

Санкт-Петербургский государственный университет

**ЖЕНДАРИНА Маргарита Александровна**

**Выпускная квалификационная работа**

**Технические и лингвистические особенности аудиовизуального перевода юмора (на материале выступлений в жанре стендап-комедии)**

Уровень образования: магистратура

Направление 45.04.02 «Лингвистика»

Основная образовательная программа ВМ.5662 «Инновационные технологии перевода: французский/испанский/итальянский языки (на французском/испанском/ итальянском языках)»

Профиль «Французский язык»

Научный руководитель:

Старший преподаватель  
Кафедра романской филологии  
Кириченко Мария Александровна

Рецензент:

доцент,  
Кафедра немецкой и французской филологии,  
САФУ имени М.В.Ломоносова  
Ларькина Анна Александровна

Санкт-Петербург  
2022

UNIVERSITÉ D'ÉTAT DE SAINT-PÉTERSBOURG

Faculté des lettres

Département des langues romanes

**Margarita ZHENDARINA**

**Mémoire de recherche**

CONTRAINTES TECHNIQUES ET LINGUISTIQUES DANS  
LA TRADUCTION AUDIOVISUELLE DE L'HUMOUR (SUR LES  
PERFORMANCES DE LA COMÉDIE DE STAND-UP)

Mémoire présenté

en vue de l'obtention

du Master en Linguistique

Sous la direction de

Maitresse de conférences

Département de philologie romane,

Maria KIRITCHENKO

Rapporteur

Maîtresse de conférences

Département de philologie allemande et française,

Université Fédérale (Arctique) du Nord M. V. Lomonosov

Anna LARKINA

Saint-Pétersbourg

2022

## Table des matières

Introduction.....	3
1. Humour comme sujet des études scientifiques	
1.1. Théories de l'humour.....	6
1.2 Fonctions de l'humour.....	9
1.3. Interprétation linguistique de l'humour verbal.....	12
1.4. Stand-up : caractéristiques structurelles et linguistiques du genre.....	17
Conclusions.....	24
2. Humour comme objet de traduction	
2.1. Le discours humoristique comme problème de traduction.....	25
2.2 La traduction audiovisuelle de l'humour.....	34
2.3 Multiformité de la traduction audiovisuelle et traduction de l'humour.....	39
Conclusions.....	44
3. Analyse des contraintes linguistiques et techniques de la traduction humoristique	
3.1. Analyse de la traduction du corpus .....	45
3.2. Réalisation des fonctions du discours humoristique dans la comédie de stand-up .....	47
3.3. Traduction de la comédie de stand-up dans le cadre de la théorie générale de l'humour verbal .....	51
3.4. Stratégies pour traduire des informations culturellement pertinentes dans un contexte humoristique.....	61
3.5. Compression et pseudo-oralité dans la traduction de la comédie de stand-up...	70
Conclusions.....	81
Conclusion.....	83
Références.....	85
Annexes.....	90

## **Introduction**

Tout au long de l'histoire, la question de la traduction humoristique a existé dans les études de traduction. Pendant longtemps, elle n'a concerné que les textes de fiction écrits : les chercheurs (comme par exemple D.S. Raphaelson-West, J. Diaz-Cintas, A. Remael) ont soulevé la question de l'équivalence de la traduction et de l'intraduisibilité de l'humour, créé différentes classifications de contextes humoristiques et développé des stratégies de traduction appropriées. Au XX<sup>ème</sup> siècle, l'émergence puis la large diffusion du cinématographe ont engendré une vague de traduction audiovisuelle. Au fil du temps, la communication audiovisuelle s'est solidement ancrée dans la vie moderne, établissant une série de critères et d'exigences pour la qualité de ce type de traduction. De nouveaux formats de communication audiovisuelle ont apparus, parmi lesquels on peut citer le stand-up, particulièrement populaire ces dernières années.

Notre travail se concentre sur les contraintes techniques et linguistiques de la traduction de l'humour dans le format de la comédie de stand-up. Ces dernières années, le stand-up a déjà fait l'objet de recherches en linguistique cognitive et en analyse du discours, mais il n'existe pas à ce jour de recherche à part entière du point de vue de la traductologie. Le genre étant relativement jeune, il était important pour nous de définir sa place dans la hiérarchie générale des textes humoristiques et de caractériser ses traits afin d'identifier les facteurs qui déterminent la spécificité de la traduction.

La problématique de la traduction de la comédie de stand-up nous semble pertinente en raison de la popularité de ce genre et aussi de ses particularités, qui constituent, selon nous, un sujet de grand intérêt pour la recherche. En effet, il est impossible de dire que le stand-up s'identifie à la traduction cinématographique, à la traduction écrite ou, par exemple, à l'interprétation simultanée. Cependant, nous pensons que la traduction de la comédie de stand-up combine plusieurs de leurs caractéristiques en raison de sa multiformité. En outre, la pertinence de notre recherche est également déterminée par la nécessité d'élargir le matériel de

traduction : la grande majorité des travaux dans ce domaine utilisent exclusivement des performances en langue anglaise, alors que la comédie de stand-up est un phénomène beaucoup plus large.

Plusieurs sources servent de base théorique à notre étude. Tout d'abord, nous cherchons à définir la place de la comédie de stand-up parmi les textes humoristiques, en nous basant sur les travaux de A. Koestler, A. Clark, A. Bain, N. Smelser et d'autres chercheurs dans ce domaine. En ce qui concerne la traduction, nous nous appuyons sur la théorie générale de l'humour verbal de V. Raskin et S. Attardo, qui explique l'émergence de l'effet comique par une relation particulière des scripts. Nous avons pu appliquer cette théorie au discours humoristique audiovisuel dans le genre de la comédie de stand-up et établir les particularités de son fonctionnement.

Dans notre travail, nous utilisons des méthodes de recherche empiriques. Le corpus de notre étude seront les performances de stand-up d'humoristes francophones contemporains. Étant donné qu'à ce jour, la traduction des œuvres audiovisuelles de ce genre n'est largement disponible qu'en anglais, nous avons jugé actuel et pertinent de les traduire en russe.

Dans le cadre de nos recherches, nous poursuivons plusieurs objectifs. Avant tout, nous nous intéressons aux fonctions de l'humour qui sont mises en œuvre dans la comédie de stand-up en premier lieu et à la manière dont cela se manifeste. En outre, nous cherchons à identifier les caractéristiques pragmatiques du discours audiovisuel dans le genre de la comédie de stand-up et les particularités de leur mise en œuvre. Enfin, nous nous intéressons à la question du sous-titrage comme mode de traduction des œuvres audiovisuelles comiques, aux limites et aux stratégies de traduction qu'il implique.

Ces tâches seront abordées de manière cohérente dans notre étude. Dans la première partie de notre travail, nous examinerons le phénomène de l'humour en tant qu'objet d'étude, nous définirons ses fonctions et ses caractéristiques et nous

caractériserons le genre de la comédie de stand-up. Dans la deuxième partie, nous étudierons l'humour en tant qu'objet de traduction, en caractérisant ses aspects traductologiques et les principales stratégies de traduction qui peuvent être appliquées à la comédie de stand-up, et, en particulier, en examinant l'humour sous l'angle de la traduction audiovisuelle. Enfin, dans la troisième partie de notre travail, nous analyserons le corpus que nous avons collecté et traduit, nous caractériserons la mise en œuvre des fonctions humoristiques, nous examinerons l'interaction des scripts dans les contextes comiques et l'impact des exigences techniques des sous-titres sur le résultat de la traduction. Les résultats nous permettront de tirer des conclusions sur les stratégies de traduction dans le genre de la comédie de stand-up.

## 1. Humour comme sujet des études scientifiques

### 1.1. Théories de l'humour

La question de la nature du comique et de l'humour fait l'objet de recherches de la part de philosophes et de chercheurs depuis des siècles. L'humour, qui est un phénomène complexe et multidimensionnel, se rapporte non seulement à la parole, mais aussi à la sphère graphique et comportementale. Dans ce contexte, il est étudié dans les sciences humaines modernes : sociologie, philosophie, psychologie, esthétique et linguistique. Il existe diverses théories de l'humour et leurs classifications. Cependant, certaines questions relatives au comique restent encore peu étudiées et nécessitent une réflexion cognitive. Les classifications de l'humour d'aujourd'hui sont caractérisées par une terminologie standard et les principaux concepts de ces théories comprennent les notions de comique et de drôle, d'humour et de rire et leur relation.

Traditionnellement, la première analyse de la catégorie du comique appartient à la « Poétique » d'Aristote, dans laquelle l'auteur a identifié la différence entre le tragique et le comique : selon lui, le comique est l'imitation des pires personnes<sup>1</sup>. C'est dans cet ouvrage que la différence entre le rire (une réaction physiologique du corps) et le comique (le résultat de la perception cognitive de la réalité environnante) a été identifiée pour la première fois. De nombreux autres philosophes se sont ensuite prononcés sur le problème de la catégorie du comique. Un point de vue similaire a été exprimé par T. Hobbes : selon lui, le comique émerge grâce au sentiment de supériorité du spectateur face à un « homme pire » dont le rôle est joué par un acteur comique<sup>2</sup>. Néanmoins, dans l'histoire de la pensée philosophique, il y a également eu des opposants à la théorie de la supériorité.

---

<sup>1</sup> Аристотель. Риторика. Поэтика. Пер. О.П. Цыбенко (Риторика) и В.Г. Апфельрота (Поэтика). — Москва: Лабиринт, 2000.

<sup>2</sup> Гоббс Т. Избранные произведения: в 2 т. Т.1. М.: Мысль, 1964.

F. Schlegel, par exemple, considère le comique pas comme un espace des sentiments de supériorité, mais comme un plaisir naturel pour l'esprit humain<sup>3</sup>. A. Schopenhauer y a aussi apporté sa contribution, en proposant sa définition de la catégorie du comique. Le philosophe a expliqué la réaction de rire du public par la perception soudaine d'une divergence entre les objets imaginés et les objets réels<sup>4</sup>. Ce décalage est un facteur important pour déterminer si une blague est comique ou non : tout ce qui est inhabituel, disproportionné ou inattendu peut être présenté comme comique.

Enfin, les idées de Schopenhauer ont été développées par un psychologue H. Eysenck. Selon lui, le rire est provoqué par l'intégration intuitive soudaine d'idées, de sentiments ou d'attitudes incompatibles objectivement perçus par une personne dans une situation donnée<sup>5</sup>. Dans ce contexte, il s'agit souvent d'une compréhension de l'humour en deux étapes : la partie principale de la blague génère une certaine incohérence, amenant l'auditeur à supposer un résultat probable. L'incohérence de la dernière partie de la blague surprend l'auditeur et l'oblige à chercher une règle cognitive pour rétablir la causalité. Une fois cette règle trouvée, l'incohérence est résolue, et l'humour est le résultat de la résolution de l'incohérence. Cette théorie a été appelée théorie de l'inadéquation.

Pour toute la validité de ces recherches, il convient de noter que l'incohérence s'est avérée être une condition importante, mais non nécessaire, de l'humour. En plus du fonctionnement des mécanismes cognitifs, la préparation psychologique et émotionnelle de l'auditeur est également importante pour la perception du comique.

Grâce à l'approche psychologique dans la création de la théorie de l'humour, il a été prouvé et étayé que le comique est nécessairement un domaine de contact social : il peut se référer au contact entre personnes, groupes de personnes, nations, générations, époques. En effet, l'humour peut servir de forme d'adaptation sociale,

---

<sup>3</sup> Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика: В 2 т. Т. 1. - М., 1983.

<sup>4</sup> Шопенгауэр А. Мир как воля и представление. – Собр. соч.: В 6 т. – Т. 1. – М.: Терра-Книжный клуб, 2001.

<sup>5</sup> Айзенк Г. Парадоксы психологии Пер. с англ. — М.: Эксмо, 2009. — 352 с.



contribuer à atténuer les conflits sociaux et avoir une fonction de communication. Ensuite, nous reviendrons sur l'aspect social de l'humour afin d'examiner ses fonctions.

Comme dans notre travail l'importance des aspects sociologiques et psychologiques est inférieure à celle de l'aspect linguistique, développons la contribution des doctrines linguistiques à la théorie de l'humour. Dans ce cas, il est important de mentionner la théorie cognitive de l'humour de A. Clark, dont le scientifique a exposé les fondements dans son ouvrage<sup>6</sup>. Cette théorie est basée sur une classification détaillée des structures — unités d'information, qui sont déjà présentes dans la mémoire de l'auditeur ou qui y arrivent de l'extérieur. L'une des structures qui suscitent une réaction de rire, Clark l'appelle la structure de répétition : par exemple, une correspondance inattendue dans un certain contexte peut sembler comique. La valeur de la recherche de Clark ne réside pas seulement dans le fait qu'il examine les conditions dans lesquelles l'humour émerge, mais aussi dans la manière dont les processus cognitifs se développent à travers les processus qui apparaissent dans la perception de l'humour.

L'absence d'une théorie unifiée de l'humour s'explique par l'impossibilité de définir des critères objectifs selon lesquels le comique peut être analysé. Ces critères comprennent les théories du contraste, les théories de la contradiction, la modalité de perception (et la forme d'art elle-même), les théories de la nouveauté et les théories des réactions défensives. Comme nous pouvons en juger, les théories de l'humour actuellement établies peuvent être généralement divisées en trois types : détente, contradiction et supériorité. Nous suggérons que, selon l'objectif du comique, ainsi que la situation, le public, les objectifs de l'orateur et la formation émotionnelle du public, tous ces aspects peuvent être réalisés. La vaste base de recherche linguistique actuelle offre des perspectives pour une étude plus approfondie de l'humour, mais la plus pertinente à l'heure actuelle est l'étude des

---

<sup>6</sup> Clark M. Humour and Incongruity // Philosophy. – 1970. – № 45.

fondements cognitifs de l'humour, car les structures cognitives de l'humour nous permettent de comprendre non seulement le mécanisme de l'humour lui-même, mais offrent également un cadre pour la compréhension des processus cognitifs humains en général.

## **1.2. Fonctions de l'humour**

Du point de vue sociologique, l'humour est toujours l'expression d'une évaluation sociale de divers phénomènes, événements, situations et personnalités.

Certains chercheurs pensent que l'une des fonctions les plus importantes de l'humour est une fonction de protection. Cette fonction est associée à la réaction aux événements inattendus, à la réconciliation avec la réalité et à l'expérience d'émotions positives. Ces manifestations protectrices du comique sont caractéristiques de ceux qui se trouvent au bas de l'échelle sociale et qui n'ont pas d'autres instruments pour s'exprimer pleinement. Nous pouvons parler ici de genres tels que les blagues politiques, l'humour militaire et l'humour des minorités nationales. Comme le souligne J.-C. Godin<sup>7</sup>, il s'agit dans ce cas de surmonter les tabous dans les domaines concernés. La fonction protectrice de l'humour est particulièrement évidente en temps de crise et de guerre. Comme le note L. Belova<sup>8</sup>, dans l'histoire du journalisme russe, la période de chaque épanouissement de la pensée publique s'est accompagnée d'un épanouissement de la satire et de l'apparition de journaux ou d'émissions humoristiques. Dans ce contexte, nous apprécions l'opinion du philosophe A. Bain selon laquelle l'humour sert de détente, de débarras temporaire des conventions sociales<sup>9</sup>. Comme nous nous intéressons particulièrement à la comédie de stand-up, nous prévoyons de revenir sur cette idée dans notre analyse du corpus, et d'examiner comment cette fonction est remplie dans cette forme de comique.

---

<sup>7</sup> Godin, J.-C. (1968). Réflexions sur l'humour. *Études françaises*, 4(4), 415–423.

<sup>8</sup> Белова, Л. И. (2012). Деструктивные и конструктивные функции юмора (социологический аспект). *Вестник Южно-Уральского государственного университета. Серия: Социально-гуманитарные науки*, (32), 143-144.

<sup>9</sup> Bain A. *The emotions and the will*. – London: Longmans, Green and Co, 1899.

Ensuite, il convient de noter la fonction du conflit : selon les observations des sociologues (N. Smelser, par exemple, écrit à ce sujet), l'humour est un moyen de prévenir et d'apaiser les conflits et sert en quelque sorte de mécanisme de protection. L'activité humoristique (nous n'entendons pas ici la profession, mais l'activité dans son ensemble) est un stimulant de l'activité à court terme mais durable<sup>10</sup>.

Il est intéressant de noter que E. Berne<sup>11</sup> — psychologue et auteur du schéma d'analyse du type *parent-adulte-enfant* — souligne l'importance des plaisanteries rituelles en psychothérapie. Comme le note Berne, le psychanalyste qui utilise ce type d'humour évoque correctement le rire de « l'adulte », qui est le rire de la perspicacité ; il naît de l'absurdité des circonstances de ses problèmes et de son auto-illusion.

La fonction suivante importante de l'humour est identificatoire. Il est prouvé que l'humour est un moyen d'appartenir à un groupe particulier. Cela est dû au fait qu'un groupe particulier possède de différents marqueurs pour indiquer son identité (langue, gestes, vêtements, coiffures etc.). Dans ce cas, l'humour forme une solidarité émotionnelle avec le groupe, aidant à adopter ses normes de comportement et ses valeurs. Cette fonction peut se manifester au sein d'un certain groupe d'âge ou d'une minorité nationale. Comme le note T. Lafontaine<sup>12</sup>, il n'est pas rare non plus que les humoristes soulèvent des questions liées à l'enfance et créent l'image d'un enfant auquel le spectateur s'identifie. Transféré dans un autre environnement, l'humour peut être compris mais change de contenu et d'orientation.

Les fonctions constructives de l'humour comprennent également des fonctions informatives, émotionnelles et motivationnelles. Cependant, les chercheurs ont également noté que l'humour a un certain nombre de fonctions socialement

---

<sup>10</sup> Смелсер Н. Социология. М., 1994.

<sup>11</sup> Берн Э. Трансактный анализ в группе. М.: Лабиринт, 1994.

<sup>12</sup> Lafontaine T. Le stand-up comme espace de résistance et de transformation/ Université du Québec à Montréal, 2016.

destructrices. Par exemple, selon la théorie de l'hostilité de l'humour, le comique se réalise dans la recherche d'un sentiment de supériorité par quelqu'un ou quelque chose, ainsi que dans les attaques et l'agression. Il est intéressant de noter que dans ce cas, nous trouvons une contradiction avec la fonction défensive de l'humour énoncée plus haut : en effet, en plus d'être une méthode d'atténuation des conflits, l'humour peut aussi être une source directe de difficultés ou de ressentiment.

Pour conclure notre examen des fonctions de l'humour, nous tenterons de suggérer comment cela peut affecter la traduction d'un texte de monologue humoristique. À notre avis, la principale fonction à laquelle il faut prêter attention lors de la traduction d'un texte monologique humoristique est une fonction protectrice : de nombreux chercheurs parlent de l'aspect psychothérapeutique du stand-up, dans lequel la mise en évidence des émotions et la gestion des situations post factum jouent un rôle important.

De toute évidence, la fonction de conflit ne peut pas être réalisée directement, car il ne s'agit pas d'une communication directe dans un format de communication bidirectionnelle. Néanmoins, le genre du stand-up se caractérise par la présentation de diverses situations dans lesquelles cette fonction peut être réalisée indirectement : par exemple, l'humoriste joue un dialogue dans lequel il utilise l'humour pour arrondir les angles. Selon nous, il est important de garder cela à l'esprit lors de la traduction, car sinon l'effet comique de l'énoncé pourrait être perdu.

La fonction d'identification nous pousse à choisir entre l'équivalence dynamique et l'équivalence formelle en traduction. Comme nous le savons, il est proposé de distinguer deux types d'équivalence : l'équivalence formelle et l'équivalence dynamique. L'équivalence formelle, telle que définie par E. Nida<sup>13</sup>, est orientée vers l'original et vise à permettre la comparaison directe de textes de langues différentes. L'équivalence dynamique vise à garantir l'égalité d'impact pour le lecteur

---

<sup>13</sup> Nida, Eugene A., Charles R. Taber. (1969). *The Theory and Practice of Translation, With Special Reference to Bible Translating*, 200. Leiden: Brill.

de la traduction. Il s'agit d'adapter le vocabulaire et la grammaire afin que la traduction sonne comme si l'auteur l'avait écrit dans une autre langue.

Dans la pratique de la traduction internationale, il n'existe pas de réponse à la question de savoir quelle stratégie de traduction est inconditionnellement avantageuse dans la majorité absolue des cas, de sorte que nous ne pouvons que faire nos propres hypothèses. Le stand-up est un genre dynamique qui est suffisamment pertinent pour refléter l'ordre du jour. Étant un genre oral, il a un contact immédiat et rapide avec son spectateur, par exemple, comparé aux genres écrits qui prennent du temps à être communiqués à leurs destinataires. Dans le stand-up, il y a souvent une réflexion sur des événements et des faits récents : ils peuvent être pertinents pendant longtemps ou être oubliés assez vite. Lorsqu'un comédien est en contact avec un public parlant la même langue, la fonction d'identification est pleinement réalisée : l'artiste et le public partagent des connaissances spécifiques qui ne seraient probablement pas accessibles à une personne du d'autre milieu social.

La prise en compte des fonctions de l'humour nous semble importante pour l'adéquation de la traduction, et à cette fin nous nous sommes donné pour tâche de refléter cet aspect dans notre analyse du corpus.

### **1.3. Interprétation linguistique de l'humour verbal**

Le problème de l'humour et de son interprétation attire des chercheurs sur des questions diverses : on peut parler de l'étude des mécanismes de création d'un effet comique, de l'interprétation de l'humour, de l'étude de la spécificité nationale de l'humour. Un regain d'intérêt pour l'étude de l'humour de ce point de vue a eu lieu dans la seconde moitié du XX<sup>ème</sup> siècle avec l'émergence et le développement de la linguistique cognitive. Les appareils de recherche cognitive ont permis de jeter un nouveau regard sur les mécanismes de création du comique : des outils tels que les frames, les scripts, les constructions lexico-grammaticales sont devenus accessibles aux chercheurs. L'orientation cognitive des théories modernes de l'humour verbal s'est avérée être la plus efficace. La direction cognitive étudie les propriétés

linguocognitives de la conscience humaine : réflexion de la réalité environnante, formation de la perception stéréotypée.

Certes, de nombreuses études ont été et sont encore fondées sur des bases autres que linguistiques : comme nous l'avons déjà considéré plus haut, l'humour, étant un phénomène complexe, est un sujet d'étude de plusieurs disciplines à la fois. Si l'on considère les études les plus significatives qui ont cherché à étudier l'humour d'un point de vue linguistique, il convient de noter et de passer brièvement en revue les suivantes.

« The Act of Creation » de A. Koestler a été publié en 1964<sup>14</sup>. L'auteur y introduit la notion de **bisociation** — le terme fait référence à une certaine collision de deux matrices complètement différentes dans l'acte créatif, qui caractérisent le même phénomène, mais qui appartiennent à des contextes et/ou des domaines différents de la connaissance humaine. L'hypothèse sous-jacente de la théorie de la bisociation est « le motif de la résolution de la contradiction ». Il est intéressant de noter que Koestler considère l'humour précisément dans le contexte de la créativité humaine. C'est la collision de deux matrices différentes - dans ce cas, nous pouvons parler de la différence entre les discours, les codes et les situations - qui donne lieu à la plaisanterie. Selon Koestler, l'humour implique le paradoxe, et le rire est une réaction psychologique universelle aux stimuli intellectuels et émotionnels. En examinant l'œuvre de Koestler, nous trouvons certains parallèles avec la « théorie de la supériorité » dans l'humour : par exemple, l'auteur note que l'humour est souvent un mécanisme agressif ou défensif.

Les successeurs de A. Koestler, S. Attardo et V. Raskin, partagent l'idée que la nature du comique réside dans la collision des situations et relie ce phénomène à la notion de script. Un script doit être compris ici comme une structure cognitive qui encapsule certaines informations. Chaque script a une structure caractéristique et un ensemble de composantes : il peut s'agir de participants, de leurs rôles, de leurs

---

<sup>14</sup> Koestler Arthur. The Act of Creation. Penguin Books, 1990.

relations, d'actions et d'objectifs. Dans le système de paramètres de l'humour verbal de S. Attardo<sup>15</sup>, le contraste des scripts est un élément clé pour la production et la réception de l'humour verbal. Parmi les autres paramètres figurent le langage (choix des mots et éléments fonctionnels), la stratégie et le but de la narration, la situation comique et le mécanisme logique nécessaire pour résoudre la divergence.

Il est important de noter que dans ce cas, nous considérons le script comme une sorte de frame. Puisque, selon un certain nombre de chercheurs dont nous avons cité les travaux, les concepts de « frame » et de « script » n'ont pas actuellement une interprétation universelle et doivent être clarifiés, précisons ce que nous entendons par ces termes. Par frame, nous entendons une structure de données pour la représentation d'une situation stéréotypée à laquelle sont associés divers types d'informations : utilisation du frame lui-même, ensemble d'attentes associées à celui-ci, ensemble d'actions pour le cas où les attentes ne sont pas satisfaites. La notion de frame correspond, par exemple, à la notion de relations associatives ou de champ sémantique. Un script, comme nous l'avons dit, est un sous-ensemble d'un frame, une structure cognitive, un certain ensemble d'attentes dans une certaine situation.

La logique de la collision des scripts est éclairée par V. Raskin dans son ouvrage « Semantic Mechanisms of Humour » (1985). Selon cette théorie, il y a deux conditions qui distinguent un texte comique<sup>16</sup>. Tout d'abord, il y a deux sortes de scripts différents dans le texte, qui impliquent la réalisation d'une certaine séquence d'épisodes. Deuxièmement, les structures cognitives sur lesquelles s'appuie le texte sont contradictoires. L'auteur identifie trois oppositions de scripts possibles dans les textes comiques : la situation réelle/non réelle, la situation attendue/inattendue et la situation crédible/improbable. Ces oppositions peuvent être attribuées au niveau le plus élevé de l'énonciation, tandis que le niveau intermédiaire comprend les scripts les plus significatifs et caractéristiques d'une culture

---

<sup>15</sup> Attardo S. *Linguistic Theories of Humor*. N. Y.: Mouton de Gruyter, 1994.

<sup>16</sup> Raskin, V. *Semantic Mechanisms of Humor* / V. Raskin. – Dordrecht & Boston & Lancaster: D. Reidel Publishing Company, 1985.

particulière : parmi celles-ci, V. Raskin identifie les oppositions *vie/mort*, *richesse/pauvreté*, *intelligence/stupidité* et d'autres.

Illustrons ces oppositions en analysant la blague suivante :

*Ma femme a rigolé quand je lui ai dit que j'avais encore le corps d'un jeune de 18 ans. Elle a beaucoup moins ri quand elle l'a vu en morceaux dans le congélateur*<sup>17</sup>.

Dans ce cas, nous parlons d'une blague représentant le domaine de l'humour noir - selon Le Robert, il s'agit d'un type d'humour « qui s'exerce à proposition de situations graves, voire macabres »<sup>18</sup>, donc l'opposition dans cette déclaration peut toucher des sujets tabous, comme nous pouvons l'observer. Dans ce cas, l'effet comique est obtenu par l'opposition de l'attendu et de l'inattendu : la première partie de la blague fait croire au destinataire que la propre figure du locuteur est en cause, tandis que la partie conclusive provoque une dissonance cognitive par son dénouement inattendu : c'est le cadavre qui est en cause. Le mécanisme logique de cette blague est une fausse analogie découlant des significations du mot « corps » figure/ corps sans vie. La fausse dénotation commune provoque l'intersection des deux scripts de niveau moyen : *belle figure/corps mort*.

Il est important de noter qu'en plus des oppositions sémantiques dans la réalisation de l'humour verbal, des oppositions phonétiques peuvent également avoir lieu. Par exemple :

*Quel est le poisson qui ne fête pas son anniversaire ? Le poisson pané (pas né).*

Il ne s'agit pas ici d'une opposition sémantique : il est ici impossible de définir l'objet de la moquerie, de caractériser la situation comique, et le mécanisme logique qui résout la contradiction entre les paronymes ou les homonymes remonte au concept qui prescrit une seule forme pour avoir un seul sens. En d'autres termes, c'est comme si le destinataire prétendait que des formes de mots similaires peuvent être

---

<sup>17</sup> URL : <https://www.demotivateur.fr/lifestyle/top-100-des-meilleures-blagues-d-humour-noir-28539> (дата обращения 7.05.2022)

<sup>18</sup> URL: <https://dictionnaire.lerobert.com/definition/humour> (дата обращения 7.05.2022)



confondues et attribuées à des scripts différents, et que les oppositions phonétiques sont essentiellement des calembours et des jeux de mots, mais pas de l'humour au sens plein du terme.

Dans ce cas, nous pouvons conclure que les mécanismes logiques, qui assurent l'émergence d'une dissonance cognitive, sont les plus importants, après l'opposition des scripts, pour créer un effet comique. Par mécanismes logiques, nous entendons la construction spécifique du texte qui crée une certaine intrigue, un « conflit » entre les éléments structurels de la blague. Examinons-les plus en détail.

Tout d'abord, au début, on peut présenter des informations qui dissimulent les multiples significations des mots. Dans ce cas, un seul sens s'offre d'abord au destinataire, et le second sens, qui renverse la situation, n'est révélé que dans le dénouement. Un exemple de cette polysémie est la blague sur le corps d'un jeune de 18 ans, citée plus haut.

Il faut ensuite mentionner les blagues dans lesquelles il y a un élément absurde au départ, qui empêche l'interprétation et n'implique pas un script clair. L'absurdité de la situation elle-même affecte le destinataire et le « prépare » à un résultat inattendu. Le mécanisme logique de ce type de blague permet de résoudre spécifiquement la contradiction tout en créant un effet comique. Par exemple :

*Pourquoi les vaches ferment les yeux et arrêtent de meugler pendant la traite de lait ? Pour faire du lait concentré !*

Ensuite, il faut noter les blagues d'une ligne (parfois appelées par convention les enthymèmes), dans lesquelles le point culminant est enfermé dans une prémisse manquante. Le mécanisme logique de ces plaisanteries consiste à rétablir la prémisse manquante - ce qui est possible si le destinataire dispose de connaissances de base spécifiques :

*Je ne peux même pas compter le nombre de tests de maths que j'ai ratés.*

Le point commun de tous ces mécanismes logiques est le suivant : nous observons des erreurs logiques qui ne semblent l'être que lorsque nous interprétons le texte pour la première fois.

Ainsi, comme nous pouvons l'observer, toutes les théories que nous avons envisagées reposent sur l'idée de résoudre l'incohérence, qui est programmée à travers les oppositions des scripts utilisés et les mécanismes logiques qui assurent la collision des significations. Selon nous, la compréhension du dispositif logique de l'humour verbal est un facteur important pour travailler sur sa traduction, car il définit la forme de l'énoncé et exige le choix d'une certaine stratégie de traduction lors du traitement du corpus.

#### **1.4. Stand-up : caractéristiques structurelles et linguistiques du genre**

Afin d'effectuer une analyse linguistique du texte pour la traduction audiovisuelle, nous considérons qu'il est important de caractériser les particularités du genre de la comédie stand-up.

On ne peut pas dire qu'une définition claire de ce genre a déjà été établie dans la communauté scientifique moderne. Prenons l'exemple de la définition de A. Reshetarova : « Le stand-up est un genre particulier de comédie sous la forme d'un spectacle solo présenté devant un public en direct, le plus souvent sous la forme d'un monologue, qui contient également des éléments de dialogue pour maintenir le contact avec le public »<sup>19</sup>. En nous appuyant sur les travaux des chercheurs que nous avons étudiés, nous constatons que le stand-up est un genre aux cadres flexibles : il peut être basé sur une variété de matériaux, et l'effet comique peut être obtenu par différents moyens, selon la décision de l'humoriste. La raison pour laquelle une définition du genre généralement reconnu n'a pas encore émergé est probablement due non seulement à la variété des formes de présentation de l'humour, mais aussi aux changements dans les sphères sociales et politiques de la vie, ainsi qu'à l'émergence de nouvelles règles et exigences pour la rédaction des textes.

En résumé, nous nous permettons de définir provisoirement le stand-up comme un genre particulier de comédie qui implique une performance humoristique

---

<sup>19</sup> Решетарова А.М. Структурные и композиционные особенности юмористических текстов в жанре стендап-комедии // Вестник Донецкого Национального Университета. Серия Д: филология и психология. – 2020. – №2. – с.109

en solo devant un public sous forme de monologue ou plutôt de l'interaction avec le public.

Plusieurs critères distinguent le stand-up des autres petits genres de communication de masse. Par exemple, le stand-up se caractérise par une performance publique, préparée, avec des éléments d'improvisation. Même si le stand-up est avant tout une performance en direct, ce contenu est également conçu pour être diffusé à un public de masse, car les performances sont disponibles pour la reproduction et la distribution sur des sources électroniques. Cette communication est caractérisée par l'unidirectionnalité, mais une interaction dialogique avec le public est néanmoins possible dans les blocs d'improvisation. Le genre combine tous les éléments de la communication de masse : le destinataire (l'humoriste se produisant sur scène), le destinataire (le public hétérogène), le communicateur (le spectacle lui-même), le canal de transmission de l'information et l'impact sur le destinataire (création d'un effet humoristique). Nous pensons que ces critères ne dépendent pas des différences linguistiques et culturelles et qu'ils peuvent donc être appliqués au matériel de n'importe quel spectacle.

Dans le cadre du stand-up, l'humoriste est le protagoniste qui est généralement aussi l'auteur du texte. Les thèmes du spectacle sont déterminés principalement par sa volonté. Il peut s'agir de sujets plus courants (problèmes domestiques, relations amoureuses, relations familiales, écologie, stéréotypes nationaux, vices sociaux) et de sujets plus tabous (mort, sexe, maladie, vieillissement, terrorisme, racisme). Les chercheurs ont observé que les sujets tabous peuvent être choisis délibérément par l'humoriste, car dans ce cas le rire peut être une réaction de protection de la part du public.

En ce qui concerne les caractéristiques structurelles du genre stand-up, il convient de noter les points suivants.

1. Le monologue de l'humoriste est généralement encadré. Cela signifie qu'un élément d'une des premières blagues peut être utilisé de nouveau à la fin du spectacle. Cela est dû aux particularités du discours public : des caractéristiques

similaires, par exemple, sont relevées par les chercheurs dans les discours électoraux.

2. Un monologue humoristique est nécessairement basé sur une histoire cohérente. Elle est séquentielle, avec des relations de cause à effet et une séquence chronologique. La nature spécifique d'un monologue humoristique implique des transitions douces d'un événement à l'autre. Pour autant que l'on puisse dire à l'heure actuelle, tous les humoristes utilisent le genre du monologue humoristique.

3. L'improvisation - un texte qui n'est pas prévu au programme et qui est créé par l'humoriste directement pendant la représentation, par exemple lors d'une interaction avec le public - peut avoir un impact important sur le succès du monologue comique.

4. Dans le texte de l'humoriste, il existe des techniques comiques spécifiques qui sont beaucoup moins caractéristiques pour des autres formes de comédie. Dans ce contexte, on peut par exemple parler des **oneliners** (de l'anglais « one line joke » – « blague d'une ligne ») - une brève réplique d'esprit constituée d'une seule phrase :

*Je dis « non » à l'alcool, mais il ne m'écoute pas.*

On pourrait également mentionner le **call back**, un élément de la performance qui consiste à répéter le dénouement d'une blague en le combinant avec un nouveau départ. Examinons cet élément plus en détail.

Les chercheurs en humour définissent la blague au cœur du stand-up comme une courte œuvre littéraire à caractère humoristique dont l'élément final brise les attentes du spectateur et qui, pour cette raison, est le plus drôle. Les éléments constitutifs d'une blague sont communément appelés le **set-up** (la mise en scène) et la **punchline** (la chute, le dénouement). Le set-up est le début de la blague qui prépare le public et sert en quelque sorte de cadre à l'histoire. La punchline sert de dénouement à la blague, brisant les attentes du spectateur et déclenchant un conflit perceptif, suivi d'une réaction de rire. Comme le soulignent les chercheurs, la réaction de rire est provoquée par une chute à plusieurs niveaux à la fois : logique (la brise des attentes, le passage du non drôle au drôle), syntaxique (la punchline

prend sa place à la fin d'une phrase ou d'une partie de phrase composée), et phonétique (la punchline est séparée de l'ensemble par une pause sémantique ou phonétique). Ici, nous pouvons observer la même structure que celle que nous avons identifiée plus haut comme l'opposition des scripts et l'émergence d'une dissonance cognitive qui entraîne la réponse psychologique et physiologique du rire. En effet, le set-up et la punchline sont des caractéristiques du même phénomène, mais elles appartiennent à des domaines de connaissance différents.

Une quantité considérable de travaux de recherches est consacrée aux possibilités prosodiques de la comédie de stand-up : S. Attardo, L. Pickering, A. Baker et d'autres. Actuellement, certains effets comiques (comme, par exemple, l'ironie) ne peuvent être réalisés que par la prosodie. De plus, selon les observations de l'écrivain comique G. Dean<sup>20</sup>, un outil important du comique de stand-up pour établir et maintenir le contact avec le public est le timing : le succès ou l'échec d'une solution particulière dans un monologue humoristique peut être lié non pas tant à des facteurs extralinguistiques qu'au placement des pauses sémantiques, des accents, de l'intonation choisie. Un autre aspect important de la prosodie est le choix spécifique des mots dans un monologue : par exemple, en construisant de longues séries homogènes ou en jouant avec les mots, un humoriste peut se concentrer sur leur consonance particulière pour dynamiser davantage le texte. Selon nous, dans le contexte de la prosodie, nous pouvons également considérer la technique du **deadpan**, qui implique de présenter une situation comique sans montrer aucune émotion.

Les chercheurs en humour verbal ne sont pas moins attirés par l'analyse lexicale et stylistique des monologues humoristiques. En étudiant les scripts des humoristes anglophones, la chercheuse russe A. Stepanova<sup>21</sup> relève les caractéristiques suivantes : l'utilisation d'un vocabulaire argotique, tabou et obscène ; les répétitions lexicales ; un vocabulaire à connotation émotionnelle. Dans le contexte des moyens

---

<sup>20</sup> Dean Greg. Step By Step to Stand-Up Comedy//Heinemann Drama. – 2000.

<sup>21</sup> Степанова А.В. Структурные и лингвистические особенности стендапа. Международный журнал гуманитарных и естественных наук, 2021.

stylistiques, nous parlons également d'une liste assez longue, qui ne peut toutefois pas être considérée comme exclusive au genre de la comédie stand-up : les chercheurs prêtent attention aux hyperboles, aux litotes, aux métonymies, aux jeux de mots, aux euphémismes, etc.

En outre, les mécanismes d'influence de l'énoncé sur le spectateur sont analysés. Les signaux d'emphase sont des outils efficaces pour l'influence de l'énoncé du destinataire sur l'état mental du destinataire. Ces signaux mobilisent l'attention et stimulent l'envie d'entrer en contact avec la personne qui parle sur scène. L'interaction de la parole avec le public exige une bonne maîtrise des techniques oratoires de la part de l'acteur : parmi celles-ci, on note souvent en premier lieu l'actualisation des différents moyens d'accentuation. Comme exemples de zones d'accentuation, E. Manzhelievskaya<sup>22</sup> note les catégories suivantes : la zone d'intensité, la zone d'exceptionnalité, la zone de contraste, la zone de concrétisation, et d'autres. Les marqueurs expressifs dans un texte humoristique peuvent être les particules de renforcement et d'accentuation, les mots interrogatifs, l'accentuation logique, les répétitions, les adverbes et les adjectifs avec la sémantique de l'accentuation.

Pour conclure l'examen des caractéristiques structurelles et linguistiques de la comédie de stand-up, il convient de rappeler que ce genre a un cadre plutôt flexible et n'a pratiquement aucune limitation thématique. Par conséquent, un spectacle dans le genre stand-up peut objectivement devenir un espace de mise en œuvre de l'humour noir, parmi lequel on note sémiotiquement les techniques suivantes : violation de la syntaxe des signes, fausse amplification, absurdité logique, violation des postulats de la communication normale.

Les caractéristiques du genre comédie de stand-up que nous avons examinées constituent des difficultés potentielles de traduction. En analysant les solutions de traduction pour les vidéos de stand-up sous-titrées, nous avons préalablement constaté que l'un des moyens les plus accessibles et les plus compréhensibles dans

---

<sup>22</sup> Манжелевская Е.В. Нюансы актуализации сигналов акцентирования разных видов в юмористической прозе (на материале англоязычных текстов Д. Карлина, Л. си Кея, Д. Морана и Э. Дедженерес) / Филологические науки. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2017. № 11(77): в 3-х ч. Ч. 1.

le flux du discours rapide peut être la généralisation. La localisation de faits précis (traditions, noms, manières de se comporter) au locuteur d'une culture spécifique laisse perplexe car la figure de l'auteur et son identité sont évidentes pour le spectateur. En outre, le format de doublage ou de sous-titrage laisse peu de place aux commentaires. Il convient de noter que dans certains cas, lors de la création des sous-titres, les traducteurs s'autorisent un bref commentaire expliquant le jeu de mots ou le nom prononcé, mais nous considérons qu'il s'agit d'une mesure forcée, car la tâche communicative de telles déclarations n'est pas remplie et la perception de telles remarques textuelles est extrêmement difficile en raison du nombre de caractères. Dans la partie pratique de notre travail, nous prêterons attention à cette question et envisagerons toutes les tactiques possibles pour exécuter la fonction d'identification.

En nous appuyant sur l'analyse théorique que nous avons effectuée, nous analyserons les aspects linguistiques suivants dans la partie pratique de notre travail :

#### 1. Fonctions du texte humoristique

Comme nous l'avons constaté, le texte humoristique peut remplir différentes fonctions, parfois contradictoires. Il est important de noter que, selon la théorie sémantique de V. Raskin, la combinaison des scripts est possible sur la base de mécanismes qui reproduisent les principales fonctions de l'humour : nous parlons du motif de libération (fonction de décharge émotionnelle), du motif d'incompatibilité (mise en œuvre de la fonction ludique du langage) et du motif d'hostilité (fonction destructive de l'humour). La déformation de la fonction originale de l'énoncé dans la traduction est inadmissible : sinon l'effet comique n'apparaîtra pas et la tâche de la traduction ne sera pas remplie.

#### 2. Caractéristiques structurelles de l'énoncé

Nous avons constaté qu'un énoncé humoristique suit inévitablement le scénario de deux scripts opposés qui entrent en collision. Dans tous les exemples que nous avons examinés, la structure en deux parties est représentée graphiquement par le modèle question-réponse, le modèle dialogue, les phrases complexes et les signes de ponctuation. En même temps, nous avons examiné le vaste domaine des signaux d'emphase nécessaires pour retenir l'attention du spectateur. Dans le cadre d'un

travail de traduction audiovisuelle (sous-titrage), il faut trouver un équilibre entre les caractéristiques graphiques de la transmission de scripts opposés, les caractéristiques prosodiques du discours de l'artiste et les limites techniques du texte en format sous-titre, et prendre en compte le problème de la rétention de l'attention du spectateur dans les énoncés oraux et écrits.

### 3. Combinaison du verbal et du non-verbal

Se produire sur scène implique une présentation artistique, c'est-à-dire l'utilisation d'expressions faciales, de gestes, de positions du corps et de nombreux autres actes de communication non-verbale. Dans de nombreux cas, cela peut inverser le sens d'un énoncé. La question demeure de savoir si le traducteur doit refléter ces facteurs dans le texte de la traduction, étant donné que certains actes de communication non verbale peuvent également échapper à la compréhension d'un représentant d'une culture différente.

### 4. Mécanismes logiques de résolution de la dissonance cognitive

Nous avons envisagé plusieurs mécanismes pour créer l'effet comique, tels que la fausse analogie, la collision de sens opposés, la fausse inférence. Nous devons trouver comment ces mécanismes sont interchangeable et quelles substitutions logiques sont acceptables dans le contexte de la traduction.

### 5. Particularités linguistiques et culturelles

Nous avons déjà mentionné que l'humour a inévitablement une couleur nationale. La perception de l'humour dépend directement de la compétence culturelle et linguistique du destinataire, ce qui signifie qu'un représentant d'une culture linguistique peut ne pas connaître les mécanismes de génération et de perception du comique caractéristiques d'une autre culture. Le processus de transfert d'un texte humoristique vers une autre culture est souvent associé au problème de « l'intraduisibilité ».

Après avoir analysé les aspects textuels de la comédie de stand-up, nous analyserons cet aspect dans le corpus que nous avons exploré.



## **Conclusions**

Nous résumons le premier chapitre de notre étude. L'humour est en effet un sujet complexe, tant d'étude en général que de traduction en particulier. Cette complexité est due à un ensemble de facteurs psychologiques et linguistiques, ainsi qu'à la réalisation des fonctions particulières de l'humour (parmi celles-ci, à la suite des principaux chercheurs dans ce domaine, nous considérons les fonctions de protection, de conflit et d'identification). En outre, la question de la couleur nationale est particulièrement aiguë dans l'humour, ce qui implique un autre problème de traduction dans le cadre de l'adaptation de l'humour à la culture cible. Nous avons pu établir que, d'un point de vue cognitif, les mécanismes de l'humour sont déterminés par la bisociation, c'est-à-dire l'émergence et la résolution du paradoxe : ce principe sous-tend la théorie générale de l'humour verbal, à laquelle nous adhérons dans le cadre de notre recherche. Nous avons pu préciser le principe de ce mécanisme dans l'analyse des blagues. En ce qui concerne le genre de comédie de stand-up lui-même, nous pensons qu'il possède toutes ces fonctions de l'humour. En même temps, le genre implique un certain nombre de techniques exceptionnelles, dont la mise en œuvre nécessite également certaines solutions de traduction : monologue encadré, oneliner, callback, deadpan. Le stand-up est étroitement lié à l'art oratoire et implique à cet effet des moyens prosodiques et non verbaux, qui ont également un impact sur le résultat final sous la forme d'une traduction dans la langue cible. Sur la base des particularités du genre et des fonctions du texte humoristique, nous avons établi un plan de travail pour le texte dans ce format.

## **2. Humour comme objet de traduction**

### **2.1. Le discours humoristique comme problème de traduction**

Le transfert de l'effet humoristique dans la traduction est considéré à juste titre comme l'une des tâches les plus complexes et les plus exigeantes. Les études dans ce domaine sont très diverses : on peut citer en guise d'exemple les études du fonctionnement de l'humour dans les œuvres de certains écrivains, dans certains genres ou dans un type de traduction spécifique. Il convient de noter qu'il n'existe pas à ce jour de modèle fonctionnel unique pour la transmission de l'effet humoristique : les chercheurs dans ce domaine prennent parfois des positions opposées dans le choix des stratégies de traduction.

Considérons les principaux aspects du travail de traduction d'un discours humoristique. La première est la question de l'équivalence. Comme nous l'avons mentionné ci-dessus, on distingue généralement deux types d'équivalence : selon la terminologie d'E. Nida, il s'agit de l'équivalence formelle (qui se concentre sur la forme et le contenu du message source) et de l'équivalence dynamique (qui crée un lien dynamique entre le message et le destinataire dans la langue cible). E. Nida lui-même insiste sur la fonction communicative de la traduction, tandis que son adversaire scientifique, L. Venuti, lui reproche la domestication de la traduction et est partisan du dépaysement dans sa terminologie d'auteur. Selon Venuti, avec la stratégie de domestication, le texte perd ses valeurs culturelles et linguistiques ainsi que sa coloration nationale<sup>23</sup>.

Il convient de noter que les deux stratégies se retrouvent dans l'étude de la traduction humoristique. Par exemple, dans la classification du chercheur D. Chiaro, il existe des stratégies de traduction reposant sur l'équivalence formelle et dynamique. Selon l'auteur<sup>24</sup>, le traducteur a le droit de laisser le côté formel de

---

<sup>23</sup>Shureteh, Halla. « Venuti versus Nida: A Representational Conflict in Translation Theory ». *Babel* 61, no 1 (2015). URL : <https://doi.org/10.1075/babel.61.1.05shu>. (дата обращения: 20.03.2021)

<sup>24</sup> Chiaro, Delia, éd. *Translation, Humour and Literature. Translation and humour*, v. 1. London ; New York: Continuum, 2010.

l'énoncé inchangé ; de remplacer l'unité originale par une unité non équivalente dans la langue cible tout en conservant l'effet comique ; de remplacer l'unité originale par une expression idiomatique dans la langue cible ; d'ignorer l'unité humoristique. Évidemment, il ne s'agit pas d'adhérer à une seule stratégie, mais plutôt de trouver des compromis culturels et linguistiques entre le texte en langue source et le texte en langue cible.

Néanmoins, selon les observations de Z. Schirmenti, l'humour verbal traduit de manière trop formelle n'a pas trouvé son public<sup>25</sup>. Une telle traduction présuppose une immersion profonde du destinataire dans la culture source avec toutes ses caractéristiques, une richesse de connaissances dont le niveau serait proche de celui d'un représentant de cette culture et d'un locuteur natif de cette langue. Sinon, l'effet comique ne sera pas atteint et la tâche du traducteur ne sera pas remplie.

En guise de résumé intermédiaire, nous pouvons dire que, en termes de somme de facteurs, l'équivalence dynamique ou stratégie de domestication semble préférable à l'équivalence formelle ou dépaysement. Cela est dû à un certain nombre de caractéristiques verbales et non verbales du texte humoristique : ses particularités linguistiques et culturelles, les propriétés de la couleur nationale, qui peuvent être inaccessibles aux représentants d'une autre culture, les conditions de mise en œuvre de la fonction ludique du langage, qui peuvent ne pas avoir d'analogues littéraux dans la langue cible, les réalités de la culture source.

La combinaison du travail sur les paramètres linguistiques et extralinguistiques fait apparaître une autre question dans ce domaine - le problème de l'intraduisibilité. Des proportions différentes de ces facteurs rendent le travail de traduction plus ou moins laborieux. Par exemple, on constate que l'humour verbal, qui repose sur un décalage entre la forme et le contenu, ne présente pas de difficultés sérieuses de

---

<sup>25</sup> Schirmenti, Zoé. Traduction des sous-titres d'humour : catégorisation et analyse des stratégies de traduction employées lors du sous-titrage du spectacle *Sparks of Insanity* de Jeff Dunham en anglais, français et néerlandais. URL: <http://hdl.handle.net/2268.2/12123> (date de consultation 12.02.2022)

traduction, alors que l'humour issu du double jeu sur la langue et sur la réalité peut constituer un véritable défi. Dans la communication humoristique, le mode de transfert du sens peut être plus important que le sens de l'énoncé lui-même : par exemple, V. Komissarov souligne que toutes les informations potentiellement traduisibles du texte original ne sont pas forcément nécessaires pour une communication réussie<sup>26</sup>. Il s'ensuit qu'une approche traductionnelle de l'humour doit nécessairement prendre en compte son côté pragmatique et fonctionnel, sans pour autant nier son aspect linguistique.

Puisque, pour des raisons évidentes, une théorie fonctionnelle unifiée de la traduction humoristique n'existe pas, considérons les principaux paramètres de la traduction du discours humoristique. Sans aucun doute, le plus important d'entre eux est de préserver la signification de l'original et de conserver l'impact émotionnel sur le destinataire. Le résultat de la traduction doit être un texte cohérent équivalent au texte original, qui respecte les normes et les règles de la langue cible.

Ensuite, il faut noter le rôle du destinataire. Il n'est pas rare que son statut ne puisse être précisé à l'avance pour une raison ou une autre. En outre, il n'est pas certain que ces connaissances facilitent le processus de traduction : il est difficile de transmettre un effet humoristique lorsqu'on travaille avec un public de tout sexe, âge ou groupe social. Dans ce cas, le traducteur doit travailler avec un certain destinataire abstrait et partir de la notion de présupposition, c'est-à-dire de connaissances préalables dont le destinataire est le destinataire. Dans sa recherche, A.-M. Laurien propose<sup>27</sup> un classement des connaissances communes préalables qui doivent être partagées par le destinataire et le destinataire. Dans ce classement nous trouvons les références et les connotations précises des mots, perception des ressemblances phonétiques et du double sémantisme et enfin les valeurs morales. À l'aide de marqueurs lexicaux dans un texte humoristique, le traducteur peut maintenir un

---

<sup>26</sup> Комиссаров В. Н. Современное переводоведение. 3-е изд., стер. М.: Р. Валент, 2017.

<sup>27</sup> Laurian, A.-M. (1989). Humour et traduction au contact des cultures. *Meta*, 34(1), 5-14.

paramètre tel que la reconnaissabilité afin d'obtenir une meilleure correspondance avec le texte original.

Certainement, il ne faut pas sous-estimer la figure de l'auteur et donc le paramètre de l'idiostyle de l'auteur. C'est un ensemble d'outils linguistiques distinctifs avec lesquels l'auteur crée une toile pour son texte. C'est le travail du traducteur d'analyser les outils linguistiques présentés afin de trouver leur correspondance fonctionnelle dans la langue cible. Dans le cadre de la traduction du discours humoristique, l'idiostyle de l'auteur détermine les mécanismes logiques sur la base desquels les scripts opposés s'affrontent et l'effet comique se produit directement. Il convient de noter que la question de la nature de l'interaction interlingue des mécanismes logiques reste ouverte : S. Attardo lui-même souligne<sup>28</sup> que le choix de la base logique du changement de script doit être fait avec une grande prudence. Il reste à ajouter que la collision des scripts oppositionnels est certainement un autre paramètre important pour la réussite d'une traduction : même si elle est incomplète, elle permet de dire que le texte a un potentiel humoristique.

Le paramètre de collision des scripts a été examiné en détail lors de l'examen de la théorie générale de l'humour verbal. Il est logique de supposer que ses autres paramètres doivent également être pris en compte lors du travail de traduction d'un texte humoristique. Par exemple, la stratégie narrative d'un énoncé humoristique est discutée. D'une part, il fait partie de l'idiostyle de l'auteur, mais si le fait de le changer augmente le potentiel d'effet comique, il est acceptable de décider de le remplacer.

Enfin, il convient de mentionner le paramètre de la brièveté. Il s'agit de la présence de moyens linguistiques suffisants pour actualiser les scripts qui s'entrechoquent et de l'absence de redondance, qui pourrait entraîner la perte de l'effet humoristique. Par exemple, comme le souligne M. Szeplińska-Baran, la traduction de l'humour implique l'absence de notes de bas de page et d'explications,

---

<sup>28</sup> Attardo S. Op.cit.

car elles détruisent l'effet de surprise et toute la dynamique de l'énoncé humoristique<sup>29</sup>.

Prenons un exemple concret pour illustrer les paramètres que nous avons examinés. Nous utilisons des blagues comme exemple, et il est important d'apporter ici une précision. La blague est une petite forme d'humour qui possède ses propres caractéristiques, la principale étant la figure cachée de l'auteur. Pour cette raison, il ne nous est pas possible de caractériser l'idiostyle de l'auteur. Néanmoins, comme nous le suggérons, tous les autres paramètres peuvent être considérés par nous comme une illustration de la théorie exposée ci-dessus.

Ainsi, la blague que nous allons analyser est la suivante :

*Qu'est-ce qu'un squelette dans un placard ? C'est un belge qui a gagné à cache-cache.*

Supposons que cette blague doit être traduite du français au russe. Il convient de noter d'emblée que nous avons affaire à un humour de couleur nationale, ce qui soulève des questions sur l'équivalence formelle et dynamique. Cependant, soyons cohérents et commençons par nous référer au schéma qui est utilisé pour analyser les énoncés humoristiques dans le cadre de la théorie générale de l'humour verbal.

Dans cette blague, il y a une collision des scripts *intelligence/stupidité*, l'un des modèles les plus fréquents pour les blagues transnationales. Une caractéristique des plaisanteries transnationales est l'exagération délibérée des caractéristiques positives des membres de son propre groupe ethnique et la ridiculisation des caractéristiques de comportement propres aux autres groupes ethniques. Ces caractéristiques sont subjectivement perçues comme des écarts par rapport à la norme comme « drôles et stupides ».

Le mécanisme logique qui produit l'effet comique de cette blague est la fausse analogie provoquée par la polysémie du mot *squelette* ou, plutôt, l'existence de

---

<sup>29</sup> M. Szeplińska-Baran y M. Baran.. Les paramètres traductologiques du transfert interlingual de l'humour. Sabir. International Bulletin of Applied Linguistics, 2019.

l'expression idiomatique « un squelette dans un placard ». L'interprétation littérale de la métaphore met en œuvre un jeu linguistique et, ce faisant, renforce l'effet de déviance qui constitue l'objectif communicatif de cette blague : présenter les Belges, objet de la moquerie dans ce cas, comme stupides et comiques.

Comme nous l'avons déjà établi, la portée étroite et l'anonymat du genre ne nous permettent pas de parler pleinement de l'idiostyle de l'auteur. Néanmoins, nous sommes en mesure de noter le moyen linguistique de créer un effet comique, à savoir la polysémie, qui rend possible la collision des scripts au sein de la stratégie narrative de la question-réponse.

Il nous semble que la principale difficulté de la traduction de cette blague peut être la figure du destinataire. Nous sommes incapables d'identifier le public cible de cette blague, de comprendre son champ cognitif, son niveau intellectuel, son âge et son statut social. Si l'on se concentre sur le destinataire abstrait moyen, on doit supposer que tous les russophones ne sont probablement pas au courant de la relation entre des groupes ethniques tels que les Français et les Belges, et cette déclaration peut rester incomprise en raison de cette ignorance.

Une fois encore, nous nous posons la question de l'équivalence formelle et dynamique. En effet, l'histoire de la traduction humoristique connaît de nombreux exemples de réussite : par exemple, selon les observations de M. Szeflińska-Baran, « les histoires belges en France sont traduites par des histoires polonaises aux États-Unis et peuvent apparaître comme des histoires irlandaises en Grande-Bretagne ou des blagues russes en Pologne »<sup>30</sup>. Nous rappelons que les notes de bas de page, les explications et autres moyens d'engager un concept d'une autre culture dans la culture de la langue cible conduisent à une perte totale de l'effet comique, et donc à l'échec de la communication et de la traduction. Pour cette raison, nous devons

---

<sup>30</sup> M. Szeflińska-Baran y M. Baran. Op.cit., p.148.

choisir entre conserver l'unité sémantique originale ou la remplacer par une autre plus accessible au destinataire russophone.

Si nous choisissons la deuxième option, nous devons nous référer au champ cognitif des stéréotypes nationaux représentés en russe. Par exemple, sur la base de l'étude menée par M. Shapovalov<sup>31</sup>, nous pouvons dire que l'espace linguoculturel russe et français représente le stéréotype de la stupidité des Américains. En effectuant une telle transformation, nous levons l'ambiguïté de l'énoncé et ne risquons pas de perdre l'effet comique. Néanmoins, il convient de reconnaître que, placée dans un contexte spécifique, la plaisanterie perdrait tout son sens.

Toutefois, si le traducteur peut, dans ce cas, s'adresser à un public formé et conscient de l'existence de ces stéréotypes, il est libre de ne pas modifier cet élément. Cette stratégie nous semble préférable dans ce cas, car nous pensons que la forme de la blague elle-même peut servir de présupposition : si le destinataire est familier avec un modèle humoristique similaire au contenu différent, il ne lui sera pas difficile d'appliquer ce modèle même à de nouvelles informations et de percevoir l'énoncé dans son intégralité tout en conservant son effet comique.

Même un exemple court et plutôt simple donne lieu à un certain nombre de difficultés de traduction qui, dans une situation isolée, semblent être une tâche laborieuse à résoudre. Selon nous, l'utilisation d'une telle analyse des contextes humoristiques lors du travail de traduction d'un texte de stand-up peut être productive à plusieurs égards. Tout d'abord, elle permet au traducteur d'adopter une approche systématique de la traduction sans, par exemple, se concentrer uniquement sur le paramètre du choix de la langue : comme on le sait, un tel travail se réduit souvent à l'analyse de la mise en œuvre du jeu de la langue ou à la recherche de

---

<sup>31</sup> Шаповалов М.О. Особенности этнокультурных стереотипов в юмористических текстах (на материале французского и итальянского языков). Вестник Челябинского государственного университета, 2012.



l'idiostyle de l'auteur. Comme le souligne à juste titre I. Sfar<sup>32</sup>, les blagues ne proposent pas de marqueurs lexicaux spécifiques qui permettraient de les identifier. En outre, nous suggérons que le fait de s'appuyer sur une théorie générale de l'humour verbal nous permet de minimiser la subjectivité de l'approche du traducteur : certes, la traduction de chaque traducteur contiendra des traits individuels, mais elle impliquera des mécanismes qui garantissent un impact proche de celui de l'original. Enfin, il est important de noter ce qui suit : de nombreux chercheurs ont mentionné dans leurs travaux que le traducteur ne doit certainement pas partager l'opinion de l'auteur sur les critères de l'humour et avoir une perception similaire de l'humour en général. Sa tâche consiste à travailler avec le matériel et à créer un texte équivalent dans la langue cible qui aura un effet similaire sur le destinataire.

Dans cette section, nous aimerions également nous pencher sur un autre défi de traduction qui est étroitement lié au discours humoristique dans différents genres et formats. La traduction du vocabulaire familier constitue un autre défi pour le discours humoristique (en particulier, pour le genre de la comédie de stand-up que nous avons choisi d'analyser). Cela permet au discours de gagner une nouvelle expressivité et de traduire l'appartenance sociale du locuteur.

Nous savons que préserver et transmettre l'impact d'un énoncé sur le destinataire est une tâche tout aussi importante, voire plus, lors de la traduction d'un discours humoristique. Dans le cadre de cette idée, nous devons envisager la préservation et la transformation d'unités du discours audiovisuel qui pourraient éventuellement nécessiter une censure et une adaptation à la culture d'accueil.

Comme le souligne A. Fedorov<sup>33</sup>, l'omission ou le remplacement du vocabulaire expressif entraîne une perte de la vivacité du discours et rend le discours

---

<sup>32</sup> Sfar I. Traduire les blagues : jouer par/avec les mots. In: *Équivalences*, 35e année-n°1-2, 2008. Jeux de mots et traduction. pp. 85-101.

<sup>33</sup> Федоров А.В. Основы общей теории перевода. Москва: Высшая школа, 2002.

des personnages sec et monotone, alors qu'une traduction complète signifie un transfert exhaustif du sens original et une correspondance fonctionnelle et stylistique totale avec celui-ci. Pour obtenir l'équivalence et l'adéquation de la traduction d'un texte utilisant un langage profane, il est nécessaire de préserver la charge expressive-émotionnelle et d'utiliser des transformations de traduction appropriées pour combler les lacunes. Sans aucun doute, certaines unités de blasphème dans différentes langues ont des caractéristiques similaires, ce qui les oppose à la langue littéraire.

Il incombe au traducteur de traduire adéquatement le vocabulaire familier. Dans ce but, il est recommandé d'utiliser des méthodes indirectes de traduction et des transformations de traduction. Les traductions euphémiques et dysphémistiques font partie des méthodes de traduction du vocabulaire non standard. La traduction euphémique consiste à remplacer les mots du texte original qui ont une expression forte ou dure par des mots ayant une expression moins forte dans la traduction. En revanche, l'approche dysphémistique se caractérise par le remplacement de mots à l'expression moins forte par un vocabulaire plus grossier. En outre, V. Komissarov trouve très efficace la méthode de compensation dans laquelle les éléments de sens perdus dans la traduction des unités de la langue source dans l'original sont transférés au texte de la traduction par un autre moyen, et pas nécessairement au même endroit du texte que dans l'original.

La pertinence de l'utilisation d'un vocabulaire réduit ou d'un argot dans un contexte particulier dicte la manière la plus appropriée de traduire une unité linguistique. Une traduction adéquate des sous-titres n'est possible que si le traducteur est capable d'identifier correctement le style d'auteur de l'œuvre audiovisuelle et d'apprécier le système d'images et de réalités de l'œuvre.

## 2.2. La traduction audiovisuelle de l'humour

La traduction audiovisuelle fait généralement référence à la traduction de films. C'est pourquoi la plupart des études sur la traduction audiovisuelle se concentrent sur cette spécificité. Dans un premier temps, nous analyserons les paramètres généralement inhérents à la traduction d'un discours audiovisuel, puis nous déterminerons lesquels sont les plus pertinents lorsque l'on travaille sur la traduction de la comédie de stand-up.

Le corpus que nous sélectionnons pour la traduction et l'analyse est un produit audiovisuel : nous parlons d'enregistrements vidéo de spectacles. Il nous appartient de trouver quelles propriétés systémiques doivent être prises en compte pour traduire l'humour dans le discours audiovisuel.

Tout d'abord, définissons ce que nous entendons par traduction audiovisuelle. Selon la définition de N. Matkivska, la traduction audiovisuelle est une traduction de la composante verbale du matériel vidéo avec synchronisation obligatoire des composantes verbales et non verbales<sup>34</sup>. Cette synchronisation est une caractéristique spécifique de la traduction audiovisuelle qui la distingue de la traduction orale et écrite, car le traducteur doit travailler non seulement avec le texte, mais aussi avec d'autres aspects de l'œuvre audiovisuelle. Il est à noter que dans la perception d'une œuvre audiovisuelle, le rythme de présentation n'est pas fixé par le destinataire, contrairement, par exemple, à la lecture d'un texte écrit.

La traduction d'une œuvre audiovisuelle ne peut se limiter à un travail linguistique. Il est ici plus approprié de parler d'une approche cognitive-discursive, particulièrement importante pour la compréhension du matériel dans la traduction audiovisuelle : la phase préliminaire du travail du traducteur est liée à l'interprétation de l'unité entière du matériel source, qui contient de nombreux codes.

---

<sup>34</sup> Matkivska N. Audiovisual Translation: Conception, Types, Characters' Speech and Translation Strategies Applied // Kalbų Studijos. 2014. № 25.

Dans son travail<sup>35</sup>, A. Kozulyaev met en évidence un certain nombre de propriétés systémiques du discours audiovisuel qui doivent être reflétées dans la traduction. Nous nous y concentrerons plus en détail et définirons leur fonctionnement dans le cadre du discours humoristique. Nous accorderons une attention particulière aux paramètres qui, à notre avis, peuvent être particulièrement prononcés dans le cadre du genre de la comédie de stand-up.

La propriété systémique la plus importante inhérente au discours audiovisuel d'un point de vue linguistique est la **pseudo-oralité**, c'est-à-dire certaines règles de reproduction du discours oral. Comme le souligne M.-N. Guillot, dans ce cas, le discours oral peut sembler spontané et naturel à première vue, mais il est en fait le résultat d'un processus de traduction écrite élaboré et complexe<sup>36</sup>. Le discours pseudo-oral combine les caractéristiques d'une orthographe et d'une prononciation normalisées, ce qui permet au spectateur de saisir plus rapidement les informations verbales. Ceci est possible grâce à une grammaire et une syntaxe réduites à des degrés divers, conçues pour correspondre à la vitesse de changement de la vidéo et à la gamme lexicale typique du discours oral.

A. Kozulyaev note qu'un concept à part entière de pseudo-oralité n'a pas encore émergé de la langue russe en raison des spécificités du travail sur la traduction audiovisuelle : il est communément admis que le traducteur travaille avec une feuille de montage, fait la traduction par écrit et la remet ensuite à des spécialistes pour un traitement ultérieur et une préparation à l'utilisation. Parallèlement, des critères et des exigences concernant le paramètre de pseudo-oralité de la traduction audiovisuelle ont été élaborés pour un certain nombre de langues européennes. Par exemple, selon les exigences de la traduction d'œuvres audiovisuelles en catalan<sup>37</sup>, il convient d'éviter l'utilisation de la voix passive et des phrases complexes et de

---

<sup>35</sup> Козуляев А.В. Интегративная модель обучения аудиовизуальному переводу (английский язык). Диссертация. Москва, 2019.

<sup>36</sup> Guillot, M.-N. « Oral et illusion d'oral : indices d'oralité dans les sous-titres de dialogues de film », *Meta*, LII, 2, 2007.

<sup>37</sup> Козуляев А.В. *Op.cit.*

privilégier un style de narration court et discontinu, des phrases elliptiques, l'utilisation d'expressions idiomatiques appropriées, d'onomatopées et d'un vocabulaire de registre de parole informel.

À notre avis, le paramètre de la pseudo-oralité dans le cadre de la traduction audiovisuelle d'un texte humoristique est particulièrement important, car toute divergence qui perturbe la perception du matériel par le destinataire risque de ruiner l'effet comique et de déplacer l'attention du paradoxe inhérent à l'énoncé vers la forme inappropriée.

Il est à noter que pour différents groupes d'âge et groupes sociaux, les genres de pseudo-oralité peuvent être différents : ce paramètre est communément appelé sociolectivité. Les variétés du langage littéraire impliquent un sous-système d'un code unique, et le passage d'un code à l'autre au sein d'une œuvre est considéré par les chercheurs comme une compétence importante pour le traducteur.

La suivante caractéristique importante du discours audiovisuel est appelée **compression** : elle fait référence à la compression de la structure. Cette caractéristique est particulièrement évidente dans le sous-titrage, où le traducteur doit respecter un certain nombre d'exigences techniques strictes concernant le nombre de caractères, la disposition du texte et son positionnement sur l'écran.

Lorsque l'on travaille en voix off ou en doublage, le temps de son de la traduction lue à un rythme confortable doit correspondre au temps de son de l'original. Dans la plupart des cas, cela représente un défi, car les langues ont tendance à différer en termes de longueur moyenne des mots et de structures de phrases. Ainsi, nous pouvons juger que la mise en œuvre de la compression exige que le traducteur audiovisuel prenne des décisions constantes quant aux éléments qui peuvent être omis, ainsi que des exigences quant à la pseudo-oralité de la séquence verbale.

Mentionnons les paramètres qui, selon nous, restent potentiels au sein de la comédie de stand-up. Parmi ces paramètres, nous incluons par exemple l'**arbitraire**,

que A. Kozulyaev définit comme l'arbitraire des éléments de montage des séquences vidéo par opposition à la nature structurée des éléments de parole. Certes, il s'agit d'un paramètre important pour le langage cinématographique, y compris pour le discours humoristique, mais le genre de la comédie de stand-up que nous avons choisi d'examiner ne dispose pas d'une telle boîte à outils : si le montage est présent dans ce genre, il a une fonction strictement technique (par exemple, il peut s'agir de supprimer des scènes ratées ou des moments de difficultés techniques). En général, la comédie de stand-up en termes de changement de plans et de combinaison de codes ne présente aucun intérêt pour la recherche, car nous avons affaire à une image statique sans changement de plans et sans commutation de différents canaux de perception.

Un autre paramètre potentiel de la comédie de stand-up est, à notre avis, la narration. Indubitablement, ce format de représentations implique une variété d'interprétations, y compris la présence de certains éléments caractéristiques du langage cinématographique. Cependant, en raison des instruments limités de la performance monologique sur scène, un certain nombre d'outils d'intrigue ne sont pas disponibles : par exemple, dans une performance de stand-up, il ne peut y avoir de discours sur le développement des personnages et le point culminant de l'histoire, et souvent il n'y a pas de lien causal entre les fragments de la performance.

Résumons les résultats intermédiaires. Nous avons tenté de caractériser les paramètres du discours audiovisuel et de déterminer lesquels sont les plus importants dans notre recherche. Comme nous le pensons, les paramètres prioritaires dans notre cas sont la pseudo-oralité et la compression. Nous allons maintenant essayer de voir comment ces paramètres peuvent se manifester dans le cadre du discours audiovisuel humoristique.

Commençons par la sociolectivité. Nous savons que l'humour est spécifique à un pays et qu'il a en outre une fonction d'identification, c'est-à-dire qu'il sert en quelque sorte de critère dans le système « ingroup/outgroup » (la capacité d'une personne à s'identifier à un groupe particulier et à s'opposer à un autre). Nous avons

examiné l'exemple de l'humour national, qui exige un choix judicieux des stratégies de traduction. De toute évidence, la fonction d'identification de l'humour fonctionne non seulement à l'échelle nationale, mais aussi à une échelle plus réduite : il peut s'agir de membres d'un même groupe social ou professionnel, du même âge, d'une minorité nationale. Bien entendu, nous devons tenir compte de ce facteur, car nous connaissons la spécificité thématique du genre de la comédie du stand-up : son éventail de sujets comprend les inégalités sociales, la famille, les relations amoureuses et sexuelles, la politique, la santé, la mort — c'est-à-dire les sujets qui revêtent une importance particulière pour tel ou tel groupe social. Dans la partie suivante de notre travail, nous examinerons la réalisation de ces paramètres à l'aide d'exemples concrets.

Le paramètre de pseudo-oralité et le paramètre de compression dans le discours humoristique sont à la fois complémentaires et contradictoires. D'une part, le résultat du travail du traducteur doit être un texte qui, une fois préparé, est perçu comme un discours spontané. D'autre part, certains aspects de la parole spontanée (par exemple, certains énoncés expressifs ou incomplets) peuvent ne pas répondre aux exigences de la compression. Cela dit, il faut reconnaître que, malgré toutes les spécificités de mise en œuvre, ces deux paramètres visent à transmettre un message confortable à percevoir pour le destinataire, et nous supposons donc que la satisfaction de ces deux paramètres nécessitera le recours à plusieurs stratégies de traduction.

Si nous nous tournons vers les stratégies de traduction standard, nous pouvons juger qu'elles abordent les problèmes de traduction dans le cadre de l'humour culturel et linguistique, ainsi que de leur combinaison. Selon les observations de N. Fetisova<sup>38</sup>, les stratégies les plus efficaces en matière d'humour spécifique à la culture sont la compensation d'une composante spécifique à la culture source par une composante correspondante spécifique à la culture cible (compensation dite directe), la compensation d'une telle composante par un humour d'un autre type

---

<sup>38</sup> Фетисова Н.А. Способы создания юмористического эффекта в англоязычном кино и стратегии перевода. Язык, литература и культура как грани межкультурного общения, 2017.

(compensation par analogie). La compensation par analogie consiste généralement à remplacer l'humour spécifique à une culture par un humour linguistique. Les stratégies de traduction humoristique comprennent également la généralisation, ainsi que la traduction littérale et l'omission, qui sont les moins préférables, car leur utilisation entraînera inévitablement une perte de l'effet comique. Un ensemble similaire de stratégies peut être identifié pour la traduction de l'humour linguistique : la compensation directe, dans laquelle le jeu de mots dans la langue source est transféré par le jeu de mots dans la langue cible, et la compensation analogique, dans laquelle le jeu de mots est transféré au moyen d'un autre procédé stylistique.

Il convient de noter que, pour chaque cas particulier, le choix de la stratégie de traduction est décidé au cas par cas, car chaque contexte représente une tâche distincte et se compose d'un certain nombre de caractéristiques spécifiques. Nous connaissons désormais les paramètres clés de la traduction audiovisuelle, ainsi que les limites que leur impose la spécificité du genre de la comédie de stand-up. En outre, nous avons analysé un certain nombre de stratégies de traduction qui sont liées à l'humour verbal et non verbal et à leur combinaison.

### **2.3 Multiformité de la traduction audiovisuelle et traduction de l'humour**

Dans le domaine de la traduction audiovisuelle, il est courant de distinguer trois formats principaux. Tout d'abord, il peut s'agir de la création d'une traduction pour le doublage : dans ce cas, la piste vocale originale est entièrement remplacée par une nouvelle piste. Ce format sous-entend que le discours des personnages dans la langue cible doit correspondre au discours original en termes de longueur des phrases ainsi que d'articulation des acteurs. Dans ce format, en plus des limitations liées aux scripts contrastés, au pseudo-oralité et aux exigences sociolinguistiques, s'ajoutent un certain nombre d'exigences techniques concernant la longueur et la forme du



texte. Dans un souci de « synchronisme phonétique » (terme de V. Gorshkova<sup>39</sup>), des informations mineures peuvent être modifiées pour préserver l'intégrité de l'articulation et du texte parlé. Le plus souvent, les modifications portent sur des informations chiffrées qui, dans la plupart des cas, ont une fonction statistique. Toutefois, il convient de noter que dans certains cas, cela peut conduire à un échec de la traduction : par exemple, si nous parlons d'épisodes d'une série dans laquelle certains détails sont révélés progressivement au spectateur. Dans ce cas, en sacrifiant l'exactitude de la traduction au profit de celle de l'articulation, le traducteur empêche le spectateur de percevoir l'œuvre de manière adéquate.

Le format audiovisuel suivant de traduction est la voix hors champ, souvent appelée voix off dans les milieux professionnels. Dans ce format, la traduction est superposée à un discours légèrement étouffé. Il n'est pas rare que ce type de traduction soit effectué par le traducteur lui-même. Du point de vue de la traductologie, il s'agit du type de traduction audiovisuelle le moins étudié. Il est le plus utilisé dans seulement trois pays du monde : la Russie, la Pologne et le Vietnam<sup>40</sup>. La voix off peut être composée de plusieurs voix (trois et plus); de deux voix, généralement masculine et féminine, et d'une voix off unique en studio professionnel, dans laquelle la voix off est interprétée par un acteur et la traduction est assurée par un traducteur professionnel. Parallèlement, il existe une traduction amatrice qui n'est pas une traduction d'auteur ou de studio et qui est généralement réalisée par les fans d'une certaine œuvre audiovisuelle pour ces mêmes fans. Dans le cadre de la voix off, il est courant de parler de sa nature complexe : la première étape est celle où le traducteur travaille avec les feuilles de montage, vérifiant le texte de l'original et assurant l'exactitude informative et le transfert de l'impact esthétique ; la deuxième étape est celle où il travaille avec la bande sonore, où le traducteur doit mettre le texte de la traduction dans la bouche des locuteurs. Comme

---

<sup>39</sup> Горшкова В.Е. Особенности перевода фильмов с субтитрами // Вестник Сибирского государственного аэрокосмического университета им. акад. М.Ф. Решетникова. 2006. № 3.

<sup>40</sup> Матасов Р. А. Перевод кино/видео материалов: лингвокультурологические и дидактические аспекты: дис. канд. филол. наук / Р. А. Матасов. Моск. гос. ун-т. им. М.В. Ломоносова. Москва. 2009.

le note I. Alekseeva<sup>41</sup>, lorsqu'il travaille en voix off, le traducteur est confronté à un problème particulièrement aigu, celui de transmettre l'émotivité des acteurs d'une œuvre audiovisuelle. Selon un point de vue, le traducteur (nous entendons par là le cas où il est engagé dans la voix off) doit remplir les fonctions d'un acteur, c'est-à-dire transférer autant que possible avec le timbre et l'intonation la charge émotionnelle de l'action, qui se déroule à l'écran, en imitant les intonations des personnages et en copiant leurs émotions. Selon le second point de vue, toute la charge émotionnelle doit provenir du son de la bande originale, et le traducteur doit traduire le texte non émotionnel de la traduction. Il n'y a pas d'avis tranché sur le choix de la stratégie dans un tel cas. D'une part, la voix impassible du traducteur contraste avec le discours des personnages, coloré par l'émotion, dont elle souligne la vivacité et attire l'attention du spectateur. D'autre part, ce contraste peut donner à l'ensemble du texte sonore un certain ton ironique.

Enfin, le dernier format de traduction audiovisuelle est le sous-titrage. Le sous-titrage interlingual peut être défini comme un cas particulier de traduction littéraire. Elle peut, comme la traduction littéraire, être une traduction écrite du texte original si une fiche de sous-titrage est fournie au traducteur ou si des sous-titres intralinguales sont disponibles. Sinon, il s'agit d'une traduction qui exige du traducteur qu'il perçoive la bande sonore originale et qu'il la traduise en texte écrit dans la langue cible. La principale condition pour ce type de traduction est d'être aussi concise que possible. Ce format est soumis à des exigences strictes pour tenir sur deux lignes, avec une limite de 35 caractères par ligne, comme le recommande l'Association européenne pour les études sur la traduction d'écran (ESIST). Jusqu'à récemment, on considérait que la durée moyenne de présence à l'écran d'un sous-titre de deux lignes était de 6 secondes. Cet intervalle de temps est maintenant réduit à 4,5-5 secondes. Ces normes correspondent à la vitesse de lecture d'un spectateur moyen et dépendent du nombre de caractères de la ligne de sous-titres. Bien entendu,

---

<sup>41</sup> Алексеева, И. С. Введение в переводоведение / И. С. Алексеева. – СПб. : Академия, 2004.

le nombre de caractères peut varier légèrement dans un sens ou dans l'autre, en fonction de la lisibilité du sous-titre.

En ce qui concerne le sous-titrage, il convient de noter qu'il s'agit de l'un des types de traduction audiovisuelle les plus populaires, car il préserve la piste sonore originale du texte audiovisuel et permet d'éviter des coûts importants en termes d'argent et de temps. Les qualités positives des sous-titres incluent également leur fonction éducative : du point de vue de l'apprentissage d'une langue étrangère, regarder des produits audiovisuels sous-titrés est bénéfique.

Comme nous pouvons le constater, le facteur du temps dicte les principales limites du travail d'un traducteur audiovisuel. Lors de la traduction de textes d'une langue étrangère vers le russe, on observe deux tendances opposées. Tout d'abord, le volume du texte traduit dépasse le volume du texte original. Pour rapprocher le texte de la traduction du texte original en volume, il existe différents moyens : remplacer un élément par un synonyme plus court ou des constructions synonymes, changer le type ou la structure de la phrase et, enfin, omettre l'information. Parmi les autres moyens de compression, citons : les mots et constructions d'introduction ; les énoncés redondants qui reprennent partiellement des informations déjà disponibles ; les appels ; les formules de politesse rituelles ; les marqueurs spatiaux et temporels qui sont compensés par des séquences vidéo ; les marqueurs de modalité.

Deuxièmement, il n'est pas rare que le texte original soit plus grand que le texte traduit. Par conséquent, les traducteurs utilisent les moyens suivants pour élargir le texte de la traduction : ils sont autorisés à ajouter des informations moins pertinentes ; des mots, des locutions, des constructions ou des phrases dont le contenu sémantique n'est pas pertinent. La substitution par des synonymes et des constructions synonymes et la répétition des informations précédentes sont également autorisées.

Dans notre travail, nous donnons la préférence au format des sous-titres pour les raisons suivantes. Tout d'abord, lors de la sélection du corpus pour notre étude,

nous avons conclu que les sous-titres sont la solution de traduction la plus courante dans le genre. Dans la tradition russophone, la pratique de la voix off est également très répandue : dans un certain sens, elle correspond à toutes les caractéristiques du format de la comédie de stand-up, puisqu'elle n'oblige pas le public à concentrer la majeure partie de son attention sur le texte de traduction situé sur l'écran, tout en conservant la piste sonore originale, ce qui est important pour la perception, puisque le stand-up est fortement axé sur la personnalité du comique, ses pensées et sa perception de la réalité. Pour le public russophone, le sous-titrage de ce genre est d'une grande valeur et une pratique courante, en particulier pour la consommation de matériel en langue anglaise, mais pour le public francophone, par exemple, ce type de traduction est incompréhensible et peu habituel. Dans le cas de notre étude, nous pensons que le choix de la traduction en voix off ne correspond pas tout à fait à nos compétences et à nos objectifs : nous avons constaté que dans ce type de traduction, le traducteur agit simultanément comme un acteur qui donne voix au texte de sa traduction de la manière souhaitée. En ce qui concerne le doublage, nous n'avons trouvé pratiquement aucun exemple de doublage dans la pratique de la traduction de la comédie de stand-up. Nous pensons que cela est dû une fois de plus à la grande importance de la figure de l'acteur qui parle depuis la scène avec la voix de l'auteur à la première personne. En privant l'acteur de sa propre voix, le traducteur risque de perdre une série d'informations non verbales qui sont souvent cruciales pour comprendre ce qui se passe.

Notre choix du format de sous-titrage semble être avantageux pour une raison de plus : il nous semble que la conception prosodique de l'énoncé dans la langue source peut compléter et être complétée par la conception sémantico-syntaxique du texte de sous-titrage dans la langue cible. Ainsi, par exemple, le choc des scripts opposées peut être transmis avec succès en changeant les sous-titres à l'écran sans perturber le flux de la pensée, alors que des différences strictes de timing et de fonction entre les langues source et cible peuvent briser cette structure ou, à tout le moins, créer des difficultés linguistiques et extralinguistiques pour assurer l'intégrité de l'énoncé. En outre, le pouvoir expressif des sous-titres peut être accru par leur

conception graphique : par exemple, les mots qui sont logiquement mis en valeur peuvent être soulignés par des majuscules ; un discours interrompu ou incomplet (un signe fréquent de pseudo-oralité) peut être traduit par l'utilisation des points de suspension.

Finalement, nous avons examiné les formats de traduction audiovisuelle et tenté d'identifier les avantages et les limites de chacun d'entre eux. Dans le cadre de nos recherches sur les contraintes techniques et linguistiques de la traduction d'humour, nous nous intéressons particulièrement au format de sous-titrage, à l'exemple duquel nous examinerons la mise en œuvre des caractéristiques du genre de la comédie de stand-up.

### **Conclusions**

La deuxième partie de notre étude est à résumer. Tout d'abord, nous avons examiné la question de l'équivalence dans la traduction de l'humour et sommes arrivés à la conclusion que lors de la traduction de l'humour, il faut distinguer les informations culturellement pertinentes et trouver des moyens de les transmettre au destinataire afin de ne pas perdre l'effet communicatif et humoristique de l'énoncé. Nous avons ensuite examiné les composantes du contexte humoristique : collision des scripts, stratégie narrative et mécanisme logique. Nous avons analysé plusieurs blagues en utilisant ce schéma et nous avons été convaincus que la structure interne de la blague est un outil fiable pour maintenir l'adéquation de la traduction. Nous nous sommes ensuite concentrés sur la traduction audiovisuelle de l'humour et avons identifié les principes de traduction importants dans ce format. Il s'agit notamment de la pseudo-oralité, de la compression, de la narration, de la sociolectivité. Nous pensons que c'est en s'appuyant sur ces principes qu'un texte adéquat peut être créé. Nous avons ensuite examiné les variétés de la traduction audiovisuelle, en accordant une attention particulière au sous-titrage, auquel nous nous référons dans la partie pratique de notre étude. Nous pensons que le sous-titrage est le format optimal dans la traduction de stand-up, car il ne prive pas le spectateur de la possibilité de percevoir la performance avec toutes ses caractéristiques prosodiques. Nous avons

pu établir que dans le cadre du sous-titrage, le principe de la compression devient le plus important du fait que les limites techniques du sous-titrage sont prononcées. Nous appliquerons tous les résultats dans la partie pratique de notre recherche.

### **3. Analyse des contraintes linguistiques et techniques de la traduction humoristique**

#### **3.1. Analyse de la traduction du corpus**

Dans cette partie de notre travail, nous effectuerons une analyse pré-traductionnelle du corpus. Pour notre étude, nous avons choisi d'analyser deux vidéos d'humoristes francophones contemporains : Fanny Ruwet, « Je ne serai pas une bonne mère » et Pierre Thevenoux, « La classe moyenne et le célibat ». Les deux vidéos sont des enregistrements de performances en live d'une dizaine de minutes au festival de stand-up à Montreux, en Suisse, et datent de 2021. Nous avons utilisé le programme d'AegiSub pour fournir une traduction audio-visuelle de ces performances, en tenant compte de toutes les exigences techniques concernant la vitesse de lecture des sous-titres et leur positionnement sur l'écran. Suite à la traduction et à l'édition, nous avons obtenu environ 110 contextes humoristiques. Dans notre analyse, nous utiliserons des citations des discours et nos traductions, la transcription étant le résultat matériel de notre travail. Il convient de noter que si l'on ne s'appuyait pas sur les enregistrements des discours eux-mêmes, il serait impossible de comprendre de nombreuses connexions logiques et stratégies de discours, car nous serions privés de toutes les informations extralinguistiques des monologues.

Tout d'abord, nous allons déterminer les caractéristiques des discours des artistes dont nous avons sélectionné les performances pour la traduction. Il s'agit de monologues interprétés par des jeunes, âgés de 30 ans au maximum, sur les thèmes des relations de couple et d'amitié, de la parentalité, de la solitude et de la place de

chacun dans la société, qui sont classiques pour ce genre. L'aspect pragmatique de ces performances est pleinement révélé : le destinataire est l'acteur de la comédie de stand-up, le destinataire est un public hétérogène, et le communicateur est la performance de l'artiste. Le canal de transmission de l'information est conditionné par les particularités du comportement scénique : on ne peut parler ni d'une interaction totale avec le public, ni d'une absence d'interaction : le public est un participant plutôt actif des deux spectacles, mais il n'est pas en mesure d'interagir avec l'artiste à chaque instant et de donner un retour verbal à chacune de ses interventions. L'impact sur le destinataire du message est son effet comique.

Les caractéristiques communes des discours comprennent un aspect prononcé de pseudo-oralité, puisque les deux discours sont préparés à l'avance, mais sont joués en direct devant un public et, par conséquent, ils contiennent à la fois des énoncés étendus vérifiées sur le plan rhétorique et des constructions elliptiques et incomplètes caractéristiques du discours familier. La structure des deux monologues est déterminée par les particularités du genre et peut être caractérisée comme présentant plusieurs situations personnelles.

Malgré l'unité de genre et la similarité de la structure, les performances de F. Ruwet et de P. Thevenoux s'avèrent assez différentes en raison des techniques de comportement verbal.

Le discours de F. Ruwet est une illustration vivante de la technique du *deadpan*, c'est-à-dire la transmission d'un message comique sans la manifestation des émotions correspondantes. À notre avis, dans le cadre des thèmes abordés par elle, qui génèrent des blagues d'humour noir, il s'agit d'une stratégie gagnante grâce à laquelle l'effet de contraste est possible. Le discours sans l'étalage d'émotions vives a un rythme moyen et ne contient pas de vocabulaire coloré par l'émotion qui est controversé dans une situation de traduction, tandis que l'accent mis sur l'humour noir prive la performance d'une couleur strictement nationale. En d'autres termes, nous pouvons dire que les angles aigus potentiels, un certain nombre de problèmes

de traduction, sont absents dans cette performance, ce qui la rapproche d'une sorte de « situation idéale ».

La performance de P. Thevenoux est à bien des égards le contraire. Son comportement verbal se caractérise par un haut degré d'émotivité, un rythme d'élocution rapide, un langage coloré, inférieur et parfois non normatif, un contact verbal plus étroit avec l'interlocuteur et une utilisation active des moyens de communication non verbaux. L'acteur utilise les caractéristiques prosodiques comme moyen d'accentuer et de retenir l'attention du spectateur, ainsi que des gestes actifs. En outre, dans le même but, l'acteur utilise activement les *oneliners*, de courtes blagues vives à partir d'une seule ligne. Il est à noter que les questions, sur la base desquelles P. Thevenoux construit sa performance, sont moins philosophiques et plus quotidiennes, contenant donc un pourcentage beaucoup plus élevé de mots faisant référence aux réalités quotidiennes d'un locuteur de culture francophone.

### **3.2. Réalisation des fonctions du discours humoristique dans la comédie de stand-up**

Passons maintenant aux réalisations des fonctions de l'humour dans les performances que nous avons choisies. Dans ce cas, la tâche principale de la traduction consiste à créer un texte équivalent et adéquat dans la langue cible. Par traduction adéquate, nous entendons une traduction qui répond aux attentes de tous les participants dans une situation de communication donnée<sup>42</sup>. À notre avis, le degré d'adéquation de la traduction est largement déterminé par le respect des fonctions du message humoristique de l'original dans le texte de la traduction.

Nous avons suggéré ci-dessus que la principale fonction réalisée dans le genre de la comédie de stand-up est une fonction de protection. Il s'agit d'accepter un événement ou un état de fait traumatique ou grave en vivant des émotions positives.

---

<sup>42</sup> Гарбовский Н.К. Теория перевода. Учебник. — 2-е изд. — М.: Изд-во Моск. ун-та, 2007.



On peut en effet affirmer que les artistes abordent des sujets personnels et sérieux. Puisque le stand-up implique l'utilisation de structures où s'affrontent des scripts opposés, une telle mise en place débouche inévitablement sur une punchline comique ou absurde. Voici quelques exemples :

- « *...j'ai toujours eu beaucoup de mal en fait pour parler avec les gens, les relations sociales, les interactions sociales et tout. Quand j'avais dix ans, j'ai adopté les phasmes.* »
- « *Donc, ça m'a poussé à me poser la question : est-ce que je serais capable d'avoir un enfant ? Et clairement, physiquement non, j'aurais... il faut que j'attende la puberté et tout ça.* »
- « *Non mais c'est vrai, socialement c'est pas accepté célibataire. Je me rappelle, j'avais gagné à la radio deux places pour aller à Disneyland et ce con d'animateur, il me dit : Et vous allez y aller avec qui ? C'est possible d'y aller deux fois tout seul ?* »

Dans ce cas, la base des blagues est une situation de crise, dont la réconciliation se fait par l'humour. Le potentiel comique de ces messages n'est pas déterminé par des paramètres linguistiques ou par une stratégie narrative inattendue pour le destinataire, mais par un changement soudain dans le script *sérieux/non sérieux*. Il est important de noter que les limites des scripts ne coïncident pas nécessairement avec les limites formelles des énoncés : le format de la comédie de stand-up est beaucoup plus large que celui d'une blague, et n'a donc pas nécessairement une structure bilatérale symétrique.

La deuxième fonction importante du discours humoristique dans le genre de stand-up, dont nous avons trouvé confirmation au cours du travail, est l'identification. En effet, dans le cadre d'une performance, l'une des tâches de l'artiste est de créer une image compréhensible pour le public, un personnage quasi réel auquel le spectateur peut s'identifier. Selon nous, cela est nécessaire pour que le public puisse résoudre le paradoxe cognitif que les blagues aux scripts opposés provoquent inévitablement. En outre, la mise en œuvre de la fonction d'identification

peut être notée dans un certain nombre de contextes comiques de la performance de stand-up : les attributs familiers de la vie quotidienne, qu'il s'agisse d'objets du monde matériel ou de scénarios de comportements habituels, servent, selon nous, de marqueurs d'accentuation et permettent de maintenir l'attention du spectateur sur le monologue :

- *Regarde, j'te donne un exemple très simple. Il y a pas longtemps je vais au distributeur, je prends un Kinder bueno, il y a un bug, il y en a 2 qui tombent. Putain ça m'a fait la journée !*
- *Je sais pas pourquoi mais quand t'es célibataire, pour les gens en couple t'es un peu une sous race. Tu sais genre eux : des licornes. Mais alors toi : Jacquouille !*

Quant à la fonction de conflit, nous savons déjà qu'elle ne peut être pleinement réalisée dans le format du monologue, car nous ne pouvons pas parler de la pleine présence de deux parties dont la situation conflictuelle pourrait être résolue par un discours humoristique. Néanmoins, nous avons pu mettre en évidence plusieurs contextes dans lesquels, selon nous, cette fonction a bien lieu.

Dans le premier cas, nous faisons référence aux moments d'improvisation de la performance. Bien sûr, dans un performance de stand-up, ils sont moins présents qu'un texte préparé, puisque le succès d'un contexte humoristique improvisé dépend entièrement de la volonté et de l'engagement du destinataire à prendre part à la situation de communication. Il s'agit d'un risque pour l'acteur, donc dans les cas où le public est moins disposé à s'engager, l'interprète dans la remarque d'improvisation active la fonction de conflit, supprimant l'ambiguïté de la situation. Un exemple similaire se trouve dans la performance de P. Thevenoux :

- *Tu connais la pyramide de Maslow ? Ouais, excuse, moi j'ai appris pour la blague. Je savais pas ce que c'était ce matin. J'explique pour les 2-3 blaireaux comme moi qui savent pas ce que c'est. C'est un truc en*

*économie qui dit que les humains, on a des besoins de base et une fois que tu les as remplis tu peux passer à autre chose.*

- *Ouais c'est vrai, des fois j'aimerais bien être un peu plus con que ce que je suis. <...> Je te parle juste un tout petit peu plus con, ça t'arrive jamais ? Non t'es bien toi déjà. OK regarde. Je donne un exemple, regarde, ça va te parler, ça va parler à tout le monde.*

Dans les deux cas, l'artiste s'adresse au public, l'engageant dans un dialogue, mais le public ne suit pas le modèle de cette communication et laisse la remarque sans réponse. L'acteur, à son tour, ne peut pas laisser ce raté communicatif sans attention, car cela signifierait pour lui la perte de l'effet comique de l'énoncé, et il résout ce conflit en simplifiant comiquement la situation, comme s'il donnait des clarifications supplémentaires, d'une simplicité injustifiée, à ce qui est dit.

Le deuxième cas de réalisation de la fonction de conflit se reflète, selon nous, dans la stratégie narrative de la « question/réponse mentale ». D'après nos observations, ce mécanisme a assez souvent sa place dans le discours humoristique de la comédie de stand-up. V. Raskin, par exemple, mentionne la collision des scripts *réel/non réel*, décrivant les paramètres de l'humour verbal, et nous en trouvons des exemples dans le genre en question :

- *Et ouais, des fois j'ai des potes, ils me disent « T'es un obsédé. Il n'y a pas que le sexe dans la vie ». Bah, j'ai pas accès, t'es marrant, toi ! Tu vas voir un mec au Soudan là qui crève la dalle, y'a pas que la bouffe dans la vie !*

Nous pensons que dans ce cas, nous pouvons parler de la fonction conflictuelle de l'humour, car un certain épisode de discours critique et sérieux perd son caractère poignant au détriment d'un dénouement comique, tout comme cela se produirait dans une situation de communication verbale réelle.

Ainsi, comme nous pouvons le constater, toutes les fonctions les plus importantes de l'humour sont, à un degré ou à un autre, réalisées dans le genre de la comédie de stand-up. La mise en œuvre de chaque fonction est associée à l'utilisation

de certains marqueurs qui, à notre avis, doivent nécessairement prendre leur place dans la traduction pour qu'elle soit considérée comme adéquate et équivalente. Ces marqueurs, qui doivent être présents dans le texte de la traduction, comprennent des ensembles de problèmes personnels proches de l'auteur ; des unités lexicales dénotant des connaissances de base communes au destinataire et au destinataire ; des situations de communication verbale spontanée avec l'auditoire ; la stratégie narrative « question/réponse mentale ».

### **3.3. Traduction de la comédie de stand-up dans la cadre de la théorie générale de l'humour verbal**

Nous avons déjà vu comment le contexte comique fonctionne et comment l'effet comique est produit. À ce stade de notre travail, il semble important de retracer quelles sont les particularités de la réalisation de ce schéma au sein de la comédie de stand-up et quelles solutions de traduction elles impliquent.

Comme nous le savons déjà, la théorie générale de l'humour verbal explique l'émergence de l'effet comique par la bisociation, dont le principe de base est le motif de la résolution d'une contradiction. La plupart des contextes comiques traditionnels, notamment les blagues, sont basés sur ce schéma.

Afin d'observer l'équivalence de l'effet comique, nous avons analysé les contextes comiques du point de vue de leur construction : en particulier, nous nous sommes intéressés à l'opposition des scripts et au mécanisme logique qui assure leur collision. Cette analyse nous semble particulièrement importante, car elle nous permet d'éviter une évaluation subjective de la source du texte et de créer une cible textuelle adéquate.

Parmi les oppositions des scripts qui reviennent régulièrement dans le discours de F. Ruwet, nous pouvons citer les suivantes : comportement adéquat/inadéquat, adulte/enfant et beauté/laideur. Donnons des exemples pertinents et examinons leur traduction.

texte source	texte cible
<p>Parce que j'ai toujours eu beaucoup de mal en fait pour parler avec les gens, les relations sociales, les interactions sociales et tout. Quand j'avais dix ans, j'ai adopté les phasmes.</p>	<p>Мне всегда с этим было сложно: общение с людьми, социальные взаимодействия, всё такое. Когда мне было 10, я завела палочников.</p>
<p>Il y a pas très longtemps j'étais dans un restaurant comme ça et à un moment je remarque qu'à quelques tables de moi il y avait une petite fille Une petite fille qui me ressemblait vachement fort ! Mais genre vraiment-vraiment fort ! Et je me disais : tiens, c'est marrant ! Enfin, marrant, pas pour elle. Clairement, elle allait pas pécho beaucoup.</p>	<p>Недавно была в ресторане и вдруг заметила за соседним столиком маленькую девочку.</p> <p>Она была очень похожа на меня! Прямо очень-очень похожа! И я подумала: о, прикольно!</p> <p>Ну, явно не для неё. Успех ей точно не грозит.</p>
<p>Donc, ça m'a poussé à me poser la question: est-ce que je serais capable d'avoir un enfant ? Et clairement, physiquement non, il faut que j'attende la puberté et tout ça. Et puis, je m'intéresse, si un être humain sort de mon corps, c'est pas un accouchement, c'est une mue.</p>	<p>Это навело меня на мысль, могла бы я завести ребёнка. Физически, очевидно, нет: нужно дождаться пубертата, всё такое. А с моим ростом, если из меня выйдет человек, то это скорее линька, чем роды.</p>

Le recours à l'opposition des scripts, qui se reflète dans notre traduction, sert de point de référence précis et permet de vérifier le succès communicatif du texte cible,

même dans les cas où la perception subjective du texte par le traducteur peut différer de celle de l'auteur.

En outre, une caractéristique importante de ce discours est l'appel à l'humour noir. Dans ce cas, il nous semble important d'analyser non seulement les scripts opposés, mais aussi les mécanismes logiques de résolution de la contradiction, car l'humour noir est un phénomène plus complexe en raison de sa dualité. Comme le note O. Fleonova<sup>43</sup>, l'humour noir génère une double réaction : d'abord le rire provoqué par l'aspect divertissant de la blague racontée, puis l'horreur, voire la honte, de cette première réaction. La double nature du phénomène de l'humour noir est encore confirmée par le fait que, d'une part, il représente une moquerie cynique des valeurs humaines, tandis que, d'autre part, il permet d'atténuer la peur de la mort, de surmonter émotionnellement l'humiliation ou la discrimination. Si l'on se penche sur le texte du discours, on peut noter l'accostage avec les valeurs sociales traditionnelles, qui s'exprime non pas tant dans la collision des scripts (dans le cas de l'humour noir, on parle généralement d'oppositions telles que santé/maladie, vie/mort) que dans le mécanisme de leur collision. Illustrons ce jugement à l'aide des exemples suivants :

texte source	texte cible
<p>À un moment, quand tu te retrouves à l'hôpital avec ton gamin suite à un accident de tragédie, je sais pas. Et que le médecin te dis : « Je suis désolé madame, nous n'avons rien pu faire ». Tu vas pas lui répondre « Ne vous inquiétez pas docteur, j'ai tout prévu, j'ai pris mes sacs blancs ». Мес</p>	<p>Однажды ты оказываешься в больнице с ребёнком после аварии или чего-то страшного, не знаю. И врач говорит: « Мне очень жаль, мы сделали всё, что могли...» А ты отвечаешь: « Не волнуйтесь, я всё предусмотрела, вот пакет ». Чувак охренеет. «Девушка, вы с ума</p>

<sup>43</sup> Флеонова, О. Л. Лингвостилистические и семиотические особенности американской ли- 5. тературы черного юмора дис ... канд. филол. наук (10.02.04 – германские языки) / О. Л. Флеонова; рук. работы Л. В. Полубиченко. – М. : МГУ им. М. В. Ломоносова, 2003.

qui a pété un câble ... Enfin, madame, vous êtes folle ! Déchets alimentaires/ compost !	сошли! Бак « пищевые отходы/ компост!».
J'sais pas genre, dans le caddie du supermarché au moment de le ranger je ferai genre «Putain... Pourquoi ça coince ?» Ça serait affreux... Perdre un euro comme ça.	Когда я буду ставить на место тележку в магазине, будет что-то вроде «Блин... Что там застряло?». Это ужасно...Целый евро на ветер.

Le mécanisme logique capable de produire un double effet dans ce contexte est appelé inversion de la figure et du fond : c'est un terme psychologique qui se réfère à l'activation d'une transformation anti-valeur dans le discours. En effet, une divergence intégrée dans une déclaration à des fins d'effet comique pourrait être considérée comme immorale en dehors du contexte humoristique. Ces deux contextes suggèrent un changement d'orientation des valeurs traditionnelles. Dans le premier contexte, le médecin de la situation simulée n'est pas choqué que le personnage jette le corps d'un enfant mort, mais qu'il le fait en dehors des règles de tri des déchets. Dans le second contexte, le personnage range le chariot de supermarché sans en sortir l'enfant, et s'inquiète non pas pour l'enfant, mais pour le fait de ne pas pouvoir récupérer la caution pour le chariot dans ce cas. L'humour noir a un impact beaucoup plus fort sur l'auditeur que l'humour traditionnel, et son utilisation dans un spectacle constitue un certain point culminant, lorsque l'artiste a déjà présenté sa manière au public et l'a préparé à utiliser une technique moins standard. À cet égard, il nous semble fondamentalement important de préserver l'effet comique de l'énoncé et de s'assurer que les mécanismes logiques de la langue cible fonctionnent.

Quant à la performance de P. Thevenoux, il existe également certains points de référence qui, transposés en langue cible, peuvent servir d'indicateurs d'une traduction réussie. Par exemple, le discours de l'artiste est caractérisé par un haut

degré de dialogisme : pour l'interprète, cela signifie l'application d'une stratégie narrative de « question/réponse mentale ». Ce schéma est assez courant dans les performances des artistes de la comédie de stand-up, car nous pensons qu'il permet une opposition narrative des scripts parlés/pensés. Cette opposition produit régulièrement un effet comique car, dans presque tous les contextes, elle trompe l'attente du spectateur : la situation exige du personnage qu'il se comporte et communique conformément aux exigences et aux normes sociales, mais la réponse mentale s'y oppose complètement, et le personnage est libre de réagir comme il l'entend. Cette stratégie est caractéristique du comportement de la parole émotionnelle, comme l'illustre la performance que nous avons choisie.

Dans de tels contextes, nous pensons qu'il est important d'utiliser le graphisme du discours direct d'une autre personne, sinon cela peut entraîner une incompréhension de la part du destinataire et une perte de l'effet comique. En même temps, il semble important de conserver les répliques prononcées par l'artiste à la première personne dans la manière traditionnelle. Par exemple :

texte source	texte cible
Et le mec est sûr de lui, il croit chez lui, c'est le Louvre. Tu veux visiter ?	А чувак уверен, что у него дома Лувр. «Хочешь посетить?»
Tout le monde, tous les putains de couples : lits doubles, draps. Toi : canapé duvet, dégage là-bas. Même le chien il se fout de ta gueule : Et moi j'ai une niche frère au moins.	У всех грёбанных парочек: двуспальные кровати, простыни. У тебя: диван, спальник, вперёд! Даже собака стебётся над тобой: «У меня хотя бы конура есть!».
C'est là qu'il y a 2 équipes, les gens en couple, ils sont dans un autre délire. Peut-être je vais me mettre à la poterie ? Mais tu te prends pour qui toi ?	В этом и разница с людьми в парах: у них другие запросы. «Может, мне заняться керамикой?» Да кем ты себя возомнил?



Pour la traduction du discours de P. Thevenoux, nous avons pu nous appuyer sur des sous-titres monolingues en français (dans le cas du discours de F. Ruwet, nous avons dû créer des sous-titres en langue source et en langue cible). Il est important de noter que dans le texte original, le discours direct des personnages du discours n'était pas marqué : à notre avis, les locuteurs d'une langue sont capables de percevoir de tels mécanismes avec plus de précision, par exemple, grâce à une meilleure compréhension des moyens prosodiques qui marquent ce changement. Quant au destinataire issu d'un milieu linguistique et culturel différent, nous sommes d'avis qu'il est nécessaire de marquer le changement du locuteur, car les caractéristiques prosodiques d'une autre langue peuvent lui être inaccessibles.

Nous avons examiné les mécanismes de fonctionnement des énoncés comiques, qui couvrent environ 57% des contextes de notre échantillon. À bien des égards, l'analyse des contextes comiques individuels est identique à l'analyse des blagues individuelles. Cependant, nous ne pouvons pas ignorer le fait que la performance dans le genre de la comédie stand-up est un système beaucoup plus complexe que la blague standard et implique un certain nombre de différences systémiques.

La principale caractéristique du genre que nous avons pu relever dans le processus de traduction est l'appel à une structure tripartite des contextes comiques. Cela diffère en effet du schéma standard de création d'un effet comique, qui n'implique que deux éléments. Prenons ce phénomène comme exemple et analysons ses mécanismes.

- *Donc, ça m'a poussé à me poser la question : est-ce que je serais capable d'avoir un enfant ? Et clairement, physiquement non, il faut que j'attende la puberté et tout ça. Et puis, je m'intéresse, si un être humain sort de mon corps, c'est pas un accouchement, c'est une mue.*

Dans cet énoncé comique, nous voyons trois éléments : le set-up, la punchline et le oneliner. Alors que la mise en place et la chute forment une fausse analogie qui génère l'effet comique, le oneliner renforce l'effet de la chute en hyperbolisant le trait utilisé dans celle-ci. Nous pensons que ce phénomène est dicté directement par les

caractéristiques rhétoriques du genre : le succès ponctuel d'un énoncé humoristique n'est pas équivalent au succès de la performance dans son ensemble, les transitions entre les énoncés humoristiques ont donc une importance énorme. En ce qui concerne les stratégies de traduction liées à cette caractéristique, nous avons tendance à croire qu'il est important de marquer le lien sémantique entre la punchline et le oneliner par des connecteurs logiques, sinon on risque de manquer la gradation et l'effet comique ne sera pas amplifié.

texte source	texte cible
<p>Donc, ça m'a poussé à me poser la question : est-ce que je serais capable d'avoir un enfant ? Et clairement, physiquement non, il faut que j'attende la puberté et tout ça. <i>Et puis</i>, je m'intéresse, si un être humain sort de mon corps, c'est pas un accouchement, c'est une mue.</p>	<p>Это навело меня на мысль, могла бы я завести ребёнка. Физически, очевидно, нет: нужно дождаться пубертата, всё такое. А с моим ростом, если из меня выйдет человек, то это скорее линька, чем роды.</p>

Cette observation nous semble assez importante car dans un format de sous-titrage, le traducteur doit régulièrement se référer à la compression et décider quels éléments sont fondamentalement importants pour comprendre l'énoncé, et lesquels peuvent être omis sans perdre le sens et l'effet. Examinons quelques autres exemples utilisant ce mécanisme.

texte source	texte cible
<p>Donc, vu que j'en ai eu deux, j'ai déjà en quelque sorte été mère. J'ai déjà connu ce sentiment d'amour inconditionnel envers des êtres qui n'ont absolument aucune utilité.</p>	<p>Поскольку их было двое, я уже в каком-то смысле мать. Я познала чувство безусловной любви к бесполезным существам. <b>Конечно</b>, я не проходила через роды, но вот</p>

<p><b>Certes</b>, j'ai pas accouché de ces phasmes, voilà mais je me suis déjà enlevé une écharde donc je suppose que ça revient au même.</p>	<p>однажды я вытаскивала занозу - думаю, это почти то же самое.</p>
<p><i>Y en a un qui meurt et les parents, ils font genre : « Bah ... Ils nous en restent 13. <b>Celui</b> n'était même pas dans mon top-10 ».</i></p>	<p>Когда один умер, и родители такие: «Нуу... Осталось 13. <b>Этот</b> не был в моём топ-10».</p>
<p><i>Hey tu veux voir la chambre d'amis ? Ta race ! Chez moi, la chambre d'amis, c'est le côté gauche du clic-clac. Le côté droit étant le lieu de résidence principale, bien sûr quoi.</i></p>	<p>«Заглянешь в гостевую спальню?» Твою мать! У меня гостевая спальня - это левая половина дивана. <b>Да, а</b> правая - моё основное место жительства.</p>

En effet, selon nous, le support visuel des sous-titres, exprimé par des mots d'introduction, des pronoms déictiques et des conjonctions, permet un rapprochement entre les énoncés, ce qui accentue l'effet comique.

Un deuxième aspect particulier que nous relevons dans l'analyse : une condition importante pour le succès communicatif d'un énoncé est souvent l'influence de facteurs non verbaux. Par exemple, une artiste adulte joue sur son apparence d'adolescente et construit plusieurs blagues sur ce décalage. Par conséquent, nous pensons qu'il est important de prendre en compte la composante non verbale de la situation lors de la décision de traduction concernant son caractère explicite. Considérons un contexte construit sur un tel dispositif.

- *Je suis très heureuse d'être là, même si absolument tous les gars de la sécurité ont fini par me demander à un moment ou un autre: « Tu as perdu tes parents ? » À la fin, j'en avais tellement marre, j'ai fini par dire : « Oui, l'année dernière, accident de voiture ».*

Cet énoncé ne peut être comprise que si les canaux visuel et auditif sont impliqués simultanément. En fait, dans ce cas, la composante non verbale assure le fonctionnement du script *adulte/enfant*. Nous sommes d'avis que les informations non verbales d'un discours ne devraient pas être explicitement présentes dans le texte de la traduction, sauf lorsque le bagage de connaissances du destinataire ne contient pas les informations manquantes pour la compréhension et que la situation nécessite une clarification. Par exemple :

- *Ici, c'est soit t'es riche, soit t'es français, hein, voilà, mais bon. Mais en France, quand tu viens de la classe moyenne, toute ta vie, tes parents, ils te disent, choppe un CDI, va là où il y a des débouchés, fais pas le fou.*

Même si, dans ces deux exemples, la blague est construite à l'aide d'informations non verbales, nous pensons que cette technique devrait être mise en œuvre différemment dans le processus de traduction.

texte source	texte cible
<p><i>Je suis très heureuse d'être là, même si absolument tous les gars de la sécurité ont fini par me demander à un moment ou un autre: « Tu as perdu tes parents ? » À la fin, j'en avais tellement marre, j'ai fini par dire : « Oui, l'année dernière, accident de voiture ».</i></p>	<p>Рада быть здесь, хотя абсолютно все охранники так или иначе спросили меня: «Потеряла родителей?» Меня это так достало, что я стала отвечать: «Да, в том году, страшная авария...»</p>
<p><i>Ici, c'est soit t'es riche, soit t'es français, hein, voilà, mais bon. Mais en France, quand tu viens de la classe moyenne, toute ta vie, tes parents, ils te disent, choppe un CDI, va là où il y a des débouchés, fais pas le fou.</i></p>	<p>В Швейцарии ты либо богат, либо француз. Но во Франции, когда ты из среднего класса, родители вечно говорят тебе: найди работу, пользуйся возможностями, не будь идиотом.</p>

Dans le second exemple, nous pensons qu'il est important d'indiquer explicitement le lieu auquel l'artiste fait référence, car nous ne pouvons pas être sûrs que le spectateur russophone moyen sera capable de comprendre la référence. Puisque dans ce cas nous ne parlons pas de notes de bas de page et d'autres commentaires étendus, nous respectons en même temps les principes de brièveté et d'équivalence.

Résumons donc l'analyse de la traduction de la comédie de stand-up dans le cadre de la théorie générale de l'humour verbal. À notre avis, la limite la plus importante de la traduction de l'humour est la structure de l'énoncé humoristique : elle implique une série stable d'éléments qui doivent nécessairement prendre leur place dans la langue cible. Tout en limitant la liberté de choisir les stratégies de traduction, la structure de l'énoncé est en même temps une mesure du succès communicatif de la traduction, car elle nous permet d'établir des paramètres pour l'adéquation de la traduction. Les contextes de la comédie de stand-up sont des cas particuliers dans le style de l'humour noir, qui impliquent non seulement un traitement minutieux des textes contrastés, mais aussi l'emprunt du mécanisme logique de l'énoncé original, nécessaire pour créer un double impact sur le destinataire. En outre, nous considérons que la présence de contextes comiques avec une structure en trois parties est un trait distinctif de la comédie stand-up, qui doit également être pris en compte dans la traduction et mis en œuvre au détriment de moyens logiques supplémentaires. Enfin, un aspect particulier de la traduction implique de travailler avec des scripts, dont l'opposition se réalise par des moyens non verbaux. Selon nous, ces problèmes de traduction doivent être résolus en tenant compte de la personnalité du destinataire, de sa capacité à s'appuyer sur des informations non verbales, de ses connaissances de base et de son bagage culturel.

### 3.4. Stratégies pour traduire des informations culturellement pertinentes dans un contexte humoristique

La tâche de notre traduction était de créer un texte ayant un effet comique équivalent pour un représentant de la culture russophone. L'un des problèmes les plus graves de la traduction audiovisuelle, comme nous l'avons constaté, est le transfert d'informations culturellement pertinentes. Selon la définition de Sorokin<sup>44</sup>, du point de vue de la culture source, une information culturellement pertinente apparaît comme un fragment d'expérience de valeur, qui incorpore à la fois la représentation linguistique elle-même et l'environnement culturel (situation ou réalité) qui lui est inextricablement lié. Par conséquent, nous avons dû travailler à travers tous les contextes contenant des références et des allusions culturellement pertinentes. Dans le cadre de cette analyse, nous avons réussi à identifier trois catégories de contextes. Examinons chacun d'entre eux.

Par la première catégorie, nous entendons les contextes aux allusions, qui sont accessibles à un large éventail de personnes. Il ne s'agit pas ici d'informations spécifiques, que seule la culture francophone peut comprendre, par exemple, mais de faits bien connus, qui n'ont pas besoin d'être expliqués à un représentant de la culture cible. Comme le souligne V. Vinogradov<sup>45</sup>, des mots ou des phrases courants contenant des informations de fond à long ou à court terme peuvent servir de l'indicateur d'allusions. Par exemple :

texte source	texte cible
Quand t'es réveillé à 3 heures du mat' par le bruit du frigo, tu sais que les vacances <b>aux Maldives</b> , c'est pas pour	Когда просыпаешься в три часа ночи от шума холодильника, понимаешь, что отпуск <b>на</b>

<sup>44</sup> Сорокин Ю. А. Марковина И.Ю. Культура и ее этнопсихолингвистическая ценность // Этнопсихолингвистика. – М., 1998.

<sup>45</sup> Виноградов В.С. Введение в переводоведение (общие и лексические вопросы) / В.С. Виноградов – М.: Изд-во института общ. среднего образования РАО, 2001. 224 с.

tout de suite, hein !?	<b>Мальдивах</b> ещё не скоро.
Et le mec est sûr de lui, il croit chez lui, c'est <b>le Louvre</b> . Tu veux visiter ? Ah bah si c'est gratos. Vas-y !	А чувак уверен, что у него дома <b>Лувр</b> . «Хочешь посетить?» Если бесплатно, почему нет.

Dans ce cas, nous sommes en droit de supposer que le transfert culturel de ces noms se fait sans perte, puisque ces deux noms sont également des précédents pour la culture russophone. L'effet comique des déclarations est préservé grâce à la présupposition commune de ces unités de sens dans les deux langues : des vacances aux Maldives sont également comprises comme un plaisir coûteux, et le Louvre, évoque l'image d'une résidence royale luxueuse dans l'esprit du destinataire. L'utilisation de noms propres permet de faire entrer en collision des scripts réels et non réels, de sorte que l'énoncé acquiert un effet comique.

En outre, nous pensons qu'il est particulièrement important de préserver les lexèmes linguoculturels originaux, car leur présence dans le contexte n'est pas tant liée à la réalisation de la fonction informative de l'énoncé, mais plutôt à un certain cliché hyperbolisé, qui est également compris par les représentants de différentes cultures. Selon nos observations, l'hyperbolisation dans les contextes humoristiques sert de marqueur spécial d'accentuation, qui retient l'attention du spectateur et sert d'alternative aux blagues construites sur la collision de scripts opposés. En effet, dans les contextes que nous avons cités ci-dessus, il n'y a pas de paradoxe au sens habituel, mais l'effet de surprise est obtenu, l'hyperbole contribuant à ce basculement inattendu.

Examinons les autres exemples d'utilisation de noms propres, qui ont trait aux connaissances de base communes des représentants des cultures source et celle cible :

texte source	texte cible
<p>Regarde j'te donne un exemple très simple. Il y a pas longtemps je vais au distributeur, je prends un Kinder bueno, il y a un bug, il y en a deux qui tombent.</p> <p>Putain ça m'a fait la journée !</p> <p>Je te jure, j'avais l'impression d'avoir fait sauter la banque quoi, le <b>loup de Wall Street</b>.</p>	<p>Приведу простой пример. Недавно я покупал в автомате Киндер Буэно, но что-то случилось, и упало две штуки.</p> <p>Блин, это сделало мой день!</p> <p>По ощущениям я сорвал банк, волк с Уолл-Стрит.</p>
<p>Tu connais la <b>pyramide de Maslow</b> ?</p> <p>Ouais, excuse, moi j'ai appris pour la blague.</p> <p>Je savais pas ce que c'était ce matin.</p>	<p>Знаешь пирамиду Маслоу?</p> <p>Прости, я ради шутки выучил.</p> <p>Ещё утром не знал, что это.</p>

Toutes les unités d'information culturellement pertinentes que nous avons examinées sont accessibles et compréhensibles pour la culture cible. Comme le souligne M. Ballard<sup>46</sup>, dans la plupart des cas, la traduction des noms propres n'est pas insurmontable, car ces lexèmes n'ont qu'un seul référent. De plus, nous sommes d'avis que dans ce cas, ne pas retenir ces unités dans le texte cible serait un échec communicatif, car ces unités ont une apparence phonétique similaire dans les deux langues. Dans la traduction audiovisuelle, nous avons affaire à une combinaison de plusieurs codes : certes, le représentant de la culture cible identifiera ces unités d'information dans le flux vocal de la langue source et sera confronté à l'incompréhension s'il ne trouve pas leurs équivalents par le canal visuel lors de la lecture des sous-titres.

Nous devons souligner qu'une telle stratégie est perdante dans un certain nombre de contextes. Voici deux exemples d'utilisation de noms propres qui, selon nous, doivent être transformés :

- *T'es un obsédé. Il n'y a pas que le sexe dans la vie. Bah, j'ai pas*

<sup>46</sup> Ballard, M. Effets d'humour, ambiguïté et didactique de la traduction. *Meta*, 34(1), 20–25, 1989.



accès, t'es marrant toi ! Tu vas voir un mec au **Soudan** là qui crève la dalle, y'a pas que la bouffe dans la vie !

- Je sais pas pourquoi mais quand t'es célibataire, pour les gens en couple t'es un peu une sous race. Tu sais genre eux : des licornes. Mais alors toi : **Jacquouille** !

Dans le premier cas, nous pensons que, malgré la présence de l'unité « Soudan » dans la culture cible, la généralisation est une meilleure stratégie de traduction, car elle actualise le frame « Afrique » et ses slots « faim » et « besoin » dans l'esprit du destinataire. Étant donné que cette unité d'information apparaît de manière plutôt inattendue dans le discours de l'acteur, ce qui est dû aux particularités du genre, nous avons tendance à supposer que le représentant de la culture cible sera extrêmement limité dans le temps. Nous supposons que l'information sur la localisation du Soudan peut être une connaissance passive pour le destinataire ou ne pas faire partie du tout de son bagage culturel, en conséquence de quoi soit le temps sera perdu et donc le timing de la performance sera brisé, soit la tâche communicative de la déclaration dans son ensemble ne sera pas remplie.

texte source	texte cible
T'es un obsédé. Il n'y a pas que le sexe dans la vie. Bah, j'ai pas accès, t'es marrant toi ! Tu vas voir un mec au <b>Soudan</b> là qui crève la dalle, y'a pas que la bouffe dans la vie !	«Ты озабоченный! Секс — это не главное!» У меня нет такого доступа, ты что, шутишь? Скажи голодающему чуваку из <b>Африки</b> : «Еда — это не главное!»

L'exemple de **Jacquouille** nécessite également une stratégie de traduction spécifique, car ce nom peut constituer un précédent pour un représentant de la culture cible et se rapporter à ses connaissances passives : c'était le nom d'un des personnages dans *Les visiteurs* (Jean-Marie Poiré, 1993), d'un serviteur étrange et ridicule. Le problème de traduction dans ce cas est que nous ne comprenons pas complètement la figure du destinataire, et n'avons donc aucune idée de l'évidence et

de la transparence de cette allusion pour lui. Nous décidons donc de nous appuyer sur une adaptation de ce nom dans l'une des traductions russes de ce film : de cette manière, il fonctionnera dans le champ cognitif tant du destinataire, familier de la culture de masse française, que du destinataire non préparé.

texte source	texte cible
<p>Je sais pas pourquoi mais quand t'es célibataire, pour les gens en couple t'es un peu une sous race. Tu sais genre eux : des licornes. Mais alors toi : <b>Jacquouille !</b></p>	<p>Не знаю, почему, но когда ты одинок, для людей в отношениях ты кажешься другим видом. Вы скажете: единорог! На деле: <b>обалдуй!</b></p>

La catégorie suivante englobe les sujets linguoculturels, c'est-à-dire les noms propres qui ne peuvent pas être transférés dans le discours russophone sans perdre leur signification et leur effet comique. Dans ce cas, il s'agit d'objets et de phénomènes spécifiques, dont les allusions sont principalement accessibles et compréhensibles pour un représentant du milieu francophone. Par exemple :

- *J'étais dans la rue, cigare, **Ray Ban**...*
- *Au mieux ça finit dans un reportage sur **NRJ 12** : Il préfère sa moto à moi.*
- *Quand la brosse à dent touche le **Paic Citron** : pas bon.*

Nous savons qu'aucun commentaire ou explication n'est possible dans le format des sous-titres : en apparaissant dans le texte, ils violent instantanément les exigences techniques du formatage des sous-titres, et ne répondent pas non plus aux exigences de la pseudo-oralité dans la traduction audiovisuelle. Par conséquent, une note de bas de page expliquant les éléments mentionnés ne serait pas acceptable dans ce cas. En même temps, comme F. Leinen le note<sup>47</sup>, il est important de ne pas créer l'illusion d'une fausse identité pour la culture d'accueil : dans ce cas, cela signifie que remplacer ces informations culturellement pertinentes par des objets de la réalité de

<sup>47</sup> Leinen F. Limites et possibilités du transfert culturel. L'exemple de la traduction allemande de L'Amour, la fantasia, d'Assia Djebar // De la traduction et des transferts culturels. – Paris, 2007. – P. 137-156.

l'espace culturel russophone ne serait pas une solution correcte. Nous sommes donc contraints d'adapter ces informations culturellement spécifiques pour le destinataire russophone.

Tout d'abord, nous considérons la stratégie de généralisation, c'est-à-dire le remplacement d'un mot ayant un sens spécifique par un mot ayant un sens plus général, mais plus compréhensible pour le locuteur natif de la langue cible :

texte source	texte cible
J'étais dans la rue, cigare, <b>Ray Ban</b> .	Иду такой: сигара, <b>солнечные очки</b> .
T'es pas pauvre mais tu joues la relégation. T'es <b>Guingamp</b> , toute ta vie.	Ты не бедный, но играешь на понижение. Всю жизнь. Как в <b>футболе</b> .
Ça va, mais si un mois, papa, il en a pour un peu cher en réparation sur le <b>Kangoo</b> , hop, t'es pauvre !	Всё норм, но, если вся зарплата уходит на ремонт своей <b>колымаги</b> , хоп, ты бедный!
Au mieux ça finit dans un reportage sur <b>NRJ 12</b> : Il préfère sa moto à moi.	В лучшем случае это закончится выпуском <b>ток-шоу</b> «Мотоцикл ему дороже меня».
Mais en France, quand tu viens de la classe moyenne, toute ta vie, tes parents, ils te disent, choppe un <b>CDI</b> , va là où il y a des débouchés, fais pas le fou.	В Швейцарии ты либо богат, либо француз. Но во Франции, когда ты из среднего класса, родители вечно говорят тебе: найди <b>работу</b> , пользуйся возможностями, не будь идиотом.

En effet, dans ce cas, on ne peut parler ni de l'accessibilité de ces unités aux membres de la culture cible, ni de l'aspect phonétique transparent des mots, qui permettrait de conserver l'unité dans sa forme originale. Comme le note

L. Barkhudarov<sup>48</sup>, la généralisation s'exprime souvent par le remplacement d'un nom propre, souvent un nom de marque, par un substantif qui donne un nom générique à un objet donné. Dans ce cas, la généralisation libère le traducteur de l'obligation de commenter et d'expliquer les informations culturellement pertinentes du texte original. Nous essayons de résoudre le problème de l'accentuation, qui, à notre avis, est servie par l'utilisation de noms propres dans le texte original, au moyen de transformations de la traduction. Il s'agit, par exemple, du parcellaire ou de l'introduction d'un vocabulaire à coloration émotionnelle dans la phrase («Всю жизнь. Как в футболе.» ; «...если вся зарплата уходит на ремонт своей колымаги...»). À notre avis, lorsqu'il s'agit d'un vocabulaire non équivalent, cette façon de maintenir l'attention du destinataire et le transfert culturel sans perdre le sens ou l'effet comique montre son efficacité.

Outre la généralisation, nous pouvons également parler de substitution au sein de cette catégorie. Selon nous, cette méthode doit être utilisée avec une grande prudence, car le risque est grand de perturber la narration générale et de déplacer l'attention du destinataire vers un élément de la culture cible au lieu de l'élément d'origine avec un effet comique. Le contexte dans lequel nous avons recours à la substitution est organisé comme suit :

- *Quand la brosse à dent touche le Paic Citron : pas bon.*

Dans ce cas, nous avons toujours affaire à un nom propre qui appartient à un vocabulaire non équivalent. La stratégie de généralisation dans cette situation ne peut pas être considérée comme efficace, car aucun des mots ou phrases possibles n'est équivalent dans sa forme, et la brièveté de cette blague est due à sa position dans le monologue de l'artiste. À cet égard, il nous semble important de trouver un synonyme qui soit perçu de manière égale par la culture source et la culture cible et qui, en même temps, ne perturbe pas l'effet comique :

---

<sup>48</sup> Бархударов Л. С. Язык и перевод (Вопросы общей и частной теории перевода). М., «Международ. отношения», 1975.

texte source	texte cible
Quand la brosse à dent touche le <b>Paic Citron</b> : pas bon.	Когда зубная щётка стоит рядом с <b>Доместосом</b> - плохо.

Dans ce cas, la substitution nous semble être une solution raisonnable : de cette manière, le texte répond aux exigences de brièveté de l'énoncé, aussi bien qu'un marqueur d'accentuation est employé, comme il l'était dans le texte source, et l'effet comique de l'énoncé est préservé.

Enfin, la troisième catégorie de contextes contenant des informations culturellement pertinentes englobe l'utilisation de noms non équivalents. Nous pouvons noter ce type d'usage dans les contextes suivants :

- *Tu vois genre là ce mois-ci ça va mais j'ai regardé les prédictions pour le mois prochain, je risque de passer une bonne partie du mois avec un gilet jaune sur le dos à bloquer du rond-point.*
- *Chez moi, la chambre d'amis, c'est le côté gauche du clic-clac.*

Pour traiter cette catégorie, nous avons dû recourir à deux stratégies de traduction opposées. Par exemple, dans le premier contexte, nous pensons qu'il est correct de recourir à la concrétisation, car la formulation originale, qui contient une allusion au mouvement des gilets jaunes et à leurs protestations, peut ne pas être entièrement transparente pour un représentant de la culture d'accueil.

texte source	texte cible
Tu vois genre là ce mois-ci ça va mais j'ai regardé les prédictions pour le mois prochain, je risque de passer une bonne partie du mois avec un <b>gilet jaune sur le dos à bloquer du rond-point.</b>	В этом месяце всё окей, но, судя по прогнозам на следующий, я большую часть времени проведу на забастовках <b>жёлтых жилетов.</b>

Quant au contexte dans lequel le lexème « clic-clac » est utilisé, nous pensons que sa traduction par généralisation ne perd pas son effet comique, car la collision des scripts *richesse/pauvreté* est préservée.

texte source	texte cible
<p>Hey tu veux voir la chambre d'amis ? Та race ! Chez moi, la chambre d'amis, c'est le côté gauche du <b>clic-clac</b>.</p>	<p>«Заглянешь в гостевую спальню?». Твою мать! У меня гостевая спальня — это левая половина <b>дивана</b>.</p>

Concluons donc sur les stratégies de traduction d'informations culturellement pertinentes. Si l'information n'est pas culturellement spécifique, il est préférable de conserver l'unité de dénomination sans changements significatifs, car en raison de la similitude de l'apparence phonétique, elle peut être facilement perçue par le destinataire même en cas de contact auditif avec une langue inconnue. En même temps, il est possible d'utiliser un mot dans lequel l'information n'est pas spécifique à une culture, mais est plus pertinente pour la culture source que pour la culture cible. Cela implique que le destinataire de la culture cible peut ne pas partager ces connaissances ou n'avoir qu'une connaissance passive du domaine. Dans ce cas, il semble raisonnable d'éviter la contradiction et de transformer le texte de la traduction par généralisation, substitution ou concrétisation. Les noms propres culturellement spécifiques doivent également être transformés, car ils peuvent rendre difficile la compréhension de l'énoncé et détruire l'effet comique. Puisque les noms propres, dans les contextes comiques, remplissent également, selon nous, une fonction d'accentuation, en retenant l'attention du destinataire, il semble important de compenser la perte des noms propres par des moyens lexicaux, grammaticaux et syntaxiques. Enfin, la traduction du vocabulaire non équivalent est également liée à des transformations lexicales, qui visent notamment à soulager les difficultés cognitives du destinataire.

Nous pensons qu'une caractéristique importante de l'utilisation des

transformations de traduction dans le discours humoristique est l'inadmissibilité catégorique de stratégies telles que la traduction littérale et l'omission : sinon, le traducteur risque de violer à la fois le paramètre d'équivalence et le paramètre d'adéquation de la traduction.

### **3.5. Compression et pseudo-oralité dans la traduction de la comédie de stand-up**

Nous avons pu déterminer quels éléments clés dans un contexte comique ont nécessairement leur place dans le texte cible. Nous allons maintenant examiner comment la pseudo-oralité et la compression sont réalisées dans un contexte comique.

Selon nous, il est important de considérer ces facteurs ensemble, car c'est leur combinaison qui détermine finalement le type de sous-titres et garantit qu'ils répondent aux exigences techniques. En même temps, ces deux facteurs sont dans un certain sens contradictoires : alors que la pseudo-oralité oblige le traducteur à rapprocher le texte écrit des réalités de la langue parlée et donc à le compléter par des imperfections, des répétitions et des lacunes langagières, la compression exige la démarche inverse, la brièveté et la cohérence des énoncés.

S.Conejo Caseres souligne<sup>49</sup> à juste titre que les contraintes de temps et d'espace représentent un défi essentiel pour le sous-titreur. Il s'ensuit qu'une certaine partie du texte source doit être soumise à la compression. Néanmoins, nous avons constaté qu'une partie du texte source, y compris celle qui, à première vue, ne joue pas un rôle essentiel dans la transmission du sens, ne doit pas être éliminée du contexte comique : les moyens d'accentuation qui maintiennent l'attention du spectateur ; les connecteurs qui assurent le fonctionnement des mécanismes logiques ; les pronoms déictiques ; les informations culturellement pertinentes. À cet égard, il nous semble important d'identifier quels éléments du contexte comique peuvent être éliminés sans

---

<sup>49</sup> Conejo Caseres, S. Sous-titres professionnels et sous-titres amateurs d'une série télévisée humoristique (New Girl) : une étude de réception. Master : Univ. Genève, 2018.

perdre l'effet comique, et quels éléments de l'énoncé, au contraire, doivent être préservés.

Tout d'abord, nous allons identifier les éléments de l'énoncé qui doivent être retenus. L. Dumas note<sup>50</sup> que les sous-titres occupent une place intermédiaire entre la traduction et l'interprétariat, car ils représentent une transition du parlé à l'écrit. La coexistence de la piste sonore et du texte implicitement présent à l'écran génère un aspect tel que la contrôlabilité : tout spectateur connaissant la langue source du texte peut évaluer l'exactitude de la traduction, ce qui n'est pas possible dans le cas du doublage, par exemple. Dans le cas de notre étude, nous pouvons compléter cet aspect de la manière suivante : même si le destinataire moyen ne maîtrise pas la langue, il n'aura aucune difficulté à identifier un certain nombre de mots qui sont consonants avec les mots correspondants dans sa langue maternelle. Par conséquent, même si ces lexèmes n'ont pas un sens prédominant, il semble important de les maintenir à leur place respective dans l'énoncé afin de ne pas amener le destinataire à se méfier du texte du sous-titre.

En outre, en raison de la coexistence de la piste sonore et du texte des sous-titres, il semble important de ne pas modifier les types de phrases, en particulier les phrases interrogatives. Certes, les caractéristiques prosodiques des langues russe et française sont différentes, mais le destinataire russophone n'aura aucune difficulté à identifier les phrases narratives et les phrases interrogatives. L'absence d'une structure de phrase appropriée peut, selon nous, amener le destinataire à se méfier du texte traduit.

Ensuite, nous considérerons les éléments des énoncés qui peuvent être omis dans la traduction. Traditionnellement, ils comprennent les répétitions, les noms dans les constructions appellatives, les faux départs, les constructions agrammaticales, les mots d'introduction, les formes rituelles de politesse. Notons

---

<sup>50</sup> Dumas L. Le sous-titrage : une pratique à la marge de la traduction. ELIS - Echanges de linguistique en Sorbonne, Université Paris Sorbonne, 2014, Le sens de la langue au discours: études de sémantique et d'analyse du discours, 2, pp.129-144.



que cette approche n'est pas universelle, car dans la traduction de la comédie de stand-up, le conflit entre la compression et la pseudo-oralité est particulièrement aigu. D'une part, le traducteur doit prendre la responsabilité de décider quelles informations de l'énoncé doivent être considérées comme primaires et quelles autres doivent être considérées comme secondaires, et exclure certains éléments de la traduction. D'ailleurs, en adoptant cette seule approche, le traducteur court le risque de produire un texte strictement écrit qui sera perçu comme étranger par le destinataire.

Cependant, il n'est pas à oublier que les sous-titres ont des limites techniques concernant la durée, le nombre de caractères et de lignes. Y. Gambier note<sup>51</sup> que le destinataire perçoit les lignes qui apparaissent sur l'écran comme s'il écoutait l'énoncé en question. Cela nous amène à l'idée suivante : dans la traduction de contextes comiques, il est important que leurs éléments structurels apparaissent à l'écran d'une manière qui soit cohérente avec la façon dont l'artiste les prononce. Par exemple, si nous parlons d'un contexte comique composé d'un set-up (la mise en scène) et d'une punchline (le dénouement), ils ne doivent pas apparaître à l'écran en même temps, même si c'est techniquement possible. À l'inverse, si un énoncé comique implique un oneliner, celui-ci doit apparaître à l'écran en une seule fois, sinon la perception du discours sonore sera désynchronisée par rapport au texte de la traduction et son effet sera perdu. Considérons le fonctionnement des set-ups, punchlines et oneliners dans les textes des performances et caractérisons leurs particularités.

Tout d'abord, considérons la réalisation de la compression et de la pseudo-oralité dans des contextes comiques à deux membres avec un set-up et une punchline. Nous nous en tenons à la stratégie que nous avons choisie et les plaçons délibérément séparément les uns des autres afin de ne pas perturber le timing de la performance et de préserver sa prosodie. Dans les tableaux ci-dessous, nous marquons la punchline en italique.

---

<sup>51</sup> Gambier, Y. La traduction audiovisuelle : un genre en expansion. *Meta*, 49(1), 1–11. 2004.

(1)

<b>code temporel</b>	<b>texte source</b>	<b>texte cible</b>
0:00:55.82 — 0:00:58.67	Tu peux pas manipuler un phasme parce tu risquerais de le blesser.	Ты не можешь его погладить, потому что поранишь.
0:00:58.67 — 0:01:01.04	Tu ne peux pas aller le promener	Не можешь выгуливать,
0:01:01.04 — 0:01:04.22	parce qu'il faudra une toute petite laisse.	нужен очень маленький поводок.
0:01:04.22 — 0:01:06.60	Tu peux pas jouer avec en lui jetant un bâton	Ты не можешь бросать ему палку —
0:01:06.60 — 0:01:10.59	<i>parce que c'est lui le bâton.</i>	<i>он сам палка.</i>

(2)

0:02:25.56 — 0:02:27.79	Donc, ça m'a poussé à me poser la question :	Это навело меня на мысль,
0:02:27.79 — 0:02:30.28	est-ce que je serais capable d'avoir un enfant ?	могла бы я завести ребёнка.
0:02:30.28 — 0:02:32.00	Et clairement, physiquement non,	Очевидно, физически нет:
0:02:32.65 — 0:02:35.53	j'aurais... <i>il faut que j'attende la puberté et tout ça.</i>	<i>нужно дождаться пубертата, всё такое.</i>

(3)

0:02:57.22 — 0:02:58.59	Donc, vue que j'en ai eu deux,	Поскольку их было двое,
0:02:58.59 — 0:03:00.37	j'ai déjà en quelque sorte été mère.	я уже в каком-то смысле мать.
0:03:00.37 — 0:03:02.88	<i>J'ai déjà connu ce sentiment d'amour inconditionnel</i>	<i>Я познала чувство безусловной любви</i>
0:03:02.89 — 0:03:06.29	<i>envers des êtres qui n'ont absolument aucune utilité.</i>	<i>к бесполезным существам.</i>

(4)

0:06:05.54 — 0:06:08.56	J'sais pas genre, dans le caddie du supermarché au moment de le ranger	Когда я буду ставить на место тележку в магазине,
0:06:08.56 — 0:06:11.71	je ferai genre "Putain... Pourquoi ça coince ?"	будет что-то вроде «Блин! Что там застряло?».
0:06:15.30 — 0:06:18.99	Ça serait affreux...	Это ужасно....
0:06:19.60 — 0:06:22.17	<i>Perdre un euro comme ça.</i>	<i>Целый евро на ветер.</i>

(5)

0:08:19.92 — 0:08:22.32	Tu sais, toutes les questions existentielles de malade et	Словом, дурацкие экзистенциальные вопросы -
0:08:22.32 —	t'aimerais bien être un tout	и хочется быть немного

0:08:24.04	petit peu plus con.	глупее.
0:08:24.10 — 0:08:24.92	Tu serais là genre :	Чтобы было так:
0:08:24.92 — 0:08:25.85	<i>гнаааа ! Plafond !</i>	<i>вау, потолок!</i>

La première chose à noter est la suivante : comme l'accent logique porte sur les éléments de la punchline, nous sommes moins libres de traiter les transformations syntaxiques dans cette partie de l'énoncé, puisque tout changement sérieux provoquerait un décalage observable entre le texte sonore et le texte lu. Dans les cas où la punchline contient un mot dont l'apparence phonétique est potentiellement familière au destinataire, nous sommes également confrontés à une contrainte des transformations lexicales. Par conséquent, dans le cas d'une punchline, la compression ne doit pas impliquer de graves changements syntaxiques et des transformations lexicales des éléments de l'énoncé sur lesquels porte l'accent logique. On ne peut cependant pas ne pas se rendre compte de la compression : premièrement, cela est dû aux caractéristiques structurelles du russe et du français, qui impliquent des longueurs de mots différentes dans ces langues, et, deuxièmement, selon les observations d'un certain nombre de chercheurs (T. Flanson<sup>52</sup>, L. Pickering<sup>53</sup>, S. Radosteva<sup>54</sup>), les syntagmes comiques sont prononcés avec un changement de vitesse et de rythme du discours. Par conséquent, la compression doit être dirigée vers les autres éléments de l'énoncé. Dans notre cas, la compression concerne les connecteurs logiques qui ne sont pas des marqueurs d'accentuation et peuvent être compensés par la ponctuation ou omis sans perte

<sup>52</sup> Flanson T., Bryant G. A., Barret H. C. Prosody in spontaneous humour, evidence for encryption – Amsterdam : John Benjamins, 2011.

<sup>53</sup> Pickering L., Corduas M., Eisterhold J., Seifried B., Eglston A., Attardo S. Prosodic markers of saliency in humorous narratives. – Routledge, 2009.

<sup>54</sup> Радостева С. Н. Просодические средства выражения юмора в английском языке // Фонетика: проблемы и перспективы. 2014.

sémantique (*parce que, donc, déjà*) ; les répétitions injustifiées (« *j'sais pas genre... je ferais genre* »), les interjections marquant l'hésitation (*hein, ben*). Les transformations lexicales des constructions verbales (« *jouer avec en lui jetant un bâton* ») visent également à assurer la compression des énoncés.

Au cours de ce travail, nous nous proposons de considérer la compression de l'énoncé en même temps que sa pseudo-oralité : dans certains cas, la compression causée par une nécessité strictement technique rendra l'énoncé peu naturel pour le destinataire, alors que les constructions elliptiques et le style discontinu de présentation - les marques de la pseudo-oralité - permettent au texte d'être perçu sans difficulté. Dans notre traduction, nous préférons ce type de compression : nous limitons l'utilisation des participes et des propositions subordonnées (« Ты не можешь бросать ему палку — он сам палка»), nous abandonnons les phrases adjectivales au profit des adjectifs (« Я познала чувство безусловной любви к бесполезным существам») et nous omettons le sujet lorsque cela est approprié (« Ты не можешь его погладить, потому что поранишь. Не можешь выгуливать, нужен очень маленький поводок»).

Examinons maintenant la mise en œuvre de la compression et de la pseudo-oralité en utilisant les oneliners comme exemple.

code temporel	texte source	texte cible
0:00:52.92 — 0:00:56.52	Argent aussi très pratique pour avoir des loisirs autres que la marche à pied.	Деньги — это удобно, чтобы развлекаться не только за счёт прогулок.
0:01:56.64 — 0:01:59.88	Quand ton loisir est plus chiant que ton taf, faut changer hein.	Когда хобби скучнее работы, нужно что-то менять.
0:02:34.16 — 0:02:36.68	Ici, c'est soit t'es riche, soit t'es français, hein, voilà, mais bon.	В Швейцарии ты либо богат, либо француз.

Comme nous l'avons déjà mentionné, dans le cas des oneliners, il est préférable de ne pas rompre l'intégrité de l'énoncé, donc dans notre traduction, ces énoncés apparaissent dans la zone des sous-titres dans leur intégralité. Nous observons que les caractéristiques prosodiques des oneliners sont moins prononcées que dans le cas des énoncés comiques en deux parties, dans lesquels il est important de souligner les parties opposées. Il en découle que moins d'éléments de l'énoncé portent l'accent logique, et que le traducteur a donc plus de liberté dans les transformations. Cela est également confirmé par l'objectif communicatif de ces déclarations : elles servent de conclusion comique au monologue et peuvent être sorties de leur contexte sans perdre l'effet comique. Par exemple, dans notre traduction, nous permettons des transformations grammaticales («...удобно, чтобы развлекаться...»), une concrétisation qui rend la blague plus autonome («в Швейцарии»). Selon nous, il est presque impossible de violer le principe de pseudo-oralité dans la traduction des oneliners, car ils sont conçus à l'origine comme des déclarations courtes et succinctes.

Ainsi, nous avons découvert les caractéristiques importantes de la traduction des contextes comiques dans le genre de la comédie de stand-up, qui définissent les limites des transformations de la traduction et traitent des paramètres les plus importants de la traduction audiovisuelle. Nous avons réussi à établir que la compression ne doit pas affecter les unités d'information culturellement pertinente, les moyens d'accentuation de l'attention du spectateur, les formes de mots potentiellement compréhensibles. En même temps, la compression ne doit pas être considérée isolément de la pseudo-oralité : cette combinaison permet de transformer l'énoncé afin qu'il ne soit pas perçu par le destinataire comme étranger, mais qu'il reproduise les mécanismes du langage familier de la langue cible.

Le dernier aspect que nous devons probablement considérer à travers le prisme de la pseudo-oralité est la traduction d'un vocabulaire émotionnellement coloré et familier dans les performances de la comédie de stand-up. Une telle traduction constitue un défi, quel que soit le format dans lequel elle se présente, car le

vocabulaire à connotation émotionnelle peut ne pas avoir absolument aucun équivalent dans la langue cible. En outre, même si un équivalent existe, son utilisation n'est pas toujours acceptable : comme le souligne V. Franzelli<sup>55</sup>, le vocabulaire émotionnellement coloré est perçu différemment dans la langue parlée et dans la langue écrite, et dans le cas des sous-titres, il peut dérouter ou même choquer le spectateur. Cependant, nous ne pouvons pas refuser de traduire le vocabulaire émotionnellement coloré, car il fait partie du comportement de l'artiste en matière de discours et nous permet d'attirer l'attention du spectateur sur des éléments significatifs de l'énoncé. En d'autres termes, le discours à connotation émotionnelle dans les sous-titres doit apparaître en force réduite pour ne pas choquer le spectateur, se rapporter aux mêmes éléments que dans la langue source et être naturel pour le destinataire, satisfaisant ainsi au principe de pseudo-oralité. Il est important de noter que dans les textes que nous avons traduits, il n'y a pas de contextes comiques qui soient construits uniquement sur des caractéristiques du registre langagier, donc nous considérons cette question comme faisant partie du problème de l'adéquation de la traduction.

Selon nous, les lexèmes familiers à connotation positive posent le moins de problèmes de traduction : dans ce cas, il n'y a pas de risque que le texte traduit choque le destinataire, et les transformations associées au critère de compression et de pseudo-oralité donnent plus de liberté au traducteur.

texte source	texte cible
Quand un sport il est vraiment bien, il y a un jeu vidéo <b>de ouf</b> qui <b>cartonne</b> derrière.	Когда спорт крутой, по нему выходит <b>офигенная популярная</b> игра.
Ouais <b>génial</b> hein. Là on marche. Au bout d'un moment on s'arrête. Voilà, c'est fini l'activité.	<b>Отлично</b> же: сейчас мы идём, а сейчас останавливаемся. Вот такой спорт!

<sup>55</sup> Franzelli V. Traduire la parole émotionnelle en sous-titrage : colère et identités. Klincksieck | « Éla. Études de linguistique appliquée » 2008/2 n° 150. URL : <https://www.cairn.info/revue-ela-2008-2-page-221.htm>

Les connotations négatives nécessitent un traitement plus attentif. Nous pensons que même s'il existe un équivalent ou une unité plus précise mais plus grossière en langue cible, il est préférable de choisir la version la plus neutre, car l'intonation avec laquelle ces énoncés sont prononcés compense la modération des énoncés écrits :

texte source	texte cible
Et on répond pas, on <b>s'en bat les couilles</b> .	Не отвечаем, <b>пофиг</b> .
Et ça doit être une <b>merde!</b>	Это будет полный <b>отстой!</b>
Je me rappelle, j'avais gagné à la radio 2 places pour aller à Disneyland et ce <b>con</b> d'animateur, il me dit : Et vous allez y aller avec qui ?	Помню, выиграл на радио два билета в Диснейленд, и <b>придурок</b> -ведущий спросил: «С кем пойдёте?».

Dans les cas où le vocabulaire peut être catégorisé comme familier mais n'est pas chargé de fortes connotations positives ou négatives ou bien si le registre familier est important pour la structure de l'énoncé, nous considérons qu'il est correct de conserver la forme familière dans la mesure du possible :

texte source	texte cible
Et le <b>mec</b> est sûr de lui, il croit chez lui, c'est le Louvre.	А <b>чувак</b> уверен, что у него дома Лувр.
Surtout qu'en plus, toi t'es la <b>poubelle</b> du groupe. Donc ils vont te présenter à une autre <b>poubelle</b> , d'un autre groupe, ça fait poubelle plus poubelle égal <b>méga poubelle</b> , ça donne jamais rien de bon.	Мало того, что я и так <b>дно</b> компании, так они хотят познакомить меня с другим <b>дном</b> другой компании. Это дно плюс дно, <b>мегадно</b> , из этого не выйдет ничего хорошего.

En même temps, dans la grande majorité des contextes, nous avons constaté l'utilisation d'un vocabulaire familier qui, soit n'a pas d'équivalents directs avec la connotation appropriée dans la langue cible (*piges, thunes, chopper*), soit a de tels



équivalents qui appartiennent au même registre de discours, mais sont dotés de connotations inappropriées pour le contexte (*darons, bouquin, bouffe*). Puisque le comportement de l'acteur dans la performance duquel nous trouvons un tel usage de mots est caractérisé par une grande émotivité, nous considérons qu'il est opportun d'arrondir les angles et d'opter pour un vocabulaire plus neutre, mais de créer la phrase dans un registre conversationnel, en compensant l'effet avec des moyens syntaxiques. De cette façon, les sous-titres produiront l'effet désiré et répondront aux exigences de la pseudo-oralité.

texte source	texte cible
J'ai appelé la <b>daronne</b> , j'ai dit : maman à Noël, je te mets bien !	<b>Маме</b> позвонил, сказал: "Мам, на Рождество ужин с меня!"
J'ai acheté un bouquin de signification des rêves, ça veut dire que t'as peur de perdre quelque chose de précieux.	Купил я <b>толкователь снов</b> , там сказано что это значит страх потерять нечто ценное.
Eh moi, j'ai passé <b>10 piges</b> à être le seul célibataire du groupe de potes.	<b>Я вот десять лет</b> был единственным одиночкой в компании друзей.

Cette méthode nous semble être la plus harmonieuse pour préserver la cohérence de la performance. Comme le note I. Nagovitsyna<sup>56</sup>, les lexèmes émotionnellement colorés utilisés de manière inappropriée se transforment facilement en clichés de traduction, ce qui affecte la perception du texte par le destinataire. La seule exception dans ce cas est l'utilisation de « putain », qui marque les contextes les plus émotionnels et qui, contrairement aux autres interjections, peut prendre un accent logique.

<sup>56</sup> Наговицына, И.А. Лингвистические средства сохранения комического эффекта в ситуативной модели перевода : на материале перевода комедийных фильмов : автореферат дис. Санкт-Петербург, 2016.

texte source	texte cible
<b>Putain</b> ça m'a fait la journée !	<b>Блин</b> , это сделало мой день!
Tout le monde, tous les <b>putains</b> de couples : lits doubles, draps.	У всех <b>грёбанных</b> парочек: двуспальные кровати, простыни.
Ça y est, toi t'es la Croix Rouge et moi je suis la Syrie, <b>putain</b> quoi.	Ну да, ты Красный Крест, а я Сирия, <b>блин</b> .

Enfin, nous sommes prêts à résumer. Lors de la traduction de contextes humoristiques de la comédie de stand-up, la compression doit se faire en respectant la structure de l'énoncé et, surtout, ne doit pas perturber le timing de la performance. Par conséquent, la tâche du traducteur dans ce cas n'est pas seulement de créer un texte cohérent, équivalent et adéquat, mais aussi de distribuer l'espace textuel disponible pour les sous-titres de manière à ce qu'il réponde aux exigences techniques du volume de texte. La compression doit être mise en œuvre en gardant à l'esprit le critère de pseudo-oralité : il s'agit de traiter avec soin le vocabulaire potentiellement compréhensible et à forte connotation émotionnelle. Si les imperfections de la parole ou le vocabulaire familier servent de moyen d'accentuation pour maintenir l'attention du public ou sont une caractéristique importante de la manière langagière de l'artiste, nous considérons qu'il est important de leur trouver des équivalents lors de leur traduction en langue cible.

## Conclusions

Enfin, nous avons analysé notre corpus et obtenu un certain nombre de conclusions d'intérêt pratique. Tout d'abord, nous avons examiné la mise en œuvre des fonctions humoristiques dans la comédie de stand-up et nous avons conclu que la fonction défensive occupe une place particulière dans ce genre. En ce qui concerne la fonction défensive, nous pensons qu'elle se réalise le plus vivement dans le cadre de l'improvisation et du format de la réponse mentale, qui est une stratégie fréquente en stand-up. Nous avons ensuite examiné la valeur pratique de la notion de collision

de scripts en traduction et avons conclu qu'elle fournit une approche systématique de la traduction, par opposition, par exemple, à la prise en compte d'un facteur purement linguistique. En outre, nous avons pu identifier un certain nombre de caractéristiques distinctives du genre de la comédie de stand-up, qui incluent, par exemple, des blagues avec une structure en trois parties. Parmi les conflits de scripts dans les contextes que nous avons analysés, nous avons trouvé la solitude/les relations, l'enfant/l'adulte et la vie/la mort. Cette dernière opposition est particulièrement importante pour la traduction de l'humour noir, qui occupe une place importante dans le discours humoristique. Parmi les mécanismes logiques les plus significatifs du discours de la comédie de stand-up, nous comptons la fausse analogie, la fausse inférence, l'inversion de la figure et du fond. En outre, nous avons pu tirer plusieurs conclusions importantes concernant la conception visuelle des sous-titres : par exemple, nous pensons que le dialogue imaginaire de l'artiste doit être reflété graphiquement dans les sous-titres afin de ne pas perturber la perception. Un aspect important de notre travail a été la traduction des informations culturellement pertinentes : nous avons conclu que dans certains cas, ces informations peuvent être transférées dans la culture cible sans difficulté, mais qu'il est parfois nécessaire de les adapter pour le destinataire. Enfin, nous avons conclu que la généralisation, la concrétisation et la traduction compensatoire sont des stratégies de traduction importantes dans le cas de la traduction humoristique. Grâce à la combinaison de plusieurs canaux perceptifs et aux contraintes de temps, ils évitent de rendre la perception difficile pour le spectateur.

## **Conclusion**

Dans notre travail, nous avons examiné les aspects théoriques et pratiques de la traduction de la comédie de stand-up du français au russe. Dans la partie théorique, nous avons réussi à établir les fonctions et les aspects les plus importants de ce genre qui doivent être reflétés dans la traduction. Par exemple, la mise en œuvre des fonctions de protection et d'identification de l'humour dans le texte de la traduction peut constituer une preuve importante de son adéquation. Nous avons également pu déterminer les caractéristiques structurelles du stand-up et les considérer dans le cadre d'une théorie générale de l'humour verbal : en particulier, nous avons établi une correspondance entre la collision de scripts opposés et la combinaison du set-up et de la punchline comme unités principales du comique de stand-up. Nous avons découvert et caractérisé des exemples particuliers du fonctionnement de ce système, comme la structure en trois parties des contextes comiques, qui est importante pour la rétention de l'attention du spectateur.

En nous appuyant sur la théorie générale de l'humour verbal, nous avons réussi à résoudre le problème de l'identification des contextes comiques et de leur transfert en langue cible. En outre, elle nous a permis de caractériser les mécanismes logiques et les stratégies narratives des contextes comiques dans la comédie de stand-up, ainsi que de porter un jugement sur le modèle de leur transfert en langue cible dans la traduction. Nous avons pu caractériser le rôle des informations non verbales et des informations culturellement pertinentes dans la création de l'effet comique et déterminer la corrélation dans laquelle ce type d'informations doit être présent dans la traduction.

Nous avons également étudié les aspects les plus importants de la traduction audiovisuelle de l'humour et les avons mis en œuvre dans la traduction et le sous-titrage de notre corpus. Nous avons découvert que les aspects les plus importants de la traduction audiovisuelle de l'humour sont la pseudo-oralité et la compression, qui déterminent le résultat final de la traduction et permettent d'ajuster le choix des stratégies de traduction. Nous avons également pu caractériser les types

d'informations qui devraient subir le moins de transformations de traduction : il s'agit des types d'énoncés, des informations potentiellement compréhensibles pour le destinataire, des moyens d'accentuation et des unités de vocabulaire émotionnellement coloré. Notre étude de la combinaison des contraintes techniques et linguistiques nous a conduit à l'idée d'une disposition spécifique du texte sur l'écran dans les cas de contextes comiques à articulation simple ou double.

Dans l'ensemble, nous pensons que les objectifs que nous avons fixés pour notre étude ont été atteints et que les résultats que nous avons obtenus ont une pertinence pratique importante. Il ne fait aucun doute que le genre de la comédie de stand-up gagne actuellement en popularité et la prise en compte des particularités de son fonctionnement et de sa traduction à partir de langues autres que l'anglais est une étape importante pour cette direction de la traduction. À notre avis, à long terme, le sujet d'étude dans ce domaine pourrait être la domestication, qui est déjà activement pratiquée dans le sous-titrage amateur.

## Références

1. Attardo S. *Linguistic Theories of Humor*. N. Y.: Mouton de Gruyter, 1994.
2. Bain A. *The emotions and the will*. London: Longmans, Green and Co, 1899.
3. Ballard, M. (1989). Effets d'humour, ambiguïté et didactique de la traduction. *Meta*, 34(1), 20–25.
4. Chiaro, Delia, éd. *Translation, Humour and Literature. Translation and humour*, v. 1. London ; New York: Continuum, 2010.
5. Clark M. *Humour and Incongruity // Philosophy*. – 1970. – № 45.
6. Conejo Caseres, S. *Sous-titres professionnels et sous-titres amateurs d'une série télévisée humoristique (New Girl) : une étude de réception*. Master : Univ. Genève, 2018.
7. Dean Greg. *Step By Step to Stand-Up Comedy//Heinemann Drama*. – 2000.
8. Dumas L. *Le sous-titrage : une pratique à la marge de la traduction*. ELIS - Echanges de linguistique en Sorbonne, Université Paris Sorbonne, 2014, *Le sens de la langue au discours: études de sémantique et d'analyse du discours*, 2, pp.129-144.
9. Flanson T., Bryant G. A., Barret H. C. *Prosody in spontaneous humour, evidence for encryption – Amsterdam : John Benjamins*, 2011.
10. Franzelli V. *Traduire la parole émotionnelle en sous-titrage : colère et identités*. Klincksieck | « Éla. Études de linguistique appliquée » 2008/2 n° 150. URL : <https://www.cairn.info/revue-ela-2008-2-page-221.htm>
11. Gambier, Y. *La traduction audiovisuelle : un genre en expansion*. *Meta*, 49(1), 1–11. 2004.
12. Godin, J.-C. (1968). *Réflexions sur l'humour*. *Études françaises*, 4(4), 415–423.
13. Koestler A. *The Act of Creation*. Penguin Books, 1990.
14. Lafontaine T. *Le stand-up comme espace de résistance et de transformation*/ Université du Québec à Montréal, 2016.
15. Laurian, A.-M. (1989). *Humour et traduction au contact des cultures*. *Meta*, 34(1), 5–14.

16. Leinen F. Limites et possibilités du transfert culturel. L'exemple de la traduction allemande de L'Amour, la fantasia, d'Assia Djebar // De la traduction et des transferts culturels. – Paris, 2007.
17. Matkivska N. Audiovisual Translation: Conception, Types, Characters? Speech and Translation Strategies Applied // Kalbu Studijos. 2014. № 25.
18. Nida, Eugene A., Charles R. Taber. (1969). The Theory and Practice of Translation, With Special Reference to Bible Translating, 200. Leiden: Brill.
19. Pickering L., Corduas M., Eisterhold J., Seifried B., Egglston A., Attardo S. Prosodic markers of saliency in humorous narratives. – Routledge, 2009.
20. Raskin, V. Semantic Mechanisms of Humor / V. Raskin. – Dordrecht & Boston & Lancaster: D. Reidel Publishing Company, 1985.
21. Schirmenti, Z. Traduction des sous-titres d'humour : catégorisation et analyse des stratégies de traduction employées lors du sous-titrage du spectacle Sparks of Insanity de Jeff Dunham en anglais, français et néerlandais. URL: <http://hdl.handle.net/2268.2/12123>
22. Sfar I. Traduire les blagues : jouer par/avec les mots. In: Équivalences, 35e année-n°1-2, 2008. Jeux de mots et traduction. pp. 85-101.
23. Shureteh, H. « Venuti versus Nida: A Representational Conflict in Translation Theory ». Babel 61, no 1 (2015). URL: <https://doi.org/10.1075/babel.61.1.05shu>.
24. Szeplińska-Baran M. y Baran M. Les paramètres traductologiques du transfert interlingual de l'humour. Sabir. International Bulletin of Applied Linguistics, 2019.
25. Айзенк Г. Парадоксы психологии Пер. с англ. — М.: Эксмо, 2009. — 352 с.
26. Алексеева, И. С. Введение в переводоведение / И. С. Алексеева. – СПб. : Академия, 2004.
27. Аристотель. Риторика. Поэтика. Пер. О.П. Цыбенко (Риторика) и В.Г. Апфельрота (Поэтика). — Москва: Лабиринт, 2000.

28. Бархударов Л. С. Язык и перевод (Вопросы общей и частной теории перевода). М., «Междунар. отношения», 1975.
29. Белова, Л. И. (2012). Деструктивные и конструктивные функции юмора (социологический аспект). Вестник Южно-Уральского государственного университета. Серия: Социально-гуманитарные науки, (32), 143-144.
30. Берн Э. Трансактный анализ в группе. М.: Лабиринт, 1994.
31. Виноградов В.С. Введение в переводоведение (общие и лексические вопросы) / В.С. Виноградов – М.: Изд-во института общ. среднего образования РАО, 2001. 224 с.
32. Гарбовский Н.К. Теория перевода. Учебник. — 2-е изд. — М.: Изд-во Моск. ун-та, 2007.
33. Гоббс Т. Избранные произведения: в 2 т. Т.1. М.: Мысль, 1964.
34. Горшкова В.Е. Особенности перевода фильмов с субтитрами // Вестник Сибирского государственного аэрокосмического университета им. акад. М.Ф. Решетникова. 2006. № 3.
35. Козуляев А.В. Интегративная модель обучения аудиовизуальному переводу (английский язык). Диссертация. Москва, 2019.
36. Комиссаров В. Н. Современное переводоведение. 3-е изд., стер. М.: Р. Валент, 2017.
37. Манжелевская Е.В. Нюансы актуализации сигналов акцентирования разных видов в юмористической прозе (на материале англоязычных текстов Д.Карлина, Л. си Кея, Д. Морана и Э. Дедженерес)/ Филологические науки. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2017. № 11(77): в 3-х ч. Ч. 1.
38. Матасов Р. А. Перевод кино/видео материалов: лингвокультурологические и дидактические аспекты: дис. .канд. филол. наук / Р. А. Матасов. Моск. гос. ун-т. им. М.В. Ломоносова. Москва. 2009.



39. Наговицына, И.А. Лингвистические средства сохранения комического эффекта в ситуативной модели перевода : на материале перевода комедийных фильмов : автореферат дис. Санкт-Петербург, 2016.
40. Радостева С. Н. Просодические средства выражения юмора в английском языке // Фонетика: проблемы и перспективы. 2014.
41. Решетарова А.М. Структурные и композиционные особенности юмористических текстов в жанре стендап-комедии // Вестник Донецкого Национального Университета. Серия Д: филология и психология. – 2020. – №2. – с.109
42. Смелсер Н. Социология. М., 1994.
43. Сорокин Ю. А. Марковина И.Ю. Культура и ее этнопсихолингвистическая ценность // Этнопсихолингвистика. – М., 1998.
44. Степанова А.В. Структурные и лингвистические особенности стендапа. Международный журнал гуманитарных и естественных наук, 2021.
45. Федоров А.В. Основы общей теории перевода. Москва: Высшая школа, 2002.
46. Фетисова Н.А. Способы создания юмористического эффекта в англоязычном кино и стратегии перевода. Язык, литература и культура как грани межкультурного общения, 2017.
47. Флеонова, О. Л. Лингвостилистические и семиотические особенности американской литературы черного юмора дис ... канд. филол. наук (10.02.04 – германские языки) / О. Л. Флеонова; рук. работы Л. В. Полубиченко. – М. : МГУ им. М. В. Ломоносова, 2003.
48. Шаповалов М.О. Особенности этнокультурных стереотипов в юмористических текстах (на материале французского и итальянского языков). Вестник Челябинского государственного университета, 2012.
49. Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика: В 2 т. Т. 1. - М., 1983.
50. Шопенгауэр А. Мир как воля и представление. – Собр. соч.: В 6 т. – Т. 1. – М.: Terra-Книжный клуб, 2001.

## Sitographie et dictionnaires en ligne

51. <https://cyberleninka.ru>
52. <https://www.semanticscholar.org>
53. <https://www.erudit.org>
54. <https://www.usherbrooke.ca>
55. <https://www.persee.fr/>
56. <https://www.lexpress.fr>
57. <http://tapemark.narod.ru/les/>
58. <http://atilf.atilf.fr/>
59. <http://www.lexilogos.com.html>
60. <https://dictionnaire.lerobert.com>
61. <https://www.demotivateur.fr>
62. <https://www.larousse.fr>
63. <http://www.linternaute.com>
64. <https://www.cnrtl.fr>
65. <https://www.cnrtl.fr>
66. <https://usito.usherbrooke.ca>
67. <https://dic.academic.ru>

## Annexes

### Fanny Ruwet, Je ne serai pas une bonne mère

0:00:05.50 — 0:00:11.48	Bonsoir, Montreux ! Calmez-vous !	Привет, Монтрё! Так, спокойно!
0:00:11.48 — 0:00:12.40	J'suis très contente d'être là.	Я рада быть здесь,
0:00:12.42 — 0:00:13.67	C'est la première fois que je joue en Suisse.	я впервые в Швейцарии.
0:00:13.67 — 0:00:15.92	Donc je suis ouai, je suis très heureuse	Так что да, я очень рада
0:00:15.92 — 0:00:17.63	assez stressée aussi	и нервничаю тоже.
0:00:17.63 — 0:00:20.36	J'ai eu tout le trajet : Bruxelles, Montreux	Ехала сюда через Брюссель...
0:00:20.36 — 0:00:22.25	Pourangoisser, je me disais :	Переживала, как всё будет:
0:00:22.25 — 0:00:24.00	ah, si ça se trouve, les suisses, c'est pas mon public.	вдруг швейцарцы не моя аудитория?
0:00:24.00 — 0:00:26.22	Puis je me suis rappelée que je n'ai pas de public.	Потом вспомнила, что у меня нет аудитории.
0:00:29.74 — 0:00:31.97	Ça c'est bizarre pour moi de me retrouver comme ça au milieu des gens,	Мне странно оказаться на сцене,
0:00:31.97 — 0:00:33.80	de parler à autant de personnes.	общаться с такой аудиторией
0:00:33.80 — 0:00:35.44	Parce que j'ai toujours eu beaucoup de mal en fait	Мне всегда с этим было сложно:
0:00:35.45 — 0:00:36.62	pour parler avec les gens,	общение с людьми,

0:00:36.62 — 0:00:39.40	les relations sociales, les interactions sociales et tout.	социальные взаимодействия, всё такое.
0:00:39.50 — 0:00:44.36	Quand j'avais dix ans, j'ai adopté les phasmes.	Когда мне было 10, я завела палочников.
0:00:44.36 — 0:00:47.54	C'est ça, c'est pas un truc des victimes	Решение не для слабаков.
0:00:47.54 — 0:00:48.68	Tiens, les phasmes, les petits insectes	Это такие жуки,
0:00:48.68 — 0:00:50.78	qui ressemblent à un bout de bois.	похожие на палочку.
0:00:50.78 — 0:00:52.60	Et ça fait rien.	Бессмысленные.
0:00:53.00 — 0:00:54.12	Rien. Mais genre ... rien.	Прямо совсем.
0:00:54.72 — 0:00:55.82	Tu peux pas .. tu peux rien faire.	С ними нечего делать!
0:00:55.82 — 0:00:58.67	Tu peux pas manipuler un phasme parce tu risquerais de le blesser.	Ты не можешь его погладить, потому что поранишь.
0:00:58.67 — 0:01:01.04	Tu ne peux pas aller le promener	Не можешь выгуливать,
0:01:01.04 — 0:01:04.22	parce qu'il faudra une toute petite laisse.	нужен очень маленький поводок.
0:01:04.22 — 0:01:06.60	Tu peux pas jouer avec en lui jetant un bâton	Ты не можешь бросать ему палку —
0:01:06.60 — 0:01:10.59	parce que c'est lui le bâton.	он сам палка.
0:01:10.59 — 0:01:11.79	Ça me fascine de savoir que je fais Montreux	Круто выступать здесь
0:01:11.79 — 0:01:16.83	avec ce genre de blagues.	с такими шутками...

0:01:16.83 — 0:01:18.56	Et donc, moi, quand j'avais dix ans, plutôt que dire genre	Так вот когда мне было 10,
0:01:18.57 — 0:01:20.55	je veux des p'tits chiens ou	моими питомцами были не собачки
0:01:20.55 — 0:01:22.17	je veux un p'tit lapin -	и не кролики,
0:01:22.17 — 0:01:23.75	un animal vraiment avec lequel	контактные, милые животные,
0:01:23.75 — 0:01:25.29	tu peux créer des liens et créer une relation –	с которыми приятно -
0:01:25.29 — 0:01:28.60	non, moi, je voulais des phasmes, donc, je ne peux pas être étonnée	у меня были жуки, и я не удивляюсь,
0:01:28.62 — 0:01:30.30	qu'aujourd'hui j'ai du mal à sociabiliser.	что у меня проблемы с общением.
0:01:30.52 — 0:01:31.75	Mais je pensais que ça allait passer	Надеялась, что пройдёт,
0:01:31.96 — 0:01:32.96	et clairement non.	но явно нет,
0:01:33.00 — 0:01:37.67	Si c'était passé, je ne serais pas un samedi soir à Montreux.	иначе я не выступала бы сейчас в Монтрё.
0:01:37.67 — 0:01:38.70	Non, je suis très heureuse d'être là, évidemment.	Нет, я правда рада.
0:01:38.70 — 0:01:40.14	Je suis très heureuse d'être là,	Рада быть здесь,
0:01:40.14 — 0:01:41.90	même si absolument	хотя абсолютно
0:01:41.91 — 0:01:44.22	tous les gars de la sécurité ont fini	все охранники так или иначе
0:01:44.22 — 0:01:45.24	par me demander à un moment ou un autre:	спросили меня:
0:01:45.24 — 0:01:49.56	« Tu as perdu tes parents ? »	«Потеряла родителей?»

0:01:49.57 — 0:01:51.50	À la fin, j'en avais tellement marre, j'ai fini par dire :	Меня это так достало, что я стала отвечать:
0:01:51.50 — 0:01:55.13	« Oui, l'année dernière, accident de voiture »	« Да, в том году, страшная авария...»
0:01:58.25 — 0:02:01.14	Je sais pas si moi, je veux des enfants.	Я не знаю, хочу ли я детей.
0:02:01.14 — 0:02:02.16	Je sais pas	Не знаю...
0:02:02.17 — 0:02:03.92	Mais je me pose souvent la question quand...	Часто задаюсь этим вопросом,
0:02:03.92 — 0:02:05.55	je me pose souvent la question ...	часто думаю об этом...
0:02:05.55 — 0:02:07.17	Il y a pas très longtemps j'étais dans un restaurant comme ça	Недавно была в ресторане
0:02:07.17 — 0:02:08.57	et à un moment je remarque	и вдруг заметила
0:02:08.57 — 0:02:11.88	qu'à quelques tables de moi il y avait une petite fille	за соседним столиком маленькую девочку.
0:02:11.88 — 0:02:13.53	Une petite fille qui me ressemblait vachement fort !	Она была очень похожа на меня!
0:02:13.53 — 0:02:15.36	Mais genre vraiment-vraiment fort !	Прям очень-очень похожа!
0:02:15.36 — 0:02:17.51	Et je me disais : tiens, c'est marrant !	И я подумала: о, прикольно!
0:02:17.51 — 0:02:19.37	Enfin, marrant, pas pour elle.	Ну, явно не для неё.
0:02:20.40 — 0:02:21.80	Clairement, elle allait pas pécho beaucoup.	Успех ей точно не грозит.
0:02:21.80 — 0:02:24.22	Mais voilà moi, je me disais : tiens, c'est comique et tout parce que	Но я подумала: как забавно,

0:02:24.23 — 0:02:25.56	ça pourrait être ma fille.	ЭТО МОГЛА БЫТЬ МОЯ ДОЧЬ.
0:02:25.56 — 0:02:27.79	Donc, ça m'a poussé à me poser la question	Это навело меня на мысль,
0:02:27.79 — 0:02:30.28	“ Est-ce que je serais capable d'avoir un enfant ? ”	могла бы я завести ребёнка.
0:02:30.28 — 0:02:32.00	Et clairement, physiquement non,	Очевидно, физически нет:
0:02:32.65 — 0:02:35.53	j'aurais... il faut que j'attende la puberté et tout ça.	нужно дождаться пубертата, всё такое.
0:02:35.53 — 0:02:37.67	Et puis, je m'intéresse, si un être humain sort de mon corps,	А с моим ростом, если из меня выйдет человек,
0:02:37.67 — 0:02:40.82	c'est pas un accouchement, c'est une mue.	то это скорее линька, чем роды.
0:02:42.48 — 0:02:44.56	Donc clairement, physiquement non	Так вот, физически, очевидно, нет,
0:02:44.56 — 0:02:46.09	mais psychologiquement	но психологически -
0:02:46.09 — 0:02:48.40	est-ce que je serais capable d'avoir un enfant ?	могла бы я завести ребёнка?
0:02:48.40 — 0:02:50.53	Il faut savoir, je m'y connais assez bien en parentalité	Я неплохо разбираюсь в родительстве
0:02:50.53 — 0:02:52.06	et en maternité, tout,	и материнстве.
0:02:52.06 — 0:02:57.22	puisque je viens d'une famille où il y avait des phasmes.	Я из семьи, где жили палочники...
0:02:57.22 — 0:02:58.59	Donc, vue que j'en ai eu deux,	Поскольку их было двое,
0:02:58.59 — 0:03:00.37	j'ai déjà en quelque sorte été mère.	я уже в каком-то смысле мать.

0:03:00.37 — 0:03:02.88	J'ai déjà connu ce sentiment d'amour inconditionnel	Я познала чувство безусловной любви
0:03:02.89 — 0:03:06.29	envers des êtres qui n'ont absolument aucune utilité.	к бесполезным существам.
0:03:07.01 — 0:03:10.50	Certes, j'ai pas accouché de ces phasmes, voilà	Конечно, я не проходила через роды,
0:03:10.51 — 0:03:12.47	mais je me suis déjà enlevé une écharde	но вот однажды я вытаскивала занозу -
0:03:12.48 — 0:03:15.17	donc je suppose que ça revient au même.	думаю, это почти то же самое.
0:03:15.17 — 0:03:18.75	Et en fait, rien que cette relation avec mes phasmes, elle m'a suffi	Даже этих отношений с палочниками
0:03:18.75 — 0:03:20.43	pour voir que j'étais	мне хватило, чтобы понять:
0:03:20.43 — 0:03:22.32	pas une bonne mère pour eux.	я была им плохой матерью.
0:03:22.32 — 0:03:25.50	Un phasme, ça peut rester immobile extrêmement longtemps	Палочник может очень долго оставаться без движения,
0:03:25.50 — 0:03:27.18	pour se fondre dans le décor et tout.	чтобы слиться с фоном.
0:03:27.18 — 0:03:29.00	Et un jour, j'en ai un qui est resté immobile tellement longtemps	Однажды один так долго не двигался,
0:03:29.00 — 0:03:30.42	que j'ai cru qu'il était mort.	что я решила, что он умер.
0:03:30.42 — 0:03:32.36	Et ma réaction, ça a été de me dire :	Я отреагировала так:
0:03:32.36 — 0:03:34.17	« Tans pis ».	«Ну что ж...»
0:03:35.99 — 0:03:38.13	Première indice	Первый признак,



0:03:38.13 — 0:03:39.45	qui montre que j'étais pas une bonne mère.	что я плохая мать, -
0:03:39.45 — 0:03:41.81	Ce n'est pas la réaction attendue.	реакция, которой ты не ждёшь.
0:03:41.81 — 0:03:44.61	Surtout que j'en avais que deux.	Тем более, у меня их было двое,
0:03:44.61 — 0:03:47.39	C'est pas comme dans les familles nombreuses où tu ...	это вам не многодетная семья.
0:03:48.38 — 0:03:50.40	Allez !	Так!
0:03:50.50 — 0:03:54.68	Y en a un qui meurt et les parents, ils font genre : « Bah ...	Когда один умер, и родители такие: «Нуу...
0:03:54.68 — 0:03:57.56	Ils nous en restent 13.	Осталось 13.
0:03:57.71 — 0:04:01.63	Celui n'était même pas dans mon top-10 ».	Этот не был в моём топ-10».
0:04:03.04 — 0:04:04.62	Non, quand on a que deux,	Нет, когда их двое,
0:04:04.62 — 0:04:06.56	t'es obligé de les aimer.	ты должен их любить.
0:04:06.58 — 0:04:10.40	Et surtout, t'es obligé de les aimer pareil, sinon ça se voit.	Любить одинаково, иначе это видно.
0:04:10.40 — 0:04:12.48	Ça se voit si à Noël il y a un, il reçoit PlayStation	Видно, когда одному дарят PlayStation,
0:04:12.48 — 0:04:15.20	et l'autre, il reçoit la boîte.	а второму - коробку.
0:04:17.00 — 0:04:19.00	Mais enfin, pourquoi t'aimes pas ta boîte ?	«Тебе что, не нравится коробка?»
0:04:19.00 — 0:04:20.13	Elle est très bien !	Она отличная!
0:04:20.13 — 0:04:25.44	Elle ira très bien dans ta cage.	Поместится к тебе в клетку.

0:04:25.44 — 0:04:26.97	Tu pourras l'utiliser je ne sais pas	Можно, например,
0:04:26.97 — 0:04:30.33	mettre toutes tes affaires dedans et partir.	собрать в неё вещи и уйти.
0:04:31.46 — 0:04:33.31	Non, c'est vrai, t'as pas d'affaires.	А, ну да, у тебя нет вещей.
0:04:33.35 — 0:04:37.78	Bah si, maintenant t'as une boîte !”	Ну вот теперь есть коробка!»
0:04:37.78 — 0:04:39.68	Plus logiquement, dix ans c'est l'âge	Естественно, когда тебе 10,
0:04:39.68 — 0:04:40.92	où quand ton animal meurt,	и твой питомец умер,
0:04:40.92 — 0:04:43.40	t'organises une cérémonie et tout, tu l'enterre dans le jardin,	ты устраиваешь погребальную церемонию в саду,
0:04:43.40 — 0:04:44.72	t'invite tes parents	зовёшь родителей
0:04:44.72 — 0:04:46.63	tu pleures toutes les larmes de ton corps...	и горько плачешь...
0:04:46.63 — 0:04:49.59	Moi, j'ai mis les phasmes à la poubelle.	Я выкинула их в мусорку.
0:04:49.84 — 0:04:53.40	Deuxième indice qui montre que j'étais pas une bonne mère :	Второй признак, что я плохая мать:
0:04:53.40 — 0:04:54.68	tu n'es pas supposé faire ça.	так делать не принято.
0:04:55.00 — 0:04:56.47	À un moment, quand tu te retrouves	Однажды ты оказываешься
0:04:56.47 — 0:04:57.94	à l'hôpital avec ton gamin	в больнице с ребёнком
0:04:57.94 — 0:05:00.24	suite à un accident de tragédie, je sais pas.	после аварии или чего-то страшного, не знаю.

0:05:00.24 — 0:05:02.20	Et que le médecin te dis : « Je suis désolé madame,	И врач говорит: «Мне очень жаль,
0:05:02.20 — 0:05:04.32	nous n'avons rien pu faire ».	мы сделали всё, что могли...»
0:05:04.32 — 0:05:05.93	Tu vas pas lui répondre « Ne vous inquiétez pas docteur,	А ты отвечаешь: «Не волнуйтесь,
0:05:05.93 — 0:05:09.00	j'ai tout prévu, j'ai pris mes sacs blancs ».	я всё предусмотрела, вот пакет».
0:05:10.96 — 0:05:12.44	Mec qui a péte un câble ...	Чувак охренеет.
0:05:12.44 — 0:05:13.88	Enfin, madame, vous êtes folle !	Девушка, вы с ума сошли!
0:05:13.88 — 0:05:17.59	Déchets alimentaires/ compost !	Бак «пищевые отходы/ компост»!
0:05:20.90 — 0:05:22.68	Surtout que ...	Главное...
0:05:23.00 — 0:05:24.38	Bien essayé !	Спасибо за попытку!
0:05:35.37 — 0:05:39.69	Ça sent les applaudissements de la pitié !	Пахнет аплодисментами из жалости!
0:05:39.69 — 0:05:42.62	Et non, surtout que moi, je serais capable	Главное, что я могу
0:05:42.62 — 0:05:45.16	d'oublier les sacs poubelle en allant à l'hôpital.	и пакеты забыть взять в больницу.
0:05:45.20 — 0:05:46.78	Parce que j'oublie toujours tout en fait,	Я вечно всё забываю,
0:05:46.78 — 0:05:49.56	c'est assez... assez angoissant.	и это тревожно.
0:05:49.56 — 0:05:51.80	J'oublie toujours tout. Quand je me fais du thé,	Я постоянно всё забываю. Когда я делаю чай,

0:05:51.80 — 0:05:53.94	les trois quarts de temps j’oublie de le boire.	я почти всегда забываю его выпить.
0:05:54.09 — 0:05:57.74	Alors que j’adore le thé	При этом я люблю чай,
0:05:57.74 — 0:06:02.27.	et je suis pas sûre d’adorer mon enfant.	и не факт, что буду любить своего ребёнка.
0:06:02.27 — 0:06:05.50	On n’est pas à l’abri d’un oubli.	Можно забыть всё, что угодно.
0:06:05.54 — 0:06:08.56	J’sais pas genre, dans le caddie du supermarché au moment de le ranger	Когда я буду ставить на место тележку в магазине,
0:06:08.56 — 0:06:11.71	je ferai genre « Putain... Pourquoi ça coince ? »	будет что-то вроде «Блин! Что там застряло?».
0:06:15.30 — 0:06:18.99	Ça serait affreux...	Это ужасно....
0:06:19.60 — 0:06:22.17	Perdre un euro comme ça.	Целый евро на ветер.
0:06:30.78 — 0:06:34.56	Non, je pense péter un câble si je tombe enceinte.	Не, я точно с ума сойду, если забеременею.
0:06:35.00 — 0:06:35.96	Je rigolerai mon mec :	Разыграю парня,
0:06:36.00 — 0:06:40.00	«Je t’avais dit d’éjaculer sur les seins !»	«Я же говорила, кончай на грудь!».
0:06:42.44 — 0:06:48.94	Et il me dirait : « Je voulais mais je ne les ai pas trouvés ».	Он скажет: «Я хотел, но не нашёл»
0:06:48.94 — 0:06:50.56	Ah je sais pas ... Non, pour l’instant	Не знаю... Сейчас, пожалуй,
0:06:50.56 — 0:06:52.03	je pense que je ne veux pas d’un enfant	я не хочу ребёнка,

0:06:52.03 — 0:06:54.80	mais je me dis que probablement ou peut-être je changerai d'avis.	но возможно однажды я передумаю
0:06:54.90 — 0:06:56.80	Il paraît que les enfants c'est comme les faciales :	Может, дети как сперма на лице:
0:06:56.80 — 0:06:58.52	au début tu dis non et puis - hm !	сначала говоришь «нет», а потом - хм!
0:07:01.52 — 0:07:03.36	C'est collant mais ça fait de bons souvenirs.	Липко, но воспоминания крутые.
0:07:12.09 — 0:07:18.52	J'ai fait cette blague devant mes parents le mois dernier.	Рассказала недавно эту шутку родителям.
0:07:18.53 — 0:07:20.33	Je crois qu'ils m'ont déshéritée.	Думаю, в их завещании меня уже нет.
0:07:20.33 — 0:07:24.29	Heureusement qu'ils étaient pauvres.	Хорошо, что они бедные!
0:07:24.50 — 0:07:26.49	C'était assez gênant	Ну ладно, вышло немного неловко
0:07:26.49 — 0:07:28.44	quand j'ai fait cette blague, c'est un petit malaise comme ça	с этой шуткой, как-то так.
0:07:28.45 — 0:07:31.48	mais moi, ça ne me dérange pas tant le malaise	Но мне норм, когда неловко
0:07:31.48 — 0:07:32.67	je trouve ça assez fun.	мне кажется, это весело.
0:07:32.67 — 0:07:34.89	En fait, il m'arrivait tellement de choses bizarre dans ma vie	Со мной случалось столько странного,
0:07:34.89 — 0:07:37.56	que j'ai commencé à développer une certaine résistance au malaise —	что я выработала устойчивость к неловкости -
0:07:37.56 — 0:07:40.04	maintenant je peux supporter	сейчас я могу быть спокойной
0:07:40.04 — 0:07:41.75	toutes les situations même les plus bizarres, même les plus malfaisantes	даже в самых странных ситуациях.

0:07:42.75 — 0:07:47.19	genre tu regardes la télé avec tes parents et il y a un scène de sexe.	Например, смотришь с родителями кино а там постельная сцена.
0:07:47.19 — 0:07:48.40	Ou tu regardes la télé	Или смотришь кино,
0:07:48.40 — 0:07:53.05	et il y a un scène de sexe avec tes parents.	а там постельная сцена с твоими родителями.
0:07:53.59 — 0:07:56.77	Vraiment, je peux tout supporter.	Правда, я всё могу выдержать.
0:07:56.77 — 0:08:00.16	J'ai même fini par aimer ça,	В итоге мне это даже стало нравиться,
0:08:00.16 — 0:08:02.91	en fait le malaise parce que c'est tellement pratique quand tu veux être tranquille.	ведь это удобно, чтобы все вокруг замолчали.
0:08:02.96 — 0:08:05.29	Imaginons, t'es dans le train	Допустим, ты едешь в поезде,
0:08:05.29 — 0:08:07.00	tu trouve qu'il y a trop de bruit dans le compartiment	соседи в купе шумят,
0:08:07.02 — 0:08:08.64	et grâce au malaise en une seule phrase	и всего одной неловкой фразой
0:08:08.70 — 0:08:11.20	tu peux te débarrasser de tout le bruit du wagon.	ты прекращаешь весь шум в вагоне.
0:08:12.61 — 0:08:13.99	Juste tu prends ton téléphone,	Просто берёшь телефон,
0:08:13.99 — 0:08:15.40	tu fais seulement démarrer une conversation	начинаешь разговор
0:08:15.40 — 0:08:18.12	et puis tu dis une seule phrase un tout p'tit peu plus fort :	и одну фразу говоришь погромче:
0:08:18.12 — 0:08:22.20	« Consentement ou pas, j'avais onze ans, papa »	«По согласию или нет, но мне было 11, пап»
0:08:36.59 — 0:08:39.90	T'es tranquille jusqu'au terminus !	До конечной больше ни звука!

0:08:39.90 — 0:08:43.37	En plus, le malaise c'est ludique.	А ещё можно играть в неловкость.
0:08:43.37 — 0:08:45.56	Avec mon mec, on a lancé un petit jeu qui consiste	Мы с парнем играем в игру, смысл которой -
0:08:45.57 — 0:08:49.00	à dire le truc le plus choquant, le plus malaisant possible en public	сказать наиболее неловкую вещь на людях
0:08:49.02 — 0:08:51.14	et à chaque fois surenchérir	и с каждым разом нагнетать
0:08:51.14 — 0:08:52.97	sur ce qu'on se dit dans l'autre.	то, что говорит другой.
0:08:52.97 — 0:08:56.21	Alors on a perdu quelques proches depuis qu'on a commencé à faire ça mais genre ...	Некоторые родственники с нами больше не общаются, но....
0:08:56.21 — 0:08:58.47	Qu'est-ce qu'une famille unie comparée à une bonne vanne.	Зачем нужна семья, если шутка классная.
0:09:01.00 — 0:09:03.16	Et donc on a fait ce jeu il y a quelques mois	Недавно мы играли в эту игру,
0:09:03.18 — 0:09:05.44	Il y a des collègues à lui qui nous invitaient pour aller souper.	когда его коллеги пригласили нас на ужин.
0:09:05.47 — 0:09:07.80	Et je sais plus de quoi on parle pendant le repas	Я уже не помню, о чём шла речь,
0:09:07.83 — 0:09:10.91	mais à un moment mon mec dit un truc au sujet de ma famille,	но тут парень заговаривает о моей семье
0:09:10.91 — 0:09:13.55	je me retourne vers lui et je lui dit :	я поворачиваюсь к нему и говорю:
0:09:13.55 — 0:09:16.84	« Mais Seb, tu sais que toute ma famille est morte »	«Сэб, ты же знаешь, что моя семья погибла».

0:09:18.92 — 0:09:21.02	Énorme blanc !	Мёртвая тишина!
0:09:21.02 — 0:09:23.54	Personne ne sait quoi dire, tout le monde me regarde.	Никто не знает, что сказать, все смотрят на меня.
0:09:23.54 — 0:09:24.80	Je me dis « C'est bon, j'ai gagné !	Я думаю: «Круто! Победа!
0:09:27.44 — 0:09:29.90	Jamais il osait surenchérir là-dessus,	Он уже ничего не добавит,
0:09:29.90 — 0:09:31.37	alors que ce sont ses collègues de travail	здесь сидят его коллеги,
0:09:31.37 — 0:09:32.92	et c'est la première fois que je les rencontre.	и это наша первая встреча.
0:09:33.00 — 0:09:35.42	C'est bon, j'ai gagné ! ».	Я выиграла, отлично!»
0:09:35.42 — 0:09:37.19	Et il me regarde droit dans les yeux	Он смотрит мне прямо в глаза
0:09:37.19 — 0:09:39.68	et tout doucement il me répond :	и тихо отвечает:
0:09:39.68 — 0:09:42.49	« En même temps, si t'avais pas grillé ce stop ... »	«А если бы ты не промчалась на красный...»
0:09:53.45 — 0:09:56.75	C'est ce jour-là que j'ai compris que je l'aimais.	В тот день я поняла, что люблю его.
0:09:57.75 — 0:10:01.22	Et je pense cette passion pour le malaise me vient aussi de ma mère	Думаю, любовь к неловкости у меня от мамы -
0:10:01.22 — 0:10:03.70	qui – sans vouloir lui jeter des fleurs ou quoi que ce soit –	не хочу ей льстить,
0:10:03.75 — 0:10:07.22	a créé le malaise le jour où elle a publié sur Facebook	но было неловко от её поста на Фейсбуке.
0:10:07.22 — 0:10:09.88	je cite : Catherine, 45 ans.	Цитирую: Катрин, 45 лет.



0:10:09.91 — 0:10:13.13	« Plus on vieillit, plus on aime les choses	«С возрастом начинаешь любить то,
0:10:13.13 — 0:10:14.48	qu'on détestait quand on était petit,	что ненавидел в детстве:
0:10:15.10 — 0:10:19.48	par exemple, les siestes et les fessées »	например, дневной сон и порку».
0:10:23.27 — 0:10:25.84	Vous comprenez pourquoi j'ai grillé ce "stop" ?	Теперь понятно, почему я тогда проехала на красный?
0:10:25.84 — 0:10:27.31	Merci beaucoup, Montreux !	Большое спасибо, Монтрё!

**Pierre Thevenoux – La classe moyenne et le célibat**

0:00:10.76 — 0:00:12.64	Eh, les blagues et tout !	Шутки и всё такое!
0:00:12.96 — 0:00:13.56	Ça va ?	Как дела?
0:00:14.44 — 0:00:15.60	Et on répond pas, on s'en bat les couilles.	Не отвечаем, пофиг.
0:00:15.60 — 0:00:17.48	Ça me va, ça me va, ça me va.	Всё норм, всё норм, всё норм.
0:00:17.56 — 0:00:19.24	Allez, c'est parti pour le comique.	Вперёд, пора повеселиться.
0:00:19.76 — 0:00:21.72	On est en Suisse, on parle d'argent, hein ?	Мы в Швейцарии, поговорим о деньгах?
0:00:21.72 — 0:00:22.54	Ça me paraît logique.	Вроде логично.
0:00:24.00 — 0:00:25.04	Nan l'argent, c'est important.	Деньги - это важно.
0:00:25.20 — 0:00:26.52	Il y a toujours des gens qui disent :	Некоторые говорят:
0:00:26.52 — 0:00:28.28	franchement, l'argent c'est pas important.	«Честно, деньги - это ерунда».
0:00:28.28 — 0:00:29.40	C'est des gens qui ont de l'argent.	Это люди при деньгах.
0:00:30.32 — 0:00:33.36	Parce qu'en fait, si t'as pas d'argent du tout, du tout, du tout	Ведь если у тебя нет денег - совсем, совсем, совсем
0:00:33.56 — 0:00:34.56	et bah au bout d'un moment...	в какой-то момент...
0:00:34.84 — 0:00:35.60	tu meurs.	ты умрёшь.
0:00:36.56 — 0:00:38.32	T'as le top 5 des mecs les plus riches.	Есть топ-5 богатейших людей.

0:00:38.40 — 0:00:41.92	Genre Bill Gates et compagnie, mais t'as pas le top 5 des plus pauvres	Ну, Билл Гейтс и все остальные, но нет топ-5 беднейших.
0:00:42.04 — 0:00:43.56	parce que ça change tout le temps.	Он бы постоянно менялся.
0:00:44.68 — 0:00:46.52	Y'a Rajesh au Pakistan, il est troisième.	Раджеш из Пакистана входит в топ-3,
0:00:46.52 — 0:00:48.04	Il est propriétaire d'un demi pneu.	он держатель покрышки.
0:00:48.48 — 0:00:51.20	Ah deuxième, premier, hop éliminé ! Ça dégage voilà.	О, топ-2, топ-1, всё! Уже не входит!
0:00:52.92 — 0:00:56.52	Argent aussi très pratique pour avoir des loisirs autres que la marche à pied.	Деньги - это удобно, чтобы развлекаться не только за счёт прогулок.
0:00:58.00 — 0:01:00.32	J'en ai marre, tu sais ? Tout le temps ma mère à la fin	Меня достало: в конце каждого застолья
0:01:00.32 — 0:01:02.32	des repas de famille, on va faire une petite balade digestive.	мама предлагает «пойти растряситься».
0:01:02.36 — 0:01:03.96	Est-ce qu'on a vraiment le choix, maman, hein ?	Мам, у нас что, есть выбор?
0:01:03.96 — 0:01:06.56	Est-ce qu'il y a jet ski ou hélicoptère comme autre activité ?	Водный мотоцикл? Вертолёт?
0:01:08.40 — 0:01:11.08	Il y en a, ils ont poussé le vice, ils en ont fait un sport...	Но им было этого мало, они сделали из ходьбы спорт...
0:01:11.08 — 0:01:12.88	la randonnée quoi.	Спортивная блин ходьба!
0:01:13.60 — 0:01:14.88	Il y a des fans de randonnée ici ?	Тут есть фанаты?
0:01:16.20 — 0:01:17.96	Ouais, c'est le sport national.	А, ну да, национальный спорт.
0:01:18.00 —	Ouais génial hein. Là on marche.	Отлично же: сейчас мы

0:01:19.88		идём,
0:01:19.92 — 0:01:22.64	Au bout d'un moment on s'arrête. Voilà, c'est fini l'activité.	а сейчас останавливаемся. Вот такой спорт!
0:01:24.44 — 0:01:27.00	Est-ce que la veille de randonnée t'as déjà eu une insomnie	У вас бывало: так волнуешься перед ходьбой,
0:01:27.01 — 0:01:28.10	tellement t'es excité ?	что не можешь уснуть?
0:01:28.10 — 0:01:31.76	Genre... Ouh... Demain, on va dans le massif central	«У-у-у! Завтра мы идём в горы, и, если повезёт,
0:01:31.76 — 0:01:32.64	avec un peu de chance, on va voir des marmottes.	увидим сурков.»
0:01:33.60 — 0:01:35.36	Quand un sport il est vraiment bien,	Когда спорт крутой,
0:01:35.36 — 0:01:37.72	il y a un jeu vidéo de ouf qui cartonne derrière.	по нему выходит офигенная популярная игра.
0:01:37.72 — 0:01:42.16	Randonnée simulateur 2021, jamais entendu parler mon gars!	Симулятор ходьбы 2021 — о таком ты ещё не слышал, чувак!
0:01:42.16 — 0:01:43.72	Et ça doit être une merde!	Это будет полный отстой!
0:01:44.64 — 0:01:47.24	Alors quand t'appuies sur rond, il boit dans sa gourde.	Круглая кнопка: пьёшь воду из бутылки.
0:01:49.20 — 0:01:51.20	Carré, il fait ses lacets.	Квадратная: завязываешь шнурки.
0:01:51.92 — 0:01:54.60	J'te donne une petite technique, carré+L1, il fait des doubles nœuds.	Рассказываю лайфхак: квадратная +L1 — двойным узлом.
0:01:56.64 — 0:01:59.88	Quand ton loisir est plus chiant que ton taf, faut changer hein.	Когда хобби скучнее работы, нужно что-то менять.

0:02:01.68 — 0:02:03.50	Moi niveau thunes: je manque d' d'ambition	Я отношусь к деньгам без амбиций.
0:02:03.56 — 0:02:07.00	Oui, je le sais, j'ai des potes, ils me disent à 30 ans je serai millionnaire	Конечно, мои друзья говорят: к 30 я стану миллионером.
0:02:07.04 — 0:02:07.84	Moi pas du tout.	У меня не так.
0:02:08.12 — 0:02:09.88	Regarde j'te donne un exemple très simple	Приведу простой пример.
0:02:10.32 — 0:02:12.52	il y a pas longtemps je vais au distributeur, je prends un Kinder bueno,	Недавно я покупал в автомате Киндер Буэно,
0:02:12.52 — 0:02:14.60	il y a un bug, il y en a 2 qui tombent.	но что-то случилось, и упало две штуки.
0:02:14.68 — 0:02:16.00	Putain ça m'a fait la journée !	Блин, это сделало мой день!
0:02:16.50 — 0:02:18.00	Je te jure, j'avais l'impression d'avoir fait sauter la banque quoi,	По ощущениям я сорвал банк,
0:02:18.00 — 0:02:19.28	le loup de Wall Street.	волк с Уолл-Стрит.
0:02:19.28 — 0:02:21.04	J'étais dans la rue, cigare, Ray Ban.	Иду такой: сигара, солнечные очки.
0:02:22.80 — 0:02:24.13	J'ai appelé la daronne, j'ai dit :	Маме позвонил, сказал:
0:02:24.13 — 0:02:28.04	Maman à Noël, je te mets bien !	«Мам, на Рождество ужин с меня!»
0:02:28.16 — 0:02:30.20	Alors je sais d'où ça vient, ce manque d'ambition,	Я знаю, откуда это отсутствие амбиций:
0:02:30.20 — 0:02:31.56	et c'est parce que je viens de la classe moyenne.	я из среднего класса.
0:02:31.92 — 0:02:34.12	Bon, la classe moyenne ici c'est peut-être un peu différent, hein.	Может, у вас средний класс - это другое.

0:02:34.16 — 0:02:36.68	Ici, c'est soit t'es riche, soit t'es français, hein, voilà, mais bon.	В Швейцарии ты либо богат, либо француз.
0:02:38.00 — 0:02:40.68	Mais en France, quand tu viens de la classe moyenne, toute ta vie,	Но во Франции, когда ты из среднего класса, родители
0:02:40.76 — 0:02:41.88	tes parents, ils te disent,	вечно говорят тебе:
0:02:41.88 — 0:02:45.56	choppe un CDI, va là où il y a des débouchés, fais pas le fou.	«найди работу, пользуйся возможностями, не будь идиотом».
0:02:45.56 — 0:02:48.40	C'est parce que t'es au bord de la falaise, tu peux tomber.	Ты ведь на краю обрыва, ты можешь упасть.
0:02:48.40 — 0:02:51.04	T'es pas pauvre mais tu joues la relégation.	Ты не бедный, но играешь на понижение.
0:02:51.76 — 0:02:53.64	T'es Guingamp, toute ta vie.	Всю жизнь. Как в футболе.
0:02:53.64 — 0:02:57.58	Ça va, mais si un mois, papa, il en a pour un peu cher en réparation sur le Kangoo,	Всё норм, но если вся зарплата уходит на ремонт своей колымаги,
0:02:57.58 — 0:02:58.40	hop, t'es pauvre!	хоп, ты бедный!
0:02:59.56 — 0:03:01.15	T'avances dans la vie à tâtons.	Ты идёшь по жизни наощупь.
0:03:01.16 — 0:03:03.52	Tu sais que si t'as une galère, les darons ils te couvrent	Если что-то случится, родители-то прикроют,
0:03:03.52 — 0:03:05.36	mais il n'y a pas beaucoup de balles dans le flingue.	но пуль в пушке не так уж и много.
0:03:06.76 — 0:03:09.24	Alors moi j'ai désobéi, je fais un métier qui me plaît.	И вот я не послушался, занялся любимым делом.
0:03:09.28 —	Mais du coup, les rentrées	Но регулярного

0:03:11.92	d'argent, ça fluctue.	заработка, конечно, нет.
0:03:11.92 — 0:03:13.10	Tu vois genre là ce mois-ci ça va	В этом месяце всё окей,
0:03:13.10 — 0:03:15.84	mais j'ai regardé les prédictions pour le mois prochain,	но, судя по прогнозам на следующий,
0:03:15.84 — 0:03:19.24	je risque de passer une bonne partie du mois avec un gilet jaune sur le dos à bloquer du rond point.	я большую часть времени проведу на забастовках жёлтых жилетов.
0:03:21.08 — 0:03:23.30	S'il y en a comme moi qui sont un peu perdus, qui savent pas trop où ils	Если кто-то ещё чувствует себя потерянным
0:03:23.30 — 0:03:25.50	en sont au niveau thunes.	и не очень понимает уровень своих амбиций,
0:03:25.50 — 0:03:27.36	Je donne une petite technique pour mesurer.	вот небольшой лайфхак для оценки.
0:03:27.36 — 0:03:30.16	Dans ton logement, plus une pièce a de fonctions,	Чем больше функций выполняет комната у тебя дома,
0:03:30.16 — 0:03:32.68	plus t'es pauvre.	тем ты беднее.
0:03:32.68 — 0:03:34.96	Si là tu dors dans un truc qui fait	Если место, где ты спишь, сразу
0:03:35.00 — 0:03:38.20	chambre, cuisine, salon, salle de bain,	спальня, кухня, гостиная, ванная -
0:03:38.20 — 0:03:39.64	pas bon, pas bon, pas bon.	плохо, плохо, плохо.
0:03:39.84 — 0:03:43.12	Quand t'es réveillé à 3h du mat par le bruit du frigo, tu sais que	Когда просыпаешься в три часа ночи от шума холодильника,
0:03:43.12 — 0:03:45.84	les vacances aux Maldives, c'est pas pour tout de suite, hein !?	понимаешь, что отпуск на Мальдивах ещё не скоро.

0:03:46.16 — 0:03:48.88	Quand la brosse à dent touche le Paic Citron : pas bon.	Когда зубная щётка стоит рядом с Доместосом - плохо.
0:03:50.76 — 0:03:54.96	Et inversement, moins une pièce de fonctions, plus t'es blindé.	И наоборот: чем меньше у комнаты функций, тем круче ты упакован.
0:03:55.56 — 0:03:58.44	Moi j'ai un pote à Paris, le mec il a une entrée !	У меня друг в Париже живёт, так у него есть прихожая!
0:04:03.36 — 0:04:04.60	Ça sert juste à rentrer.	Просто, чтобы входить!
0:04:04.60 — 0:04:08.60	C'est un SAS de décompression pour te préparer à bien prendre de la richesse dans ta gueule, tu vois ?	Это декомпрессионный шлюз, чтобы в лицо сразу не хлынуло богатство, да?
0:04:09.00 — 0:04:11.00	Et il en fait des tonnes en plus.	И на прихожей он не остановился!
0:04:11.00 — 0:04:12.68	Hey tu veux voir la chambre d'amis ?	«Заглянешь в гостевую спальню?»
0:04:12.68 — 0:04:13.80	Ta race !	Твою мать!
0:04:13.80 — 0:04:15.48	Chez moi, la chambre d'amis,	У меня гостевая спальня -
0:04:15.48 — 0:04:17.48	c'est le côté gauche du clic-clac.	это левая половина дивана.
0:04:17.48 — 0:04:20.48	Le côté droit étant le lieu de résidence principale, bien sûr quoi.	Да, а правая - моё основное место жительства.
0:04:21.27 — 0:04:23.48	Et le mec est sûr de lui, il croit chez lui, c'est le Louvre.	А чувак уверен, что у него дома Лувр.
0:04:23.60 — 0:04:24.52	Tu veux visiter ?	«Хочешь посетить?»



0:04:24.60 — 0:04:26.00	Ah bah si c'est gratos. Vas-y !	Если бесплатно, почему нет.
0:04:26.72 — 0:04:29.00	Il y a un audioguide, comment on fait ?	Аудиогид есть, как там вообще?
0:04:31.20 — 0:04:33.64	Et moi, des fois, je rêve que je perds mes dents.	А мне иногда снится, что у меня выпали зубы.
0:04:34.12 — 0:04:35.30	Ça t'arrive peut-être ?	У вас такое бывало?
0:04:35.70 — 0:04:39.40	J'ai acheté un bouquin de signification des rêves, ça veut	Купил я толкователь снов, там сказано
0:04:39.40 — 0:04:41.72	dire que t'as peur de perdre quelque chose de précieux.	что это значит страх потерять нечто ценное.
0:04:41.92 — 0:04:43.00	Bah oui mes dents putain !	Конечно, зубы, блин !
0:04:43.88 — 0:04:46.24	T'as vu le prix que ça coûte !? Et il m'a bien niqué,	Ты видел цены? И в книжном кидалово:
0:04:46.24 — 0:04:48.24	35€ chez Gallimard, il va pouvoir s'en acheter des toutes neuves.	35 евро, хватило бы и на новые зубы.
0:04:48.24 — 0:04:49.40	Bien joué lui !	Нормально!
0:04:52.92 — 0:04:54.00	Allez blague 2.	Шутка номер два.
0:04:58.76 — 0:05:02.72	Eh moi, j'ai passé 10 piges à être le seul célibataire du groupe de potes.	Я вот десять лет был единственным одиночкой в компании друзей.
0:05:02.76 — 0:05:04.52	Autrement dit la merde du groupe, hein.	Так называемым дном..
0:05:05.80 — 0:05:08.96	Je sais pas pourquoi mais quand t'es célibataire, pour les gens en couple	Не знаю, почему, но когда ты одинок, для людей в отношениях
0:05:08.96 —	t'es un peu une sous race.	ты кажешься другим

0:05:10.29.		ВИДОМ.
0:05:10.92 — 0:05:12.30	Tu sais genre eux : des licornes.	Вы скажете: единорог!
0:05:12.30 — 0:05:13.28	Mais alors toi : Jacquouille !	На деле: обалдуй!
0:05:13.28 — 0:05:15.04	Allez bouffe par terre. Dégage !	Еда на полу, вали отсюда!
0:05:15.12 — 0:05:18.04	Regarde, exemple : t'as déjà fait, genre, tu loues une maison de vacances	Ну вот например: вы снимаете на выходные
0:05:18.04 — 0:05:19.60	entre potes et tout ?	дом с друзьями и всё такое.
0:05:19.60 — 0:05:24.08	Tout le monde, tous les putains de couples : lits doubles, draps.	У всех грёбаных парочек: двуспальные кровати, простыни.
0:05:24.40 — 0:05:26.12	Toi : canapé duvet, dégage là-bas.	У тебя: диван, спальник, вперёд!
0:05:26.50 — 0:05:28.16	Même le chien il se fout de ta gueule :	Даже собака стебётся над тобой:
0:05:28.16 — 0:05:30.00	Et moi j'ai une niche frère au moins.	«У меня хотя бы конура есть!»
0:05:30.60 — 0:05:32.90	Alors j'ai un début d'explication, je crois que je sais pourquoi	В общем, у меня есть некоторые мысли,
0:05:32.90 — 0:05:35.10	les couples, ils se sentent un peu supérieurs.	почему пары чувствуют себя немного выше.
0:05:35.10 — 0:05:37.25	C'est parce que dans leurs têtes, ils sont passés à autre chose.	У себя в голове они перешли к новому этапу.
0:05:37.25 — 0:05:38.48	Tu sais ils ont validé un truc.	Они что-то доказали.
0:05:38.84 — 0:05:40.20	Tu connais la pyramide de Maslow ?	Знаешь пирамиду Маслоу?

0:05:41.12 — 0:05:42.80	Ouais, excuse, moi j'ai appris pour la blague.	Прости, я ради шутки выучил.
0:05:42.80 — 0:05:44.10	Je savais pas ce que c'était ce matin.	Ещё утром не знал, что это.
0:05:45.48 — 0:05:48.25	J'explique pour les 2-3 blaireaux comme moi qui savent pas ce que c'est.	Объясню для парочки таких же ослов, как я, что это такое.
0:05:48.25 — 0:05:51.90	C'est un truc en économie qui dit que les humains, on a des besoins de base	Это такая штука из экономики: у людей есть базовые потребности,
0:05:51.90 — 0:05:55.04	et une fois que tu les as remplis tu peux passer à autre chose.	и как только они закрыты, ты можешь переходить к другим вещам.
0:05:55.04 — 0:05:57.64	T'sais dedans, il y a manger, dormir, boire.	Ну там, еда, вода, сон.
0:05:57.64 — 0:05:58.88	Et il y a le sexe aussi !	И секс ещё!
0:05:58.92 — 0:06:01.52	C'est là qu'il y a 2 équipes, les gens en couple,	В этом и разница с людьми в парах:
0:06:01.52 — 0:06:02.60	ils sont dans un autre délire.	у них другие запросы.
0:06:02.60 — 0:06:04.20	Peut-être je vais me mettre à la poterie.	«Может, мне заняться керамикой?»
0:06:04.20 — 0:06:05.44	Mais tu te prends pour qui toi ?	Да кем ты себя возомнил?
0:06:06.96 — 0:06:09.68	Parce que quand t'es célibataire, homme ou femme, la priorité,	Потому что когда вы одиноки, приоритет в том,
0:06:09.68 — 0:06:11.08	c'est de plus l'être quoi.	чтобы кого-то встретить.
0:06:11.08 —	Et/ou le sexe, c'est comme ça, tu	И/ или секс — да, это

0:06:13.72	sais, c'est un besoin vital quoi.	жизненная необходимость.
0:06:13.72 — 0:06:16.00	C'est le manioc dans Koh-Lanta quoi.	Это как есть жуков на необитаемом острове.
0:06:16.56 — 0:06:17.92	Et ouais, des fois j'ai des potes, ils me disent	Иногда друзья говорят:
0:06:17.92 — 0:06:19.84	T'es un obsédé. Il n'y a pas que le sexe dans la vie.	«Ты озабоченный! Секс – это не главное!»
0:06:19.84 — 0:06:22.28	Bah, j'ai pas accès, t'es marrant toi !	У меня нет такого доступа, ты что, шутишь?
0:06:22.32 — 0:06:24.40	Tu vas voir un mec au Soudan là qui crève la dalle,	Скажи голодающему чуваку из Африки:
0:06:24.40 — 0:06:25.60	y'a pas que la bouffe dans la vie !	«Еда - это не главное!»
0:06:26.92 — 0:06:28.88	Ouais elle est limite. Limite mais elle est bien.	Её немного, но она хороша.
0:06:30.24 — 0:06:33.08	Non mais c'est vrai, socialement c'est pas accepté célibataire.	Серьёзно, общество не принимает одиноких людей.
0:06:33.36 — 0:06:36.20	Je me rappelle, j'avais gagné à la radio 2 places pour aller à Disneyland	Помню, выиграл на радио два билета в Диснейленд,
0:06:36.20 — 0:06:38.04	et ce con d'animateur, il me dit :	и придурок-ведущий спросил:
0:06:38.04 — 0:06:39.12	Et vous allez y aller avec qui ?	«С кем пойдёте?»
0:06:40.44 — 0:06:42.72	C'est possible d'y aller 2 fois tout seul ?	А можно два раза сходить одному?
0:06:42.72 — 0:06:43.72	Qu'est-ce que tu veux faire ?	Что тут скажешь?
0:06:45.88 — 0:06:46.96	La pire race.	Хуже не придумаешь.

0:06:46.96 — 0:06:49.08	Eux désolé, mais faut les flinguer.	Простите, но уж кого хочется придушить,
0:06:49.08 — 0:06:52.04	C'est les couples qui veulent t'aider à trouver quelqu'un.	так это пары, которые хотят тебе кого-то найти.
0:06:53.72 — 0:06:55.20	Ça y est, toi t'es la Croix Rouge	Ну да, ты Красный Крест,
0:06:55.20 — 0:06:57.24	et moi je suis la Syrie, putain quoi.	а я Сирия, блин.
0:06:58.44 — 0:07:02.32	Surtout qu'en plus, toi t'es la poubelle du groupe.	Мало того, что я и так дно компании,
0:07:02.44 — 0:07:04.12	Donc ils vont te présenter	так они хотят познакомить меня
0:07:04.12 — 0:07:09.16	à une autre poubelle, d'un autre groupe,	с другим дном другой компании.
0:07:09.16 — 0:07:11.00	ça fait poubelle plus poubelle égal méga poubelle,	Это дно плюс дно, мегадно,
0:07:11.00 — 0:07:12.96	ça donne jamais rien de bon.	из этого не выйдет ничего хорошего.
0:07:12.96 — 0:07:15.60	Au mieux ça finit dans un reportage sur NRJ 12 :	В лучшем случае это закончится выпуском ток-шоу
0:07:15.72 — 0:07:17.04	Il préfère sa moto à moi.	«Мотоцикл ему дороже меня»
0:07:17.12 — 0:07:17.92	Bah oui, bah oui.	Ну да, ну да,
0:07:18.56 — 0:07:20.72	Il y a un indice, il y a un aileron sur le Laguna putain.	на мотоцикле же, блин, есть спойлер.
0:07:24.24 — 0:07:26.40	Allez, dernière blague et puis je me casse.	Всё, последняя шутка, и я затыкаюсь.
0:07:29.60 — 0:07:31.20	Pourquoi on boit de l'alcool ?	Почему мы пьём алкоголь?

0:07:31.20 — 0:07:33.40	Je me demandais, pourquoi on boit de l'alcool ?	Нет, интересно, почему мы пьем алкоголь?
0:07:33.40 — 0:07:34.55	Je pense, plus tu vieillis,	Наверное, с возрастом
0:07:34.55 — 0:07:36.48	plus c'est pour éteindre la lumière là-haut.	так проще выключать голову.
0:07:36.48 — 0:07:37.36	Tu sais, t'en as marre,	Ну вы поняли:
0:07:37.36 — 0:07:38.32	tout le temps les soucis.	вечные проблемы,
0:07:38.32 — 0:07:41.60	T'as une sale semaine...Le patron, les factures...	ужасная неделя, начальство, счета...
0:07:41.60 — 0:07:42.68	3 culs secs.	Три бокала.
0:07:42.68 — 0:07:43.32	Ma bite !	Да пошло оно!
0:07:45.00 — 0:07:47.00	Bite, ça marche bien en Suisse, putain faut le noter.	Хм, «да пошло оно», швейцарцам нравится,
0:07:47.08 — 0:07:48.52	Notez derrière les gars.	Запишите там, ребят.
0:07:49.00 — 0:07:50.32	Ouais c'est vrai, des fois j'aimerais bien être	Мне иногда хочется быть
0:07:50.32 — 0:07:51.48	un peu plus con que ce que je suis.	глупее, чем я есть.
0:07:51.80 — 0:07:54.44	Attention, je fais des blagues, je sais très bien que j'aurai jamais le prix Nobel.	Если что, я понимаю, что я не кандидат на Нобелевку
0:07:54.44 — 0:07:57.00	Je te parle juste un tout petit peu plus con, ça t'arrive jamais ?	Я имею в виду совсем немного глупее, понимаешь?
0:07:57.70 — 0:07:59.24	Non t'es bien toi déjà. OK regarde.	Нет, ты уже в порядке. Ок, смотри.

0:08:00.20 — 0:08:02.68	Je donne un exemple, regarde, ça va te parler, ça va parler à tout le monde.	Приведу пример, ты поймёшь, все поймут.
0:08:02.68 — 0:08:06.08	T'es tout seul chez toi le soir dans le lit, tu regardes le plafond,	Вот вечером ты дома один, лежишь в постели, смотришь в потолок,
0:08:06.08 — 0:08:10.00	t'arrives pas à dormir, tu penses à des trucs de fou, tu sais genre :	не можешь уснуть и думаешь о разных странных штукаках, вроде
0:08:10.00 — 0:08:13.60	ouais, un jour je vais mourir et les gens que j'aime, ils vont mourir.	«однажды я умру и все, кого я люблю, тоже умрут»
0:08:13.60 — 0:08:17.32	Et j'aime pas mon métier peut-être faudrait que j'ouvre un restaurant alors que je ne sais pas cuisiner.	Я не люблю свою работу, может открыть ресторан, хотя я не умею готовить.
0:08:17.92 — 0:08:19.92	Et c'est quoi le sens de la vie ?	А в чём смысл жизни?
0:08:19.92 — 0:08:22.32	Tu sais, toutes les questions existentielles de malade et	Словом, дурацкие экзистенциальные вопросы -
0:08:22.32 — 0:08:24.04	t'aimerais bien être un tout petit peu plus con.	и хочется быть немного глупее.
0:08:24.10 — 0:08:24.92	Tu serais là genre :	Чтобы было так:
0:08:24.92 — 0:08:25.85	gnaaaa ! Plafond !	вау, потолок!
0:08:25.85 — 0:08:27.60	Et tu t'endors comme ça non ?	И засыпаешь! Разве нет?
0:08:27.60 — 0:08:29.50	Passez une très bonne soirée, merci beaucoup !	Хорошего вечера, большое спасибо!