorique de notre mémoire, et traitera du doublage. Nous verrons dans un premier temps où en sont les recherches dans ce domaine, et étudierons son utilisation et sa présence en Espagne. Ensuite, nous verrons les caractéristiques et particularités qui composent cette modalité, ainsi que les restrictions qu'elle impose aux traducteurs. Nous nous intéresserons plus particulièrement au doublage des variations linguistiques, ainsi que de l'humour souvent inhérent à ces marques dialectales et régionales, puisqu'il représente un élément important dans notre objet d'étude.

Le chapitre trois servira à obtenir les bases théoriques en relation avec les variations linguistiques, et plus spécifiquement le dialecte. Dans un premier temps, nous verrons quels sont les différents types de variations linguistiques, ce qui les définit, leurs caractéristiques. Nous essaierons de définir ce qu'est le dialecte, ses particularités, son étendue et ses limites. Nous essaierons de voir quels sont les défis inhérents à sa traduction, et les solutions qui existent. Enfin, nous nous pencherons également sur la question de la commande de traduction et jusqu'à quel point elle peut conditionner le produit final.

Le quatrième chapitre sera dédié à l'analyse de notre cas pratique, *Bienvenue chez les Ch'tis*. Dans un premier temps, afin de bien situer le lecteur, nous étudierons en détail le dialecte *ch'timi* et ses différentes caractéristiques. Nous nous intéresserons également aux diverses fonctions que remplit le dialecte dans notre film. Enfin, nous passerons à l'analyse de la version doublée en espagnol, des différentes solutions de traduction employées et leurs résultats.

Le cinquième chapitre sera celui des différentes conclusions tirées au fil de nos recherches et de notre analyse.

Nous inclurons ensuite notre bibliographie, avec toutes les œuvres qui nous ont aidée à mener à bien notre travail et approfondir nos connaissances sur le sujet.



Enfin, nous mettrons dans une annexe les extraits de dialogues en version française et version espagnole que nous avons retranscrits et qui nous paraissent intéressants pour notre analyse.

Avec ces recherches, nous essayons humblement de réaliser un travail objectif et complet, qui réponde aux exigences d'un mémoire de master. La méthodologie et la structure suivies nous permettent d'atteindre les objectifs que nous nous sommes fixés, et de participer ainsi aux fascinantes recherches menées dans le domaine de la traduction. Notre objectif n'est certainement pas de critiquer la version doublée en espagnol de *Bienvenue chez les Ch'tis*, ni le travail du traducteur, mais seulement d'analyser les différentes solutions employées ou existantes et réfléchir sur les effets que les décisions de traduction ont eus sur le résultat final.

# CHAPITRE 1 : OBJECTIFS, METHODOLOGIE ET PRESENTATION DE L'OBJET D'ETUDE

## 1. Objectifs et méthodologie

### 1.1. Choix de l'objet d'étude

Les raisons qui motivent le choix de ce sujet comme travail de fin de master sont nombreuses. Tout d'abord, la traduction audiovisuelle a toujours suscité un fort intérêt en nous, notamment par sa complexité et la créativité dont il faut faire preuve lorsqu'on traduit un produit audiovisuel. Ayant toujours été attirée par la traduction audiovisuelle, ce mémoire était l'opportunité de découvrir plus profondément les rouages qui la composent, ainsi que les difficultés et défis particuliers auxquels font face les traducteurs dans ce domaine. Ce travail était donc un moyen de nous rapprocher de ce type de traduction et de l'observer plus en détails, ainsi que de participer nous-même aux études qui ont été réalisées dans ce domaine. Les travaux sur la traduction audiovisuelle que nous avons pu étudier portaient presque systématiquement sur le processus de traduction, et non sur la traduction en elle-même, sujet qui nous semble extrêmement intéressant et qui, à notre avis, peut apporter beaucoup dans le champ de la traductologie. Voyant très fréquemment des critiques négatives sur les doublages, critiques superficielles ne cherchant pas à analyser en profondeur les solutions adoptées et les raisons qui ont poussé le traducteur à les adopter, nous avons décidé d'étudier le doublage d'un film représentant par sa nature un défi énorme pour le traducteur, *Bienvenue chez les Ch'tis*, où l'humour – qui est déjà un élément propre à une culture – se base sur l'utilisation du dialecte.

Nous nous sommes intéressée plus particulièrement au doublage, ce dernier étant la modalité de traduction audiovisuelle la plus courante et développée en France et en Espagne, et aussi celle à laquelle nous sommes le plus habituée. De plus, cette modalité présente ses propres restrictions et contraintes qui en font un type tout particulier de traduction, où chaque phrase doit correspondre à une série de standards que l'on ne retrouve pas ailleurs, et où le visuel et l'auditif se côtoient sans cesse.

Le choix d'une œuvre où le dialecte est omniprésent et constitue la base du film a été justifié par le fait que cette caractéristique nous paraissait hautement intéressante d'un point de vue traductologique, sociologique et culturel. Traduire le dialecte, notamment pour un doublage, est un grand défi. Les variations linguistiques sont souvent considérées comme des obstacles à la traduction, sont qualifiées d'impossibles à traduire par beaucoup. Le dialecte est un élément culturel, qui n'a pas d'équivalent dans d'autres cultures. Doubler un film très caractérisé culturellement, et dont le succès repose sur l'utilisation du dialecte et le comique que cela

engendre, était un pari très risqué. *Bienvenue chez les Ch'tis* a eu un succès remarquable en France, mais plus mitigé en Espagne. Il nous semblait donc très intéressant d'analyser dans un premier temps les solutions de traduction adoptées, ainsi que leurs résultats, c'est-à-dire tenter de vérifier si les effets de l'original ainsi que le message étaient retransmis dans la version doublée en espagnol. *Bienvenue chez les Ch'tis* est d'autant plus attirant qu'il constitue une exception dans la mesure où, très souvent, les traducteurs choisissent de neutraliser les variations linguistiques.

## 1.2. Objectifs

Notre problématique est la suivante : le doublage des variations linguistiques, bien que complexe, est possible ; cependant, il existera toujours un décalage, une diminution, entre la version source et la version d'arrivée, car les variations linguistiques sont des éléments propres à une culture et souvent ne peuvent être traduites que partiellement.

A partir de cette problématique, nous avons défini les différents objectifs de notre travail. Ces objectifs nous ont permis de centrer notre analyse sur certains points et de ne pas nous éloigner de notre problématique, afin de respecter les contraintes d'espace et de temps qui nous ont été fixées tout en rédigeant un travail complet sur le sujet qui nous intéresse. Nous avons essayé de choisir des objectifs réalistes, stimulants et accessibles.

Notre premier objectif général est de s'assurer qu'il est possible de traduire les variations linguistiques, et notamment le dialecte, d'une manière acceptable, cohérente, et qui respecte les deux cultures en question. Cet objectif a généré une série d'objectifs spécifiques :

- Parcourir la littérature traitant de la traduction des variations linguistiques, et en particulier du dialecte, afin de comprendre quelles en sont les difficultés et les défis, et quelles solutions se présentent à nous pour y faire face.
- Découvrir quels sont les différents types de variations linguistiques, leurs différences et points communs, et les caractéristiques qui composent chaque catégorie.
- Connaître les caractéristiques du dialecte géographique et ce qui le différencie des autres variations linguistiques.

Un deuxième objectif général s'est présenté à nous, celui de vérifier si le doublage d'une œuvre basée sur l'utilisation du dialecte était possible, et surtout s'il était possible de conserver le même message et reproduire les fonctions originales du dialecte dans ce doublage. Autour de ce thème, nous avons délimité plusieurs objectifs secondaires :

- Analyser quelles sont les caractéristiques du doublage, ses contraintes tout comme ses avantages pour la traduction.

- Voir quelles sont les particularités inhérentes au doublage des variations linguistiques, et notamment du dialecte.
- Réaliser une analyse pratique d'un cas de doublage de dialecte, celui de *Bienvenue chez les Ch'tis*, afin d'examiner quelles ont été les solutions adoptées, leurs avantages et leurs inconvénients, et vérifier si la traduction espagnole a su conserver les effets de la version originale.

### 1.3. Méthodologie

Afin de mener à bien notre travail de recherche, nous avons défini plusieurs étapes dans son élaboration.

Tout d'abord, nous avons délimité la problématique et les objectifs de notre recherche, afin de centrer notre travail, et nous avons choisi notre objet d'étude, le film *Bienvenue chez les Ch'tis*, pour son utilisation extensive du dialecte picard, le succès qu'il a rencontré dans les pays francophones ainsi que le fait qu'il ait été doublé en castillan.

Ensuite, nous nous sommes intéressée à la littérature traitant des variations linguistiques et de leur traduction, afin d'en analyser les caractéristiques, les difficultés qu'elles engendraient et les solutions de traduction qui s'offraient aux traducteurs. Nous avons également fait des recherches sur les contraintes et les avantages du doublage, ainsi que le doublage des variations linguistiques et du dialecte en particulier.

Afin de connaître en profondeur notre objet d'étude, nous avons réalisé des recherches sur *Bienvenue chez les Ch'tis*, sur les raisons de son franc-succès en France et de son succès plus mitigé en Espagne notamment. Nous avons également visionné à nouveau les versions française et espagnole à plusieurs reprises, afin de nous imprégner des dialogues et d'analyser les fonctions du dialecte, les raisons de son utilisation, les différentes solutions de traduction ainsi que les pertes par rapport à l'original. N'ayant pas pu obtenir les scripts, nous avons retranscrit dans les deux langues les dialogues qui nous semblaient intéressants pour l'analyse de la traduction. Malheureusement, nous n'avons pas pu entrer en contact avec le traducteur, ce qui nous aurait permis d'obtenir son point de vue ainsi que les raisons pour lesquelles il a opté pour telle ou telle option.

Nous avons essayé de réaliser une analyse la plus extensive possible de la traduction, en essayant de traiter tous les éléments importants, toutes les caractéristiques du dialecte et leur transposition – ou non – dans la version doublée. Il nous était impossible d'analyser chaque mot ou phrase ayant une connotation dialectale et sa traduction, étant donné que les dialogues sont en grande majorité caractérisés, notamment au niveau de la phonétique. Nous avons donc décidé de nous concentrer sur les éléments les plus significatifs en les regroupant en diverses catégories et en essayant de proposer des extraits des dialogues les plus représentatifs possible.

Enfin, en nous basant sur nos recherches et notre analyse, nous avons tiré les conclusions des résultats obtenus afin de confirmer ou non notre problématique, tout en ouvrant de nouvelles perspectives pour de futures recherches sur notre sujet.

## **2. Description et présentation de l'objet d'analyse et de recherche**

*Bienvenue chez les Ch'tis* est un film français réalisé et écrit en partie par Dany Boon (en collaboration avec Alexandre Charlot et Franck Magnier), qui est sorti en salles en février 2008. Dany Boon est un humoriste et comédien français relativement célèbre en France, originaire du Nord. C'est en se basant sur ses origines que l'idée du film lui est venue, et il a commencé la rédaction du projet en 2006. Il souhaitait réaliser un film sur les stéréotypes que nous pouvons avoir sur cette région, sur ses habitants, leurs traditions et culture.

### **2.1. Bienvenue chez les Ch'tis**

#### 2.1.1. Synopsis

Le fil conducteur de *Bienvenue chez les Ch'tis* est basé sur les stéréotypes et les différences culturelles. Afin de souligner ces écarts et de traiter, et défaire une à une, les idées reçues sur le Nord et ses habitants, Dany Boon a choisi de prendre comme personnage principal un directeur d'un bureau de Poste dans le Sud de la France, et de l'envoyer dans le Nord. En faisant ce choix, le réalisateur a voulu faire ressortir encore plus vivement le contraste de cultures entre régions d'un même pays. Il est important de noter que dans l'imagerie française les deux régions sont fortement caricaturées, que ce soit au sujet du climat, de la personnalité des habitants, ou encore de la manière de parler: accent et dialecte incompréhensibles dans le Nord (le *ch'ti*), accent chantant et vocabulaire assez comique dans le Sud.

Philippe Abrahams travaille depuis plusieurs années comme directeur dans un bureau de Poste à Salon-de-Provence, dans le Sud de la France. Il a une femme, Julie, qui est une éternelle insatisfaite, et un petit garçon, Raphaël. Bien que sa situation soit plus que confortable et agréable, Philippe essaye d'obtenir sa mutation sur la Côte d'Azur, afin de combler son épouse qui fait de sa vie un enfer avec ses demandes incessantes. Après plusieurs vaines tentatives, Philippe décide de forcer le destin et de se faire passer pour un handicapé, ayant ainsi plus de chances d'obtenir la mutation tant désirée. Malheureusement, la supercherie est dévoilée, et Philippe est muté à Bergues, dans le Nord, en guise de punition.

Philippe part donc vivre seul à Bergues, plein d'appréhension et d'idées reçues sur ce qui l'attend: le froid, la pluie, la pauvreté, des mineurs alcooliques et un dialecte incompréhensible. Son arrivée est assez rocambolesque, et ne lui laisse présager que le pire. Tant bien que mal, il

commence son travail à l'agence de Poste, bien qu'il ait des difficultés à s'habituer au langage et à la culture de sa région d'accueil les premiers jours.

Cependant, à sa grande surprise, il se rend compte que ses collègues et les habitants de la petite ville sont charmants et attentionnés, que la météo n'est pas si horrible qu'il ne le pensait, et que le niveau de vie n'est pas différent du reste de la France. Philippe parvient même à faire de ses collègues de l'agence des amis, notamment Antoine (interprété par Dany Boon, le réalisateur). En l'espace de quelques semaines, le directeur prend goût à sa nouvelle existence et se surprend à apprécier la vie dans le Nord.

En rentrant pour le week-end à Salon-de-Provence, il essaye d'expliquer à sa femme que sa nouvelle situation est agréable et que le Nord n'est pas tel qu'ils le pensaient. Pourtant, Julie n'arrive pas à le croire et pense qu'il ment pour la préserver. De femme trop exigeante et toujours mécontente, elle devient une épouse attentionnée pleine de compassion. Philippe, voyant l'heureux changement de comportement de sa femme, décide de ne pas démentir et prétend alors que la vie à Bergues est atroce, que les habitants ne sont qu'une bande d'alcooliques violents et illettrés, etc. Il s'enfonce peu à peu dans son mensonge, profitant de sa nouvelle vie à Bergues et cachant la vérité à Julie pour préserver son couple, qui grâce à ses mensonges a repris un nouveau souffle.

Cependant, Julie décide de venir vivre avec son mari dans le Nord, afin de le soutenir. Lorsqu'elle lui annonce sa visite, Philippe essaye de l'en dissuader, en vain. Il prévient alors ses collègues de l'image atroce qu'il a dépeinte à sa femme, des préjugés exagérés, et leur demande de jouer le jeu en cachant ses mensonges dans le but de sauver son couple. Dans un premier temps vexés et blessés, Antoine, Annabelle, Yann et Fabrice – ses collègues –, lui tournent le dos. Néanmoins, lorsque Julie arrive, ils viennent chercher le couple à la gare de Lille et prétendent être les parfaits stéréotypes que Philippe a décrits à sa femme. Les quatre Ch'timis (nom des habitants de cette région), avec l'aide des habitants du village, ont préparé une mise en scène qui reprend à la perfection tous les clichés et les idées reçues sur le Nord : cité minière, taudis sale et précaire, alcoolisme et vulgarité. Mais le lendemain, en sortant pour rejoindre son mari au bureau de Poste, Julie découvre le pot aux roses et décide de rentrer à Salon-de-Provence.

Malgré les difficultés du couple, Philippe et Julie ne se séparent pas et celle-ci le rejoint dans le Nord. Après quelques années, Philippe obtient à sa grande surprise sa mutation près de la Méditerranée. Bien qu'il ait obtenu ce qu'il désirait depuis si longtemps, ce n'est pas sans peine qu'il quitte Bergues et ses habitants, devenus ses amis.

### 2.1.2. Brève réflexion sur l'objet d'étude

Dès le début du film, nous sommes confrontés à une série de préjugés sur le Nord bien ancrés dans la croyance populaire. Premièrement, la mutation dans le Nord est considérée comme une punition pour faute grave, alors qu'en réalité cette région n'est en rien pire que les autres. Son entourage lui montre sa compassion la plus profonde lorsqu'il annonce sa mutation dans cette région, si horrible selon leurs dires. Ensuite, en arrivant dans le département Nord-Pas-de-Calais il est accueilli par une pluie torrentielle, stéréotype du mauvais temps toujours présent dans le Nord et qui contraste énormément avec le soleil et la chaleur du Sud. Il rencontre dès son arrivée un de ses collègues, Antoine, qui parle un patois incompréhensible et qui n'a pas l'air très intelligent, autre stéréotype très enraciné qui prétend que les habitants du Nord de la France n'ont pas une intelligence très développée, étant issus de générations de mineurs et de travailleurs manuels « forcément » illettrés.

Philippe trouve dans un premier temps une confirmation de toutes les idées reçues qu'il s'est faites et qu'il a entendues, notamment l'alcoolisme, des personnages singuliers, un niveau de vie relativement bas, etc. Mais c'est simplement parce qu'il contemple cette nouvelle vie avec un regard superficiel et déjà orienté. Peu à peu, il se rend compte que ses jugements ne sont pas fondés, et il découvre une toute autre image du Nord, de ses habitants, de ses collègues, et de la vie en général.

*Bienvenue chez les Ch'tis* regroupe donc en premier lieu toutes les idées préconçues sur le Nord, les met en avant pour ensuite mieux les défaire une à une. Ce film utilise l'humour, la comédie, mais aussi les sentiments afin de nous ouvrir les yeux et nous permettre de découvrir une région mal perçue et finalement peu connue.

## 2.2. Réception du film

### 2.2.1. En France

*Bienvenue chez les Ch'tis* a fait une sortie dans les salles en plusieurs temps. Le film a été diffusé en avant-première dans le Nord le 20 février 2008, privilège fait aux habitants dépeints dans la comédie. Le 27 février 2008, il a été diffusé sur tout le territoire national, ainsi qu'en Belgique, en Suisse, et au Luxembourg le jour suivant.

La première semaine de sa sortie en salles, le film a enregistré 555 392 entrées (source : Allociné, 2008). A la fin de la deuxième semaine, et donc première semaine dans la France entière, *Bienvenue chez les Ch'tis* avait réuni plus de cinq millions de spectateurs. La comédie a été diffusée au cinéma jusqu'en juillet de la même année, un record, enregistrant au total 20 488 339 entrées (source : LUMIERE, 2012), alors que les professionnels du milieu en prévoient environ cinq millions (Agoravox, 2008).

*Bienvenue chez les Ch'tis* est devenu le film qui a vendu le plus de tickets au cinéma, dépassant *La Grande Vadrouille* (1966), gros succès français, devenant ainsi le second film ayant enregistré le plus d'entrées, derrière *Titanic* (1997).

Ce succès imprévu et surprenant est dû à plusieurs facteurs.

Tout d'abord, le film réunit des acteurs français célèbres, comme Kad Mérad, Dany Boon, Zoé Félix, Line Renaud, Anne Marivin ou encore Patrick Bosso et Michel Galabru. Ce sont des comédiens appréciés des Français, que ce soit en tant qu'humoristes ou en tant qu'acteurs mythiques, ayant déjà fait leurs preuves dans la profession ou à l'apogée de leur carrière, et qui sont incontournables ces dernières années.

Ensuite, le réalisateur, Dany Boon, est originaire du Nord et sa région lui tient particulièrement à cœur. Le fait qu'il connaisse parfaitement les coutumes et traditions lui a permis d'écrire un film touchant, qui ne s'éloigne pas trop de la réalité, et qui permet de faire découvrir cette culture à ceux qui ne la connaissent pas. De plus, il est un humoriste connu qui a déjà fait ses preuves, tant sur les planches avec ses spectacles que dans la réalisation de films, puisque *Bienvenue chez les Ch'tis* n'est pas son premier projet. Bien que ce dernier soit le seul à avoir connu un tel succès, Dany Boon avait déjà prouvé qu'il était capable d'écrire et réaliser une comédie (Trinh, 2008).

Enfin, le film en lui-même n'est pas complexe et il se voit facilement, autant en famille qu'entre amis, ou même seul. C'est un film drôle, qui reprend les clichés les plus répandus sur le Nord, les amplifie de manière comique et les casse avec humour. Cette comédie ne tombe pas dans le ridicule, et met en scène des personnages crédibles auxquels nous pouvons nous identifier. De plus, *Bienvenue chez les Ch'tis* met en valeur le Nord, et nous permet de découvrir et d'apprécier une région de France. C'est un film français par excellence, ce qui a plu aux spectateurs. Il traite également de deux histoires d'amour un peu compliquées mais qui finissent bien, recette qui fonctionne toujours aussi bien au fil des années. Le dialecte *ch'ti* a aussi beaucoup participé au succès du film, puisqu'il est présenté avec humour et que *Bienvenue chez les Ch'tis* l'utilise notamment dans des scènes clés qui deviendront cultes et resteront dans les esprits.

Nous pouvons également remarquer que la promotion du film a été faite de manière à attiser l'intérêt des spectateurs (Trinh, 2008). En effet, plusieurs semaines avant la sortie régionale du film, une promotion inhabituelle avait été mise en place pour les gens du Nord avec un site internet dédié au film qui proposait certaines activités, donnait la météo locale, etc. Une avant-première a été réalisée à Lille, alors qu'elles se déroulent habituellement à Paris (Mouttet, 2008). En outre, la sortie avancée d'une semaine dans le Nord a d'une part encouragé les habitants à aller voir le film (puisque se sentant privilégiés), et a d'autre part incité le reste des Français à aller au cinéma quand ils ont vu le succès que remportait *Bienvenue chez les*



*Ch'tis* dans le Nord. De plus, le film est resté très présent dans les médias. En effet, Dany Boon et les acteurs principaux ont enchaîné les interviews et les apparitions dans les journaux télévisés et émissions les plus regardés. Les critiques du film ont été la plupart du temps positives, ce qui a encore plus incité les spectateurs à aller au cinéma, tout comme le bouche-à-oreille qui a été un facteur majeur dans le succès de cette comédie, comme le remarque Trinh (2008). Par la suite, comme l'explique Halle (2008), le succès du film a créé une *Ch'ti Mania*, qui a donné lieu à de nombreux produits dérivés par rapport au dialecte régional, ainsi que des émissions mettant en scène des Ch'timis, comme la télé-réalité *Les Ch'tis à Hollywood*, *Les Ch'tis à Las Vegas*, etc.

Le succès en France et dans les pays francophones voisins a été retentissant, *Bienvenue chez les Ch'tis* enregistrant dans chacun de ces pays un nombre d'entrées très haut (source : LUMIERE, 2012) et exceptionnel :

- Belgique : 1 073 809
- Suisse : 754 040
- Luxembourg : 41 777

### 2.2.2. En Espagne

En Espagne, bien que le film ait plu en général au public, il n'a pas rencontré le même succès (Abuín, 2009). Le film a enregistré 584 707 entrées (source : LUMIERE, 2012). Il a séduit par son humour généralement simple (20minutos, 2008) et facile à comprendre, peu importe la nationalité. De même, la rivalité entre différentes régions d'un même pays est un sujet présent en Espagne, et plus que d'actualité. Il a toujours existé et il existera toujours des stéréotypes sur les différentes régions (les andalous sont paresseux, les madrilènes prétentieux, etc.), qui seront toujours un thème parfait pour les blagues et sketches en tout genre. Quelques unes des scènes comiques du film sont parfaitement traduisibles et compréhensibles pour les Espagnols (et autres nationalités), ce qui permet au film de garder son ton humoristique et léger même dans la version doublée. Le film garde les mêmes caractéristiques principales en Espagne, c'est-à-dire une comédie populaire légère, simple, avec des scènes marquantes, et qui se voit facilement, par un public large. Les deux histoires d'amour en fond sont aussi un des éléments du succès international, l'amour étant un thème qui fait vendre dans le monde entier.

Cependant, les critiques ont été beaucoup plus dures en Espagne qu'en France, ce qui explique entre autres le succès mitigé de *Bienvenue chez les Ch'tis* de l'autre côté des Pyrénées.

Une des critiques les plus souvent lues est que le film n'est en rien mémorable et, comme l'affirme Colmena (2008), n'arrive pas à la cheville d'autres comédies françaises, comme *Le dîner de cons*. Abuín (2009) explique que les critiques espagnoles parlent d'un humour vulgaire et superficiel : les blagues sont trop répétitives, ne traitent que du même sujet – le dialecte *ch'ti*, et perdent de leur intérêt. Le scénario est trop simple et prévisible, les personnages, bien que

sympathiques, sont sans relief, et le film n'atteint le public à l'étranger que de manière superficielle (20minutos, 2008).

Une des raisons qui expliquent cette différence dans la réception du film en France et en Espagne pourrait être en premier lieu la différence culturelle. Bien que ces deux pays soient voisins et partagent de nombreux éléments culturels, il est évident que leurs cultures sont également très différentes. Le sens de l'humour est universel, cependant l'humour en soi est différent d'un pays à l'autre, et peut se révéler difficile à comprendre, voire inopérant, lorsqu'on ne partage pas la même culture. Par exemple, la bande-dessinée *Mafalda*, née en 1964 sous le crayon de l'Argentin Joaquin Salvador Lavado, dit Quino, est très populaire en Espagne, alors qu'en France peu de personnes la connaissent et qu'elle rencontre un succès extrêmement mitigé auprès des élèves dans les classes d'espagnol. Il existe une différence entre le comique visuel et le comique de mots, qui lui est sous-tendu par des connotations soit sociales soit économiques, politiques, etc. Ces connotations, si elles ne sont pas partagées, ne produisent donc pas les mêmes effets.

De plus, à l'évidence, *Bienvenue chez les Ch'tis* est une comédie extrêmement difficile à traduire et doubler au cinéma. Le fil conducteur du film, les stéréotypes sur le Nord de la France et ses habitants, les Ch'timis, est un sujet propre à la France. En effet, bien que d'autres pays puissent expérimenter une situation similaire, les préjugés ne seront pas les mêmes. En outre, la plupart des scènes comiques utilisent le dialecte *ch'timi*, dialecte qui est impossible à traduire ou adapter complètement dans une autre langue. Par conséquent, une grande partie de l'humour du film ne peut être transmis, ni compris de la même manière que par les Français (Colmena, 2008). Les critiques mentionnent ce point régulièrement, c'est-à-dire que pour pouvoir apprécier le film à sa juste valeur, il faudrait avoir une grande connaissance de la culture française et parler français afin de visionner le film en version originale (20minutos, 2008), étant donné que la version doublée ne réussit pas à transmettre l'intérêt et l'humour du film dans son intégrité.

Cependant, il est important de constater que malgré ces critiques négatives, *Bienvenue chez les Ch'tis* a quand même séduit les Espagnols. D'après Vicente (2008), d'autres pays comme l'Allemagne, l'Italie ou encore les Etats-Unis, voyant le succès que le film a remporté, avaient prévu de faire un remake afin de réaliser une version nationale. Même si finalement le projet de remake américain ne s'est pas concrétisé, les Italiens ont réalisé leur version, *Benvenuti al Sud* (Luca Miniero, 2010) et, selon Pierrette (2014), Dany Boon aurait confirmé qu'il y aura aussi une reprise chinoise.

## CHAPITRE 2 : LE DOUBLAGE

### 1. La traduction audiovisuelle

#### 1.1. État des recherches

La traduction audiovisuelle (que nous appellerons maintenant TAV), et plus particulièrement le doublage, a commencé à réellement se développer dans les années trente, lors de la transition du cinéma muet au cinéma parlant. Comme le souligne Plourde (2003), ce développement s'est notamment produit dans un premier temps dans la partie ouest de l'Europe, c'est-à-dire en Allemagne, en Italie, en France et en Espagne, qui sont toujours aujourd'hui les pays doubleurs par excellence. Au début, le doublage était un outil de la censure dans les pays fascistes, il permettait de préserver la langue tout en censurant les dialogues et les scènes qui ne correspondaient pas aux valeurs prônées par le système. Il a fini par devenir un moyen de communiquer avec les masses et est maintenant omniprésent dans la vie quotidienne.

Cependant, malgré « *l'importance linguistique, culturelle, économique et politique du phénomène* » (Lambert et Delabatista, 1996 : 34), et de la TAV en général, les spécialistes et traductologues ont longtemps choisi d'ignorer ce domaine de la traduction et s'en sont désintéressés. Lambert et Delabatista (ibid.) expliquaient ce manque d'intérêt par les deux raisons suivantes :

- La traductologie est une science relativement jeune, qui a préféré s'intéresser tout d'abord à des thèmes plus prestigieux, comme la traduction de la Bible, de la poésie, ou de grands auteurs talentueux et reconnus comme Shakespeare. De plus, tout phénomène dit de « *culture de masse* » (ibid.) porte en soi une connotation négative, et ne suscite donc pas l'intérêt des chercheurs, qui préfèrent étudier des sujets considérés comme étant plus dignes.
- Les modalités de sous-titrage et doublage ne sont pas vraiment considérées comme de la traduction, mais plutôt comme étant de l'adaptation (à cause du processus impliquant des contraintes importantes, ainsi que de la diversité des agents intervenant dans celui-ci), et ne mériteraient donc pas autant d'attention que d'autres types de traduction.

Cependant, il convient de remarquer que depuis le milieu des années quatre-vingt, la communauté scientifique a commencé à se pencher sur la question de la TAV (Maiello, 2007 : 187 ; Caprara, 2011 : 151), et que le nombre d'études, articles et livres sur la question a nettement augmenté. Cela est notamment dû au fait de l'internationalisation et de l'accès facilité

et plus rapide à une multitude de contenus audiovisuels. Étant donné le fleurissement de produits en tout genre, que ce soit à la télévision, au cinéma, sur l'ordinateur, etc., la TAV s'est rendue beaucoup visible et a commencé à susciter l'intérêt des spécialistes, notamment grâce à ses conditions et contraintes toutes particulières, ainsi qu'à l'influence sur le nombre illimité de récepteurs dont elle dispose dans le monde entier.

Mayoral (1998 : 2-3) avance que les recherches sur la TAV peuvent s'orienter sur deux axes :

- La traduction est considérée comme un produit culturel, provenant du contact entre la culture source et la culture de réception, qui maintiennent entre elles des rapports de force.
- La traduction est considérée comme un processus. Sur cet axe, les études s'orientent vers deux perspectives : le processus de traduction des éléments culturels ou les problèmes de transmission interculturelle.

Cependant, Mayoral déplore dans un article plus récent (2005 : 3-4) la pauvreté des recherches qui ne s'intéressent presque exclusivement qu'au processus de TAV en lui-même, et commencent à être à court de nouvelles idées et surtout de nouveaux apports utiles dans le domaine. En effet, il explique que les auteurs s'entêtent en général à réaliser des études descriptives sur le processus, en oubliant parfois le véritable objectif de leurs recherches et en omettant les éléments qui pourraient se révéler vraiment intéressants actuellement : les avancées technologiques et changements s'opérant dans le secteur, qui ont des répercussions sur les méthodes de traduction, la réception, etc. De même, Mayoral (ibid., 4-5) explique qu'un des grands problèmes de la recherche universitaire sur la TAV est qu'elle reste très théorique, très éloignée du secteur, et que c'est ce dernier qui réalise les grandes avancées. Les spécialistes, restant en retrait de la réalité du secteur, ne peuvent suivre les changements dans les technologies et techniques, et ne sont pas à même de mener des « *actividades empíricas, tanto experimentales como de investigación sociológica* » (Mayoral, 2005 : 5), qui manquent tant à ce domaine d'étude. Cependant, il semble qu'une prise de conscience dans la communauté scientifique et universitaire soit en train de s'installer peu à peu. On peut donc espérer voir à l'avenir se mettre en place des études autres que descriptives, qui étudieraient la TAV comme « *un fait culturel, voire même un fait socio-culturel nouveau* » (Lambert et Delabatista, 1996 : 42-43). De plus, l'importance et l'omniprésence croissante de la TAV en font un sujet de recherche incontournable et extrêmement intéressant quant à ses implications et répercussions sur les techniques et le monde de la traduction, et remet également en question les concepts d'adéquation et d'acceptabilité dans ce domaine. Il convient également de s'intéresser non seulement au doublage et sous-titres, les méthodes les plus traitées, mais également aux autres modalités de TAV. Comme le souligne Zabalbeascoa (2001 : 49-50), il est normal que les études

se soient plus centrées sur le doublage et le sous-titrage ; cependant, il faudrait également essayer de déterminer quels liens existent entre la TAV et les autres types de traduction et quelles informations celle-ci pourrait apporter à la traductologie :

*Creo que en un ámbito de estudio tan joven como el de la traducción audiovisual (TAV) era previsible que primero se hiciera hincapié en los rasgos específicos del doblaje, del subtitulado y de otras formas de TAV. Sin embargo, en la elaboración de teorías o explicaciones generales de la traducción, conviene también examinar la TAV con el fin de descubrir qué rasgos comparte con otras modalidades de traducción, o con posibles universales de traducción, y cómo pueden las teorías parciales sobre la TAV alimentar teorías sobre la traducción en general [...]. (Zabalbeascoa, 2001: 49-50).*

## **1.2. Espagne : pays de doublage**

Il nous semble important de nous intéresser à présent à la TAV en Espagne, et plus particulièrement au doublage, puisque cela concerne directement notre objet d'étude et que le doublage est la modalité par excellence dans ce pays. Comme nous l'avons mentionné ci-dessus, il existe une sorte de séparation entre les pays « doubleurs » et les pays « sous-titreur ». Comme le soulignait Danan (1991 : 606), les pays doubleurs sont donc la France, l'Espagne, l'Italie et l'Allemagne et, dans une moindre mesure, l'Angleterre. Le choix d'une technique ou d'une autre dépend d'une série de variables. Tout d'abord, comme l'affirme Plourde (2003 : 1), le premier facteur est de nature économique. En effet, le doublage est un procédé plus coûteux que le sous-titrage par exemple, il reste donc réservé aux industries cinématographiques qui en ont les moyens. Le doublage d'un film requiert, entre autres, le matériel adéquat et l'intervention de multiples agents (traducteur, adaptateur, acteurs, directeur, etc.), ce qui est relativement onéreux.

Cependant, le facteur économique n'est qu'une des variables intervenant dans le choix de la stratégie. Si nous prenons le cas de l'Espagne, nous pouvons voir que le doublage a véritablement entamé sa croissance dans les années trente, à l'aube du franquisme. Danan (1991 : 608-611) expliquait que l'introduction de films étrangers, en grande majorité américains, a créé une inquiétude chez les pays européens, notamment en Espagne, et déclenché une vague de protectionnisme. Ce protectionnisme visait dans un premier temps à préserver l'industrie cinématographique nationale, grâce à des quotas d'importation de films américains et des restrictions strictes. Néanmoins, il s'agissait également de la préservation de l'identité culturelle nationale, surtout dans les pays fascistes, qui surveillaient de près leur ouverture aux autres pays. Les films espagnols servaient à transmettre les valeurs du franquisme, son idéologie et ses principes : les films étrangers étaient donc considérés comme potentiellement dangereux. Comme l'expliquaient Lambert et Delabatista (1996 : 43), le discours audiovisuel inquiétait

puisqu'il posait la question de l'identité culturelle et véhiculait de nouvelles valeurs, différentes, qui pouvaient être contraires à celles promues par le système franquiste.

Pour s'assurer de préserver ces valeurs, ainsi que l'industrie cinématographique, Franco interdisait la majorité des films étrangers qui n'étaient pas doublés (Danan, 1991 : 611). Le doublage était un moyen de censurer et contrôler les messages transmis. Comme le soulignaient Lambert et Delabatista (1996 : 48), « *une des conséquences de la stratégie de traduction camouflée (tel le doublage) est que le discours 'original' et le discours traduit tendent à se confondre* ». Ainsi, le doublage devient un outil pour modifier le message original en l'adaptant aux valeurs et standards nationaux, il devient un outil de transmission des principes nationaux.

Un autre élément à prendre en compte est la politique linguistique mise en œuvre dans les pays de doublage. En Espagne, sous Franco, le castillan était la seule langue officielle et autorisée, ce qui explique en partie le choix de la stratégie du doublage. La tendance était à la protection et promotion du castillan. De plus, il convient de remarquer que le doublage est une sorte de rapport de force (Lambert et Delabatista, 1996 : 47) entre langues et cultures. Le doublage est une manière de montrer la force et la puissance de la langue de la culture d'arrivée, un moyen de montrer son pouvoir, son statut de dominant et non de dominé. Il n'est donc pas surprenant que l'Espagne ait choisi cette modalité plutôt que le sous-titre, surtout si nous considérons que le développement du doublage a eu lieu pendant la dictature.

Enfin, il nous paraît important de remarquer que, bien que la période franquiste et nationaliste soit terminée depuis de nombreuses années, le doublage reste la stratégie préférée de l'Espagne et garde sa position dominante face aux autres modalités de TAV. Cela s'explique entre autres par le fait que les spectateurs préfèrent ce à quoi ils sont habitués, tout simplement. Comme l'explique Plourde (2003 : 2), si le public est habitué depuis très jeune à voir des films en VOST (version originale sous-titrée), il aura des difficultés à s'habituer et apprécier un film doublé. De même, le public habitué aux films doublés dans sa langue maternelle aura tendance à rejeter les sous-titres. Cependant, il convient de s'interroger sur la modification de cette perception, étant donné les évolutions et changements significatifs du secteur mais également au sein du public. De plus en plus de spectateurs visionnent des séries ou émissions sur internet par exemple, en VOST, et s'habituent peu à peu à cette modalité. Avec le temps, les spectateurs changent ainsi que leurs attentes et préférences. De plus, le choix de telle ou telle modalité doit aussi s'effectuer en fonction du public visé (doublage pour séries infantiles, sous-titrage ou *voice-over* pour documentaires, etc.), bien que cela ne soit pas évident pour les films, par exemple, qui touchent un public très hétérogène et quasi illimité théoriquement.

### 1.3. Les avancées dans les techniques de doublage et leurs possibles répercussions

Comme nous l'avons déjà dit dans ce chapitre, le secteur de la TAV est un secteur en constante évolution, où de nouvelles techniques et procédés voient le jour régulièrement afin d'améliorer et de faciliter les processus de traduction. Par exemple, il est maintenant relativement facile de créer des sous-titres chez soi, sans être un maître des technologies, avec des logiciels simples et même gratuits (*Subtitle Workshop*, par exemple). Cette nouvelle tendance est telle qu'elle a donné naissance à un nouveau terme, *fansub*, qui fait référence à la version d'un film sous-titrée par des fans. Bien entendu, la technique du doublage ne peut pas être réalisée convenablement sans l'intervention de spécialistes et surtout sans le matériel adéquat. De plus, comme le précisent Gariépy et Gill (2004 : 3), la technologie est très complexe et aussi très chère. Ces coûts ralentissent les avancées notamment ainsi que la diffusion des progrès technologiques dans le doublage, ce qui nous amène à une insuffisance de technologie dans ce secteur. Néanmoins, des recherches et expériences ont été et sont menées afin d'améliorer les techniques de doublage, leur réalisation, et même révolutionner complètement le secteur.

Le doublage est un procédé complexe puisqu'il s'agit de reproduire – ou adapter – un discours dans une autre langue, et faire de telle sorte que le discours traduit paraisse original, tant au niveau acoustique que visuel. En effet, comme nous le verrons dans la prochaine partie de ce chapitre, le doublage doit respecter certains standards de qualité comme la synchronisation des mouvements, des lèvres, etc., afin d'être accepté par les spectateurs. Il faut parfois modifier complètement la phrase originale pour qu'elle concorde dans la langue d'arrivée avec l'ensemble des mouvements des acteurs. De plus, comme le soulignent Gariépy et Gill (2004 : 11), le nombre de phonèmes varie d'une langue à l'autre. Enfin, le procédé reste assez traditionnel : la version doublée est écrite à la main, à l'encre de chine, sur une bobine pour que les acteurs doubleurs puissent ensuite recréer le dialogue. Les intonations, pauses, silences sont marqués à l'aide de signes spécifiques afin de guider les acteurs. La totalité du processus est complexe, longue et onéreuse, c'est pourquoi il est essentiel d'inventer de nouvelles techniques facilitant et améliorant l'ensemble du travail car, étant donné le nombre croissant de produits audiovisuels étrangers, le besoin et la demande sont de plus en plus forts et pressants.

Afin de comprendre l'évolution du secteur et des progrès dans les techniques de doublage, il est important de connaître et analyser la situation actuelle et ses variables. L'ATAA (Association des traducteurs adaptateurs de l'audiovisuel) nous présente un aperçu de la situation et de ses intervenants, en expliquant l'influence de chacun :

*Pour comprendre la situation présente, il faut d'abord comprendre la dynamique de ce secteur d'activité, qui est conditionnée par les comportements de quatre acteurs majeurs.*

- Les commanditaires (chaînes, éditeurs, distributeurs), qui cherchent à limiter leurs coûts tout en préservant la qualité des adaptations.
- Les prestataires techniques (laboratoires, sociétés de doublage) qui, souvent, choisissent et rémunèrent les auteurs, mais qui, face à la pression des commanditaires, cherchent à préserver leurs marges.
- Les formations à la traduction audiovisuelle, qui cherchent à maintenir ou augmenter le nombre d'étudiants inscrits.
- Les auteurs, qui cherchent à travailler. (ATTA, 2012)

Il est donc difficile de faire évoluer le secteur tout en maintenant des conditions favorables et équitables pour tous, surtout lorsque les innovations et les recherches restent très onéreuses, et sont réalisées seulement par le secteur et non par la recherche académique (Mayoral, 2005 : 5).

Cependant, les progrès et découvertes en ingénierie linguistique pourraient s'appliquer à la TAV. Gariépy et Gill, dans leur rapport de recherche intitulé *L'ingénierie linguistique et ses applications éventuelles à l'industrie du doublage* (2004), expliquent comment les recherches dans ce domaine pourraient servir au processus du doublage. Les deux expertes s'intéressent notamment à la technique de conversion de la voix. Selon elles (ibid., 20), ce procédé aurait tout d'abord l'avantage de conserver la voix du comédien original, afin de ne pas dénaturer le film et de ne pas contrarier les spectateurs habitués à une voix en particulier. Ensuite, il pourrait supposer une réduction des coûts et du nombre de comédiens requis pour effectuer le doublage (ibid., 22). Ces progrès pourraient permettre une évolution significative et faciliter le processus en général. Cependant, comme le précisent les auteures (ibid., 23-24), les techniques ne sont pas encore abouties et le processus n'est pas suffisamment compétent et développé pour offrir un résultat satisfaisant. Le plus difficile est de « reproduire la prosodie du discours » (ibid., 3), qui varie énormément d'une langue à l'autre ; en effet, l'intonation, l'accent, le débit, etc. sont propres à chaque langue et difficilement reproductibles. Par ailleurs, puisque les recherches ne sont pas encore au point, le processus est extrêmement onéreux et supposerait, pour le moment, une augmentation forte des coûts et du temps requis pour effectuer le doublage. Cependant, il nous semble importer de remarquer que les progrès dans ce domaine pourront un jour être utiles à la TAV et que les avancées d'un secteur pourront s'appliquer à l'autre et faciliter le travail de l'ensemble des intervenants. Le doublage pourrait s'avérer plus fidèle à l'original et réduire les contraintes économiques, temporelles et techniques de ce procédé, contraintes qui, comme nous allons le voir à présent, sont nombreuses et font du doublage une des techniques de traduction les plus complexes mais également les plus intéressantes.



## 2. Le doublage et ses restrictions sur la traduction

### 2.1. Les standards de qualité

La TAV, et plus particulièrement le doublage, doit répondre à de nombreux critères et standards de qualité. Nous allons nous servir de la liste réalisée par Chaume (2005 : 6), qui présente parfaitement en sept points toutes les caractéristiques et normes à respecter pour mettre au point un doublage de qualité :

- Respecter les normes d'ajustage : mouvements buccaux et corporels ainsi que la durée des énoncés des acteurs à l'écran.
- Elaborer des dialogues crédibles et conformes au registre de la langue de traduction.
- Faire en sorte que les dialogues soient cohérents, et qu'ils s'accordent avec les images à l'écran.
- Être fidèle au texte d'origine, en fonction des instructions de la traduction (fidélité aux contenus, aux fonctions, à la forme, etc.).
- Respecter les conventions techniques : volume correct des dialogues, clarté, absence de bruits et interférences, absence des voix originales.
- Respecter la dramatisation des dialogues : ne pas surjouer, paraître naturel et spontané, etc.

Nous allons maintenant parler plus en détail de certaines de ces caractéristiques, qui influencent directement la traduction.

#### 2.1.1. Les synchronisations

Un des problèmes majeurs de la traduction pour le doublage est le respect des différentes synchronisations. En effet, le traducteur, afin de réaliser un doublage crédible et de qualité, doit faire particulièrement attention à respecter la synchronisation visuelle, des mouvements de la bouche, des mouvements corporels des acteurs, etc., ce qui restreint énormément sa liberté d'action.

István Fodor (1976 : 10) compte trois types de synchronisations :

- La synchronisation phonétique : cohérence entre les mouvements labiaux et les sons.
- La synchronisation de personnage : harmonie entre la voix de l'acteur doubleur et les gestes de l'acteur original.
- La synchronisation de contenu : cohérence entre le texte de la version doublée et le film original.

Il est important tout d'abord de ne pas rendre la traduction trop perceptible en ne respectant pas les mouvements de bouche des acteurs. La synchronisation phonétique n'est pas primordiale lorsque l'acteur n'apparaît pas en premier plan, étant donné que ses mouvements labiaux ne sont pas réellement visibles. Lorsqu'il s'agit d'un gros plan, le traducteur doit respecter le début et la fin du temps de parole de l'acteur. Si la voix de l'acteur doubleur est audible avant que l'acteur original n'ouvre la bouche, la qualité n'est pas respectée et le spectateur sera insatisfait. Nous nous rappelons notre consternation lorsque dans la version française du film *American Pie* un des personnages finissait sa phrase alors que sa bouche continuait à bouger pendant quelques secondes de plus !

De plus, si le traducteur prononce des consonnes labiales telles que *m*, *p* ou *b*, où les lèvres se touchent, le traducteur doit essayer de respecter la phonétique originale afin que le doublage ne soit pas trop perceptible. Les mouvements d'ouverture et de fermeture de la bouche sont importants et doivent être respectés le plus possible lorsqu'ils sont visibles. Si l'acteur est de dos ou n'apparaît pas à l'écran, le traducteur a plus de liberté pour traduire et pourra se permettre de se détacher du texte original si nécessaire et faire des phrases plus longues, par exemple. Comme l'explique Soh Tatcha (2009 : 509), « *la quête de l'équivalence synchronique et phonétique est un exercice harassant d'approximation et de recherche de sons faisant illusion* ». En outre, l'auteur souligne que le débit de chaque langue varie énormément, ce qui peut compliquer encore plus la traduction et le doublage en général, puisque les acteurs doubleurs doivent parler de manière claire, compréhensible et naturelle, exercice complexe lorsqu'ils doivent prononcer beaucoup de mots en peu de temps.

De même, le traducteur, s'il a besoin de modifier le discours pour des raisons d'équivalence culturelle par exemple, devra faire particulièrement attention à la synchronisation de contenu. Il ne peut pas faire dire aux acteurs quelque chose qui ne correspond pas à ce qui apparaît à l'écran, ou qui puisse paraître contradictoire. De même, la synchronisation de personnage est primordiale. Le discours traduit doit transmettre les mêmes émotions que l'original, respecter les intonations, les pauses, les respirations. La voix du doubleur doit être cohérente avec le physique de l'acteur original. La voix doit respecter les impressions données par les mouvements du corps, l'expression du visage, etc. C'est un exercice très contraignant, qui conditionne et restreint énormément les possibilités de traduction. Le doublage doit donc faire correspondre l'acoustique avec le visuel, ce qui constitue un de ses éléments caractéristiques, comme nous allons le voir maintenant.

### 2.1.2. Les différents canaux de transmission du message

Une autre des particularités du doublage est l'utilisation de différents canaux pour transmettre le message. En effet, avec le doublage, le destinataire est face à un message acoustique mais également visuel ; comme l'expliquait Rabadán (1991 : 149), « *la parte*

*lingüística está condicionada por los soportes extralingüísticos que lo acompañan* ». Cette caractéristique présente des avantages tout comme des inconvénients. En effet, la cohabitation du son et de l'image impose d'autant plus de restrictions pour le traducteur, comme nous l'avons expliqué. De plus, comme le soulignait Rabadán (ibid., 161), le spectateur est confronté à un dialogue reproduit dans la langue d'arrivée, mais les images qu'il voit lui rappellent sans cesse une autre culture, un pays étranger : les paysages, les situations, les panneaux ou affiches, etc. Cela peut prêter à confusion, puisque le spectateur peut les interpréter de manière contradictoire à cause du manque de cohérence. De plus, comme le remarquaient Lambert et Delabatista (1996 : 39), normalement, rien n'empêcherait le traducteur de supprimer toute une scène si cela lui semblait mieux pour la traduction ; or, avec la présence des images, cette option n'est pas possible. Cependant, cette cohabitation a aussi ses atouts pour la traduction. Le fait que le spectateur reçoive des informations par le biais du canal visuel et du canal acoustique, et donc deux types de codes, les codes verbaux et non-verbaux (Lambert et Delabatista, 1996 : 38), permet au traducteur d'utiliser ces deux supports afin de transmettre le message de l'original, les mêmes effets recherchés dans le produit source. Un support complète l'autre et le compense. Zabalbeascoa (2001 : 51-52) explique que les problèmes de traductions peuvent trouver une solution dans les codes verbaux, non-verbaux, ou en combinant les deux, avantage caractéristique de la TAV.

### 2.1.3. Le processus de doublage et ses multiples intervenants

Nous allons maintenant aborder une autre particularité du doublage, c'est-à-dire le nombre d'acteurs engagé dans le processus. En effet, comme l'explique Mayoral (2001 : 35-36), le traducteur n'est pas le seul intervenant dans la traduction : les acteurs, le directeur, les adaptateurs, etc. participent également. Plourde (2003 : 9-10) ajoute que le distributeur ou diffuseur peut également modifier la traduction ou censurer certaines parties. Par conséquent, le produit final peut s'avérer bien différent de la traduction proposée par le traducteur en premier lieu, et ce dernier ne sera pas forcément au courant de tous les changements qui auront été apportés par souci de synchronisation, de censure, de format, etc. Le doublage est donc un type particulier de traduction, puisque le résultat peut varier énormément entre le moment où elle quitte les mains du traducteur et celui où elle parvient aux spectateurs. Le traducteur ne sera donc pas nécessairement responsable si quelques phrases sonnent faux ou ne respectent pas le discours original : ce pourra être l'œuvre de l'adaptateur ou d'un des acteurs, par exemple. Cette particularité fait du doublage un type de traduction à part, et rend encore plus complexe l'objectif de respecter les standards de qualité requis. Lambert et Delabatista (1996 : 41) l'expliquaient de la manière suivante : « *les différentes opérations qui mènent de la version originale au produit fini sont généralement le résultat d'un travail collectif, dont le succès dépend de la complémentarité des compétences présentes* ».

#### 2.1.4. Le spectateur

Les standards de qualité pour le doublage ont un objectif : que le film soit bien reçu et accepté par le public. La TAV, et donc le doublage, sont très centrés sur le spectateur et ses attentes. Mayoral (2001 : 37) affirme à ce sujet que cette variable est très importante en TAV, alors que dans les autres champs de la traductologie, le destinataire n'est pas aussi important que le texte en lui-même. Comme le souligne Chaume (2005 : 6), un bon doublage doit paraître crédible et vraisemblable au spectateur, qui ne doit pas se rendre compte qu'il n'est pas devant le produit original, le doublage fait croire au spectateur que le discours auquel il assiste est vrai, naturel et original. Or, comme nous l'avons vu précédemment, le spectateur est confronté à des messages contradictoires, dans le sens où il voit des images provenant d'une certaine culture ou nation et écoute un dialogue dans une langue appartenant à une autre culture. Cependant, comme l'explique Chaume (ibid., 7), il existe une sorte d'accord tacite avec les spectateurs qui savent qu'ils sont devant un film et qu'il y aura donc des erreurs, des problèmes de synchronisation, etc. qu'ils seront prêts à accepter et à oublier. Dans la même optique, Mayoral (1998 : 13) résume très bien cette situation où le spectateur, dans le cadre du doublage, accepte et intègre des faits et éléments invraisemblables et absurdes :

*Así, para el doblaje, asumimos que actores extranjeros hablen nuestra lengua; asumimos la parte correspondiente de asincronismo entre movimiento de labios y sonidos; asumimos el asincronismo cultural; asumimos la coexistencia de lenguas y culturas diferentes en la banda de diálogos y en la de música y efectos; asumimos el neutro de los actores de doblaje, admitimos que se escuchen acentos hispanoamericanos inverosímiles. Se admite el absurdo de la pregunta “¿Habla usted mi idioma?” (Mayoral, 1998 : 13)*

Cependant, il convient de se demander jusqu'où va cette tolérance de la part des spectateurs, quels éléments sont acceptables ou ne le sont pas. Les études manquent à ce sujet, qui se révèle pourtant extrêmement intéressant et utile dans le champ de la TAV. Chaume (2005 : 7-11) a essayé de reprendre quelques uns des éléments qui pourraient rompre cet accord tacite, car ils ne respecteraient pas les conventions établies avec les spectateurs. Nous pouvons mentionner, par exemple, des erreurs importantes de synchronisation, notamment lorsque les acteurs apparaissent en premier plan. De même, si les acteurs doubleurs surjouent les dialogues au point qu'ils ne paraissent plus réels, le spectateur se détachera du film et de l'histoire, car il y aura un manque d'authenticité, et donc de qualité par rapport à l'original. Chaume (2005 : 9-10) souligne qu'un dialogue authentique et vraisemblable serait même plus important qu'une bonne synchronisation labiale : les spectateurs seront plus à même d'accepter certaines erreurs ou manques de synchronisation si les dialogues doublés paraissent naturels. Ainsi, des dialogues trop peu crédibles ne seront pas tolérés par les spectateurs. Ce point est

particulièrement intéressant, car comme nous allons le voir dans la partie suivante, rédiger des dialogues pour des films est vraiment un art, un procédé complexe où les genres écrit et oral se mélangent et se complètent.

## 2.2. L'oralité préfabriquée

Outre les caractéristiques et particularités propres au doublage que nous venons de voir, un autre élément très important à prendre en compte lors d'un doublage est le fait que le discours audiovisuel est un texte écrit, destiné à être reproduit à l'oral et à donner l'impression qu'il est spontané et naturel. En effet, en général tous les dialogues d'un film doivent être pensés et réalisés de façon à garantir aux spectateurs le plus d'authenticité possible. Cet exercice est extrêmement compliqué puisque, comme le souligne Izard (2003 : 253), « *un diálogo real es tan inoperante que roza lo absurdo* ». En effet, un dialogue *réel* serait totalement inefficace dans un film, où chaque minute est précieuse et chaque mot a un poids important et mesuré, afin que le spectateur puisse obtenir l'information nécessaire rapidement et sans difficulté. Nous sommes sans cesse en train de nous interrompre, de nous répéter, d'arrêter une phrase en son milieu pour la reformuler ou passer à une autre idée ; nous parlons en même temps, utilisons des structures agrammaticales, des tics de langages, etc. Un dialogue *réel* est intranscriptible, et serait incompréhensible dans un film. Il convient donc, tant pour le script original que pour le doublage, de créer un dialogue non pas réel, mais *vraisemblable* (Izard, 2003 : 252).

Pour cela, il existe des normes et recommandations pour les scénaristes et traducteurs pour le doublage. Bien entendu, elles peuvent varier d'une institution à une autre, mais nous pensons qu'elles sont toutes plus ou moins similaires. Chaume, dans son article « *La pretendida oralidad de los textos audiovisuales y sus implicaciones en traducción* » (2001, 77-88), reprend ces recommandations, afin de donner une vision d'ensemble des caractéristiques du discours audiovisuel. Il explique notamment qu'il convient de supprimer les éléments du discours oral qui pourraient gêner la compréhension du spectateur, et utiliser des constructions simples, ainsi qu'un registre assez familier et un lexique courant. De même, les acteurs doivent faire attention à bien prononcer les mots, bien articuler, et aussi accentuer leurs intonations, ce qui n'est pas propre au discours spontané. Les phrases doivent être relativement courtes, l'information simple et concise. Afin que le discours paraisse naturel, il faut utiliser des connecteurs (en espagnol, par exemple : *¡oye!*, *¿verdad?*), quelques répétitions, la forme active. De même, les acteurs doivent reproduire les hésitations et silences propres au discours oral spontané, mais sans en abuser. Cependant, il est nécessaire d'éviter d'utiliser des mots vulgaires, ou des expressions trop techniques.

Ainsi, le discours audiovisuel prétend reproduire seulement quelques caractéristiques du discours oral naturel, afin de paraître crédible. Il supprime tout ce qui peut gêner la compréhension ou la cohérence des propos. Par conséquent, nous pouvons donc le qualifier

d'oralité préfabriquée. Chaume (2001: 80) résume très bien le problème en expliquant que le discours audiovisuel mélange les caractéristiques de deux modes, oral et écrit :

*Se borran, pues, las fronteras entre los dos polos clásicos: el código restringido (en donde tendría cabida el discurso oral espontáneo) y el código elaborado (que comprendería el discurso escrito) [...].* Chaume (2001 : 80)

Malheureusement, comme le remarque Abecassis (2008 : 2), bien souvent les scénaristes ne trouvent pas le juste milieu et produisent un discours trop stéréotypé, exagéré et stylisé, qui n'a pas l'air naturel. De plus, comme les spécialistes ne se sont pas intéressés à ce thème (ibid. ; Chaume, 2005 : 8-9), qui manque cruellement de recherches et études, ce sont en général les chaînes de télévision qui ont rédigé des recommandations et des guides à suivre.

### **3. Le doublage des variations linguistiques**

#### **3.1. Variations linguistiques et doublage : double restriction**

Avant tout, il nous paraît important de remarquer que les restrictions affectant la traduction des variations linguistiques pour le doublage proviennent des variations en elles-mêmes, mais également du doublage et de ses caractéristiques : il existe une interaction entre les deux. Puisque nous venons de traiter les restrictions causées par le doublage du point de vue de la synchronisation, nous allons plutôt nous intéresser à celles causées par les variations linguistiques en général, et en particulier le dialecte géographique.

Santamaría (2012 : 240) explique qu'une des techniques pour caractériser un personnage et enrichir sa personnalité, que ce soit dans la littérature ou dans une œuvre cinématographique, est de lui transmettre des particularités de langage, de le faire s'exprimer d'une manière différente. Comme le souligne l'auteure, c'est un des recours les plus utilisés, mais également un des recours qui posent le plus de problèmes aux traducteurs. En effet, la reproduction des particularités culturelles et linguistiques d'une langue dans une autre est difficile, et ce d'autant plus lors d'un doublage filmique compte tenu des problèmes habituels liés à la traduction et des nombreuses restrictions imposées : diversité des canaux de réception, synchronisation, etc.

Au cours de nos lectures portant sur l'étude du doublage ou sous-titrage des variations linguistiques, nous avons pu nous rendre compte que fréquemment les auteurs déploraient un vide de traduction et les pertes importantes qu'il engendrait, que ce soit au niveau du registre, du dialecte, ou encore de l'accent. Comme le signale Serrano (2012), le dialecte (et les variations linguistiques en général, selon nous) possède des connotations propres à la culture d'origine qu'il est difficile de transmettre à la culture d'arrivée. De plus, la perception de ces particularités

langagières peut être conditionnée par des stéréotypes (Planchenault, 2008 : 182), qui pourront entraver la compréhension du film et du message original.

Cependant, le registre, bien qu'il inclue des nuances caractéristiques de la culture source, peut-être transmis dans la version doublée sans trop de difficultés, avec plus ou moins de réussite, en utilisant un registre de la culture d'arrivée équivalent puisque, comme le remarque Mantarro (2010 : 161), il existe une stratification sociale dans chaque culture, avec des caractéristiques propres à chaque classe sociale. Ainsi, en s'adaptant aux ressources et conventions de la culture de réception, il est possible de trouver une solution satisfaisante.

En ce qui concerne le doublage de l'accent ou du dialecte géographique, les problèmes de traduction sont tels que bien souvent, on préfère omettre ces particularités. Cependant, de nombreuses solutions de traduction existent, qui peuvent se compléter entre elles afin d'arriver à un résultat satisfaisant, et sans pertes importantes ou significatives pour les spectateurs de la culture d'arrivée. En effet, étant donné que ces deux types de variations linguistiques appartiennent au registre oral, puisque le dialecte s'utilise généralement, et sauf exceptions, dans un contexte familier, et que l'accent est une particularité phonétique, les effets recherchés par leur utilisation peuvent donc être reproduits par différentes méthodes, qui ne seront pas toutes adaptées à un texte écrit : utilisation d'un lexique particulier, de néologismes ; silences, prononciation particulière, déplacement de l'accent, etc. Cependant, il est très difficile de reproduire un accent dans une autre langue, surtout lorsque le traducteur ne veut pas caractériser un groupe en particulier de la culture d'arrivée. D'autre part, comme nous l'avons vu, les dialogues d'un film étant le produit d'une oralité préfabriquée, leur nature peut donc représenter un obstacle supplémentaire dans le doublage du dialecte par rapport à l'authenticité. Comme nous l'avons vu, il est déjà difficile de reproduire une sensation d'authenticité dans les dialogues originaux ou le doublage. Lorsqu'il s'agit d'un dialecte, la difficulté est encore plus grande, puisqu'il n'existe pas forcément d'équivalent, et que le dialecte est une variation orale par excellence, qui s'utilise exclusivement dans des cadres intimes et familiaux. Le traducteur doit donc reproduire dans le dialogue à la fois une sensation d'authenticité dans une situation de communication qui n'est pas authentique et ne correspond pas à sa culture, tout en transmettant l'oralité dialectale et ses particularités d'une manière compréhensible pour le spectateur. Nous pouvons voir, par exemple, que dans le film *Bienvenue chez les Ch'tis* le traducteur a choisi parfois la neutralisation dans des cas où il était impossible de transmettre les deux éléments :

<p>VO</p> <p><b>Annabelle</b> : Bonjour tout l'monde ! Antoine, ferme eut' bouque, tin nez va quère eud'dins.</p>	<p>VE</p> <p><b>Annabelle:</b> ¡Buenosh días! Antoine, cierra la boca, que te entran moscas.</p>
---	--

Une des solutions pourrait être l'utilisation d'un dialecte déjà existant, comme dans le cas du sous-titrage en anglais du film français *La Haine*. En effet, Mével (2008 : 174) note des caractéristiques du vernaculaire afro-américain :

- Contraction du verbe avec le pronom personnel complément. Exemple : *gimme*.
- Omission de l'auxiliaire. Exemple : *Why you so uptight?*
- Altérations morpho-phoniques. Exemple : *gangsta*.

Cependant, comme le souligne Mével (2008 : 178), le spectateur est confronté à la variation afro-américaine et en même temps à des images et références culturelles différentes et propres à une autre culture, dont l'interaction peut amener beaucoup de confusion. De plus, Marco (2002) explique que l'utilisation d'un dialecte existant peut déboucher sur une naturalisation linguistique et culturelle excessive, et remarque qu'il est également possible d'inventer un dialecte fictif – comme ce sera le cas dans notre objet d'étude ; cependant, cette solution présente un risque important de manque d'authenticité, et le spectateur ne pourra pas s'identifier aux personnages.

Toutes ces difficultés et variables à prendre en compte expliquent clairement pourquoi on privilégie la neutralisation des variations linguistiques dans la TAV et notamment le doublage, comme nous allons le voir à présent.

### **3.2. Tendances à la neutralisation**

Comme nous venons de le voir, les difficultés de traduction pour le doublage d'un film, qu'il s'agisse de variations linguistiques ou pas, sont réelles et importantes. Ce problème est tellement récurrent et difficile à résoudre que, dans bien des cas, les traducteurs ont recours à la neutralisation du langage, par souci de compréhension, d'acceptabilité et de facilité. D'autre part, comme le souligne Heiss (2004 : 213), le soin porté à la traduction dépend beaucoup des moyens financiers mis à disposition pour le doublage du film. Très souvent, le doublage doit être réalisé en quelques jours, quelques semaines tout au plus. Heureusement, parfois les difficultés de traduction sont correctement estimées, et le temps accordé au processus de doublage est plus long afin de permettre aux agents de bien travailler la traduction et de perfectionner le doublage, comme cela a été le cas pour *Bienvenue chez les Ch'tis* (Serrano, 2012). En effet, le processus a duré quatre mois, ce qui représente plus du double du temps normalement accordé, et un directeur bilingue a été engagé, notamment afin d'essayer de conserver au maximum les traits d'humour présents dans le texte. Malheureusement, cet exemple reste une exception dans l'industrie cinématographique.

Une autre raison qui pousse les traducteurs à opter pour la neutralisation ou nivellement dans le cas des versions doublées en espagnol, est le fait que ces versions soient destinées à un public très hétérogène : plusieurs communautés linguistiques très fortes dans un même pays et, surtout, spectateurs très nombreux en Amérique Latine. Comme le précise Hofmann (2008 :



233), la langue ciblée par les doublages est le castillan neutre, qui ne correspond à aucune variété de la langue d'une région particulière, qui n'a aucune connotation locale. Elle poursuit en expliquant que, de cette manière, les produits se vendent plus facilement puisque les dialogues sont intelligibles et la traduction reste apparemment imperceptible. Compte et Daugeron (2008 : 27) expliquent qu'une variété neutre et uniformisée « *ménage les susceptibilités* », et permet ainsi de s'assurer qu'il n'y aura pas de difficultés de compréhension pour le public. Étant donné que dans le cas des films celui-ci est potentiellement illimité, surtout dans les genres prisés par la grande majorité (comédie, action, sentimental, etc.), il est important de veiller à cette variable.

Enfin, de nombreux auteurs soutiennent la théorie selon laquelle la neutralisation du langage et des variations linguistiques répond également à un désir d'uniformisation du langage (Plourde, 2003 : 5 ; Compte et Daugeron, 2008 : 27 ; Mével, 2008 : 169 ; Mantarro, 2010 : 162). Cette technique permet d'une part de mieux contrôler le discours, et de l'adapter à la culture d'arrivée et à ses valeurs. De plus, il est également plus facile ainsi d'adapter les dialogues aux situations de communication construites du film. Enfin, comme l'explique Mével (2008 : 169), cette standardisation et uniformisation de la langue est un moyen de combattre les variations linguistiques telles que le dialecte, qui « *sont souvent regardées à tort comme linguistiquement inférieures* ». D'autre part, même si ce n'est plus vraiment le cas à présent, l'uniformisation du langage était aussi un moyen de faire régresser les dialectes et accents régionaux (Compte et Daugeron, 2008 : 27).

La neutralisation et l'uniformisation du langage sont donc en quelque sorte considérées comme un gage de qualité pour le doublage, bien que, malheureusement, cette technique suppose des pertes énormes par rapport à l'intrigue du film et les personnalités des personnages. Cette réflexion sur la neutralisation du langage et la manipulation du discours nous mène à présent à nous intéresser aux concepts de traduction sourcière et de traduction cibliste, très importants dans le cadre du doublage et de son histoire.

### **3.3. Traduction sourcière et traduction cibliste**

Comme nous l'avons vu, beaucoup considèrent le doublage comme un moyen de manipuler le discours, mais aussi un moyen d'adapter une production étrangère au pays de réception, pour le faire correspondre le plus possible aux principes et valeurs de sa culture, et le rendre par conséquent acceptable aux yeux des téléspectateurs. Un des objectifs du doublage est de faire croire au spectateur que le discours qu'il entend est celui d'origine : les dialogues sont substitués par ceux de la version doublée ; ceux-ci sont synchronisés et adaptés au décor, contexte situationnel et socioculturel et mouvements des acteurs afin de les faire paraître authentiques et naturels. Le doublage est, de ce point de vue, un type de *traduction cibliste*. Les éléments étrangers sont effacés et cachés au maximum grâce au discours traduit et reconstruit,

le produit doublé doit être perçu comme le produit original. Lambert et Delabatista (1996 : 54) expliquaient ce phénomène avec l'affirmation suivante :

*Le doublage est dès lors un authentique discours de substitution, et il tend souvent à s'instaurer comme le seul discours, au point de faire oublier l'étranger et l'exotisme. C'est par ailleurs sa raison d'être : il remplace en effet une langue étrangère et tend à la faire oublier.* (Lambert et Delabatista, 1996 : 54)

De ce fait, le doublage pourrait être considéré comme une pratique ethnocentriste, dans la mesure où il est un moyen de s'appropriier le film. D'ailleurs, comme nous l'avons vu, c'est la méthode la plus utilisée dans les pays possédant une forte identité tant culturelle que linguistique. Compton et Daugeron (2008 : 26) soulignent qu'un film n'est qu'une représentation déformée et manipulée de la réalité, construite en fonction des intentions des réalisateurs ; ceci est d'autant plus vrai dans le cadre du doublage : les dialogues sont adaptés afin de paraître authentiques et vraisemblables, du point de vue technique et socioculturel. Grâce au doublage, il est plus facile de faire correspondre le film à la culture d'arrivée. Les variations linguistiques sont adaptées en fonction de celles de la langue de réception, de la structure sociale de cette culture. Les dialectes géographiques sont effacés ou remplacés par des dialectes équivalents, il en va de même pour les accents.

A l'inverse, le sous-titrage peut être considéré comme un type de traduction *sourcière*, puisqu'il ne se substitue pas aux dialogues originaux, ces derniers restent présents et audibles. La présence des éléments étrangers n'est pas autant dissimulée : bien que dans les deux cas de figure, doublage et sous-titres, les éléments visuels ne puissent être remplacés, dans le cadre du sous-titrage les éléments verbaux ne sont pas remplacés, et le spectateur sait dès le début qu'il est face à une production étrangère. Ainsi, les sous-titres ont plus un rôle explicatif, ils permettent aux spectateurs de comprendre le film tout en lui laissant voir que c'est un produit étranger. Cette technique de traduction est considérée comme *sourcière* puisqu'elle privilégie le discours original, et initie en quelque sorte les spectateurs à une autre langue et culture. De plus, bien que les restrictions soient également fortes en sous-titrage, notamment par rapport aux limitations spatio-temporelles, le traducteur dispose de plus de liberté qu'avec le doublage, notamment pour la traduction des variations linguistiques : par exemple, il n'a pas la contrainte de synchronisation labiale et il peut insérer des notes explicatives. Cependant, la transmission des accents par exemple en devient plus difficile. En outre, les sous-titres doivent retranscrire un texte oral, ce qui est extrêmement compliqué étant donné les normes et la vitesse de lecture des spectateurs, ainsi que l'acceptabilité (la tolérance des usages hors-normes n'est pas la même entre ce qu'on entend et ce qu'on lit, elle est plus faible au niveau de la lecture).

## 4. Doublage et humour

L'humour est un des facteurs de succès (ou d'échec) les plus importants dans l'industrie cinématographique. Nous pouvons le constater par exemple avec *Bienvenue chez les Ch'tis*, comédie qui est devenue un des films les plus vus au cinéma en France. L'humour est aussi un des éléments les plus difficiles à traduire, notamment dans le cadre du doublage. En effet, l'humour est un phénomène culturel par excellence. Nous savons tous que ce qui fait rire des personnes d'une certaine nationalité ne produit pas nécessairement un effet humoristique aux yeux de personnes d'une autre nationalité. Il est connu de tous que les Britanniques ont la réputation d'avoir un humour très particulier, qui n'est pas compréhensible pour les étrangers ; de même, les Français sont réputés pour être les rois de l'ironie et de l'humour noir. Nous avons pu constater grâce à nos expériences personnelles que, même après immersion dans la culture anglaise et espagnole, certaines plaisanteries restaient vides de sens pour nous, ou ne nous paraissaient pas drôles. Cela s'explique par le fait que très souvent l'humour se base sur des références culturelles propres à un pays, ce qui le rend incompréhensible et souvent intraduisible dans une autre langue et culture. Aussi, il existe énormément de jeux de mots dans les films, se basant sur des sonorités ou des double sens, qui ne pourront être reproduits dans une autre langue. Enfin, beaucoup de plaisanteries et scènes comiques sont basées sur des stéréotypes et représentations sur *l'autre*, éléments qui sont la plupart du temps propres à une culture, et non pas interculturels. Ces caractéristiques font de l'humour un des problèmes de traduction les plus récurrents et complexes, notamment dans le cadre du doublage. Cependant, les spécialistes se sont longtemps désintéressés de ce sujet, et les recherches dans ce domaine sont relativement récentes (Kostovčik, 2009 : 176). Bien que, comme le souligne Mayoral (1998 : 2), il n'existe pas de solution facile ni unique, les traducteurs disposent de nombreuses ressources afin d'essayer de transmettre au mieux les effets humoristiques du produit original, comme nous le verrons plus en détails dans notre cas pratique.

Kostovčik (2009 : 177) affirme qu'il est important de réaliser que l'humour n'est pas seulement ce qui est drôle, mais aussi « *that which is intended to be funny but isn't* ». Il est donc important de bien analyser et identifier les traits d'humour de l'original afin de comprendre comment ils ont été mis en place, leur contenu. C'est seulement après avoir suivi ce procédé que la traduction peut commencer. Le traducteur doit essayer de reproduire le même effet sur les spectateurs que l'original, en utilisant les ressources de la langue d'arrivée. Ce qui est vraiment important, ce n'est pas tellement la fidélité au texte original en soi, sinon de reproduire le même effet, le rire, chez les spectateurs de la culture de réception (Kostovčik, 2009 : 176). Le doublage possède un avantage, qui peut également se révéler être un inconvénient, pour la traduction de l'humour : la présence d'éléments visuels. En effet, dans certains cas, les mots n'auront pas autant d'importance, étant donné que l'humour sera également présent visuellement (le comique

de situation l'emporte sur le comique de mots). Cependant, comme le remarque Kostovčik (ibid.), parfois les possibilités de traduction sont restreintes si l'élément humoristique est lié à un stimulus visuel. Le traducteur doit donc jouer avec toutes les ressources à sa disposition, qu'elles soient au niveau de la langue ou du visuel, afin de parvenir à reproduire les effets recherchés dans l'original. Une technique peut aussi être celle de la compensation, c'est-à-dire introduire des éléments humoristiques là où ils sont absents dans l'original, afin de compenser la perte d'un trait d'humour d'un autre passage impossible à transmettre. Cependant, cette technique est presque impossible à mettre en place lorsqu'il s'agit de TAV, à cause des restrictions liées aux images et aux sons.

Les concepts de traduction sourcière et cibliste sont également présents dans le cadre de la traduction de l'humour. En effet, comme l'explique Mayoral (1998 : 2), le traducteur a deux options :

- orienter la traduction vers la *culture source*, en restant fidèle à l'original bien que cela puisse supposer une perte importante de l'effet comique ou même de la compréhension;
- orienter la traduction vers la *culture d'arrivée*, en reproduisant l'effet humoristique mais en risquant une perte de fidélité par rapport à l'original, que ce soit au niveau linguistique ou culturel.

Pour conclure, nous pouvons remarquer qu'il est important de bien analyser les éléments humoristiques d'une œuvre avant d'essayer de la traduire, afin de comprendre quels éléments sont neutres du point de vue culturel et linguistique, et donc plus faciles à traduire, et quels éléments vont être liés à des images et stéréotypes propres à une culture et devront donc être adaptés afin de remplir les mêmes fonctions (Kostovčik, 2009 : 178-179). Le traducteur doit connaître parfaitement les deux cultures en jeu dans la traduction, afin de savoir ce qui fait rire ou pas. Il doit également se montrer très créatif, notamment lorsque l'on considère la cohabitation des éléments verbaux et visuels et leur possible interaction. Comme le remarque Kostovčik (ibid.), traduire l'humour demande un bon sens de l'humour.

## CHAPITRE 3 : LES VARIATIONS LINGUISTIQUES

### 1. Introduction

La traduction de la variation linguistique est, depuis longtemps, un sujet très étudié et très polémique en traductologie. Depuis des décennies, nombre de traducteurs se sont intéressés à ce problème, répertoriant les différents types de variations linguistiques, les définissant, les classant et, surtout, essayant de leur trouver des solutions de traduction. La variation linguistique est source de difficultés pour un traducteur, parfois facilement résolubles, mais qui parfois paraissent également impossibles à traduire de manière satisfaisante. De plus, aucune solution de traduction ne peut être généralisée et appliquée à chaque type de variation linguistique, puisque la manière de traduire dépend toujours d'une multitude de facteurs, comme nous le verrons tout au long de ce chapitre : fonctions du texte source, fonctions du texte d'arrivée, destinataires, instructions du client, expérience du traducteur, contexte socioculturel, etc. Par conséquent, comme le signale Caprara (2010: 86), aucune solution de traduction ne peut être définitive.

#### 1.1. Culture et équivalence

Catford (1978 : 21) explique que le plus grand problème en traduction est celui de trouver des équivalents dans la langue cible. C'est d'autant plus vrai dans le cas des variations linguistiques. Chaque culture est fondamentalement différente des autres, possède ses propres caractéristiques, sa propre histoire et évolution. La tâche est donc très ardue, puisque le traducteur doit trouver des équivalents là où il n'en existe pas. Même si certaines cultures et langues peuvent se ressembler sur certains points, il existe toujours un écart entre elles, et cet écart est d'autant plus visible et présent lorsque le texte traite ou se base sur un aspect culturel (Newmark, 1988 : 94). Comme l'explique Coordonnier (1995 : 56), les difficultés de traduction augmentent de façon exponentielle par rapport au degré d'écart entre deux cultures : en effet, plus deux cultures sont proches et similaires, plus la traduction paraît naturelle et plus le traducteur devient « invisible », il aura moins de mal à trouver des solutions de traduction et des équivalents valables. En revanche, plus les cultures sont éloignées et plus les connaissances de la culture source sont réduites, plus hautes seront donc les difficultés pour le traducteur lorsqu'il sera confronté à des éléments réellement propres à la culture originale et devra trouver des équivalents acceptables et naturels.

*[...] le degré de méconnaissance de la culture étrangère est directement proportionnel au degré de résistance de la traduction. Plus cette*

*méconnaissance est grande et plus cette résistance l'est aussi. On peut dire également que plus l'implicite culturel étranger est méconnu de la part du destinataire de la traduction, plus les possibilités des solutions de la traduction sont réduites pour le traducteur. En fait, les résistances à la traduction révèlent l'état des interactions culturelles<sup>1</sup>. (Coordonnier, 1995: 56)*

Cependant, le traducteur a pour devoir de trouver une solution qui soit acceptable par le ou les récepteurs (Rabadán, 1991 : 79), vu qu'ils constituent un des facteurs les plus importants à considérer, bien que souvent peu pris en compte. Une traduction est faite pour un destinataire, et si celui-ci n'est pas capable de la comprendre ou si elle ne lui paraît pas acceptable, elle ne sera d'aucune utilité. Cette réflexion nous amène à nous intéresser au concept d'acceptabilité en traduction.

Le concept d'acceptabilité est depuis longtemps au cœur des recherches en traductologie. En effet, il est l'un des objectifs les plus importants de la traduction. Jakobson fut le premier auteur à introduire le terme d'*équivalence*, dans son œuvre *On linguistic Aspects of Translation* (1959), en expliquant que l'important n'était pas de traduire des mots, mais bien des messages (Jakobson, 1959, cf. Ponce Márquez, 2008). Nida (2008) fut celui qui développa cette idée en s'intéressant plus particulièrement à la variable de la communication. Ainsi, il affirme que le texte doit être équivalent par rapport au sens, mais aussi au style. Il introduit également les concepts d'*équivalence formelle*, c'est-à-dire rester proche au texte d'origine, et d'*équivalence dynamique*, qui s'intéresse plus au destinataire et à la culture d'arrivée. L'équivalence formelle reste difficilement possible si l'on cherche à reproduire les effets du texte d'origine, car le texte peut paraître peu naturel et la traduction est trop visible. Catford (1978 : 27-28), quant à lui, introduit le concept d'*équivalence textuelle*, selon lequel il est important de trouver un équivalent dans le texte d'arrivée qui remplisse les mêmes fonctions de communication, bien qu'il soit différent du point de vue formel.

Face au concept d'équivalence, apparaît le concept d'*adéquation*. En effet, les auteurs Reiss et Vermeer (1996) ont essayé de démontrer que l'équivalence n'est qu'une forme d'adéquation, qui pourrait être définie comme la « *relación que existe entre el texto final y de partida teniendo en cuenta de forma consecuente el objetivo que se persigue con el proceso de traducción* » (Lladó, 2014). L'équivalence serait donc un des multiples objectifs que le traducteur peut avoir, celui de la fonction communicative. Cependant, le traducteur, en fonction des instructions qu'il reçoit et du point de vue avec lequel il aborde sa traduction, aura peut-être un objectif différent. L'adéquation est donc l'accomplissement de l'objectif de la traduction, quel qu'il soit. La traduction sera adéquate au texte source si elle remplit la fonction qui lui était

---

<sup>1</sup> En italique dans l'original.

destinée. Elle sera équivalente si elle remplit la fonction de communication imputée au texte de départ.

Ainsi, ces réflexions nous mènent à penser au concept de loyauté du traducteur, défini par Christiane Nord (1991 : 125) comme la responsabilité du traducteur envers les différents agents intervenant dans le processus de traduction :

*Let me call 'loyalty' this responsibility translators have toward their partners in translational interaction. Loyalty commits the translator bilaterally to the source and the target sides. It must not be mixed up with fidelity or faithfulness, concepts that usually refer to a relationship holding between the source and the target texts. Loyalty is an interpersonal category referring to a social relationship between people.*  
(Nord, 1991 : 125)

Le traducteur a donc un rôle de médiateur entre les deux cultures tout d'abord (Nord, 1997 : 125), mais également entre les différents agents de la traduction. Il doit faire passer le message du texte d'origine en essayant de ne pas modifier les informations qu'il comporte et en même temps de l'adapter aux destinataires de la culture de réception, tout en respectant les conditions et consignes fixées pour traduire le texte. Le traducteur doit veiller à respecter l'information du texte source, mais aussi les attentes des destinataires de la culture d'arrivée, et trouver une solution qui soit un équilibre entre toutes les variables.

## **1.2. Les variations linguistiques : problèmes sans solutions ?**

De nombreux auteurs soulignent l'abondance de textes, livres et études mentionnant la traduction des variations linguistiques et les difficultés qu'elle suppose, comme par exemple Mayoral (1999 : 93), ou Samaniego & Fernández (2002 : 326). Cependant, comme l'explique Ramos (2005 : 243), malgré cette abondance, la variation linguistique a toujours occupé une place secondaire dans les études traductologiques, étant la plupart du temps un point traité brièvement dans un sujet plus vaste. Mayoral (1999 : 93) soulignait que les auteurs ne cessaient de se contredire dans les définitions ou la terminologie. De plus, bien que nombre de traductologues se soient intéressés à la question des variations linguistiques depuis des décennies, nous pouvons constater qu'aucun consensus n'a été atteint, et qu'aucune solution de traduction définitive n'a réussi à convaincre totalement les auteurs.

En parcourant la littérature écrite à ce sujet, nous avons pu nous rendre compte qu'un des seuls et uniques points sur lesquels les différents auteurs semblent se mettre d'accord est le fait qu'il est primordial de bien comprendre et analyser le texte et les défis de traduction qu'il présente avant de commencer à traduire. En effet, Caprara (2010 : 86-87) affirme que le

contexte ainsi que les facteurs extralinguistiques ne sont pas à négliger en faveur des mots, et qu'une analyse sociolinguistique est indispensable. Newmark (1988 : 96), quant à lui, insistait sur le fait qu'il est nécessaire de repérer et identifier tous les marqueurs culturels du texte, leur rôle, et d'avoir toujours présent à l'esprit qu'il faut avoir du respect pour chaque pays étranger et sa culture. Enfin, Lomeña (2009: 278) soutient qu'il faut tout d'abord situer le texte dans son contexte historique et socioculturel avant d'envisager la traduction.

Les textes les plus riches en variations linguistiques – et donc les plus difficiles à traduire et ceux qui supposent une plus haute perte du sens – sont, d'après Newmark (1988: 194), la poésie, ainsi que les textes avec un contenu hautement culturel ou avec beaucoup de jeux de mots, ainsi que les textes écrits en dialecte.

### **1.3. Les différents types de variations linguistiques**

Plusieurs auteurs ont essayé de classifier les variations linguistiques en différentes catégories, afin de faciliter leur identification et de leur donner une définition appropriée. Parmi ces classifications, nous allons en choisir trois qui nous paraissent les plus intéressantes et utiles. En effet, les distinctions qu'elles proposent entre les différents types et leurs caractéristiques nous permettent d'obtenir une vision plus claire et détaillée de ce que sont les variations linguistiques et nous semblent de grand intérêt pour notre objet d'étude. De plus, chacune des trois classifications explique de manière plus détaillée certains points et elles offrent des points de vue complémentaires. Étant tirées de textes en espagnol et en anglais, nous allons offrir notre propre traduction en français. Même si elles sont basées pour la plupart sur une analyse de la langue anglaise, nous pensons qu'elles peuvent facilement être extrapolées aux autres langues également.

Catford (1978 : 85) proposait la classification suivante :

- Idiolecte : variation du langage relative à l'identité personnelle du locuteur.
- Dialecte : variation du langage relative à la provenance du locuteur ou à ses affiliations géographiques, temporelles ou sociales.

Il distinguait trois sous-catégories dans le dialecte :

- Dialecte (propre) ou dialecte géographique : variation relative à la provenance géographique du locuteur.
  - Etat de langue ou dialecte temporel : variation relative à la provenance du locuteur, ou du texte qu'il a écrit, dans une dimension temporelle.
  - Dialecte social : variation relative à la classe ou au statut social du locuteur.
- Types de variations relatives aux caractéristiques passagères du locuteur et du destinataire, c'est-à-dire celles de la situation immédiate de communication.



- Registre : variation relative au rôle social au sens large que joue le locuteur lors de l'énoncé. Par exemple : scientifique, religieux, fonction publique, etc.
- Style : variation relative au nombre et à la nature des destinataires, ainsi qu'à leur relation avec le locuteur : langage soutenu, courant ou familier.
- Mode : variation relative au moyen d'expression du locuteur : oral ou écrit.

Il est également important de noter que Catford prenait en compte deux types de variations, les permanentes et celles dites transitoires, qui peuvent changer en fonction de la situation linguistique. De même, il existe des constantes dans la langue : l'émetteur, le récepteur et le canal.

Dans son livre *La traducción de la variación lingüística* (1999), Mayoral reprend les classifications de différents auteurs, comme celle de Gregory et Carroll (1978) ou de Hatim et Mason (1990).

Gregory et Carroll (1978 : 5-6, cf. Mayoral, 1999 : 32) proposaient les distinctions suivantes :

- Idiolecte : la catégorie situationnelle pour gérer cet aspect de la conduite linguistique (structures grammaticales, prononciations, modèles de ton et d'accent et éléments de vocabulaire favoris) est l'individualité de l'utilisateur, et l'ensemble des caractéristiques linguistiques associées à une personne en particulier constitue son « dialecte individuel ».
- Dialecte temporel : la langue varie dans la dimension temporelle, et la catégorie situationnelle adéquate dans ce cas est l'origine temporelle de l'utilisateur (emplacement dans le temps) et l'ensemble de caractéristiques linguistiques associé constitue le dialecte temporel.
- Dialecte géographique : origine géographique.
- Dialecte social : origine sociale.
- Dialecte standard : l'ensemble de structures sémantiques, grammaticales, lexicales et phonologiques qui permet à certains utilisateurs d'une langue de communiquer de manière compréhensible dans tout le monde anglophone.

Il nous paraît intéressant de remarquer que le dialecte géographique et le dialecte social sont des variations qui répondent à des critères idéologiques, politiques, sociaux et culturels. En effet, comme nous le verrons dans les sections 3.1.2 et 3.1.4 de ce chapitre, la distinction entre variation standard et non-standard se base notamment à des facteurs externes à la linguistique, et correspond à des décisions ayant une visée idéologique et politique notamment, qui peuvent donner certaines connotations au dialecte, qu'il soit social ou géographique.

Hatim et Mason (1990, cf. Mayoral, 1999: 63-64) ont quant à eux apporté une classification qui semble plus complète et développée que les précédentes. En effet, les auteurs

font une distinction entre les variations relatives à l'émetteur et celles relatives à l'usage. De plus, ils offrent une explication détaillée pour chaque variation, afin d'apporter une vision claire de la portée de chacune et de ses caractéristiques.

- Dimension de l'émetteur. Variations relatives à l'émetteur. Dialectes.
  - Variation idiolectale (idiolecte). C'est l'individualité du locuteur du texte. Il s'agit des manières idiosyncrasiques d'utiliser la langue (expressions favorites, prononciations différentes de certains mots et tendances à utiliser avec excès certaines structures syntactiques). La variation idiolectale englobe des caractéristiques de tous les autres aspects de la variation (temporelle, géographique, sociale, etc.) [...].
  - Variation géographique. Dialectes géographiques.
  - Variation temporelle. Les dialectes temporels reflètent les changements dans la langue au cours du temps.
  - Variation sociale. Les dialectes sociaux répondent à la stratification sociale d'une communauté.
  - Variation (non-) standard. L'opposition entre ces deux concepts se fait en fonction du prestige ; comme dans le cas du dialecte social, il ne faut pas penser que cela implique quelque jugement de valeur linguistique que ce soit. Les auteurs s'éloignent du concept de Grégory et Carroll qui se base sur l'intelligibilité. Hatim et Mason pensaient que tous ces types de variation pouvaient être considérés comme un « *continuum, avec des caractéristiques des différentes aires de variations en constante interaction* », étant donné qu'il existe « *une imbrication entre les différentes variations* » (1990 : 43-44).
  
- Dimension relative à l'usage. Registres. Ils diffèrent principalement sur la forme linguistique (grammaire et lexicale). Il existe trois variations qui déterminent le registre et influencent la forme finale du message : le champ, le mode et la teneur du discours. Les différentes utilisations de chacune de ces variations conditionnent la manière de parler et donc de transmettre et recevoir le message.
  - Champ du discours : c'est-à-dire le champ d'activité. Il fait référence au type de langage qui reflète le rôle intentionnel ou la fonction sociale du texte (échange personnel, exposition, etc.). Pour les auteurs, il ne faut pas confondre le champ et le thème du discours, même s'il est possible que le thème soit très prévisible dans une situation donnée (par exemple, lors d'une leçon de physique), ou quand celle-ci représente une activité sociale déterminée (audience au tribunal) (1990 : 48).

- Mode du discours : c'est-à-dire le moyen utilisé par l'activité linguistique. C'est la manifestation de la nature du code linguistique utilisé. Il s'agit de la distinction basique entre le discours oral et écrit avec les différentes permutations que cette distinction implique. Elle inclut également la distinction du canal, ou le véhicule grâce auquel a lieu la communication. Ils ajoutent aux dimensions orales et/ou écrites d'autres dimensions, comme la conversation téléphonique, la lettre commerciale, la dissertation, etc. (1990 : 49-50).
- Teneur ou ton du discours. Rend compte de la relation entre l'émetteur et le récepteur. Elle comprend des échelles de catégories qui vont du soutenu au familier, avec des degrés différents. Ces catégories doivent être considérées comme un continuum et non comme des catégories distinctes. Hatim et Mason (1990: 50-51) reprennent la distinction de Gregory et Carroll (1978) entre teneur personnelle, qui fait référence aux différents degrés de formalité, et la teneur fonctionnelle, qui décrit pourquoi est utilisé le langage dans chaque situation.

Nous pouvons donc constater, après avoir étudié ces différentes classifications, que les variations sont séparées en deux grandes catégories, la première regroupant les variations relatives à l'utilisateur et la seconde celles relatives à l'usage. Dans le cadre de notre objet d'étude, nous allons nous concentrer principalement sur le registre et le dialecte géographique, et nous verrons également s'il existe d'autres variations parallèles qui peuvent interagir, comme les sociolectes ou encore les idiolectes. Les autres catégories ne nous semblent pas particulièrement pertinentes pour notre travail. Toutefois, nous nous intéresserons également dans ce chapitre aux restrictions imposées par la commande de traduction. En effet, cet aspect nous semble particulièrement important, étant donné qu'il représente un facteur qu'il est nécessaire de prendre en compte lors d'une traduction, l'angle sous lequel le traducteur l'aborde étant défini par les exigences de la commande. Nous allons à présent approfondir notre étude sur le registre de langue.

## 2. Le registre

D'après Halliday, McIntosh et Stevens (1964 : 77), le registre est une variation relative à l'usage de la langue, et non pas à l'utilisateur, comme le serait par exemple le dialecte géographique. Ces auteurs expliquent que l'utilisation d'un registre ou d'un autre dépend en partie de la situation de communication, ainsi que des conventions qui régissent cette situation (1964 : 87) au moment précis où elle a lieu. Tello (2010 : 106) développe cette idée en ajoutant que plusieurs variables rentrent en compte lors de l'utilisation d'un registre en particulier, comme le domaine professionnel, le niveau de langage utilisé en fonction de la situation de

communication (niveau de formalité), ou encore selon que le texte soit oral ou écrit, ou écrit pour être reproduit oralement ou joué, etc.

## 2.1. Classifications des registres

Newmark (1988: 14) proposait un classement des différents niveaux de formalité dans le registre, avec une phrase d'exemple pour illustrer chaque niveau :

<i>Officialese</i>	The consumption of any nutriments whatsoever is categorically prohibited in this establishment.
<i>Official</i>	The consumption of nutriments is prohibited.
<i>Formal</i>	Tou are requested not to consume food in this establishment.
<i>Neutral</i>	Eating is not allowed here.
<i>Informal</i>	Please don't eat here.
<i>Colloquial</i>	You can't feed your face here.
<i>Slang</i>	Lay off the nosh!
<i>Taboo</i>	Lay off the fucking nosh!

Ce classement est particulièrement intéressant grâce aux exemples qu'il nous apporte. En effet, nous pouvons voir différentes phrases ayant le même sens, le même objectif, mais déclinées en fonction de la situation de communication.

Il est important de constater que Catford (1978 : 90) opérait une différence entre style et registre. Il définissait le registre comme étant une variation relative au rôle social du locuteur dans une situation donnée. Le style serait une variation relative au nombre et à la nature des destinataires, et de leur relation avec le locuteur.

Mayoral (1999: 43) nous présente également dans son œuvre la classification proposée par Nida en 1975.

Formel	Entre des personnes qui ne se connaissent pas, sous fond formel. Une seule personne parle, et presque aucun feed-back du public n'est attendu. Les contractions sont à éviter en anglais. A la différence du style consultatif, ce style utilise des constructions plus complètes et précises, est plus proche des normes de la langue écrite, évite l'utilisation de
--------	---

	<i>clipped phrases</i> (phrase nominale), et fait un usage très restreint d'expressions familières [...].
Consultatif	Entre deux personnes qui ne se connaissent pas et parlent d'un sujet qui possède une valeur émotive neutre. Ce style est défini par l'absence de caractéristiques propres aux autres niveaux, et se centre sur le message. Présence de langage de « contact » (phatique). Il n'y a pas de fond formel et il n'est pas nécessaire d'utiliser un langage formel. La différence avec le style formel est qu'un certain degré de feed-back est attendu.
Familier/décontracté	Entre des personnes qui se connaissent et dans des contextes dans lesquels les interlocuteurs sont détendus. En général, le sujet de la conversation n'est pas très urgent et on peut faire preuve d'une certaine liberté langagière. Il est caractérisé par l'utilisation de l'ellipse et de l'argot, et peut parfois inclure des sujets tabous. Ce style peut aussi être utilisé entre des personnes qui ne se connaissent pas mais qui se rencontrent dans un contexte très familier (marché ou magasin).
Intime	Seulement entre personnes qui se connaissent très bien et qui ont partagé de nombreuses expériences linguistiques et non linguistiques. L'utilisation d'ellipses extrêmes qui peuvent bloquer la compréhension à d'autres personnes est possible. Utilisation de mots à usage restreint. Une grande partie de la communication est faite au travers de codes complémentaires (gestes faciaux, odeur et contact physique).
Fossilisé/gelé	Sa forme et son contenu sont hautement prévisibles. Panégyriques et sermons. Tendance à utiliser des rhétoriques et figures rhétoriques élaborées, la prononciation est quelque peu artificielle et l'intonation figée.

Il est évident que le registre change de manière significative selon que le texte soit oral ou écrit. La langue orale permet plus de flexibilité et de liberté au locuteur, le registre est en général plus décontracté et le respect des normes n'est pas aussi strict qu'avec la langue écrite. Cependant, la situation est différente lorsque le texte est rédigé avec l'objectif d'être reproduit à l'oral. Un discours, par exemple, aura un style et un registre différent, puisqu'il est destiné à être lu devant un public. De même, les textes qui sont écrits pour être par la suite représentés (que ce soit dans le cadre d'une pièce de théâtre ou d'un film, par exemple) ne seront pas rédigés dans le même registre qu'un texte sans finalité orale. Les scripts disposent d'un registre tout particulier

en fonction des différentes situations de communication présentes dans le film. Il est d'autant plus difficile de rédiger un dialogue, puisqu'il doit paraître naturel et spontané. Il en est de même avec leur traduction.

## **2.2. Différences culturelles dans la communication et conséquences pour la traduction**

Une des plus grandes difficultés lorsque l'on traduit le registre est de reproduire la situation de communication en respectant et en restant cohérent avec le ton de la culture de réception (Caprara, 2010 : 88). Comme nous l'avons déjà dit dans ce chapitre, chaque culture est différente, tout comme chaque langue. Ainsi, même si deux langues ont un éventail de registres et de styles assez similaires, le traducteur devra peut-être utiliser un autre niveau pour que sa traduction soit naturelle et acceptable dans l'autre culture (Catford, 1978 : 91). Prenons comme exemple la différence entre le français et l'espagnol, nos deux langues de travail. En espagnol, le tutoiement est beaucoup plus courant qu'en français, les conventions de courtoisie et la distance à respecter entre les personnes au niveau du langage sont différentes, et ce bien que les deux cultures et langues soient en bien des points relativement similaires. Si nous nous basons sur notre expérience personnelle dans les deux pays, nous avons pu constater des différences d'usage en fonction de la situation de communication. En effet, nous avons remarqué qu'il existe une distance moindre entre les interlocuteurs dans des situations similaires. A l'université en France, par exemple, la plupart du temps les élèves et les professeurs se vouvoient, bien qu'ils se connaissent depuis plusieurs années ou s'appellent par leurs prénoms. Le tutoiement n'est pas la norme dans cette situation de communication. En Espagne, à l'inverse, la plupart des élèves tutoient leurs professeurs pendant les cours, le vouvoiement est de rigueur lors d'échanges plus formels ou écrits. De la même manière, il existe un contraste entre les deux cultures dans une même situation de communication lorsqu'un Français ou un Espagnol va dans un magasin, par exemple. Encore une fois en nous basant sur notre expérience personnelle, en France, excepté dans de rares situations lorsque la personne connaît bien le vendeur, le vouvoiement est de rigueur. Même si le client est plus âgé que le vendeur, l'usage est de vouvoyer ce dernier, le contraire pouvant être considéré comme un manque de respect. En Espagne, nous avons pu constater à maintes reprises que la personne en charge du magasin nous tutoyait directement, sans que cela dût être pris comme une marque d'irrespect. Les usages sont simplement différents, et ce qui peut être considéré comme un manque de respect dans une langue/une culture, ne le sera pas dans l'autre. Au contraire, dans certains cas où le vouvoiement est la norme en France, il paraîtra très peu naturel en espagnol. Du point de vue de la traduction, le traducteur devra faire particulièrement attention à ces marqueurs, afin que le texte d'arrivée soit acceptable par les récepteurs. Newmark résumait très bien ce problème :

*In translating, the effusiveness of Italian, the formality and stiffness of German and Russian, the impersonality of French, the informality and understatement of English have to be taken into account in certain types of corresponding passage. (Newmark, 1988 : 15)*

Il est par conséquent très important de comprendre le fort caractère social de la courtoisie et de la politesse, qui est le résultat d'un processus de socialisation établi culturellement. Les traducteurs doivent donc se défaire complètement des idées reçues et décontextualisées sur une prétendue attitude impolie de certaines cultures et étudier attentivement et de manière objective les rites sociaux de la culture source. Le problème est d'autant plus présent lorsqu'il s'agit d'un dialecte, qui aura peut-être des usages et normes différents de la langue standard. Certains dialectes sont moins courtois et formels que la langue standard et, par conséquent, le traducteur peut avoir encore plus de difficultés à trouver un équivalent acceptable dans la langue de réception. Si la situation de communication présente dans le texte source n'existe pas dans la culture de réception, le traducteur peut faire face à un énoncé intraduisible d'un point de vue culturel (Catford, 1978 : 99), et devra faire preuve de beaucoup de créativité et d'ingéniosité pour résoudre ce conflit et trouver un équivalent valable. Il est donc primordial de connaître parfaitement les deux cultures en question et de réaliser une analyse préalable du texte, afin d'identifier tous les problèmes de traduction possibles, notamment au niveau du registre. Le traducteur ne doit jamais perdre de vue le destinataire de la traduction, et doit tout faire pour que sa traduction soit également acceptable du point de vue culturel, que le ton et le registre du texte paraissent naturels. Le style et le registre du texte, que celui-ci soit oral ou écrit, sont des éléments fondamentaux qui sont indissociables du texte ; ils transmettent une atmosphère, un message, et ne doivent être ni oubliés, ni négligés.

### **3. Le dialecte et ses connotations par rapport à la langue standard**

#### **3.1. Qu'est-ce que le dialecte ?**

##### **3.1.1. Définitions**

Le dialecte, qu'il soit géographique, social ou temporel, est une variation linguistique relative à l'utilisateur de la langue, et non à l'usage. Il dépend donc de différents facteurs, comme la classe sociale, l'époque, ou le lieu (Tello, 2010 : 106). Dans ce travail, nous nous intéresserons prioritairement au dialecte géographique, les problèmes de traduction qu'il présente, ainsi que les solutions de traduction qui s'offrent aux traducteurs selon le contexte.

Tout d'abord, il convient d'apporter une définition au terme *dialecte*, bien que cette tâche puisse être assez difficile puisque, comme l'indiquait Rabadán (1991 : 94-95), il n'existe pas de

critère spécifique pour définir le dialecte. Le dictionnaire français Larousse nous propose la définition suivante :

*Ensemble de parlars qui présentent des particularités communes et dont les traits caractéristiques dominants sont sensibles aux usagers.*

Cette définition, bien qu'elle nous donne une idée conceptuelle de ce qu'est un dialecte, ne nous paraît pas suffisamment développée et explicite. La RAE<sup>2</sup> nous propose les trois définitions qui suivent :

***dialecto.***

*(Del lat. dialectus, y este del gr. διάλεκτος).*

*1. m. Ling. Sistema lingüístico considerado con relación al grupo de los varios derivados de un tronco común. El español es uno de los dialectos nacidos del latín.*

*2. m. Ling. Sistema lingüístico derivado de otro, normalmente con una concreta limitación geográfica, pero sin diferenciación suficiente frente a otros de origen común.*

*3. m. Ling. Estructura lingüística, simultánea a otra, que no alcanza la categoría social de lengua.*

Ces définitions apparaissent plus précises et détaillées, étant donné qu'elles offrent des points de vue différents sur ce qu'est un dialecte et sur ce qui le caractérise, elles proposent plusieurs critères de définition : géographique, social et d'origine. Cependant, elles restent d'ordre général, et n'offrent pas un point de vue spécialisé par rapport à la traduction ou la linguistique.

García (1994 : 9) définit le dialecte comme une dérivation de la langue standard, qui ne parvient pas à une diffusion générale et n'est pas considérée comme cultivée, ni comme une langue à part entière :

*[El dialecto] es la derivación a partir de una lengua o de una variedad de lengua anterior a él que no alcanza una difusión culta, se limita a una zona concreta que no suele rebasar y no se diferencia demasiado de las otras variedades que proceden de la misma lengua. El equilibrio lingüístico en las zonas dialectales se consigue porque los dialectos conviven habitualmente con otro sistema que sí ha alcanzado el nivel de*

---

<sup>2</sup> Real Academia Española



*lengua y sobre el que recae la comunicación más compleja.* (García, 1994 : 9)

Cette définition est particulièrement utile et intéressante puisqu'elle introduit une nouvelle variable dans les caractéristiques du dialecte, celle de contraste avec la langue standard. En effet, nous allons maintenant voir que le concept de dialecte ne pourrait exister sans le concept de langue – ou variation – standard et la relation ou contraste qui existe entre eux.

### 3.1.2. Langue standard et non-standard

Au cours de nos lectures, nous avons pu constater que de nombreux auteurs définissent le concept de dialecte en contraste avec celui de langue. En effet, ils définissent le dialecte en tant que langue *non-standard*, en opposition avec la langue *standard*, ou *lingua franca* (Halliday, McIntosh et Strevens, 1964 : 83), qui serait la langue que la grande majorité des habitants d'un pays utilise. Rabadán allait jusqu'à qualifier la langue standard de correcte, et la langue non-standard – donc le dialecte – de langue incorrecte (1991 : 82), bien que cela soit fait sans aucun jugement de valeur. Elle précisait que cette distinction dépend de variables culturelles. Ainsi, un dialecte serait donc une dérivation de la variation standard de la langue (Mayoral, 1999 : 107). La langue standard est une variation que l'on pourrait qualifier de neutre, caractérisée par l'absence de marqueurs. Le dialecte, à l'inverse, est une variation de la langue caractérisée par la présence de marqueurs de différents types, comme l'utilisation d'un vocabulaire absent dans la langue standard, certaines constructions de phrases incorrectes ou inexistantes en temps normal, etc. Ces marqueurs sont liés au lieu, à l'époque, mais aussi à la classe sociale (Catford, 1978 : 86).

Il nous semble important de nous intéresser aux caractéristiques qui différencient la langue standard de la langue non-standard, et au processus par lequel une variation devient standard, devient la norme. En effet, comment une certaine variation linguistique obtient le statut de langue, le statut de référence par rapport à ce qui est correct ou ne l'est pas ? Prenons par exemple le cas de figure du castillan : cette langue a été tout d'abord une dérivation du latin, un dialecte provenant de la langue latine. Cependant, elle a finalement obtenu le statut de langue, officielle, et n'est plus considérée comme un dialecte. Il en est de même avec le français. Auparavant, chaque village parlait sa propre variation de la langue, et cela pouvait notamment mener à un grand manque de compréhension entre des habitants de villages différents bien que proches géographiquement. Comment s'est imposée la variation de l'Île de France pour devenir la langue diffusée nationalement, la langue officielle pour communiquer, la langue de l'administration, de la littérature ?

Selon Alvar (2007), il existe plusieurs facteurs qui caractérisent la langue par rapport au dialecte : une différence marquée par rapport aux autres variations, un degré important de nivellement, être le moyen de transmission de la tradition littéraire et s'être imposé à d'autres systèmes linguistiques ayant les mêmes origines. De plus, il est évident que des variables économiques et surtout politiques entrent en jeu lors de la diffusion d'une variation linguistique pour la placer au rang de langue. Nécessité et volonté de centralisation, puissance sociale et géographique, uniformisation des institutions et de l'administration sont autant d'éléments à prendre en compte lorsque l'on considère l'histoire d'une langue et de son évolution. Ainsi, sont nécessaires des caractéristiques linguistiques et culturelles spécifiques ainsi qu'une certaine conjoncture nationale du point de vue social, politique et économique pour qu'une variation, ou dialecte, devienne une langue à part entière, « *la langue de référence à laquelle doivent se mesurer tous les comportements.* » (Aléong, 2007). Ce changement de statut est donc à l'évidence arbitraire, et l'on peut imaginer que dans d'autres conditions sociales, politiques et culturelles, une autre variation aurait pu devenir le véhicule linguistique national. Logiquement, l'existence d'une langue officielle suppose par conséquent la création de normes à respecter afin de faciliter la compréhension et la diffusion de cette langue. En effet, il devient nécessaire de fixer des règles d'orthographe, de grammaire, de conjugaison, etc., afin que les habitants de la communauté linguistique puissent communiquer entre eux et puissent comprendre les documents officiels de l'administration ou de l'Etat. Partant de ce constat, le terme *variation standardisée* serait plus adéquat que *variation standard*, comme le souligne Santamaría (2012 : 227), étant donné que la caractéristique *standard* n'est pas innée, mais découle d'un processus et de la création de standards et de normes pour cette variation

Le concept de dialecte ne peut être envisagé et compris qu'en comparaison avec le concept de variation standard. En effet, comme nous l'avons vu précédemment, le dialecte est une variation linguistique qui n'a pas obtenu le statut de langue, une diffusion importante et qui ne correspond pas à ce qui a été défini par la norme. En effet, si nous considérons les caractéristiques qui confèrent à une langue son statut, nous pouvons en déduire que le dialecte n'atteint pas ce statut par son caractère marqué (en opposition au nivellement de la variation standard), qu'il n'est pas le vecteur d'une littérature importante, et qu'il n'a pas réussi à s'imposer face à d'autres variations. De plus, comme l'explique Alvar (2007), une des caractéristiques du dialecte est sa délimitation géographique, en opposition au caractère national et de grande diffusion de la variation standard. Le dialecte est donc une variation qui n'a pas su s'établir socialement, et qui va à l'encontre des normes de la langue, à l'encontre des standards définis.

Nous pouvons donc conclure que pour définir et comprendre le concept de dialecte, il est nécessaire de le mettre en contraste avec le concept de variation standardisée ou normalisée. En effet, il est nécessaire de disposer d'un point de référence pour définir ce qui est ou n'est pas la

norme. Le dialecte est une variation linguistique non normalisée, marquée par rapport à la variation ayant le statut de langue. Par ses caractéristiques, elle ne correspond pas aux normes communément établies de la variation considérée de référence. L'étude de la différence entre variation standard et non-standard nous amène à nous intéresser à présent à la distinction faite entre sociolecte et dialecte géographique, et surtout à leur relation et leur interaction.

### 3.1.3. Sociolecte et dialecte géographique

Nous avons essayé de définir ce qu'était le dialecte, qui est donc une variation linguistique n'ayant pas atteint le statut de langue, pour diverses raisons que nous avons détaillées supra. Dans ce travail, nous allons nous intéresser plus particulièrement au dialecte géographique, et aux problèmes de traduction qu'il suppose. Cependant, comme l'explique Alemán (2005 : 70), il est important de remarquer que, parfois, la séparation entre dialecte géographique et social n'est pas bien définie et qu'il existe une imbrication entre les variations diatopiques et diastratiques.

Si nous essayons d'expliquer brièvement la différence entre les deux types de dialecte, nous pouvons dire que :

- Le dialecte géographique est une variation linguistique (diatopique) d'une zone géographique peu étendue.
- Le dialecte social, ou sociolecte, est une variation linguistique (diastratique) correspondant à une classe sociale, à une communauté linguistique ou socioculturelle, ou à une tranche d'âge (Bavoux, 1997 : 265).

Le sociolecte peut donc être la variation utilisée par des personnes d'une même classe d'âge, ou encore par des personnes du même groupe socioprofessionnel bien que n'appartenant pas à la même zone géographique. Dans ce sens, les concepts de dialecte géographique et de dialecte social ne se recoupent pas. Ainsi, nous pouvons imaginer que des jeunes adultes venant de villes très éloignées mais étudiant un cursus universitaire font partie de la même communauté sociolectale. De même, les personnes appartenant aux sphères cultivées, bien que vivant dans des zones géographiques différentes, partageront le même sociolecte. Partant de ce constat, les jeunes des banlieues, que ce soit celles de Paris ou de Marseille, appartiennent au même groupe social, et donc parlent le même sociolecte. La géographie n'aurait donc aucune influence dans ce cas de figure.

Cependant, si l'on considère les informations précédemment recueillies sur le concept de norme et de variation standard, nous pouvons constater que les dialectes géographiques ont également à l'origine des caractéristiques sociales. Comme nous l'avons expliqué, un dialecte est une variation linguistique n'ayant pas atteint la diffusion ni le prestige nécessaire pour être considérée comme une langue. La variation standard l'est devenue parce que, entre autres

raisons, elle a été considérée comme le véhicule de la tradition littéraire, la langue de l'administration. Si nous prenons le cas du français, c'est la variation de l'Île de France qui s'est imposée comme la norme. Ceci est notamment dû au fait du pouvoir culturel et politique de cette zone géographique. Par conséquent, nous pouvons en déduire que cette variation s'est imposée notamment parce qu'elle était celle utilisée par les personnes les plus cultivées, l'élite du pays, qui vivaient dans la partie la plus puissante du point de vue social, culturel, politique, économique, etc. Nous pouvons également imaginer que ces personnes avaient un accès à la culture et à l'éducation extrêmement facilité par rapport aux provinciaux et aux ruraux. C'est à partir de là que commence donc l'interaction entre dialecte géographique et social. En effet, nous pouvons voir que la variation géographique « gagnante » l'a été entre autres grâce à la communauté socioculturelle qui l'utilisait. Les autres variations n'ont pas acquis ce statut, par leur diffusion moindre, mais également parce qu'elles étaient parlées par des classes sociales ayant un statut inférieur et n'avaient donc pas le prestige nécessaire pour devenir la norme. Cette déduction nous amène maintenant à étudier le concept de communauté en linguistique, ainsi que la manière dont est perçu le dialecte socialement.

#### 3.1.4. Le concept de communauté et la perception du dialecte

Halliday, McIntosh et Strevens dans leur œuvre *The Linguistic Sciences and Language Teaching* abordaient un nouveau concept très intéressant, celui de « *language community* » (1964 : 76) et de « *dialect community* » (Ibid., 86). Les auteurs expliquaient que la nation n'est pas un critère pour définir cette communauté, un dialecte pouvant traverser les frontières. L'unique variable qui définit une communauté de langage est que les personnes qui en font partie parlent le même langage. De même, dans une seule et même communauté de langage, il existera des communautés de dialecte ; leurs membres partageront la même langue – et donc la même communauté, mais utiliseront également un dialecte qui sera propre à une autre communauté, de dialecte cette fois. La géographie est bien entendu un facteur de grande importance dans l'existence d'une langue ou d'un dialecte, cependant les auteurs précisent (1964 : 82) que plusieurs dialectes peuvent cohabiter dans une même région, ou qu'un dialecte peut avoir différents dérivés, variantes, bien que la plupart du temps il existe une certaine cohérence, un ensemble. Il est également important de constater que les langues tout comme les dialectes évoluent au cours du temps, ce qui peut créer parfois des différences significatives menant à une incompréhension mutuelle (Ibid., 83).

Halliday, McIntosh et Strevens (1964 : 86) expliquaient qu'il est caractéristique de la France et de l'Angleterre en particulier que les dialectes soient socio-régionaux, c'est-à-dire déterminés non seulement par la géographie mais aussi par la classe sociale de ceux qui les parlent. Cette particularité peut expliquer notamment le fait qu'il ne soit pas rare que les dialectes soient affectés par des jugements de valeur (ibid., 102), en Angleterre et en France,

mais aussi dans la plupart des pays. Ces jugements de valeurs sont aisément compréhensibles si, comme nous venons de le voir, les dialectes sont considérés comme tels en opposition avec la variation standard, normalisée, et n'ont pas obtenu le statut « prestigieux » de langue.

Nous avons pu constater par notre propre expérience que les personnes parlant un dialecte sont souvent catégorisées et moquées en France. Inconsciemment ou consciemment, elles sont perçues comme appartenant à une classe sociale inférieure, ou jugées comme des personnes rurales, parlant un patois disparu depuis longtemps en ville. Le patois est associé dans l'imaginaire collectif comme la langue des incultes et des illettrés. Cela est notamment dû au fait qu'auparavant, le français était enseigné à l'école afin de devenir la langue commune et officielle, mais restait donc inaccessible pour la population rurale et était en fait la langue de prestige, réservée aux classes hautes et aux personnes vivant en ville. Cependant, il nous paraît important de préciser que ces jugements de valeur ne sont pas portés par tout le monde de nos jours. De plus, le concept de classe sociale n'est plus ce qu'il était, la société a changé et continue d'évoluer. Comme souligné par Mayoral (1999 : 177), nous assistons aujourd'hui à une « *democratización de las relaciones sociales* ». Cette évolution significative a permis d'adoucir les critiques qui étaient formulées à l'encontre des dialectes, et a même amené à un retournement de la situation. De plus en plus fréquemment, les dialectes ruraux sont acceptés et même mis en avant (Halliday, McIntosh et Strevens, 1964 : 102-103), alors qu'ils avaient presque disparu. On assiste maintenant à un désir de les préserver et de préserver leurs particularités, à un regain de leur utilisation afin d'éviter leur extinction totale. En effet, les dialectes sont maintenant considérés comme une caractéristique identitaire, et leur préservation pourrait être vue, d'après Boyer (2006), comme un désir de lutter contre la mondialisation et la globalisation que nous connaissons actuellement. On assiste donc à un mouvement d'écologie linguistique qui, comme le définit Boyer (2006) prône la préservation des langues et dialectes, des communautés linguistiques et dialectales, par le biais de politiques et d'actions linguistiques.

### 3.1.5. Dialecte géographique et accent

Nous avons pu observer que les auteurs se posent parfois la question de la différence entre accent et dialecte. Un accent peut-il être considéré comme un dialecte ? Où est-ce un autre type de variation linguistique ? L'accent caractérise la manière de parler la langue standard d'une certaine zone géographique (ou également d'un certain groupe social). Certains sont plus marqués et reconnaissables que d'autres. En France, par exemple, l'accent le plus « célèbre » est celui du Sud. Les personnes ne vivant pas dans le Sud imiteront de la même façon stéréotypée ce type d'accent, bien qu'il existe différents accents en fonction de la ville ou de l'aire géographique. L'accent du Nord est également assez marqué et stéréotypé. En Espagne, nous avons pu constater que l'accent le plus imité et stéréotypé est l'accent andalou, bien que là encore il existe une multitude d'accents différents. La question est de savoir si un accent présent

dans une zone particulière d'un pays doit être considéré comme un dialecte géographique, ou seulement comme une particularité phonétique. Généralement, le dialecte géographique comprend certains mots de vocabulaire qui lui sont propres, certaines expressions, constructions grammaticales, etc. Or, ce n'est pas le cas avec l'accent, qui relève seulement d'une différence de prononciation de certains sons ou syllabes (aspiration, accentuation, etc.).

Si nous cherchons une définition du terme *accent*, le dictionnaire français Larousse nous propose la suivante :

*Ensemble de traits articulatoires (prononciation, intonation, etc.), propres aux membres d'une communauté linguistique (pays, région), d'un groupe ou d'un milieu social : Accent allemand, bourguignon, faubourien. Avoir un accent.*

De même, l'accent peut être la manière particulière qu'aura une personne étrangère de prononcer certains sons différents de sa langue d'origine.

Halliday, McIntosh et Stevens (1964 : 84) précisaient que dialecte et accent sont deux concepts distincts, que l'accent est un ensemble de caractéristiques et d'habitudes phonétiques. Par conséquent, l'accent ne devrait pas être considéré comme un dialecte à part entière. Cependant, les auteurs (*ibid.*, 85) ajoutaient qu'avec le temps, certains accents régionaux deviennent des dialectes. La langue standard assortie de l'accent devient tellement caractéristique qu'elle en arrive à être considérée comme un dialecte. Il nous paraît intéressant de remarquer que ces auteurs affirmaient que ces types de dialectes sont les plus critiqués et mal perçus (1964 : 102-103).

Nous pouvons donc conclure que les concepts de dialecte et d'accent sont deux concepts distincts, bien que la limite entre les deux soit parfois difficile à cerner. L'accent n'est qu'une variation phonétique de la langue standard, alors que le dialecte est plus complexe et porte sur différents domaines. Cependant, certains accents sont tellement marqués et caractéristiques qu'ils finissent par être considérés comme des dialectes ; nonobstant, c'est un processus long et qui ne s'applique pas à tous les accents.

### **3.2. Les fonctions et la traduction du dialecte géographique**

Nous allons maintenant aborder la question de la traduction du dialecte géographique. Comme nous l'avons expliqué auparavant, la traduction des variations linguistiques, et donc du dialecte, peut se révéler extrêmement problématique pour le traducteur, pour différentes raisons. Tout d'abord, pour mener à bien toute traduction, il est primordial de connaître profondément les deux cultures en question, celle du texte source et celle de réception. Cette affirmation est d'autant plus vraie lorsqu'il s'agit d'un texte conçu en dialecte, ou contenant certaines phrases

en dialecte, étant donné que le dialecte est un élément fondamentalement propre à une culture, et sans équivalent exact dans une autre culture.

### 3.2.1. Les fonctions du dialecte

Avant de commencer à chercher des solutions de traduction au texte – ou parties de texte – en dialecte, il nous semble essentiel de réfléchir dans un premier temps à l'utilité du dialecte dans ce texte en particulier. L'utilisation du dialecte par un auteur n'est jamais un fait anodin. Que le texte soit écrit totalement ou partiellement en dialecte, cette décision répond à une intention particulière de l'auteur (Rabadán, 1991 : 96). En effet, si l'auteur décide d'intégrer des parties en variation non-standard (en opposition avec la variation standard, parlée et comprise par la plus grande majorité), c'est qu'il souhaite transmettre une impression particulière, que le dialecte a une fonction précise dans son texte.

Newmark proposait trois fonctions générales du dialecte (1988 : 195) :

- Utiliser un registre plus familier du langage (argot).
- Souligner des contrastes de classe sociale.
- Indiquer des caractéristiques culturelles locales.

Tello (2010: 110-111) reprend les explications de Slobodník (1970 : 140-142), et signale d'autres fonctions du dialecte dans un texte :

- Définir des objets ou des événements.
- Caractériser un personnage d'un point de vue spatial et social.
- Engendrer un effet comique.

Rabadán, dans son livre *Equivalencia y traducción*, reprenait les mêmes fonctions du dialecte et ajoute également que c'est une manière de caractériser, aussi bien socialement que géographiquement, certains personnages (1991 : 111).

Ainsi, nous pouvons constater que la présence d'un dialecte dans une œuvre, orale ou écrite, répond à une décision intentionnelle de l'auteur. La plupart du temps, ce choix est fait afin de caractériser un personnage en particulier, ou un groupe de personnages, afin de montrer leur appartenance à une certaine classe sociale, ou une certaine provenance géographique. Parfois, comme ce sera le cas dans notre objet d'étude, le dialecte est également présent afin de créer une situation comique, ou d'instaurer une certaine atmosphère dans l'œuvre, une certaine relation entre les personnages. Par exemple, de nombreux auteurs utilisent le dialecte pour montrer l'infériorité sociale de certains personnages dans leurs œuvres, comme des domestiques ou des paysans, et marquer ainsi la différence entre ceux-ci et leurs patrons, qui ont bénéficié d'une meilleure éducation, ont accès à la culture, et parlent ainsi la variation standard de la langue, qui a plus de prestige.

Etant donné que la présence d'un dialecte dans un texte est délibérée et possède un objectif précis, il est par conséquent fondamental de bien comprendre quelle est sa fonction dans ce texte. Il est plus qu'important d'analyser les différentes fonctions que remplit le dialecte dans le texte, s'il est présent pour apporter une touche d'exotisme, de « *local colour* » (Catford, 1978 : 21), ou bien si c'est un élément essentiel dans le texte, nécessaire à la compréhension du contexte géographique, social, temporel, etc. Il convient également d'étudier si l'auteur lui-même fait partie de la communauté dialectale qu'il présente, afin de savoir si ce n'est pas son expérience et sa perspective personnelle qui influencent son œuvre, et donc l'utilisation du dialecte. C'est le cas notamment de notre objet d'étude, où Dany Boon est d'origine *ch'timi* ; cependant, dans ce cas précis, nous pouvons être sûrs de l'authenticité du dialecte, et son utilisation est totalement intentionnelle étant donné que c'est le fil conducteur du film. Le traducteur ne peut donc pas choisir l'option de neutraliser le dialecte, étant donné que celui-ci a une fonction primordiale dans cette œuvre. La neutralisation aurait pu être une solution si l'auteur avait utilisé le dialecte non pas de manière intentionnelle à des fins précises, sinon par habitude d'usage, faisant partie de cette communauté dialectale. Si le dialecte prétend apporter un effet comique, il convient de remarquer à quels moments l'auteur a décidé de l'utiliser, quel effet comique est recherché (comique de situation, comique de mots, comique de caractère) et pourquoi. Si le dialecte sert à caractériser un ou plusieurs personnage(s), il est important d'analyser comment, sur quel plan (social, géographique, culturel, etc.), et ce que cela apporte vraiment au personnage.

Dans tous les cas, puisque la présence de dialecte dans un texte est presque toujours intentionnelle, le traducteur est dans l'obligation d'essayer de reproduire les effets créés et de retrouver les mêmes fonctions, même si pour ça il doit avoir recours à d'autres éléments s'il n'existe pas d'équivalent exact, ce qui sera généralement le cas étant donné l'écart culturel et linguistique entre chaque pays (Tello, 2010 : 123). En effet, comme le soulignait Rabadán (1991 : 114), ne pas reprendre les fonctions et objectifs du dialecte du texte source supposerait une perte importante dans la traduction : ce n'est donc pas une option valide ni satisfaisante. Il conviendrait alors que chaque traducteur cherche une solution viable pour chaque situation de communication en fonction de l'utilité du dialecte, en utilisant les ressources disponibles qui s'offrent à lui, même si ce procédé doit s'effectuer à l'aide de marqueurs d'un autre type. Le traducteur peut notamment utiliser des éléments appartenant à la catégorie du sociolecte, ou variations diastratiques, comme l'élision, les vulgarismes ou l'utilisation de mots de vocabulaire d'un autre registre, afin de reproduire l'effet cherché dans l'original, toujours en faisant attention de ne pas caractériser un groupe social ou géographique de la culture d'arrivée en particulier.



### 3.2.2. La traduction du dialecte

Nous allons donc à présent nous intéresser aux différentes propositions et solutions de traduction qui s'offrent aux traducteurs lorsqu'ils sont confrontés à de telles difficultés.

Au cours de nos lectures sur le thème de la traduction des variations linguistiques, et plus particulièrement du dialecte, nous avons pu constater que bien que tous les auteurs s'accordent à dire que cela représente un problème très difficile, chaque auteur a sa propre vision quant aux solutions de traduction existantes, et il n'existe par conséquent aucune solution unanime ou acceptée et validée par tous. Cela est dû entre autres à la diversité des problèmes liés à la présence de dialecte dans un texte, ainsi qu'à la diversité des contextes. Nous allons dans un premier temps aborder les différentes options et solutions de traduction par auteur, afin d'avoir une vision d'ensemble des différents points de vue, recommandations et divergences.

Catford, dans son livre *A Linguistic Theory of Translation* datant de 1978, offrait des recommandations en fonction du type de dialecte et de sa fonction dans le texte. L'auteur expliquait par exemple que lorsque le texte est écrit en langue standard mais qu'il comporte seulement certains éléments en dialecte (parce qu'ils font référence à des concepts culturellement uniques), une option est de laisser ces éléments en dialecte original, car ils n'ont pas d'équivalents dans la culture de réception et qu'ils peuvent également servir à introduire « *a local colour* », une couleur locale, dans le texte (Catford, 1978 : 21). Le lecteur comprendra le sens de ces éléments ponctuels grâce au contexte. Si le texte écrit en langue standard contient certains passages en dialecte, l'auteur recommandait de trouver un dialecte équivalent dans la langue de traduction (ibid., 87-88); cependant, il précisait que les marqueurs utilisés pour reproduire la fonction du dialecte du texte source dans le texte traduit peuvent être complètement différents (sociaux au lieu de géographiques, par exemple). En ce qui concerne le dialecte géographique en particulier, Catford (ibid., 88) recommandait de traduire le dialecte source par un dialecte géographique équivalent, en se basant sur la géographie humaine plutôt que sur le lieu en lui-même. Enfin, il déconseillait d'avoir recours à un dialecte temporellement équivalent (Ibid., 89), étant donné que chaque langue et chaque culture a sa propre histoire, sa propre évolution, et qu'il serait donc impossible de trouver un équivalent valable et acceptable.

Newmark (1988 : 195), pour sa part, insistait sur la nécessité de bien repérer les différentes fonctions remplies par le dialecte (contraste social, argot, etc.). Si les éléments en dialecte apparaissent dans le texte en tant qu'exemples, il convient de les traduire en langue standard et d'expliquer leur fonction.

Cependant, il précisait (1988 : 49) que plus le dialecte est particulier à la culture source et éloigné de la langue de traduction (temporellement, géographiquement, culturellement), plus il sera difficile de trouver un équivalent valable et acceptable, sauf dans le cas où le lecteur serait

un expert de la culture source, ce qui est hautement peu probable, sauf pour certains types de textes destinés à un public spécifique, écrit dans un cadre et un domaine particulier. De plus, Newmark (Ibid., 195) spécifiait qu'il lui paraissait inutile et inadéquat de traduire par exemple un dialecte de mineur de Zola par un dialecte de mineur du pays de Galles, surtout si le traducteur n'est pas extrêmement familier avec le dialecte de traduction. L'auteur est donc à l'évidence contre la solution de traduire un dialecte par un autre dialecte, étant donné l'impossibilité de trouver un dialecte réellement équivalent tant socialement que temporellement, ou géographiquement. En ce qui concerne les emprunts, l'auteur déconseillait leur utilisation, sauf s'il s'agissait de concepts culturels appartenant à une minorité (Newmark, 1988 : 81).

Rabadán (1991 : 83-84), quant à elle, conseillait aux traducteurs de n'utiliser que la langue standard. Elle précisait que, généralement, les textes littéraires contiennent des variations linguistiques relatives à la classe sociale, mais également des dialectes géographiques. Il est donc impossible de traduire ces diverses variations en choisissant un dialecte de la culture de réception, qui ne pourra pas être un équivalent valide ni acceptable. Elle ajoutait qu'étant donné l'écart culturel et social entre deux langues, l'utilisation de variations sociales ou géographiques pour reproduire le dialecte du texte source n'est pas recommandable car risquée :

*La utilización de códigos sociales restringidos es muy peligrosa, tanto como la de los dialectos geográficos, pues es evidente que las diferentes estructuras sociales de ambos polisistemas no permiten un espacio de maniobra equiparable. (Rabadán, 1991 : 83-84)*

Cependant, l'auteure précisait également que ne pas traduire le dialecte suppose une perte importante et n'est pas souhaitable (Rabadán, 1991 : 114), et qu'il est par conséquent essentiel que le traducteur connaisse bien les deux cultures en question (ibid., 169) pour pouvoir trouver des solutions de traduction acceptables et qui respectent le texte d'origine et l'intention de l'auteur. Rabadán ne propose pas réellement de solution concrète pour la traduction du dialecte, si ce n'est qu'elle constate que les deux options les plus répandues – puisque les plus faciles et généralement acceptées par les destinataires – sont la neutralisation et l'ajout d'éléments tels que les notes de bas de page spécifiant « dit en dialecte » (Rabadán, 1991 : 97). En ce qui concerne la traduction audiovisuelle plus spécifiquement, l'auteur constate seulement que plus il existe d'éléments interférant avec la traduction, plus il sera dur de trouver un équivalent (Ibid., 149).

Nous allons maintenant nous intéresser aux remarques et propositions de Mayoral, dans son œuvre *La traducción de la variación lingüística* (1999). Tout d'abord, l'auteur affirme qu'il est très important de transmettre l'impression globale du texte source, ainsi que les personnages et les situations tels qu'ils sont décrits dans l'original ; ceci doit se faire en utilisant avec ingéniosité

et dextérité les ressources que nous offre la langue de traduction, sans rester trop collé au texte d'origine et les moyens utilisés par l'auteur afin de transmettre cette atmosphère (Mayoral, 1999 : 79). Il n'est pas nécessaire d'utiliser les mêmes marqueurs, ni d'opter pour un dialecte équivalent d'un point de vue fonctionnel, car ces solutions ne sont pas acceptables ni valables pour les destinataires de la traduction (ibid., 80). Pour l'auteur, il est donc important de bien respecter le ton et l'impression globale du texte source, et le traducteur doit trouver des solutions de traduction acceptables dans la culture de réception qui transmettent les mêmes fonctions du dialecte et autres variations linguistiques. Cependant, il déconseille d'utiliser obligatoirement les mêmes marqueurs que le texte source ; chaque langue et culture étant différente, cela pourrait produire des effets contraires ou irrecevables dans la culture destinataire. Il est donc primordial de savoir se détacher du texte à proprement parler, de savoir jouer avec les nuances et ressources de la langue de traduction afin de retrouver les mêmes fonctions que dans le texte source, tout en restant cohérent et naturel. L'auteur ajoute qu'il est préférable de rechercher une « *equivalencia dinámica* » (Mayoral, 1999 : 139), c'est-à-dire qu'une bonne traduction aura comme objectif parvenir à transmettre le même message que le texte original, aura la même fonction et le même résultat, et ne sera pas une simple traduction du sens des mots du texte source. Enfin, en ce qui concerne les explications du traducteur du type notes de bas de page, Mayoral (1999 : 156) affirme que leur utilisation permet une meilleure compréhension du texte et donc une meilleure réception, mais qu'elles affectent également la communication et la fluidité du texte si utilisées trop fréquemment. En effet, il est évident que si le lecteur est sans cesse obligé d'arrêter sa lecture afin d'obtenir une explication, il ne peut pas se plonger complètement dans le texte, et la compréhension du texte ainsi que la transmission du message en seront finalement affectées. De plus, ces procédés ne peuvent être utilisés avec la traduction audiovisuelle, notamment avec le doublage, ce qui rend cette option peu utilisable et efficace.

Nous pouvons donc constater que ces différents auteurs proposent chacun des solutions concrètes ou des conseils relatifs à la traduction de la variation linguistique, et notamment du dialecte. Cependant, tous s'accordent à dire qu'il n'y a pas de solution définie, définitive et valable dans tous les cas de figure, et que la tâche est toujours compliquée. Au cours de nos lectures, nous avons pu observer que dans beaucoup de cas, la solution pour laquelle optent les traducteurs est la neutralisation, c'est-à-dire, traduire le dialecte géographique par la variation standard de traduction, la variation « non-marquée ». En effet, il est extrêmement complexe de trouver un dialecte équivalent et acceptable, étant donné que chaque culture est différente et qu'en plus, l'action du texte se déroule dans un autre pays, ce qui affecte grandement la cohérence du texte (Romero, 2004 : 251). Cependant, il est évident que cela suppose une perte importante par rapport au texte source, surtout si nous prenons en compte que la présence de dialecte dans le texte est un choix de l'auteur et possède une fonction précise. Ceci est d'autant plus vrai lorsqu'il s'agit d'un film, où chaque mot est choisi soigneusement pour transmettre en

un laps de temps réduit une émotion spéciale. L'alternation d'énoncés en variation standard et en dialecte est faite intentionnellement pour créer un effet en particulier (Alemán, 2005 : 71), pour transmettre un certain message ou une certaine information, ou encore pour créer un effet comique (Caprara, 2011 : 154).

Il existe donc différentes solutions pour les traducteurs lorsqu'ils sont confrontés aux variations linguistiques. Comme nous venons de le mentionner, une des options les plus courantes est donc la neutralisation, ou standardisation de la variation linguistique, solution qui résout les problèmes d'acceptabilité. Cependant, comme nous l'avons fait remarquer, cette option n'est pas recommandable, car elle suppose l'élimination d'éléments de grande importance dans le texte, et fait courir le risque de ne pas transmettre le même message, la même atmosphère. Nonobstant, cette solution peut être valable si tout le texte est écrit en dialecte (Caprara, 2010 : 88). En effet, ainsi le dialecte perd son caractère « marqué » et devient donc en quelque sorte la variation standard, dans ce contexte : il n'est plus en opposition avec elle. Le dialecte n'a plus une fonction précise vu qu'il n'est pas présent de manière ponctuelle afin d'ajouter un élément en particulier au texte, il n'est plus l'exception qui apporte une information importante dans la transmission du message, mais il devient la norme, et prend donc le statut de langue à part entière dans ce texte. Une autre solution est d'apporter des explications extratextuelles, du style notes de bas de page, mais comme nous l'avons déjà expliqué précédemment, cette solution n'est pas optimale car elle peut affecter la compréhension du texte et sa lecture, et ne peut bien évidemment pas s'appliquer à la traduction audiovisuelle. Cette solution doit rester ponctuelle, et ne doit s'utiliser que dans le cas où il est impossible de trouver un équivalent acceptable. L'option de traduire le dialecte géographique par un dialecte géographique de la culture de réception n'est pas valable, car les structures sociales et géographiques varient d'un pays à l'autre, comme l'explique Caprara (2010 : 89). L'auteur précise dans un autre article (2011 : 155) qu'en général, les traducteurs choisissent de ne pas reproduire le dialecte géographique dans la traduction, étant donné la difficulté de trouver un équivalent valable ; ils ont donc recours à d'autres options : neutralisation, adaptation à un autre dialecte géographique ou utilisation de marqueurs d'un autre type (sociaux, par exemple), options reprises par María Lomeña Galiano dans son article sur le doublage en français et en italien du film *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (2009 : 279). Le linguiste polonais Wojtasiewicz soulignait en 1957 la difficulté importante de traduire les dialectes géographiques et sociaux due aux connotations socioculturelles qu'ils comportent et les éléments qui les caractérisent, qu'ils soient de caractère grammatical, phonétique, etc. (Santamaría, 2012 : 236). Ces éléments sont à tel point uniques et propres à une culture qu'il est extrêmement difficile de trouver une solution acceptable dans la culture d'arrivée.

Il apparaît donc évident qu'il n'y a pas une solution définitive ou universellement acceptée pour la traduction du dialecte géographique, ou des variations linguistiques en général. Chaque

situation de communication est différente, et requiert donc un traitement particulier au cas par cas. Soto (2007 : 363) affirme que la traduction du dialecte reste une utopie. Cependant, bien qu'il n'existe pas une de solution facile ou parfaite, de nombreuses s'options s'offrent aux traducteurs. Les traducteurs ont le choix entre différentes options que nous avons citées précédemment, et la décision d'utiliser telle ou telle solution doit être bien réfléchie et précédée d'une analyse rigoureuse du texte et des fonctions données au dialecte dans le texte. Le plus important est que le traducteur connaisse profondément les deux cultures en question lors de la traduction, et qu'il fasse preuve de créativité en utilisant les ressources infinies que les langues mettent à sa disposition afin de trouver un équivalent acceptable d'un point de vue culturel et pas seulement linguistique. En effet, il apparaît fondamental de se concentrer sur l'impression générale du texte, les effets qu'il produit et le message qu'il transmet, plutôt que sur la correspondance linguistique et le simple sens des mots. Le traducteur se verra donc parfois obligé d'avoir recours à des marqueurs d'un autre type que ceux du texte original, comme par exemple l'utilisation de marqueurs sociaux au lieu de géographiques, l'utilisation de mots marqués temporellement, de néologismes, etc. Cependant, il doit faire particulièrement attention à ne pas tomber dans les stéréotypes ou à ne pas caractériser un groupe social de la culture de réception en particulier : la traduction ne serait plus cohérente ni valable, le texte source ne faisant pas référence à cette communauté appartenant à la culture de réception.

#### **4. Les restrictions de la commande de traduction**

Nous allons maintenant aborder dans cette partie un facteur externe au texte à traduire en lui-même, mais qui affecte significativement l'angle sous lequel le traducteur envisage le texte et sa traduction, et donc sa manière de traduire. En effet, la commande de traduction que reçoit un traducteur comporte fréquemment des instructions et directives concernant les destinataires, la fonction de la traduction, etc. Ces instructions encadrent donc la manière d'envisager le texte et influencent sa traduction. Au cours de nos lectures sur la traduction des variations linguistiques, nous avons pu constater que beaucoup d'auteurs abordent ce sujet également.

##### **4.1. Le destinataire**

Comme nous l'avions déjà mentionné, le lecteur ou destinataire est un des facteurs les plus importants à prendre en compte lors de la traduction, vu qu'elle est réalisée pour lui. Comme l'expliquait Mayoral (1999 : 143), le lecteur achète un produit en espérant de ce produit qu'il corresponde à ses goûts et attentes ; si le lecteur n'est pas capable de comprendre le texte à cause d'un écart culturel ou linguistique trop important, si le texte n'est pas traduit de manière acceptable et compréhensible pour la culture de réception, la traduction ne sera donc pas valable. Par conséquent, la traduction ne doit pas seulement respecter le texte original, le sens

des mots et le message transmis, mais doit également prendre en compte ses destinataires et leur capacité à comprendre le texte et les informations, ainsi que l'acceptabilité. La traduction doit réussir à créer le même effet que le texte source – concept d'équivalence dynamique – (Mayoral, 1999 : 139), tout en s'adaptant aux lecteurs de la culture de réception, ce qui peut supposer quelques modifications. En effet, pour que la traduction soit efficace et que la fonction de communication soit respectée, il est important de ne pas imposer aux lecteurs des idées qu'ils ne comprendront pas ou rejetteront. Un bon traducteur saura définir sa cible, son profil, et anticiper ses réactions ainsi que ses connaissances de la culture du texte source (ibid., 177), et réalisera sa traduction en fonction de ces critères, entre autres.

## 4.2. Les conditions de traduction

La traduction d'un texte est affectée non seulement par la responsabilité d'acceptabilité vis-à-vis des lecteurs, mais également par un ensemble de conditions dans lesquelles le traducteur doit travailler. En effet, tout d'abord le traducteur doit respecter les instructions de traduction que lui impose le client. Le client demande une traduction dans un but précis, dans un contexte précis et avec un objectif particulier. Le traducteur doit donc se soumettre à ses exigences, même si cela suppose une altération de la fonction originale du texte source et de son message premier. Il va devoir aborder la traduction depuis un point de vue imposé par son client, ce qui peut affecter sa manière d'envisager le texte, qui devrait être, dans des conditions optimales, la plus objective possible. Comme l'explique Mayoral (1999 : 140-141), « *esta traducción se ajusta a un encargo específico y a las exigencias generales de la eficacia de la comunicación* », en ajoutant qu'il faut prendre en compte non seulement les facteurs « *no sólo lingüísticos sino también comunicativos y económicos* ». La lecture, compréhension et traduction du texte sont donc conditionnées par des facteurs externes au texte, ce qui les affecte. De ce fait, il peut exister un écart assez significatif entre le texte source et sa traduction, sans que l'on puisse pour autant dire que le traducteur ait mal travaillé (Rabadán, 1991 : 103), puisque cette différence peut-être le fruit des instructions données par le client en premier lieu. La traduction doit respecter non seulement la culture de réception et ses caractéristiques, mais aussi les attentes du client qui demande un produit spécifique et s'attend à obtenir ce qu'il a demandé. Même si, comme l'explique Mayoral (1999 : 172), l'auteur doit rester fidèle à l'auteur du texte source, au texte, ainsi qu'aux lecteurs, il est nécessaire qu'il reste fidèle également à son client. En effet, étant données les conditions actuelles du marché du travail, le traducteur ne peut se permettre d'ignorer les consignes et attentes du client, sous peine de voir la traduction refusée et de ne pas être payé (ibid., 143), en plus de perdre un client. Par conséquent, bien que le message et la fonction première du texte soient des éléments de très haute importance à prendre en compte lors de la traduction, ce ne sont pas les seuls facteurs influençant la traduction, qui peut être altérée également par des facteurs externes. Des théoriciens allemands

avaient déjà introduit la théorie du *skopos* (terme grec signifiant 'but' ou 'objectif'), selon laquelle la fonction d'un texte peut être conditionnée par le processus de négociation entre le client et le traducteur (Mayoral, 1999 : 139). Rabadán (1991 : 89), pour sa part, expliquait que le traducteur va définir une liste de critères selon leur importance afin de réaliser sa traduction : ces critères ne seront donc pas seulement linguistiques et culturels, mais dépendront également des instructions qu'il a reçues, des destinataires, du contexte, etc.

### **4.3. Les contraintes de la traduction audiovisuelle**

Les facteurs devant être pris en compte lors de la traduction, qu'ils soient inhérents au texte ou externes à celui-ci, deviennent encore plus nombreux et complexes lorsqu'il s'agit de la TAV. En effet, étant donné qu'un des critères les plus importants à prendre en compte est celui de l'acceptabilité de la traduction, comme le signalait Rabadán (1991 : 103), le processus devient d'autant plus compliqué lorsqu'il s'agit d'un film, puisque c'est un moyen très particulier de communication, avec des restrictions propres à son genre. En effet, la TAV, comme l'explique Caprara (2010 : 130), réduit les possibilités de traduction et d'interprétation du texte. Il est d'autant plus compliqué de trouver des alternatives viables à la traduction d'un texte – et surtout des variations linguistiques – quand le support sera des sous-titres, qui doivent être d'une longueur réduite, et lisibles et compréhensibles en un laps de temps très court, ou lorsqu'il s'agit d'un doublage, où les dialogues doivent s'adapter tout d'abord au contexte du film ainsi qu'aux mouvements de la bouche des acteurs. Les traducteurs ont alors des contraintes beaucoup plus importantes lorsqu'il s'agit d'un support audiovisuel. En outre, il devient encore plus complexe de définir l'audience et les destinataires de la traduction, vu que les films sont un moyen de communication beaucoup plus répandu, avec un public beaucoup plus large et diversifié (Rabadán, 1991 : 162). Caprara (2010 : 133) souligne que la difficulté est d'autant plus grande lorsque la fonction du doublage est le succès du film dans un autre pays, où il n'existe pas les mêmes éléments culturels et linguistiques.

## CHAPITRE 4 : BIENVENUE CHEZ LES CH'TIS

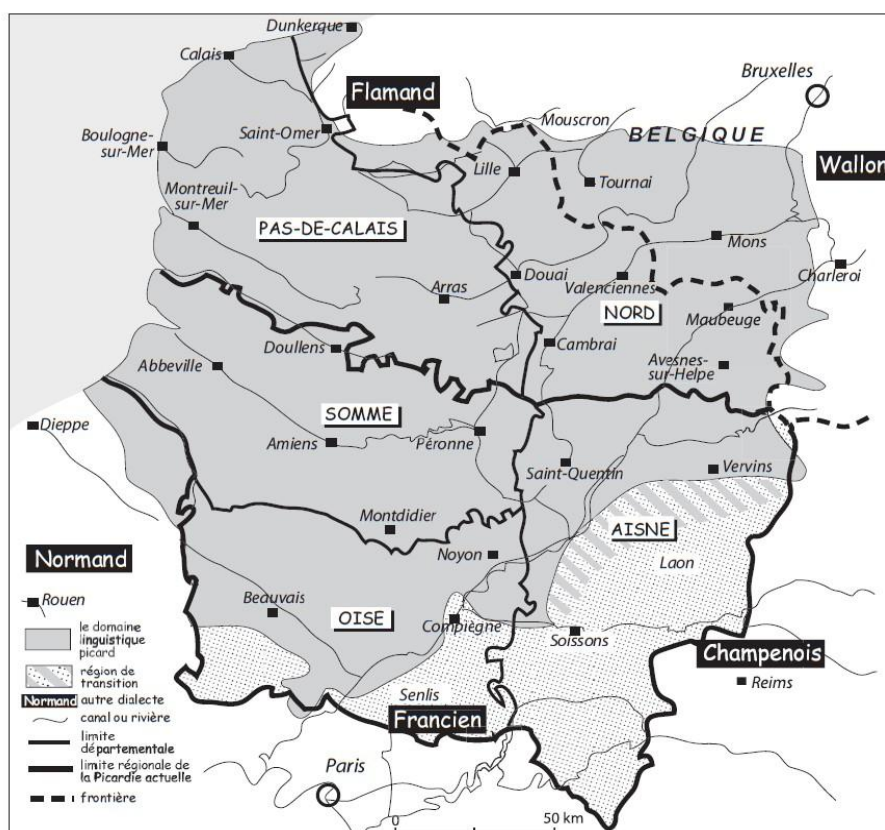
### 1. Le dialecte *ch'timi* ou picard

En premier lieu, il nous paraît important d'aborder ce chapitre par une brève présentation du dialecte en question dans l'étude de notre cas pratique, le film *Bienvenue chez les Ch'tis*. Nous allons, dans un premier temps, retracer brièvement son histoire et sa provenance, puis nous nous intéresserons à la polémique relative à sa dénomination. Enfin, nous allons voir quelques unes de ses caractéristiques linguistiques.

#### 1.1. Origines et histoire

Comme l'explique Dawson (2002), le dialecte picard est une langue d'oïl, tout comme le français. C'est une langue romane qui provient du latin vulgaire. Il est important de remarquer que le picard n'est pas un dérivé ni une déformation du français, mais qu'il est une langue régionale, ou dialecte, à part entière. Le picard est présent dans le Nord Pas-de-Calais, en Picardie ainsi qu'en Belgique, comme nous pouvons le voir dans la carte suivante, émanant du site de la Fédération INSANNE (2012).

Carte 1





Le picard était auparavant une langue puissante, utilisée dans l'administration et aussi dans la littérature ; comme le souligne Eloy, (2012 : 3-4), c'était une langue prestigieuse notamment au XIII<sup>e</sup> siècle. Par la suite, avec l'évolution de la variation de l'Île de France, le picard connaît un déclin notable, et de nos jours, c'est surtout une langue parlée dans le cadre intime et familial. Le picard, comme beaucoup d'autres langues régionales, a failli disparaître. C'est grâce à des mouvements de protection nés dans les années soixante qu'il a pu être conservé, et on peut constater un regain de vitalité de la littérature picarde et des mouvements associatifs visant à le protéger. Il est aujourd'hui une des langues régionales les plus parlées en France. Comme le précise Eloy (ibid.), le nombre de locuteurs est difficile à déterminer avec exactitude, mais il est certain qu'ils sont nombreux : entre 500 000 et 2 millions. L'auteur explique également que l'enseignement du picard se fait uniquement grâce à des initiatives ponctuelles et personnelles et, bien que le Ministère de la culture essaye d'adopter une position positive et favorable à la préservation et promotion du picard, seulement un faible budget y est accordé. Enfin, Eloy termine en expliquant que, malgré ce regain pour les langues régionales et pour leur reconnaissance, le picard reste une langue en danger. Nous pouvons constater que grâce à *Bienvenue chez les Ch'tis*, beaucoup de personnes se sont intéressées au dialecte *ch'timi*, et nombreux sont les locuteurs qui ont revendiqué leur appartenance à cette communauté ; cependant, ce coup de pouce médiatique n'a pas été suffisant pour mettre en place et assurer une politique de préservation et de promotion efficace. De plus, comme nous allons le voir à présent, cette vague médiatique n'a fait que renforcer les confusions relatives à la dénomination de cette langue régionale, et aux différences entre picard et *ch'timi*.

## 1.2. Picard ou *ch'timi* ?

La confusion qui règne autour des termes *picard* et *ch'timi* ou *ch'ti* est réelle, notamment depuis *Bienvenue chez les Ch'tis*, comme le fait remarquer Dawson (2012 : 41). Le film, en mettant sous le feu des projecteurs cette variation régionale du Nord, a également rendu un peu plus floue la différence entre ces termes, ainsi que leur portée. Pour certains, le *ch'timi* n'est qu'un dérivé du picard, pour d'autres il est une langue à part entière, alors que quelques-uns ne le considèrent que comme un patois. En outre, certaines personnes affirment que le picard est la langue des universitaires, alors que le *ch'timi* est la langue parlée par tous. Qu'en est-il donc réellement ? Dawson (ibid., 42-43) précise que le picard est une langue régionale, alors que le *ch'timi* n'est que la variation utilisée dans le Nord Pas-de-Calais, qui n'est qu'une partie de la communauté linguistique du picard. Ainsi, bien que ces deux variations soient différentes, ce ne sont pas deux langues ou dialectes à part entière et les deux sont largement intercompréhensibles. Tout comme *ch'timi*, le terme *rouchi* fait également référence à une variation du picard. Ces confusions et conflits de dénominations ont plusieurs origines, comme

l'explique l'auteur (2012 : 46) : histoire compliquée du Nord de la France, identités linguistiques, dialectales et régionales fortes, etc.

Ainsi, picard, *ch'timi*, *ch'ti* et *rouchi* sont en réalité toutes des variations linguistiques d'une même langue régionale. Bien qu'il existe des différences entre chacune, elles ont la même provenance et sont très semblables. Il est ainsi faux de penser que *ch'timi* et picard sont deux dialectes complètement différents ; comme le souligne Poulet (2005 : 74), [*l*]e *ch'ti* est le picard du Nord, mais c'est du picard.

Le mot *ch'timi*, ou *ch'ti* qui en est une abréviation, est en fait un terme très récent, puisqu'il est né pendant la Première Guerre Mondiale. Comme l'explique Poulet (2005 : 74), ce terme était utilisé en premier lieu pour désigner les soldats du Nord de la France : la fréquence du son *ch* et des pronoms *mi* et *ti* servirent aux autres soldats à créer ce surnom. La désignation *ch'timi* était à l'origine péjorative, les soldats ne comprenant pas la langue parlée par ceux du Nord. Mais ceux-ci en firent une fierté, et aujourd'hui, le terme n'a plus cette connotation péjorative et n'est plus limité aux soldats.

### 1.3. Caractéristiques

Nous allons ici voir quelques-unes des caractéristiques les plus notables du picard et du *ch'timi*.

#### 1.3.1. Phonétique

Alain Dawson (2002) nous propose les caractéristiques phonétiques suivantes :

- Assourdissement des consonnes sonores finales. Exemple : *largue* / *larke* 'large'.
- Palatisation des occlusives vélaires. Exemple : *kère* / *tchère* / *kière* 'tomber'.
- Palatisation des fricatives apico-dentales [s] et [z]. Exemple : *picier* / *picher* 'pisser'.
- Labiovélarisation des consonnes labiales. Exemple : *païèle* / *poaiyèle* 'poêle'.
- Fermeture du [a] final en [o] ou [eu].
- Alternance *é* / *ié*. Exemple : *tété* / *tiéte* 'tête'.
- Alternance *u* / *eu*. Exemple : *ju* / *jeu* 'jeu'.
- Diphtongues orales et nasales.

Denise Poulet (2005 : 75) ajoute les caractéristiques suivantes :

- Non palatisation de *l*. Exemple : *l'solel* 'le soleil'.
- Amuïssement des voyelles en position atone. Exemple : *lèf* 'lèvre'.
- Nasalisation de la voyelle précédant une consonne nasale. Exemple : *din.né* 'dîné'.

### 1.3.2. Morphologie

Denise Poulet (2005 : 76) fait la liste suivante :

- L'article défini est réduit à *l'*, parfois précédé d'une voyelle : *él / eul*.
- Les pronoms *moi, toi, lui* deviennent *mi, ti, li*.
- A la troisième personne du pluriel, le *t* final est maintenu, avec parfois une voyelle d'appui : *i pinsote* 'ils pensaient'.
- L'imparfait de l'indicatif et le conditionnel terminent fréquemment par *-ot* : *i disot* 'il disait'.
- Le subjonctif présent se termine par *-che* : *que je fache* 'que je fasse'.
- Les possessifs masculins deviennent : *min, tin, sin* ; féminins : *m', t', s'* ; pluriels : *nos, nous, vos, vous, leus*.

Jean Michel Eloy (2012 : 2) complète avec les apports suivants :

- Usage de formes pronominales atones : *assis te* 'assieds-toi'.
- Le démonstratif *ce* devient article défini : *ch'poéyis* 'le pays'. Il faut ajouter la particule *lo* ou *chi* pour faire le démonstratif : *ch'poéyis-lo* 'ce pays'.

### 1.3.3. Syntaxe

Eloy (2012 : 2) explique que le picard partage beaucoup de caractéristiques avec le français oral populaire, comme le redoublement du sujet, par exemple. Il faut noter également que le picard possède un ordre des mots propre, qui diffère du français.

### 1.3.4. Lexique

Au niveau du lexique, Eloy (2012 : 2) précise que le picard dispose d'un vocabulaire abondant qui lui est propre, provenant des traitements phonétiques caractéristiques et de types étymologiques spécifiques. De nombreux sites internet proposent des listes assez complètes d'expressions et de vocabulaire picards ou *ch'timis*, notamment depuis la parution de *Bienvenue chez les Ch'tis* (*Ch'ti, NordMag, La voix du Ch'ti, L'Internaute, Dicohti*, pour ne citer qu'eux). De même, de nombreux livres sont parus concernant cette langue régionale, notamment *Le Chtimi de poche*, d'Alain Dawson (2004).

Dans le film, nous avons vu par exemple *caïelle* 'chaise', *baraque* 'maison' ou encore *faluche* 'galette', *bouque* 'bouche' et *guiler* 'couler'.

## 2. Fonctions du dialecte dans *Bienvenue chez les Ch'tis*

Dans cette partie, nous allons étudier les différentes fonctions que remplit le dialecte dans notre objet d'étude. Nous verrons que le dialecte est un élément primordial dans ce film,

une base sur laquelle repose l'histoire, les effets humoristiques mais également les personnages. Comme le remarque Serrano (2012), il existe trois types de scènes où la présence du dialecte est fondamentale dans *Bienvenue chez les Ch'tis* :

- Les scènes expliquant les caractéristiques phonétiques et lexiques du dialecte : elles sont importantes pour la compréhension de Philippe, le protagoniste, mais surtout du spectateur ; de plus, elles sont très utiles au traducteur également, qui peut s'en servir afin de mieux comprendre le *ch'timi* et de trouver des solutions adéquates.
- Les scènes soulignant l'incompréhension de Philippe et engendrant des effets comiques.
- Les scènes utilisant des jeux de mots tirés du *ch'timi*.

Ces scènes, et donc le dialecte *ch'timi*, remplissent trois grandes fonctions que nous allons voir à continuation.

### **2.1. Présenter le ch'timi et casser les stéréotypes**

Un des premiers objectifs de *Bienvenue chez les Ch'tis* est de présenter au reste de la France, et du monde, la culture et le dialecte *ch'timi*. En effet, il existe énormément d'idées reçues et de stéréotypes, que Dany Boon et ses collègues ont souhaité reprendre dans leur œuvre et démonter afin de donner un autre point de vue, une autre vision de cette culture et de ce dialecte méconnus. Bien que *Bienvenue chez les Ch'tis* ne présente pas une vision réaliste de la situation (dialecte moins marqué afin de le rendre plus compréhensible pour les spectateurs, dialecte parlé par tous les habitants de Bergues, etc.), le film a tout de même le mérite d'essayer de faire connaître ce dialecte et cette culture. Ainsi, l'utilisation du dialecte tout au long du film permet de montrer les différences linguistiques entre le français et le picard, et d'expliquer les particularités de ce dernier, tant au niveau de la phonétique, du vocabulaire, de la conjugaison, etc. Même si parfois cette présentation devient quelque peu caricaturale (notamment lors des scènes montrant l'incompréhension de Philippe, comme celle où il arrive à Bergues et entre dans son nouvel appartement), les spectateurs peuvent ainsi découvrir le dialecte, apprendre à le comprendre et l'approprier.

Une des scènes les plus explicatives est celle du restaurant, où les collègues de Philippe lui apprennent les rudiments de la prononciation du *ch'timi* ainsi que quelques mots de vocabulaire. Le spectateur est ainsi initié avec humour à la culture et au dialecte *ch'timi*, les appréhende et observe d'un nouvel angle. De plus, grâce à ces explications sur le dialecte, le spectateur peut au fur et à mesure du film comprendre de plus en plus le *ch'timi*, ce qui permet de briser l'idée reçue que c'est une langue incompréhensible pour les étrangers. Le film présente peu à peu le picard comme un dialecte convivial et chaleureux, étant donné que la grande

majorité des personnages l'utilisant sont gentils et accueillants, ce qui permet de défaire également le stéréotype selon lequel les gens du Nord sont froids et renfermés.

## 2.2. Personnalités des personnages

Une autre des fonctions du dialecte *ch'timi* dans *Bienvenue chez les Ch'tis* est étoffer la personnalité des personnages du film. En effet, comme le souligne Santamaría (2012 : 240), le recours au dialecte (ou autres particularités langagières) est très fréquent pour enrichir un personnage. Ainsi, nous pouvons constater que dans notre objet d'étude, le dialecte sert à nombreuses reprises à caractériser certains personnages. En effet, il sert tout d'abord à marquer la différence entre Philippe et les habitants du Nord, puisqu'ils ont une manière de parler différente. Il est d'ailleurs intéressant de constater que Philippe n'a pas l'accent du Sud, bien qu'il y vive, alors que l'oncle de sa femme Julie, ou le policier qui l'arrête sur l'autoroute, ont cette particularité linguistique.

En ce qui concerne l'oncle de Julie, nous pouvons supposer que le fait de lui donner un accent marqué et un vocabulaire propre au Sud (*fada* 'fou', par exemple) sert l'objectif de le présenter comme une personne typique du Sud, enracinée dans cette culture et très en contraste avec les habitants du Nord. De plus, nous avons aussi l'image du chef de famille taciturne, reclus au fond de sa maison, à l'ombre, que tout le monde respecte, stéréotype typique des familles du Sud de la France ou de Corse. De même, Patrick Bosso, qui incarne le policier, parle avec un accent du Sud, stéréotype très ancré en France où les policiers sont toujours dépeints de manière caricaturale parlant avec cet accent.

Quant aux personnages de Bergues, nous pouvons constater que la mère d'Antoine est une des personnes avec l'accent le plus fort et le moins compréhensible. Les particularités phonétiques sont très marquées, les conjugaisons picardes fréquentes (plus qu'avec d'autres personnages), l'emploi du vocabulaire picard est plus étendu. De même, Monsieur Vasseur, quand il vient à la Poste lors de sa première apparition, s'exprime de manière incompréhensible pour ceux qui parlent français. Le fait de caractériser ces personnes plus âgées en leur faisant parler *ch'timi* de manière plus prononcée qu'aux autres personnages correspond à l'idée répandue selon laquelle les personnes âgées s'expriment de manière beaucoup plus marquée alors que les jeunes parlent un dialecte « radouci » en quelque sorte, probablement à cause de leur scolarisation. Transmettre ces particularités si marquées aux spectateurs espagnols sera, comme nous allons le voir, le plus grand défi pour le traducteur. En ce qui concerne Antoine, un des personnages principaux avec Philippe, le personnage s'exprime en *ch'timi*, mais de manière plus « légère ». Cependant, sa prononciation paraît assez caricaturale, notamment avec le son *oi* qu'il prononce *oè*. Ces particularités donnent au personnage tout d'abord un effet comique, puisqu'il apparaît dans un premier temps comme une personne assez simple, ce qui correspond

aux idées reçues sur les habitants du Nord. Enfin, ces éléments langagiers lui donnent finalement un côté attachant.

Nous pouvons donc voir que *Bienvenue chez les Ch'tis* joue sur l'utilisation des variations linguistiques afin de caractériser certains personnages et d'enrichir leur personnalité, que ce soit pour les démarquer des autres personnages, faire écho à un stéréotype ancré dans la culture française, etc.

### 2.3. Le dialecte, moyen de transmission de l'humour

Dans *Bienvenue chez les Ch'tis*, la fonction principale du dialecte est engendrer des situations comiques. En effet, une des raisons principales du succès de cette comédie est qu'elle a réussi à faire rire un nombre inimaginable de spectateurs. Le comique du film est basé sur le dialecte *ch'timi*, que ce soit sur sa prononciation inhabituelle et quelque peu risible pour les Français ne parlant pas ce dialecte (nous pouvons citer l'exemple de *Coco-Colo* au lieu de *Coca-Cola*), ou encore sur le vocabulaire particulier – *boubourse*, *babache*, par exemple, qui signifient 'benêt' ou 'niais' – mais surtout sur l'incompréhension que son utilisation peut causer chez Philippe, et ceux qui ne le parlent pas en général. Dès l'arrivée de Philippe à Bergues, le ton comique est introduit lorsqu'Antoine parle *ch'timi* et que Philippe pense qu'il s'est cassé la mâchoire. La scène suivante représente une incompréhension totale entre les deux personnages, engendrée par un quiproquo dû aux différences de prononciation : tandis qu'Antoine essaye tant bien que mal d'expliquer à Philippe que l'ancien directeur a pris les meubles puisqu'ils lui appartenaient, Philippe déduit que des chiens et des chats sont impliqués. Tout au long du film, le dialecte est source de situations humoristiques et absurdes, ayant comme base principale les incompréhensions de Philippe face à cette langue qu'il ne maîtrise et ne comprend pas au début. Cependant, au fur et à mesure, Philippe s'approprie ce dialecte et commence à l'utiliser, ce qui constitue également un élément comique, notamment lorsqu'il est saoul après la distribution du courrier et se considère *ch'ti*, utilisant des mots propres au dialecte, comme *tchu* 'cul'.

Le dialecte engendre l'humour d'une part par la création de quiproquos linguistiques, mais aussi parce qu'il vient renforcer le comique de situation dans certaines scènes : la scène du petit-déjeuner chez Antoine, la distribution du courrier, etc. Le comique de situation est notamment amplifié par l'utilisation de mots « repères », comme *biloute* (terme affectif pour un bon copain) ou l'interjection *hein*, qui reviennent très fréquemment dans les dialogues. Au comique de situation et de caractère également, s'ajoute donc le comique de mots, qui les renforce. Dans *Bienvenue chez les Ch'tis*, le picard est mélangé au français standard, ce qui renforce l'effet humoristique en contrastant bien les deux variations et mettant ainsi en évidence les différences.

En outre, même si cette perception change au cours du film puisque l'on apprend à connaître les personnages et que l'on s'attache à eux, l'humour est également transmis par

l'image un peu campagnarde et comique que le dialecte attribue aux personnages : ils ont l'air moins « évolués », plus ruraux et rustres que Philippe. L'utilisation du *hein* à la fin des phrases donne un côté un peu primitif ou simple aux Ch'timis, d'où l'effet comique. Par ailleurs, il convient de remarquer que certains traits langagiers des personnages *ch'timis* ne sont pas forcément propres au dialecte, mais relèvent plutôt d'un parler rural ; ainsi, le dialecte est exagéré afin de consolider l'effet humoristique et bien marquer la différence avec la variation standard du français. Le spectateur se retrouve donc en Philippe, partage sa perplexité et ses incompréhensions, ses préjugés et, peu à peu, apprend avec lui à connaître cette culture, cette langue et ses locuteurs. Ce procédé participe à l'effet comique, car le spectateur peut s'identifier au personnage et s'intégrer au film.

### 3. Étude de la version doublée en espagnol de *Bienvenue chez les Ch'tis*

Il nous semble important tout d'abord de remarquer que le traducteur n'a pas utilisé un dialecte existant pour le doublage en espagnol, et n'a pas eu recours non plus à la neutralisation. En effet, il a créé un dialecte fictif, grâce à des éléments lexicaux, morphologiques et phonétiques que nous allons voir plus en détail. Ce choix est motivé par plusieurs raisons :

- Le *ch'timi* étant un des éléments principaux du film et la base des effets comiques, il était donc impossible d'avoir recours à la neutralisation ou standardisation. En effet, le film aurait ainsi perdu sa raison d'être et son humour.
- Le traducteur pouvait difficilement utiliser un dialecte existant, car le *ch'timi* n'a pas d'équivalent en espagnol. De plus, cette solution ne serait ni adaptée ni acceptable, car elle impliquerait une comparaison entre les Ch'timis et la communauté dialectale utilisée pour la traduction, ce qui serait incohérent.

Le traducteur a donc dû faire appel à sa créativité afin de reproduire le plus et le mieux possible dans la version espagnole les fonctions et les effets du *ch'timi* dans l'original. La difficulté est d'autant plus grande puisque non seulement le traducteur doit essayer de reproduire le dialecte, mais doit également transmettre l'humour omniprésent de l'original, qui passe presque exclusivement par l'usage du dialecte. Nous allons maintenant étudier les différentes solutions qu'il a utilisées en nous servant d'extraits de dialogues en VO<sup>3</sup> et VE<sup>4</sup>.

#### 3.1. Lexique

Nous allons tout d'abord nous intéresser à la traduction des éléments lexiques du dialecte. En effet, les dialogues contiennent assez fréquemment des mots ou expressions propres au *ch'timi*, dont certains reviennent régulièrement et constituent une base du dialecte

---

<sup>3</sup> Version originale

<sup>4</sup> Version espagnole

pour Philippe mais aussi les spectateurs pour la compréhension et l'apprentissage. Il est important de remarquer que le traducteur a beaucoup plus exploité les particularités phonétiques que lexicales, bien que ces dernières aient leur importance également, étant donné que la neutralisation des caractéristiques phonétiques supposerait une perte trop importante par rapport à l'original. Le traducteur a donc dû faire preuve de beaucoup de créativité et d'imagination.

Nous allons procéder par ordre chronologique, c'est-à-dire étudier les mots de lexique et leur traduction selon leur ordre d'apparition dans le film. Nous avons choisi cette méthode plutôt qu'une classification par stratégie de traduction ou par résultats car ces dernières sont, dans ce cas, difficiles à mettre en place, étant donné que certains exemples correspondent à plusieurs catégories à la fois. Pour plus de clarté, nous ajouterons une phrase récapitulative à la fin de chaque exemple avec la stratégie utilisée et le résultat obtenu. Nous compléterons également notre analyse avec quelques suggestions de traduction. La fréquence de telle ou telle stratégie ou résultat sera étudiée dans les conclusions.

a) Wassingue

<p><b>Oncle de Julie :</b> Et, quand tu crois tout comprendre, tu apprends que serpillère, ça se dit wassingue. Alors là...</p>	<p><b>Tío de Julie:</b> Y cuando crees que lo entiendes todo, descubres que a la fregona la llaman paliendre. ¡Buuuf!</p>
---	---

Ici, le traducteur a choisi d'inventer un nouveau mot, *paliendre*, qui ne ressemble en rien à *fregona* et évoque seulement l'idée avec le morphème *pal(o)*. Ce choix se justifie notamment par l'absence complète de ressemblance entre *serpillère* et *wassingue*. Bien que, sorti du contexte, *paliendre* serait incompréhensible pour les spectateurs espagnols – tout comme *wassingue*, pour les spectateurs ne parlant pas picard – grâce à l'explication de l'oncle de Julie il n'y a aucun problème de compréhension.

La stratégie de traduction adoptée est donc la création d'un néologisme, qui permet de maintenir l'effet de l'original.

b) Vingt de diousse

<p><b>Antoine :</b> Bienvenu, Monchieur le Directeur.  <b>Philippe :</b> Monsieur Bailleul ?  <b>Antoine :</b> Ouais, ch'est mi. Ouh, vingt d'dioussse.</p>	<p><b>Antoine:</b> Bienvenido, Sheñor Director.  <b>Philippe:</b> ¿Señor Bailleul?  <b>Antoine:</b> Sí, soy yo. Uy, ¡vandiús!</p>
---	---



De nouveau, le traducteur a choisi la création d'un néologisme espagnol en se basant sur l'adaptation graphique et phonétique de *vingt d'diousse* : cela facilite le processus de doublage au niveau de la synchronisation labiale. De plus, grâce à *diús*, qui ressemble fortement à *dios*, le spectateur se rend compte qu'il s'agit d'une sorte de juron blasphématoire. Même s'il ne connaît pas ce mot, il peut donc comprendre aisément son sens. Ces deux éléments justifient le choix du traducteur.

La stratégie adoptée est donc encore la création d'un néologisme, qui reproduit l'effet original.

c) Carrette

<p><b>Antoine</b> : Non mais ch'est pas grave, cha va. J'vous ai r'connu à vot' plaque, qu'est treize. Ichi ch'est chinquante-neuf. J'vous ai fait signe d'arrêter vot' carrette, mais vous m'avez pas vu. Mais cha va, j'ai rien, j'ai rien, j'ai rien.</p>	<p><b>Antoine</b>: ¡Na', no pasha nada, estoy bien! Pero como he vishto shu matrícula que no esh de aquí, esh el 59, le hishe señas pa' parar el carro pero no me vio. ¡Eshtoy bien, no tengo nada, no tengo nada, na', na', na'!</p>
--	---

La solution adoptée a été l'utilisation d'un mot employée en Amérique Latine, *carro*, afin de conserver la connotation dialectale de *carrette*. La compréhension, tout comme dans la VO, n'est pas entravée. La ressemblance phonétique facilite la synchronisation labiale.

La stratégie est d'utiliser un terme dialectal permettant de maintenir la connotation de la VO.

d) Tchu

<p><b>Philippe</b> : Votre mâchoire, ça va là ?</p>	<p><b>Philippe</b>: ¿Que si le pasa algo en la boca?</p>
<p><b>Antoine</b> : Non, non, j'ai mal à la tchu, c'est tout. J'chuis tombé sur min tchu, quoi.</p>	<p><b>Antoine</b>: No, no, me duele el chu, nada más, me he caído del chu.</p>
<p><b>Philippe</b> : Le tchu ? Oh là là, c'est pas terrible quand vous parlez là, vous voulez pas qu'on aille montrer votre mâchoire à un médecin ?</p>	<p><b>Philippe</b>: ¿El chu? Esto no tiene buena pinta, ¿seguro que no quiere que le vea un médico la boca?</p>

*Tchu* signifie 'cul' en français. Il existe également la variante *tchiul* selon les glossaires et dictionnaires picards trouvés en ligne. Ici, le traducteur a choisi de créer un équivalent phonétique, *chu*. Sans le support visuel qui aide le spectateur à comprendre de quelle partie du corps il s'agit, il est plus difficile en espagnol qu'en français de comprendre ce mot (*cul* est très similaire à *tchu* alors que *chu* et *culo* pas autant). Cependant, cette solution est très pratique au

niveau de la synchronisation labiale, et sert également de marqueur dialectal dans le dialogue, conservant ainsi l'effet de l'original.

Encore une fois, la stratégie adoptée est de créer un néologisme, qui évite une perte par rapport à la VO.

e) Ch'ti/ch'timi

<b>Antoine</b> : Parce que j'parle ch'ti, ch'est cha ?	<b>Antoine</b> : Eh, hablo chetimi, ¿es eso?
<b>Philippe</b> : Pardon ?	<b>Philippe</b> : ¿Perdón?
<b>Antoine</b> : Ben, j'parle ch'timi quoi.	<b>Antoine</b> : Que hablo chetimi, y eso.

Tout au long du film, *ch'ti* et *ch'timi* sont traduits soit par *cheti*, soit par *chetimi*, notamment en fonction de la synchronisation labiale : *ch'ti* n'est pas forcément traduit par *cheti*, mais aussi par *chetimi*, et vice-versa.

Il convient de remarquer que dans la VO, l'oncle de Julie prononce *ch'timi* d'une manière particulière, avec un fort accent du Sud : *cheuteumi*. Dans la VE, cette particularité n'est pas retransmise : on peut donc constater une perte par rapport à l'original, bien que minime et plutôt sans conséquences.

<b>Oncle de Julie</b> : En 1934, ma mère a couché avec un cheuteumi.	<b>Tío de Julie</b> : En 1934, mi madre se acostó con un cheti.
--	---

Le traducteur a choisi encore une fois de créer un néologisme, sans perte par rapport à la VO en général.

f) Baraque

<b>Antoine</b> : Ouais. Voilà. J'va quitter l'baraque. J'va prendre un appartement à mi, et j'va m'installer avec Annabelle.	<b>Antoine</b> : Ya. Bien. Me voy de casha. Alquilaré un apartamento para mí, y me iré a vivir con Annabelle.
--	---

Nous pouvons constater que, bien que *baraque* soit le mot picard pour maison, le traducteur a fait le choix de conserver le mot *casa*, qui est la version standard, en ajoutant seulement une particularité phonétique (*casha*). Baraque existe en français : d'après le dictionnaire Larousse, *c'est une construction légère, souvent démontable, servant à loger des troupes ou du matériel militaire, des pêcheurs, des chasseurs, des ouvriers, des outils, etc.*, ou encore une maison dans le registre familier, qui a souvent une connotation péjorative. Une option aurait été de trouver un équivalent, comme *chabola*, par exemple. Cependant, il est intéressant de noter que lorsqu'il s'agit de la *baraque à frites*, le traducteur a opté pour *barraca de las papas*,

et non *casa de las papas*, ce qui s'explique notamment par le fait que *barraca* peut faire référence aux stands que l'on trouve dans les foires, similaires à la baraque à frites, et également par l'équivalence phonétique. Le traducteur aurait pu opter pour *chiringuito*, qui est un équivalent sémantique, mais l'équivalence phonétique serait perdue et le fait de garder *barraca de las papas* permet aussi d'introduire une couleur locale.

<b>Philippe</b> : Vous déjeunez où ?	<b>Philippe</b> : ¿Adónde van?
<b>Annabelle</b> : Ba, à la baraque à frites.	<b>Annabelle</b> : A la barraca de las papas.

Dans cet exemple, la stratégie adoptée est le recours à la variation standard, bien que caractérisée phonétiquement, ce qui induit à une perte par rapport à l'original. Dans le cas de *barraca de las papas*, le traducteur a opté pour un équivalent, qui maintient l'effet de la VO.

g) Qué qu'cosse

<b>Antoine</b> : Ch'est à mi qu'cha fait plaisir. Vous voulez peut-être boire ou manger qué qu'cosse, hein ?	<b>Antoine</b> : El gusto es todo mío. ¿Le apeteshe comer o beber algo?
--	---

Ici, le traducteur a choisi de ne pas reproduire la marque dialectale et a eu recours à la standardisation. Etant donné que dans cette scène la bouche d'Antoine est en partie masquée par son bras, il n'est pas indispensable de respecter exactement les mouvements labiaux et donc il est possible de trouver une solution plus satisfaisante. Il aurait été possible par exemple d'utiliser les mots catalans *quelcom* (quelque chose) ou *una mica* (littéralement, 'un peu' ; dans ce contexte, 'un bout'), afin de conserver la marque dialectale. Il n'y aurait pas de caractérisation étant donné que le traducteur n'a pas systématiquement recours au catalan, mais seulement de manière ponctuelle, comme il le fait avec des mots ou expressions latino-américains.

La stratégie adoptée est encore une fois la standardisation, avec une perte inévitable de l'effet original.

h) Tchiot/Tchou/Chtiot

<b>Mère d'Antoine</b> : Vous avôz rin bougé à l'chambre de min tchiot ?	<b>Madre de Antoine</b> : ¿No habrá toca'o na' del cuarto de mi shico?
---	--

<b>Mère d'Antoine</b> : Ah, min tchiot biloute. T'as du courrier pour t'mère ?	<b>Madre de Antoine</b> : Oh, mi pequeño pichula. ¿Traesh correo para tu madre?
--	---

Dans le film, *tchiot*, *tchou* et *chtiot* sont des variantes synonymiques qui signifient : ‘petit’/’peu’, en tant qu’adjectif ou nom commun. *Tchou* n’est utilisé qu’une seule fois dans le film, avec le même sens que dans le premier exemple ci-dessus ; d’ailleurs, le traducteur l’a également traduit par *shico*. En d’autres occasions, le traducteur a traduit *tchiot* et *chtiot* par *pequeño*, *un poco*, ou a préféré un diminutif : *cafeshito*, *amarillete*. Il est regrettable que dans certains cas, le traducteur ait utilisé la neutralisation, avec *pequeño*, comme nous pouvons le voir dans le deuxième exemple. Comme le souligne Ursula Reutner (2013 : 160), cette option n’est pas satisfaisante, et il aurait au moins fallu ajouter une particularité phonétique pour limiter la perte. Une solution aurait pu être *pichulita*, par exemple, pour garder la marque dialectale, ou créer une prononciation artificielle.

Le traducteur a opté pour la standardisation (avec caractérisation phonétique parfois) et même l’omission, qui conduit encore une fois à une perte de l’effet comique.

i) Tizaute

<b>Homme</b> : Chalut Antoine !	<b>Hombre</b> : ¡Buenash, Antoine!
<b>Antoine</b> : Cha va tizaute ?	<b>Antoine</b> : ¿Qué hay tiote?

Ici, le traducteur a créé un néologisme, *tiote*, qui a trois avantages : premièrement, il retransmet le comique de l’original ; il est facilement compréhensible par les spectateurs, par sa ressemblance avec *tío*, qui est un mot fréquent pour s’adresser à quelqu’un de manière familière et affectueuse ; enfin, il respecte les mouvements labiaux du mot original, facilitant ainsi le doublage.

La stratégie adoptée est celle du néologisme, qui permet de conserver l’humour de la VO.

j) Boubourse

<b>Antoine</b> : Ah bon ? Tu parlais pas de tin motard plutôt là, le frimeux. Il est pas là d’ailleurs ? Il aime pas les frites eul’ boubourse ?	<b>Antoine</b> : ¿Ah, shí? ¿No hablabash de eshe motero tuyo, el shulito? ¿Por dónde está? ¿No le gushtan lash patatash a eshte boberas?
--	--

Le traducteur a employé un mot de l’espagnol standard du registre familier. La version plus répandue est *bobería*. *Bobera* n’existe pas en tant qu’adjectif en espagnol normalement, alors que dans le film parfois oui : *no soy boberas*. Dans tous les cas, la forme adéquate en espagnol serait plutôt *bobo*. En utilisant un mot de la variation standard, mais en ne respectant pas les normes d’utilisation, le traducteur réussit à reproduire l’effet recherché et à adapter sa version à l’original.

Cette fois, la stratégie a été d'avoir recours au registre familial afin de maintenir le comique de la VO.

k) Guife

<p><b>Mère d'Antoine</b> : Ferme eut' guife. Eut langue elle va être usée qu'tes bras seront encore tout neufs.</p>	<p><b>Madre de Antoine</b>: Cierra el pico. Que tienesh la lengua canshada y los brazos como nuevosh.</p>
---	---

Le traducteur a choisi de ne pas reproduire la marque dialectale, en employant le registre familial. Il essaye de le compenser avec une prononciation artificielle dans le reste de la phrase, mais cette solution n'est pas satisfaisante car elle suppose une perte par rapport à l'original. Une solution pourrait être d'utiliser un mot de vocabulaire familial pour désigner *bouche* employée seulement dans certaines régions ou certains pays, comme *jeta*, qui a l'avantage de signifier également 'gonflé' ou 'effronté', ce qui est approprié dans ce dialogue.

Ici aussi, le traducteur a utilisé le registre familial, mais n'a pas réussi à reproduire les effets de l'original.

l) Carabistoules

<p><b>Vasseur</b> : Faut pas min baver des carabistoules à mi, hein.</p>	<p>Vasseur: Puesh, no quiero que me cuenten milongas, ¿me ha entendido?</p>
--	---

Ici, la solution adoptée est de traduire le mot picard par un mot familial. Comme le souligne Ursula Reutner (2013 : 158), bien qu'il soit préférable d'avoir recours à un mot appartenant à un sociolecte plutôt que de faire appel à une version non marquée, il existe toujours une perte par rapport à l'original.

La stratégie de jouer avec le registre ne permet pas de maintenir l'effet de la VO.

m) Dracher

<p><b>Philippe</b> : Bô, j'crois même qu'il va dracher, hein !</p>	<p>Philippe: Sí, pa' mí que jarrea, ¿eh?</p>
--	--

Le traducteur a eu recours à un équivalent lexical, mais qui n'a aucune connotation dialectale. On peut donc constater une perte par rapport à l'original, bien que minime, étant donné que *jarrear* appartient au registre familial, ce qui permet de conserver la connotation dialectale.

Même si l'équivalent lexical ne reproduit pas exactement le comique de la VO, la perte n'est pas significative.

n) Berdoule

<p><b>Vasseur</b> : Ba, j'avô aquaté granmint d'matériel pour min jardin. Ch'est que y'avôt fort draché. Une berdoule...</p>	<p><b>Vasseur:</b> Verá, esh que desheaba verle pa'blar de un ashunto de mi jardíncico, porque jarreó tanto que she ha esha'o a perder.</p>
--	---

Le mot *ch'timi* ('boue') n'est pas retranscrit dans la VE, mais est compensé par la prononciation artificielle et le registre familier, le traducteur a adapté le texte doublé. Il aurait pu également opter pour des équivalents lexicaux, en modifiant la prononciation : *lodazal, charcal, barral, cenagal, etc.* Exemple : [...] *jarreó musho. Un sharcal.*

Etant donné que la stratégie adoptée est l'omission, la perte est inévitable.

o) Bénache

<p><b>Vasseur</b> : J'étô fin bénache, mais min Livret O y n'a eu des ruses.</p>	<p><b>Vasseur:</b> O shea 'toy contento pero... mi libreta se ha queda'o blando y...</p>
--	--

La solution adoptée a été la standardisation, qui n'est pas satisfaisante puisqu'elle implique une perte importante dans la version doublée. Une option pourrait être : *Yo sh'toy satisfesho*, pour compenser un peu la perte, ou encore créer un néologisme : *benato*, par exemple, qui par la ressemblance avec *beato* serait compréhensible, et faciliterait également la synchronisation labiale grâce aux deux premières syllabes.

La stratégie est encore une fois la standardisation, qui ne permet pas de conserver le comique de la VO.

p) Braire

<p><b>Antoine</b> : Un étranger qui vint vivre dans l'Chnord, il brait deux fois. Quind y'arrive, et quind il repart.</p>	<p><b>Antoine:</b> Cuando un forastero se viene al Norte, berrea dos veces. Al llegar y al partir.</p>
---	--

En français, *braire* n'a pas le même sens qu'en picard : fr. 'chanter en criant' ou 'crier' pour un âne, alors qu'en picard il signifie 'pleurer'. Le choix de *berrear* se justifie tant au niveau sémantique que phonétique, ou au niveau de la synchronisation labiale.

Le traducteur a trouvé un équivalent qui maintient les effets de la VO.

q) Caiële

<p><b>Antoine</b> : Vous Chavez c'qu'il a fait, ch'te nuit ? Je l'invite à dormir à m'barraque, il voit des photos de nous au carnaval eud' Dunkerque, et monsieur il bloque eul' porte de chambre avec une caiëlle. Et d'quo t'avôs peur ? Que ch'tombe amoureux ?</p>	<p><b>Antoine:</b> ¿Shabéis lo que hisho anoche? Le invité a dormir a mi casha, donde vio unash fotos nueshtras en el carnaval de Dunkerke y el sheñor atrancó la puerta con una silla por miedo a que me enamorará.</p>
---	--

Ici, le traducteur a choisi de reproduire la marque dialectale en créant une prononciation artificielle, *shilla*, ce qui compense un peu la perte impliquée par l'utilisation de la variation standard. La création d'un néologisme pourrait éviter la perte, puisque sa compréhension serait facilitée par la scène à laquelle fait allusion Antoine, et où l'on voit clairement Philippe bloquer la porte avec une chaise : *cadira* 'chaise', en se basant sur le catalan, par exemple.

Comme nous avons pu le constater avec d'autres exemples, la standardisation, même avec ajout de particularités phonétiques, conduit à une perte.

r) Miard

<p><b>Fabrice</b> : On dit pas « bordel », on dit « miard ».</p>	<p><b>Fabrice:</b> No deshimosh "hoshtía", shino "ondía".</p>
--	---

Le traducteur a créé un néologisme afin de retransmettre l'effet humoristique de l'original. Grâce à l'explication qui est donnée, ainsi qu'une certaine ressemblance avec la sonorité du terme exact, tant en français qu'en espagnol cette expression est compréhensible. Comme le souligne Serrano (2012), la connotation rustique est conservée. Cependant, nous avons pu constater un exemple où le traducteur a laissé le mot picard tel quel dans l'original (voir exemple ci-dessous). Mis à part le manque de cohérence, étant donné que ce mot apparaît comme *ondía* dans le reste du film, il reste compréhensible grâce au contexte. Cependant, *miard* est beaucoup plus similaire à *merde* que *ondía* à *hostia*, bien qu'il est évident que le traducteur a essayé de créer un néologisme phonétiquement ressemblant. Une solution pourrait aussi être d'attribuer une prononciation artificielle à un mot existant : *oshtrash*, *shoder*.

<p><b>Antoine</b> : Ouh ! Miard, j'ai peur.</p>	<p><b>Antoine:</b> ¡Ah, miard qué miedo!</p>
---	--

La stratégie adoptée a été la création d'un néologisme, qui permet d'éviter une perte significative par rapport à la VO.

s) Biloute

<b>Fabrice</b> : Bravo biloute !	<b>Fabrice</b> : ¡Bravo, pichula!
<b>Philippe</b> : Bravo qui ?	<b>Philippe</b> : ¿Bravo qué?
<b>Antoine</b> : Biloute. Tout le monde il ch'appelle biloute. Ichi ch'est le churnom à tout le monde.	<b>Antoine</b> : Ah, pichula. Todosh nos llamamos pichula, todosh tenemosh el mismo mote.

*Biloute* est un mot récurrent tout au long du film, un des mots repères. Il était donc impossible de l'omettre où de le standardiser dans la version doublée. Le traducteur a choisi *pichula*, employé au Chili et au Pérou (RAE), qui a le même sens et la même connotation humoristique.

Grâce à l'utilisation d'un mot marqué dialectalement, l'effet comique est maintenu.

t) Du brun

<b>Antoine</b> : Ba, on dit pas « merde », on dit « du brun ».	<b>Antoine</b> : Puesh... No deshimosh "mierda", deshimosh "mojón".
--	---

Le traducteur a choisi un équivalent lexical qui, encore une fois, reproduit la connotation rustique (Serrano, 2012).

La stratégie d'adopter un équivalent en espagnol permet de conserver les effets de la VO.

u) Chaque eud'din

<b>Antoine</b> : Ah oui oui, ch'est une bonne idée. Aller, chaque eud'din.	<b>Antoine</b> : Ah, shí, shí, buena idea. Shaquedán.
--	---

Ici, afin de conserver la marque dialectale, le traducteur a choisi d'employer un néologisme qui respecte l'équivalence phonétique, ce qui facilite la synchronisation labiale. Grâce aux explications qui suivent dans le dialogue, le spectateur n'a pas de difficultés de compréhension. Cependant, alors qu'en français on comprend sans trop de difficultés ce que veut dire l'expression même sans explications ('tirer dans le tas', dans le sens de 'foncer'), ce n'est pas le cas en espagnol.

La création du néologisme permet de limiter les pertes par rapport à l'original.

v) Babache

<b>Antoine</b> : J'me suis conduit comme un babache.	<b>Antoine</b> : Me he portado como un
--	--



	bobaco.
--	---------

Le traducteur a opté pour *bobaco*, qui rappelle *bobalicón*, augmentatif familier de *bobo* 'tonto'. Ainsi, le spectateur peut capter facilement le sens du mot, aidé du contexte également.

La stratégie adoptée est celle de la création d'un néologisme, encore une fois, qui permet de maintenir le comique de la VO.

Enfin, il convient de remarquer que les mots ayant attiré à la nourriture ou désignant des plats ont été retranscrits en français, sans traduction : *fricadelle*, *faluche*, *cassonade*, *carbonade*, etc. Ce choix s'explique de plusieurs manières : il serait incohérent de traduire ou adapter ces termes, étant donné qu'il est clair que l'intrigue se déroule en France et que le contexte clarifie qu'il s'agit de termes culinaires ; de plus, le fait de laisser ces mots en français permet de donner une touche locale au texte, et de respecter ainsi la culture source.

### 3.2. Registre et morphologie

En étudiant les dialogues, nous avons pu constater qu'à plusieurs reprises, le traducteur a opté pour un registre très oral et familier afin de reproduire les effets de l'original et de compenser les pertes dans la traduction des marques dialectales. Par exemple, afin de compenser la perte des particularités langagières de l'oncle de Julie, qui a l'air très rustique et parle avec un fort accent, le traducteur a choisi de traduire *fadas* par *tarados*, avec syncope du *d* : *tara'os*.

De même, nous pouvons remarquer fréquemment chez Antoine des aphérèses, ou encore des apocopes :

<b>Antoine</b> : Non, cha va, cha va.	<b>Antoine</b> : No, 'toy bien, 'toy bien, 'toy bien...
<b>Philippe</b> : Oh là là, j'aurais pu vous tuer.	<b>Philippe</b> : ¡Dios mío, podría haberle matado!
<b>Antoine</b> : Non mais ch'est pas grave, cha va. J'vous ai r'connu à vot' plaque, qu'est treize. Ichi ch'est cinquante-neuf. J'vous ai fait signe d'arrêter vot' carrette, mais vous m'avez pas vu. Mais cha va, j'ai rien, j'ai rien, j'ai rien.	<b>Antoine</b> : ¡Na', no pasha nada, estoy bien! Pero como he vishto shu matrícula que no esh de aquí, esh el 59, le hishe señas pa' parar el carro pero no me vio. ¡Eshtoy bien, no tengo nada, no tengo nada, na', na', na'!

Cette technique permet de contrebalancer la perte des marques dialectales qui sont souvent difficiles à reproduire. Comme nous l'avons vu auparavant, il est fréquent d'employer des marqueurs appartenant à un sociolecte pour reproduire les effets du dialecte.

Nous pouvons voir les mêmes caractéristiques dans les répliques de la mère d'Antoine, qui utilise un langage très marqué : vocabulaire familier, apocopes, syncopes du *d*, etc.

<p><b>Mère d'Antoine</b> : Vous avôz rin bougé à l'chambre de min tchiot ?</p> <p><b>Philippe</b> : Euh... Non, Madame.</p> <p><b>Mère d'Antoine</b> : Vous avôz r'fait l'lit ?</p> <p><b>Philippe</b> : Hum, pas encore.</p> <p><b>Antoine</b> : Arrête, maman. Elle rigole.</p> <p><b>Mère d'Antoine</b> : Bo, ch'rigole po du tout. Ch'est pas parce que ch'est un directeur qu'é va faire des manières. Hein min garchon ?</p>	<p><b>Madre de Antoine</b>: ¿No habrá toca'o na' del cuarto de mi shico?</p> <p><b>Philippe</b>: Eh... No, Señora.</p> <p><b>Madre de Antoine</b>: ¿Y ha hesho la cama?</p> <p><b>Philippe</b>: Aún no.</p> <p><b>Antoine</b>: ¡Bashta mamá! Sólo bromea.</p> <p><b>Madre de Antoine</b>: No, no bromeo. Sherá el director pero no nos vamos a 'ndar con remigos. Eh, ¿tiarrón?</p>
--	---

Nous pouvons aussi remarquer l'amuïssement de certaines voyelles initiales, comme dans l'exemple suivant :

<p><b>Fabrice</b> : Attends, tu vas voir toi ! Merde ! Raté !</p>	<p><b>Fabrice</b>: ¡'Shtate quieto bisho! ¡Mierda! ¡Fallé!</p>
---	--

L'application de ces techniques ainsi que du registre oral et familier permet de contrebalancer la standardisation de certaines phrases de l'original. Le dialecte étant très difficile à traduire ou reproduire, la compensation est une solution inévitable afin de limiter les pertes par rapport à l'original, notamment au niveau de l'humour et de la caractérisation des personnages. L'utilisation de vocabulaire familier (*caray, milongas, tonterías las justas*, etc.) permet de reproduire en quelque sorte l'oralité du dialecte et les effets comiques, bien que le rendu ne soit pas le même. De plus, la difficulté est d'autant plus grande que la différence entre le français écrit et parlé est extrêmement visible, alors qu'elle ne l'est pas autant en espagnol. Le traducteur doit donc veiller à repérer quels sont les moments où cette oralité est exagérée par l'emploi du picard, afin de trouver des solutions adaptées et acceptables.

### 3.3. Phonétique

Lorsque Philippe rend visite à l'oncle de sa femme, celui-ci lui explique les particularités langagières des Ch'timis, que ce soit dans la version originale ou doublée :

<p><b>Oncle de Julie</b> : Ils font des o à la place des a, des que à la place des che. Et les che ils les font, ils les font, ils les font. Mais à la place des ce.</p>	<p><b>Tío de Julie</b>: Dicen o en lugar de a, y ce en lugar de ese. Las eses las dicen, las dicen, las dicen. Pero en vez de ce.</p>
--	---

Ces explications permettent à la fois à Philippe et aux spectateurs de s'orienter et de mieux comprendre le *ch'timi*. Cependant, nous pouvons constater que ces « règles » ne s'appliquent pas tout le temps, dans aucune des versions. Un des rares moments où Antoine utilise [k] (qu) à la place de [ʃ] (ch/sh) est lors du dialogue concernant l'appartement qui n'est pas meublé, ce qui donne lieu à un énorme quiproquo :

<p><b>Antoine</b> : Les meubles ch'est les chiens.</p>	<p><b>Antoine:</b> Los muebles eran shoyos.</p>
<p><b>Philippe</b> : Les meubles chez les chiens. Mais qu'est-ce que les chiens foutraient avec des meubles ? Pourquoi donner ces meubles à des chiens ?</p>	<p><b>Philippe:</b> Los muebles eran chollos, pero habré más muebles. ¿Se los llevó porque eran chollos?</p>
<p><b>Antoine</b> : Mais non, les chiens, pas les quiens. Ils ont pas donné à des quiens ches meubles, il est parti avec.</p>	<p><b>Antoine:</b> Que no, eran chuyos, no chollos, no se los llevó por la jeta.</p>

De même, le remplacement de a par o n'est pas respecté, sauf de rares exceptions : *Coco-Colo*, *livret O* (uniquement dans VO), par exemple. Ceci s'explique notamment par un souci de compréhension de la part du spectateur. Ce changement de voyelle n'a été opéré que dans des mots directement compréhensibles, qu'il est impossible de confondre grâce à la notoriété des produits qu'ils représentent.

En revanche, dans la VO le changement de [s] en [ʃ] est reproduit très régulièrement (mais pas systématiquement). Dans la version espagnole, les explications de l'oncle de Julie ne sont que très peu reproduites, ce qui est dommage car cela crée un manque de cohérence. Les changements les plus fréquents sont [ʃ] au lieu de [s] : *sheñor*, *eshtá*, *shuyos*, *esh*, etc. Il est important de remarquer que d'après le cours de *ch'timi* des collègues de Philippe qui a lieu au restaurant, [ʃ] devrait être [k], comme nous allons le voir dans l'extrait ci-dessous. Malheureusement, cette particularité n'est pas reproduite du tout dans la VE.

<p><b>Antoine</b> : Voilà. Hein, c'est comme, euh, ce ça devient che, et che ça devient que.</p>	<p><b>Antoine:</b> Esho. Y también lash eshes shon shes, y lash ches shon ques.</p>
--	---

Les personnages ayant la prononciation artificielle la plus marquée sont la mère d'Antoine et Monsieur Vasseur, en accord avec la VO. Cependant, cette prononciation fictive n'est pas constante, et moins présente que dans l'original. Il aurait été souhaitable de l'étendre plus encore ou de l'exagérer, étant donné qu'elle est également employée comme un moyen de compensation par rapport à l'usage d'expressions et de mots de vocabulaire picards. De plus, la manière de parler d'Antoine et des habitants de Bergues en général est différente de celle de Philippe : la prononciation est moins bonne (à l'exception d'Annabelle, qui joue d'ailleurs le rôle

d'intermédiaire en quelque sorte entre Philippe et Antoine), l'articulation moins prononcée, ce qui marque également la supposée différence sociale entre le Nord, pauvre et moins cultivé, et le Sud, riche. Ainsi, premièrement les explications ne sont pas respectées, et deuxièmement, souvent la solution adoptée est la neutralisation, ce qui n'est pas satisfaisant, comme nous allons le voir à présent.

### 3.4. Neutralisation et standardisation

Nous allons maintenant aborder un thème récurrent dans la traduction des variations linguistiques, et notamment du dialecte, la neutralisation et la standardisation. Il est important de remarquer que dans notre objet d'étude, *Bienvenue chez les Ch'tis*, le traducteur a réellement fait preuve de créativité afin de reproduire au maximum dans la VE les marques dialectales de la VO et leurs effets. Cependant, nous pouvons également constater qu'il a eu recours fréquemment à la neutralisation ou standardisation. En effet, comme nous avons déjà pu le voir dans nos précédentes observations, certains mots de lexique typiquement picard ont été traduits par la variation standard. De même, le traducteur a essayé d'inventer une prononciation artificielle équivalente à celle de la VO, mais ne l'a pas appliquée tout au long des dialogues, créant ainsi un manque de cohérence notamment, et supposant des pertes importantes par rapport à l'original. Cependant, il convient de noter que ce manque de systématisme n'affecte pas forcément la transmission de l'intention de l'original. En effet, celle-ci est transmise par l'ensemble des dialogues, et non pas la somme d'éléments individuels. Ainsi, il ne serait pas nécessaire de reproduire toutes les marques dialectales, mais de le faire de façon récurrente et surtout cohérente, afin de montrer le caractère marqué et comique. Les dialogues de l'original non plus ne reproduisent pas systématiquement les caractéristiques picardes, sans que cela affecte les effets recherchés, mais ces particularités sont utilisées plus régulièrement et les dialogues ne donnent pas le sentiment d'un manque de cohérence. Enfin, bien que le traducteur ait employé diverses méthodes afin de reproduire le dialecte dans la VE (registre, sociolecte, dialecte, néologismes, emprunts, etc.), le recours à la variation standard est notable et récurrent.

Comme nous venons de le dire, un des exemples les plus représentatifs de cette neutralisation est l'usage de la prononciation fictive. De même, un autre élément important est la conjugaison. En effet, dans la VO, à plusieurs reprises – bien que non systématiquement – les personnages emploient la conjugaison picarde, notamment avec le verbe *avoir*, comme nous le voyons dans les extraits ci-dessous.

<p><b>Mère d'Antoine</b> : Vous avôs rin bougé à l'chambre de min tchiot ?</p>	<p><b>Madre de Antoine</b>: ¿No habrá toca'o na' del cuarto de mi shico?</p>
<p><b>Philippe</b> : Euh... Non, Madame.</p>	<p><b>Philippe</b>: Eh... No, Señora.</p>

<b>Mère d'Antoine</b> : Vous avôz r'fait l'lit ?	<b>Madre de Antoine</b> : ¿Y ha hesho la cama?
--	--

<b>Mère d'Antoine</b> : Eh ! Jeune homme ! Ch'est d'eul' faluche à l'cassonade. Vous n'avôz presque rin mingé.	<b>Madre de Antoine</b> : ¡Eh! Eshpere, joven. Una faluche con cassonade. Que no ha comido casi na'.
--	--

<b>Vasseur</b> : Ah, j'pourrôz pas l'vir ?	<b>Vasseur</b> : ¿Y she lo puede ver?
--	---------------------------------------

Nous pouvons le constater, le traducteur n'a pas reproduit cette conjugaison dans la version doublée. Même s'il y a un effort de compensation par la prononciation artificielle ou des procédés linguistiques comme l'apocope, l'effet n'est forcément pas le même et les spectateurs espagnols ne peuvent pas percevoir cette différence entre la variation standard et le dialecte. Bien évidemment, il aurait été très intéressant de modifier la conjugaison en espagnol afin de retransmettre les mêmes effets et de limiter les pertes par rapport à l'original. C'est d'autant plus important étant donné que les personnages employant le plus cette particularité sont, encore une fois, la mère d'Antoine et Monsieur Vasseur (et quelques fois Antoine), qui sont les personnages les plus caractérisés par leur manière de parler. Nous comprenons que changer la conjugaison de certains verbes pourrait en théorie altérer la compréhension des dialogues pour les spectateurs espagnols. Cependant, étant donné que ces changements s'appliquent dans la VO à des verbes très courants, nous pensons que les spectateurs seraient capables de faire le rapprochement et comprendre sans difficultés. Il serait possible, par exemple, d'enlever la diphtongue (*pode* au lieu de *puede*), sonoriser le *h* dans *haber*, etc.

En outre, certaines expressions *ch'timis* ont été standardisées dans la VE, comme dans l'exemple ci-dessous :

<b>Annabelle</b> : Bonjour tout l'monde ! Antoine, ferme eut' bouque, tin nez va kère eud'dins.	<b>Annabelle</b> : ¡Buenosh días! Antoine, cierra la boca, que te entran moscas.
---	--

Excepté le changement de [s] par [ʃ] dans *buenosh*, cette réplique ne contient aucun marqueur linguistique en VE, alors que dans la VO elle est très caractérisée: *eut'*, *bouque*, *tin*, *kère*, *eud'dins*.

Beaucoup d'apocopes de la VO, qui ne sont pas spécialement picardes mais ont plutôt une connotation rurale, comme *vot'*, *nous aut'*, par exemple, ne sont pas reproduites dans la VE, alors qu'elles sont importantes dans la transmission des effets recherchés par l'usage du picard et dans la caractérisation des personnages. De plus, à de nombreuses reprises, les nasales *an* et *en* [ã], *on* [õ] et *ien* [jɛ̃] deviennent *in* [ɛ̃] (*dins* 'dans', *intrez* 'entrez', *min* 'mon', *rin* 'rien', etc.),

particularités ignorées également dans la VE, alors qu'elles sont essentielles dans les dialogues pour faire le contraste entre Philippe et les habitants de Bergues. Bien que le traducteur essaie de compenser avec le remplacement de [s] par [ʃ], beaucoup d'éléments ne sont pas transmis. Il aurait été utile de modifier légèrement la prononciation de certains sons, afin de leur donner une note rustique, et limiter ainsi les pertes.

Les dialogues dans la VO regorgent d'articles adaptés à la forme picarde : *eul'*, *eud'*, *l'*, etc. Exemples : *eul'Poste*, *l'lavande*, *l'chambre*, etc. Ces particularités n'ont pas été reproduites non plus dans la VE, alors qu'elles sont des marques dialectales très importantes dans le film. Le traducteur aurait pu en certaines occasions inverser les genres des articles, par exemple, afin de reproduire les effets de l'original.

De même, le changement des pronoms *moi* et *toi* en *mi* et *ti* dans la VO n'est pas retransmis dans la VE. Bien sûr, étant donné qu'en espagnol *mí* et *tí* existent déjà et sont très fréquents, il n'est pas facile de trouver une solution de traduction à la fois compréhensible et acceptable.

<b>Antoine</b> : Marié, mi ? Y'a pas de danger. Mi et les femmes, hein, vous savez...	<b>Antoine</b> : ¿Casado, yo? Ni en shueños, las mujeres, como que no...
---	--

Il est aussi important de remarquer qu'à de nombreuses reprises, le traducteur a changé complètement la structure de la phrase, afin d'éviter le problème de traduction de *mí* et *tí*.

<b>Antoine</b> : Ch'est à mi qu'cha fait plaisir.	<b>Antoine</b> : El gusto es todo mío.
---	--

Aussi, les possessifs *min* et *tin* apparaissent régulièrement dans l'original, et ne sont pas adaptés dans la VE, ou la structure est également changée afin d'éviter le problème :

<b>Mère d'Antoine</b> : Hein min garchon ?	<b>Madre de Antoine</b> : Eh, ¿tiarrón?
--	---

<b>Antoine</b> : Ah bon ? Tu parlais pas de tin motard plutôt là, le frimeux.	<b>Antoine</b> : ¿Ah, shí? ¿No hablabash de eshe motero tuyo, el shulito?
---	---

<b>Antoine</b> : Hein, mi auchi j'peux frimer avec min vélo là.	<b>Antoine</b> : Yo también shé hasher el shulo con mi bishi.
---	---

### 3.5. Jeux de mots et incompréhensions

La traduction des jeux de mots n'est jamais tâche facile, peu importe le type de support. Cependant, lorsqu'il s'agit d'un doublage, les restrictions sont plus grandes, étant donné que parfois l'effet comique se base également sur le canal visuel, et qu'il faut aussi respecter les règles de synchronisation. Dans *Bienvenue chez les Ch'tis*, le défi est encore plus important, puisque les jeux de mots se basent essentiellement sur l'usage du *ch'timi* et l'incompréhension que cela génère chez Philippe. Nous allons voir quelques exemples extraits du film et étudier les solutions qui ont été adoptées afin de reproduire les effets humoristiques dans la VE.

Le premier exemple que nous allons voir est tiré du dialogue entre Philippe et l'Oncle de Julie, lorsque Philippe, entendant pour la première fois le mot *ch'timi*, ne comprend pas de quoi il s'agit :

<b>Oncle de Julie</b> : En 1934, ma mère a couché avec un cheuteumi.	<b>Tío de Julie</b> : Que en 1934, mi madre se acostó con un cheti.
<b>Philippe</b> : Un châtiment ?	<b>Philippe</b> : ¿Un yeti?

Dans la version française, à cause de la prononciation particulière de l'oncle de Julie, Philippe entend *châtiment*, ce qui est assez comique étant donné que son départ pour le Nord est une punition pour avoir triché pour sa mutation. Dans la VE, l'effet humoristique est conservé et même amplifié. En effet, comme l'explique Ursula Reutner (2013 : 260), ce jeu de mots introduit parfaitement les stéréotypes sur le Nord et ses habitants, en mentionnant un monstre de l'imaginaire collectif qui vit dans les montagnes enneigées de l'Himalaya.

Une des scènes les plus comiques de la VO est basée sur un quiproquo énorme lorsque Philippe découvre qu'il n'y a pas de meubles dans son nouvel appartement à Bergues. Nous pensons que, objectivement, la VO est beaucoup plus comique que la VE (et plusieurs natifs espagnols nous l'ont confirmé), bien que le traducteur ait essayé de reproduire le mieux possible ces effets humoristiques en adaptant les dialogues et créant de nouveaux jeux de mots. La VO est très comique car le dialogue est complètement absurde : Philippe pense que des chiens et des chats sont impliqués dans l'histoire et ne comprend absolument pas ce qu'Antoine est en train de lui dire. Dans la VE, le dialogue est moins absurde étant donné qu'il n'est pas impossible de penser que le directeur aurait pu prendre les meubles si cela représentait pour lui une bonne opportunité. Même si le traducteur a réussi à rendre cette scène comique en faisant preuve de créativité, il faut reconnaître que le rendu n'est pas le même ; de plus, il existe une certaine incohérence : Antoine dit *shoyos* alors que logiquement ce devrait être *shuyos*, Philippe entend *chollos*, ensuite Antoine prononce *chuyos*. De même, lorsque Philippe demande ce qu'est *na' d'esho*, la réponse d'Antoine et la réplique suivante de Philippe ne correspondent pas.

<p><b>Philippe</b> : Mais pourquoi il est parti avec les meubles ?</p> <p><b>Antoine</b> : Parce que, ch'est p't-être les chiens.</p> <p><b>P</b> : Quels chiens ?</p> <p><b>A</b> : Les meubles.</p> <p><b>P</b> : Attendez, j'comprends pas là.</p> <p><b>A</b> : Les meubles ch'est les chiens.</p> <p><b>P</b> : Les meubles chez les chiens. Mais qu'est-ce que les chiens foutraient avec des meubles ? Pourquoi donner ces meubles à des chiens ?</p> <p><b>A</b> : Mais non, les chiens, pas les quiens. Ils ont pas donné à des quiens ches meubles, il est parti avec.</p> <p><b>P</b> : Mais, pourquoi vous dîtes qu'il les a donné ?</p> <p><b>A</b> : Mais j'ai jamais dit cha !</p> <p><b>P</b> : Pourquoi des chats ? Vous avez dit des chiens.</p> <p><b>A</b> : Ah non !</p> <p><b>P</b> : Ah si, vous m'avez dit « les meubles chont chez les chiens ».</p> <p><b>A</b> : Ah, d'accord ! Ah non, j'ai dit les meubles ch'est les chiens !</p> <p><b>P</b> : Ah ba oui, c'est c'que j'vous dis !</p> <p><b>A</b> : Les chiens, à lui !</p> <p><b>P</b> : Ah, les siens, pas les chiens ! Les siens !</p>	<p><b>Philippe</b>: ¿Y por qué se llevó los muebles?</p> <p><b>Antoine</b>: Porque, igual eran shoyos.</p> <p><b>P</b>: ¿Chollos?</p> <p><b>A</b>: Los muebles.</p> <p><b>P</b>: Yo ya no entiendo.</p> <p><b>A</b>: Los muebles eran shoyos.</p> <p><b>P</b>: Los muebles eran chollos, pero habrá más muebles. ¿Se los llevó porque eran chollos?</p> <p><b>A</b>: Que no, eran chuyos, no chollos, no se los llevó por la jeta.</p> <p><b>P</b>: Pero, ¿porqué dice que eran chollos?</p> <p><b>A</b>: No he dicho na' d'esho.</p> <p><b>P</b>: ¿Na' d'esho, qué es na' d'esho?</p> <p><b>A</b>: No, no.</p> <p><b>P</b>: Que sí, ha dicho que los muebles eran chollos.</p> <p><b>A</b>: Ah, vale, no, no. He disho los muebles eran shoyos.</p> <p><b>P</b>: Esto estoy diciendo.</p> <p><b>A</b>: ¡Chuyos, de él!</p> <p><b>P</b>: Ah, ¡los suyos! ¡No chollos, los suyos!</p>
---	--

Un autre jeu de mots se base sur l'utilisation de *tizaute*, lorsque Philippe ne se rend pas compte qu'il s'agit d'un surnom et non pas d'un nom de famille. Ici, l'effet humoristique est parfaitement conservé :



<b>Homme</b> : Chalut Antoine !	<b>Hombre</b> : ¡Buenash, Antoine!
<b>Antoine</b> : Cha va tizaute ?	<b>Antoine</b> : ¿Qué hay tiote?
<b>Homme</b> : Cha va.	<b>Hombre</b> : ¿Qué tal?
<b>Antoine</b> : Heu, Monsieur Abrams, c'est l'nouveau directeur d'eul' Poste.	<b>Antoine</b> : Ah, Sheñor Abrams, el nuevo director de Correosh.
<b>Philippe</b> : Bonjour, Monsieur Tizaute.	<b>Philippe</b> : Buenos días, Señor Tiote.
<b>Antoine</b> : Bonjour Monchieur Tizaute, hahaha.	<b>Antoine</b> : Buenosh días Sheñor Tiote, jajaja.
<b>Homme</b> : Elle est pas bonne celle-là ?	<b>Hombre</b> : ¡Esha shí que esh buena!

Dans l'exemple suivant, nous pouvons voir que le traducteur a décidé d'adapter le jeu de mots en utilisant un mot très similaire phonétiquement, ce qui facilite le processus de synchronisation labiale. Dans la VO, Philippe comprend *chichon*, qui est un mot désignant haschich, au lieu de *chicon*, vu qu'il ne connaît pas ce plat. Dans la VE, le traducteur a utilisé *chichón*, qui signifie 'bosse'. L'effet humoristique est conservé.

<b>Fabrice</b> : Ce qui a de bon ici, c'est le chicon au gratin.	<b>Fabrice</b> : La eshpeshialidad esh el shicón gratinado.
<b>Philippe</b> : Le chichon au gratin ?	<b>Philippe</b> : ¿El chichón gratinado?

Une autre scène très comique se basant sur l'incompréhension de Philippe face au *ch'timi* se déroule lorsque Philippe demande à Antoine de déposer un paquet au centre de tri. Antoine utilise l'expression *je vous dis quoi*, qui signifie, comme l'explique Annabelle, *je vous dis ce qu'il en est*. Cependant, Philippe le comprend comme une question et pense qu'Antoine a encore bu. Dans la VE, le traducteur a opté pour *le digo lo que*, qui a l'avantage de pouvoir produire le même malentendu, étant donné que *que* en espagnol peut-être un pronom relatif ou interrogatif s'il prend un accent.

<b>Philippe</b> : Une fois arrivé là bas, appelez-moi pour me dire qu'il l'a bien reçu en mains propres.	<b>Philippe</b> : Una vez allí, llame para confirmar que lo ha entregado bien.
<b>Antoine</b> : Entendu. Je vous appelle et je vous dis quoi.	<b>Antoine</b> : Entendido. Le llamo, y le digo lo que.
<b>P</b> : Et ba, qu'il a bien le dossier en mains.	<b>P</b> : Pues, que ya tienen el informe.

<p><b>A :</b> Ouais, ch'est cha. Je vous appelle eud' là bas et je vous dis quoi.</p> <p><b>P :</b> Quoi ? Mais je viens de vous le dire quoi.</p> <p><b>A :</b> Ouais, j'ai bien compris.</p> <p><b>P :</b> Donc vous m'appellez.</p> <p><b>A :</b> Ouais, ch'est, ch'est cha. Une fois que je lui ai remis en mains propres, je vous appelle eud' là bas et je vous dis quoi.</p> <p><b>P :</b> Ba je sais pas moi. Par exemple, euh : « Allo, c'est Antoine, ça y est, je viens de donner le dossier en mains propres au responsable du centre de tri ». C'est clair ?</p> <p><b>A :</b> Ba oui, chuis, chuis pas boubourse. Je vous appellerai.</p> <p><b>P :</b> Voilà, vous m'appellez.</p> <p><b>A :</b> Et je vous dis quoi.</p> <p><b>P :</b> Regardez-moi, Antoine. Vous avez bu..</p>	<p><b>A:</b> Shí. Esho esh. Le llamo y le digo lo que.</p> <p><b>P:</b> ¿Qué? Le he dicho el qué.</p> <p><b>A:</b> Que shí, le he entendido.</p> <p><b>P:</b> Pues me llama.</p> <p><b>A:</b> Shí, esho esh. Cuando she lo haya entregado, le llamo deshde allí, y le digo lo que.</p> <p><b>P:</b> Pues, cualquier cosa. Por ejemplo: "Hola, soy Antoine. Ya está, acabo de entregarle el informe al encargado del centro". ¿Está claro?</p> <p><b>A:</b> Puesh, claro, no soy boberas, le llamaré.</p> <p><b>P:</b> Eso es, llámeme.</p> <p><b>A:</b> Y le digo lo que.</p> <p><b>P:</b> Míreme Antoine. ¿Ha bebido?</p>
--	--

Nous allons maintenant voir un exemple où l'effet humoristique n'est pas aussi bien rendu dans la VE. Lorsque Philippe accompagne Antoine lors de la distribution du courrier, il boit de la liqueur de genièvre. Une fois ivre, il arrive chez Monsieur Vasseur et lui demande si Geneviève est là, ce qui est très comique vu que Geneviève est un prénom féminin, alors que Philippe fait référence à l'alcool de genièvre. Dans la VE, Philippe demande à Monsieur Vasseur s'il a de la *gínebra*, mot espagnol pour gin, ce qui est beaucoup moins comique.

<p><b>Vasseur :</b> Ah ba ça se fête. Intrez, j'vous offre un 'tit quelque chose.</p> <p><b>Philippe :</b> Aller. Elle est là Geneviève ?</p> <p><b>Antoine :</b> Genièvre.</p>	<p><b>Vasseur:</b> Puesh, ja shelebrarlo! Pashe, que le sherviré alguna coshita.</p> <p><b>Philippe:</b> ¿Tiene gínebra?</p> <p><b>Antoine:</b> Enebro.</p>
---	---

Enfin, lorsqu'Antoine et Philippe sont au bar, Antoine fait un jeu de mots sur le nom Stevie Wonder. Le traducteur a essayé de le retranscrire dans la version doublée, mais le rendu, encore

une fois, n'est pas le même car ce n'est pas aussi fluide, bien que la blague soit compréhensible. Le traducteur aurait pu rester plus fidèle à l'original : *Chetivi Wonder*.

**Antoine** : Oh ! Ch'est chur ch't'air qu'on ch'est connus avec Annabelle. « I just call to chay I love you ». Hé, il est de chez nous le chanteur. Ch'tivi Wonder.

**Antoine**: ¡Ah! Esh la canción de cuando conocí a Annabelle. "I just call to say I love you". El cantante es de aquí: Cheti y Wonder.

## CHAPITRE 5 : CONCLUSIONS

### 1. Conclusions sur le doublage et ses restrictions

Il est évident que la TAV, et notamment le doublage, font partie des types de traduction les plus difficiles et exigeants, mais aussi les plus stimulants. A la difficulté inhérente à toute traduction de trouver des équivalents adéquats et de transmettre le même message que l'original dans une autre langue, s'ajoute la difficulté de faire correspondre le texte avec les images, de synchroniser tous les éléments afin d'assurer au spectateur une cohérence maximale et lui donner l'impression qu'il voit un produit original, et non pas doublé, de rendre la traduction invisible. L'importance du destinataire est amplifiée, étant donné que le public visé par les œuvres audiovisuelles est beaucoup plus hétérogène et difficile à estimer. L'enjeu est énorme, puisque les dialogues doivent donner un sentiment d'authenticité et de spontanéité alors que tout est minutieusement mesuré et planifié, écrit à l'avance.

Comme nous l'avons vu, la TAV a longtemps été laissée de côté par les spécialistes, qui ne la considéraient pas assez prestigieuse. Depuis quelques décennies, elle a réussi à susciter l'intérêt de la communauté traductologique mais, malheureusement, les études réalisées se centrent toujours autour des mêmes sujets, notamment le processus de doublage. Malgré tout, de nouveaux axes de recherche sont en train de se mettre en place, et l'importance croissante de la TAV dans notre vie quotidienne rend son étude et analyse incontournable. De plus, les avancées dans le processus de doublage et les domaines relatifs à la TAV pourraient peu à peu apporter des changements considérables. Comme nous l'avons vu, les universitaires doivent collaborer avec les professionnels du milieu et ne pas se baser uniquement sur la théorie.

Le doublage apporte son lot de restrictions, non négligeables, qui forcent les traducteurs à utiliser toute leur créativité afin d'arriver à un résultat satisfaisant et acceptable aux yeux des spectateurs, tout en respectant les nombreux standards de qualité. Cela fait de ce type de traduction un sujet de grand intérêt pour les recherches. De plus, malgré ces restrictions ajoutées, la pluralité des canaux de transmission met également à disposition du traducteur des ressources supplémentaires afin de mener à bien son travail, avantage dont il ne dispose pas avec d'autres genres.

Malheureusement, malgré ces ressources supplémentaires, les restrictions du doublage amènent souvent le traducteur à neutraliser les variations linguistiques présentes dans les œuvres audiovisuelles, et ce malgré leur indubitable importance. La tendance à la standardisation est omniprésente dans la TAV, car il est très difficile de reproduire les effets des variations linguistiques de l'original dans la version doublée. Hétérogénéité du public,

uniformisation du langage, non-caractérisation d'une certaine communauté, rapidité du processus de doublage, restrictions économiques, sont autant d'éléments à prendre en compte et qui rendent très ardu le doublage de ces variations. Il est nécessaire de se rendre compte que cette tendance à la neutralisation suppose des pertes considérables par rapport à l'original, notamment au niveau de la caractérisation des personnages. Cependant, nous pouvons constater que ce sujet intéresse de plus en plus les traductologues, et que certaines œuvres conservent ces variations linguistiques, à l'aide de différents procédés, comme dans notre objet d'étude, *Bienvenue chez les Ch'tis*.

## 2. Conclusions sur la traduction des variations linguistiques

Comme nous avons pu le voir dans ce travail, les variations linguistiques sont depuis toujours un sujet générant un énorme intérêt au sein de la communauté traductologue, ainsi qu'une grande polémique. Les questions d'équivalence, d'acceptabilité et d'adéquation ne trouvent pas toujours facilement des réponses adaptées, réponses qui changent en fonction du contexte, qu'il soit social, culturel, politique ou encore économique. Les éléments qui conditionnent la traduction, surtout des variations linguistiques, sont nombreux et représentent des obstacles importants pour le traducteur. Les variations linguistiques sont un défi pour chaque traducteur, étant donné qu'elles sont uniques et propres à chaque langue et chaque culture, qui sont elles même uniques et différentes les unes des autres. A priori, il serait donc impossible de trouver un équivalent parfait, qui puisse reproduire les mêmes effets et remplir les mêmes fonctions que le texte original, transmettre le même message. En principe, et en théorie. Cependant, en pratique, comme nous avons pu le voir, il existe des solutions à disposition des traducteurs afin de les aider dans ce labeur de médiation entre deux cultures, de messenger loyal envers les émetteurs ainsi que les destinataires.

En effet, chaque langue est pleine de ressources qui permettent de jouer avec les mots afin de trouver l'effet désiré, à condition d'être créatif et de maîtriser à la perfection ses outils de travail. Les variations linguistiques sont multiples : idiolecte, dialecte géographique, sociolecte, variation standard, registres, etc. Pour les traduire, il n'existe donc pas une unique solution qui soit définitive et acceptable. Le traducteur se doit d'analyser tous les éléments inhérents au texte original, qu'ils soient linguistiques, relatifs au contexte, aux instructions qu'il a reçues, etc. avant de pouvoir envisager la traduction.

Dans notre travail, nous nous sommes intéressés plus particulièrement à la traduction du dialecte, notamment géographique, puisqu'il constituait le noyau de notre objet d'étude. Nous avons pu constater que sa présence dans un texte est nécessairement intentionnelle, et qu'elle remplit donc des fonctions spécifiques qui ne peuvent pas être omises dans la traduction, sous peine de perdre des éléments essentiels du texte et de traduire un texte qui ne soit pas

acceptable ni adéquat. L'important n'est pas de traduire des mots, mais de transmettre un message. Le dialecte est un des éléments du message, qui apporte une information fondamentale et produit un effet spécifique. Il est nécessaire de reproduire cet effet dans le texte d'arrivée, même si cela ne se fait pas au travers d'un dialecte de la langue de réception, sinon grâce à d'autres éléments. Il est vrai que traduire un dialecte par un autre dialecte est la première solution qui vient à l'esprit ; cependant, comme nous avons pu le constater en parcourant la littérature à ce sujet, notamment Newmark (1988), Rabadán (1991) et Mayoral (1999), et au cours de l'analyse de notre objet d'étude, ce n'est, la plupart du temps, pas la solution la plus adéquate et cohérente. Le traducteur, face aux variations linguistiques et notamment au dialecte géographique, doit redoubler de créativité et d'imagination afin de trouver les éléments qui lui permettront transmettre le message de manière loyale et acceptable.

### **3. Conclusions sur le doublage du dialecte dans *Bienvenue chez les Ch'tis***

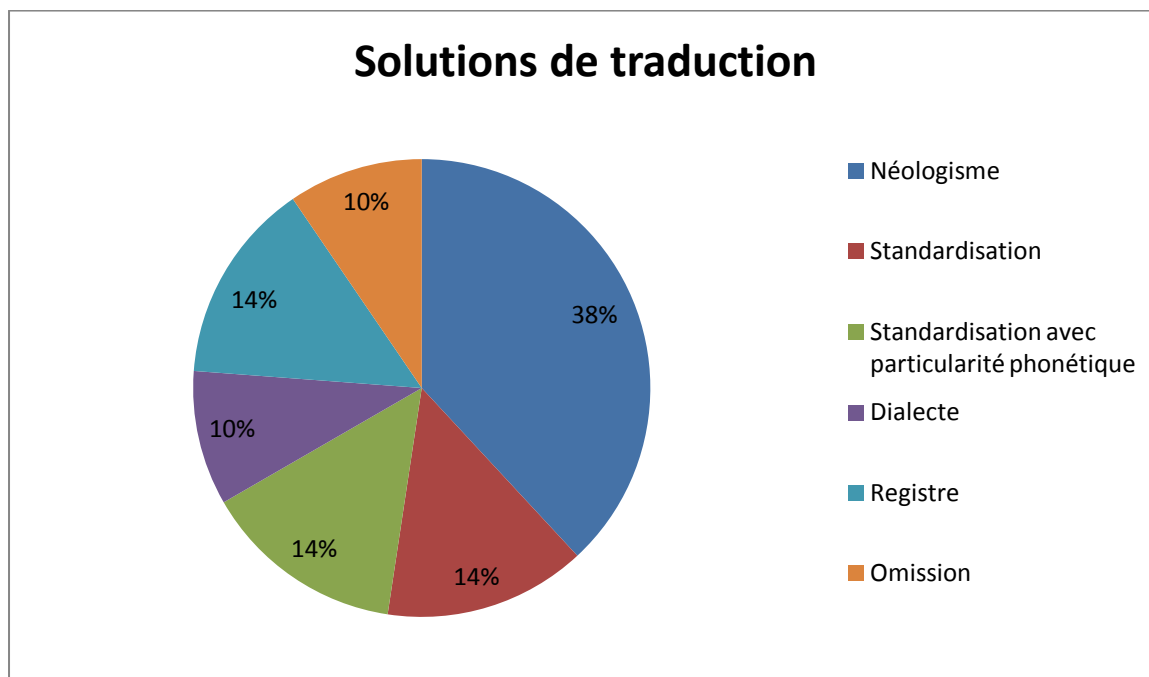
Notre objet d'étude est un exemple très intéressant pour l'analyse du doublage du dialecte dans le sens où le traducteur a essayé de conserver de son mieux les traits dialectaux des dialogues, qui regorgent d'expressions, de mots de vocabulaire et de caractéristiques propres au picard. Cette décision lui a été quelque peu imposée, étant donné que le fil conducteur du film est le *ch'timi*, mais il est important de remarquer que le traducteur a réellement fait preuve de créativité afin de retransmettre les mêmes messages et maintenir les fonctions du dialecte de l'original.

Ayant visionné le film en VO et VE, et ayant montré les deux versions à plusieurs natifs, il est indéniable que la VO est beaucoup plus comique et réussit plus brillamment le défi de présenter avec humour les Ch'timis et leur culture. Le film perd de son humour et de son efficacité, il est moins percutant. Cette différence s'explique notamment par le fait que le dialecte est une variation propre à une culture, qui n'a pas d'équivalent. De plus, le film est enraciné dans la culture française et la culture picarde, ce qui le rend difficile d'adapter à l'international, même en Espagne, pays voisin.

Le traducteur a réussi à de nombreuses reprises à recréer les mêmes effets que dans la VO, à l'aide de néologismes, de termes ayant une connotation dialectale, de termes appartenant au sociolecte, etc. Cependant, certaines solutions n'ont pu éviter des pertes, minimales ou complètes, notamment lorsque le traducteur a eu recours à la standardisation. Lors de notre étude, nous avons essayé d'analyser de manière détaillée tous les éléments du dialecte présents dans le film et leur traduction. Pour des raisons évidentes, nous n'avons pas pu procéder au cas par cas pour chaque mot ayant une caractéristique picarde, notamment au niveau de la phonétique, où les exemples sont innombrables ; cependant, nous avons essayé de traiter chaque particularité. De plus, nous avons pu analyser tous les mots appartenant au lexique

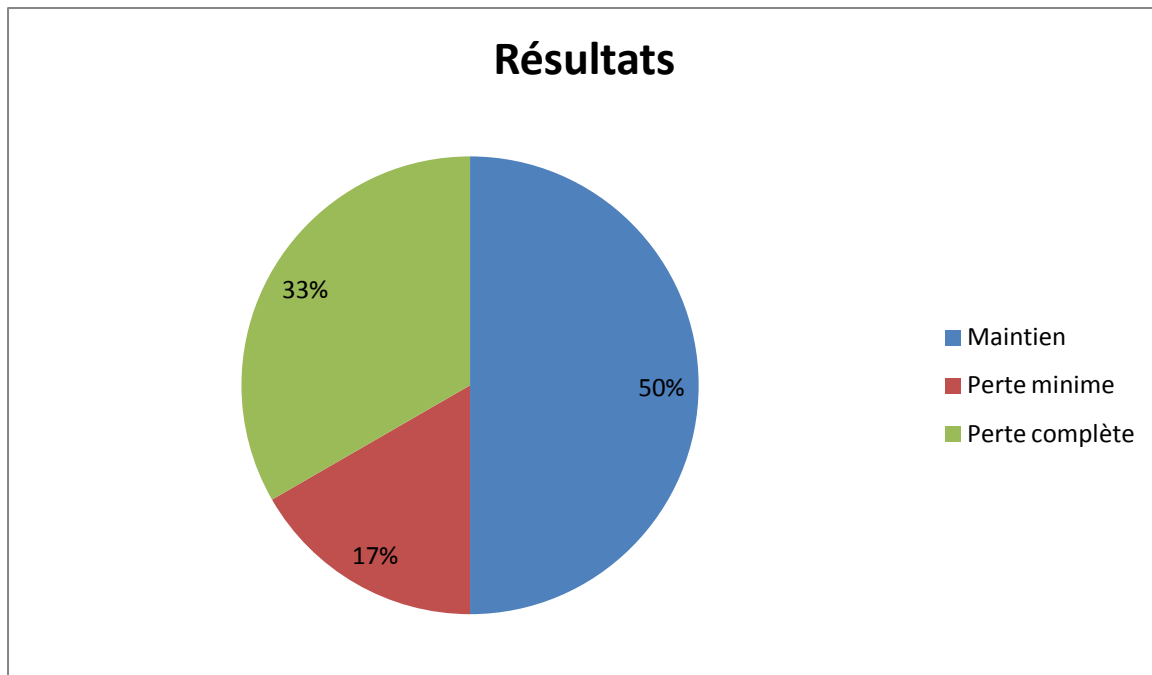
picard et leur traduction, analyse à partir de laquelle nous avons pu établir un diagramme des solutions adoptées et des résultats obtenus, afin de voir la proportion occupée par chaque solution (néologisme, registre, standardisation), et la proportion de perte et de maintien de l'effet humoristique.

Les proportions obtenues par chaque solution de traduction sont les suivantes :



Nous pouvons donc voir que la solution privilégiée pour le lexique est la création de néologismes, qui est justifiée notamment par le fait que le *ch'timi* n'a pas d'équivalent en espagnol, et qu'il est important de ne pas caractériser une communauté ou une région espagnole en particulier lors de la traduction. Il est intéressant de constater que la standardisation (avec particularité phonétique ou non) et le registre ont la même proportion, tandis que l'omission et l'utilisation d'un terme marqué dialectalement arrivent en dernier, avec la même proportion également. Ceci s'explique en partie par le fait qu'elles sont les deux options les moins viables, d'un part parce que l'omission génère inévitablement des pertes importantes, et d'autre part car l'utilisation du dialecte peut créer une confusion et un manque de cohérence pour les spectateurs, qui ne comprendront pas pourquoi un terme de telle communauté dialectale hispanique est employé si l'intrigue se déroule en France, et auront donc inévitablement la sensation d'un artifice.

En ce qui concerne les résultats (maintien, perte minimale, perte complète), nous avons obtenu le diagramme suivant :



Nous pouvons donc voir que dans 50% des cas de traduction du lexique, l'effet comique est conservé complètement, tandis que la perte est seulement minimale dans 17% des cas. Ce résultat est relativement satisfaisant, bien que la proportion de perte complète soit assez élevée. Lors de notre analyse, nous avons pu constater que la création de néologismes permet presque toujours de conserver l'effet comique de l'original.

Il est certain que comparée à d'autres œuvres, *Bienvenue chez les Ch'tis* fait office de référence dans le doublage des variations linguistiques en terme de créativité. Le traducteur a eu recours à une multitude de solutions différentes pour recréer les effets de l'original, allant jusqu'à inventer une prononciation artificielle pour obtenir le même rendu que la prononciation picarde de l'original. Ses néologismes notamment ont obtenu des résultats très satisfaisants, permettant de maintenir les effets humoristiques de l'original. Cependant, le recours à la standardisation est assez fréquent, générant une diminution assez conséquente du comique de la version française, diminution qui aurait pu parfois être évitée en faisant appel à d'autres solutions que la neutralisation. La conjugaison par exemple, ou encore la modification des pronoms, n'ont pas été reproduites, alors qu'ils constituent des éléments essentiels dans la VO. Nonobstant, il est nécessaire de rappeler que le temps relativement court accordé pour réaliser le doublage, ainsi que la multitude d'agents intervenant dans le processus de traduction sont des facteurs à prendre en compte lors de l'analyse d'un doublage, où le traducteur ne voit pas forcément le produit fini et les modifications engendrées sur la traduction originale. Cette réflexion nous permet de souligner l'importance de la présence du traducteur dans toutes les étapes du doublage, qui est un professionnel indispensable pour garantir la qualité et l'efficacité de celui-ci.



## 4. Conclusions générales et possibles axes de recherche

Ce n'est pas sans raison que les variations linguistiques ont toujours passionné les spécialistes et créé des polémiques entre eux. Leur forte charge culturelle fait d'elles des éléments difficiles à transmettre dans une autre culture, une autre langue, puisqu'en général elles n'ont pas d'équivalent. Obstacles presque insurmontables ou défis pour les plus ambitieux, les variations linguistiques auront toujours leur place au sein des études dans le domaine de la traduction. Il en est de même avec le doublage, qui représente une des modalités de traduction les plus complexes avec ses nombreux standards et ses restrictions. Cependant, ces deux domaines ont beaucoup à apporter aux recherches sur la traduction notamment, car ils poussent les traducteurs à être plus créatifs, à utiliser toutes les ressources à leur disposition, à inventer de nouvelles solutions de traduction, à se surpasser afin de réussir à transmettre le message.

Les variations linguistiques, et plus particulièrement le dialecte, ne sont pas impossibles à traduire, ni à doubler. Malheureusement, la technique primant sur les autres reste la neutralisation, notamment dans le doublage, ce qui implique inévitablement une perte importante dans le message transmis. L'utilisation de variations linguistiques n'est jamais anodine, elle est un fait intentionnel : on ne peut donc pas ne pas les traduire, car elles comportent des éléments importants du message et ont leurs propres fonctions dans le texte.

Nos recherches et notre analyse nous ont permis d'apporter des éléments de réponse à notre problématique. Dans un premier temps, nous sommes arrivées à la conclusion qu'il était possible de traduire les variations linguistiques tout en respectant les deux cultures impliquées. En effet, les langues sont des mines intarissables de ressources mises à disposition des traducteurs qui leur permettent de trouver les solutions adéquates afin de reproduire les effets des variations linguistiques de l'original. Il n'existe pas une seule et unique solution, mais une multitude, avec lesquelles le traducteur doit jongler pour arriver à un résultat satisfaisant. En fonction du texte et des instructions reçues, le traducteur décidera s'il doit adopter une orientation sourcière ou cibliste, et optera en conséquence pour les solutions qui lui permettront de réaliser sa traduction : équivalent sémantique, phonétique, registre, sociolecte, dialecte, etc. De même, le doublage des variations linguistiques n'est pas impossible, comme nous avons pu le constater avec *Bienvenue chez les Ch'tis*. Le traducteur doit connaître parfaitement les deux langues et les deux cultures avec lesquelles il travaille, et trouver des solutions qui, tout en s'adaptant aux nombreuses contraintes de cette modalité, parviennent à remplir les mêmes fonctions que dans l'original. La tâche n'est pas facile, notamment si nous prenons en compte les restrictions temporelles importantes du doublage et la diversité des agents intervenant dans le processus, mais elle n'est pas impossible. Cependant, comme nous l'avons évoqué dans notre problématique, nous sommes arrivés à la conclusion qu'il existera toujours un décalage, plus ou moins important en fonction de la charge culturelle, entre l'original et la traduction. Plus un texte

est caractérisé culturellement, plus il est difficile à traduire, et les variations linguistiques sont des éléments culturels par excellence. Nous en avons la preuve avec *Bienvenue chez les Ch'tis* : le traducteur a redoublé de créativité et a essayé de reproduire au mieux les effets du dialecte dans la version doublée ; malheureusement, la version doublée n'arrive pas à obtenir le même résultat que l'original (diminution des effets humoristiques, manque d'identification de la part du spectateur, etc.) ce qui explique notamment le succès moindre du film en Espagne.

Pour approfondir les recherches sur ce sujet, il serait indispensable de pouvoir se mettre en contact avec le traducteur, afin de bien comprendre quel a été le processus de traduction et ses différentes étapes, pour quelles raisons il a choisi ces solutions de traduction, quelles ont été ses directives. La collaboration avec les traducteurs professionnels nous paraît nécessaire pour développer les recherches, car ils représentent la base de toute traduction et disposent d'une expérience tant théorique que pratique.

De même, une étude quantitative et qualitative sur la réception du film en France et en Espagne nous semble indispensable avant de poursuivre les recherches sur le sujet. Comprendre exactement quelles ont été les raisons du franc succès en France, du succès mitigé en Espagne, à quoi ont rit les spectateurs français et les spectateurs espagnols, sont des éléments de réponse et d'analyse essentiels à la poursuite de nos recherches. De même, il conviendrait de savoir si les spectateurs espagnols qui ont aimé le film sont connaisseurs de la culture et de la société française, si c'est un public intéressé par cet aspect du film, ou si ceux qui l'ont moins apprécié n'ont pas pu s'identifier avec les personnages à cause d'un trop grand écart culturel. Il serait intéressant de faire visionner à un public bilingue français-espagnol le film original et la version doublée afin d'avoir leur ressenti sur les deux versions et vérifier si la version française est réellement plus efficace (nous n'avons pu réaliser cette expérience que sur un groupe très réduit de personnes).

De plus, étant donné que *Bienvenue chez les Ch'tis* a été doublé dans d'autres langues et que d'autres pays ont choisi de l'adapter, il serait intéressant de réaliser également des recherches sur la réception dans ces autres pays, et faire une analyse comparative sur les résultats. Quel pays, et donc quelle culture, a mieux accueilli le film ? Pour quelles raisons ? Les différences de succès s'expliquent-elles par les écarts ou les rapprochements entre les cultures ? Certaines langues sont-elles plus malléables, ont-elles plus de ressources et sont donc plus aptes à la traduction du dialecte et des variations linguistiques en général ? Autant de questions qui ouvrent de nouvelles perspectives de recherches sur la traduction et le doublage des variations linguistiques.

## BIBLIOGRAPHIE

- 20minutos.es (2008). « Bienvenidos al norte ». [En ligne]. Disponible sur : <http://www.20minutos.es/cine/cartelera/pelicula/29910/bienvenidos-al-norte/> [Dernier accès le 08 août 2014].
- Abecassis, M. (2008). « Avant-propos ». *GLOTTOPOL, revue de sociolinguistique en ligne*, N° 12 *Pratiques langagières dans le cinéma francophone*. 2-5. [En ligne]. [http://glottopol.univ-rouen.fr/numero\\_12.htm](http://glottopol.univ-rouen.fr/numero_12.htm) [Dernier accès le 10 août 2014].
- Abuín, A. (2009). « Bienvenidos al humor facilón ». Sur *Blog de Cine*. [En ligne]. Disponible sur : <http://www.blogdecine.com/criticas/bienvenidos-al-humor-facilon> [Dernier accès le 08 août 2014]
- Agoravox (2008). « Bienvenue chez les Ch'tis : le succès était programmé ». [En ligne]. Disponible sur : <http://www.agoravox.fr/culture-loisirs/culture/article/bienvenue-chez-les-ch-tis-le-36768> [Dernier accès le 08 août 2014].
- Alemán Bañón, J. (2005). « Propuesta de doblaje de un dialecto regional: *Billy Elliot* ». *Puentes*, N° 6. 69-76.
- Aléong, S. (1983). « Normes linguistiques, normes sociales, une perspective anthropologique ». Dans Bédart, E. et Maurais, J. (eds.) *La norme linguistique*. Québec : Conseil de la langue française. 255-280.
- AlloCiné (2008). « Bienvenue chez les Ch'tis ». [En ligne]. Disponible sur : <http://www.allocine.fr/film/fichefilm-126535/box-office/> [Dernier accès le 08 août 2014].
- Alvar, M. (2007). « Hacia los conceptos de lengua, dialecto y hablas ». Sur *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. [En ligne]. Disponible sur : [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/hacia-los-conceptos-de-lengua-dialecto-y-hablas-0/html/00ec1fec-82b2-11df-acc7-002185ce6064\\_3.html#l\\_0](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/hacia-los-conceptos-de-lengua-dialecto-y-hablas-0/html/00ec1fec-82b2-11df-acc7-002185ce6064_3.html#l_0) [Dernier accès le 10 août 2014].
- Association des traducteurs adaptateurs de l'audiovisuel (2012). « Le doublage à un tournant. » Sur *Cadrage.net*. [En ligne]. Disponible sur : <http://www.cadrage.net/actus/doublage.htm> [Dernier accès le 09 août 2014].
- Bavoux, C. (1997). « Sociolecte ». Dans Moreau, M. L. (ed.) *Sociolinguistique. Concepts de base*. Liège : Mardaga. 265-266.
- Boyer (2006). « Le *nationalisme linguistique* : une option interventionniste face aux conceptions libérales du marché des langues ». *Noves SL, revista de sociolingüística*, Barcelona,

- Secretaría de Política lingüística, Generalitat de Catalunya. [En ligne] <http://www6.gencat.net/llengcat/noves/hm06tardor-hivern/docs/boyer.pdf> [Dernier accès le 10 août 2014].
- Caprara, G. (2010). «Multilingüismo, variedades dialectales y traducción: el fenómeno Andrea Camilleri». *AdVersus*, VI-VII, vol 16-17. 85-137. [En ligne]. <http://www.adversus.org/indice/nro16-17/articulos/05VIVII-1617.pdf> [Dernier accès le 10 août 2014].
- Caprara, G. ; Sisti, A. (2011). «Variación lingüística y traducción audiovisual (el doblaje y subtitulado en *Gomorra*)». *AdVersuS*, VIII, vol 21. 150-169. [En ligne]. <http://www.adversus.org/indice/nro-21/articulos/07-VIII-21.pdf> [Dernier accès le 10 août 2014].
- Catford, J. (1978). *A Linguistic Theory of Translation. An Essay in Applied Linguistics*. Oxford : Oxford University Press.
- Chaume Varela, F. (2001). « La pretendida oralidad de los textos audiovisuales y sus implicaciones en traducción ». Dans Chaume, F. et Agost, R. (eds.) *La traducción en los medios audiovisuales*. Castelló de la Plana : Publicacions de la Universitat Jaume I. 77-88.
- Chaume Varela, F. (2005). « Los estándares de calidad y la recepción de la traducción audiovisual ». *Puentes*, N° 6. 5-12.
- Colmena, E. (2008). « Bienvenidos al Norte. Reírse del cateto ». Sur *Criticalia.com*. [En ligne]. Disponible sur : <http://www.criticalia.com/pelicula/bienvenidos-al-norte> [Dernier accès le 08 août 2014].
- Compte, C. ; Daugeron, B. (2008). « Une utilisation sémio-pragmatique de l'image animée cinématographique et télévisuelle pour l'apprentissage des langues. Eléments pour un plaidoyer ». *GLOTTOPOL, revue de sociolinguistique en ligne*, N° 12 *Pratiques langagières dans le cinéma francophone*. 25-43. [En ligne]. [http://glottopol.univ-rouen.fr/numero\\_12.htm](http://glottopol.univ-rouen.fr/numero_12.htm) [Dernier accès le 10 août 2014].
- Coordonnier, J. L. (1995). *Traduction et culture*. Paris : Didier.
- Danan, M. (1991). « Dubbing as an Expression of Nationalism ». *Meta: Translators' Journal*, vol 36, N° 4. 606-614.
- Dawson, A. (2002). « Histoire du picard ». Sur *Picard.free*. [En ligne]. Disponible sur : <http://www.picard.free.fr/lgp/c/Histoire.htm> [Dernier accès le 11 août 2014].
- Dawson, A. (2012). « Le picard est-il bienvenu chez les Chtis ? Identité(s) régionale(s), marketing et conscience linguistique dans le Nord de la France ». *Cahiers de l'Observatoire des pratiques linguistiques*, N° 3 *Langues de France, langues en danger : aménagement et*

- rôle des linguistes. 41-53. [En ligne].  
<http://www.culturecommunication.gouv.fr/Ressources/Rapport-d-etudes-et-de-recherche/Cahiers-de-l-Observatoire-des-pratiques-linguistiques-n-3-langues-de-France-langues-en-danger-amenagement-et-role-des-linguistes> [Dernier accès le 11 août 2014].
- Eloy, J.M. (2012). « Le picard, langue d'oïl ». Laboratoire d'études sociolinguistiques sur les contacts de langues et la politique linguistique. Centre d'études picardes. [En ligne].  
[https://www.u-picardie.fr/LESCLaP/IMG/pdf/picard\\_pour\\_catalan\\_3\\_cle46265f.pdf](https://www.u-picardie.fr/LESCLaP/IMG/pdf/picard_pour_catalan_3_cle46265f.pdf)  
 [Dernier accès le 11 août 2014].
- Fodor, I. (1976). *Film Dubbing: Phonetic, Semiotic, Esthetic and Psychological Aspects*.  
 Hambourg : Buske.
- García Mouton, P. (1994). *Lenguas y dialectos de España*. Madrid : Arco Libros.
- Gariépy, P. ; Gill, A. M. (2004). *L'ingénierie linguistique et ses applications éventuelles à l'industrie du doublage*. Québec : Société de développement des entreprises culturelles du Québec
- Halle, A. (2008). « 'Bienvenue chez les Ch'tis' a dépassé les 20 millions de spectateurs ». Sur LesEchos.fr. [En ligne]. Disponible sur :  
[http://www.lesechos.fr/21/05/2008/lesechos.fr/300247961\\_-bienvenue-chez-les-ch-tis-a-depasse-les-20-millions-de-spectateurs.htm](http://www.lesechos.fr/21/05/2008/lesechos.fr/300247961_-bienvenue-chez-les-ch-tis-a-depasse-les-20-millions-de-spectateurs.htm) [Dernier accès le 08 août 2014].
- Halliday, M. A. K. ; McIntosh, A. ; Strevens, P. (1964). *The Linguistic Sciences and Language Teaching*. Londres : Longmans.
- Hatim, B. ; Mason, I. (1995). *Teoría de la traducción : una aproximación al discurso*. Barcelone : Ariel.
- Heiss, C. (2004). « Dubbing Multilingual Films: A New Challenge? ». *Meta: Translators' Journal*, vol 49, N° 1. 208-220.
- Hofmann, S. (2008). « Espacios mediáticos y procesos de estandarización: los medios audiovisuales en América Latina ». Dans Erfurt, J. et Budach, G. (eds.) *Estandarización y desestandarización. El francés y el español en el siglo XX*. Francfort-sur-le-Main : Peter Lang. 225-241.
- INSANNE. (2012). [En ligne]. <http://www.insanne.fr/spip.php?article10> [Dernier accès le 11 août 2014].
- Izard, N. (2003). « La verosimilitud en la traducción para el doblaje: una reflexión didáctica ». Dans Muñoz Martín, R. (ed.) *Actas del I Congreso Internacional de la Asociación Ibérica de Estudios de Traducción e Interpretación*, vol 2. Grenade : AIETI. 249-262.

- Kostovčík, L. (2009). « The Translation of Verbally-Expressed Humour on Screen in Slovakia: An Outline of Research Problems ». Dans Ferenčík, M. et Horváth, J. (eds.) *Language, Literature and Culture in a Changing Transatlantic World. International conference proceedings*. Prešov : Université de Prešov. 175-180.
- Lambert, J. ; Delabatista, D. (1996). « La traduction de textes audiovisuels : modes et enjeux culturels ». Dans Gambier, Y. (ed.) *Les transferts linguistiques dans les médias audiovisuels*. Villeneuve d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion.
- Larousse. (2014). *Dictionnaire de français*. Disponible sur : <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais>
- Lladó, R. (2014). « La traducción, entre la equivalencia y la adecuación (2) ». *El Trujamán*. [En ligne] [http://cvc.cervantes.es/trujaman/anteriores/febrero\\_14/07022014.htm](http://cvc.cervantes.es/trujaman/anteriores/febrero_14/07022014.htm) [Dernier accès le 10 août 2014].
- Lomeña Galiano, M. (2009). « Mujeres al borde de un ataque de nervios ». *Entreculturas*, N° 1. 275-283.
- LUMIERE (2012). [En ligne]. Disponible sur : [http://lumiere.obs.coe.int/web/film\\_info/?id=29310](http://lumiere.obs.coe.int/web/film_info/?id=29310) [Dernier accès le 08 août 2014].
- Maiello, G. (2007). « La traduction à l'ombre du doublage : révolution et évolution ». *Testi e Linguaggi*, N° 1. 183-198.
- Mantarro, C. (2010). « Traducir el cine, traducir el dialecto: estudio lingüístico de la película *Romanzo criminal* ». *Entreculturas*, N° 2. 157-178.
- Marco, J. (2002). *El fil d'Ariadna. Anàlisi estilística i traducció literaria*. Barcelone : Eumo.
- Mayoral Asensio, R. (1998). «Traducción Audiovisual, Traducción Subordinada, Traducción Intercultural ». [En ligne]. Disponible sur [http://www.ugr.es/~rasensio/docs/TAV\\_Sevilla.pdf](http://www.ugr.es/~rasensio/docs/TAV_Sevilla.pdf) [Dernier accès le 10 août 2014].
- Mayoral Asensio, R. (1999). *La traducción de la variación lingüística*. (Vertere, Monográficos de la revista Hermeneus, N° 1). Soria : Excma. Diputación de Soria. [En ligne]. [http://www.ugr.es/~rasensio/docs/La\\_traducción\\_variacion\\_linguistica.pdf](http://www.ugr.es/~rasensio/docs/La_traducción_variacion_linguistica.pdf) [Dernier accès le 10 août 2014].
- Mayoral Asensio, R. (2001). « El espectador y la traducción audiovisual ». Dans Chaume, F. et Agost, R. (eds.) *La traducción en los medios audiovisuales*. Castelló de la Plana : Publicacions de la Universitat Jaume I. 33-48.

- Mayoral Asensio, R. (2005). « Reflexiones sobre la investigación en traducción audiovisual ». Dans Zabalbescoa, P. et autres (eds.) *La traducción audiovisual: investigación, enseñanza y profesión*. Grenade : Comares. 3-8.
- Mével, A. (2008). « Traduire *La haine* : banlieues et sous-titrage ». *GLOTTOPOL, revue de sociolinguistique en ligne*, N° 12 *Pratiques langagières dans le cinéma francophone*. 161-181. [En ligne]. [http://glottopol.univ-rouen.fr/numero\\_12.htm](http://glottopol.univ-rouen.fr/numero_12.htm) [Dernier accès le 10 août 2014].
- Mouttet, J.B. (2008) « 'Bienvenue chez les Ch'tis' : une promo béton... et des subventions ». Sur *Le nouvel Observateur*. [En ligne]. Disponible sur : <http://rue89.nouvelobs.com/2008/03/01/bienvenue-chez-les-chtis-une-promo-beton-et-des-subventions> [Dernier accès le 08 août 2014].
- Newmark, P. (1988). *A Textbook of Translation*. Hempstead : Prentice Hall International.
- Nord, C. (1997). *Translating as a Purposeful Activity. Functionalist Approaches Explained*. Manchester : St. Jerome.
- Pierrette, M. (2014). « 'Bienvenue chez les Ch'tis' : un remake chinois en préparation ! ». Sur AlloCiné. [En ligne]. Disponible sur : [http://www.allocine.fr/article/fichearticle\\_gen\\_carticle=18629983.html](http://www.allocine.fr/article/fichearticle_gen_carticle=18629983.html) [Dernier accès le 08 août 2014].
- Planchenault, G. (2008). « 'C'est ta live !' Doublage en français du film américain *Rize* ou l'amalgame du langage urbain des jeunes de deux cultures ». *GLOTTOPOL, revue de sociolinguistique en ligne*, N° 12 *Pratiques langagières dans le cinéma francophone*. 182-199. [En ligne]. [http://glottopol.univ-rouen.fr/numero\\_12.htm](http://glottopol.univ-rouen.fr/numero_12.htm) [Dernier accès le 10 août 2014].
- Plourde, E. (2003). « Doublage : uniformisation linguistique et manipulation du discours ». *Post-Scriptum.ORG*, N° 3. [En ligne]. <http://www.post-scriptum.org/doublage-uniformisation-linguistique-et> [Dernier accès le 10 août 2014].
- Ponce Márquez, N. (2008). « Diferentes aproximaciones al concepto de equivalencia en traducción y su aplicación en la práctica profesional ». *Tonos*, N° 15. [En ligne] <http://www.um.es/tonosdigital/znum15/secciones/estudios-26-Traduccion%20y%20equivalencia.htm> [Dernier accès le 10 août 2014].
- Poulet, D. (2005). « Le dialecte picard hier et aujourd'hui ». *Les langues modernes*, N° 4. 72-81.
- Rabadán Álvarez, R. (1991). *Equivalencia y traducción. Problemática de la equivalencia transléctica inglés-español*. León : Universidad de León.

- Real Academia Española. (2001). *Diccionario de la lengua española* (22e édition). Disponible sur : <http://www.rae.es/recursos/diccionarios/drae>
- Reutner, U. (2013a). « La comicidad en el doblaje: cómo un francés del Norte se convierte en un yeti ». Dans Jansen, S. et Schrader-Kniffki, M. (eds.) *La traducción a través de los tiempos, espacios y disciplinas*. Berlin : Frank & Timme. 233-262.
- Reutner, U. (2013b). « El dialecto como reto de doblaje: opciones y obstáculos de la traslación de *Bienvenue chez les Ch'tis* ». *Trans: revista de traductología*, N° 17. 151-165.
- Romero Ramos, M. G. (2005). « La traducción de dialectos geográficos y sociales en la subtitulación. Mecanismos de compensación y tendencia a la estandarización ». Dans Merino, R. ; Santamaría, J. M. et Pajares, E. (eds.). *Trasvases culturales: Literatura, cine y traducción 4*. Vitoria: Universidad del País Vasco-Euskal Herriko Unibertsitatea. 243-259.
- Samaniego Fernández, E. ; Fernández Fuertes, R. (2002). «La variación lingüística en los estudios de traducción». *EPOS*, N° 18. 325-342.
- Santamaría Ciordia, L. (2012). *Almodóvar po polsku. La imagen de Almodóvar en Polonia y sus consecuencias sobre la traducción de su cine*. Lask : Oficyna Wydawnicza LEKSEM.
- Serrano Lucas, L. C. (2012). « Estrategias para la traducción del dialecto: el caso del doblaje de *Bienvenidos al Norte* ». Dans Martino Alba, P. (ed. lit.) *La traducción en las artes escénicas*. Madrid : Dykinson. 279-290.
- Soh Tatcha, C. (2009). « Doublage cinématographique et audiovisuel : équivalence de son, équivalence de sens ». *Meta: Translators' Journal*, vol 54, N° 3. 503-519.
- Soto Vásquez, A. L. (2007). « La seducción de traducir dialectos ». Dans Santoyo, J. C. et Lanero, J. J. (coords.) *Estudios de traducción y recepción*. León : Universidad de León. 349-363.
- Tello Fons, I. (2010). «Análisis y propuesta de traducción del dialecto en *Cumbres Borrascosas*». *Entreculturas*, N° 2. 105-131.
- Trinh, R. (2008). « Bienvenue chez les Ch'tis : chronique d'un succès ». Sur *linternaute.com*. [En ligne]. Disponible sur : <http://www.linternaute.com/cinema/film/dossier/bienvenue-chez-les-chtis-succes/sommaire.shtml> [Dernier accès le 08 août 2014].
- Vicente, Á. (2008) « El fenómeno ch'tis en 9 puntos ». Sur *Fotogramas*. [En ligne]. Disponible sur : <http://www.fotogramas.es/Peliculas/Bienvenidos-al-Norte/El-fenomeno-ch-tis-en-9-puntos> [Dernier accès le 08 août 2014].
- Zabalbeascoa Terran, P. (2001). « La traducción de textos audiovisuales y la investigación traductológica ». Dans Chaume, F. et Agost, R. (eds.) *La traducción en los medios audiovisuales*. Castelló de la Plana : Publicacions de la Universitat Jaume I. 49-56.



## REMERCIEMENTS

Ce travail n'aurait jamais pu être mené à bien sans l'aide de plusieurs personnes, qui m'ont aidée chacune de leur manière.

Tout d'abord, je souhaiterais remercier chaleureusement ma tutrice de mémoire, Leticia Santamaría Ciordia, pour son aide, son soutien et sa disponibilité. Ses conseils, recommandations ainsi que son expérience m'ont accompagné tout au long de ce travail, et elle toujours a su répondre à mes doutes et me guider quand il le fallait. Sans elle, ce travail n'aurait pas été possible.

Je souhaite également remercier Lucía Clara Serrano Lucas et Ursula Reutner, qui m'ont été d'une grande aide en m'envoyant leurs travaux sur la version doublée en espagnol de *Bienvenue chez les Ch'tis*. Leurs recherches ont été des éléments précieux dans l'élaboration de mon analyse, et sans leur collaboration et leur générosité mon analyse n'aurait pas été ce qu'elle est.

De même, je remercie les membres du tribunal d'évaluation de mon mémoire pour le temps et l'attention portés à mon travail, pour leurs commentaires et leurs conseils.

Enfin, je remercie infiniment toutes les autres personnes qui m'ont aidée dans la réalisation de ce mémoire, que ce soit de manière ponctuelle ou récurrente. Leurs conseils, mots de soutien et encouragements m'ont poussée à me surpasser, à retrouver la motivation dans mes moments de doute et à ne jamais baisser les bras. Je pense tout particulièrement à ma famille, qui a été présente tout au long du travail, du choix du thème jusqu'au point final de ce mémoire. Merci pour tout, votre aide a été inestimable et ce travail est le votre également.

**ANNEXE 1 : DIALOGUES PARTIELS DE *BIENVENUE CHEZ LES CH'TIS*, EN VERSION FRANÇAISE ET VERSION DOUBLÉE EN CASTILLAN.**

<p>14 : 58</p> <p><b>Oncle de Julie :</b> En 1934, ma mère a couché avec un cheuteumi.</p> <p><b>Philippe :</b> Qu'est-ce que vous dites ?</p> <p><b>Oncle de Julie :</b> En 1934, ma mère a couché avec un cheuteumi.</p> <p><b>P :</b> Un châtiment ?</p> <p><b>Oncle de Julie :</b> Non, non pas un cha, un châtiment. Un cheuteumi. Un cheuteumi, ils s'appellent comme ça là-haut les, les femmes, les enfants, ba oui, les cheuteumis.</p> <p><b>P :</b> Des cheutimis.</p> <p><b>Oncle de Julie :</b> Même les animaux c'est des cheuteumis, les chiens c'est des cheuteumis, les chats, les chats, c'est, les chats cheuteumis. Les vaches, les poulets, les veaux... C'est cheu... c'est cheuteumis. Et la langue aussi, c'est du cheuteumi. Ils font des o à la place des a, des que à la place des che. Et les che ils les font, ils les font, ils les font. Mais à la place des ce. C'est des fadas. C'est des fadas. Et, quand tu crois tout comprendre, tu apprends que serpillère, ça se dit wassingue. Alors là...</p> <p>15 : 52</p>	<p>13: 48</p> <p><b>Tío de Julie:</b> En 1934, mi madre se acostó con un cheti.</p> <p><b>Philippe:</b> ¿Cómo dice?</p> <p><b>Tío de Julie:</b> Que en 1934, mi madre se acostó con un cheti.</p> <p><b>P:</b> ¿Un yeti?</p> <p><b>Tío de Julie:</b> ¡No, no es yeti, no! ¡Un cheti! Cheti, es así les llaman allí. Los hombres, mujeres, niños, son chetis, eso.</p> <p><b>P:</b> Chetis.</p> <p><b>Tío de Julie:</b> Hasta los animales son chetis. Los perros son chetis, los gatos, los gatos, los gatos son chetis, las vacas, los pollos, los terneros, todos son chetis. ¡Y su dialecto también es chetimi! Dicen o en lugar de a, y c en lugar de ese. Las eses las dicen, las dicen, las dicen. Pero en vez de c. Unos tara'os, tara'os! Y cuando crees que lo entiendes todo, descubres que a la fregona la llaman paliendre. ¡Buuuf!</p> <p>14: 40</p>
<p>22 :18</p> <p><b>Philippe :</b> Oh mon dieu ! Ca va ? Vous n'êtes</p>	<p>20: 51</p> <p><b>Philippe:</b> ¡Dios mío! ¿Está bien? ¿No está</p>

<p>pas mort ?</p> <p><b>Antoine</b> : Bienvenu, Monchieur le Directeur.</p> <p><b>P</b> : Monsieur Bailleul ?</p> <p><b>A</b> : Ouais, ch'est mi. Ouh, vingt d'diousse.</p> <p><b>P</b> : Bougez pas, bougez pas ! Vaut mieux appeler les secours.</p> <p><b>A</b> : Non, cha va, cha va.</p> <p><b>P</b> : Oh là là, j'aurais pu vous tuer.</p> <p><b>A</b> : Non mais ch'est pas grave, cha va. J'vous ai r'connu à vot' plaque, qu'est treize. Ichi ch'est cinquante-neuf. J'vous ai fait signe d'arrêter vot' carrette, mais vous m'avez pas vu. Mais cha va, j'ai rien, j'ai rien, j'ai rien.</p> <p><b>P</b> : Votre mâchoire, vous êtes blessé là ?</p> <p><b>A</b> : Hein ?</p> <p><b>P</b> : Vous avez mal quand vous parlez là, non ?</p> <p><b>A</b> : Quo ?</p> <p><b>P</b> : Votre mâchoire, ça va là ?</p> <p><b>A</b> : Non, non, j'ai mal à la tchu, c'est tout. J'chuis tombé sur min tchu, quoi.</p> <p><b>P</b> : Le tchu ? Oh là là, c'est pas terrible quand vous parlez là, vous voulez pas qu'on aille montrer votre mâchoire à un médecin ?</p> <p><b>A</b> : Non, ch'est bon, j'ai rien à l'tchous.</p> <p><b>P</b> : Oh, je vous assure, vous vous exprimez d'une façon très très particulière.</p> <p><b>A</b> : Parce que j'parle ch'ti, ch'est cha ?</p> <p><b>P</b> : Pardon ?</p> <p><b>A</b> : Ben, j'parle ch'timi quoi.</p> <p><b>P</b> : Oh, putain. C'est ça le fameux cheutimi ?</p>	<p>muerto?</p> <p><b>Antoine</b>: Bienvenido, Sheñor Director.</p> <p><b>P</b>: ¿Señor Bailleul?</p> <p><b>A</b>: Sí, soy yo. Uy, ¡vandiús!</p> <p><b>P</b>: Quieto, quieto, pediré ayuda.</p> <p><b>A</b>: No, 'toy bien, 'toy bien, 'toy bien...</p> <p><b>P</b>: ¡Dios mío, podría haberle matado!</p> <p><b>A</b>: ¡Na', no pasha nada, estoy bien! Pero como he vishto shu matrícula que no esh de aquí, esh el 59, le hishe señas pa' parar el carro pero no me vio. ¡Eshtoy bien, no tengo nada, no tengo nada, na', na', na'!</p> <p><b>P</b>: ¿Le ha pasado algo en la boca?</p> <p><b>A</b>: ¿Eh?</p> <p><b>P</b>: Si le duele al hablar, ¿no?</p> <p><b>A</b>: ¿Quó?</p> <p><b>P</b>: ¿Que si le pasa algo en la boca?</p> <p><b>A</b>: No, no, me duele el chu, nada más, me he caído del chu.</p> <p><b>P</b>: ¿El chu? Esto no tiene buena pinta, ¿seguro que no quiere que le vea un médico la boca?</p> <p><b>A</b>: No, que estoy bien, vandiús.</p> <p><b>P</b>: No, verás, es que se expresa de una forma muy, muy particular.</p> <p><b>A</b>: Eh, hablo chetimi, ¿es eso?</p> <p><b>P</b>: ¿Perdón?</p> <p><b>A</b>: Que hablo chetimi, y eso.</p> <p><b>P</b>: Joder, es el famoso chetimi.</p>
---	---

23 :10

21: 40

23 : 11

**Antoine:** Il est juste au-dessus votre logement de fonction. Au-dessus d'eul' Poste. Et voilà !

**Philippe :** Formidable...

**A :** Voilà, c'est là.

**P :** Merci.

**A :** Bon ba, bonne nuit Monsieur le Directeur, hein. Et pis, à demain !

**P :** Ah ba oui. A demain. Bailleul ! Attendez ! Y'a pas de meubles. Ils sont où les meubles ? Hein ? J'comprends pas. C'est pas meublé ?

**A :** Ah, ba, l'ancien directeur il est parti avec, hein.

**P :** Mais pourquoi il est parti avec les meubles ?

**A :** Parce que, ch'est p't-être les chiens.

**P :** Quels chiens ?

**A :** Les meubles.

**P :** Attendez, j'comprends pas là.

**A :** Les meubles ch'est les chiens.

**P :** Les meubles chez les chiens. Mais qu'est-ce que les chiens foutraient avec des meubles ? Pourquoi donner ces meubles à des chiens ?

**A :** Mais non, les chiens, pas les chiens. Ils ont pas donné à des chiens ches meubles, il est parti avec.

**P :** Mais, pourquoi vous dites qu'il les a

21: 41

**Antoine:** Allí está su vivienda oficial. Sobre la oficina. ¡Aquí esh!

**Philippe:** Fantástico...

**A:** Es aquí.

**P:** Gracias.

**A:** Pues esho, buenash noches, Sheñor Director. Y, ¡'sta mañana!

**P:** Pues sí, eso. Hasta mañana. ¡Bailleul, espere! No hay muebles. ¿Y los muebles? Eh, no lo entiendo. ¿No está amueblado?

**A:** Ah, pues el director anterior se los llevó todos.

**P:** ¿Y por qué se llevó los muebles?

**A:** Porque, igual eran shoyos.

**P:** ¿Chollos?

**A:** Los muebles.

**P:** Yo ya no entiendo.

**A:** Los muebles eran shoyos.

**P:** Los muebles eran chollos, pero habrá más muebles. ¿Se los llevó porque eran chollos?

**A:** Que no, eran chuyos, no chollos, no se los llevó por la jeta.

**P:** Pero, ¿porqué dice que eran chollos?

<p>donné ?</p> <p><b>A :</b> Mais j'ai jamais dit cha !</p> <p><b>P :</b> Pourquoi des chats ? Vous avez dit des chiens.</p> <p><b>A :</b> Ah non !</p> <p><b>P :</b> Ah si, vous m'avez dit « les meubles chont chez les chiens ».</p> <p><b>A :</b> Ah, d'accord ! Ah non, j'ai dit les meubles ch'est les chiens !</p> <p><b>P :</b> Ah ba oui, c'est c'que j'vous dis !</p> <p><b>A :</b> Les chiens, à lui !</p> <p><b>P :</b> Ah, les siens, pas les chiens ! Les siens !</p> <p><b>A :</b> Oui, les chiens, ch'est cha.</p> <p><b>P :</b> Les chiens, les chats, putain, mais tout le monde parle comme vous ici ?</p> <p><b>A :</b> Ah ba oui, ch'est l'ch'timi, tout le monde il parle ch'timi. Y'en a même qui parlent flamand ichi. D'ailleurs eul vlaams, dat is wat anders.</p> <p><b>P :</b> Ah ba, j'vais m'amuser moi.</p> <p>24 : 52</p>	<p><b>A:</b> No he dicho na' d'esho.</p> <p><b>P:</b> ¿Na' d'esho, qué es na' d'esho?</p> <p><b>A:</b> No, no.</p> <p><b>P:</b> Que sí, ha dicho que los muebles eran chollos.</p> <p><b>A:</b> Ah, vale, no, no. He disho los muebles eran shoyos.</p> <p><b>P:</b> Esto estoy diciendo.</p> <p><b>A:</b> ¡Chuyos, de él!</p> <p><b>P:</b> Ah, ¡los suyos! ¡No chollos, los suyos!</p> <p><b>A:</b> Shuyos, exacto.</p> <p><b>P:</b> Los shuyos, los shoyos, joder, ¿todos hablan como usted?</p> <p><b>A:</b> Pues shí, todosh los cheti hablamosh chetimi. Los sé que hasta hablan flamenco. Y hablar flamenco esh cosha muy sheria.</p> <p><b>P:</b> Pues, me voy a divertir.</p> <p>23: 17</p>
---	---

<p>25 : 00</p> <p><b>Antoine :</b> Voilà, c'est ichi m'baraque.</p> <p><b>Philippe :</b> « Ch'est ichi mi baraque ». On dirait même pas du français.</p> <p><b>A :</b> Hein ?</p> <p><b>P :</b> Non, rien.</p> <p><b>A :</b> Ch'est pas très grand chez mi, mais au moins j'ai des meubles.</p>	<p>23: 26</p> <p><b>Antoine:</b> Eshta esh mi casha.</p> <p><b>Philippe:</b> "Eshta esh mi casa". Hablamos otro idioma.</p> <p><b>A:</b> ¿Eh?</p> <p><b>P:</b> Nada.</p> <p><b>A:</b> No será grande mi casha, pero al menos tengo muebles.</p>
---	---

<p><b>P</b> : C'est gentil de m'inviter dormir chez vous comme ça, spontanément.</p> <p><b>A</b> : Ch'est à mi qu'cha fait plaisir. Vous voulez peut-être boire ou manger qué qu'cosse, hein ?</p> <p><b>P</b> : Non non non. J'préfère aller dormir, j'suis très fatigué du voyage.</p> <p><b>A</b> : Ah ba, faut vite aller s'coucher alors. Ch'est là haut.</p> <p><b>P</b> : Vous êtes marié, hein ?</p> <p><b>A</b> : Marié, mi ? Y'a pas de danger. Mi et les femmes, hein, vous savez...</p> <p><b>P</b> : Vous voulez dire que vous vivez seul ou ...?</p> <p><b>A</b> : On est chez m'mère ichi.</p> <p><b>P</b> : Vous vivez chez votre mère ?</p> <p><b>A</b> : Ouais, c'est sa chambre là. Elle dort à c't'heure. Au fond y'a la salle de bain, y'a tout ce qu'il faut. Là, c'est la chambre. Faut pas qu'on fasse trop d'bruit. Cha va pas ? Vous êtes blanc comme un linge.</p> <p><b>P</b> : Non, non.</p> <p><b>A</b> : Vous avez b'soin que j'vous prête un pyjama ?</p> <p><b>P</b> : Non non, ça va, merci, j'ai ce qu'il faut.</p> <p><b>A</b> : Ah, bougez pas.</p> <p><b>P</b> : Ah, ah d'accord.</p> <p><b>A</b> : Vous devez aimer l'lavande vous qui êtes du chud. J'ai des draps propres, mi mère les parfume à la lavande. Cha chent bon quand on a chon nez d'dins ! On va faire le ch'lit tous les deux ?</p> <p><b>P</b> : Non, ça va, c'est bon, je vais, je vais me</p>	<p><b>P</b> : Gracias por invitarme a su casa así de improviso.</p> <p><b>A</b> : El gusto es todo mío. ¿Le apeteshe comer o beber algo?</p> <p><b>P</b> : No, no, no, prefiero acostarme, ya estoy agotado del viaje.</p> <p><b>A</b> : Ah, pues nos acostamos ya. Esh arriba.</p> <p><b>P</b> : ¿Está casado?</p> <p><b>A</b> : ¿Casado, yo? Ni en shueños, las mujeres, como que no...</p> <p><b>P</b> : O sea que, ¿vive solo?</p> <p><b>A</b> : Esh la casha de mi madre.</p> <p><b>P</b> : ¿Vive con su madre?</p> <p><b>A</b> : Shí. Eshe esh shu cuarto. Ya está dormida. Allí 'tá el baño, con todo lo necesario. Eshte esh mi cuarto. No hagamosh mucho ruido. ¿Eshtá bien? Eshtá blanco como la leche.</p> <p><b>P</b> : No, no.</p> <p><b>A</b> : ¿Quiere que le preste un pijama?</p> <p><b>P</b> : No, no, gracias, tengo de todo.</p> <p><b>A</b> : ¡Oh! No she mueva.</p> <p><b>P</b> : Uf, ya veo...</p> <p><b>A</b> : Le gushtará la lavanda shiendo del shur. Shon shabanas limpiash, mi madre las perfuma con lavanda. ¡Da tanto gushtito olerlash ashí! ¿Hashemosh la cama juntos?</p> <p><b>P</b> : No, déjelo. Ya me las apañaré yo solo,</p>
---	--

<p>débrouiller tout seul. Merci.</p> <p><b>A :</b> Ah...</p> <p><b>P :</b> Bonne nuit.</p> <p><b>A :</b> Bonne nuit.</p> <p><b>P :</b> Dormez... bien.</p> <p><b>A :</b> Vous... auchi.</p> <p>26 : 56</p>	<p>gracias.</p> <p><b>A:</b> Ah...</p> <p><b>P:</b> Buenas noches.</p> <p><b>A:</b> Buenas noches.</p> <p><b>P:</b> Y, duerma... bien.</p> <p><b>A:</b> Usted... también.</p> <p>25: 17</p>
--	---

<p>27 : 31</p> <p><b>Antoine :</b> Monsieur Abrams, c'est l'heure. M'sieur Abrams, faut vous réveiller, hein. Ouhou !</p> <p><b>Philippe :</b> Ah ! Vous m'avez fait peur.</p> <p><b>A :</b> Ch'est vous qui m'avez fait peur.</p> <p><b>P :</b> Qu'est-ce que vous voulez ?</p> <p><b>A :</b> Ah non, vous qu'est-ce que vous voulez ?</p> <p><b>P :</b> Comment ça qu'est-ce que j'veux ?</p> <p><b>A :</b> Pour le petit-déjeuner.</p> <p><b>P :</b> Mais il est quelle heure là ?</p> <p><b>A :</b> Il est déjà chept heure et quart, ch'est bientôt l'heure d'aller à l'Poste, hein.</p> <p><b>P :</b> Ah, on est toujours dans le Nord-Pas-de-Calais là ?</p> <p><b>A :</b> Ah ba oui. Ch'est, ch'est une maison, pas une péniche, hein.</p> <p><b>P :</b> Bon ba, un thé s'il-vous-plaît.</p> <p><b>A :</b> Euh, il n'y a pas de thé, y'a que du café.</p> <p><b>P :</b> Et quoi d'autre ?</p>	<p>25: 52</p> <p><b>Antoine:</b> Señor Abrams, es la hora. ¡Señor Abrams, hay que levantarse! ¡Uhúú!</p> <p><b>Philippe:</b> ¡Ah! Me ha asustado.</p> <p><b>A:</b> Usted me ha asustado a mí.</p> <p><b>P:</b> ¿Qué quiere?</p> <p><b>A:</b> No, ¿qué quiere usted?</p> <p><b>P:</b> ¿Cómo que qué quiero?</p> <p><b>A:</b> Para desayunar.</p> <p><b>P:</b> ¿Qué hora es?</p> <p><b>A:</b> Son las 7:15. Pronto habrá que irse a trabajar.</p> <p><b>P:</b> ¿Seguimos en el Norte Paso de Calais?</p> <p><b>A:</b> Puesh, shí. Esto es una casha, no una barcaza.</p> <p><b>P:</b> Pues, un té, por favor.</p> <p><b>A:</b> Eh... No hay té, sólo café.</p> <p><b>P:</b> Y, ¿qué más?</p>
---	--

<p><b>A</b> : Rien. Du café.</p> <p><b>P</b> : Et ba un café alors.</p> <p>28 : 05</p>	<p><b>A</b>: Nada. Café.</p> <p><b>P</b>: Pues, un café.</p> <p>26 : 25</p>
--	---

<p>28 : 14</p> <p><b>Mère d'Antoine</b> : Pourquoi qu'il dort dans l'chambre ch'ti là ? Ch'est t'chambre. T'as pas à prêter t'chambre, ch'est tout.</p> <p><b>A</b> : T'es chûre qu'yen a pas d'thé ?</p> <p><b>MA</b> : L'thé j'aime pas cha. T'einteins le que ch'te dis ?</p> <p><b>A</b> : Moman, j'allais pas lui d'mander d'aller dormir dans l'chalon. Ch'est min nouveau patron quand même.</p> <p><b>MA</b> : Ch'est pas une raison, Antoine.</p> <p><b>P</b> : Bonjour Madame.</p> <p><b>MA</b> : Bonjour.</p> <p><b>A</b> : Acheyez-vous.</p> <p><b>MA</b> : Vous avôs rin bougé à l'chambre de min tchiot ?</p> <p><b>P</b> : Euh... Non, Madame.</p> <p><b>MA</b> : Vous avôs r'fait l'lit ?</p> <p><b>P</b> : Hum, pas encore.</p> <p><b>A</b> : Arrête, maman. Elle rigole.</p> <p><b>MA</b> : Bo, ch'rigole po du tout. Ch'est pas parce que ch'est un directeur qu'é va faire des manières. Hein min garchon ?</p> <p><b>P</b> : Oui, madame. C'est du caramel ?</p> <p><b>A</b> : Ch'est d'eul' chiorée. On rajoute toujours</p>	<p>26 : 33</p> <p><b>Madre de Antoine</b>: ¿Por qué duerme eshe en tu cuarto? Es tu cuarto. No debes preshtar tu cuarto.</p> <p><b>A</b>: ¿Eshtásh shegura de que no hay té?</p> <p><b>MA</b>: No me gushta el té. ¿Hash oído lo que te he disho?</p> <p><b>A</b>: Oh, mamá. No iba a mandarlo a dormir al sofá. Esh mi nuevo jefe, caray.</p> <p><b>MA</b>: No esh una razón, Antoine.</p> <p><b>P</b>: Buenos días, Señora.</p> <p><b>MA</b>: Buenosh díash.</p> <p><b>A</b>: Shiéntese.</p> <p><b>MA</b>: ¿No habrá toca'o na' del cuarto de mi shico?</p> <p><b>P</b>: Eh... No, Señora.</p> <p><b>MA</b>: ¿Y ha hesho la cama?</p> <p><b>P</b>: Aún no.</p> <p><b>A</b>: ¡Bashta mamá! Sólo bromea.</p> <p><b>MA</b>: No, no bromeo. Sherá el director pero no nos vamos a 'ndar con remigos. Eh, ¿tiarrón?</p> <p><b>P</b>: Sí, sí, señora. ¿Es caramelo?</p> <p><b>A</b>: No, es ashicoria. Shiempre eshamosh</p>
--	--



<p>d'eul' chicorée dans l'café.</p> <p><b>P</b> : De la quoi ?</p> <p><b>MA</b> : D'eul' chicorée ! Goutô avant de dire du mal. Ch'est pas bon, ch'est cha ?</p> <p><b>P</b> : Si, si. C'est très bon.</p> <p><b>A</b> : Maman...</p> <p><b>P</b> : Qu'est-ce que vous mettez sur le pain que vous trempez, là ?</p> <p><b>A</b> : Ah, cha. Ch'est du Maroilles.</p> <p><b>P</b> : Du Maroilles ? Qu'est-ce que c'est qu'ça ?</p> <p><b>A</b> : Ch'est un fromage qui sint un p'tit peu fort. Comme eul' Vieux Lille. Vous voulez goûter ?</p> <p><b>P</b> : Non.</p> <p><b>MA</b> : Vous avôz tort. Ch'est moins fort dins l'goût qu'dins l'odeur.</p> <p><b>A</b> : Ch'est bon, hein?</p> <p><b>P</b> : Ah, c'est aussi fort une fois à l'intérieur !</p> <p><b>A</b> : Ch'est pour cha qu'on l'trempe dins l'café. Cha adouchi. Allez-y, trempez.</p> <p><b>P</b> : Non, j'préfère pas.</p> <p><b>MA</b> : Allez.</p> <p>30 : 10</p>	<p>ashicoria al café.</p> <p><b>P</b>: ¿Ashi qué?</p> <p><b>MA</b>: ¡Ashicoria! Pruébela antesh de criticar. No le gushta, ¿verdad?</p> <p><b>P</b>: Sí, sí, está muy bueno.</p> <p><b>A</b>: ¡Mamá!</p> <p><b>P</b>: ¿Qué lleva la tostada que moja en el café?</p> <p><b>A</b>: ¿Eso? Es Maroilles.</p> <p><b>P</b>: ¿Maroilles? ¿Y eso qué es?</p> <p><b>A</b>: Esh un quesho que huele un poco fuerte. Como el Viejo Lille. ¿No quiere probar?</p> <p><b>P</b>: No.</p> <p><b>MA</b>: Puesh hashe mal. Su olor esh másh fuerte que shu sabor.</p> <p><b>A</b>: Bueno, ¿eh?</p> <p><b>P</b>: ¡Sabe igual de fuerte que huele!</p> <p><b>A</b>: Por eso lo mojamos en el café. Para shuavizarlo. Vamos, moje.</p> <p><b>P</b>: No. Casi que no.</p> <p><b>MA</b>: ¡Vamos!</p> <p>28 : 24</p>
---	--

<p>30 : 20</p> <p><b>Mère d'Antoine</b> : Eh ! Jeune homme ! Ch'est d'eul' faluche à l'cassonade. Vous n'avôz presque rin mingé.</p> <p><b>Philippe</b> : Merci, Madame.</p> <p><b>MA</b> : Ah, quand même, ch'est pas trop tôt. Oh,</p>	<p>28 : 33</p> <p><b>Madre de Antoine</b>: ¡Eh! Eshpere, joven. Una faluche con cassonade. Que no ha comido casi na'.</p> <p><b>Philippe</b>: Gracias, Señora.</p> <p><b>MA</b>: Ay, caray. A buenash horas. ¡Ay mi shico,</p>
--	--

<p>min tchou, min tchou.</p> <p><b>Antoine</b> : A ce soir, allez.</p> <p><b>MA</b> : Rintre pas trop tard.</p> <p><b>A</b> : Non, m'man. Au revoir.</p> <p>30 : 47</p>	<p>mi shico!</p> <p><b>Antoine</b>: Adiós mamá. Hasta esta noche.</p> <p><b>MA</b>: No vuelvash tarde.</p> <p><b>A</b>: ¡Mamá! Venga, ¡adiós!</p> <p>28 : 58</p>
---	--

<p>31 : 07</p> <p><b>Philippe</b> : C'est bizarre hein, il fait pas si froid qu'ça.</p> <p><b>Antoine</b> : Hum, pour un mois d'avril il fait même quaud ouais.</p> <p><b>P</b> : J'me disais aussi. C'est à cause du réchauffement de la planète. C'était plus rude dans l'temps, non ?</p> <p><b>A</b> : Ouais, ch'est chûr ouais. Ichi en abril avant on faisait du patinage et des bonhommes eud' neige.</p> <p><b>P</b> : Ah ba oui.</p> <p><b>A</b> : Mi, c'qui m'manque le plus de la belle époque où il faisait vraiment froid, ch'est de distribuer le courrier in traineau.</p> <p><b>P</b> : Le courrier en traineau ? Vous vous foutez de moi là ?</p> <p><b>A</b> : Un tchiot peu, M'sieur le Directeur.</p> <p>31 : 30</p>	<p>29 : 18</p> <p><b>Philippe</b>: Qué raro, no hace tanto frío.</p> <p><b>Antoine</b>: Para ser abril, hace hasta calor.</p> <p><b>P</b>: Ya decía yo. Es el calentamiento global. Antes hacía más frío, ¿no?</p> <p><b>A</b>: Vaya que sí. Antesh, en abril, patinábamos y hacíamos muñecos de nieve.</p> <p><b>P</b>: Ya veo.</p> <p><b>A</b>: Pero lo que más anhelo de cuando hacía frío de verdad, es lo de repartir el correo en trineo.</p> <p><b>P</b>: ¿El correo en trineo? ¿Me toma el pelo?</p> <p><b>A</b>: Shólo un poco, Sheñor Director.</p> <p>29 : 41</p>
--	--

<p>31 : 34</p> <p><b>Homme</b> : Chalut Antoine !</p> <p><b>Antoine</b> : Cha va tizaute ?</p>	<p>29 : 44</p> <p><b>Hombre</b>: ¡Buenash, Antoine!</p> <p><b>Antoine</b>: ¿Qué hay tiote?</p>
--	--

<p><b>H</b> : Cha va.</p> <p><b>A</b> : Heu, Monsieur Abrams, c'est l'nouveau directeur d'eul' Poste.</p> <p><b>Philippe</b> : Bonjour, Monsieur Tizaute.</p> <p><b>A</b> : Bonjour Monchieur Tizaute, hahaha.</p> <p><b>H</b> : Elle est pas bonne celle-là ?</p> <p><b>P</b> : Ba c'est pas la peine de vous foutre de ma gueule parce que je comprends pas quelque chose.</p> <p><b>A</b> : Oh non, mais ch'est pas contre vous.</p> <p><b>P</b> : Vous vous croyez malins avec votre accent là ? Votre fromage qui pue et vos petites maisons en briques rouges ?</p> <p><b>A</b> : Ah ba, excusez-nous, mais c'est, c'est...</p> <p>31 : 55</p>	<p><b>H</b>: ¿Qué tal?</p> <p><b>A</b>: Ah, Sheñor Abrams, el nuevo director de Correosh.</p> <p><b>Philippe</b>: Buenos días, Señor Tiote.</p> <p><b>A</b>: Buenosh días Sheñor Tiote, jajaja.</p> <p><b>H</b>: ¡Esha shí que esh buena!</p> <p><b>P</b>: No hace falta que se rían de mí porque no los entienda.</p> <p><b>A</b>: Oh, no nosh reímos de usted.</p> <p><b>P</b>: Le gusta su acentucho, su queso apestoso, y sus casas de ladrillo rojo.</p> <p><b>A</b>: Dishculpenosh, no queríamosh...</p> <p>30: 04</p>
--	--

<p>32 : 00</p> <p><b>Fabrice</b> : « Vas t'faire voir connard ! »</p> <p><b>Antoine</b> : Monchieur Abrams, laissez-moi vous présenter Fabrice Canoli, eul' plus ancien postier de chez nous.</p> <p><b>F</b> : Monchieur le Directeur, bienvenu à Bergues.</p> <p><b>Philippe</b> : Oui oui, on me l'a déjà dit.</p> <p><b>A</b> : Et, Yann Vandernoot, qui ch'occupe de la partie Banque Postale.</p> <p><b>Yann</b> : Alors comme cha vouch êtes du Chud ?</p> <p><b>P</b> : Non, pas du Chud. Du Sud. S-U-D. Le Chud, j'sais pas où c'est.</p> <p>32 : 26</p>	<p>30 : 09</p> <p><b>Fabrice</b>: Y le dije “!Te vash a enterar!”.</p> <p><b>Antoine</b>: Señor Abrams, quiero preshentarle a Fabrishe Canoli, nuestro cartero másh veterano.</p> <p><b>F</b>: Sheñor Director, bienvenido a Bergues.</p> <p><b>Philippe</b>: Sí, sí, ya me lo han dicho.</p> <p><b>A</b>: Y a Yann Vandernoot, que she encarga de losh giros postales.</p> <p><b>Yann</b>: ¿O shea que usted esh del Shur?</p> <p><b>P</b>: No del Shur. Del Sur. S-U-R. El Shur no existe.</p> <p>30 : 34</p>
---	---

<p>32 : 36</p> <p><b>Annabelle</b> : Bonjour tout l'monde ! Antoine, ferme eut' bouque, tin nez va kère eud'dins.</p> <p>32 : 40</p>	<p>30 : 44</p> <p><b>Annabelle</b>: ¡Buenosh días! Antoine, cierra la boca, que te entran moscas.</p> <p>30: 48</p>
--	---

<p>33 : 13</p> <p><b>Antoine</b> : Vous le connaissez là l'autre boubourse eud' motard qui a déposé Annabelle ?</p> <p><b>Yann et Fabrice</b> : Non.</p> <p><b>A</b> : Ah, oh non.</p> <p><b>Mère d'Antoine</b> : Quo qu'ch'est qu't'as dins t'tête, hein ? T'as encore oublié t'gamelle.</p> <p><b>A</b> : Non, mais maman, je, j'mange avec les collègues ce midi.</p> <p><b>MA</b> : T'as pas besoin de dépinser des sous pour rin.</p> <p><b>A</b> : Mais c'est pas pour rin, c'est pour manger.</p> <p><b>MA</b> : Prinds tin g'melle et fais pas tin frimeux.</p> <p><b>A</b> : Maman, j'ai trente-cinq ans, hein.</p> <p><b>MA</b> : Ferme eut' guife. Eut langue elle va être usée qu'tes bras seront encore tout neuvs.</p> <p>33 : 48</p>	<p>31: 20</p> <p><b>Antoine</b>: ¿Conocéis a ese motor de boberas que ha traído a Annabelle?</p> <p><b>Yann y Fabrice</b>: No.</p> <p><b>A</b>: Ah, ay no.</p> <p><b>Madre de Antoine</b>: ¿Dónde tienes la cabeza? ¿Eh? Te hash dejado la cartera.</p> <p><b>A</b>: Pero, mamá, esh que hoy como con mis compañerosh.</p> <p><b>MA</b>: Y qué nesheshidad tienesh de hasher eshash tontash.</p> <p><b>A</b>: No shon tontash, esh para comer.</p> <p><b>MA</b>: Coge la cartera y no sheas respondón.</p> <p><b>A</b>: Mamá, tengo treinta y cinco años.</p> <p><b>MA</b>: Cierra el pico. Que tienesh la lengua canshada y los brazos como nuevosh.</p> <p>31: 52</p>
---	---

<p>34 : 42</p> <p><b>Yann</b> : Bonjour Monsieur Vasseur. Comment ça va ce matin ?</p> <p><b>Vasseur</b> : Comme un vieux, min garchon,</p>	<p>32 : 45</p> <p><b>Yann</b>: Buenos días, Sheñor. ¿Cómo se encuentra hoy?</p> <p><b>Vasseur</b>: Como un viejo, shico, como un viejo.</p>
---	---

<p>comme un vieux. Dis donc, il paraît qu'il est arrivé tin nouviau patron ?</p> <p><b>Y :</b> Ah oui, il est arrivé depuis che matin, oui.</p> <p><b>V :</b> Ah, j'pourrôds pas l'vir ?</p> <p><b>Y :</b> Euh, chi, ch'est possible.</p> <p><b>Philippe :</b> Qu'est-ce que c'est ?</p> <p><b>Y :</b> Monsieur le Directeur, y'a un client qui voudrait vous voir.</p> <p><b>P :</b> Pour quoi faire ?</p> <p><b>Y :</b> Ba, il veut vous voir.</p> <p><b>P :</b> Oui, bonjour Monsieur. Qu'est-ce que je peux faire pour vous ?</p> <p><b>V :</b> Ah, chuis fort contint d'vir entre quatre yeux celui qui va ch'occuper de min compte in banque. Parce qu'il faut pas me raconter des carabistoules, hein. Faut pas min baver, hein.</p> <p><b>P :</b> J'ai, j'ai pas compris là. Il faut quoi ?</p> <p><b>V :</b> Faut pas min baver des carabistoules à mi, hein.</p> <p><b>P :</b> Il marche pas ce truc.</p> <p><b>V :</b> Mais quo qu'ch'est qu't'é bave, hein ?</p> <p><b>P :</b> Deux secondes, deux secondes Monsieur. Voilà. Qu'est-ce que vous voulez ?</p> <p><b>V :</b> Ba, j'avô aquaté granmint d'matériel pour min jardin. Ch'est que y'avôt fort draché. Une berdoule...</p> <p><b>P :</b> Je crois que c'était mieux avant. Oui ?</p> <p><b>V :</b> J'étô fin bénache, mais min Livret O y n'a eu des ruses. Oh, chuis pas venu ichi pour braire, mais si vous pouviez faire un 'tite avance, hein, jusqu'à l'prochaine quinzaine de m'retraite.</p>	<p>Eshcucha, vesh, volví para ir a ver el nuevo director.</p> <p><b>Y :</b> Ah, shí, llegó esta mañana, sí.</p> <p><b>V :</b> ¿Y she lo puede ver?</p> <p><b>Y :</b> Shí, bueno que sí.</p> <p><b>Philippe:</b> ¿Qué pasa?</p> <p><b>Y :</b> Señor Director, un cliente quiere verle.</p> <p><b>P :</b> ¿Para qué?</p> <p><b>Y :</b> Puesh, para verle.</p> <p><b>P :</b> Buenos días, Señor. ¿Qué puedo hacer por usted?</p> <p><b>V :</b> Me he disho voy a ashercame a conocer a quien va a encargarshe de mi cuenta. Porque a mí no me gusta que me cuenten milongash, ¿shabe ushted? Tonterías las jushtas..</p> <p><b>P :</b> No, no le he entendido.</p> <p><b>V :</b> Puesh, no quiero que me cuenten milongas, ¿me ha entendido?</p> <p><b>P :</b> Esto no funciona.</p> <p><b>V :</b> ¿Qué dishe Sheñoritingo?</p> <p><b>P :</b> Dos segundos, dos segundos Señor. Ya está. ¿Qué desea?</p> <p><b>V :</b> Verá, esh que desheaba verle pa'blar de un ashunto de mi jardíncico, porque jarreó tanto que she ha esha'o a perder.</p> <p><b>P :</b> Se entendía mejor antes. ¿Sí?</p> <p><b>V :</b> O shea 'toy contento pero... mi libreta se ha queda'o blando y... no she he veni'o pa' berrear pero necesitaría un antishipo de mi pensión que no quiero quedarme a dos velas.</p>
--	---

36 : 00	34 : 00
---------	---------

<p>36 : 21</p> <p><b>Annabelle</b> : On va déjeuner, Monchieur le Directeur, vous venez avec nous ?</p> <p><b>Philippe</b> : Vous déjeunez où ?</p> <p><b>An</b> : Ba, à la barraque à frites.</p> <p>36 : 27</p>	<p>34 : 20</p> <p><b>Annabelle</b>: Vamos a almorzar Señor Director, ¿viene con nosotros?</p> <p><b>Philippe</b>: ¿Adónde van?</p> <p><b>An</b>: A la barraca de las papas.</p> <p>34 : 26</p>
---	--

<p>37 : 12</p> <p><b>Momo</b> : Bonjour vous aut'. Vous voulez quoi ?</p> <p><b>Annabelle</b> : Bonjour Momo. Euh, comme d'habitude ?</p> <p><b>Yann et Fabrice</b> : Euh, ouais, hein.</p> <p><b>An</b> : Alors, deux frites fricadelles et un américain s'il-te-plaît.</p> <p><b>Momo</b> : Martine, fricadelles et américain.</p> <p><b>An</b> : Que qu'ch'est que vous voulez ?</p> <p><b>Philippe</b> : Je sais pas, comme vous.</p> <p><b>An</b> : Ba, rajoute une frite fricadelle, Momo.</p> <p><b>Momo</b> : Quelle sauce ?</p> <p><b>An</b> : Picalily.</p> <p>37 : 32</p>	<p>35 : 09</p> <p><b>Momo</b>: Hola, tiotes, ¿qué queréis?</p> <p><b>Annabelle</b>: Hola Momo. Em, ¿lo de siempre?</p> <p><b>Yann y Fabrice</b>: Puesh, shí.</p> <p><b>An</b>: Puesh, dosh papash fricadelles y un americano, por favor.</p> <p><b>Momo</b>: Martine, fricadelles y americano.</p> <p><b>An</b>: Y usted, ¿qué quiere?</p> <p><b>Philippe</b>: No lo sé, lo mismo.</p> <p><b>An</b>: Puesh, pon otra papa fricadelle, por favor.</p> <p><b>Momo</b>: ¿Qué shalsha?</p> <p><b>An</b>: Picalily.</p> <p>35 : 27</p>
--	---

<p>37 : 45</p> <p><b>Philippe</b> : C'est bon, hein. Qu'est-ce qui a dedans ?</p>	<p>35 : 39</p> <p><b>Philippe</b>: Está bueno. Y, ¿qué lleva?</p>
---	---

<p><b>Yann</b> : Oh cha, la fricadelle, on n'a pas le droit de l'dire ch'qui a d'dins.</p> <p><b>Fabrice</b> : A l'origine dans l'chnord hein, eul' fricadelle tout le monde eul' sait ce qui a d'dins. Mais personne ne le dit.</p> <p><b>Y</b> : Ch'est comme les Américains, avec eul' coco.</p> <p><b>P</b> : Le quoi ?</p> <p><b>Y</b> : Coco-Colo.</p> <p><b>P</b> : Ah, le Coca-cola.</p> <p><b>Annabelle</b> : Ba, c'est ce qu'il vient de dire. Le Coco-Colo.</p> <p>38 : 09</p>	<p><b>Yann</b>: Ah, no she nosh permite decir qué es lo que lleva.</p> <p><b>Fabrice</b>: Aquí, en el norte, todo el mundo shabe qué lleva la fricadelle. Pero nadie lo dice.</p> <p><b>Y</b>: Como los americanos y su coco.</p> <p><b>P</b>: ¿Su qué?</p> <p><b>Y</b>: Coco-Colo.</p> <p><b>P</b>: Ah, la Coca-Cola.</p> <p><b>Annabelle</b>: Puesh, esho ha dicho. Coco-Colo.</p> <p>36 : 03</p>
---	---

<p>38 : 58</p> <p><b>Antoine</b> : Une frite et une bière, s'te plaît.</p> <p><b>Annabelle</b> : Antoine, ch'est marrant, on était en train de parler de ti.</p> <p><b>A</b> : Ah bon ? Tu parlais pas de tin motard plutôt là, le frimeux. Il est pas là d'ailleurs ? Il aime pas les frites eul' boubourse ?</p> <p><b>An</b> : Arrête, ch'est pô drôle.</p> <p><b>A</b> : Hein, mi auchi j'peux frimer avec min vélo là.</p> <p><b>Philippe</b> : Venez vous asseoir, Antoine.</p> <p><b>A</b> : Ah, mais je l'reconnô lui. Ch'est le chudichte. Cha va ? T'as pas congelé encore ?</p> <p><b>P</b> : Ca va pas bien, Bailleul ?</p> <p><b>A</b> : Vous Chavez c'qu'il a fait, ch'te nuit ? Je l'invite à dormir à m'barraque, il voit des</p>	<p>36: 52</p> <p><b>Antoine</b>: Patatas y birra, por favor.</p> <p><b>Annabelle</b>: Antoine, qué gracia, hablábamosh de ti.</p> <p><b>A</b>: ¿Ah, shí? ¿No hablabash de eshe motero tuyo, el shulito? ¿Por dónde está? ¿No le gushtan lash patatash a eshte boberas?</p> <p><b>An</b>: No tiene gracia.</p> <p><b>A</b>: Yo también shé hasher el shulo con mi bishi.</p> <p><b>P</b>: Siéntese, Antoine.</p> <p><b>A</b>: Ah, pero shi yo le conoshco, esh el shureño. ¿Qué tal? ¿Aún no te hash conshelado?</p> <p><b>P</b>: ¿Se encuentra mal, Bailleul?</p> <p><b>A</b>: ¿Shabéis lo que hisho anoche? Le invité a dormir a mi casha, donde vio unash fotos</p>
---	---

<p>photos de nous au carnaval eud' Dunkerque, et monsieur il bloque eul' porte de chambre avec une caïelle. Et d'quo t'avôs peur ? Que ch'tombe amoureux ?</p> <p><b>P</b> : Me manquez pas de respect, Bailleul. Ce serait dommage que je vous colle un avertissement dès le premier jour.</p> <p><b>A</b> : Ouh ! Miard, j'ai peur.</p> <p>39 : 44</p>	<p>nueshtras en el carnaval de Dunkerke y el sheñor atrancó la puerta con una silla por miedo a que me enamorará.</p> <p><b>P</b>: No me falte el respeto, Bailleul. Me dolería tener que sancionarle el primer día.</p> <p><b>A</b>: ¡Ah, miard qué miedo!</p> <p>37: 35</p>
--	---

<p>41 : 58</p> <p><b>Philippe</b> : Bon alors, qu'est-ce qu'on mange ? C'est moi qui vous invite.</p> <p><b>Annabelle</b> : Oh ba ichi ch'est pas les spécialités qui manquent, hein.</p> <p><b>Fabrice</b> : Ce qui a de bon ici, c'est le chicon au gratin.</p> <p><b>P</b> : Le chichon au gratin ?</p> <p><b>F</b> : Non, chicon. C'est des grosses endives, avec de la béchamel et pis du gratin. Cha, puis, la tarte au Maroilles auchi.</p> <p><b>P</b> : Le Maroilles, je connais.</p> <p><b>Antoine</b> : Ah, faut qui goûte au carbonade. On peut pas partir d'ici sans qu'il goûte à la carbonade.</p> <p><b>P</b> : La quoi ?</p> <p><b>An</b> : La carbonade. C'est comme un pot-au-feu, mais avec d'eul' bière.</p> <p><b>Yann</b> : On va pas tout commander non plus.</p> <p><b>P</b> : Et ba, on n'a qu'à prendre un petit peu de tout, et puis on picore !</p>	<p>39: 44</p> <p><b>Philippe</b>: ¿Qué pedimos? Invito yo.</p> <p><b>Annabelle</b>: Puesh, hay muchos platosh típicosh.</p> <p><b>Fabrice</b>: La eshpeshialidad esh el shicón gratinado.</p> <p><b>P</b>: ¿El chichón gratinado?</p> <p><b>F</b>: No, shicón. Shon endiviash con beshamel gratinadash. Esho y la tarta de Maroilles.</p> <p><b>P</b>: ¡El Maroilles lo conozco!</p> <p><b>Antoine</b>: Ah, que pruebe la carbonade. No puede irshe shin probar la carbonade.</p> <p><b>P</b>: ¿La qué?</p> <p><b>An</b>: La carbonade. Esh un guisho de carne pero con cerveza.</p> <p><b>Yann</b>: No vamos a pedir todo.</p> <p><b>P</b>: Bien, pedimos un poco de todo y picamos.</p>
--	---



<p><b>F</b> : Ba voilà !</p> <p><b>An</b> : Ouais !</p> <p>42 : 30</p>	<p><b>F</b>: Puesh, ya'shtá.</p> <p><b>An</b>: Shí.</p> <p>40: 14</p>
--	---

<p>42 : 32</p> <p><b>Antoine</b> : Non, parce que, c'est pas compliqué de parler le <i>ch'timi</i>. Par exemple, nous aut', on dit pas « Pardonnez-moi, je n'ai pas bien saisi le sens de votre question », on dit « hein ? ».</p> <p><b>Philippe</b> : Hein.</p> <p><b>Yann</b> : Non non, cha ch'est le un de un deux trois, cha.</p> <p><b>A</b> : Ouais, parch'qu'il faut que cha chorte eud' là, là. Hein !</p> <p><b>P</b> : Hein !</p> <p><b>A</b> : Formidable ! Au début, quand on commence à parler le <i>ch'ti</i>, ou le picard hein, on est cousins avec eul' picard, faut juste rajouter le « hein » à la fin de chaque phrase. Allez-y, essayez un peu pour voir.</p> <p><b>P</b> : J'ai compris, hein !</p> <p><b>A</b> : Impeccable.</p> <p><b>P</b> : Ah, d'accord, hein !</p> <p><b>Annabelle</b> : Ca y est, vous parlez le <i>ch'timi</i>.</p> <p><b>P</b> : Oh putain !</p> <p><b>A</b> : Ah non, on dit pas « putain » comme chez vous. Chez nous on dit « vingt de diousse ».</p> <p><b>P</b> : Vingt de diousse, hein !</p> <p><b>Fabrice</b> : Bravo biloute !</p> <p><b>P</b> : Bravo qui ?</p>	<p>40: 16</p> <p><b>Antoine</b>: Hablar el chetimi no esh tan complicado. Por ejemplo, noshotros no decimos “perdone, no he captado el sentido de su pregunta”, shino “¿eh?”.</p> <p><b>Philippe</b>: ¡Eh!</p> <p><b>Yann</b>: No, esho esh lo que hacen los corderos.</p> <p><b>A</b>: Esh que tiene que salir de aquí: ¡Eh!</p> <p><b>P</b>: ¡Eh!</p> <p><b>A</b>: ¡Fenomenal! Al principio, cuando se aprende el chetimi, o el picard que son casi iguales, basta con añadir “eh” al final de cada frashe. Venga, pruebe a ver qué tal.</p> <p><b>P</b>: Ya lo pillo, ¡eh!</p> <p><b>A</b>: Impecable.</p> <p><b>P</b>: De acuerdo, ¡eh!</p> <p><b>Annabelle</b>: Ya'shtá, ya habla chetimi.</p> <p><b>P</b>: ¡Joder!</p> <p><b>A</b>: Ah no. No deshimos “joder” como usted. Deshimos “vandiús”.</p> <p><b>P</b>: ¡Vandiús, eh!</p> <p><b>Fabrice</b>: ¡Bravo, pichula!</p> <p><b>P</b>: ¿Bravo qué?</p>
--	--

<p><b>A</b> : Biloute. Tout le monde il ch'appelle biloute. Ichi ch'est le churnom à tout le monde.</p> <p><b>P</b> : Et ça veut dire quoi biloute ?</p> <p><b>A</b> : Biloute ? Ca veut dire, euh... Cha veut rien dire.</p> <p><b>Y</b> : Cha veut dire "p'tite quéquette".</p> <p><b>P</b> : P'tite quéquette ?</p> <p><b>An</b> : Oui, enfin, non, non, ça a rien à voir avec eul' quéquette, hein, ch'est juste affectueux.</p> <p><b>P</b> : Ah ah, d'accord, d'accord, d'accord. Ba apprenez-moi des gros-mots justement, c'est important les gros-mots quand on apprend une langue.</p> <p><b>A</b> : Ba, on dit pas « merde », on dit « du brun ».</p> <p><b>Y</b> : On dit pas un « con », on dit un « boubourse ».</p> <p><b>P</b> : Boubourse ! Ah, chez nous, on dit « coullosti ».</p> <p><b>An</b> : Ah, ch'est joli.</p> <p><b>F</b> : On dit pas « bordel », on dit « miard ».</p> <p><b>P</b> : Miard, du brun, hein ! Ah, j'ai remarqué aussi que on dit pas « moi », on dit « ti ». Non ! Non, non. On dit pas « moi », on dit « mi », et on dit pas « toi », on dit « ti ».</p> <p><b>Y</b> : Voilà. Ch'est cha.</p> <p><b>A</b> : Voilà. Hein, c'est comme, euh, « ce » ça devient « che », et « che » ça devient « que ».</p> <p><b>P</b> : Ah oui ! Par exemple, euh oui, les chiens, c'est les quiens.</p> <p><b>Y et A</b> : Voilà.</p>	<p><b>A</b>: Ah, pichula. Todosh nos llamamos pichula, todosh tenemosh el mismo mote.</p> <p><b>P</b>: Y, ¿qué significa "pichula"?</p> <p><b>A</b>: Pichula, shignifica... No shignifica na'.</p> <p><b>Y</b>: Shignifica "pichita".</p> <p><b>P</b>: ¿Pichita?</p> <p><b>An</b>: Sí. Bueno, no, no tiene nada que ver con la colita, esh másh bien cariñosho.</p> <p><b>P</b>: Ah ah, de acuerdo, de acuerdo. Enseñadme tacos, son esenciales para aprender una lengua.</p> <p><b>A</b>: Puesh... No deshimosh "mierda", deshimosh "mojón".</p> <p><b>Y</b>: Y gilipollas será un boberas.</p> <p><b>P</b>: Boberas, ¡ah! En el Sur, decimos "collusti".</p> <p><b>An</b>: Qué bonito.</p> <p><b>F</b>: No deshimosh "hoshtía", shino "ondía".</p> <p><b>P</b>: ¡Ondía, mojón, eh! Y también he comprobado que dicen "shilla", no, no, shi..., no no no no, "shilla" en vez de silla, eso es.</p> <p><b>Y</b>: Esho esh.</p> <p><b>A</b>: Esho. Y también lash eshes shon shes, lash ches shon ques.</p> <p><b>P</b>: Y, sí, por ejemplo, ah, sí. Los suyos es losh shuyos.</p> <p><b>Y</b>: ¡Esho!</p>
---	---

<p><b>An</b> : Oh, eh ! Vous allez p�sser une commande.</p> <p><b>P</b> : Non, non, non, non, non.</p> <p><b>An</b> : Mais chi, chi ! Ca fera un exercice pratique.</p> <p><b>A</b> : Ah oui oui, ch'est une bonne id�e. Aller, chaque eud'din.</p> <p><b>P</b> : Chaque quoi ?</p> <p><b>A</b> : Euh, chaque eud'din.</p> <p><b>P</b> : Chaque eud'din ? Ca veut dire quoi ?</p> <p><b>A</b> : Ca veut dire « allez-y Monsieur le Directeur, n'ayez pas peur ».</p> <p><b>P</b> : Bon. Garchon !</p> <p><b>A</b> : Ah non non. Faut qu'ça sorte eud' l�, l�. Garchon !</p> <p><b>P</b> : Garchon !!!</p> <p><b>Serveur</b> : Bonsoir.</p> <p><b>P</b> : Bonsoir biloute, hein ! Mi, avec euch't'�quipe d'eul' Poste, on voudrait...</p> <p><b>A</b> : Voudr�t, on voudr�t.</p> <p><b>P</b> : On voudr�t, on voudr�t euh r'comminder eul' m�me quose. Ch'il-vous-pl�t, hein !</p> <p><b>Serveur</b> : Excusez-moi, je suis pas <i>ch'timi</i>, je suis de la r�gion parisienne et j'ai rien compris.</p> <p>45 : 00</p>	<p><b>An</b>: �Ah, tiene que pedir ushted!</p> <p><b>P</b>: Ah, no, no, no, no.</p> <p><b>An</b>: �Qu� sh�, qu� sh�! Ash� practicar� un poco.</p> <p><b>A</b>: Ah, sh�, sh�, buena idea. Shaqued�n.</p> <p><b>P</b>: �Shaque qu�?</p> <p><b>A</b>: Em, shaqued�n.</p> <p><b>P</b>: �Shaqued�n? �Qu� significa?</p> <p><b>A</b>: Em, shignifica "adelante, Se�or Director, no tenga miedo".</p> <p><b>P</b>: Bien. �Shav�l!</p> <p><b>A</b>: Ah, no, no. Tiene que shalir de aqu�: �Shav�l!</p> <p><b>P</b>: �Shav�l!</p> <p><b>Camarero</b>: Buenas noches.</p> <p><b>P</b>: Buenash pichula, jeh! Yo, y mish colegash de Correosh, queremos...</p> <p><b>A</b>: �Queremosh, queremosh!</p> <p><b>P</b>: Queremosh, queremosh que nosh traigash m�sh de lo mishmo. Por favor, jeh!</p> <p><b>Camarero</b>: Disculpe, no hablo chetimi, soy de Par�s y no le he entendido bien.</p> <p>42: 37</p>
---	--

<p>52 : 37</p> <p><b>Homme</b> : Bonjour !</p> <p><b>Philippe</b> : Ah, bonjour tizaute !</p> <p><b>H</b> : Cha va tizaute ?</p>	<p>49: 58</p> <p><b>Homme</b>: �Buenash!</p> <p><b>Philippe</b>: Ah, �buenash tiote!</p> <p><b>H</b>: Buenash tiote.</p>
--	--

<p><b>P</b> : Oh, cha vô.</p> <p><b>H</b> : Ch'est couvert aujourd'hui, hein ?</p> <p><b>P</b> : Bô, j'crois même qu'il va dracher, hein !</p> <p>52 : 43</p>	<p><b>P</b>: ¿Qué tal?</p> <p><b>H</b>: Va a hacer malo, ¿eh?</p> <p><b>P</b>: Sí, pa' mí que jarrea, ¿eh?</p> <p>50: 03</p>
---	--

<p>52 : 47</p> <p><b>Philippe</b> : Antoine, vous portez ça au centre de tri, vous demandez le responsable. J'en ai besoin d'urgence.</p> <p><b>Antoine</b> : J'y vais tout de suite.</p> <p><b>P</b> : Une fois arrivé là bas, appelez moi pour me dire qu'il l'a bien reçu en mains propres.</p> <p><b>A</b> : Entendu. Je vous appelle et je vous dis quoi.</p> <p><b>P</b> : Et ba, qu'il a bien le dossier en mains.</p> <p><b>A</b> : Ouais, ch'est cha. Je vous appelle eud' là bas et je vous dis quoi.</p> <p><b>P</b> : Quoi ? Mais je viens de vous le dire quoi.</p> <p><b>A</b> : Ouais, j'ai bien compris.</p> <p><b>P</b> : Donc vous m'appelez.</p> <p><b>A</b> : Ouais, ch'est, ch'est cha. Une fois que je lui ai remis en mains propres, je vous appelle eud' là bas et je vous dis quoi.</p> <p><b>P</b> : Ba je sais pas moi. Par exemple, euh : « Allo, c'est Antoine, ça y est, je viens de donner le dossier en mains propres au responsable du centre de tri ». C'est clair ?</p> <p><b>A</b> : Ba oui, chuis, chuis pas boubourse. Je vous appellerai.</p> <p><b>P</b> : Voilà, vous m'appelez.</p> <p><b>A</b> : Et je vous dis quoi.</p>	<p>50: 07</p> <p><b>Philippe</b>: Antoine, lleve esto al centro, pregunte por el jefe, es urgente.</p> <p><b>Antoine</b>: Ya mismo.</p> <p><b>P</b>: Una vez allí, llame para confirmar que lo ha entregado bien.</p> <p><b>A</b>: Entendido. Le llamo, y le digo lo que.</p> <p><b>P</b>: Pues, que ya tienen el informe.</p> <p><b>A</b>: Shí. Esho esh. Le llamo y le digo lo que.</p> <p><b>P</b>: ¿Qué? Le he dicho el qué.</p> <p><b>A</b>: Que shí, le he entendido.</p> <p><b>P</b>: Pues me llama.</p> <p><b>A</b>: Shí, esho esh. Cuando she lo haya entregado, le llamo deshde allí, y le digo lo que.</p> <p><b>P</b>: Pues, cualquier cosa. Por ejemplo: "Hola, soy Antoine. Ya está, acabo de entregarle el informe al encargado del centro". ¿Está claro?</p> <p><b>A</b>: Puesh, claro, no soy boberas, le llamaré.</p> <p><b>P</b>: Eso es, llámeme.</p> <p><b>A</b>: Y le digo lo que.</p>
--	--

<p><b>P</b> : Regardez-moi, Antoine. Vous avez bu.</p> <p><b>A</b> : Non.</p> <p><b>Annabelle</b> : Non non Monchieur le Directeur. En fait, « je vous dis quoi » ch'est une expression ch'ti, ça veut dire « je vous dis ce qu'il en est », quoi.</p> <p><b>P</b> : Ah d'accord ! Pardonnez-moi Bailleul.</p> <p><b>A</b> : Ch'est pas grave.</p> <p><b>P</b> : Donc, vous m'appellez, et vous me dîtes quoi.</p> <p><b>A</b> : Ba, que le dochier est bien arrivé, non ?</p> <p>53 : 47</p>	<p><b>P</b>: Míreme Antoine. ¿Ha bebido?</p> <p><b>A</b>: No.</p> <p><b>Annabelle</b>: No, Sheñor Director, “le digo lo que” es una expreshión cheti, y shignifica “le digo lo que hay”, vaya.</p> <p><b>P</b>: Ah, de acuerdo. Disculpe, Bailleul.</p> <p><b>A</b>: No pasha nada.</p> <p><b>P</b>: Pues, llame, y me dice lo que.</p> <p><b>A</b>: Pues, ¡que lo he entregado! ¿No?</p> <p>51: 03</p>
<p>58 : 12</p> <p><b>Philippe</b> : Ca va en ce moment, Antoine ?</p> <p><b>Antoine</b> : Cha va, mi in l'mer cha va toujours. On va pas braire hein.</p> <p><b>P</b> : Braire ?</p> <p><b>A</b> : Cha veut dire « pleurer ».</p> <p><b>P</b> : Et comment on dit « rigoler » ?</p> <p><b>A</b> : Rigoler, on dit « rigoler ».</p> <p><b>P</b> : Ah ba, c'est pareil.</p> <p><b>A</b> : Faut bien qu'on parle un tchiot peu français de temps en temps, non ?</p> <p>58 : 27</p>	<p>55: 19</p> <p><b>Philippe</b>: ¿Cómo le va, Antoine?</p> <p><b>Antoine</b>: Bien, junto al mar estoy bien. No esh pa' berrear.</p> <p><b>P</b>: ¿Berrear?</p> <p><b>A</b>: Shignifica “llorar”.</p> <p><b>P</b>: Y, ¿cómo se dice “reírse”?</p> <p><b>A</b>: Reír se dice reírse.</p> <p><b>P</b>: Pues, es igual.</p> <p><b>A</b>: A veces hablamos como Dios manda, ¿no?</p> <p>55: 32</p>
<p>58 : 56</p> <p><b>Antoine</b> : Y'a un grand proverbe <i>ch'timi</i> qui dit « quand y'a un étranger qui vient vivre dins l'Chnord, il brait deux fois. Quand y'arrive, et</p>	<p>56: 00</p> <p><b>Antoine</b>: Hay un dicho cheti, que dice: “Cuando un forastero viene a vivir al norte, berrea dos veces: al llegar, y al partir”.</p>

quand il repart ». 59 : 04	56: 08
-------------------------------	--------

<p>01 : 01 : 14</p> <p><b>Antoine</b> : T'as un problème Annabelle ?</p> <p><b>Annabelle</b> : Non non, cha va.</p> <p><b>Tony</b> : Qu'est ch'qui y'a l'postier ?</p> <p><b>A</b> : Quo que t'baves, ti ?</p> <p><b>T</b> : T'as du courrier pour mi, ch'est cha ?</p> <p><b>An</b> : Arrête.</p> <p><b>A</b> : Non, j'ai pas de courrier pour ti. Mais j'ai un sms. Comme tu chais pas lire, j'vais te l'dire oralement.</p> <p><b>An</b> : Antoine, arrête.</p> <p><b>A</b> : Il est interdit de se garer d'vins l'Poche. Chigné : eul' facteur.</p> <p>01 : 01 : 34</p>	<p>58 : 13</p> <p><b>Antoine</b>: ¿Algún problema, Annabelle?</p> <p><b>Annabelle</b>: No, no, eshtoy bien.</p> <p><b>Tony</b>: ¿Qué pasha, cartero?</p> <p><b>A</b>: ¿Me dices a mí?</p> <p><b>T</b>: ¿Tienes correo para mí, esh esho?</p> <p><b>An</b>: Bashta Tony.</p> <p><b>T</b>: Tú, calla.</p> <p><b>A</b>: No tengo correo para ti, tengo un sms. Pero como no shabes leer, te lo leeré yo.</p> <p><b>An</b>: Antoine, déjalo.</p> <p><b>A</b>: Prohibido aparcar delante de la oficina de Correos. Firmado: el cartero.</p> <p>58: 31</p>
---	--

<p>01 : 05 : 19</p> <p><b>Philippe</b> : Bon, écoutez, Antoine. Moi, ce que je vous demande, c'est de faire attention pendant les heures de travail. C'est pas en buvant que vous allez régler vos problèmes, bien au contraire, ça va les aggraver.</p> <p><b>Antoine</b> : J'me suis conduit comme un babache.</p> <p>01 : 05 : 30</p>	<p>01: 02: 09</p> <p><b>Philippe</b>: Oye, Antoine. Lo que le pido, es que tenga cuidado durante el trabajo. Bebiendo, no arreglará sus problemas, al revés los empeorará.</p> <p><b>Antoine</b>: Me he portado como un bobaco.</p> <p>01: 02: 20</p>
--	---

01 : 06 : 52

**Mahieux** : Alors, cha roule, biloute ?

**Antoine** : Bonjour, Monsieur Mahieux.

**Philippe** : Bonjour tizaute. Philippe Abrams, je suis le directeur de la Poste de Bergues.

**M** : Ah ba, c'est gentil de venir dire bonjour. Ba, entrez deux minutes.

**P** : Popopop. Non merci, Monsieur Mahieux. C'est bien gentil, mais on va y aller. Il est un petit peu tôt pour l'apéritif.

**M** : Ba, vous voulez même pas prendre un tchiot café ?

**P** : Ah, un café, là c'est différent. C'est pas de refus. Aller.

**M** : On met une tchiote goutte de genièvre là dedans.

**A** : Pô pour mi, merci.

**P** : Non non non non, merci, merci.

**M** : Aller, cha va vous réchauffer, vous qui êtes du Chud, vous en avez bien besoin. Hein Antoine ? Aller.

**P** : Je peux pas boire ça, moi.

**M** : Ba, le genièvre, ch'est typique du Nord. Goûtez juste, au pire, cha va vous désinfecter. Aller, santé !

**P** : Santé !

**M** : Aller, prenez un canard, cha va adoucir.

**P** : Un canard ?

**M** : Oui !

**P** : Non non, pas de canard, pas de canard,

01: 03: 38

**Mahieux**: ¿Qué tal, pichula?

**Antoine**: Buenash, Señor Mahieux.

**Philippe**: Buenas, tiote. Philippe Abrams, el director de Correos de Bergues.

**M**: Puesh, gracias por venir a saludar. Pashen un ratito.

**P**: Em, no, gracias, Señor Mahieux. Es muy amable, pero nos vamos. Es pronto para el aperitivo.

**M**: ¿No she tomen ni un cafeshito?

**P**: Ah, un café, es diferente. Adelante, pase, vamos.

**M**: Una chispita de licor.

**A**: Para mí no, graciash.

**P**: No no no no no, gracias

**M**: Vamos, entrará en calor. Usted que es del Sur, lo necesita, ¿verdad Antoine? A ver...

**P**: No puedo beber esto.

**M**: Ah, esh un licor de enebro. Pruébelo, como musho, le desinfectará. ¡Shalu'!

**P**: Salud.

**M**: Tome, un terrón lo suaviza.

**P**: ¿Un terrón?

**M**: Sí.

**P**: ¡No, un terrón, no!

<p>non.</p> <p><b>M</b> : Aller, aller.</p> <p>01 : 07 :46</p>	<p><b>M</b>: Vamos, vamos, abra.</p> <p>01: 04: 29</p>
--	--

<p>01 : 08 : 48</p> <p><b>Philippe</b> : Monsieur Vasseur, quelle bonne surprise !</p> <p><b>Antoine</b> : C'est pour un recommandé Monsieur Vasseur, faut, faut signer là.</p> <p><b>P</b> : Monsieur Vasseur, ça y est, j'parle le <i>ch'timi</i> couramment, je comprends tout qu'est-ce que vous dites hein. Eh, <b>ch'timi</b> deuxième langue hein : écrive, lue, parlée, hein ?</p> <p><b>Vasseur</b> : Ah ba ça se fête. Intrez, j'vous offre un 'tit quelque chose.</p> <p><b>P</b> : Aller. Elle est là Geneviève ?</p> <p><b>A</b> : Genièvre.</p> <p><b>V</b> : Ah non, du genièvre j'en ai pas. Je bois pas d'alcool. Eh, il me reste peut-être de ce chtiot jaune comme on dit par chez vous là. Une bouteille qu'on m'a offert.</p> <p><b>P</b> : Chtiot jaune ?</p> <p><b>A</b> : Ch'est du Pastis.</p> <p><b>P</b> : Oh ! Du Pastis, comme chez moi ! Du chtiot jaune.</p> <p><b>A</b> : Mi, j'veux pas boire.</p> <p><b>P</b> : Aller. Un p'tit Pastis, ça va pas vous faire de mal.</p> <p><b>A</b> : Mais non, justement, il faut pas.</p> <p><b>P</b> : Juste un p'tit. Je ferme les yeux.</p>	<p>01: 05: 29</p> <p><b>Philippe</b>: Señor Vasseur, ¡qué buena sorpresa!</p> <p><b>Antoine</b>: Un certificado, Señor Vasseur. Firme usted aquí.</p> <p><b>P</b>: Señor Vasseur, ya'shtá, hablo el chetimi. Y entiendo todo lo que me dishe. Chetimi segunda lengua: escrita, leída y hablada, ¿eh?</p> <p><b>Vasseur</b> : Puesh, ¡a shelebrarlo! Pashe, que le sherviré alguna coshita.</p> <p><b>P</b>: ¿Tiene ginebra?</p> <p><b>A</b>: Enebro.</p> <p><b>V</b>: Ay, no, enebro no tengo. Yo no pruebo el alcohol. Pero, igual me queda amarillete de shu tierra, me regalaron una botella.</p> <p><b>P</b>: ¿Amarillete?</p> <p><b>A</b>: Es Pashtish.</p> <p><b>P</b>: ¡Oh, el Pashtish de mi tierra! Jaja, amarillete.</p> <p><b>A</b>: Yo no quiero beber, eh.</p> <p><b>P</b>: Es un Pastis, no le hará daño.</p> <p><b>A</b>: Pero, esh que no debería.</p> <p><b>P</b>: Vaya. Cerraré los ojos.</p>
---	---



<p><b>A</b> : Ah, j'préfère pas.</p> <p><b>P</b> : Oh, Bailleul. Hein. C'est un ordre. Ca vient de là-haut. De la direction.</p> <p><b>A</b> : Ah ba, ba avec beaucoup d'eau alors.</p> <p><b>P</b> : Ouais, si vous voulez.</p> <p><b>V</b> : Voilà, la jeunesse.</p> <p>01 : 09 : 38</p>	<p><b>A</b>: Prefiero que no.</p> <p><b>P</b>: ¡Bailleul! Es una orden. Que viene de arriba, de la dirección.</p> <p><b>A</b>: Puesh, con mucha agua.</p> <p><b>P</b>: Como quiera.</p> <p><b>V</b>: Aquí tienen, jóvenes.</p> <p>1: 06: 19</p>
--	---

<p>01 : 09 : 54</p> <p><b>Vieille dame</b> : Pour qu'i' t'amène eun' coquile, avec du chirop qui guile tout l'long d'tin minton... Te t'pourléqu'ras tros heures eud long ! Dors, min p'tit quinquin, min p'tit pouchin, min gros rojin, te m'fras du chagrin, si te n'dors point ch'qu'à d'main.</p> <p>01 : 10 : 15</p>	<p>1: 06: 33</p> <p><b>Vieja señora</b>: Te traigo un bishcoshito, cargado de shirupito, y te pongash perdidito, t'esh horash te lo lamerásh. Duerme mi querubín, mi mocín, mi shiquitín. Que me vash a hacer llorar si no te vash a acoshtar.</p> <p>01: 06: 52</p>
---	--

<p>01 : 10 : 35</p> <p><b>Philippe</b> : Coucou les biloutes ! Ch'est la Poste !</p> <p><b>Antoine</b> : On n'est pas obligés de dire bonjour à chaque fois.</p> <p><b>P</b> : Mais j'ai soif !</p> <p>01 : 10 : 42</p>	<p>01: 07: 11</p> <p><b>Philippe</b>: ¡Cucú pichulash! ¡Cartero!</p> <p><b>Antoine</b>: No hashe falta entrar siempre a saludar.</p> <p><b>P</b>: ¡Tengo sed!</p> <p>01: 07: 18</p>
---	---

<p>01 : 10 : 46</p> <p><b>Philippe</b> : Oh, vous avez vu comment j'ai refusé la cinquième bière, Antoine. Hein ? Ferme ! Hé, aimable, hein ! Mais ferme.</p> <p><b>Antoine</b> : Vous avez eu tort, ch'était du Picon</p>	<p>01: 07: 22</p> <p><b>Philippe</b>: Buf, vio como reshacé la quinta cerveza, Antoine, ¿eh? ¡Firme! Amable, pero firme.</p> <p><b>Antoine</b>: Hisho mal, era una Picón. La cerveza</p>
--	--

<p>bière. Ch'est très bon le Picon bière, mais cha saoule pas.</p> <p><b>P</b> : Ah, oui mais là maintenant il faut arrêter mon grand, hein. Il faut boire avec modération. Qu'est-ce qu'on dit, Antoine ?</p> <p><b>A</b> : Merci.</p> <p><b>P</b> : Non ! On dit non.</p> <p><b>A</b> : Non merci.</p> <p><b>P</b> : Voilà. J'adore votre région, Antoine. J'adore votre région. J'adore le Nord ! Hé ! Vous aussi, vous aussi je vous adore.</p> <p><b>A</b> : Mi aussi je vous aime bien. Je vous aime bien auchi.</p> <p><b>P</b> : Attendez, on va se tutoyer Antoine. Hein ? Antoine ! Vingt de diousse ! Du brun ! Oh, j'ai mal au cœur.</p> <p><b>A</b> : Ah ba, tant qu't'as pas mal aux cul, tu peux toujours t'asseoir eud' d'ssus !</p> <p>01 : 11 : 50</p>	<p>Picón está muy buena, y no se suma.</p> <p><b>P</b>: Pero ya se acabó. Hay que beber con moderación. ¿Qué se dice?</p> <p><b>A</b>: Gracias.</p> <p><b>P</b>: ¡No! Se dice no.</p> <p><b>A</b>: No, gracias.</p> <p><b>P</b>: Eso. Adoro esta región, Antoine. ¡Adoro esta región! ¡Adoro el norte! Y le adoro a usted.</p> <p><b>A</b>: Usted me cae bien. ¡Me cae bien usted!</p> <p><b>P</b>: Hala, ¿nos tuteamos, Antoine? ¡Antoine! ¡Vandiús! ¡Mojón! Oh, que duele la tripa.</p> <p><b>A</b>: Bueno, mientras no te duela el chu, puedes montar en bici.</p> <p>01: 08: 24</p>
--	---

<p>01 : 13 : 04</p> <p><b>Philippe</b> : Ah la vache ! Min tchu !</p> <p><b>Policier 1</b> : Ca va ?</p> <p><b>Policier 2</b> : Ca va ?</p> <p><b>P</b> : C'est qui ?</p> <p><b>P 1</b> : Police nationale.</p> <p><b>P</b> : Ah alors on est entre fonctionnaires ! Poste de Bergues, direction générale.</p> <p><b>P 1</b> : Aller, suivez-nous, on vous emmène au poste.</p>	<p>01 : 09: 36</p> <p><b>Philippe</b>: Bailleul, ¡mi chu!</p> <p><b>Policía 1</b>: ¿Está bien?</p> <p><b>Policía 2</b>: ¿Está bien?</p> <p><b>P</b>: ¿Quién es?</p> <p><b>P 1</b>: Policía nacional.</p> <p><b>P</b>: Pues, todos somos funcionarios. Correos de la coordinación regional.</p> <p><b>P 1</b>: Vamos a comisaría.</p>
---	--

<p><b>P</b> : Hého, arrête biloute ! Attends, on est entre Ch'tis, hein ? J'suis devenu ch'ti, hein biloute ? Oh, j'suis devenu ch'ti moi, hein ! Oh, aller, biloute. Eh, fais pô ton babache.</p> <p><b>P 1</b> : Monsieur, calmez-vous, hein.</p> <p><b>P</b> : Oh, c'est pas possible, vous êtes pas <i>ch'timis</i> ! Oh, toi t'es pas <i>ch'timi</i>, toi. Fais voir ! Ah non, toi t'es pas... Il est pas <i>ch'timi</i> l'autre ! Il est pas <i>ch'timi</i> ! Attends ! Attends. On va tous aller à la baraque à frites, je vous paye une frite fricadelle.</p> <p>01 : 13 : 40</p>	<p><b>P</b>: ¡Eh, alto, pichulas! Somos chetis, hombre. Soy cheti, ¿eh, pichula? Soy cheti, ¿no? ¡Vamos pichula! No seas bobaca.</p> <p><b>P</b>: No es possible, no sois cheti. Tú no eres cheti. A verte. ¡Tú no eres cheti! ¡No es cheti! ¡Suelta! ¡Espera! Vamos a la barraca de las papas, os invito a la fricadelle.</p> <p>01: 10: 09</p>
---	--

<p>01 : 23 : 09</p> <p><b>Julie</b> : C'est sympathique de manger dehors.</p> <p><b>Antoine</b> : Euh, ouais. Faut pas qu'on reste trop de temps, à cause des chacals.</p> <p><b>J</b> : Qu'est-ce qu'on mange ?</p> <p><b>Yann</b> : D'eul' viande.</p> <p><b>J</b> : C'est quoi comme viande ?</p> <p><b>Y</b> : Cha dépend de ch'qu'on trouve.</p> <p><i>Un chat sort d'une maison.</i></p> <p><b>Fabrice</b> : Attends, tu vas voir toi ! Merde ! Raté !</p> <p><b>A</b> : Ch'est bon Fabrice. On a bien assez, viens manger.</p> <p><b>F</b> : J'arrive.</p> <p><b>Y</b> : A table !</p> <p><b>J</b> : J'peux pas... J'peux pas... Passe-moi du pain.</p>	<p>01: 19: 16</p> <p><b>Julie</b>: Qué divertido cenar fuera.</p> <p><b>Antoine</b>: Em, shí. Pero habrá que entrar pronto por los shacales.</p> <p><b>J</b>: ¿Qué hay de cena?</p> <p><b>Yann</b>: Puesh, carne.</p> <p><b>J</b>: ¿Qué tipo de carne?</p> <p><b>Y</b>: Según lo que encontremosh.</p> <p><i>Un gato sale de una casa.</i></p> <p><b>Fabrice</b>: ¡'Shtate quieto bisho! ¡Mierda! ¡Fallé!</p> <p><b>A</b>: D'jalo, Fabrice, hay de sobra. Vente a cenar.</p> <p><b>F</b>: Ya voy.</p> <p><b>Y</b>: ¡A comer!</p> <p><b>J</b>: No puedo... No puedo. Pásame el pan.</p>
--	--

<p><b>A</b> : D'main, on vous emmène à la mine, on va faire un cache-cache.</p> <p><b>Y</b> : Ouais, hahaha !</p> <p><b>F</b> : Un cache-cache !</p> <p>01 : 24 : 28</p>	<p><b>A</b>: Mañana, iremosh a la mina a jugar al escondite.</p> <p><b>Y</b>: Shí, jajajaja.</p> <p><b>F</b>: ¡Al escondite!</p> <p>01: 20: 31</p>
--	--

<p>01 : 25 : 46</p> <p><b>Fabrice</b> : Alors ?</p> <p><b>Antoine</b> : Ba, j'entends rin, p't'être qui dorment là.</p> <p><b>Yann</b> : Hé ! P't'être qu'on peut terminer en beauté par un p'tit incendie, hein ?</p> <p><b>Annabelle</b> : Mais ça va pas, non ?</p> <p><b>A</b> : Mais t'es complètement babache ti !</p> <p><b>Y</b> : Ba de toute façon, mi tout ce que je propose ch'est du brun.</p> <p><b>F</b> : Mais non ! Hé, c'était bien l'idée du coup de feu, là.</p> <p><b>Y</b> : Ba j'en tire un autre !</p> <p><b>An</b> : Non, Yann ! Cha chuffit maintenant. Bon aller, on rentre.</p> <p><b>F</b> : Aller, viens.</p> <p><b>An</b> : Tu viens pas, Antoine ?</p> <p><b>A</b> : Ba non, mi je reste ici, faut pas qui y'ait plus personne eud'main.</p> <p><b>An</b> : Ah oui, ch'est vrai ouais.</p> <p><b>A</b> : Annabelle, attends. Tu crois pas que che cherait mieux que tu dormes ichi ti auchi ?</p> <p><b>An</b> : Antoine, s'il-te-plaît.</p>	<p>01: 21: 48</p> <p><b>Fabrice</b>: ¿Qué?</p> <p><b>Antoine</b>: Puesh, no oigo nada, igual duermen.</p> <p><b>Yann</b>: Eh, y shi terminamosh con estilo con un pequeño incendio, ¿ah?</p> <p><b>Annabelle</b>: ¿Estás tonto o qué?</p> <p><b>A</b>: Tú estásh bobaco, ¿no?</p> <p><b>Y</b>: De todash formash todo lo que os propongo es mojón.</p> <p><b>F</b>: ¡Qué no! Lo del tiro fue muy buena idea.</p> <p><b>Y</b>: Puesh, dishparo otra vez.</p> <p><b>An</b>: ¡No, Yann! Es suficiente. Venga, nosh vamos.</p> <p><b>F</b>: Venga, a ver.</p> <p><b>An</b>: ¿No vienes, Antoine?</p> <p><b>A</b>: Puesh, no, me quedo aquí. Tiene que haber alguien mañana.</p> <p><b>An</b>: Ah, shí, esh verdad shí.</p> <p><b>A</b>: Annabelle, eshpera. ¿No creesh que shería buena idea que te quedarash tú también?</p> <p><b>An</b>: Antoine, por favor.</p>
--	---

<p><b>A</b> : Mais non, mais, c'est parce que chi d'main matin chuis tout seul, cha va faire trop louche, elle va se douter de quelque chose, hein.</p> <p><b>An</b> : Pour l'instant, c'est moi qui me doute de quelque chose.</p> <p><b>A</b> : Comme tu veux. Mais bon, pour une fois qu'in est tous les deux à Bergues et qu'il y a pas ma mère.</p> <p>An : Bonne nuit...</p> <p>01 : 26 : 53</p>	<p><b>A</b>: No, esh que shi mañana por la mañana eshtoy sholo aquí, quedará raro, soshpechará algo.</p> <p><b>An</b>: Por ahora, la que soshpecha shoy yo.</p> <p><b>A</b>: Como quierash. Por una vez que eshtamosh juntos en Bergues sin mi madre.</p> <p><b>An</b>: Buenash nochesh...</p> <p>01: 22: 48</p>
--	--

<p>01 : 27 : 43</p> <p><b>Philippe</b> : Tu te rends compte, on a tout fait pour la dégouter, et elle, elle est d'accord pour vivre ici.</p> <p><b>Antoine</b> : Et pourquoi ?</p> <p><b>P</b> : Parce qu'elle m'aime, figure-toi.</p> <p><b>A</b> : Ah, miard, quel brun !</p> <p>01 : 27 : 53</p>	<p>01: 23: 39</p> <p><b>Philippe</b>: Lo ves, hemos hecho de todo. Y está dispuesta a quedarse.</p> <p><b>Antoine</b>: ¿Pa' qué?</p> <p><b>P</b>: Porque me quiere, ya ves.</p> <p><b>A</b>: ¡Ondia, que mojón!</p> <p>01: 23: 49</p>
---	---

<p>01 : 28 : 16</p> <p><b>Philippe</b> : Oh eh, dis-donc, Antoine. J'ai pas de leçon à recevoir d'un boubourse de trente-cinq ans là, qui est même pas capable de dire à sa mère de lui lâcher la grappe.</p> <p><b>Antoine</b> : Quoi ? Quo que t'baves ?</p> <p>01 : 28 : 24</p>	<p>01: 24: 10</p> <p><b>Philippe</b>: Oye, a ver Antoine. ¿Quién me habla? ¡Un boberas de treinta y cinco años que no le dice a su madre que le suelte las bolas!</p> <p><b>Antoine</b>: ¿Qué? ¿Qué leches dishesh?</p> <p>01: 24: 18</p>
--	---

<p>01 : 29 : 00</p>	<p>01: 24: 53</p>
---------------------	-------------------

<p><b>Homme 2</b> : J'peux vous aider, Madame ?</p> <p><b>Julie</b> : Je suis un peu perdue. Je cherche la Poste de Bergues.</p> <p><b>H 2</b> : Bergues ? Ba, ch'est pas par ichi Bergues.</p> <p><b>J</b> : On est pas à Bergues là ?</p> <p><b>H 2</b> : Ah, ba non. Ch'est l'ancienne chité minière ichi. Bergues ch'est plus loin, par là.</p> <p><b>J</b> : Ah bon... Merci.</p> <p><b>H 2</b> : Ba, montez. J'va vous déposer. Montez, ayez pas peur. J'va pas vous minger.</p> <p>01 : 29 : 24</p>	<p><b>Hombre 2</b>: ¿Puedo ayudarla, Sheñora?</p> <p><b>Julie</b>: Me he perdido. Busco la oficina de Correos de Bergues.</p> <p><b>H 2</b>: ¿Berguesh? Pero shi eshto no esh Berguesh.</p> <p><b>J</b>: ¿No estamos en Bergues?</p> <p><b>H 2</b>: Aha, puesh no. Esh el antiguo pueblo minero. Berguesh eshtá más lejos.</p> <p><b>J</b>: Bien... Gracias.</p> <p><b>H 2</b>: Shuba. Yo la llevo allí. Shuba. No tenga miedo, no me la comeré.</p> <p>01: 25: 14</p>
--	--

<p>01 : 30 : 56</p> <p><b>Mère d'Antoine</b> : Ah, min tchiot biloute. T'as du courrier pour t'mère ?</p> <p><b>Antoine</b> : Non, faut que j'te parle maman.</p> <p><b>MA</b> : Qu'ech qui ch'passe ? T'es malade ? T'as m'a attrapé une maladie ?</p> <p><b>A</b> : Non non, non non. J'veux qu't'écoute ce que j'ai à t'dire, tu me coupes pas, t'écoutes. Et pis t'façon même si t'as quelque chose à dire, cha changera rien, parce que c'que j'ai à te dire ch'est comme cha et puis ch'est tout. D'accord ?</p> <p><b>MA</b> : J'ai rin dit.</p> <p><b>A</b> : Ouais. Voilà. J'va quitter l'baraque. J'va prendre un appartement à mi, et j'va m'installer avec Annabelle. Parce que même chi tu l'aimes pas Annabelle, mi je l'aime, pis, c'est elle que j'ai choisi. Voilà. Bon, qu'est-ce</p>	<p>01: 26: 44</p> <p><b>Madre de Antoine</b>: Oh, mi pequeño pichula. ¿Traesh correo para tu madre?</p> <p><b>Antoine</b>: No, tengo que hablarte, mamá.</p> <p><b>MA</b>: ¿Qué te pasha? ¿Eshtásh malo? ¿Hash cogido una enfermeda'?</p> <p><b>A</b>: No no no. Quiero que me eshcuchesh shin cortarme. Tú eshcucha. Shi tienesh algo que deshira, va a dar igual, porque lo que te voy a deshira esh ashí y punto pelota. ¿Vale?</p> <p><b>MA</b>: Shi no he disho na'.</p> <p><b>A</b>: Ya. Bien. Me voy de casha. Alquilaré un apartamento para mí, y me iré a vivir con Annabelle. Porque aunque no te gushte Annabelle, yo la amo. Y la quiero para mí, ya 'shtá. Bien. ¿Qué te parece?</p>
---	---

<p>que t'as à dire ?</p> <p><b>MA</b> : Et ba ch'est pas trop tôt. Je m'demandô même quind ch'est qu't'allais te décider.</p> <p><b>A</b> : Euh, t'es pas fâchée ?</p> <p><b>MA</b> : Mais pourquoi que j'serais fâchée ? Ch'est tout ch'qu'un mère elle demande. Que chin chtiot gamin il trouve enfin sin bonheur. Je t'ai pas élevé pour mi toute seule. Et, chi tu me faisôs un tchiot biloute, ou une tchiote biloute, alors cha, cha me ferôt plaisir tu sais. Hein ?</p> <p><b>A</b> : D'accord, maman.</p> <p><b>MA</b> : Ch'est tout ch'que t'avôs à m'dire ? Parche que il faut que je finisse mes patates.</p> <p>01 : 32 : 17</p>	<p><b>MA</b>: Puesh, que ya era hora. Me preguntaba cuándo te deshidiríash de una vez.</p> <p><b>A</b>: ¿No eshtásh enfadada?</p> <p><b>MA</b>: ¿Por qué iba a eshtar enfadada? Esh lo que toda madre desea. Que shu shavál encuentre la felishida'. No te crié pa' mi sholita. Y, shi me dieráish un pequeño pichula, o una pequeña pichula, me hariáish muy feliz. ¿Shabesh?</p> <p><b>A</b>: Muy bien mamá.</p> <p><b>MA</b>: ¿Esh todo lo que queríash deshirme? Porque tengo que pelar patatash.</p> <p>01: 28: 02</p>
---	---

<p>01 : 34 : 04</p> <p><b>Antoine</b> : Oh ! Ch'est chur ch't'air qu'on ch'est connus avec Annabelle. « I just call to chay I love you ». Hé, il est de chez nous le chanteur. Ch'tivi Wonder.</p> <p>01 : 34 : 14</p>	<p>01: 29: 46</p> <p><b>Antoine</b>: ¡Ah! Esh la canción de cuando conocí a Annabelle. "I just call to say I love you". El cantante es de aquí: Cheti y Wonder.</p> <p>01: 29: 54</p>
--	---

<p>01 : 40 : 31</p> <p><b>Philippe</b> : Merci pour tout, biloute.</p> <p><b>Antoine</b> : T'as pas à me remercier, biloute.</p> <p><b>P</b> : Que si.</p> <p><b>A</b> : Tu vois, j'avô raison.</p> <p><b>P</b> : De quoi ?</p> <p><b>A</b> : Un étranger qui vint vivre dans l'Chnord, il brait deux fois. Quind y'arrive, et quind il</p>	<p>01: 35: 57</p> <p><b>Philippe</b>: Gracias por todo, pichula.</p> <p><b>Antoine</b>: No tienesh por qué, pichula.</p> <p><b>P</b>: Que sí.</p> <p><b>A</b>: Lo vesh, tenía razón.</p> <p><b>P</b>: ¿En qué?</p> <p><b>A</b>: Cuando un forastero se viene al Norte,</p>
---	--

<p>repart.</p> <p><b>P</b> : J'pleure pas...</p> <p><b>A</b> : Chi tu pleures.</p> <p><b>P</b> : Non, je pleure pas.</p> <p><b>A</b> : Chi, tu pleures.</p> <p><b>P</b> : Non.</p> <p><b>A</b> : Non, tu pleures pas.</p> <p>01 : 41 : 05</p>	<p>berrea dos veces. Al llegar y al partir.</p> <p><b>P</b>: Si no lloro...</p> <p><b>A</b>: Shí que llorash.</p> <p><b>P</b>: No, no lloro.</p> <p><b>A</b>: Shí, llorash.</p> <p><b>P</b>: No.</p> <p><b>A</b>: No, no llorash.</p> <p>01: 36: 27</p>
---	---