



HAL
open science

La traduction française de la série "Gomorra": professionnels, amateurs et logiciels aux prises avec les variétés d'une narration transmédia

Simone Bacci

► **To cite this version:**

Simone Bacci. La traduction française de la série "Gomorra": professionnels, amateurs et logiciels aux prises avec les variétés d'une narration transmédia. Linguistique. Université de Strasbourg, 2023. Français. NNT: 2023STRAC011 . tel-04785387

HAL Id: tel-04785387

<https://theses.hal.science/tel-04785387v1>

Submitted on 15 Nov 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

ÉCOLE DOCTORALE 520 « HUMANITÉS »

UR 1339 LiLPa (Linguistique, Langue, Parole)

THÈSE présentée par :

Simone BACCI

soutenue le : 13 novembre 2023

pour obtenir le grade de : **Docteur de l'université de Strasbourg**

Discipline / Spécialité : Sciences du langage – Linguistique

**LA TRADUCTION FRANÇAISE
DE LA SÉRIE « GOMORRA »**

**Professionnels, amateurs et logiciels
aux prises avec les variétés
d'une narration transmédia**

THÈSE dirigée par :

Monsieur GRASS Thierry

Monsieur LOMBARD Laurent

Professeur, Université de Strasbourg

Maître de conférences HDR, Avignon Université

RAPPORTEURS :

Monsieur LUGLIO Davide

Madame RUSSO Michela

Professeur, Sorbonne Université

Professeure, Université Jean Moulin Lyon 3

AUTRES MEMBRES DU JURY :

Madame COLLANI Tania

Madame ELEFANTE Chiara

Professeure, Université de Haute-Alsace

Professeure, Université de Bologne

Il y a deux couches dans la personnalité d'un homme ; au-dessus, les blessures superficielles, en italien, en français, en latin ; en dessous, les blessures antiques qui en se refermant ont produit les croûtes de ces mots en dialecte. Quand on en touche une, on sent que se déclenche une réaction en chaîne qu'il est difficile d'expliquer à ceux qui n'ont pas de dialecte. Il existe un noyau indestructible de matière *apprehended*, saisie dans les sarments préhensiles des sens ; le mot du dialecte est *toujours* chevillé à la réalité, pour la bonne raison que c'est la chose même, dont l'aperception a eu lieu avant que nous apprenions à causer et à raisonner.

LUIGI MENEGHELLO

Libera nos a Malo, 1963 (2010), p. 52-53.

Remerciements

Je tiens à remercier

mes directeurs, Thierry Grass et Laurent Lombard, pour leurs conseils éclairants, pour l'attention prêtée à mon travail et pour leur écoute bienveillante tout au long de la rédaction de cette thèse.

Les membres qui ont siégé à mon comité de suivi individuel, Tania Collani et Francesco D'Antonio, pour les références qu'ils m'ont transmises, leur disponibilité et leurs encouragements.

Les membres du jury de la thèse, pour le temps accordé et pour la richesse de leur apport scientifique : Tania Collani et Davide Luglio sur la littérature italienne ; Chiara Elefante sur la traduction audiovisuelle dans la combinaison italien-français ; Michela Russo sur la linguistique et la dialectologie.

Celles et ceux qui ont minutieusement relu mon travail de recherche et qui m'ont permis d'avancer dans la réflexion : Gianna Caiazzo, pour sa précieuse collaboration dans l'écriture du napolitain ; Alain Volclair, pour son regard de traductologue expérimenté ; Ariane Loraschi, pour son support moral et pour ses suggestions stylistiques et méthodologiques.

Les professionnels qui ont accepté de répondre à toutes mes questions malgré leurs nombreux engagements : Fabiana Ribero Scali, Myriam Djab et Sylvain Caschelin, pour leur expertise en adaptation audiovisuelle ; Vincent Raynaud, pour son aide amicale dans le domaine de la traduction littéraire ; Cristiana Dell'Anna et Mario Gelardi, pour les retours passionnants sur leur participation active à l'aventure *Gomorra*.

Mes collègues doctorants : forts de leur sympathie et de leur intelligence, ils m'ont fait rire, épaulé et aidé à relativiser.

Tous les professeurs de langue et de linguistique françaises que j'ai eu la chance de rencontrer durant mes études, et sans lesquels ce travail n'aurait jamais vu le jour.

Ma famille, notamment mes parents Cosima et Vittorio, ma sœur Elena et mon frère Daniele. Ils m'ont tous permis, avec leur soutien inlassable, de mener à bien mes projets.

Marzia Ferrari, pour son appui logistique indispensable.

Mon épouse Irene et mon fils Tommaso, les deux personnes avec qui et pour qui ce travail s'est lentement accompli. C'est à eux que je dois cette réussite. Je les remercie de tout cœur d'avoir prodigué leur patience et d'avoir soutenu jusqu'au bout cette entreprise qui n'avait rien d'évident.

Table des matières

Remerciements	5
Table des matières	7
Liste des tableaux	10
Liste des figures.....	12
Liste des annexes	13
Notes aux lecteurs	14
INTRODUCTION	15
PREMIERE PARTIE : <i>GOMORRA</i> , UN UNIVERS EN EXPANSION	26
Chapitre 1. Dans l'atelier de Roberto Saviano	27
1.1. Au commencement était Gomorrhe	27
1.2. Un intertexte à succès.....	28
1.3. Naissance d'une (hors-)série.....	30
1.4. Un « événement » en Italie et en France.....	35
1.5. De l'éthique dans la re-médiation	42
1.6. Stylèmes, tendances, obsessions	46
Chapitre 2. Un sociolecte représenté.....	72
2.1. La production littéraire en dialecte.....	72
2.2. Fortune intemporelle du napolitain.....	74
2.3. Sociolectes et jargons. Précisions terminologiques.....	77
2.4 L'alternance codique italien – napolitain.....	79
2.5 Naples, ou la foire aux stéréotypes	89
2.6. Le « gomorrese », une variété aux multiples facettes.....	93
2.6.1. Fonction mimétique	93
2.6.2. Fonction diégétique	96
2.6.3. Fonction stratégique	100
2.7. Dans la lignée des films de gangsters ?	102
Chapitre 3. Traduire un sociolecte criminel.....	116
4.1. L'expérience Raynaud	117
4.2. Sous-titrer les dialogues de mafieux.....	121
4.2.1. Normes européennes de traduction audiovisuelle.....	121

4.2.2.	Le cas de la série <i>Romanzo Criminale</i>	126
4.2.3.	Le cas du film <i>Gomorra</i>	131
	Conclusion intermédiaire.....	135
	DEUXIEME PARTIE : TRADUIRE DES CAMORRISTES	137
	Chapitre 1. Considérations liminaires	138
1.1.	Un corpus, trois collections.....	138
1.2.	Note méthodologique et terminologique.....	141
1.3.	En italien, d'abord	147
	Chapitre 2. Le paratexte.....	157
2.1.	Au nom du Père, du Fils et de la Mafia	158
2.2.	Morceaux rap et néo-mélodiques.....	160
2.3.	Les titres des épisodes	167
	Chapitre 3. Bienvenue à Scampia.....	176
3.1.	Stratégies macro-textuelles	177
3.1.1.	Un <i>euro</i> transformé en <i>radis</i>	180
3.1.2.	De la vulgarité, sans retenue.....	184
3.2.	Stratégies micro-textuelles	195
3.2.1.	La terminologie criminelle	196
3.2.1.1.	Connaître le Système.....	196
3.2.1.2.	Les bains de sang	204
3.2.1.3.	On attend tellement de neige.....	208
3.2.1.4.	De chants et de tarentelles.....	212
3.2.2.	Quand il faut mettre un mouchoir dessus.....	217
3.2.3.	Termes à fort contenu culturel	232
3.2.3.1.	Le pouvoir des noms propres.....	232
3.2.3.2.	Une affaire de déférence	254
3.2.3.3.	À table !.....	262
3.2.3.4.	Les institutions locales	264
3.2.3.5.	Traits de caractère et pratiques religieuses.....	265
3.2.4.	Langue du cœur vs langue de la raison.....	273
	Conclusion intermédiaire.....	303
	TROISIEME PARTIE : LA QUALITÉ EN QUESTION	306
	Chapitre 1. Un travail de main de maître.....	307

1.1.	La quête du bon sous-titre.....	307
1.2.	Les atouts des professionnels	313
Chapitre 2. Amateurs à la rescousse.....		322
2.1.	Une épine dans le pied ?	322
2.2.	<i>Fansubbers</i> vs professionnels.....	325
2.2.1.	Amateurs et équivalence	329
2.2.2.	Cohérence avec l'intention du texte source	330
2.2.3.	Capacité de condensation	340
2.2.4.	Utilisabilité et lisibilité	343
2.2.5.	Adéquation aux normes françaises.....	347
2.2.6.	Acceptabilité linguistique.....	348
Chapitre 3. Considérations sur la traduction automatique		353
3.1.	DeepL et les dialogues filmiques	354
3.1.1.	Visée épistémologique de l'exercice.....	354
3.1.2.	Préparation du fichier.....	355
3.1.3.	Préparation du glossaire	357
3.1.4.	Formes de politesse	358
3.1.5.	Pronominalisation.....	359
3.1.6.	Traitement de la vulgarité	360
3.1.7.	Une kermesse d'extravagances.....	361
3.2.	Quelle qualité ?	365
CONCLUSION.....		370
REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES.....		378
Œuvres citées		379
Filmographie.....		398
Bibliographie complémentaire thématique		400
ANNEXES.....		416
Résumé		453
Résumé en anglais		453

Liste des tableaux

TABLEAU 1. CHAMP SÉMANTIQUE DE LA SCATOLOGIE	46
TABLEAU 2. PRINCIPALES RÉCURRENCES LEXICALES DANS L'ÉCRITURE DE SAVIANO	65
TABLEAU 3. INFLUENCES DU GENRE GANGSTER DANS LA SÉRIE GOMORRA.....	114
TABLEAU 4. EXEMPLES DE TRADUCTION LITTÉRAIRE DU NAPOLITAIN DANS « PIRANHAS ».....	118
TABLEAU 5. TRADUCTION DE LA SÉRIE ROMANZO CRIMINALE, EXEMPLE 1	127
TABLEAU 6. TRADUCTION DE LA SÉRIE ROMANZO CRIMINALE, EXEMPLE 2	128
TABLEAU 7. TRADUCTION DE LA SÉRIE ROMANZO CRIMINALE, EXEMPLE 3	129
TABLEAU 8. TRADUCTION DE LA SÉRIE ROMANZO CRIMINALE, EXEMPLE 4	130
TABLEAU 9. EXEMPLE DE TRADUCTION EN FRANÇAIS DU FILM GOMORRA.....	133
TABLEAU 10. CORPUS DE THÈSE.....	140
TABLEAU 11. L'INFLUENCE DES UNIVERSELS DE LA TRADUCTION DANS LE SOUS-TITRAGE ITALIEN....	148
TABLEAU 12. LE CALQUE DU VERBE « STARE »	150
TABLEAU 13. LE CALQUE DU VERBE « TENERE »	151
TABLEAU 14. LE CALQUE DU VOUVOIEMENT	152
TABLEAU 15. LE CALQUE DE « GIÀ » ANTÉPOSÉ.....	153
TABLEAU 16. TRADUCTION D'UN MORCEAU MUSICAL NÉO-MÉLODIQUE	162
TABLEAU 17. TRADUCTION DU MORCEAU RAP « 'A STORIA 'E MARIA »	163
TABLEAU 18. TRADUCTION DU MORCEAU RAP « 'O PRIMMO AMMORE »	164
TABLEAU 19. LA MUSIQUE DE FIN D'ÉPISODE.....	166
TABLEAU 20. TRADUCTION DES SURNOMS CRIMINELS.....	236
TABLEAU 21. TRADUCTION DES HYPOCORISTIQUES	242
TABLEAU 22. TRADUCTION DES TOPONYMES	248
TABLEAU 23. TRADUCTION DES ERGONYMES	250
TABLEAU 24. TRADUCTION DES PRAGMONYMES.....	252
TABLEAU 25. TRADUCTION DES ALIMENTS TYPIQUES	262
TABLEAU 26. TRADUCTION DES INSTITUTIONS LOCALES ET NATIONALES	264
TABLEAU 27. TRADUCTION DE L'ALTERNANCE CODIQUE (AZZURRA)	276
TABLEAU 28. TRADUCTION DE L'ALTERNANCE CODIQUE (PATRIZIA ET MICHELANGELO)	279
TABLEAU 29. TRADUCTION DE L'ALTERNANCE CODIQUE (VALERIO, 1 ^{ÈRE} PARTIE)	281

TABLEAU 30. TRADUCTION DE L'ALTERNANCE CODIQUE (VALERIO, 2 ^{NDE} PARTIE).....	283
TABLEAU 31. TRADUCTION DE L'ALTERNANCE CODIQUE (MARINELLA)	286
TABLEAU 32. TRADUCTION DE L'ALTERNANCE CODIQUE (DEBORAH)	287
TABLEAU 33. TRADUCTION DE L'ALTERNANCE CODIQUE (GRAZIA)	288
TABLEAU 34. TRADUCTION DE L'ALTERNANCE CODIQUE (PATRIZIA)	290
TABLEAU 35. TRADUCTION DE L'ALTERNANCE CODIQUE (DON PIETRO)	291
TABLEAU 36. TRADUCTION DE L'ALTERNANCE CODIQUE (MUSI)	292
TABLEAU 37. TRADUCTION DE L'ALTERNANCE CODIQUE (GEGÈ)	294
TABLEAU 38. TRADUCTION DE L'ALTERNANCE CODIQUE (ALBERTO)	296
TABLEAU 39. TRADUCTION DE L'ALTERNANCE CODIQUE (TIZIANA)	297
TABLEAU 40. TRADUCTION DE L'ALTERNANCE CODIQUE (MICO)	299
TABLEAU 41. TRADUCTION DE L'ALTERNANCE CODIQUE (CIRO)	300
TABLEAU 42. POINT CONCLUSIF SUR LA TRADUCTION DE L'ALTERNANCE CODIQUE.....	301
TABLEAU 43. TA ET TRADUCTIONS DÉFICIENTES	363

Liste des figures

FIGURE 1. LA CITATION DANS LE DISCOURS DE SAVIANO	54
FIGURE 2. AFFICHE BILINGUE DE LA VILLE DE NAPLES.....	81
FIGURE 3. LEÇONS DE « GOMORRESE » PAR LES ACTEURS MARCO D'AMORE ET CRISTINA DONADIO. 100	
FIGURE 4. L'ANALYSE MULTIMODALE SELON RAMOS PINTO (2018, P. 10)	146
FIGURE 5. LA TRADUCTION DES TITRES DES ÉPISODES	174
FIGURE 6. DOUBLE-SENS DE "PESCE"	186
FIGURE 7. STRATÉGIES DE TRADUCTION DE LA TERMINOLOGIE CRIMINELLE.....	216
FIGURE 8. STRATÉGIES DE TRADUCTION DU DISCOURS IMAGÉ.....	231
FIGURE 9. STRATÉGIES DE TRADUCTION DES SURNOMS CRIMINELS	236
FIGURE 10. STRATÉGIES DE TRADUCTION DES HYPCORISTIQUES	244
FIGURE 11. STRATÉGIES DE TRADUCTION DES TOPONYMES	248
FIGURE 12. STRATÉGIES DE TRADUCTION DES ALIMENTS TYPIQUES.....	262
FIGURE 13. STRATÉGIES DE TRADUCTION DES INSTITUTIONS.....	264
FIGURE 14. RÉFÉRENCE À UN OBJET DU DÉCOR FILMIQUE.....	272
FIGURE 15. VALERIO ET SANG BLEU	281
FIGURE 16. DONNA IMMA ET L'INTIMIDATION.....	293

Liste des annexes

ANNEXE 1. INDEX DES NOTIONS (AVEC GLOSSAIRE)	417
ANNEXE 2. INTERVIEW DE MARIO GELARDI, METTEUR EN SCÈNE DE <i>GOMORRA – LA PIÈCE</i>	424
ANNEXE 3. INTERVIEW DE MARIO GELARDI, METTEUR EN SCÈNE DE <i>GOMORRA – LA PIÈCE</i> (ORIGINAL EN ITALIEN)	426
ANNEXE 4. INTERVIEW DE VINCENT RAYNAUD, TRADUCTEUR DE ROBERTO SAVIANO	428
ANNEXE 5. INTERVIEW DE CRISTIANA DELL’ANNA (<i>DONNA PATRIZIA</i>)	431
ANNEXE 6. INTERVIEW DE CRISTIANA DELL’ANNA (ORIGINAL EN ITALIEN)	440
ANNEXE 7. L'ANALYSE MULTIMODALE SELON RAMOS PINTO	449
ANNEXE 8. GLOSSAIRE IT-FR DES LOCUTIONS EXTRAITES DE <i>GOMORRA – LA SERIE</i>	450

Notes aux lecteurs

1. Le style de citation bibliographique adopté dans cette thèse est conforme à l'usage rédactionnel des thèses en Sciences du langage - Linguistique soutenues à l'École Doctorale des Humanités (ED 520) de l'Université de Strasbourg.
2. Afin de faciliter la lecture du texte, nous ne ferons pas usage de l'écriture dite inclusive et adopterons le genre masculin en tant que forme neutre pour les termes susceptibles de s'appliquer aussi bien aux femmes qu'aux hommes (par exemple : spectateurs, chercheurs, lecteurs). Nous éviterons les parenthèses, les points médians et les traits d'union préconisés dans l'écriture inclusive dite « compacte » dans l'unique objectif d'une meilleure lisibilité de la thèse.
3. La révision orthographique des répliques originales en napolitain a été effectuée par Gianna Caiazzo, relectrice experte en langue et graphie napolitaines.
4. Au vu de leur technicité, tous les termes suivis d'un astérisque (*) renvoient à l'annexe 1, qui contient un glossaire non-exhaustif des principales notions relevant de la linguistique et de la traductologie.

INTRODUCTION

Nous voudrions commencer ce travail de recherche par un aveu : combien de fois, en tant que linguiste consommateur de séries télévisées, séduit par l'examen précautionneux des choix de traduction, nous nous sommes émus face à l'écran en souhaitant un « meilleur » sous-titre ! La fugacité de l'exercice de lecture ne laisse pourtant pas toujours le temps aux téléspectateurs de réfléchir aux raisons qui ont conduit à tel ou tel choix, à telle ou telle omission, et il est difficile de déterminer avec exactitude la qualité d'un sous-titrage dans son entièreté. Un même traducteur audiovisuel peut d'ailleurs alterner des moments de grande créativité et de justesse à des faux pas dictés par l'incompréhension, les contraintes temporelles, les demandes des donneurs d'ordre. Nina Kagansky rappelle toute la complexité de la tâche :

Une traduction est destinée à être imprimée et lue sur papier. Le lecteur a donc le temps de l'apprécier, de relire une phrase, de revenir en arrière. [...] La traduction en sous-titres d'un dialogue de film, c'est tout autre chose. Le sous-titre est soumis à des impératifs précis, à la nécessité de concilier la vitesse d'élocution de l'acteur, la longueur de son texte et la place disponible sur la pellicule. Telle phrase, assez longue, débitée à toute allure par l'acteur devra être traduite en vingt-cinq lettres seulement. Le rythme du comédien imposera un sous-titre plus ou moins long. C'est pourquoi nous parlons d'adaptation et non pas de traduction (1995, p. 64).

Il est également des produits audiovisuels qui compliquent cette opération, puisqu'ils présentent des connotations linguistiques particulières. C'est le cas des séries dialectales, qui demandent une connaissance préalable des langues-cultures locales, qui imposent des solutions traductionnelles à assumer sur le long terme et qui conditionneront le travail d'adaptation successif.

Dans ce travail de recherche, nous nous intéresserons au sous-titrage français d'une série majoritairement tournée en dialecte napolitain, présentant un certain nombre de traits distinctifs et des écueils épineux pour un traducteur : il s'agit de la série italienne

Gomorra – La serie, née d'une idée de l'écrivain napolitain Roberto Saviano. Véritable icône de la lutte contre le crime organisé au niveau international, Saviano n'a pas cessé d'intéresser les médias, les critiques et les chercheurs du monde entier après la publication en 2006 de son premier roman¹, *Gomorra. Viaggio nell'impero economico e nel sogno di dominio della camorra*. Traduit en plus de cinquante langues, *Gomorra* soutient la thèse selon laquelle la mafia napolitaine, la *camorra*, est une puissance économique mondiale symbole d'un libéralisme sauvage. Le roman a dénoncé les atrocités commises par les clans de la camorra et a révélé au grand public les trafics de cette organisation criminelle. Il a connu un énorme succès éditorial, avec plus de dix millions d'exemplaires vendus dans le monde. Très sollicité en tant qu'expert des mafias, Roberto Saviano vit aujourd'hui dans une « bulle médiatique » (Marmo 2006, p. 207) et incarne parfaitement l'intellectuel transmédia* (Bernardi 2017) : philosophe de formation, journaliste de profession, auteur d'un best-seller à vingt-six ans, il a adapté *Gomorra* en pièce de théâtre en 2007 puis en film en 2008. Il est à l'origine de la série télévisée homonyme, dont il devient scénariste en 2014². En 2021, il raconte sa vie sous escorte policière dans son premier roman graphique *Je suis toujours vivant*, illustré par Asaf Hanuka (Saviano, Hanuka 2022). Saviano a été exfiltré de sa région natale le 13 octobre 2006, suite aux menaces de mort reçues par les clans qu'il a dénoncés publiquement à Casal di Principe. Comparé pour sa vie à Salman Rushdie et pour son genre littéraire à Truman Capote, croisant la liberté du roman avec la rigueur des statistiques, des archives, des analyses sociologiques, il exercerait selon Gambaro une « fascination trouble » sur le public grâce aux traits épiques³ de son roman (2007). Si l'étude approfondie du phénomène mafieux via l'écriture journalistique et littéraire situe les travaux de Saviano dans la continuité de l'œuvre de Leonardo Sciascia⁴, *Gomorra* semble également et ponctuellement faire écho à l'écriture engagée du Pasolini de *Petrolio* (1992). Comme ce dernier, *Gomorra* est

¹ Nous utiliserons le terme *roman* sans guillemets et afin d'éviter toute ambiguïté entre le premier ouvrage non-fiction de Saviano et ses transpositions. Cependant, il est opportun de rappeler que la critique tend à exclure *Gomorra* du genre romanesque, considérant que sa matière narrative, à la frontière de l'essai, de l'enquête journalistique et du documentaire, est trop hétérogène pour lui valoir cette définition.

² Les résumés détaillés de tous les épisodes de la série peuvent être facilement trouvés en ligne.

³ Dans les prochains chapitres, nous reviendrons à plusieurs reprises sur l'épique contemporaine dans l'œuvre de Saviano.

⁴ Disparu en 1989, cet écrivain (également essayiste, journaliste et député) sicilien avait consacré une partie de son activité littéraire à l'écriture d'articles, d'essais et de romans policiers (tels que « Le jour de la chouette » en 1961 ou « À chacun son dû » en 1966) dénonçant l'interpénétration de la mafia et du système politique. À l'instar de Roberto Saviano, il avait collaboré avec le quotidien national « Il Corriere della Sera » et était devenu une célèbre icône antimafia, tantôt adulé, tantôt critiqué pour ses positions sur le pouvoir mafieux.

structuré de façon fragmentaire et n'est pas entièrement fictionnel puisqu'il hybride le roman d'enquête avec le documentaire, et son protagoniste est un intellectuel qui se transforme en détective observant directement des activités illégales. En faisant le lien entre *Gomorra* et *Petrolino*, Angelo Castagnino précise :

La personne qui porte les valeurs de la connaissance et de la culture devient le témoin direct d'une réalité qu'elle a étudiée en profondeur (c'est le cas de Pasolini) ou qu'elle a elle-même vécue (comme dans le roman de Saviano), même si la version finale de l'histoire présente encore des ajouts fictifs, comme c'est certainement le cas pour les deux auteurs⁵ (2014, p. 21).

Dans la même démarche de dénonciation de délits d'empreinte mafieuse, le rapprochement avec Pasolini est évoqué par Saviano lui-même, qui cite son célèbre article « Io so⁶ » à la fin du chapitre « Béton armé » de *Gomorra* et crie au monde son propre « je sais ». Outre Truman Capote et Pier Paolo Pasolini, ses principaux repères littéraires sont résumés par Saviano dans *Je suis toujours vivant* :

Je me suis inspiré de plusieurs auteurs essentiels pour moi. Parmi eux, le journaliste et écrivain Corrado Alvaro, qui a dit : « le désespoir le plus terrible qui puisse s'emparer d'une société, c'est de se mettre à douter qu'une vie honnête ait la moindre utilité ». Mais je ne voulais pas que le livre soit une simple enquête. Je voulais que les lecteurs sentent que ces faits les concernaient eux aussi. Il fallait donc que ce soit de la littérature : elle seule pouvait opposer la beauté à l'enfer. Car, comme Camus l'a dit, « Il y a la beauté et il y a les humiliés. Quelles que soient les difficultés de l'entreprise, je voudrais ne jamais être infidèle ni à l'une ni aux autres » (Saviano, Hanuka 2022, p. 20).

Avec son appel perlocutoire aux lecteurs, Saviano s'approprie à sa manière du paradigme de l'homme révolté de Camus : si la rébellion est le seul geste pouvant donner un sens à l'existence, Saviano tente de la rendre contagieuse (Benvenuti 2018).

⁵ « The person who carries the values of knowledge and culture becomes the direct witness of a reality that he has either thoroughly studied (this is the instance of Pasolini), or actually experienced himself (as in Saviano's novel), even when the final rendition of the story still presents fictional additions, as it certainly happens with both authors » (notre traduction).

⁶ « Je sais » est un article publié dans le « Corriere della Sera » le 14 novembre 1974, où Pier Paolo Pasolini affirmait connaître les noms des responsables des massacres de Milan et de Brescia durant les années de plomb : « Je sais parce que je suis un intellectuel, un écrivain, qui s'efforce de suivre tout ce qui se passe, de connaître tout ce que l'on écrit à ce propos, d'imaginer tout ce que l'on ne sait pas ou que l'on tait », Cf. PASOLINI, Pier Paolo, *Écrits corsaires*, trad. fr. par Philippe Guilhon, Paris, Flammarion, 1976, p. 133.

Les chercheurs qui se sont penchés sur l'œuvre de Saviano ont étudié l'appartenance de *Gomorra* à la littérature non-fictionnelle⁷, ainsi que ses transpositions⁸. Raffaella Donnarumma le cite comme un exemple de narration de l'hypermodernité : dans cette ère qui découle de la postmodernité, le présent est vécu comme un traumatisme et raconté – avec une certaine charge anxiogène – par un intellectuel qui le critique ouvertement et qui résiste à la fictionnalisation (2014). Concernant la série, certains chercheurs ont étudié le « gomorrese⁹ », à savoir le sociolecte criminel recréé à la télévision, qui veut imiter le dialecte mélangé à l'italien régional réellement parlé à Scampia et à Secondigliano¹⁰. Napoli et Tirino (2015) ont analysé la transmédialité de *Gomorra* et sa réception. Rappelons à ce titre que le livre, la pièce, le film et la série forment un intertexte* transmédia*, conforme à la définition de *transmedia storytelling* proposée par Henry Jenkins :

un processus dans lequel les éléments d'une fiction sont dispersés sur diverses plateformes médiatiques dans le but de créer une expérience de divertissement coordonnée et unifiée [...] et chaque extension sur chaque média doit pouvoir être vue séparément et constituer un point d'entrée dans l'univers (2013, p. 13).

D'autres spécialistes comme Caliendo (2012), Raffi (2017), Fruttaldo (2018) et Balirano (2020) ont voulu étudier les stratégies de traduction adoptées lors de l'adaptation audiovisuelle de la série en anglais. Néanmoins, aucune étude complète ne s'est encore intéressée, à notre connaissance, à la traduction française de la série *Gomorra*. Ce produit audiovisuel, avec ses cinquante heures de scènes majoritairement tournées en napolitain¹¹, nous offre ainsi la possibilité d'étudier un riche corpus de sous-titres¹². Si la

⁷ Cf. Benvenuti (2017), Zanforlini (2017), Guerra et al. (2018). Cette notion renvoie aux récits entremêlant littérature, journalisme et sciences sociales. Saviano explique ainsi son choix narratif : « J'ai donc commencé à écrire en m'inspirant des principes littéraires de Truman Capote. Je voulais offrir un roman journalistique, quelque chose d'ample qui ait la crédibilité des faits réels, l'immédiateté d'un film, la profondeur et la liberté de la prose, la précision de la poésie » (Saviano, Hanuka 2022, p. 20). Pour toutes ces raisons, le collectif d'écrivains Wu Ming a défini *Gomorra* comme étant un « objet narratif non identifié » pouvant s'inscrire de plein droit dans la famille littéraire de la « Nouvelle Époque Italienne » (Fulginiti, Vito 2011). Parmi les auteurs italiens du XXI^{ème} siècle hybridant littérature et enquête journalistique, nous pouvons citer Ermanno Rea, Sebastiano Vassalli, Nicola Lagioia ou encore Giancarlo De Cataldo.

⁸ Cf. Pinto (2016), Benvenuti (2017), Bernardi (2017), Damour (2017).

⁹ Cf. Caliendo (2012), Variano (2019).

¹⁰ Ce sont les deux quartiers voisins de la banlieue de Naples qui constituent le décor principal de l'univers « Gomorra », où la camorra est fortement implantée.

¹¹ Les cinq saisons de *Gomorra - La serie* se composent de 58 épisodes de 52 minutes.

¹² Le sous-titrage pour sourds et malentendants de *Gomorra - La serie*, soumis à des contraintes techniques et linguistiques complètement différentes, a été volontairement exclu du corpus, puisque nous estimons qu'il nécessiterait une analyse à part.

langue source du roman *Gomorra* est l'italien (les traces de dialecte napolitain y sont rares), Antonio Fruttaldo attire notre attention sur le fait que *Gomorra – La serie*, au contraire, représente un cas bien particulier de retraduction, car le script en napolitain passe par la traduction italienne avant d'être (re)traduit en langue étrangère (2019, p. 137). En effet, les producteurs ont décidé que la version originale – qui alterne dialecte napolitain, italien régional sous-standard et italien standard – devait être diffusée en Italie sous-titrée en italien, afin de rendre le produit accessible aux non-dialectophones. Par conséquent, les sous-titres français bénéficient d'un script napolitain déjà doté d'une première adaptation en italien, et cette étape intermédiaire peut influencer le travail de l'adaptateur audiovisuel sur le texte source. Avant d'arriver aux spectateurs francophones, la série passe donc par un parcours de réécritures. Comme le confirme notre interview de Cristiana Dell'Anna, une des actrices protagonistes de la série (cf. annexe 5), le scénario a été conçu en napolitain par une équipe de co-scénaristes dont Roberto Saviano était en réalité le seul locuteur dialectophone. Le scénario a été ensuite interprété et ponctuellement modifié par des acteurs napolitains, dans l'objectif de restituer un dialecte le plus authentique possible. Une fois sous-titré en italien pour permettre sa compréhension à l'échelon national, le texte original a été finalement retraduit en plusieurs langues étrangères pour être distribué dans les cent-quatre-vingts-dix pays qui ont acheté la série (Fasola 2019)¹³. Fruttaldo met l'accent sur l'accessibilité* accrue que le sous-titrage italien a contribué à garantir :

Cela a permis une dissémination de termes et de pratiques spécifiques liés à la culture source à un niveau inter-linguistique, *i.e.* entre régions du même pays et dans la traduction. [...] Un niveau traductionnel intermédiaire (*i.e.* les sous-titres italiens) qui enrichit et qui en même temps transforme certains messages contenus dans le texte source. Ainsi, de nombreuses références socio-culturelles spécifiques intégrées dans le texte source risquent de rester opaques, perdant les particularités liées au contexte régional (2017, p. 138-139)¹⁴.

¹³ En France, la société de production Sky Atlantic a vendu la série à Canal+.

¹⁴ « This has allowed for a dissemination of specific cultural-bound elements and practices interlingually, *i.e.* among regions in the same country and in translation. [...] An intermediate translational level (*i.e.* Italian subtitles) that both enriches but also changes meanings conveyed in the source text. So many of the sociocultural-specific references embedded in the source text are likely to remain opaque, losing the peculiarities linked to the regional context » (notre traduction).

S'il est vrai que ce passage traductionnel intermédiaire « transforme certains messages contenus dans le texte source », nous pouvons nous demander quelle est la nature de cette transformation et si le sous-titrage italien altère ou prive le texte source de références socio-culturelles essentielles. Le public italoophone pourrait en effet compenser d'éventuelles pertes du sous-titrage italien grâce à sa connaissance des notions spécifiques liées à la culture locale, mais celles-ci risquent d'être inaccessibles une fois la série exportée à l'étranger. C'est pourquoi notre travail s'attèle à comparer, dans un premier temps, la bande-son originale, les sous-titres italiens et les sous-titres officiels en français. Cette analyse peut s'avérer intéressante car elle nous permettra de comprendre les stratégies mises en place pour restituer en français des dialogues à haute densité variationnelle¹⁵, présentant une forte imbrication de diatopie, diamésie, diaphasie et diastratie¹⁶.

Il est essentiel de donner d'emblée quelques précisions supplémentaires sur la variation* linguistique dans *Gomorra – La serie*. Marqués par une forte oralité, les dialogues de la série présentent une variété diatopique, le napolitain des quartiers populaires de Scampia et Secondigliano, qui se croise avec une variété sociolectale (l'argot du milieu de la drogue), contaminées par l'italien populaire et le registre vulgaire. Or, dans la réalité, certains boss camorristes ne font pas systématiquement du napolitain leur code exclusif dans les échanges entre pairs ou avec leurs subordonnés. Les scénaristes ont pourtant décidé de livrer aux spectateurs des dialogues principalement en napolitain, selon l'usage en vigueur dans les quartiers les plus défavorisés de l'hinterland napolitain. Ils ont fait le choix de représenter à l'écran les changements de registre et l'alternance

¹⁵ Au cours de ce travail, nous utiliserons les termes de « variation* » pour indiquer l'ensemble des différenciations linguistiques que le parlant peut appliquer dans le cadre de sa vie sociale et en fonction du contexte communicatif (cf. Berruto, Cerruti 2019, p. 115 et glossaire en Annexe 1) et de « variété » pour désigner un ensemble de caractéristiques cohérentes réunies au sein d'une langue, dépendant de faits sociaux (par exemple, variété standard, non-standard, locale, dialectale, sociolectale, orale, etc.).

¹⁶ Les « diasystèmes* » définissent les dimensions dans lesquelles les différenciations linguistiques des locuteurs ont lieu (cf. Coseriu 1973 et glossaire en Annexe 1). Nous adopterons notamment les termes de « diatopie » si la variation concerne l'espace géographique, de « diastratie » si la langue varie selon la stratification sociale, de « diaphasie » quand le changement advient selon la situation communicative, de « diachronie » si l'évolution est temporelle, et enfin de « diamésie » si la variation est liée au canal de communication (Berruto, Cerruti 2019, p.143-144). La chercheuse Anke Grutschus ajoute une considération qui est intéressante aux fins de notre étude : « La variation diastratique est liée à d'autres formes de variation, c'est-à-dire qu'on constate une imbrication des variétés diatopiques (marquées), des variétés diastratiques (basses) et des variétés diaphasiques (familières / informelles), ce qui fait que l'on a rarement affaire à une variation diastratique à l'état pur, mais plutôt à des amalgames » (Grutschus 2016, p.561).

codique* répandus en Campanie chez les locuteurs des classes populaires¹⁷, même si ce choix mimétique les a contraints à recourir à une simplification, qui puisse rendre le dialecte plus facilement reconnaissable et compréhensible dans toute l'italophonie. Néanmoins, nous croyons que ce jargon de série télévisée¹⁸ arrive à restituer à l'écran toute « la puissance évocatrice et la richesse en images caractérisant les variétés dialectales par opposition à la langue standard » (Collombat 2012, p.26). Tous les théoriciens, ainsi que les praticiens en traduction audiovisuelle, sont d'accord sur la

nécessité d'une justesse pragmatique de la traduction par rapport à la situation filmique, au contexte d'énonciation, et surtout aux variations linguistiques des locuteurs. On reconnaît effectivement l'importance de l'attention aux différentes variations de la langue des dialogues par rapport à la norme standard, variations qui peuvent être diatopiques, diastratiques ou diaphasiques (Elefante 2004, p. 1).

Mais certains traductologues ne voient pas de traduction possible face à une variété dialectale¹⁹. Anke Grutschus nous rappelle ainsi que traduire une variété diatopique par un dialecte de la langue cible est potentiellement source d'incohérences et que la solution traductionnelle la plus fréquemment préconisée est de rendre le dialecte par un sociolecte présentant des connotations comparables (2016, p.558). Puisque le choix des adaptateurs français de la série semble s'aligner sur cette recommandation, il nous reste à comprendre quels sont les principaux écueils en cas de traduction audiovisuelle de la variation*, quelles stratégies ont été adoptées et dans quelle mesure ces dernières impactent la transmission des spécificités linguistiques et socioculturelles du texte source²⁰. Il s'agit là d'un cas d'étude d'un grand intérêt pour la télévision et pour le cinéma transalpin, sachant

¹⁷ Le va-et-vient du dialecte napolitain à l'italien sous-standard ou régional a été présenté comme un trait typique de la région Campanie par Bianchi et Maturi (2006).

¹⁸ Le « furbesco seriale » dont fait mention Variano (2019).

¹⁹ Cf. Englund Dimitrova (2004, p. 121) : « Les dialectes sont à la fois "spécifiques à la culture ou à la géographie " et "spécifiques à la langue" et de ce fait ils constituent un cas classique d'intraduisibilité ». L'original en anglais : « [Dialects] are both < culture or geography specific > and < language specific > – and hence a classical case of untranslatability » (notre traduction).

²⁰ Nous n'étudierons pas la version française sous-titrée pour sourds et malentendants, qui mériterait une analyse à part et à laquelle s'appliquent des consignes très particulières, explicitées dans la « Charte relative à la qualité du sous-titrage à destination des personnes sourdes ou malentendantes », publiée en novembre 2011 par le Conseil Supérieur de l'Audiovisuel. Plus d'informations sur cet aspect sont disponibles à l'adresse : <https://www.csa.fr/Reguler/Espace-juridique/Les-relations-de-l-Arcom-avec-les-editeurs/Chartes-et-autres-guides/Charte-relative-a-la-qualite-du-sous-titrage-a-destination-des-personnes-sourdes-ou-malentendantes-Decembre-2011> [consulté le 09/05/2022].

que la représentation du plurilinguisme endogène a souvent été un sujet crucial pour de nombreux réalisateurs italiens.

Cependant, l'objectif de notre recherche ne se limite pas uniquement à observer les stratégies traductionnelles mises en place par les professionnels, afin de comprendre s'ils sont à-même de relever les défis d'un scénario plurilingue. *Gomorra – La serie* est le produit audiovisuel idéal pour comparer en même temps la qualité linguistique de trois performances distinctes : les sous-titres officiels issus de la biotraduction²¹, la traduction effectuée illégalement par les *fansubbers**, amateurs de la série, ainsi que la traduction automatique* des sous-titres opérée gratuitement par le logiciel en ligne DeepL, auquel nous avons soumis l'échantillon de 150 écueils traductionnels qui sera présenté au cours de ce travail de recherche.

Commençons par les *fansubbers*. Il convient de rappeler que, depuis la création des sites de *streaming*, il existe une pratique illicite de sous-titrage effectuée par des *fans* anonymes des séries qui ne sont pas des professionnels de l'adaptation audiovisuelle²². Leur traduction est disponible sur des plateformes de téléchargement gratuit. Elle est réalisée gracieusement et en très peu de temps, synchronisée et distribuée avant la diffusion d'un film ou d'un épisode d'une série par les canaux officiels. Il s'agit d'un travail collaboratif servant principalement l'objectif d'offrir rapidement à une communauté de *fans* une version compréhensible *a minima*, avant qu'elle ne paraisse sur des chaînes payantes. Gardons à l'esprit que :

Les producteurs de films proposent des stratégies de narration augmentée des univers diégétiques afin de créer une communauté de *fans* autour de leurs franchises. Le film se donne alors à voir comme une marque, avec des caractéristiques reconnaissables (comme un design ou des logos particuliers), et une communauté qui va propager les valeurs du film (Laurichesse 2013, p. 180).

²¹ Nous adoptons dorénavant les néologismes de « biotraduction » et de « biotraducteur » pour indiquer le traducteur humain en opposition à la TA (traduction automatique*), afin de nous aligner sur l'usage des dernières recherches en traductologie* (cf. Looock 2019).

²² Les fans des séries qui sous-titrent les épisodes fonctionnent souvent en équipe : un « téléchargeur » met en ligne l'épisode, un ou deux traducteurs par épisode, un encodeur qui s'assure de la bonne synchronisation des sous-titres, un éditeur qui vérifie la police utilisée et jusqu'à quatre ou cinq relecteurs (Bourdaa 2013).

La présence en ligne de sous-titres de *Gomorra – La serie* réalisés en *fansub* est la preuve de l'existence d'une communauté d'amateurs très active, qui est séduite par la narration de la série et qui réagit en la diffusant. En effet, suite au succès international de la première saison, certains épisodes des saisons successives traduits par des *fans* ont circulé illégalement en streaming. Un détail important : une traduction en *fansubbing** peut être réalisée à partir des sous-titres préalablement diffusés dans des pays anglophones ; l'anglais est donc souvent utilisé comme une « langue relais ». Ces sous-titres non-professionnels deviennent ainsi une béquille linguistique qui peut avoir, selon les cas, un texte source autre que le napolitain, et dont la disponibilité en ligne dépend de facteurs très variables : les dates de distribution de la série dans les différents pays, la disponibilité immédiate de « main d'œuvre » bénévole ou encore la fermeture soudaine des sites illégaux de sous-titrage anonyme²³. La prise en compte dans notre étude de ces versions « faites maison », bien que délétères pour le travail des professionnels qualifiés, nous permet de comparer des choix traductionnels opérés dans des conditions de travail très différentes.

Venons-en à la traduction automatique*. Pourquoi vouloir tenter l'expérience de faire traiter notre corpus de sous-titres italiens par un logiciel de traduction en ligne ? Ce choix découle du besoin de répondre aux vives critiques que les professionnels du sous-titrage expriment vis-à-vis des nouvelles compétences requises en post-édition, à savoir la correction humaine de sous-titres traduits automatiquement. L'Association des Traducteurs-Adaptateurs de l'Audiovisuel (ATAA), par exemple, a réagi avec véhémence à l'annonce d'une grande plateforme de streaming américaine (en l'occurrence, Paramount+) de vouloir faire appel à des prestataires techniques qui ont massivement recours au sous-titrage automatique. Ainsi dénoncent-ils, dans un éditorial au vitriol :

On le sait maintenant, la traduction automatique est un oxymore, puisqu'un humain ne traduit pas des mots, mais du sens. Or aucune machine ne comprend l'information qu'elle traite, elle ne fait que des corrélations statistiques et ne voit même pas l'image qu'elle est censée sous-titrer. À la trappe, l'esthétique, l'intention, le ton, le son, le respect du montage et du rythme. Une machine ne saisit pas le contexte, ne peut pas faire de poésie, de style, ne peut pas manier l'ironie ni jouer sur les mots. [...] Et

²³ Pour ces raisons, nous disposons d'un corpus de sous-titres de *fansubbers* limité aux saison 2 et 3 de *Gomorra – La serie*. Pour plus d'informations, voir la présentation du corpus (II, 1.1).

comme, sans surprise, ça ne marche pas [...], les promoteurs de cette technologie comptent sur nous, adaptateurs professionnels, pour corriger, "post-éditer". Mission impossible, puisque la bouillie produite par la machine doit être réécrite quasiment entièrement. Au bout du compte, pour obtenir un vrai sous-titrage, cette méthode s'avère plus coûteuse en temps, en argent et en énergie que de faire appel dès le départ à des professionnels (Panetto 2022).

Notre étude constitue ainsi une occasion parfaite pour vérifier ces affirmations, pour les appliquer au cas bien particulier de *Gomorra – La serie*, pour apprécier la qualité linguistique de cette « bouillie produite par la machine » dans l'optique d'une éventuelle post-édition et, en conclusion, pour contribuer à la réflexion sur la qualité de la traduction automatique* de sous-titres.

Face à un tel projet d'analyse comparative, nous posons comme hypothèse que les sous-titres d'une série télévisée tournée majoritairement en dialecte – comportant de nombreuses références à fort contenu culturel et des épisodes d'alternance codique* diégétiquement pertinents – soient traduisibles de manière qualitativement acceptable* uniquement par des traducteurs professionnels expérimentés et dûment préparés à cet exercice complexe. À l'aune de ce postulat et de toutes les considérations précédentes, nous tenterons de répondre à trois questions centrales. Quels sont les écueils traductionnels de *Gomorra – La serie* ? Du point de vue de la qualité linguistique, les stratégies de restitution de la variation* adoptées par les amateurs de la série sont-elles comparables aux choix traductionnels des professionnels ? Dans un domaine herméneutique aussi complexe que la traduction de la variation, une éventuelle traduction automatique* des sous-titres avec post-édition, peut-elle concurrencer l'adaptation humaine, malgré sa méconnaissance des références socio-culturelles²⁴ ?

Nous nous proposons de guider les lecteurs en articulant le travail en trois moments de réflexion. La première partie de la recherche, intitulée « *Gomorra, un univers en expansion* », permettra de mieux cerner toutes les spécificités de *Gomorra – La serie* en tant que produit audiovisuel appartenant à un circuit narratif transmédiatique, influencé par l'écriture de Roberto Saviano et par la tradition des films de gangsters, profondément

²⁴ Le 6 février 2020, on pouvait lire sur le site de DeepL : « Nous sommes heureux d'annoncer le lancement d'un tout nouveau système de traduction, constituant une nouvelle avancée considérable en matière de qualité de traduction. Les réseaux neuronaux de DeepL surclassent de loin toutes les technologies précédentes. Vous pouvez dès à présent le tester et l'utiliser gratuitement ».

connoté du point de vue socioculturel et sociolinguistique. Après avoir montré des exemples de traductions françaises d'autres textes au contenu comparable, nous nous concentrerons dans la deuxième partie (« Traduire des camorristes ») sur la présentation du corpus des sous-titres officiels en italien et en français, ainsi que sur les principales stratégies de traduction du napolitain mises en œuvre par les professionnels, tant au niveau micro-textuel que macro-textuel et para-textuel. À travers une sélection de 150 répliques tirées de la bande-son originale, nous mettrons en exergue les principaux écueils de traduction de la variation* présents dans la série. Ces extraits nous donneront la possibilité de juxtaposer les sous-titres des professionnels, les sous-titres des *fansubbers* et les sous-titres traduits automatiquement par DeepL. C'est dans le troisième et dernier mouvement de notre travail, « La qualité en question », que nous tâcherons de dresser un bilan comparatif sur la qualité de ces trois typologies de traduction et de répondre aux problématiques précédemment posées.

PREMIERE PARTIE :

GOMORRA, UN UNIVERS EN EXPANSION

Chapitre 1. Dans l'atelier de Roberto Saviano

1.1. Au commencement était Gomorrhe

L'écriture de *Gomorra* commence avant la publication du best-seller homonyme en 2006. Des enquêtes, des révélations et des dénonciations rassemblées dans le premier ouvrage de Saviano étaient déjà apparues sous forme d'articles dans des quotidiens de Campanie (*L'Articolo*, *Corriere del Mezzogiorno*, *Diario*, *La voce della Campania*) et principalement dans le blog *Nazione Indiana* (Di Fiore 2008 : 315), dont nous rappelons le poignant *La parola camorra non esiste* (littéralement, le terme camorra n'existe pas) publié en 2003²⁵. Cet article contient déjà de nombreuses thématiques qui anticipent la publication de *Gomorra*, telles que la hiérarchie du « système » camorriste et des clans de Casal di Principe (centre névralgique de toute la mafia de la province de Caserte), les activités illicites dans la gestion des déchets, les investissements dans le bâtiment ou encore le blanchiment d'argent en Écosse. En 2006, Saviano réunit ses sources et ses écrits journalistiques et les remanie en créant un roman-enquête construit en chapitres thématiques, qui provoque « un tremblement de terre culturel, social et civil : *Gomorra*²⁶ ».

Le titre est un habile palimpseste, basé sur la paronymie entre le mot *camorra*, la mafia traditionnellement originaire de Campanie, et la ville biblique de *Gomorra*, Gomorrhe en français, emblème de la corruption et de la déchéance morale. Dans le livre, l'évocation de Gomorrhe apparaît pour la première fois dans le chapitre consacré à Peppino Diana, curé de Casal di Principe assassiné par les clans pour son engagement antimafia. Le passage concerne une plaidoirie qui aurait dû être lue à ses funérailles, où la région gangrénée par la *camorra* est assimilée à une Gomorrhe à détruire avant de déchaîner la furie divine. Ce passage clé du roman annonce le concept transversal qui sera successivement à la base de la pièce de théâtre (Gelardi, Saviano 2007), du long-métrage

²⁵ Article disponible à la page : <https://www.nazioneindiana.com/2003/09/16/la-parola-camorra-non-esiste/> [consulté le 8/06/2021].

²⁶ C'est ainsi que l'éditeur Mondadori définit *Gomorra* dans l'avant-propos du livre : <https://www.librimondadori.it/libri/gomorra-roberto-saviano/> [consulté le 6/07/2021].

(Garrone 2008) et ensuite de la série télévisée (Comencini et al. 2014-2019, Cupellini et D'Amore, 2022) : raconter et dénoncer l'action destructrice de la camorra napolitaine, mettre en exergue sa « logique du mal » et éviter tout effet de fascination et d'émulation. Tout l'univers *Gomorra* est animé par cette triple fonction : explicative, éthique, dissuasive.

1.2. Un intertexte à succès

En l'espace d'une quinzaine d'années, Roberto Saviano a su étendre sa narration sur plusieurs plateformes médiatiques. Le facteur de cohésion de cet intertexte* transmédia*, malgré la singularité de chaque réalisation dans chacune de ses déclinaisons, est le pacte de vérité établi avec l'auteur, garant de la véridicité des faits²⁷. La force iconique de Saviano, renforcée à chaque intervention publique médiatisée, et surtout son corps, directement impliqué dans les faits qu'il narre à cause des menaces de mort reçues par la camorra, authentifient son discours. Giuliana Benvenuti souligne clairement l'importance du rôle de l'auteur dans l'écriture transmédia* : « il a la fonction principale de garantir, auprès du destinataire, l'authenticité et la crédibilité de toutes les productions²⁸ » (Benvenuti 2018). Ce n'est pas un hasard si dans la pièce de théâtre, tout comme dans le long-métrage, le personnage fictionnel est prénommé « Roberto ». Dans le scénario de la série, toute référence directe ou indirecte à Roberto Saviano disparaît pour laisser la place au clan imaginaire de la famille Savastano, mais la production n'hésite pas à rappeler que Saviano y joue un rôle important en tant que créateur-coscénariste et à diffuser en ligne ses interviews au sujet de la série. Face aux questions de la presse, après le succès international de la première saison de la série, Saviano affirme : « ma méthode est que tout ce que l'on montre dans la série doit être réellement arrivé dans le monde criminel. Il m'est difficile de créer un personnage qui soit totalement inventé » (Psenny 2016). Et comme nous l'avons dit plus haut, ce qui assure la cohérence de ce projet

²⁷ Saviano est accusé par le sociologue Alessandro Dal Lago (2010, p. 30-32) de produire dans *Gomorra* un effet de vérité entièrement dépendant de son « je-témoin », sans qu'il fournisse aucune documentation. Le chercheur Raffaele Donnarumma réagit à ces propos en rappelant que ce n'est pas une arnaque, mais une posture de l'intellectuel hypermoderne, qui ne se contente pas de données empiriques pour critiquer le présent. D'après Donnarumma (2014, p. 126-127), l'artefact n'est pas nécessairement invention, la fiction n'est pas mensonge, et c'est bien ce qui légitime le taux d'artifice inséré par Saviano dans sa littérature. C'est d'ailleurs la présence d'éléments inventés ou improbables qui révèle toute la nature littéraire de *Gomorra*.

²⁸ Dans l'avant-propos, nous lisons : « Saviano ha la primaria funzione di garantire presso il destinatario l'autenticità e la credibilità di tutte le produzioni » (notre traduction).

auctorial, c'est la réaffirmation régulière de cette authenticité. Il y revient, par exemple, lorsqu'il répond aux questions de Thierry Ardisson et clame : « Ceux qui regardent les séries que j'ai écrites savent jusqu'au bout que je raconte une réalité qui est authentique²⁹» (Saviano 2018a).

Les thématiques traitées dans cet intertexte*, minutieusement décortiquées dans le roman et dans la série, évoquées dans la pièce et dans le film, reviennent et se complètent mutuellement : l'obsession de l'argent, le narco-capitalisme dérégulé, l'affiliation dans le « système » de la mafia napolitaine, le rôle des femmes, le trafic d'armes, l'initiation des enfants, l'exploitation de la main-d'œuvre, le blanchiment dans le bâtiment et dans des activités commerciales très diversifiées (en Italie et à l'étranger), l'assassinat des opposants, la guerre entre clans et le nombre invraisemblable de morts qui en découle, l'élimination illégale des déchets toxiques, l'achat de votes durant les élections et l'infiltration dans la vie politique. On retrouve dans le film et la série *Gomorra* les mêmes habitudes mafieuses : l'émulation des gangsters du cinéma, le culte de l'aspect physique (surtout dans les salons de bronzage), l'opulence dans la décoration d'intérieur et la musique néo-mélodique³⁰. Le développement thématique dans la pièce et dans le long-métrage est confié à des personnages porteurs d'éléments diégétiques présents dans le roman. Par exemple, le thème des investissements illégaux dans la haute couture est, dans les trois productions, toujours introduit par le personnage de Pasquale, excellent couturier sous-payé, travaillant clandestinement pour un employeur sous l'emprise de la *camorra*. Il en va de même pour Franco, *stakeholder* spécialiste du trafic des déchets, présent dans les trois versions, ou encore du binôme d'adolescents à la dérive qui se croient dans des films de gangsters (Pikachu et Kit-Kat dans le roman et dans la pièce, Marco et Ciro dans le film). Si le noyau thématique de la triade roman-pièce-film se déploie de façon symétrique et respecte essentiellement le même schéma, la série rompt avec cette réitération de personnages et de situations prototypiques et étend son rayon d'action. Dans *Gomorra – La série*, il n'est plus question d'adaptation, mais

²⁹ Vidéo disponible à l'adresse : <https://www.youtube.com/watch?v=8U8fBVUS1JE> [minute 17, consulté le 18/07/2021]

³⁰ Ce sous-genre musical est un dérivé de la chanson d'amour napolitaine. Les textes, chantés en dialecte, sont extrêmement simples et empreints de pathétisme. Selon l'anthropologue américain Jason Pine, les chanteurs néo-mélodiques sont très populaires aux marges de la société napolitaine, où ils animent la vie sociale des quartiers et participent aux principales occasions festives. Ils sont très appréciés dans cette zone grise où les jeunes des couches populaires entrent en contact avec le crime organisé (Pine 2015).

d'extension diégétique. Comme le rappellent le scénariste Leonardo Fasoli et le producteur Riccardo Tozzi dans le documentaire *Una storia chiamata Gomorra – La serie* (2021), dans un premier temps la série aurait dû se concentrer sur le pouvoir des clans de Casal di Principe et s'intituler *I principi di Gomorra* (« Les princes de Gomorra »), avec un journaliste sur une Vespa comme protagoniste, s'infiltrant dans les milieux camorristes pour mener ses enquêtes. L'idée d'un sujet de série articulé autour d'un « Roberto » rappelant l'auteur-personnage du roman et de la pièce ne fait pas l'unanimité, au point que l'équipe de scénaristes décide de supprimer tout trait d'union avec le roman. Nils Hartmann, directeur des productions originales de Sky Italia, justifie ainsi ce choix : « Cela n'aurait pas eu le même caractère épique qu'a le récit shakespearien que nous avons trouvé par la suite³¹ » (*Ibid.*). *Gomorra – La serie* commence donc à prendre forme en s'inspirant d'enquêtes successives au roman (surtout des confessions du boss Maurizio Prestieri) et en inventant un clan imaginaire, celui des Savastano, sans pour autant renoncer aux thématiques chères à Saviano. La série se concentre sur des héros négatifs fictifs mais issus d'expériences réellement vécues³² et décide de représenter une épique du Mal, poussant à l'extrême l'impossibilité de rédemption de cet univers.

1.3. Naissance d'une (hors-)série

Dans ce complexe intertexte* construit autour de la souillure morale de la pègre napolitaine, la série, qui mérite son appellation d'extension narrative, constitue le récit le plus long et approfondi sur les mécanismes mafieux de l'univers *Gomorra*. Ses sept ans de tournage permettent d'approfondir un grand nombre d'éléments diégétiques restés latents dans les productions antérieures, mais aussi d'illustrer en profondeur la dégénération de la nature criminelle³³ (Carelli 2021, p. 74). Un projet de sérialité longue a permis de réaliser un des objectifs des auteurs, celui de restituer au public le plus grand nombre d'histoires sacrifiées dans le long-métrage (Masoni 2019, p. 32). La série appartient en effet à la catégorie des séries dites « feuilletonnantes », basées sur

³¹ « Non avrebbe avuto l'epicità che avrebbe avuto il racconto shakespeariano che poi abbiamo trovato » (notre traduction).

³² Roberto Saviano l'explique : le personnage de Don Pietro est un mélange des boss Paolo Di Lauro, Giuseppe Misso et Raffaele Cutolo, son fils Genny est inspiré de Cosimo Di Lauro et de Francesco Schiavone, la scène de la flûte à champagne remplie d'urine trouve ses origines dans un preuve de fidélité demandée par Cosimo di Lauro à Michei, affilié à un clan ennemi. La série rassemble des vies vécues à différents moments et à différents endroits, mais toujours vraies (Pianigiani 2021).

³³ Le résumé détaillé des 58 épisodes de la série est disponible à l'adresse : [https://fr.wikipedia.org/wiki/Gomorra_\(série_télévisée\)#Épisodes](https://fr.wikipedia.org/wiki/Gomorra_(série_télévisée)#Épisodes) [consulté le 28/01/2022].

l'étirement du récit et sur l'évolution des personnages, donc sur une logique de l'apprentissage, contrairement au modèle des séries « modulaires », fondées sur une invariance et présentant le même schéma narratif dans chaque épisode (Soulez 2011, p. 33). Les spectateurs ont cinq saisons pour explorer les méandres du monde criminel, pour comprendre ses logiques et pour en démythifier les personnages principaux, sans doute en passant par une certaine fascination, et c'est là qu'on trouve la clef de son succès planétaire et de l'énorme résonance sur plusieurs médias sociaux.

À l'échelon national, Carlotta Colacurcio en souligne le parcours de distribution atypique : la série est le seul produit télévisuel italien dont le cycle de vie a traversé une première diffusion sur chaîne payante (Sky Italia)³⁴, un passage au grand écran avec la projection de la première saison dans 200 salles de cinéma et un retour à la télévision sur la chaîne nationale Rai Tre (2016, p. 82). Avec *Gomorra – La serie* on assiste également à un processus d'internationalisation inédit dans le panorama italien. Outre la qualité très élevée de la mise en scène, capable de concurrencer la *quality television* américaine³⁵, la série est co-produite avec une société allemande (BetaFilm) en charge des accords de distribution à l'étranger et qui est en mesure de vendre rapidement la série dans des dizaines de pays (Carelli 2021, p. 67). C'est un changement culturel de taille, puisque l'élément local, fortement ancré dans la spécificité socio-culturelle d'un territoire (l'Italie, et notamment Naples avec ses contradictions), devient l'élément clé pour favoriser la circulation et le succès internationaux d'un titre, tout en contrebalançant son localisme par des traits reconnaissables et exportables (*Ibid.*, p. 77). Ainsi, les exigences de l'exportation ont obligé les auteurs à opter pour « un balancement savant de stéréotypes localistes et de moteurs narratifs universels » (Menarini 2018, p.28). L'ancrage local est assuré par les décors (le tournage a lieu dans les quartiers de Scampia et Secondigliano, la maison de la famille Savastano est une villa réellement confisquée à la camorra) et par les dialogues en napolitain (parlé par des acteurs originaires de la région) : cet

³⁴ Contrairement aux chaînes généralistes, proposant des séries qui s'adressent à un public très large et visant des recettes élevées, les chaînes payantes misent sur la « perception d'importance » de leurs séries, afin de générer un débat chez un nombre plus restreint de spectateurs, pour qu'ils soient incités à renouveler leur abonnement (Fumagalli 2021, p. 38). Il est également important de préciser que *Gomorra – La serie* n'a pas vocation à adapter ses contenus à un public très jeune, la série étant déconseillée aux spectateurs âgés de moins de 12 ans.

³⁵ En parlant de *Gomorra – La serie*, l'hebdomadaire spécialisé en cinéma *The Holliwood Reporter* affirme que la série est la preuve que l'Amérique n'a pas le monopole sur les séries dramatiques de haute qualité (Renga 2019, p. 193).

enracinement régional vaut à la série le qualificatif de « réaliste ». En même temps, sans que cela soit en contradiction avec la quête de vraisemblance environnementale et linguistique, le « moteur narratif universel » cité par Menarini est constitué de faits inspirés de la réalité et transfigurés à l'écran avec une teinte épique. Ce dernier adjectif est à entendre selon son acception courante, comme un synonyme d'héroïque, propre à une épopée mémorable mettant en scène un duel extraordinaire entre la fidélité et la trahison, entre la vie et la mort. Cette notion d'épique, qui diffère substantiellement de celle du théâtre épique³⁶, est fréquemment associée à l'univers *Gomorra* (cf. Benvenuti 2018, Raynaud dans l'annexe 4 et Dell'Anna dans l'annexe 5) et utilisée par la production de la série pour indiquer un long récit de haine, avidité et guerre fratricide où les héros, se détachant d'une masse de figurants, accomplissent des gestes d'une grande impétuosité et violence qui les prédestinent à l'échec. Stylistiquement parlant, c'est cette force tragique qui caractérise *Gomorra – La serie* : le réalisateur Claudio Cupellini (in Bises et al. 2014) n'hésite pas à qualifier le récit de « shakespearien », sans doute parce qu'il considère que l'ambition des deux protagonistes Genny et Ciro, conduisant inexorablement leur amour fraternel à l'autodestruction, confère un ton épique à la narration. Ce trait est probablement hérité du roman *Gomorra*, qui a été inséré dans le courant néo-épique italien par Wu Ming (2009). Ce mouvement littéraire récent tend à réélaborer l'histoire nationale de façon souvent hétérodoxe et déroutante et à mettre le lecteur devant des dilemmes éthiques sans réponse. Dans la série cette tendance est présente et se traduit visuellement en

un style dur et immédiat qui dépasse toute limite de représentabilité de la télévision italienne. L'effet de distanciation est obtenu par un casting composé de visages peu connus, choisis au théâtre ou dans la rue, et par la mise en valeur des paysages : [...] des corps et des visages insérés dans la décrépitude des banlieues urbaines napolitaines (un choix qui suit l'intuition du film de Garrone)³⁷ (Napoli, Tirino 2015, p. 194).

³⁶ L'épique au théâtre (du grec ἔπος, *épos*) se réfère traditionnellement à la parole qui interrompt le jeu actorial. Ce sont les interventions qui désamorcent la tension et le ressort dramatique par des scènes de récits, des prises de parole du narrateur ou du messager ; Piscator et Brecht donnent dans les années 20 le nom de théâtre *épique* à « une pratique et à un style de jeu qui dépassent la dramaturgie classique, 'aristotélicienne', fondée sur la tension dramatique, le conflit, la progression régulière de l'action » (Pavis 2019, p. 125-128).

³⁷ « Uno stile duro e immediato, che oltrepassa qualsiasi limite di rappresentabilità della televisione italiana. L'effetto di straniamento è ottenuto con l'impiego di un cast di volti poco noti, selezionati dal teatro o dalla strada, e dalla valorizzazione dei paesaggi: [...] corpi e visi incastati nel degrado delle periferie urbane partenopee (scelta che segue l'intuizione del film di Garrone) » (notre traduction).

La coexistence de traits réalistes et épiques n'est pas l'unique nouveauté de la série, qui prend ses distances du cycle narratif qui la précède et adopte certains *topoi* du film de gangsters. Dans le roman, la pièce et le long-métrage rien n'était conforme à une histoire de mafieux : prenons par exemple la porosité entre l'auteur-témoin et le narrateur-personnage, la description des délinquants sans aucune introspection psychologique, l'appel à visée performative lancé au lecteur-spectateur pour l'impliquer dans l'acte de révolte, le rapprochement au style documentaire³⁸. Or, comme nous le détaillerons dans le chapitre 2.7 « L'influence des films de gangsters », *Gomorra – La serie* se situe bel et bien dans la tradition des *crime series*, avec sa saga familiale et sa caméra subjective explorant de l'intérieur la vie d'un clan mafieux. Sur le site « Fnac.com », par exemple, elle figure parmi les quatre séries télévisées les plus réussies sur la mafia, « corruption et règlement de comptes », aux côtés de *Mafiosa*, *Les Soprano* et *Dirty Sexy Money : le crime est partout*³⁹. Wikipédia la définit dès l'abord « une série de genre gangster⁴⁰ ». S'il est vrai que le crime organisé est devenu, pour le dire avec Balirano (2020, p.127), un sous-genre prisé de l'info-divertissement⁴¹ dénonçant des problèmes sociaux restés sans une réponse institutionnelle, *Gomorra – La serie* réussit à franchir une étape supplémentaire : l'histoire adopte exclusivement le point de vue criminel, sans un héros qui se rebelle contre le « système ». Tous les protagonistes sont des *bad guys* qui se situent à des années-lumière de la tradition édulcorée de la fiction télévisuelle italienne (Carelli 2021, p. 73) et l'esthétique épique du texte de départ est emphatisée, extrêmisée. Les personnages qui représentent la justice (carabiniers, policiers, avocats, juges et même le magistrat Walter Ruggieri, le plus important de la série) sont secondaires et n'interviennent que pour mettre en lumière les ombres et les contradictions des protagonistes. Brodesco et

³⁸ Nous pensons notamment aux extraits des jugements des tribunaux (dans le livre de Saviano), aux statistiques des morts assassinés par la camorra qui sont projetées sur scène (dans la pièce de Saviano et Gelardi) et à la caméra objective sans commentaire, aux traits presque néoréalistes (dans le film de Garrone).

³⁹ Page disponible à l'adresse : <https://www.fnac.com/Corruption-et-reglements-de-compte-la-mafia-en-4-series-TV/cp27281/w-4> [consulté le 15/06/2021].

⁴⁰ Cf. la page italienne de *Gomorra – La serie* : https://it.wikipedia.org/wiki/Gomorra_-_La_serie [consulté le 16/06/2021]. Pour plus de détails sur les canons qui apparentent *Gomorra – La serie* au genre gangster, cf. I, 2.7. .

⁴¹ Équivalent français de l'anglicisme *infotainment*, qui désigne des programmes audiovisuels fournissant à la fois de l'information et du divertissement. Voir la page de l'Académie Française dédiée : <https://www.academie-francaise.fr/infotainment> [consulté le 21/01/2022].

Mattiucci soulignent que « tous les personnages apparaissent comme des êtres humains maléfiques méritant leur terrible sort : celui de s'entretuer⁴² » (2017, p. 322).

Dans une interview du *Monde*, Saviano avoue que lors du lancement de la série personne n'envisageait un succès mondial, au vu de l'ambiance sombre qui y règne :

« *Gomorra* ne correspond pas aux standards d'une série. On y voit plus le mal que le bien, aucun des acteurs n'incarne la rédemption, il n'y a pas de personnage emblématique, les dialogues sont en dialecte napolitain, la lumière dominante est le vert des néons, et les décors sont les véritables lieux où la Camorra exerce son pouvoir. Tout le monde prédisait un public de niche. Ce n'était pas très encourageant ! Mais, en tant qu'auteur du roman, je préférerais que la série se fasse ainsi. Ou alors elle ne se faisait pas. Finalement, je crois que l'authenticité et la capacité de décrire la réalité sont les secrets de ce succès ».

Gomorra – La serie est une histoire de cynisme qui n'adoucit en aucun moment la réalité, et qui se démarque ultérieurement des productions précédentes car elle omet toute dimension engagée facilement reconnaissable. Même l'image du gangster subit un « processus de reconfiguration sémantique des codes criminels classiques » (Carelli 2021, p. 76) avec l'arrivée, à partir de la saison 3, de nouveaux affiliés aux traits *hipster* (Sangue Blu) ou de bonne famille (Valerio). Cela représente, dans le marché audiovisuel italien, la découverte sans précédents d'un récit d'une négativité totale. Malgré un impact controversé dans l'imaginaire collectif, la série a l'indéniable mérite d'avoir transformé Naples en un immense plateau de tournage : « rien que pour la première saison de *Gomorra*, 4 000 personnes ont eu un emploi : une aubaine pour le quartier de Scampia où ont été tournées de nombreuses scènes et qui connaît un taux de chômage de 60 %... » (Damour 2017, p. 102). La visibilité internationale de la ville dans l'après-*Gomorra* a permis d'attirer des compétences, de la main-d'œuvre, des médias et des réalisateurs de renom. La multiplication de productions qu'elle a favorisée⁴³ a permis le développement du secteur de l'audiovisuel napolitain et de ses industries connexes, comme aucune autre

⁴² « All the characters appear as evil human beings deserving their terrible faith of mutual killing » (notre traduction).

⁴³ Selon la revue *The Passenger*, un millier de produits cinématographiques, télévisuels et publicitaires ont vu le jour à Naples après le lancement de la première saison de *Gomorra – La serie*, plus que tous les autres chefs-lieux italiens. Article disponible à l'adresse : <https://www.ilpost.it/2021/09/22/napoli-cinema-gomorra-the-passenger/> [consulté le 28/09/2021].

série avait su le faire. Enfin et surtout, la diffusion internationale de *Gomorra – La serie* a engendré un tel intérêt pour la langue napolitaine qu'elle conjure le risque d'oubli craint par Benedetto Croce (De Blasi 2020, p. 176-177).

1.4. Un « événement » en Italie et en France

Avec plus de dix millions d'exemplaires vendus dans le monde entier, traduit en plus de cinquante langues⁴⁴, le roman *Gomorra* peut être qualifié sans aucun doute de « cas littéraire ». Récompensé par les prix *Viareggio*, *Morante* et *M100* (reçu directement des mains de la chancelière Merkel pour sa lutte contre le crime organisé), Saviano a le mérite d'avoir fait connaître les rouages de la *camorra* en dehors des frontières de sa région. Ce qui semblait être un problème sociétal restreint à la Campanie (voire un trait folklorique), devient, après *Gomorra*, une effrayante réalité internationale dont les lecteurs commencent à cerner l'étendue. Cette publication vaut à son auteur l'admiration du public et d'une partie de la critique littéraire italienne, qui le considère un « héros » résolu à dénoncer à ses risques et périls. À ce propos, le 23 février 2014, dans sa rubrique « Improvvisi » du *Corriere della Sera*, l'écrivain Sebastiano Vassalli défend l'héroïsme novateur de Saviano et l'oppose à l'engagement antimafia de Leonardo Sciascia :

Il n'y a pas de précédent en littérature. Sciascia, au sujet de la mafia, nous a dit tout et rien : et son habileté consistait plus à ne rien dire qu'à tout dire. [...] Il n'était pas un héros, mais si quelqu'un voulait croire qu'il l'était, il le laissait croire. Il était devenu un politicien. Saviano, avec "Gomorra", a écrit un livre important et nécessaire, et toutes les personnes honnêtes de ce pays lui en sont reconnaissantes. Il s'est glissé lui-même dans la peau du héros, avec enthousiasme. Pour s'en sortir (mais veut-il vraiment en sortir ?), il faudrait qu'il sorte de son personnage⁴⁵.

Trois ans après sa publication, Saviano explique à *La Repubblica* pourquoi son roman obtenait plus de succès à l'étranger qu'en Italie : « C'est un sujet qui répond à une forte demande non satisfaite du public international. Les livres italiens sur le crime organisé sont d'habitude destinés à un public d'experts très restreint et qualifié. Alors que

⁴⁴ Les chiffres sont fournis par l'éditeur Mondadori : <https://www.librimondadori.it/libri/gomorra-roberto-saviano/> [consulté le 6/07/2021].

⁴⁵ Notre traduction. L'extrait original est disponible à l'adresse : <https://www.corriere.it/extra-per-voi/2016/05/02/calvino-pasolini-saviano-altri-graffi-improvvisi-vassalli-5bf28d04-1069-11e6-aba7-a1898801ab6b.shtml> [consulté le 7/07/2022].

Gomorra parle à tout le monde⁴⁶ ». Cela explique sans doute pourquoi en France la circulation du roman de Saviano a connu le même succès viral qu'en Italie. Paru en version française le 18 octobre 2007, *Gomorra. Dans l'empire de la camorra* a été traduit de l'italien par Vincent Raynaud chez Gallimard. Interviewée par *Le Figaro* à propos du succès du livre, une libraire statue : « la "caution" Gallimard a joué. On sait qu'avec cet éditeur on trouvera une enquête fouillée et sérieuse ». Elle cite d'ailleurs « une sorte d'attirance-répulsion » pour le sujet de la mafia italienne, qui intriguerait le lectorat français et qui en expliquerait le succès (Aïssaoui 2007). L'auteur du même article ne lésine pas sur les compliments et qualifie le livre, à l'aulne des 35 000 exemplaires vendus en France, d'« événement », de « roman détonant », de « plongée saisissante au sein même de la Camorra », d'« exceptionnel » (*Ibid.*). Alors que le film de Matteo Garrone est encore en cours de réalisation, *Le monde* le définit également comme « un livre vibrant, au succès mérité » et ne cache pas son accueil enthousiaste : « époustouflante enquête », « véritable phénomène de société », « un livre coup de poing », « un roman de formation et un livre militant » (Gambaro 2007).

Lorsque *Gomorra* devient une pièce de théâtre en 2007 (un projet qui existait à l'état embryonnaire avant même la publication du livre), les auteurs Roberto Saviano et Mario Gelardi remportent le prix *Gli Olimpici del teatro*⁴⁷ pour la meilleure nouveauté italienne, décerné par plus de 400 professionnels italiens des arts de la scène. *La stampa* se penche sur cette récompense inattendue et laisse entendre qu'à son goût le spectacle n'est pas le meilleur de la saison. Selon le quotidien turinois, c'est plutôt un geste de solidarité pour en soutenir l'acte de révolte : « l'approbation d'un vaste groupe de gens du métier constitue une reconnaissance solide, une marque de respect : une invitation, lorsqu'il s'agit d'un personnage presque inconnu, à rejoindre le club⁴⁸ » (La Stampa 2008). Toujours est-il que la pièce, initialement produite sans aucune ambition internationale, a su satisfaire la demande du public avec une longue tournée allant de 2008 à 2012, scandée

⁴⁶ Propos recueillis par Leopoldo Fabiani et publiés le 25/03/2009, article disponible à l'adresse : <https://www.repubblica.it/2009/03/sezioni/cronaca/camorra-8/saviano-due-milioni/saviano-due-milioni.html> [consulté le 7/07/2021, notre traduction].

⁴⁷ Littéralement : les « Olympiades du théâtre », en l'honneur du Théâtre Olympique de Vicence, où le prix est décerné depuis 2003. Le prix change de nom en 2011 et devient *Le maschere del Teatro Italiano*.

⁴⁸ « L'approvazione di un folto gruppo di gente del mestiere costituisce un riconoscimento solido, un attestato di rispetto: l'invito, quando si tratta di un personaggio quasi nuovo, a entrare nel club » (notre traduction).

par 300 représentations dans les principales villes italiennes et européennes⁴⁹. De passage à Paris en avril 2011, la pièce est restée cinq jours à l'affiche du théâtre « Le Palace ». Jouée en version originale napolitaine afin de « renforcer la tension et l'émotion des spectateurs⁵⁰ », elle était surtitrée en français et n'a suscité – à notre connaissance – aucune réaction dans la presse spécialisée francophone.

Le véritable sacre international de *Gomorra* a lieu avec l'adaptation cinématographique de Garrone, qui obtient le Grand Prix du Jury du Festival de Cannes en 2008. Le film circule alors dans toutes les salles de cinéma du monde. La même année, le film décroche cinq récompenses au Prix du Cinéma Européen (meilleur film européen, meilleur réalisateur, meilleur scénario, meilleure photographie et meilleur acteur à Toni Servillo). En 2009, il remporte tous les principaux prix du cinéma italien, dont le convoité *David di Donatello*. En tant que coscénariste, Roberto Saviano partage ces prix avec Maurizio Braucci, Ugo Chiti, Gianni di Gregorio, Matteo Garrone et Massimo Gaudioso. Ce long-métrage permet au public français de se familiariser avec l'univers transmédia* de *Gomorra*, sans doute encouragé par une circularité des transferts culturels entre l'Hexagone et l'Italie⁵¹, et réussit en même temps à « se frayer un chemin au sein d'un marché français où le cinéma italien ne parvenait plus à prendre ses marques » (Cavaleri 2017, p. 458). Les chiffres le prouvent : le site *Internet Movie Database* atteste que la France – avec des recettes totales s'élevant à 4 301 513 dollars – est le pays au monde où le film *Gomorra* a eu plus de succès après l'Italie (17 665 830 dollars)⁵². Selon Pinto, Garrone s'inscrit pleinement dans la tradition néoréaliste italienne puisqu'il fait recours à des acteurs non-professionnels, utilise le dialecte, tourne à l'extérieur et donne une visibilité à des phénomènes sociaux marginaux. Il s'efforce également d'offrir un regard le plus authentique possible sur les réalités sociales de la banlieue napolitaine et sur le fonctionnement de la camorra ; il bouleverse les esprits avec son hyper-réalisme et avec

⁴⁹ Les chiffres sont tirés de l'article disponible en ligne : <https://www.positanonews.it/2012/08/roberto-saviano-positano-il-posto-ideale-per-chiudere-il-percorso-di-gomorra-unoasi-nellinferno-della-campania/52806/> [consulté le 7/07/2021].

⁵⁰ Article disponible sur la page : https://www.francetvinfo.fr/culture/spectacles/theatre/la-gomorra-de-roberto-saviano-au-theatre_3374117.html [consulté le 7/07/2021].

⁵¹ Les intellectuels italiens engagés et surtout le cinéma néoréaliste ont marqué profondément le public français dans le second après-guerre, suscitant un fort engouement – voire une mythification – pour la littérature et le cinéma transalpins de cette époque-là (Sorlin 2019). Cela a sans doute favorisé des interactions culturelles entre les deux pays : Gaumont qui s'installe en Italie, les festivals italiens en France, les co-productions cinématographiques italo-françaises en sont des exemples.

⁵² Les recettes mondiales ont atteint 34 861 529 dollars. Les chiffres cités sont fournis par le site IMDb : <https://pro.imdb.com/title/tt0929425/boxoffice> [consulté le 8/07/2021].

l'absence de tout jugement moral ou éthique (2016, p.4). L'ambiance lourde de ce « grand film noir », anoblie par la signature « sans lyrisme mais avec une grande sensibilité » de Garrone (Mandelbaum 2008), finit parfois par estomper l'enthousiasme de certains critiques vis-à-vis du long-métrage. D'après *Libération*, « plein de personnages bien dessinés et de situations habiles, le film manque néanmoins de ce souffle qui lui aurait, par exemple, permis de s'élever à un panorama grandiose de la cupidité universelle » (Péron 2008).

En 2014, le lancement de *Gomorra – La serie* confirme l'attraction du public italien pour l'univers criminel de Saviano et incarne à la perfection le troisième temps de la télévision selon la typologie d'Umberto Eco : celui de la « post-télévision », qui permet au spectateur de choisir ses contenus et de se sentir partie intégrante du spectacle, capable de rendre perméables les frontières avec le réel. Cette série « réaliste » viendrait en effet « percuter » le réel (Damour 2017, p. 102). La « fièvre » *Gomorra* culmine à la fin de la première saison de la série. Avec une audience moyenne hebdomadaire d'1,02 million de spectateurs en Italie, qui montre un pic lors du dernier épisode de la saison et une durée d'écoute record (proche de 90 minutes)⁵³, la production renouvelle la série et ses droits se vendent à l'étranger. L'appréciation du public et de la critique en France est manifeste, engendrée par les nombreuses qualités attribuées à ce produit audiovisuel :

« *Gomorra*, puissamment ancrée dans la réalité de la camorra, fait voler en éclat les stéréotypes. [...] Les héros de *Gomorra* ne sont pas des "seigneurs", et questionnent rarement leurs émotions. Ils tuent froidement, prennent à peine le temps d'y réfléchir. Pas de lyrisme, pas de romanesque dans leur quotidien glaçant. [...] *Gomorra*, série intense, trace sa propre voie, profite pour nous d'une forme d'exotisme, et multiplie les épisodes coup de poing tout en gardant une grande cohérence dramatique. [...] À des années-lumière des *Soprano*, sur le fond et sur la forme, elle s'impose comme ce

⁵³ Données disponibles sur le site *Coming Soon*, à l'adresse : <https://www.comingsoon.it/serietv/news/sky-rinnova-gomorra-la-serie-per-una-seconda-stagione/n33619/> [consulté le 8/07/2021].

qui s'est fait de mieux dans le genre mafieux depuis le chef d'œuvre de David Chase
» (Langlais 2016).

En France, cet attachement est confirmé par un record d'audience au lancement de la troisième saison (plus de 5 millions de téléchargements en France⁵⁴), une note de 4,3/5 sur Allociné⁵⁵, ainsi que par les avis flatteurs des quotidiens nationaux, tel *Le Monde*, trépidant face à l'arrivée d'une nouvelle saison : « cette série doit être suivie depuis son début, son évolution primant sur chacune de ses étapes, on s'en tiendra ici au fait qu'au vu des seuls deux premiers épisodes mis à notre disposition cette saison 4 s'annonce très attrayante » (Delahaye 2019). En 2019, le quotidien *Il Corriere della sera* révèle le classement des séries italiennes les plus vendues dans le monde et place *Gomorra* à la deuxième place entre *I Medici* et *The Young Pope*. Distribuée dans plus de 190 pays, *Gomorra – La serie* confirme un taux d'audience particulièrement élevé en France, Algérie, Belgique et Maroc (Fasola 2019). Enfin, la reconnaissance définitive arrive avec le classement en cinquième position des 30 meilleures séries non-américaines de la décade 2010-2020, établi par le *New York Times* le 20 décembre 2019⁵⁶, hissant *Gomorra – La serie* devant des séries à succès comme la britannique *The crown* (en sixième position) ou l'israélienne *Fauda* (à la huitième place).

L'immense succès attise toutefois les critiques en Italie. Les remontrances faites à Saviano et à l'univers sombre qu'il a créé, surtout après la sortie de la série, reviennent de façon régulière : il serait coupable de ternir l'image de Naples, de flétrir la réputation des Napolitains, de pousser des jeunes facilement influençables dans les bras du crime organisé et de ne laisser aucune place à l'espoir. Afin de contrer l'objection de « salir » l'image de l'Italie, Saviano se défend :

« C'est une accusation que je ne comprends pas. Je dis sans cesse que le problème est international, le même pour le monde entier. On trouve la même approche dans la Mumbay racontée par Saketu Mehta dans *Maximum City* [...]. Surtout, comment peut-

⁵⁴ Données disponibles à l'adresse : <https://www.cronachedellacampania.it/2018/03/boom-di-ascolti-in-tv-in-francia-per-gomorra-3/> [consulté le 8/07/2021, notre traduction].

⁵⁵ Données disponibles à l'adresse : <https://www.allocine.fr/series/ficheserie-17447/critiques/> [consulté le 8/07/2021].

⁵⁶ Article disponible à l'adresse : <https://www.nytimes.com/2019/12/20/arts/television/best-international-tv-shows.html> [consulté le 26/10/2021].

on affirmer que celui qui nuit à son pays est celui qui dénonce les méfaits et pas celui qui les commet ?⁵⁷» (Fabiani 2009).

En 2017, les trois magistrats antimafia Giuseppe Borrelli, Federico Cafiero De Raho et Nicola Gratteri ont acéré leur plume afin de dénoncer la dangerosité culturelle de la série, susceptible d'édulcorer l'image de la criminalité et de la rendre sympathique, voire folklorique. Relayé par France Info, le procureur de Naples Borrelli a affirmé :

« La série donne une représentation dangereuse des clans mafieux, car elle détourne l'attention par rapport à la configuration réelle de la camorra. Aujourd'hui la camorra a dépassé le simple statut de contiguïté avec les milieux professionnels, de l'entreprise et une partie de la politique, ce qui est préoccupant. La camorra racontée dans *Gomorra* laisse penser que la mafia se diffère de ces milieux, ce qui la rend plus innocente » (Mikoczy 2017).

Diamétralement opposée est la posture d'Ilda Boccassini, ancienne procureure du parquet de Milan, Napolitaine d'origine, qui défend le choix courageux des auteurs :

« La série *Gomorra* nous met en garde contre le mal, nous pousse contre un mur, [...] nous invite à regarder avec des yeux dépourvus d'idées reçues et de fausses hypocrisies, et à voir ainsi que la réalité du Sud, de Naples, de Secondigliano, de Scampia... est aussi celle qui est représentée dans *Gomorra*. [...] Ce n'est certainement pas une série télévisée qui ternira la beauté de ma ville, de sa culture, de son histoire, dont nous sommes tous fiers. Il n'y a aucun besoin de représenter le bien, car nous savons qu'il existe. [...] Voilà pourquoi je suis du côté de *Gomorra*, qui explore le mal pour le vaincre. Je suis reconnaissante envers Saviano qui tente de le faire, reconnaissante envers Sollima (et les autres réalisateurs) qui ont pris une responsabilité immense et qui l'ont fait avec conscience et talent. Ils ont tous eu un courage qui n'a rien d'évident : ils ont mis en scène le mal en nous laissant la tâche de

⁵⁷ « Questa è un'accusa che proprio non concepisco. Dico in continuazione che il problema è internazionale, comune a tutto il mondo. Lo stesso approccio si trova nella Mumbai raccontata da Suketu Mehta in *Maximum City* [...]. Soprattutto, come si fa a sostenere che chi danneggia il proprio paese è chi denuncia i misfatti e non chi li commette? » (notre traduction).

décider où se trouve le bien. Aussi regardons vers l'avant et libérons-nous des faux moralismes⁵⁸» (Boccassini 2016).

Constamment remis en cause, Saviano réfute toute accusation de participer à une culture de la violence et coupe court à ce sujet :

« Ce n'est pas en lisant un livre ou en regardant un film qu'on décide de tuer. Je sais qu'il y a des jeunes qui imitent *Gomorra* comme d'autres avant eux imitaient *Le Parrain*. Ce n'est pas la faute de Coppola. Écrire, c'est se mesurer à la fascination qu'exercent ces gens-là. Elle est réelle. Je suis fasciné, moi aussi. La seule règle que je me donne, c'est de démonter cet attrait, sans édulcorer ni donner de solution. Mais j'ai l'œil pour la noirceur, j'en ai conscience » (Baux 2019).

Cette noirceur est d'ailleurs un argument fréquent dans la bouche des pourfendeurs de *Gomorra – La serie*, qui critiquent les producteurs d'avoir choisi des teintes mornes qui ne collent pas à la réalité de la ville. Le réalisateur napolitain Vincenzo Salemme ne retrouve pas sa Naples bien-aimée, pétillante et lumineuse, dans les scènes de la série :

Je crois que *Gomorra* est une ville inventée, comme c'est le cas de Gotham pour les États-Unis. *Gomorra* est à Naples ce que Gotham City est à Chicago, plus ou moins. Allez, personne ne peut croire que Naples est une ville où les délinquants se parlent en échangeant un mot toutes les vingt minutes, sans un sourire, toujours dans le noir, la plupart du temps avec leurs têtes à deux centimètres de distance sans craindre la mauvaise haleine, toujours armés, toujours profondément guidés par un attachement ancestral aux mères, aux enfants, aux membres de la famille, aux amis... Personne ne peut croire qu'en ville [...] il y ait des quartiers complètement à la merci de cette

⁵⁸ « La serie di Gomorra ci mette in guardia contro il male, ci spinge contro un muro, [...] ci invita a guardare con occhi sgombri da preconcetti e false ipocrisie e cioè che la realtà del sud, di Napoli, di Secondigliano, di Scampia... è anche quella rappresentata da Gomorra. [...] Non sarà certo la serie televisiva a scalfire la bellezza della mia città, della sua cultura, della sua storia, di cui tutti siamo fieri e orgogliosi. Non c'è bisogno di rappresentare il bene, perché sappiamo che esiste. [...] Ecco perché io sto dalla parte di Gomorra, che indaga il male per superarlo. Sono grata a Saviano che ci sta provando, riconoscente verso Stefano Sollima (e gli altri registi) e gli attori che si sono assunti una responsabilità immensa e lo hanno fatto con consapevolezza e talento. Tutti loro hanno avuto un coraggio nient'affatto scontato: hanno messo in scena il male e lasciato a noi il compito di decidere dove sta il bene. Guardiamo dunque avanti e liberiamoci dai falsi moralismi » (notre traduction).

morosité triste et ennuyeuse où tout, violence comprise, se répète toujours à l'identique⁵⁹ (2020, p. 129-130).

Au vu du débat encore ouvert entre enthousiastes et détracteurs de la série, nous renvoyons au lumineux article de l'hebdomadaire *Panorama* du 7 décembre 2017, *Gomorra : pourquoi faut-il voir la série, malgré les critiques* (Spagnuolo 2017), qui peut contribuer à refroidir la polémique en rappelant quatre bonnes raisons de la regarder : le mode opératoire mafieux y est certes simplifié mais surtout dénoncé et divulgué, le mal qu'y règne n'est pas payant, ses héros sont décrits sans indulgence et sa qualité presque cinématographique a mis la barre à un très haut niveau pour les autres séries italiennes. Quant aux critiques faites à Saviano en tant que personnalité médiatique – mitraillée de tous les côtés par des cohortes de voix influentes⁶⁰ – nous renvoyons à deux articles qui proposent un tour d'horizon sur ses zones d'ombre : ceux de la journaliste Margherita Nasi (2014) et de la chercheuse Ketty Zanforlini (2020).

1.5. De l'éthique dans la re-médiation

Stefania Rimini affirme que l'univers *Gomorra* constitue « sans aucun doute le cas italien le plus complexe et le plus réussi d'intertextualité* et d'intermédiarité du vingt-et-unième siècle⁶¹» (Guerra et al. 2018, p. 7). Ce constat s'aligne également sur l'analyse de Ketty Zanforlini, qui conçoit *Gomorra* comme une « galaxie de matière narrative » où le lecteur-spectateur nécessiterait d'une connaissance préalable de chaque *medium*, au vu du « contenu hautement référentiel proposé par Saviano » (2021). En d'autres termes, la chercheuse estime que le lecteur-spectateur du cycle *Gomorra* devrait maîtriser l'œuvre dans sa globalité afin d'en comprendre profondément l'univers et pour y circuler

⁵⁹ « Credo che Gomorra sia una città inventata un po' come lo è Gotham per gli Stati Uniti. Gomorra sta a Napoli come Gotham City sta a Chicago, più o meno. Suvvia, nessuno può credere che Napoli si una città dove i delinquenti si parlano scambiandosi una parola ogni venti minuti, senza sorridere mai, sempre al buio, molto spesso col viso a due centimetri da quello dell'altro senza timore per l'alito, sempre armati, sempre profondamente guidati da un sentimento ancestrale per le mamme, i figli, i parenti, gli amici... Nessuno può credere che, nella città [...] ci siano quartieri completamente in balia di quella cupezza triste e noiosa in cui tutto, pure la violenza, si ripete sempre uguale » (notre traduction).

⁶⁰ Pour ne citer que quelques exemples, le sociologue Alessandro Dal Lago l'accuse de répéter ce qui a déjà été dit dans d'autres livres, l'ancien premier ministre Silvio Berlusconi de salir l'image de son Pays et l'ancien ministre de l'Intérieur Matteo Salvini de bénéficier d'une protection policière inutile qu'il faudrait lui retirer.

⁶¹ « L'Universo Gomorra è senza dubbi il più complesso e riuscito caso italiano di intertestualità e intermedialità del ventunesimo secolo », notre traduction.

aisément. Cette considération éloignerait *Gomorra* d'un circuit *transmédiatique* (où chaque *medium* fonctionnerait comme un point d'entrée autonome) et le rapprocherait d'un parcours *intermédiatique*. Nous pourrions même oser le rapprochement de la *crossmédialité*, entendue comme la diffusion intégrée et transversale de contenus ajoutés par de multiples filières productives et par un nombre indéfini de créateurs et distributeurs (Bonomi, Maraschio 2017, p. 8). La série compte en effet une expansion *transfictionnelle**, le long-métrage « L'immortale » réalisé en 2019 par Marco D'Amore, suite autonome de la saison 3 de *Gomorra – La serie*, qui constitue un prolongement allographe ne comptant pas Saviano dans l'équipe des scénaristes. Au-delà de cette potentielle querelle terminologique concernant la forme de re-médiation mise en place par Saviano, aux fins de notre recherche il nous semble prioritaire de souligner qu'une des raisons du succès de la série télévisée demeure sa réverbération sur des canaux non institutionnels. Cela a contribué à accroître l'attachement des spectateurs à cet univers fictionnel : ce sont essentiellement les productions des *fans* qui « convergent dans la construction de ces récits complexes, où les différents médias sont à la fois indépendants et orchestrés comme une totalité » (Boni 2011, p. 12). Que ce soit sous forme de jeu vidéo (*Gomorra*, produit en 2023 par le collectif italien de développeurs 34 Big Things), de jeu de cartes (*Gomorraland*, conçu par Sergio Roncucci et produit par Cards & Co), de parodie (diffusée en web-série par la chaîne YouTube « The Jackal »), ou de morceaux de rap français dédiés au clan Savastano (voir les rappeurs SCH, JUL, Fianso, Sadek, Jok'Air ou encore Ixzo), les références que les passionnés de *Gomorra – La serie* diffusent sur internet se multiplient sans cesse. D'autant plus que les acteurs de la série relayent souvent ces produits dérivés en remerciant les contributeurs et en leur rendant hommage sur les réseaux sociaux. Pour ne citer qu'un exemple, l'acteur Salvatore Esposito, qui incarne le rôle principal de Genny Savastano, partage l'image du jeu de cartes sur sa page Facebook (17/04/2015), remercie le rappeur SCH sur Twitter (3/11/2015) et intervient sur YouTube dans un épisode de la web-série *Gli effetti di Gomorra sulla gente* (litt. « Les effets de *Gomorra* sur les gens ») avec le duo de youtubeurs « The Jackal »⁶². C'est donc l'existence indépendante d'un groupe de fervents amateurs de la série, capable de provoquer des retentissements dans des médias différents et de créer un réseau de citations, qui nous fait trancher en faveur d'un récit *transmédiatique*, plus

⁶² Vidéo disponible à l'adresse : <https://www.youtube.com/watch?v=e55cTmyfAbs&t=150s> [consulté le 16/06/2021].

qu'intermédiatique ou crossmédiatique⁶³. Pour le dire avec Benvenuti (2018) nous assimilons *Gomorra* à une logique productive du *transmedia storytelling* qui ne traite pas le texte de départ comme une forme autosuffisante, mais considère la narration comme partie d'un circuit d'interaction collective : au sein de l'univers *Gomorra*, chaque produit devient une porte d'entrée dans ce qui s'apparente à une franchise commerciale, et où s'expérimentent d'incessantes réincarnations multiplateformes. Les spectateurs sont encouragés à s'engager directement dans le récit en produisant du contenu, et cela constitue un aspect typique de la transmédiaticité : la logique immersive et le contexte de convergence culturelle donnent vie à une « culture participative », où ce sont les consommateurs qui établissent des connexions entre des médias dispersés (Jenkins 2006). Une stratégie gagnante pour établir un pacte de confiance, tout en diversifiant le public. Mais les prolongements transmédiatiques de *Gomorra*, soutenus par une forte demande des consommateurs, sont souvent et paradoxalement en contraste avec le projet édifiant de Saviano, qui est celui de s'en tenir à la véracité du récit et d'endiguer le pouvoir de séduction du monde criminel. Ceci est vrai notamment dans le cas des jeux de société et des produits vidéo-ludiques. De nombreux récits transmédiatiques ont été prolongés dans ces domaines (pensons à *The matrix*, *Twin Peaks*, *Harry Potter*). Si nous prenons l'unique antécédent italien de production transmédia, *Romanzo criminale*, composé d'un livre (De Cataldo 2002), d'un film (2005) et d'une série du même réalisateur que *Gomorra – La serie* (2008), nous constatons qu'il inspire également un jeu de rôle intitulé « Piombo », présenté en 2011 au festival « Modena Play »⁶⁴. Or, l'histoire de *Romanzo criminale* se situe dans les années de plomb (1980-90) et le jugement éthique du spectateur concerne une époque révolue. Pour reprendre une analyse de Dana Renga, la série « narre des événements passés depuis des décennies et cela pourrait avoir provoqué un léger effet de prise de distances en termes d'engagement des spectateurs⁶⁵ » (Renga 2019, p. 194). Au contraire, *Gomorra* est un récit contemporain et les atrocités de la *camorra* sont loin d'être un chapitre achevé de l'histoire italienne. Afin de permettre la transition d'une « épique du mal » vers une « épique de la révolte » ancrée dans le présent, *Gomorra* a besoin de construire un canon édifiant. Comme le relève Rimini à travers les

⁶³ Pour plus de détails sur ces trois techniques de narration multiplateforme, voir l'entrée « Transmédia » dans le glossaire en Annexe 1.

⁶⁴ La présentation du jeu par un de ses auteurs, Andrea Vigiak, est disponible en italien à l'adresse : [https://www.youtube.com/watch?v=vIQz4oT7\]Cs](https://www.youtube.com/watch?v=vIQz4oT7]Cs) [consulté le 26/07/2021].

⁶⁵ « Romanzo criminale [...] narrate events from decades earlier and thus might have had a mild distancing effect in terms of spectatorial engagement » (notre traduction).

déclarations de Saviano, l’auteur n’hésite pas à intervenir dans tous les médias possibles (télévision, web, radio, musique, cinéma, théâtre), qui sont pour lui des moyens permettant de briser l’indifférence et d’amplifier un cri d’alerte (2018, p. 134). Bernardelli précise que, contrairement à son précurseur *Romanzo Criminale*, dans *Gomorra – La serie* la construction d’une négativité absolue, avec la totale absence d’un héros positif, confère une fonction exemplaire au récit. Dans la première saison, l’épique du mal atteint son apogée dans le neuvième épisode, intitulé « Gelsomina Verde » (« Erreur de jeunesse » dans la version française) :

L’assassinat d’une fille innocente, après une longue série de sévices et de tortures de la part de Ciro, empêche toute sympathie ou implication possible avec le personnage ; le titre qui renvoie à l’affaire Gelsomina Verde, véritable victime innocente de la *camorra*, complète cette opération que Vaage appellerait un brutal *reality check*. Le réalisme de la série ne laisse donc aucun doute au spectateur quant à l’exemplarité négative du personnage et à la fonction éthique de la narration⁶⁶ » (Bernardelli 2016, p. 15).

Cette contamination dystopique de la narration (Benvenuti 2018) vise à une réaction contradictoire de désaffection de la part des spectateurs. Une autre stratégie qui veut susciter du dégoût est le recours aux termes scatologiques. Dans la série, le thème de l’urine, le verbe « pisser » et le retour incessant du substantif trivial « merde » font allusion à certaines images saillantes du roman, du film et de la pièce, tout en augmentant sensiblement l’effet de répugnance face à l’abjection du monde criminel. À cet égard, nous nous proposons de donner d’intéressantes occurrences révélées par l’analyse lexicale comparative menée par le logiciel SketchEngine sur le texte du roman, de la pièce et des sous-titres italiens de la série (Tableau 1) :

Occurrences	Roman (106746 mots)	Pièce (10652 mots)	Sous-titres (it) (122547 mots)
Merda (<i>merde</i>)	9	16	206
Schifo (<i>déguelasse</i>)	8	11	17

⁶⁶ « L’uccisione di una ragazza innocente dopo una lunga serie di sevizie e torture da parte di Ciro chiude ogni possibile simpatia o coinvolgimento con il personaggio; il richiamo del titolo alla vicenda di Gelsomina Verde, reale vittima innocente della camorra, completa l’operazione di quella che la Vaage avrebbe chiamato un crudo reality check. Il realismo della serie non lascia quindi dubbi allo spettatore riguardo alla esemplarità negativa del personaggio e alla funzione etica della narrazione » (notre traduction).

Puzza (<i>puanteur</i>)	8	6	10
Pisciare (<i>pisser</i>)	6	5	12
Cesso (<i>chiottes</i>)	0	0	16
Cagare (<i>chier</i>)	0	0	15

Tableau 1. Champ sémantique de la scatologie

La présence transversale de ce champ sémantique dans l'intertexte* de *Gomorra* renforce l'idée d'un univers malsain et répugnant, vis-à-vis duquel il faut prendre ses distances. Cette intention instructive qui est à la base de l'architecture transmédiatique de *Gomorra*, devrait exclure toute ouverture à l'industrie vidéoludique. Dans une interview du quotidien *Repubblica* du 30/10/2017, interrogé sur l'éventualité de devenir un jour un personnage de jeux vidéo, l'acteur Salvatore Esposito avait affirmé : « J'ai aussi imaginé un *Grand Theft Auto* en version *Gomorra*, bien que le sujet de la camorra soit peut-être un peu délicat à traiter dans un jeu vidéo. [...] Quelqu'un se vexerait si les faits narrés étaient liés à des événements réels⁶⁷ ». En 2023, le *game designer* Mattia Bernatti, développeur du jeu vidéo *Gomorra*, passe à l'acte et crée un univers qui prend les distances des personnages du roman, du film et de la série, mais qui permettra tout de même à des joueurs d'agir virtuellement en tant que chef d'un clan camorriste napolitain, et de « s'amuser » dans ce rôle, en achetant des armes, en dévalisant une banque, en tuant (Carrabba 2023). Or, le choix de mettre en vente un nouveau produit encore plus immersif, tel le jeu vidéo *Gomorra*, pour répondre à la logique commerciale de la convergence des médias et à une demande de divertissement, finit par court-circuiter les postulats éthiques de la production, sa promesse de vérité et sa fonction dissuasive.

1.6. Stylèmes, tendances, obsessions

Étudier une production transmédia aussi composite que *Gomorra* nous confronte au défi de cerner un ensemble hétérogène de genres, de styles et de choix linguistiques qui s'enchevêtrent dans ce long processus de réécriture, commencé officiellement en 2006 et achevé en 2021. Si Roberto Saviano a écrit son roman seul, il a collaboré avec

⁶⁷ Article disponible à l'adresse : https://www.repubblica.it/tecnologia/2017/10/30/news/salvatore_esposito_il_mio_giorno_da_boss_dei_videogame_-179801318/ [consulté le 16/06/2021, notre traduction].

Mario Gelardi dans la pièce de théâtre et avec cinq scénaristes dans le film. La production de la série a formé une équipe de six scénaristes, dans laquelle Saviano était épaulé par Giovanni Bianconi, Stefano Bises, Leonardo Fasoli, Ludovica Rampoldi et Maddalena Ravagli. Si dans le prochain chapitre nous nous consacrerons exclusivement aux spécificités linguistiques de *Gomorra – La serie*, afin de comprendre les défis traductionnels qui en découlent, nous aimerions ici éclairer certains traits saillants de la plume de Saviano. Cela nous paraît indispensable compte tenu de notre volonté de comprendre l'essence de l'intertexte* *Gomorra* à travers la parole de son auteur. Pour ce faire, nous avons comparé l'écriture de *Gomorra. Viaggio nell'impero economico e nel sogno di dominio della camorra* (Saviano 2006) et de la pièce *Gomorra* (Gelardi, Saviano 2007) – noyaux fondateurs du cycle narratif, intégralement signés par Saviano – à de nombreuses prises de parole médiatisée de l'auteur. Nous avons rassemblé ses interventions écrites sur différents médias (articles de presse, messages sur son compte Twitter, discours directs rapportés)⁶⁸, que nous avons mis en parallèle avec quinze interviews enregistrées accordées à des journalistes

. Dans tous les documents sélectionnés, datés entre 2007 et 2021, Roberto Saviano s'exprime en italien (traduit en français en cas de média francophone) sur un sujet de son domaine d'expertise, les mafias. Le dénominateur est la dimension linguistique commune aux textes sélectionnés, celle de l'italien « transmis », entendue comme variété communicative multiforme, caractérisant tous les moyens de communication de masse et dépourvue de spontanéité, de liberté thématique, de caractère dialogique et de frontière entre privé et public (Bonomi, Maraschio 2017, p. 12-13).

Aux fins de notre analyse, nous avons choisi de suivre ce que révèlent les études sur Saviano menées par trois chercheurs : Giuliana Benvenuti, avec son analyse stylistique de *Gomorra*, Alessandro Dal Lago, avec sa déconstruction du mythe de Saviano, et Ketty Zanforlini, avec sa critique de la représentation des pouvoirs criminels dans les romans de l'auteur napolitain. Leurs considérations ont constitué des catégories interprétatives utiles pour orienter notre recherche, dans l'objectif de repérer des similarités entre la

⁶⁸ Ce petit corpus bilingue de textes disponibles en libre accès sur internet est constitué de 5000 mots italiens et 5000 mots français : il se compose de tribunes, d'interviews et de publications sur son compte Twitter. Malgré sa petite taille, il nous a permis d'effectuer une analyse qualitative et de repérer quelques points communs entre le style littéraire, l'écriture journalistique et les *tweets* de Roberto Saviano.

prose de Saviano, son écriture journalistique et ses interviews télévisées. Benvenuti nous fournit un bilan méticuleux sur la prose du roman : d'après sa lecture, le style de *Gomorra* est simple et les nombreuses informations sont transmises d'un ton affligé, anxieux, hyperbolique, avec un rythme syncopé et martelant (2018, cap 1.1). Dal Lago considère Saviano un prédicateur omniscient et persécuté qui serait engagé dans une lutte contre le Mal (2014, p. 7). Zanforlini se penche sur le caractère antihistorique des faits racontés par Saviano et souligne la tendance de Saviano à raconter les gestes des camorristes au présent de l'indicatif, étant donné que dans le roman *Gomorra* « les repères temporels sont assez vagues et les événements se situent le plus souvent dans une sorte de présent pérenne » (2020, p. 32).

Pour commencer, observons attentivement cet extrait du roman (première partie, quatrième chapitre, « La guerre de Secondigliano »), dont la traduction française de Vincent Raynaud respecte scrupuleusement le style de Saviano en langue originale (les nombres entre parenthèses serviront de repère pour l'analyse qui suivra) :

(1) Pourquoi crever de dépression, pourquoi chercher un travail qui permet tout juste de survivre, pourquoi trimer à mi-temps dans un centre d'appels ? (2) Plutôt devenir chef d'entreprise. Un vrai. Capable de faire des affaires avec tout et de gagner de l'argent même avec rien. (3) Ernst Jünger dirait que la grandeur est exposée à la tempête : des mots que les parrains, les entrepreneurs de la camorra, pourraient faire leurs. Être au cœur de l'action, au centre du pouvoir. Tout utiliser comme un simple moyen et n'avoir que soi pour fin. [...] (4) L'éthique est le frein des perdants, la protection des vaincus, la justification morale de ceux qui n'ont pas su tout miser et tout rafler. La loi existe, sur le papier, mais la justice est autre chose. (5) C'est un principe abstrait qui implique chaque homme et permet de condamner ou d'innocenter en fonction du sens qu'on lui donne. (6) Les ministres sont coupables, les papes sont coupables, les saints et les hérétiques sont coupables, les révolutionnaires et les réactionnaires sont coupables. Tous coupables d'avoir trahi, tué, commis des erreurs. Coupables d'avoir vieilli et d'être morts. Coupables d'avoir été dépassés et défaits. Tous coupables devant le (7) tribunal universel de la morale historique, tous innocentés par celui de la nécessité. [...] L'impératif économique découle de cette logique. (8) Ce ne sont pas les camorristes qui choisissent les affaires, mais les affaires qui choisissent les camorristes. La logique de l'entrepreneuriat criminel et la vision des parrains sont empreintes d'un ultralibéralisme radical. [...]

Détenir le pouvoir, dix ans, un an, une heure, peu importe la durée : (9) mais vivre, commander pour de bon, voilà ce qui compte (Saviano 2007a, p. 180)⁶⁹.

Ce passage permet d'isoler un bon nombre de stylèmes qui se répètent dans l'expression écrite et orale médiatisée de l'écrivain. Nous les listerons ci-dessous dans l'ordre indiqué dans le texte, accompagnés d'autres exemples similaires, témoignant d'une répétitivité qui – selon notre lecture – n'a rien de fortuite. Par souci de clarté, nous préciserons si l'exemple est tiré du roman (ROM), de la pièce théâtrale (PIE), d'un article journalistique (ART), d'un *post* sur Twitter (TW), ou bien d'une interview enregistrée (INT). Nous traduisons uniquement les extraits qui n'ont pas de traduction officielle publiée en français.

1) La phrase interrogative (« Pourquoi crever de dépression ? ») revient régulièrement dans la narration de Saviano. À travers de vraies questions ou des questions orientées, Saviano crée un climax et utilise l'intonation ascendante afin d'augmenter la tension et de susciter une réaction chez l'interlocuteur. C'est un dialogisme interlocutif anticipatif qu'il met en place, car il répond par anticipation à une éventuelle riposte de l'interlocuteur. Il se place en position d'autorité (l'interrogation fait appel à recevoir la voix du « je » parlant) et prépare son auditoire à une réponse informative, sans une vraie mise en débat :

a) « C'est quoi cette camorra ? Combien de fois cette question a été posée sur cette place ? ⁷⁰ » (PIE, Gelardi, Saviano 2007).

⁶⁹ En original : « Perché crepare di depressione cercando un lavoro che fa boccheggiare, perché finire in un part-time a rispondere al telefono? Diventare imprenditore. Ma vero. Capace di commerciare con tutto e di fare affari anche col nulla. Ernst Jünger direbbe che la grandezza è esposta alla tempesta. Lo stesso ripeterebbero i boss, gli imprenditori di camorra. Essere il centro di ogni azione, il centro del potere. Usare tutto come mezzo e se stessi come fine. [...] L'etica è il limite del perdente, la protezione dello sconfitto, la giustificazione morale per coloro che non sono riusciti a giocarsi tutto e vincere ogni cosa. La legge ha i suoi codici stabiliti, ma non la giustizia che è altro. La giustizia è un principio astratto che coinvolge tutti, passabile a seconda di come lo si interpreta di assolvere o condannare ogni essere umano: colpevoli i ministri, colpevoli i papi, colpevoli i santi e gli eretici, colpevoli i rivoluzionari e i reazionari. Colpevoli tutti di aver tradito, ucciso, sbagliato. Colpevoli d'essere invecchiati e morti. Colpevoli di essere stati superati e sconfitti. Colpevoli tutti dinanzi al tribunale universale della morale storica e assolti da quello della necessità. [...] L'imperativo economico è foggato da questa logica. Non sono gli affari che i camorristi inseguono, sono gli affari che inseguono i camorristi. La logica dell'imprenditoria criminale, il pensiero dei boss coincide col più spinto neoliberalismo. [...] Avere potere per dieci anni, per un anno, per un'ora. Non importa la durata: vivere, comandare per davvero, questo conta » (Saviano 2006, p. 131).

⁷⁰ « Ma cos'è questa camorra? Quante volte in questa piazza è stata fatta questa domanda? » (Nous traduisons tous les exemples dont l'original est en langue italienne).

- b) « Aux États-Unis, on distingue bien l'avocat des mafieux et les avocats mafieux. Pourquoi pas en Italie ? » (ART, Saviano 2008).
- c) « Liberté ? Pour moi c'est l'argent. Justice ? C'est le respect⁷¹ » (INT, Saviano 2018a).
- d) « Comment raconter aux Français ce que Diego Armando Maradona représente pour un Napolitain ? » (ART, Saviano 2020).
- e) « Qui achète les restaurants qui font faillite ?⁷² » (INT, Saviano 2021).
- f) « Pourquoi Cutolo fait ça ? Parce qu'il est médiatique⁷³ » (INT, Saviano 2021a).
- g) « Qui n'a pas été choisi parmi les détenus qu'il faut punir ? Les détenus camorristes⁷⁴ » (TW, @robertosaviano 3/07/2021).

C'est la posture d'expert qui se profile derrière ce choix énonciatif : Saviano se présente à son auditoire de manière pseudo-dialectique et l'interpelle, avec une visée à la fois informative et performative. Devenu un personnage public, Saviano est conduit à diffuser une image de soi-même de vulgarisateur, à même de fournir toute réponse souhaitée au sujet des mafias.

2) Les phrases brèves (« Plutôt devenir chef d'entreprise. Un vrai. ») et le choix de Saviano d'isoler fréquemment des énoncés contribuent au rythme syncopé dont nous parle Benvenuti. Ces propositions se trouvent principalement en fin de paragraphe ou sous forme de phrases incidentes, délimitées par des virgules, des tirets ou des parenthèses. Dans tous les cas, les phrases courtes interrompent la séquence syntaxique, confèrent un effet pressant et illustrent cette « anxiété » de la parole mentionnée plus haut :

- a) « Mais leur chemin est tracé, ils savent très bien qu'ils vont mourir, tous. Ils savent très bien qu'ils vont passer vingt ans en prison, même plus⁷⁵ » (PIE, Gelardi, Saviano 2007).
- b) « La mafia n'attend que ça, une crise » (ART, Heuzé 2014).

⁷¹ « Libertà ? Per me sono soldi. Giustizia ? È rispetto ».

⁷² « I ristoranti che stanno chiudendo chi se li sta comprando? »

⁷³ « Perché Cutolo lo fa ? Perché è mediatico ».

⁷⁴ « Chi è che non è stato scelto tra i detenuti da punire? I detenuti camorristi ».

⁷⁵ « Ma la loro strada è segnata, sanno benissimo di crepare, tutti. Sanno benissimo che devono fare vent'anni di galera, e oltre ».

- c) « Ce ne sont pas les jeunes qui imitent Gomorra. C'est Gomorra, fidèle aux écoutes téléphoniques, qui a repris les expressions des boss⁷⁶ » (TW, @robertosaviano, 18/09/2015).
- d) « Si tu veux vraiment faire de l'argent, et que tu veux vraiment commander, tu dois être prêt à mourir. À tuer⁷⁷ » (INT, Saviano 2017).

Ces phrases lapidaires contiennent une sentence finale et prennent la forme d'épiphonèmes, la voix du narrateur devient tonitruante et se rapproche de la langue de la prédication. Dans ce cas, comme le dit Philippe Jousset, « la circonstance peut passer du statut rhématique au statut dramatique » (2006, p. 4) :

- e) « La terre est à vous, à ceux qui l'aiment et la protègent, pas à ceux qui la volent. Vérité et pouvoir ne coïncident jamais. Ça suffit !⁷⁸ » (Gelardi, Saviano 2007).
- f) « Le clan y gagne à chaque passage. Il ouvre une décharge, la remplit de déchets légaux (et il y gagne), puis de déchets illégaux (et il y gagne), puis on vend cette même terre à l'État (encore de l'argent), et l'État confie aux entreprises de la camorra les projets de construction sur cette terre empoisonnée. Simple et létal⁷⁹ » (ART, Saviano 2015).
- g) « Le monde pour les *paranzini* – pour les jeunes des groupes criminels – se divise en baisés et baiseurs. Tu crées l'injustice ou tu subis l'injustice. Il n'y a pas de troisième voie⁸⁰ » (INT, Saviano 2018b)
- h) « En Italie, la société civile n'existe plus, elle a été détruite » (INT, Saviano 2018c).
- i) « Ce qu'appréhende la mafia, ce sont les yeux de mes lecteurs. Le lecteur est ce qu'elle craint le plus⁸¹ » (INT, Saviano 2018d).

⁷⁶ « Non sono i ragazzi a imitare Gomorra. Ma Gomorra, fedele alle intercettazioni, ha ripreso le espressioni dei boss ».

⁷⁷ « Se tu vuoi davvero fare danaro, e vuoi davvero comandare, devi essere disposto a morire. Ad ammazzare ».

⁷⁸ « La terra è vostra, è di chi la ama e di chi la tutela, non di chi la rapina. Verità e potere non coincidono mai. Basta! »

⁷⁹ « Il clan guadagna da ogni passaggio. Si apre una discarica, la riempie di rifiuti legali (e si guadagna), poi rifiuti illegali (altro guadagno), poi quella stessa terra la si vende allo Stato (altri soldi), e lo Stato affida alle imprese della camorra le opere di costruzione sopra la terra avvelenata. Semplice e letale ».

⁸⁰ « Il mondo per i paranzini - per i ragazzi dei gruppi criminali - si divide in fottuti e fottitori. Fai ingiustizia o subisci ingiustizia. Non c'è una terza strada ».

⁸¹ « Ciò di cui ha paura la mafia, sono gli occhi dei miei lettori. Il lettore è la cosa che più teme ».

La tendance à créer des liens implicites entre les arguments qui se succèdent, à laisser au public le soin de trouver un sens entre les courtes propositions qui s'enchaînent sans conjonctions, est un effet de style recherché. L'artifice de la juxtaposition permet à Saviano de montrer la mécanique déshumanisante de la pègre. À l'écrit, ponctuellement, c'est avec l'ellipse du verbe que Saviano mène à l'extrême ce procédé :

- j) « Le port de Naples, cette blessure » (ROM, Saviano 2007a, p.6).
- k) « Un accord diplomatique, avec une vision paternaliste de la camorra⁸² » (ART, (Saviano 2015b).
- l) « L'art, refuge d'évasion fiscale et de blanchiment⁸³ » (TW, @robertosaviano, 30/09/2016).

Comme le dirait le stylisticien Michel Collot, la phrase nominale « induit un effet de totalisation : l'énoncé prend une valeur absolue, puisque son champ d'application n'est plus restreint par un sujet délimité » (1997, p. 7). En d'autres termes, lorsqu'il efface la relation verbe-prédicat, Saviano affirme que ses propos correspondent à la réalité et les élève à un niveau universel. En même temps, la préférence pour les phrases brèves ou nominales montre la familiarité de Saviano avec l'écriture journalistique contemporaine. La tendance à la fragmenter par le point, à séparer des groupes de paroles ou à isoler des mots, avec l'accélération syntaxique qui en résulte, revêt à la fois un intérêt pragmatique (écourter le texte) et expressif (donner un effet percutant). Comme le précisent Bonomi et Maraschi, cette fragmentation est aussi la signature de certains journalistes, un l'effet de la modernisation du langage journalistique (2017, p.26-27). En effet, les énoncés constitués d'une seule proposition et le style nominal sont des caractéristiques typique de l'italien journalistique, où abondent les phrases constituées de moins de sept mots (Ondelli 2020, p. 73).

3) La citation d'appui (« Ernst Jünger dirait... ») sert normalement à authentifier un discours d'expert. Garavelli Mortara rappelle que « les citations sont les vecteurs de l'argument d'autorité, lorsqu'elles sont utilisées comme garantes de ses propres

⁸² « Un accordo diplomatico, con una visione paternalistica della camorra ».

⁸³ « L'arte, rifugio di evasione e riciclaggio ».

opinions⁸⁴ (2018, p. 110)». Or, Roberto Saviano est très à l'aise avec des citations plus ou moins longues, à l'écrit comme à l'oral. Pourtant, les personnalités citées sont rarement appelées à prouver la véracité de ses propos sur le crime organisé. Il ne s'agit pas strictement d'experts en la matière : l'auteur de *Gomorra* aime évoquer des noms issus de tous les domaines, de la philosophie à l'économie, de la littérature à l'histoire, de la musique au cinéma. Prenons sa toute première interview à la télévision italienne, conduite par Enzo Biagi (Saviano 2007b), au cours de laquelle le jeune écrivain cite par cœur, l'une après l'autre, des phrases très hétéroclites du chanteur Bob Marley (« ce qu'on nous raconte n'est pas ce que nous savons »), de l'écrivain Philip Roth (« après 'Si c'est un homme' personne ne peut plus dire qu'il n'a pas été à Auschwitz »), du chanteur napolitain Sergio Bruni (« si l'amour est le contraire de la mort »), d'un ex camorriste repent (« nous n'avons jamais cru être l'Anti-état, nous sommes l'État ») et finit avec un climax en reprenant les mots du juge Giovanni Falcone (« *Cosa Nostra* est un phénomène humain, et comme tous les phénomènes humains, il a un début et aura donc une fin »). Interviewé par Daria Bignardi (Saviano 2013), il enchaîne avec des affirmations de Nietzsche (« si tu regardes longtemps dans l'abîme, l'abîme regarde aussi en toi ») et de Milan Kundera (« qu'il est bien d'être aimé sans le mériter ! »). Dans ses publications, la citation devient presque un réflexe rhétorique :

- a) « Je n'ai jamais oublié le concept de valeur marginale selon J. M. Keynes : comment par exemple le prix d'une bouteille d'eau, vendue dans un désert ou près d'une cascade, peut varier » (ROM, Saviano 2007a, p.13).
- b) « Mais la maxime de Lavoisier est on ne peut plus juste : rien ne se perd, rien ne se crée, tout se transforme » (ROM, Saviano 2007a, p.17).
- c) « Adam Smith serait fier de moi⁸⁵ » (PIE, Gelardi, Saviano 2007).
- d) « On finit par devenir, comme disaient Chalamov ou Primo Levi, ce qu'on ne voulait pas devenir » (ART, Saviano 2008).
- e) « La littérature a encore un rôle à jouer, [...] comme au temps de Zola ou de Dickens » (ART, Saviano 2008b).

⁸⁴ « Le citazioni sono i veicoli dell'argomento d'autorità, quando chi ne fa uso le adduce come garanti delle proprie opinioni ».

⁸⁵ « Adam Smith sarebbe fiero di me ».

- f) « 'Celui qui s'expose aura un prix à payer', disait Pasolini⁸⁶ » (TW, @robertosaviano, @grandeinvasione, 2/11/2016).
- g) « On ne fera jamais l'Italie – dit Villari – tant que les Italiens n'auront pas honte des misères qu'ils endurent dans leur Pays ⁸⁷» (TW, @robertosaviano, 5/11/2018).

Nous l'avons dit, les instances citées n'ont pas nécessairement vocation à valider les arguments produits par Saviano au cours de son discours sur les mafias, car l'auteur construit sa crédibilité en fondant la démonstration de la vérité essentiellement sur son autorité personnelle en la matière et sur ses enquêtes privées. Si Saviano décide de s'effacer derrière le locuteur superlatif qu'il cite, il le fait surtout car la citation repose sur un mécanisme de confiance, puisqu'elle suppose que l'on accorde un certain crédit au locuteur citant et qu'elle repose sur l'effet de nombre : « je ne suis



Figure 1. La citation dans le discours de Saviano

pas le seul à le penser, donc selon toute probabilité j'ai raison » (Cazalbou 2012, p. 245). Aussi, le recours à la citation savante chez Saviano « s'intègre au discours du locuteur avec, essentiellement, la fonction de l'inscrire dans une filiation ou au contraire de s'en démarquer » (*Ibid.*, p. 13). L'anthologie de phrases qui fleurit dans les écrits et dans les interviews de Saviano permet à l'auteur de partager avec son public ses propres repères littéraires, comme le montre la figure 1, extraite du roman graphique *Je suis toujours vivant* (Saviano, Hanuka 2022, p. 104). Livrant l'image d'un homme isolé, accroché aux livres comme remède contre la solitude d'une vie sous protection rapprochée, Saviano construit par le biais de la citation son éthos d'intellectuel.

⁸⁶ « Chiunque si espone paga un prezzo, diceva Pasolini ».

⁸⁷ « L'Italia non sarà mai fatta - disse Villari - se gli italiani non si vergognano delle miserie che tollerano nel proprio Paese ».

- 4) L'accumulation et la coordination stricte asyndétique** (« le frein des perdants, la protection des vaincus, la justification morale ») sont sans doute l'effet de style le plus répandu dans la narration de Saviano. La simplicité de l'énumération par asyndète, dans un rythme qui est le plus souvent ternaire, participe à une écriture saccadée et accélère le débit informationnel :
- a) « Une seule peau de chair revêtira le goudron, les entrées des immeubles, les fenêtres⁸⁸ » (PIE, Gelardi, Saviano 2007).
 - b) « Elle a des intérêts en Lombardie, dans le Piémont, en Emilie-Romagne, dans le bâtiment, les transports, les franchises de magasins, le sport » (ART, Saviano 2008).
 - c) « Leurs histoires, leurs actions, leurs rituels ont des caractères épiques » (ART, Gambaro 2007).
 - d) « Je raisonne, je réfléchis, j'approfondis⁸⁹ » (INT, Saviano 2012).
 - e) « J'ai envie de te répondre sèchement, avec ces trois mots : Espagne, cocaïne, George Clooney⁹⁰ » (INT, Saviano 2013).
 - f) « Aujourd'hui les boss ont donné le contrôle du territoire à des très jeunes, [...] avec leurs règles, avec une puissance militaire incroyable, avec des salaires, avec la gestion du narcotraffic⁹¹ » (INT, Saviano 2017a).
 - g) « Je voulais tenter d'éprouver et de décrire ce qu'ils étaient en train de décider, rêver, désirer⁹² » (INT, Saviano 2018a).
 - h) « Entrer dans l'organisation te donne notoriété, sentiment du pouvoir, éros⁹³ » (INT, Saviano 2020b).
 - i) « À chaque fois que Cutolo faisait des déclarations, il laissait entendre que les camorristes ne diffèrent pas des entrepreneurs, des politiciens, des juges⁹⁴ » (TW, @robertosaviano, 21/02/2021).

⁸⁸ « Un'unica pelle di carne rivestirà il catrame, le entrate dei palazzi, le finestre ».

⁸⁹ « Ragiono, rifletto, approfondisco ».

⁹⁰ « Avrei voglia di risponderti in modo secco con tre parole : Spagna, Cocaina, George Clooney ».

⁹¹ « Oggi i capi hanno dato a giovanissimi il controllo del territorio, [...] con le loro regole, con una potenza militare incredibile, con gli stipendi, con la gestione del narcotraffico ».

⁹² « Volevo provare a sentire e descrivere quello che stavano decidendo, sognando, desiderando ».

⁹³ « Entrare nell'organizzazione ti dà riconoscibilità, senso di potere, eros ».

⁹⁴ « Ogni volta che Cutolo rilasciava dichiarazioni, lasciava intendere che i camorristi non sono diversi da imprenditori, politici, giudici ».

5) La généralisation par le présent de l'indicatif (« C'est un principe abstrait qui implique chaque homme ») est une vraie vocation dans *Gomorra*. Les verbes au présent permettent à l'auteur de renforcer sa force illocutoire, de monter en généralité et d'affirmer une vérité qui se veut universelle dans son domaine d'expertise, souvent sans aucun marqueur de subjectivité situé dans le cotexte. Comme nous l'avons souligné, l'auteur fonde la démonstration de la vérité de ses paroles principalement sur son autorité personnelle. Dans les prochains exemples, le présent situe les faits narrés dans une sorte d'atemporalité au ton descriptif, qui aplatit toute perspective temporelle :

- a) « Car lorsqu'on meurt en terre de camorra, on est toujours coupable⁹⁵ » (PIE, Gelardi, Saviano 2007).
- b) « La 'Ndrangheta s'appuie au contraire sur les liens familiaux et tout un rituel d'affiliation. Seul celui qui a du sang 'ndranghetiste est accepté. La Camorra se moque de ces archaïsmes. Elle est plus moderne, plus souple, plus ouverte » (ART, Saviano 2008a).
- c) « Naples et le sud de l'Italie ont plus de contacts avec la partie maghrébine de la Méditerranée qu'avec la Mitteleuropa⁹⁶ » (INT, Saviano 2009).
- d) « On fait plus confiance aux boss qu'aux institutions⁹⁷ » (TW, 22/08/2015).
- e) « Tu juges le monde uniquement en fonction de ce qu'on te fait. Si tu me fais du bien, tu es gentil. Si tu me fais du mal, tu es méchant. Si tu ne me fais ni du bien, ni du mal, je ne peux pas encore te juger. Telle est l'éthique à la base du crime organisé italien, depuis toujours⁹⁸ » (INT, Saviano 2018a).
- f) « Il n'y a pas de place pour les gens bien dans la politique italienne » (INT, Saviano 2018c).
- g) « Le boss en cavale a besoin du silence de son territoire, multiplie les dons et les services élargis aux gens du coin⁹⁹ » (ART, Saviano 2019).

⁹⁵ « Perché quando si muore in terra di camorra, si è sempre colpevoli ».

⁹⁶ « Napoli e il Sud Italia hanno più a che fare con la parte maghrebina del Mediterraneo che con la Mitteleuropa ».

⁹⁷ « C'è più fiducia nei boss che nelle istituzioni ».

⁹⁸ « Il mondo lo giudichi solo in base a quello che ti fanno a te. Se tu mi fai del bene, tu sei buono. Se tu mi fai del male, tu sei cattivo. Se tu non mi fai né del bene né del male, io non ti posso ancora giudicare. Questa è l'etica fondante della criminalità organizzata italiana, da sempre ».

⁹⁹ « Il boss latitante che ha bisogno del silenzio del territorio, moltiplica i doni e servizi elargiti alla gente del posto ».

h) « Les boss ne quittent pas leur territoire¹⁰⁰ » (TW, @robertosaviano, 5/03/2019).

i) « La haine ne naît jamais d'en bas. [...] La haine est induite¹⁰¹ » (INT, Saviano 2021c).

Cette assertivité au présent, associée à la brièveté des propositions, peut prendre également la forme de la maxime :

j) « Il ne faut jamais avoir peur de dire la vérité » (ART, Gambaro 2007).

k) « Le pouvoir est présence¹⁰² » (ART, Saviano 2019).

l) « Mourir à 25 ans, c'est normal » (ART, Baux 2019).

Saviano fait souvent recours au présent historique pour raconter les biographies des camorristes. En parlant de la mort du boss Carmine Schiavone, il raconte :

« Cependant, un jour quelque chose commence à vaciller. Les carabinieri vont à coup sûr dans son entreprise à Santa Maria la Fossa. Ils trouvent deux mitrailleuses et deux fusils à pompe. Ce sont les armes utilisées durant le massacre de Casapesenna en décembre 1988¹⁰³ » (Saviano 2015a).

Il est intéressant de constater qu'en soumettant le roman *Gomorra* à l'analyse des concordances du logiciel SketchEngine, nous arrivons à prouver la nette dominance du présent, telle que suggérée par Zanforlini (2020, p. 32). Par exemple, le verbe *essere* (être) est conjugué au présent de l'indicatif 61% des fois (961 présents sur 1572 occurrences). Le pourcentage demeure très élevé en répétant la même opération avec le corpus de déclarations dans les médias : *essere* est au présent 47% des fois (85 présents sur 183 occurrences). Tout jugement de l'auteur et toute action décrite sont comme suspendus et prennent une dimension atemporelle, idéalisée. Dans sa globalité, le style de Saviano devient assertif et linéaire, puisque « le présent provoque un aplanissement des événements : simultanété, antériorité et postériorité sont confondues » (Halba 2008, p. 55). Au détriment des repères temporels qui pourraient servir le témoignage historique, l'auteur préfère se positionner comme un connaisseur des modes opératoires mafieux : c'est en effet au présent que Saviano

¹⁰⁰ « I boss non lasciano il proprio territorio ».

¹⁰¹ « L'odio non viene mai dal basso. [...] L'odio viene indotto ».

¹⁰² « Il potere è presenza ».

¹⁰³ « Qualcosa però un giorno inizia a vacillare. I carabinieri vanno a colpo sicuro nella sua azienda a Santa Maria la Fossa. Trovano due fucili mitragliatori e due fucili a pompa. Sono le armi utilizzate durante la strage di Casapesenna del dicembre 1988 ».

décrit des comportements répétés, prévisibles, machinaux, et c'est par cette temporalité indéfinie et universelle qu'il place ses héros du Mal dans une dimension épique.

6) La répétition (« coupables » réitéré sept fois) revient avec une insistance presque maniaque dans toute communication de Roberto Saviano. Que ce soit des reprises anaphoriques, des anadiploses* ou des épanalepses*, les nombreux renvois phoriques à des mots précédemment énoncés garantissent certes la cohésion textuelle, mais scandent également un rythme obsessionnel, tout en donnant un effet dramatique et martelant à la narration via la multiplication de termes qui lui sont thématiquement chers :

- a) « Depuis ma naissance la camorra a tué 4000 personnes. Le groupe qui a tué le plus dans l'absolu, plus de l'ETA, plus des Brigades Rouges, plus de l'IRA¹⁰⁴ » (PIE, Gelardi et Saviano 2007).
- b) « Le danger ne guette pas celui qui découvre une nouvelle information, le danger guette celui qui arrive à la faire passer¹⁰⁵ » (INT, Saviano 2007b).
- c) « Ce qui est bon pour l'économie est bon pour les mafias » (ART, Saviano 2008a).
- d) « Car ces récits ne sont pas des récits de villages, ce sont des récits de grandes économies. D'économies criminelles qui investissent aux quatre coins du monde¹⁰⁶ » (INT, Saviano 2009).
- e) « Comment est-ce possible s'il n'y a pas de richesse, s'il n'y a pas de développement, s'il n'y a pas d'emploi ?¹⁰⁷ » (INT, Saviano 2013).
- f) « C'est pourquoi ceci est très important, pourquoi je suis là aujourd'hui et pourquoi je vous parle, parce que je veux vous dire que cela vous concerne, vous, votre vie et votre gouvernement » (ART, Manilève 2016).
- g) « Beaucoup d'argent non seulement du narcotraffic, de l'argent qui vient du Moyen Orient, de l'argent qui vient de l'évasion fiscale¹⁰⁸ » (INT, Saviano 2017a).

¹⁰⁴ « Da quando sono nato la camorra ha ucciso 4000 persone. Il gruppo che ha ucciso di più in assoluto, più dell'Eta, più delle Brigate Rosse, più dell'Ira ».

¹⁰⁵ « Il pericolo non nasce da chi pesca una nuova notizia, il pericolo nasce da chi la riesce a far passare ».

¹⁰⁶ « Perché queste storie non sono storie di paese, sono storie di grandi economie. Di economie criminali che investono in ogni angolo della terra ».

¹⁰⁷ « Com'è possibile se non c'è ricchezza, se non c'è sviluppo, se non ci sono assunzioni ? ».

¹⁰⁸ « Tantissimi soldi non solo del narcotraffico, soldi che vengono del Medio Oriente, soldi che vengono dall'evasione fiscale ».

- h) « Je déteste mes ennemis, je déteste ceux qui m'ont fait du mal, je déteste les journalistes minables qui continuent de se définir comme tels [...]. Je déteste, mais j'essaie de ne pas détester¹⁰⁹ » (INT, Saviano 2021c).
- i) « Les organisations criminelles profitent de la crise économique [...] au silence de la politique, au silence du débat public, au silence de la société civile¹¹⁰ » (TW, @robertosaviano, 16/01/2021).
- j) « *Cosa Nostra* avait prévu qu'elle attirerait de l'attention, mais elle savait que cette attention durerait une semaine, 10 jours au maximum¹¹¹ » (TW, @robertosaviano, 23/05/2021).

7) La métaphore (« le tribunal universel de la morale historique ») est utilisée par Saviano pour élever son style et donner une visée plus littéraire, afin d'équilibrer la charge informationnelle :

- a) « Les *camorristi* sont de vrais samouraïs du libéralisme » (ART, Gambaro 2007).
 - b) « En suivant le fil de l'écheveau du crime organisé¹¹² » (INT, Saviano 2007b).
 - c) « Pour eux, le sud de l'Italie est une mine » (ART, Saviano 2008a).
 - d) « L'osmose entre médiaticité et crime¹¹³ » (INT, Saviano 2021a).
 - e) « Cette galaxie poussiéreuse criminelle¹¹⁴ » (TW, @robertosaviano, 21/02/2021).
- Cette figure de style alterne avec la comparaison, encore plus fréquente chez Saviano, mue par une volonté de fournir des exemples éclairants et saisissants à son auditoire :
- f) « Des dizaines de morts tués, [...] écartés comme des déchets dangereux¹¹⁵ » (PIE, Gelardi et Saviano 2007).
 - g) « Les boss se sentent comme le Christ qui endosse la culpabilité du monde¹¹⁶ » (TW, @robertosaviano, 8/06/2014).

¹⁰⁹ « Odio i miei nemici, odio chi mi ha fatto del male, odio i giornalisti schifosi che continuano a definirsi così. [...] Odio, ma cerco di non odiare ».

¹¹⁰ « Le organizzazioni criminali si stanno approfittando della crisi economica [...] nel silenzio della politica, nel silenzio del dibattito pubblico, nel silenzio della società civile ».

¹¹¹ « Cosa Nostra aveva tenuto conto che avrebbe generato attenzione, ma sapeva che quell'attenzione sarebbe durata una settimana, 10 giorni al massimo ».

¹¹² « Seguendo il filo della matassa della criminalità organizzata ».

¹¹³ « L'osmosi tra mediaticità e crimine ».

¹¹⁴ « Questa galassia criminale pulviscolare ».

¹¹⁵ « Decine di morti ammazzati, [...] scansati come rifiuti pericolosi ».

¹¹⁶ « I boss si sentono come Cristo che porta su di sé la colpa del mondo ».

- h) « Elles étaient habillées comme Uma Thurman dans *Kill Bill*¹¹⁷ » (ART, Saviano 2016).
- i) « C'est comme si on me disait, par exemple : "imagine une pièce dans le noir. Je rentre, j'allume la lumière et on voit un cadavre. C'est la faute de la lumière !" ¹¹⁸ » (INT, Saviano 2018d).
- j) « Il s'enferma littéralement dans sa maison. [...] Comme un cénobite, comme un pianiste qui se jure de ne pas quitter la maison tant qu'il ne sera pas aussi doué que Mozart¹¹⁹ » (ART, Saviano 2019).

Parallèlement à la construction d'un éthos d'écrivain-pédagogue, les structures comparatives peuvent être utilisées avec une autre fonction. Lorsque Saviano répond à des questions personnelles sur sa condition d'exilé sous escorte, la comparaison, associée au champ sémantique de l'enfermement, contribue à renforcer la rhétorique de l'écrivain martyrisé étayée par Dal Lago :

- k) « Je veux rire et non parler de moi comme si j'étais un malade en phase terminale » (ART, Durand-Parenti 2008).
- l) « Je suis dans une situation qui oscille entre celle d'un homme hyperprotégé, comme un homme d'État ou un repent, et celle d'un prisonnier qui change de prison toutes les semaines » (ART, Saviano 2008b).
- m) « J'ai toujours le sentiment de vivre comme un rat. Je suis un rat qui cherche liberté et visibilité¹²⁰ » (INT, Saviano 2012a).
- n) « C'est comme être assigné à résidence. » (INT, Saviano 2012b)
- o) « Je bois mon verre de poison, l'autre n'est pas atteint et je souffre¹²¹ » (INT, Saviano 2021c).

Dans ce sens, la comparaison de Saviano porte un jugement de valeur, « et non seulement le sens d'une comparaison quantitative. [...] C'est l'argument qui justifie les choix (de vie ou de mort) des témoins de la foi, des martyres, de ceux qui meurent

¹¹⁷ « Vestivano come Uma Thurman in *Kill Bill* ».

¹¹⁸ « È come se mi dicessero, per esempio : "immagina una stanza buia. Io entro, accendo la luce, e si vede un cadavere. È colpa della luce!" ».

¹¹⁹ « Si chiuse letteralmente in casa. [...] Come un cenobita, come un pianista che giura a se stesso di non uscire di casa finché non sarà abile come Mozart ».

¹²⁰ « Ho sempre la sensazione di vivere come un topo. Io sono un topo che cerca libertà e visibilità ».

¹²¹ « Mi bevo il mio bicchiere di veleno, l'altro non viene toccato e io sto male ».

pour la patrie, de ceux qui "se sacrifient" pour les autres¹²² » (Garavelli Mortara 2018, p. 136). Dans cette inclination pour le langage figuratif, nous ne pouvons pas ignorer l'influence du napolitain, qui emploie souvent des images colorées. Les paroles de David Gonzalez Mediano cernent ce trait de la « napolitude » de façon très limpide :

La langue napolitaine franchit ainsi la frontière du réel et se manifeste dans des situations inédites qui lui donnent tout son éclat. Il faut donc l'entendre comme une langue qui lie classicisme et modernité. Elle devient un langage vécu, interprété, récité : le ton, les gestes, sa dramatisation enfin, viennent faire partie intégrante du discours. Y compris dans les jurons et dans le parler très relâché : très imagé, très métaphorique, on peut trouver de forts indices de créativité (2017).

Cette caractéristique énonciative, facilement reconnaissable dans la prose contemporaine d'autres grands auteurs napolitains (Erri De Luca et Elena Ferrante utilisent souvent similitudes, comparaisons et métaphores), déteint également sur les dialogues de *Gomorra – La serie*, qui utilisent souvent un langage cru et imagé.

- 8) La structure corrélatrice paratactique à valeur adversative** (« *Ce ne sont pas..., mais...* ») demeure un expédient rhétorique qui augmente la tension et crée une attente envers le rhème, dévoilé par l'auteur dans la seconde prédication corrélatrice :
- a) « J'avais la possibilité d'observer non seulement la ruelle, le territoire, la province, la camorra, mais à travers la meurtrière du crime d'observer l'économie toute entière, le monde tout entier¹²³ » (INT, Saviano 2007b).
 - b) « Il souligne la forte présence des mafieux non pas seulement dans l'économie illégale (drogue, armes, traite) mais aussi dans l'économie légale » (ART, Saviano 2008b).

¹²² « E non solo il senso di una comparazione quantitativa. [...] È l'argomento che giustifica le scelte (di vita e di morte) dei testimoni della fede, dei martiri, di chi muore per la patria, di chi 'si sacrifica' per gli altri ».

¹²³ « Avevo la possibilità di guardare non soltanto il vicolo, il territorio, la provincia, la camorra, ma attraverso la feritoia del crimine di guardare l'intera economia, l'intero mondo ».

- c) « En vérité, je ne voulais pas faire la promotion de l'euthanasie, mais raconter tout simplement jusqu'à quel point peut arriver l'amour entre deux personnes¹²⁴ » (INT, Saviano 2012a).
- d) « Ce redoutable outil de démolition s'attaque aux hommes non pas à travers leurs idées, mais par le biais de leur vie privée » (ART, Saviano 2012b).
- e) « Ce qui est corrompu, ce n'est pas la bureaucratie, ce n'est pas la police, ce ne sont pas les politiques, mais c'est la capitale financière » (ART, Manilève 2016).
- f) « Dans le quartier de San Basilio non seulement le racisme, mais aussi la protection des places de deal¹²⁵ » (TW, @robertosaviano, 8/12/2016).
- g) « La mort n'est plus considérée comme un risque du métier, mais comme une nécessité de ce choix¹²⁶ » (INT, Saviano 2018d).
- h) « Les ados ne sont plus qu'au service des boss, mais ils deviennent des boss¹²⁷ » (INT, Saviano 2019b).
- i) « Pas forcément un lien de sang proche, mais il peut s'agir aussi d'un lien de sang lointain¹²⁸ » (INT, Saviano 2020b).

La présence d'une antimétabole* (« ce ne sont pas les camorristes qui choisissent les affaires, mais les affaires qui choisissent les camorristes»), avec son chiasme syntaxique, montre à quel point la révélation des vérités de Saviano est savamment orchestrée, avec ce goût déclamatoire cher aux Napolitains¹²⁹ (cf. chapitre 2.5). Produite à l'orale, elle montre un degré élevé de planification du discours, lorsque Saviano prend la parole :

- j) « Soudain, j'ai eu l'impression de trouver la voie non pas pour raconter la cocaïne, mais la cocaïne m'a permis de raconter le monde¹³⁰ » (INT, Saviano 2013).

¹²⁴ « lì non ho voluto in realtà fare uno spot dell'eutanasia, ma semplicemente raccontare sin dove può arrivare l'amore di due persone ».

¹²⁵ « A San Basilio non solo razzismo, ma protezione delle piazze di spaccio ».

¹²⁶ « La morte non è più vista come un rischio del mestiere, ma come necessità di questa scelta ».

¹²⁷ « I ragazzini non sono più solo a servizio dei capi, ma diventano capi ».

¹²⁸ « Non per forza un sangue prossimo, ma può essere anche un sangue lontano ».

¹²⁹ Ce n'est pas un hasard si la figure se retrouve également dans le scénario de la série, comme le montre cette réplique de Genny (S1E9, 12') : « Toni', 'o ssai che diceve papà, ca i tenge 'a uèrra 'n cape, ma isse tène 'a cape pe 'a uèrra » (litt. « Tonino, tu sais ce que disait papa ? Que moi j'ai la guerre dans la tête, mais lui il a la tête pour la guerre »).

¹³⁰ « D'improvviso mi è parso di trovare la strada non per raccontare la cocaina, ma la cocaina mi ha permesso di raccontare il mondo ».

k) « Je ne veux pas raconter Naples au monde, mais le monde à travers Naples¹³¹ » (INT, Saviano 2018d).

9) La phrase déclarative introduite par les deux points (« : mais vivre, commander pour de bon, voilà ce qui compte ») est une fois de plus un choix qui hache le rythme de la narration et oblige à des pauses emphatiques, mettant l'accent – comme dans le cas précédent – sur le thème mis en attente et révélé en fin de phrase.

a) « Une pensée tellement élémentaire qu'elle frôle la stupidité : la mort est déguelasse¹³² » (PIE, Gelardi et Saviano 2007).

b) « J'étais encore confiant : j'étais sûr d'y arriver » (ART, Saviano 2008b).

c) « Toujours sous protection, mais avec une pression moins grande : il y avait moins d'armes autour de moi » (ART, Saviano 2012b).

d) « C'est d'ailleurs l'objectif de Salvini pour l'Italie : la faire ressembler à la Hongrie de Viktor Orban » (ART, Saviano 2018c).

e) « Les vieux parrains étaient en prison, les autres se cachaient ou étaient sous contrôle judiciaire : les rues étaient libres » (ART, Baux 2019).

f) « La camorra c'est ça : une viscosité¹³³ » (INT, Saviano 2021c).

g) « Les corrompus délégitimaient le juge Falcone [...] à cause du sentiment le plus abjecte : la jalousie¹³⁴ » (TW, @robertosaviano, 23/05/2021).

Ces segments courts et juxtaposés, avec une prédilection pour l'asyndète (point 4) et la parataxe (point 8), soutiennent la thèse de Benvenuti d'un style simple, où l'articulation logique de la subordination laisse la place à la facilité de la coordination. Les exemples illustrés ci-dessus auraient pu être beaucoup plus nombreux, mais, par souci de concision, nous nous sommes limités à en présenter une sélection. Ils nous permettent néanmoins de mieux cerner certaines intentions communicatives de Saviano, que nous pouvons résumer schématiquement de cette manière :

- La phrase interrogative (1), la généralisation par le présent de l'indicatif (5), la structure corrélatrice (8) et la phrase déclarative (9) sont mises en place afin de

¹³¹ « Non voglio raccontare Napoli al mondo, ma il mondo attraverso Napoli ».

¹³² « Un pensiero talmente elementare che rasenta l'idiozia: la morte fa schifo ».

¹³³ « La camorra è questo: una vischiosità ».

¹³⁴ « I corrotti delegittimavano Falcone [...] per il più abietto dei sentimenti: l'invidia ».

créer une tension dramatique chez le lecteur-spectateur et lui faire découvrir son décryptage de la réalité¹³⁵. Saviano se positionne ainsi en tant qu'expert ;

- Les phrases brèves (2), l'accumulation (4) et les figures de répétition (6) permettent de presser le lecteur-spectateur et de manifester l'urgence de l'auteur de partager avec lui le résultat de ses enquêtes ;
- Les citations d'appui (3) et la métaphore ou comparaison (7) ont la fonction de réhabiliter son image d'écrivain-pédagogue ou d'intellectuel en exil.

Les stylèmes et les stratégies syntactico-énonciatives que nous avons essayé de réunir révèlent une tendance à la surassertion et au martèlement rhétorique¹³⁶. La convergence de traits récidivants dans la parole écrite littéraire et dans la parole orale médiatisée, quant à elle, laisse deviner une posture d'intellectuel constamment en représentation. Nous avons également mené une analyse lexicale sur les écrits fondateurs, *Gomorra* roman et *Gomorra* pièce – dont le texte original nous a été fourni gracieusement par le co-auteur Mario Gelardi – et sur les déclarations de Saviano en italien publiées dans les différents médias sélectionnés. Une approche herméneutique de *Gomorra*, à la recherche des thèmes itératifs qui constituent par leur répétition même « l'expression d'un choix existentiel » de son auteur, nous a permis de cartographier un « réseau organisé d'obsessions¹³⁷ » (Barthes 1954, p.80). Par le biais de son calcul des occurrences, le logiciel *SketchEngine* a révélé certains centres d'intérêt lexicaux (tableau 2) :

Mots	Roman (106746 mots)	Pièce (10652 mots)	Médias (5000 mots)
Boss	237	3	69
Anni (<i>ans, années</i>)	214	5	25
Famiglia (<i>famille</i>)	156	0	12
Terra (<i>terre</i>)	149	19	23

¹³⁵ A ce propos, il est intéressant de remarquer que l'un des connecteurs les plus utilisés par Saviano à l'écrit comme à l'oral est « in realtà ». Cette locution adverbiale, qui sert à renforcer une assertion présumée vraie, revient 27 fois dans le roman, 1 fois dans la pièce et 5 fois dans les médias.

¹³⁶ Pour plus de précisions sur la construction de l'éthos de Saviano, sur les stratégies qui relèvent du pathos et sur sa quête de légitimité, nous renvoyons à Bacci 2022a.

¹³⁷ Quand il se confie à la presse, Roberto Saviano emploie souvent le champ lexical de l'obsession : « Nella mia *ossessione* criminale... » (Saviano 2009), « C'è un'*ossessione* che mi porta sempre a guardare dove c'è contraddizione » (Saviano 2012a), « Je suis un *obsessionnel* ! » (Saviano 2012b), « I temi che mi *ossessionano*... » (Saviano 2013), « È un'*ossessione*. Queste storie non le scegli » (Saviano 2017a), « C'est une *obsession* mais aussi un privilège » (Baux 2019).

Camorra	144	11	22
Napoli (<i>Naples</i>)	122	6	14
Lavoro (<i>travail</i>)	93	16	6
Uccidere (<i>tuer</i>)	74	12	12

Tableau 2. Principales récurrences lexicales dans l'écriture de Saviano

En dehors des thèmes mafieux habituels (*boss, famille, camorra, tuer*) et des sujets sociétaux de prédilection liés à la vie des camorristes (*Naples, travail*), ce sont les noms « terre » et « années » qui sont susceptibles de nous dévoiler des thèmes cachés, et plus particulièrement le rapport de Saviano aux catégories de l'espace et du temps. Proportionnellement très présents dans notre échantillon de déclarations dans les médias, nous avons étudié l'environnement lexical immédiat de ces deux termes et nous en avons tiré deux conclusions principales. La première est que Saviano est obsédé par sa terre d'origine, la Campanie, qui refait surface comme un souvenir enfoui, et qu'au fil du temps le rapport avec les lieux de sa jeunesse a changé pour d'évidentes raisons biographiques. La seconde est qu'il regrette son départ. Procédons dans l'ordre. Parmi les combinaisons de mots les plus intéressantes contenues dans le roman (Saviano 2007a), à côté de la collocation « terre de camorra », nous trouvons « terre » associé treize fois à un adjectif démonstratif¹³⁸ :

- 1) « Si l'on avait photographié les jantes usées et la saleté nichée dans les rainures des pneus on aurait obtenu l'image exacte de *cette terre* (p.80) ».
- 2) « J'ai pensé à l'éternel retour des mêmes lois sur *cette terre* (p.147) ».
- 3) « Ils décidaient du sort de *cette terre* depuis toujours (p.161) ».
- 4) « *Cette terre* vit depuis des temps immémoriaux sous le joug des familles camorristes (p.178) ».
- 5) « L'explosion du clan Bardellino, qui fut à l'origine du pouvoir économique de la camorra sur *ces terres* (p.181) ».
- 6) « Le maxi-procès Spartacus, du nom du gladiateur qui partit justement de *ces terres* pour conduire la plus grande révolte que Rome ait jamais connue (p.187) ».
- 7) « Victimes de la culture paysanne de *ces terres* (p.190) ».

¹³⁸ Nous précisons que dans l'original toutes les occurrences traduisent le démonstratif italien « questo », indiquant une proximité spatio-temporelle avec l'objet, en opposition à « quello » qui marque une distanciation.

- 8) « Car, sur *ces terres*, le silence n'est pas la banale omerta faite de têtes baissées (p.210) ».
- 9) « En *ces terres* de camorra, le message chrétien n'apparaît pas contradictoire avec les activités mafieuses (p.212) ».
- 10)« Il faudrait examiner l'histoire politique de *ces terres* pour comprendre le poids de mots tels que volonté et engagement (p.216) ».
- 11)« Les après-midi oisifs sur *ces terres* désertes (p.233) ».
- 12)« La tolérance et le paternalisme généralement en vigueur sur *ces terres* firent place à la nécessité de punir (p. 238) ».
- 13)« Sur *ces terres* on va tuer et se faire tuer avec *Scarface* (p.239) ».

Le texte de la pièce fait écho au roman :

- 14)« Trop longtemps *cette terre* a été mise sous silence, trop longtemps, bizarrement, *cette terre* n'a pas été racontée¹³⁹».
- 15)« *Cette terre* vit de la construction, la main-d'œuvre de *cette terre* est la meilleure¹⁴⁰».

Motif récurrent pour indiquer le lieu de ses origines, un endroit familier opposé au terme plus administratif et aseptique de « région », dans l'idiolecte de Saviano le démonstratif *cette* associé à *terre* indique une présence sur place et paraphrase « la terre où je vis ». La collocation est utilisée publiquement dans sa première invective du 17 septembre 2007 contre les boss de Casal di Principe : « Francesco Schiavone, Zagaria, Antonio Iovine, allez-vous-en ! Vous n'êtes pas de *cette terre* ! Arrêtez d'être de *cette terre* !¹⁴¹ » (in Bernardi 2017, p. 27). Il n'est pas étonnant que le renvoi à la terre d'origine s'intensifie après ce célèbre discours, suite au placement sous protection policière (acté dans la même année) et qu'elle se manifeste régulièrement dans les médias lorsque la question de sa vie sous escorte est abordée. L'écrivain, extirpé de sa Campanie natale, varie sa formule, passe de « *cette terre* » à « *ma terre* », la désigne comme un objet

¹³⁹« Questa terra è stata messa troppo tempo sotto silenzio, per troppo tempo questa terra stranamente non è stata raccontata » (notre traduction).

¹⁴⁰ « Questa terra vive di edilizia, le maestranze di questa terra sono le migliori » (notre traduction).

¹⁴¹ « Francesco Schiavone, gli Zagaria, Antonio Iovine, andatevene ! Non siete di questa terra! Smettete di essere di questa terra! » (notre traduction).

désormais lointain, mais dont le sentiment d'appartenance est vivifié par la séparation et souligné par la répétitivité de l'adjectif possessif :

- 1) « ... en empoisonnant *ma terre* à jamais » / « un de mes rêves était de rester dans *ma terre* et de la raconter¹⁴² » (INT, Saviano 2007b).
- 2) « J'ai écrit une lettre sincère à *ma terre*¹⁴³ » (TW, @robertosaviano, 22/09/2008).
- 3) « En vérité, j'ai raconté ces deux fronts de *ma terre* » / « Quand on meurt dans *ma terre* on ne se pose pas trop de questions » / « Je la porte pour une continuité symbolique avec *ma terre* » / « Je suis encore très lié aux symboles de *ma terre* » / « Je suis très lié à *ma terre* » / « Le potentiel de *ma terre* » / « On m'accuse d'avoir diffamé *ma terre* » / « Les maux de *ma terre* »¹⁴⁴ (INT, Saviano 2009).
- 4) « L'accusation d'avoir diffamé *ma terre*¹⁴⁵ » (INT, Saviano 2013).
- 5) « L'or blanc. Rien ne me réconcilie davantage avec *ma terre* que d'être face à deux kilos de mozzarella¹⁴⁶ » (TW, @robertosaviano, 6/08/2015).
- 6) « Dans *ma terre*, ils écrivent sur Facebook qu'ils n'arriveront pas à 25 ans¹⁴⁷ » (INT, Saviano 2017a).
- 7) « Toute la haine reçue a été un engrais pour *ma terre*¹⁴⁸ » (TW, @robertosaviano, 31/12/2018).
- 8) « Diego est à la fois le meilleur et le pire de tout ce que *ma terre* a généré » (ART, Saviano 2020a).
- 9) « Je n'étais qu'un jeune homme, mais l'envie que j'avais de comprendre et de raconter *ma terre* me consumait, elle me privait de sommeil, elle ne me laissait pas en paix » (ART, Saviano 2021).

Cette dernière affirmation publiée dans *Le Monde* (exemple n. 9) explicite l'obsession de la dénonciation qui l'a conduit à l'exil et laisse deviner le manque de la terre qui lui

¹⁴² « avvelenando per sempre la mia terra », « uno dei miei sogni era stato quello di rimanere nella mia terra e di raccontarla »

¹⁴³ « Ho scritto una lettera sincera alla mia terra ».

¹⁴⁴ « In realtà ho raccontato questi due fronti della mia terra » / « Quando si muore nella mia terra non ci si fanno troppe domande » / « Lo porto per una continuità simbolica con la mia terra » / « Sono ancora molto legato ai simboli della mia terra » / « Sono molto legato alla mia terra » / « Le possibilità della mia terra » / « Mi accusano di aver diffamato la mia terra » / « I mali della mia terra ».

¹⁴⁵ « L'accusa di aver diffamato la mia terra »

¹⁴⁶ « L'oro bianco. Nulla mi riconcilia di più con la mia terra di quando incontro due chili di mozzarella. »

¹⁴⁷ « Nella mia terra, scrivono su FaceBook che non arriveranno a 25 anni ».

¹⁴⁸ « Tutto l'odio ricevuto è stato concime per la mia terra ».

appartenait. C'est là que les mots « *terra* » et « *anni* » se croisent pour former un récit de la nostalgie, entendue étymologiquement comme un mal du retour, comme un désir insatisfait de retourner dans la terre où il a vécu des années de liberté¹⁴⁹. La séparation prolongée emphatise le ton et accroît l'effet de victimisation. Les renvois biographiques à la vie « d'avant » et à la mesure du temps qui s'écoule se multiplient :

- 1) « *Pendant ces années le fait de m'occuper de ces sujets-là m'a transformé*¹⁵⁰ » (INT, Saviano 2013).
- 2) « *Ça m'a impressionné, car ça faisait 10 ans que je n'étais pas monté dans un train*¹⁵¹ » (INT, Saviano 2017a).
- 3) « *Quand j'ai eu 18 ans, mes amis votaient des politiciens qui étaient tous visiblement corrompus*¹⁵² » (INT, Saviano 2018a).
- 4) « *Le collaborateur de justice Alfonso Mazarella a confirmé ce que j'ai écrit dans Gomorra sur le business du rapatriement illégal des corps des citoyens chinois. Après 13 ans, cette affaire de la camorra, longtemps traitée comme une légende urbaine, a été prouvée par un tribunal*¹⁵³ » (TW, @robertosaviano, 7/06/2019).
- 5) « *Je vis encore sous protection. J'avais 26 ans quand on m'y a placé. Maintenant j'en ai... 39. Il me semble presque impossible que tant de temps se soit écoulé*¹⁵⁴ » (INT, Saviano 2019a).
- 6) « *Je le voyais avec mes yeux quand il y avait, il y a plusieurs années, la guerre entre clans à Scampia*¹⁵⁵ » (INT, Saviano 2020b).
- 7) « *Mon ambition était vraiment celle de défier les vrais puissants, de pouvoir me montrer plus fort, je l'ai eue ces années passées. Maintenant je suis très marqué*¹⁵⁶ » (INT, Saviano 2021b).

¹⁴⁹ Le mot nostalgie vient du grec ancien νόστος (« retour ») et ἄλγος (« douleur »). Nous reprenons ici la définition de « nostalgie » proposée par le dictionnaire Le Robert, qui donne en première position le « mal du pays » et fait suivre le « regret mélancolique d'une chose révolue » et le « désir insatisfait ». Cf : <https://dictionnaire.lerobert.com/definition/nostalgie> [consulté le 22/01/2022].

¹⁵⁰ « In questi anni occuparmi di questi argomenti mi ha trasformato ».

¹⁵¹ « Mi ha fatto impressione perchè erano 10 anni che non prendevo un treno ».

¹⁵² « Quando io ho fatto 18 anni, i miei amici votavano tutti politici chiaramente invischiati ».

¹⁵³ « Il collaboratore di giustizia Alfonso Mazarella ha confermato ciò che scrissi in Gomorra sul business del rimpatrio illegale delle salme dei cittadini cinesi. Dopo 13 anni questo affare della camorra, trattato a lungo come leggenda metropolitana, ha trovato riscontro processuale ».

¹⁵⁴ « Continuo a vivere sotto protezione. Avevo 26 anni quando mi è stata data. Adesso ne ho... 39. Mi sembra quasi impossibile che sia passato così tanto tempo ».

¹⁵⁵ « Lo vedevo con i miei occhi quando c'era, molti anni fa, la faida di Scampia ».

¹⁵⁶ « La mia ambizione era davvero quella di sfidare i potenti veri, di potermi mostrare più forte e l'ho avuta negli anni passati. Adesso sono molto segnato ».

- 8) « *J'avais presque 13 ans, je me souviens avoir appris la nouvelle au JT. [...] 29 ans se sont écoulés*¹⁵⁷ » (TW, @robertosaviano, @chetempocheffa, 23/05/2021).
- 9) « Je raconte le procès et la condamnation de ceux qui ont volé *15 ans de ma vie*¹⁵⁸ » (TW, @robertosaviano, 27/05/2021).

Cette distanciation spatio-temporelle est confirmée par l'expression de la subjectivité, notamment par le recours fréquent à la deuxième personne du singulier pour parler de soi. Le passage du *je* au *tu* opère un mouvement de l'intérieur vers l'extérieur : l'intellectuel en proie à la nostalgie prend ses distances du monde et s'observe à travers le regard des autres, telle une pièce de musée dans une vitrine. Observons ce recul dans les exemples suivants :

- 1) « Ton choix a généré bien évidemment des situations de grande souffrance¹⁵⁹ » (INT, Saviano 2007b).
- 2) « Si tu parles de la Mafia, tu dis du mal du territoire, c'est de la diffamation » (ART, Saviano 2008b).
- 3) « Tu te prends pour qui, pour un héros ? C'est de l'argent que tu cherches ? Tu veux nous faire passer pour des idiots ? » (ART, Saviano 2012b).
- 4) « À un moment donné tu te rends compte que tu n'arrives plus à prendre les distances de ce que tu racontes. [...] À un moment donné tu commences à ne voir que les ombres des personnes, [...] non seulement tu les vois, mais tu les cherches aussi. Tu les cherches, tu te sens attiré, attiré dans la mesure où tu veux hurler ces histoires au monde. [...] Plus tu touches à cette matière et plus elle te transforme, plus elle t'avilit¹⁶⁰ » (INT, Saviano 2013).
- 5) « Si je devais rencontrer le Roberto âgé de 26 ans, je lui dirais : "fais la même chose, mais avec plus de prudence"¹⁶¹ » (INT, Saviano 2018b).

¹⁵⁷ « Io avevo quasi 13 anni, ricordo di aver visto la notizia al telegiornale. [...] Sono passati 29 anni ».

¹⁵⁸ « Racconto il processo e la condanna di chi mi ha tolto 15 anni di vita ».

¹⁵⁹ « Una scelta tua ha comportato ovviamente delle situazioni di grande sofferenza ».

¹⁶⁰ « A un certo punto ti rendi conto che non riesci a prendere le distanze da quello che racconti. [...] a un certo punto inizi a vedere soltanto le ombre delle persone [...] non solo le vedi, ma le cerchi. Le cerchi, ti senti attratto, attratto nella misura in cui vuoi urlare al mondo queste storie. [...] Più tocchi questa materia e più ti trasforma, più ti peggiora ».

¹⁶¹ « Se dovessi andare dal Roberto di 26 anni, gli direi « Fa' lo stesso ma con più prudenza ».

- 6) « Comment ça, ils ne devaient pas te tuer il y a dix ans ? Comment se fait-il qu'ils te gardent en vie ? Du coup tu n'es pas dangereux ! Du coup ce n'est qu'une mise en scène pour vendre des livres !¹⁶² » (INT, Saviano 2018d).

Pour conclure, derrière le répertoire rhétorique et lexical que nous avons mis en exergue, d'un point de vue stylistique nous trouvons un Saviano à la fois éclaireur et lanceur d'alerte (en anglais le terme à la mode est « *whistleblower* »). Nous empruntons ces deux définitions à Marie Anne Paveau : éclaireur, car homme solitaire envoyé chercher ce qui peut être hostile au genre humain, et qui revient parmi les hommes pour leur annoncer sa vérité ; lanceur d'alerte auprès de la population car il révèle des pratiques illégales et se sacrifie pour la bonne cause, pratiquant « la vertu discursive, en particulier en ce qui concerne l'ajustement de la parole à la vérité du monde, [...] dans la conservation d'une image de soi acceptable et aimable » (Paveau 2014, p.20). Du point de vue du ton de la narration, à côté des traits épiques qu'elle assume, la plume de Saviano se teinte de nuances nostalgiques lorsque la région de Naples est évoquée. Proférer sa vérité obsédante, conserver la mémoire de ses origines, libérer ses regrets : nous croyons que l'insistance de la parole de Roberto Saviano repose sur cette triple volonté. Cette dernière peut nous guider dans la compréhension d'un « édifice transmédiatique » (Laurichesse 2013, p. 54) qui, à l'image de *Twin Peaks* de David Lynch, est fortement marqué du point de vue de l'auctorialité. Une lecture qui peut nous aider à comprendre comment le créateur de *Gomorra – La serie* représente sa région natale, comment la ville de Naples devient personnage à part entière, sans oublier que Saviano est l'unique coscénariste d'origine napolitaine de la série. Roberto Saviano confirme ses intentions en prenant la parole comme narrateur dans le documentaire à quatre épisodes *Una storia chiamata Gomorra – La serie* (2021), réalisé avant la sortie de la cinquième saison, afin d'expliquer aux spectateurs tous les enjeux et toutes les difficultés d'écriture, de tournage et de réalisation de la série. Saviano y assume un rôle de « transfigurateur de vérités » :

« *Gomorra – La serie* est un récit de fiction, pas un recueil de faits divers. Mais sa narration est tellement universelle et puissante parce qu'elle colle toujours à la

¹⁶² « Ma come non dovevano ammazzarti dieci anni fa » ? Come mai ti tengono in vita ? Allora non sei pericoloso ! Allora è tutta una messa in scena per vendere libri ! ».

réalité. Les mécanismes qu'elle dévoile, les personnages qu'elle raconte sont des transfigurations de la vérité¹⁶³ ».

Il y réaffirme aussi l'urgence de raconter à travers la sérialité : « Je ressentais la nécessité de multiplier la possibilité de représenter ces histoires¹⁶⁴ ». Selon l'écrivain, Scampia est la vraie protagoniste de la série et les dialogues traduits en italien n'auraient eu ni le même sens, ni la même couleur que le napolitain représenté à l'écran. Dans le prochain chapitre, nous consacrerons un approfondissement à cet attachement viscéral à Naples et aux paroles locales.

¹⁶³ « *Gomorra – La serie* è narrazione, non cronaca. Ma il suo racconto è così universale e potente perché non si distacca mai dalla realtà. I meccanismi che svela, i personaggi che racconta sono trasfigurazioni della verità » (notre traduction).

¹⁶⁴ « Sentivo la necessità di moltiplicare la possibilità di rappresentare queste storie » (notre traduction).

Chapitre 2. Un sociolecte représenté

2.1. La production littéraire en dialecte

Historiquement, il semblerait que les dialectes aient toujours constitué une partie intégrante de la production littéraire italienne. N'oublions pas les propos de Gianfranco Contini, selon lequel « la littérature italienne est essentiellement la seule grande littérature nationale dont la production dialectale s'intègre viscéralement et indissociablement au corps du patrimoine restant¹⁶⁵ » (1970, p. 611). Du point de vue littéraire, la langue nationale et ses variétés ne se juxtaposent pas. Elles se complètent. Selon la sensibilité de chaque auteur, l'emploi des dialectes d'Italie en littérature s'est décliné au fil des siècles en moult nuances, de l'attention ethnographique à l'intention parodique, de l'expression lyrique au choix anti-conservateur, jusqu'à la revendication identitaire visant à récupérer les mots perdus d'un monde disparu. Si le plurilinguisme en littérature est souvent considéré comme un effet de style élitiste, comme un procédé avant-gardiste (Sciarrino 2016, p. 112), selon Florence Courriol, la présence d'une langue vernaculaire dans le texte littéraire peut devenir le signe d'une recherche d'artificialité programmatique, afin d'atteindre une nouvelle authenticité ou de conférer une vérité au récit (2015, p. 111). À ce propos, Nicola De Blasi se pose la question de l'authenticité du dialecte en littérature :

« L'auteur dialectal, à chaque époque et sous peine d'incommunicabilité, n'utilise pas une langue inventée, mais poursuit dans l'écriture des choix de genre et de style, en partant de la morphologie, de la phonétique, du lexique et de la syntaxe d'une variété réelle, que l'on utilise d'habitude uniquement dans la communication orale. C'est par cette voie, bien qu'avec un certain recul, pas toujours parodique, et même avec le filtre de toute écriture littéraire, que le monde populaire entre en littérature¹⁶⁶ » (2010).

¹⁶⁵ « l'italiana è sostanzialmente l'unica grande letteratura nazionale la cui produzione dialettale faccia visceralmente, inscindibilmente corpo col restante patrimonio » (notre traduction).

¹⁶⁶ « L'autore dialettale, in ogni epoca, non usa, pena l'incommunicabilità, una lingua inventata, ma persegue per iscritto scelte di genere e di stile, a partire da morfologia, fonetica, lessico e sintassi di una varietà reale, usata in genere solo nella comunicazione parlata. Per questa via, anche se con un certo distacco, non sempre

Pourtant, le dialecte dans la création littéraire n'ouvre pas seulement la porte au monde populaire, mais également à la représentation des identités non nationales, surtout par le biais du cinéma néoréaliste après la fin du second conflit mondial. Soutenu par la force de l'image, le cinéma de Visconti et Rossellini participe au renouveau linguistique de l'Italie postfasciste grâce à l'apport des dialectes, qu'il juxtapose à la « *koinè* souhaitée et inspirée par l'administration et par ce qui surgit déjà comme 'opinion publique' » (Manganaro 2011, p. 523).

La question complexe du plurilinguisme endogène¹⁶⁷ a marqué l'histoire de la littérature italienne et a placé à chaque fois les traducteurs dans une position de grand inconfort : comment restituer Goldoni et son vénitien mimétique, proche de la réalité parlée du XVIII^{ème} siècle ? Que faire des manifestations expressionnistes en dialecte romain dans les romans de Gadda, des usages expérimentaux du sicilien d'Emma Dante ? La traduction de la variation* a représenté un écueil majeur qui a souvent conduit à une impasse d'intraduisibilité en littérature, au théâtre et au cinéma. La traduction française des films de Pier Paolo Pasolini, par exemple, efface son recours idéologique du dialecte, la valeur politique qu'il y attribue et qu'il met en scène à travers le discours indirect libre, moyen pour le réalisateur de plonger dans l'âme de son personnage et de le représenter dans sa dimension sociale et individuelle. Sans variation, le spectateur francophone ne pourra pas percevoir la tentative de Pasolini de refléter la subjectivité de chacun par le dialecte, « une régression qui incorpore dans la langue le personnage avec ses façons d'être et le conflit qui naît entre son existence et le champ social qui l'habite » (Desogus 2018, p. 199-200). C'est le même cas de figure pour le public de Dario Fo, qui n'entendra pas, dans ses pièces traduites en français, la récupération de mots archaïques de la plaine du Pô, ni le pastiche d'italien et de dialecte incarnant un contre-pouvoir, marqueur politique et identitaire. Transmettre en langue étrangère sa conviction de la valeur théâtrale de l'expression dialectale, et surtout sa capacité à « réveiller avec légèreté, à

parodico, e pur con il filtro di ogni scrittura letteraria, il mondo popolare entra in letteratura » (notre traduction).

¹⁶⁷ Par ce terme nous entendons le pluralisme idiomatique qui caractérise l'espace italoophone, qui comprend des dialectes (à considérer, comme nous le verrons plus tard dans le chapitre 2.3, comme des langues du point de vue structurel) et des langues dites « minoritaires », protégées par la loi italienne 482/99 et parlées dans des zones alloglottes circonscrites, comme l'allemand dans le Tyrol du Sud, le catalan en Sardaigne ou encore le grec dans les Pouilles et en Calabre.

travers ses pièces, la mémoire linguistique et historique des Italiens¹⁶⁸ » (Stefanelli 2018) restera un défi pour les années à venir. La riche production dialectale napolitaine, quant à elle, avec sa tradition d'envergure, a confronté et confronte encore les traducteurs à une complexe situation de contact linguistique avec l'italien que nous essaierons de présenter dans ce chapitre.

2.2. Fortune intemporelle du napolitain

L'usage du napolitain dans les arts traverse les siècles et participe, avec son succès et sa vitalité, au prestige de cet idiome. Tout le théâtre professionnel du XVII^{ème} siècle a une tradition plurilingue qui voit le napolitain comme une langue très utilisée sur la scène, au même rang que l'italien et l'espagnol. Le masque de Polichinelle, symbole par excellence de la ville de Naples dans le monde entier, est une réalisation du comédien Silvio Fiorillo qui apparaît pour la première fois en 1609, à Naples, dans la pièce *La lucilla costante* (Croce 1899, p. 7). Embrassant toute une collection de personnages disparates difficiles à réunir sous une même définition, nous retrouvons ce masque dans les comédies de Francesco Cerlone dès la seconde moitié du XVIII^{ème} siècle, afin de témoigner de l'assimilation sociale des vilains à la plèbe citadine (Maddaloni 2020, p. 138-139). En littérature, le chef-d'œuvre baroque de Giambattista Basile intitulé « Le conte des contes » n'a pas seulement fondé un nouveau modèle littéraire en donnant ses lettres de noblesse au napolitain du XVII^{ème} siècle, mais constitue également le premier recueil littéraire de contes en Europe (Stromboli 2020, p. 42). Au XIX^{ème} siècle, grâce à la chanson et au théâtre, des réalisations littéraires de qualité conçues en napolitain touchent un public très large, même populaire, et cela dépasse les frontières régionales : c'est le cas des vers de Salvatore Di Giacomo et de Giovanni Capurro¹⁶⁹, mais surtout du théâtre d'Eduardo De Filippo, dont les pièces traduites dans le monde entier ont été essentielles pour redorer le blason du théâtre dialectal au niveau national et international. Au XXI^{ème} siècle, le renouveau que vit le napolitain passe principalement par le théâtre, avec les textes pour la scène d'Enzo Moscato (Manganaro 2011, p.525). La littérature en

¹⁶⁸ « Dario Fo [...], per mezzo del suo teatro, ha risvegliato con leggerezza la memoria linguistica e storica degli italiani » (notre traduction).

¹⁶⁹ Les célèbres chansons napolitaines « O' sole mio » et « Era de maggio » sont respectivement des adaptations musicales des poèmes de Capurro et de Di Giacomo. Ce dernier est considéré comme le précurseur de la poésie dialectale italienne du XX^{ème} siècle (cf. De Blasi 2010).

napolitain semble plus limitée dans son rayon d'action et il est moins fréquent de trouver des traces de ce dialecte dans le roman italien contemporain. Ce changement va de pair avec la transformation sociolinguistique de l'Italie : aujourd'hui les dialectes italo-romans ont conquis une nouvelle place dans le répertoire des Italiens et ne sont plus la marque d'une infériorité culturelle, mais plutôt un outil pour exprimer confiance, émotion et ironie chez des parlants qui maîtrisent la langue italienne (Antonelli 2007, p. 27). Si nous revenons au cas de Roberto Saviano, il faut rappeler qu'il a évité le napolitain dans son premier roman, *Gomorra*, qui avait vocation à divulguer son savoir sur la camorra en dehors de sa région, mais dix ans plus tard (lorsque la série avait déjà conquis le monde et suscité un grand intérêt pour les sonorités du napolitain) il a tenté de reconstruire le dialecte des quartiers de Naples dans son troisième roman, *La paranza dei bambini*¹⁷⁰ (Saviano 2016b). Un effort accompli avec l'aide de deux professeurs universitaires (Nicola De Blasi et Giovanni Turchetta) et qu'il qualifie de « défi » dans une note à la fin du livre :

L'un des défis de ce roman est l'utilisation du dialecte. [...] Je ne voulais pas du dialecte "classique", qui est encore celui qui, même en termes de transcription, prévaut dans les œuvres des poètes et écrivains dialectaux. Mais en même temps, je voulais qu'il y ait une pleine conscience de ce classicisme. [...] Je sentais la malléabilité de cette langue, je sentais que je pouvais, ici et là, la plier vers une oralité vivante mais reconstruite dans l'exercice de l'écriture. Lorsque cette manipulation délibérée s'écarte des codes, c'est parce que je suis intervenu en tant qu'auteur pour façonner, pour filtrer la réalité sonore de l'écoute¹⁷¹ (Saviano 2016b, p. 347).

Cette tentative de manipuler de façon personnelle et créative l'oralité des rues de Naples, pour la plier aux exigences de l'écriture, reste un cas isolé dans la prose de Saviano. Si aujourd'hui le napolitain réussit à résonner, à s'exporter et à susciter la curiosité des non-dialectophones, c'est principalement grâce aux produits audiovisuels. Après une longue tradition théâtrale, poétique, musicale et cinématographique¹⁷², au XXI^{ème} siècle le

¹⁷⁰ Le roman s'intitule *Piranhas* en français.

¹⁷¹ « Una delle sfide di questo romanzo è l'uso del dialetto. [...] Non volevo il dialetto "classico" che è tuttora quello che, anche in termini di trascrizione, vige nelle opere dei poeti e degli scrittori dialettali. Ma al contempo volevo che di quella classicità ci fosse piena consapevolezza. [...] Ho sentito la malleabilità di quella lingua, ho sentito che potevo, qui e là, forzare verso un'oralità viva ma ricostruita dentro l'esercizio della scrittura. Dove questa deliberata manipolazione si discosta dai codici, è perché sono intervenuto come autore a modellare, a filtrare la realtà sonora dell'ascolto » (notre traduction).

¹⁷² Au cinéma, elle constitue la deuxième variété dialectale la plus représentée, après le *romanesco* (Ruffino, Sottile 2016, p. 85). Il suffit de penser aux nombreux films avec Antonio De Curtis, appelé « Totò ».

napolitain résiste à la télévision nationale. Il gagne en popularité grâce au long feuilleton *Un posto al sole*, en production depuis 1996, mais aussi grâce à une abondance de séries à succès comme *I bastardi di Pizzofalcone* (2017), *L'amie prodigieuse* (en production depuis 2018), *Vivi e lascia vivere* (2020), *Mare fuori* (2020), *Mina Settembre* (2021), *Il commissario Ricciardi* (2021) et bien évidemment *Gomorra – La serie*. Aussi infidèle qu'elle peut l'être, la télévision reflète – selon Bonomi et Maraschio – la pluralité de niveaux et de registres de la langue parlée dans la société, avec une attention grandissante aux régionalismes et aux dialectes, choisis pour leur fonction mimétique de restitution des « usages réels » et conduisant à des « textes stylistiquement hypercaractérisés dans les séries [...] au caractère régional, comme *Gomorra*¹⁷³» (2017, p. 109). Une analyse de la traduction française de *Gomorra – La serie* nécessite ainsi une réflexion préalable approfondie sur les dialogues originaux en napolitain et sur la volonté des scénaristes de valoriser le code dialectal, vecteur d'informations diégétiques importantes et élément central de caractérisation pour des personnages qui se définissent principalement sur la base de leur langage verbal. Si le langage non verbal des acteurs, les costumes, la lumière et la bande sonore revêtent également un rôle crucial pour la restitution d'un univers criminel convaincant, nous verrons comment le recours au napolitain demeure la clef de voûte de l'ensemble de la série.

Avant d'élucider les spécificités de cette variété télévisuelle recréée, que les auteurs¹⁷⁴ comme les chercheurs¹⁷⁵ appellent « gomorrese » (terme que nous pourrions traduire littéralement par « gomorrais »), nous essaierons de présenter brièvement le *continuum* italien standard – italien régional – dialecte existant en Campanie. Nous expliquerons quelle est la valeur attribuée au dialecte lorsqu'on le préfère à l'italien, quelle représentation de cette alternance codique* se transmet au petit écran et quels sont les stéréotypes traditionnellement associés au napolitain. Nous essaierons de cerner les enjeux pour l'adaptateur audiovisuel, sans cesse aux prises avec les subtilités expressives des langues locales, partagé entre connotations sociolinguistiques et desseins auctoriaux pouvant l'embarbouiller dans l'herméneutique de la traduction.

¹⁷³ « Testi stilisticamente ipercaratterizzati nelle serie [...] di ambientazione regionale, come *Gomorra* » (notre traduction).

¹⁷⁴ (Bises et al. 2014)

¹⁷⁵ (Tomassucci 2015; Variano 2019; Zuccheri 2019)

2.3. Sociolectes et jargons. Précisions terminologiques

Le napolitain n'est pas une langue parlée dans toute l'Italie méridionale, comme l'a sommairement statué l'Unesco¹⁷⁶, mais la variété linguistique traditionnelle de l'aire métropolitaine de Naples, en Campanie (De Blasi, Montuori 2020, p. 20). Une précision s'impose quant à son appartenance au groupe des « langues » et des « dialectes » : les deux familles ne sont pas en contradiction. Rappelons la définition de Coseriu de « dialecte », entendu comme « un système d'isoglosses » inclus dans une « langue commune », cette dernière fonctionnant comme hyperonyme et étant reconnue en tant que telle par ses utilisateurs ; cette notion est valable uniquement en termes relationnels, par rapport à une langue historique (in Grassi et al. 1999, p. 7). Le napolitain est à la fois une *langue* du point de vue structurel (un système linguistique autonome, comme tous les autres dialectes italiens) avec une importante tradition littéraire, et un *dialecte* pour les fonctionnalités qu'il couvre, son rayon de compétence étant plus limité que la langue commune supra-territoriale (l'italien) et géographiquement restreint au système « méridional intermédiaire » (Cerruti, Regis 2020, p. 11). Le site Vivit, promu par l'*Accademia della Crusca*, explique clairement cette différenciation conventionnelle et éminemment fonctionnelle :

Par rapport à la langue affirmée comme « nationale » (non pas pour des qualités intrinsèques, mais à travers un processus historique de canonisation du « florentin des trois Couronnes » œuvrée par Bembo au XVI siècle), chaque dialecte manifeste un rayon d'action limité. Du point de vue de sa diffusion géographique, mais aussi parce que son usage ne s'étend pas à toute circonstance de la vie sociale (les usages « publiques » et institutionnels, par exemple, appartiennent exclusivement à la langue nationale)¹⁷⁷.

En revanche, il serait erroné de considérer le napolitain comme un dialecte *de* l'italien, dans l'acception anglo-saxonne de variant mal parlé par les classes inférieures, de distorsion incorrecte (De Blasi, Montuori 2020, p. 28). C'est pourtant cette signification

¹⁷⁶ Pour plus de précisions sur le napolitain appelé « South Italian » et assimilé à une « langue en voie de disparition » dans l'Atlas des langues en danger de l'Unesco (<http://www.unesco.org/languages-atlas/fr/atlasmap.html>, consulté le 16/09/21), nous renvoyons à Retaro 2021, p. 13 et à Bacci 2022b.

¹⁷⁷ L'original est disponible à l'adresse : <https://www.viv-it.org/index.php?q=schede/dialetti-d-italia> [consulté le 17/09/2021, notre traduction].

péjorative qui est souvent intériorisée par les parlants, voulant rehausser leur idiome maternel au rang prestigieux de « langue ». Prenons l'exemple de Marco D'Amore, acteur qui incarne Ciro, co-protagoniste de la série, revendiquant fièrement devant la caméra : « La nôtre c'est une langue, et pas un dialecte ! » (in Bises et al. 2014). Saviano lui-même s'insurge : « Gomorra est en napolitain, malheur à ceux qui le définissent comme un dialecte¹⁷⁸ ! ». D'ailleurs, la réalité linguistique est plus complexe que cette répartition dichotomique : à Naples il existe un *continuum* social qui brouille la frontière italien-dialecte par des variétés intermédiaires parlées par différents groupes sociaux, selon leur niveau de surveillance (Marcato 2007, p. 92). Pour le dire avec Gaetano Berruto, s'insèrent dans ce schéma linguistique des variétés diastratiques et diaphasiques contaminées par le dialecte, telles que l'italien régional (le plus répandu au quotidien, qui ressent des influences du dialecte sous-jacent), l'italien populaire (parlé par les couches plus basses de la population, majoritairement incultes, marqué par une faible compétence), la langue des jeunes (qui tend à amplifier les registres bas et hyper-colloquiaux) et le jargon criminel (qui correspond à un dialecte plus cryptique, en vigueur dans un groupe fermé, voué au langage sectoriel) (2012, p. 179-196). Le dialecte est souvent le code exclusif du sous-prolétariat urbain criminel, qui l'utilise dans ses pratiques mafieuses (Ruffino, Sottile 2016, p. 58). Dans ce cas, le dialecte étant parlé au sein d'une communauté particulière, nous pouvons parler de « sociolecte », une variété de langues ou de dialectes propre à des groupes sociaux spécifiques, au sein desquels les parlants peuvent adapter leur comportement linguistique quand ils s'adressent à des membres du groupe (Berruto, Cerruti 2019, p. 22). Le dictionnaire Hoepli d'Aldo Gabrielli en donne cette définition : « complexe d'usages linguistiques caractéristiques d'un groupe social particulier, défini par l'exercice de la profession, par la provenance ethnique ou géographique, par l'âge ou similaires¹⁷⁹ ». Nous croyons que cette notion large se prête à décrire le langage majoritairement reproduit dans *Gomorra – La serie* mieux que celle de « jargon », proche mais impliquant une volonté d'hermétisme (Marcato 2013, p. 8). Nous rappelons d'ailleurs ce qu'affirme le scénariste Leonardo Fasoli, à savoir que la langue majoritairement parlée dans *Gomorra – La serie* n'est pas tant le napolitain, mais plutôt le *scampiese*, la variété de napolitain parlée dans le quartier de Scampia (in Pianigiani 2021),

¹⁷⁸ L'auteur écrit ce message sur sa page Facebook, dans un post publié le 17 décembre 2021 : « Gomorra è in napoletano, guai a voi a definirlo dialetto ! »

¹⁷⁹ Cf : https://www.grandidizionari.it/Dizionario_Italiano/parola/S/socioletto.aspx?query=socioletto [consulté le 18/09/2021, notre traduction].

ce qui augmente la complexité de compréhension. Le travail des scénaristes pour l'intelligibilité des répliques et pour l'exportabilité de la série en dehors des frontières régionales n'aurait pas permis de représenter au petit écran un vrai jargon de la pègre. Les malfaiteurs emploient une variété dialectale marginale (marquée en diastratie et en diaphasie, appelée aussi *furbesco* en italien) visant à rester secrète, avec un certain niveau de technicité (lexique spécifique, resémantisations, remaniements, emprunts, néologismes) et avec une fonction de contestation, puisqu'elle peut être utilisée également comme anti-langue opposée à la bonne société (Berruto 2012, p. 185). Or, la série nous confronte à un nombre assez limité de mots techniques liés au trafic de drogue (transparence oblige) et de comportements cryptolaliques¹⁸⁰ ou contestataires vis-à-vis de la société extérieure (la narration se concentrant uniquement sur l'univers fermé des clans). Dans la tentative de définir le *gomorrese*, l'étude des dialogues nous laisse pencher en faveur du vaste concept de « variété sociolectale » (qui englobe le dialecte napolitain des quartiers de Scampia et Secondigliano, enchevêtré avec l'italien populaire de Naples et avec des expressions issues de la terminologie criminelle), plus que sur un véritable langage sectoriel, un vrai *furbesco*¹⁸¹. Outre ce code dominant, au cours des saisons les dialogues sont ponctuellement accompagnés de répliques en italien régional ou en italien standard, selon les personnages et les exigences narratives. L'alternance codique* entre langue nationale et sociolecte revêt un intérêt majeur dans notre analyse sociolinguistique des situations communicatives mises en scène dans *Gomorra – La serie*, et nous consacrerons le prochain paragraphe à la richesse de nuances implicites dans ce changement de code.

2.4 L'alternance codique italien – napolitain

Pourquoi les locuteurs passent-ils d'un code à l'autre durant un échange communicatif ? À quel moment et avec qui décident-ils de permuter de l'italien vers le dialecte ou vice-versa ? À l'instar de la quasi-totalité de l'aire italo-romane, le répertoire

¹⁸⁰ Le parlant utilise un langage dit cryptolalique lorsqu'il ne veut pas être compris par les autres. C'est souvent le cas dans des groupes clandestins ou quand on communique des informations qui doivent rester secrètes (cf. *cryptolalie*, annexe 1).

¹⁸¹ Angelo Variano a fait ce choix dans son article « Il furbesco della fiction. La lingua di Gomorra – La serie » et s'appuie plus sur l'argument de la fonction identitaire qui rassemble les membres du groupe que sur l'existence d'une réelle langue sectorielle. Néanmoins, son étude des spécificités lexicales de la langue de la série permettent un rapprochement avec le terme « jargon » au sens large (2019, p. 288).

linguistique qui caractérise aujourd’hui la ville de Naples est la dilalie, une forme de diglossie qui s’étiole. Définie par Berruto et Cerruti (2019, p. 88-89) comme une coexistence de deux langues structurellement différentes – dans notre cas, l’italien (A) et le napolitain (B) – et avec une différenciation fonctionnelle (où la langue A est destinée aux usages formels et écrits), la dilalie se distingue de la diglossie par une superposition de certains domaines de compétence : dans la conversation quotidienne les locuteurs, majoritairement bilingues, emploient les deux et les alternent. Pour les Napolitains, l’italien peut donc être une langue de socialisation primaire, stratifiée en variétés sociales, mais le dialecte est employé couramment, puisque socialement accepté dans certains contextes communicatifs au même degré que l’italien. Ce répertoire concernerait plus de 7 millions de locuteurs (Calvet 2016, p. 34). De manière plus générale, les linguistes attribuent à tout dialecte une multitude de valeurs qui permettent de le préférer à l’officialité de l’italien. Même si de nombreuses circonstances de la vie quotidienne peuvent conduire tout naturellement à choisir l’italien, force est de constater que la prégnance émotionnelle de la première langue acquise mène le parlant à privilégier le code dialectal, qu’il trouve plus riche et expressif, afin d’accroître la puissance communicative de son message (Grassi, Sobrero, Telmon 1999, p. 30). Le dialecte est aussi porteur de valeurs symboliques et idéologiques qui donnent au locuteur la possibilité de rappeler ses origines, son propre monde de référence (Ruffino, Sottile 2016, p. 54), voire de revendiquer les droits d’une minorité ou l’appartenance à une culture en voie de disparition (Contarini 2011). Enfin, il peut exprimer des sentiments ou des *realia* qui ne trouveraient aucun équivalent dans la langue nationale (Camilleri, De Mauro 2013, p. 5-8) ou encore assurer la *captatio confidentiae*, la stratégie rhétorique pour entrer immédiatement dans la confiance avec quelqu’un, utilisée par exemple par le juge Falcone, lequel passait de l’italien au sicilien lors de ses interrogatoires avec les mafieux pour faciliter leurs aveux (*Ibid.*, p. 38). Employé différemment en fonction de l’âge (il est davantage parlé chez les personnes âgées), du sexe (il est plus répandu chez les hommes) et du niveau d’instruction (il est davantage utilisé quand on n’a pas fini ses études), le dialecte affiche généralement une certaine vitalité dans les situations familiales et informelles du quotidien ou lorsqu’on souhaite vivifier l’interaction avec des propos ludiques (Cerruti, Regis 2020, p. 16-18).

Tous ces traits sont valables également pour le napolitain, qui a tout de même des particularités qui le distinguent d'autres dialectes moins « vivants » de la péninsule. À ce propos, rappelons que la Campanie est l'une des cinq régions italiennes les plus dialectophones, avec le Trentin Haut-Adige, la Vénétie, la Calabre et la Sicile, et qu'il existe plusieurs raisons qui expliquent la vitalité du napolitain :

Aujourd'hui l'emploi du dialecte est encore très répandu. C'est la langue maternelle d'un nombre tout à fait considérable de parlants et, en même temps, il a réussi à conserver une diffusion non négligeable, surtout dans la sphère familiale, où il est souvent perçu comme la langue de l'intimité domestique et il permet de garder un lien avec les anciennes générations. Le dialecte est donc un code archaïque, lié à l'émotivité, qui a acquis simultanément un caractère secondaire et expressif : il est possible de s'en passer, mais son emploi rend la communication constamment efficace grâce à sa vigueur et à son intensité¹⁸² (De Blasi, Montuori 2020, p. 95).

Le napolitain devient ainsi langue de la proximité, un excellent moyen de casser les barrières entre parlants et de faciliter la compréhension réciproque. Le choix du napolitain présuppose la connaissance d'un système de valeurs partagées et s'avère un remède puissant contre l'isolement et contre la massification (Pennino 2008, p. 3). Un exemple éclairant de cette fonction affective du napolitain nous est donné par une campagne d'affichage promue par la municipalité de Naples, qui, pour faire face à l'épidémie du coronavirus, a fait la promotion de sa cellule téléphonique de soutien psychologique via une affiche bilingue (figure 2) où l'italien est utilisé



Figure 2. Affiche bilingue de la ville de Naples

¹⁸² « Oggi l'uso del dialetto è ancora molto diffuso: è la lingua materna di un numero di parlanti ancora significativo e, al contempo, è riuscito a conservare una diffusione non piccola, soprattutto in ambito familiare, dove spesso è percepito come la lingua dell'intimità domestica e permette di mantenere un legame con le vecchie generazioni. Codice arcaico, quindi, e legato all'emozionalità, il dialetto ha acquisito contemporaneamente un carattere secondario ed espressivo: è possibile evitarne l'utilizzo, ma adoperarlo rende la comunicazione costantemente efficace per vigore e intensità » (notre traduction).

pour les informations pratiques (description du dispositif, créneaux horaires) et le napolitain pour un *hashtag* qui veut rassurer et tendre la main à la population locale : « e tu sai ca nun si sule », littéralement : « tu sais que tu n’es pas seul ». Cette citation de la célèbre chanson *Napule è*, écrite par l’auteur-compositeur napolitain Pino Daniele et valant déclaration d’amour à Naples, se fraie une place dans la communication officielle de la Ville : tel un message de complicité chuchoté à l’oreille, en un moment de fragilité émotionnelle pour toute la communauté, cette phrase trouve dans le dialecte une force expressive que l’italien n’aurait pas su garantir.

Afin de comprendre comment l’alternance codique* italien-napolitain est perçue par certains scénaristes et représentée au petit écran, nous avons analysé, parallèlement à l’étude de *Gomorra – La serie*, deux autres séries à succès tournées à Naples : *L’amica geniale* (traduit en français *L’amie prodigieuse*, en production depuis 2018) et *Il commissario Ricciardi* (2021). Bien que situées à des époques différentes (*Il commissario Ricciardi* dans les années ‘30, *L’amie prodigieuse* dans les années ‘50 et *Gomorra* de nos jours), les trois séries sont interprétées par des acteurs d’origine napolitaine incarnant des personnages dialectophones. Ces trois œuvres de fiction nous offrent un regard contemporain sur la commutation des codes à la télévision et sur ses effets sur le plan narratif¹⁸³. Nous montrerons d’abord des exemples d’alternance de l’italien vers le napolitain et ensuite du napolitain vers l’italien. Nous préciserons la source des répliques en indiquant la série (GO : *Gomorra*, CR : *Il commissario Ricciardi*, AP : *L’amie prodigieuse*), suivie de la saison (S), de l’épisode (E) et de la minute d’apparition ('). Toutes les répliques originales sont accompagnées d’une traduction littérale en français, réalisée par nos soins et présentée entre guillemets simples. Nous tenons à souligner que l’objectif des prochains exemples est de montrer aux lecteurs où se situe l’alternance codique* dans les répliques originales, et non de fournir un modèle de restitution en français du dialecte. Toutes les phrases en napolitain¹⁸⁴ sont donc rédigées en gras, ainsi que les phrases

¹⁸³ Les résultats de cette partie de notre recherche ont été présentés au troisième colloque international du plurilinguisme, qui s’est tenu à l’Université de Udine (Italie) le 10 novembre 2021.

¹⁸⁴ Dans nos transcriptions nous adoptons une orthographe très courante dans la prose en napolitain, utilisée dans la littérature du XVIIème jusqu’à nos jours, de Basile jusqu’à Erri De Luca. Nous avons notamment choisi de représenter graphiquement les voyelles finales <e> et <o>, même si à l’écrit elles pourraient être toutes notées <e> ; dans l’oralité ces voyelles correspondent en réalité à [ə] ou à Ø. Le même choix est fait pour l’occlusive dentale <d> à la place de la rhotique attendue à l’oral (nous écrivons par exemple <vede> à la place de <veré>, <ditto> à la place de <ritto>).

correspondantes dans notre traduction en français, afin de repérer facilement le moment où le locuteur passe d'une langue à une autre.

Commençons par trois personnages qui permutent vers le dialecte afin d'établir la confiance avec l'interlocuteur.

- 1) (GO, S4 E2, 3') Le boss Genny Savastano s'adresse à l'architecte auquel il veut confier la construction d'un aéroport. Après une amorce de discours en italien régional, il insère une phrase en dialecte lorsqu'il touche à un sujet intime et inconfortable (les dettes de l'interlocuteur) et qu'il veut le convaincre d'accepter une collaboration censée le sauver de la faillite :

*Genny: Sì, e l'unica cosa che mi manca, è una persona come voi. Un imprenditore responsabile (...) (il incline sa tête et se rapproche) ma che **ma che mmo sta chino 'e diebbete** e con le banche addosso.*

< Oui, et la seule chose qui me manque c'est quelqu'un comme vous. Un entrepreneur responsable (...) **mais qui est plein de dettes maintenant** et avec les banques sur le dos. >

- 2) (CR, S1 E3, 22') Le maraîcher a un faible pour l'épouse du brigadier Maione, donna Lucia, et n'aime pas voir que son mari la néglige à cause de son travail. Quand il rencontre Maione, le maraîcher lui fait part de ses réserves en adoptant un ton amical de confident :

*Maraîcher (en allant vers Maione) : Certe cose, se non te le dicono gli amici... (il est face à Maione) **e ppo, 'o pputisse fà pure pe cchillu sciore 'e donna Lucia...** (il donne une tape sur son épaule).*

< Certaines choses, si c'est pas tes amis qui te les disent... **et après, tu pourrais le faire aussi pour ce bijou de donna Lucia...** >

- 3) (CR, S1E5, 35') Rosa est une gouvernante qui veut introduire Enrica, jeune fille très timide, dans la maison où elle travaille, pour qu'elle puisse rencontrer le comte, son employeur, secrètement amoureux d'elle. Elle l'invite dans sa cuisine pour préparer ensemble un repas pour le comte, lui enlève sa veste et la tutoie en signe de rapprochement :

Enrica: Io sto a disposizione, Rosa.

Rosa: Brava, a disposizione, **però ha dda levà 'sta rrobba**, è troppo elegante per fare la cuoca...

< *Enrica* : Je suis à disposition, Rosa. >

< *Rosa* : C'est bien d'être à disposition, **mais tu dois enlever ça**, c'est trop élégant pour une cuisinière... >

Suivent des personnages qui choisissent le dialecte pour sa fonction expressivo-ludique.

- 1) (GO, S4E3, 20') Michelangelo, fils d'un boss et unique membre de la famille étant diplômé, est à Bologne pour acquérir une déchetterie à un entrepreneur en difficulté et afin d'élargir son business d'élimination illégale des déchets. En présence de Fabrizio, un collaborateur originaire du nord et vraisemblablement non-dialectophone, l'italien régional de Michelangelo (le possessif « nostro » placé après le substantif en fournit un exemple) est ponctué de segments en napolitain – transparents pour son interlocuteur grâce à la proximité avec l'italien – qui viennent augmenter la spontanéité et l'expressivité de l'énoncé à un moment où s'exprime une sensation de soulagement :

Michelangelo : L'accordo con l'amico nostro è fatto, Fabri...

Fabrizio : Bene, che qua è già tutto pieno.

Michelangelo : **Tanto cu 'e ccarte stammo ggià a pposto!** I rifiuti possiamo mandarli all'impianto nuovo già da domani.

< *Michelangelo* : L'accord avec notre ami est conclu, Fabri... >

< *Fabrizio* : Tant mieux, parce qu'ici il n'y a plus de place. >

< *Michelangelo* : **Toute la paperasse est en règle !** On peut envoyer les déchets au nouveau site dès demain. >

- 2) (CR, S1E1, 40') Le brigadier Maione s'exprime d'habitude en italien régional avec son supérieur hiérarchique, le commissaire Ricciardi, à part quelques moments d'énervement ou d'enjouement où il se laisse aller au napolitain. Dans le prochain exemple, Maione, admiratif face à une brillante intuition du commissaire, le félicite avec une pointe d'ironie :

Maione: Complimenti Commissario, tenete veramente **na bbella capa**.

< Félicitations, Commissaire, vous êtes vraiment **un esprit brillant**. >

- 3) (CR, S1E1, 1H10) Babinella est un travesti qui travaille dans une maison close des quartiers populaires. Considéré comme une source précieuse d'informations, le brigadier Maione l'interroge fréquemment. Les échanges se passent pour la plupart en italien régional, à l'exception de quelques boutades (souvent homoérotiques) que Babinella lui réserve au cours de leurs entretiens. Dans cet exemple, Maione taquine son interlocuteur pour son langage impertinent, en passant de l'italien au dialecte :

Maione : Gesù, **na funa 'ncanna te metto** se non la finisci! [...] **Ma che te magne â matina, 'e pponte d'o grammofono?**

< Doux Jésus, **je vais te mettre une corde au cou** si tu n'arrêtes pas ! [...] **Qu'est-ce que tu manges le matin, des aiguilles de gramophone ?** >

Si le napolitain semble être plus adapté que l'italien à l'expression de sentiments instinctifs et irréfléchis, qui découlent de situations imprévues, tels que le soulagement, l'admiration ou l'ironie, il trouve également parfaitement sa place dans les aveux de personnages dialectophones qui perdent la maîtrise de soi et se retrouvent en proie à leurs émotions.

- 4) (CR, S1E2, 1h31') Filomena Russo est une veuve de belle apparence qui a été défigurée : elle avoue avoir demandé à son fils Gaetano de lui balafre le visage, pour qu'elle ne soit plus harcelée et traitée comme une prostituée. Sa confession commence en italien régional et se mélange au dialecte lorsque ses émotions prennent le dessus, avec une commutation qui passe d'intraphrastique (dans la première phrase) à interphrastique :

Filomena: Una **femmena** sfregiata non la vuole **nisciuno. Però nun ce 'a facevo, isso steva llà**, col coltello in mano, **e cchiagnevo, chiagnevo, chiagnevo... e ppure Gaetano chiagneva...** però poi a un certo punto lui ha preso il coltello... e mi ha liberata.

< **Personne** n'en veut d'une **bonne femme** balafree. **Pourtant, je n'y arrivais pas, il restait là**, le couteau dans la main, **et je pleurais, pleurais, pleurais... Gaetano pleurait aussi...** mais à un moment donné il a pris le couteau... et il m'a libérée. >

Dans les prochains exemples, l'alternance* est en faveur de l'italien et montre une volonté d'élever le dialecte vers une langue plus assertive, glaciale, surveillée, comme le montrent les deux premiers cas, ou encore littéraire (exemple 3).

- 1) (GO, S1E5, 10') Le boss Don Pietro est en prison, son fils Genny et son épouse donna Imma traversent une crise financière et doivent se rendre à Milan pour voir Franco Musi, l'expert-comptable qui gère les économies du clan, afin qu'il puisse débloquer rapidement de l'argent liquide. Musi ne peut pas satisfaire leur demande car, à l'insu du clan, il a réinvesti leur argent dans des parts d'une société et invente des excuses qui suscitent la suspicion et la colère de ses clients. Si d'habitude la mère et le fils parlent à Musi en napolitain, en signe de confidentialité, nous voyons ici donna Imma adapter son langage et passer soudainement à un italien menaçant et péremptoire, montrant la volonté de réaffirmer son autorité. Le changement de code équivaut à hausser le ton et à prendre des distances :

Genny : (énervé) Scusa, ma tu nun diciste ch'erano solde liquide? 'O fatto ch'hè pigliato 'a tripla A, te ll'he purtata â Finlandia...

Donna Imma : (elle pose sa main sur le bras de son fils pour le calmer) Aspe', Gennà...

Secondo me il Dottore non ha capito bene. Mio marito ha detto che ci servono i soldi.

< *Genny : **Pardon, t'avais pas dit que c'était de l'argent liquide ? Que t'as pris le triple A, que tu l'as mis en Finlande ?*** >

< *Donna Imma : Attends, Gennà... Je crois que Monsieur Musi n'a pas bien compris. Mon mari a dit qu'il nous faut l'argent.* >

- 2) (AG, S1E2, 18') Immacolata est la mère de Lenù, une enfant très studieuse qui envisage des études dans le secondaire, malgré la pauvreté de sa famille. Par manque de moyens financiers et nécessitant une aide matérielle à la maison, Immacolata refuse à sa fille des cours particuliers qui lui permettraient d'entrer au collège. Mère et fille se disputent sans cesse à propos de la poursuite des études, comme dans l'échange suivant : face à une fille qui ne veut pas se soumettre, la mère rétablit l'ordre hiérarchique en passant exceptionnellement du napolitain (code exclusif de la famille) à l'italien, auquel elle confère un ton directif et moqueur :

Immacolata : **Va' a gguardà 'e frate tuoje ca chello 'o ssaje fà** anche senza lezioni a pagamento. (*Lenù reste en silence*) Te lo devo dire in italiano? **'O dialetto nun t''o ricuorde cchiù? Va'!**

< **Va garder ton frère, que ça tu sais le faire** même sans les cours particuliers. (*Lenù reste en silence*) Faut que je le dise en italien? **T'as oublié le dialecte ? Dépêche !** >

- 3) (AG, S1E2, 27') Lila et Lenù sont deux amies qui ont l'habitude d'échanger en napolitain, sauf quand elles discutent de sujets d'école, de littérature ou avec des personnes d'un rang social plus élevé. Lors de cet échange, Lila tente de convaincre Lenù de sécher l'école pour aller voir la mer. Lorsque ses arguments touchent à la beauté de l'eau et son registre devient plus soutenu, l'étendue lexicale de l'italien prend le dessus et le napolitain est mis temporairement de côté :

Lila : **Ce ne jammo ô mare, io 'o voglio vedé!** Rino dice che l'acqua è sbrilluccicante, è uno spettacolo magnifico...

Lenù : Ma se ci scoprono, **ce accirono!**

< *Lila* : **On va à la mer, je veux la voir !** Rino dit que l'eau est chatoyante, que c'est un spectacle magnifique... >

< *Lenù* : Mais s'ils nous trouvent, **ils vont nous buter !** >

Les cas d'alternance* mentionnés ci-dessus nous laissent présager les nombreuses gradations sémantiques et les sous-entendus que permet le passage de l'italien au napolitain, ce dernier étant représenté à la télévision comme l'idiome en vigueur entre proches, pour donner libre cours aux émotions spontanées, pour partager des valeurs communes ou encore pour donner une force expressive particulière à l'énonciation. Il en va de même pour la commutation du napolitain vers l'italien, perçu comme un code préférable dans des situations plus formelles et nécessitant un niveau de planification linguistique plus élevé.

Même s'il s'agit d'un cas plus rare à la télévision, il existe également une représentation au petit écran de l'interaction bilingue asymétrique, que nous pouvons définir comme le maintien, de la part de deux interlocuteurs, de codes linguistiques différents tout au long de leur conversation (Cerruti, Regis 2020, p. 21). Nous proposons ici trois exemples qui reflètent, de façon plutôt réaliste, des échanges verbaux menés

parallèlement en italien et en napolitain par des personnages manifestant un grand écart dans leurs compétences linguistiques. D'un côté, des locuteurs qui maîtrisent l'italien et qui savent s'en servir dans des circonstances formelles. De l'autre, des locuteurs illettrés qui continuent de s'exprimer en napolitain :

- 1) (GO, S3E4, 1') Marinella est une jeune fille qui a trompé le fils d'une boss surnommée Chanel. Cette dernière fait assassiner l'amant, pour faire payer à la belle-fille l'affront subi. Marinella dénonce Chanel à la police et la boss est incarcérée, mais on lui fera des pressions pour qu'elle change de version devant le juge, pour faire en sorte que Chanel soit innocentée. L'extrait suivant illustre le changement de témoignage imposé à Marinella devant la Cour. Malgré le caractère officiel de la situation, elle n'arrive pas à s'exprimer en italien :

Giudice : Il movente dell'omicidio, sempre da verbale, è la relazione extraconiugale che lei intratteneva con la vittima. Conferma?

Marinella : **Nun ll'aggio maje ditta 'sta cosa.**

Giudice : Può parlare più forte per favore ? Grazie.

Marinella (en parlant plus fort) : **Nun ll'aggio maje ditta 'sta cosa.**

< *Juge* : Le mobile du meurtre, toujours selon le procès-verbal, est la relation extra-conjugale que vous entreteniez avec la victime. Le confirmez-vous ? >

< *Marinella* : **J'ai jamais dit ça.** >

< *Juge* : Pouvez-vous parler plus fort, s'il vous plaît ? >

< *Marinella* : **J'ai jamais dit ça.** >

- 2) (AG, S2E1, 20') Stefano Carracci, jeune propriétaire d'une épicerie dans un quartier populaire de Naples, part en voyage de nocces au Grand Hôtel de Sorrente. À son arrivée, son élocution le décrit une fois de plus comme un personnage plutôt mesquin et vulgaire, qui ne sait pas cacher ses origines plébéiennes, alors que le personnel de l'hôtel continue de s'adresser à lui en italien :

Receptionist : I documenti, prego.

Stefano : **Lila, 'o documento tuojo.** [...]

Concierge (en prenant sa valise) : L'aiuto.

Stefano : **E cch' è, i' nun ce 'a faccio sul'io?**

Concierge : Come preferite...

< Réceptionniste : Une pièce d'identité, s'il vous plaît. >

< Stefano : **Lila, ta carte d'identité.** [...] >

< Concierge : Je vous aide. >

< Stefano : **Quoi, j'y arrive pas tout seul ?** >

< Concierge : Comme vous voulez... >

- 3) (CR, S1E2, 41') La domestique Teresa demande un service à l'aristocrate Don Giuseppe, de passage dans la demeure où elle travaille :

Don Giuseppe : Buongiorno Teresa.

Teresa : **Trasite.**

Don Giuseppe : Che succede ?

Teresa : **Venite ccà, mme putite dicere che sta scritto ccà? Io nun saccio leggere...**

Don Giuseppe : Ma come non sapete !

< *Don Giuseppe* : Bonjour Teresa. >

< *Teresa* : **Entrez.** >

< *Don Giuseppe* : Qu'est-ce qu'il vous arrive ? >

< *Teresa* : **Venez, vous pouvez me dire ce qu'il y a d'écrit ici ? Je ne sais pas lire...** >

< *Don Giuseppe* : Comment ça, vous ne savez pas ! >

La connaissance des implications que l'alternance codique* et l'interaction bilingue asymétrique italien-napolitain ont sur le plan diégétique devient fondamentale pour une lecture correcte, d'un point de vue fonctionnel, des dialogues d'une série située à Naples, tout comme le rôle des stéréotypes véhiculés par le dialecte napolitain dans la réception du public. Nous nous attarderons sur cet aspect dans le paragraphe suivant.

2.5 Naples, ou la foire aux stéréotypes

Les dialectes n'ont pas toujours eu une vie facile. Combattus dans les écoles pour faciliter l'unification linguistique, associés au pôle bas du *continuum* linguistique et à des classes incultes, ces langues sont liées à des stéréotypes anciens, à un tel point que le mot « dialecte » fait peur à certains (De Blasi, Montuori, p. 19). Maria Rosa Baroni a mis en évidence que dans les rapports sociaux – surtout dans les milieux professionnels – l'italien qui n'est pas immédiatement reconnaissable comme régional est plus apprécié, et que les parlars méridionaux souffrent d'une image généralement négative (in Grassi et al. 1999,

p. 266). La raison de ce manque de prestige sociolinguistique, selon Galli de' Paratesi, serait de nature socioéconomique : l'accent du sud peut être associé au rôle subordonné du Midi dans l'économie nationale, à son sous-développement, et cela peut nourrir une image mentale négative de l'interlocuteur méridional (*Ibid.*, p. 264). À Naples ce n'est pas tout, car le dialecte doit se battre contre une identification assez fréquente avec le sous-prolétariat des milieux criminels (Ruffino, Sottile 2016, p. 61), soutenue par le stéréotype du « Napolitain escroc » que diffuse le cinéma (*ibid.*, p. 85). S'il est vrai que, d'un côté, de nombreux long-métrages ont mis en scène la vie des *camorristi* (de *Terre de violence*, réalisé en 1951 par Girolami, en passant par *Le maître de la Camorra* de Giuseppe Tornatore en 1986, jusqu'à *Piranhas* de Giovannesi, sorti en 2019), la petite délinquance a aussi été mise à l'honneur dans le genre de la *sceneggiata napoletana*, le théâtre musical populaire typiquement parthénopéen. L'incontournable truand, antagoniste omniprésent dans ce genre, avec les personnages précaires qui essaient de joindre les deux bouts par tous les moyens, ont fini par renforcer l'image stéréotypée d'un peuple à qui on ne peut pas faire confiance, qui se bat pour la survie. À ce propos, la scénariste de *Gomorra – La serie* Ludovica Rampoldi a partagé avec la presse sa surprise lorsqu'elle a découvert un univers incertain et suspicieux en étudiant le napolitain, où l'expression « faire confiance à quelqu'un » n'existe pas et les verbes ne se conjuguent jamais au futur (Rampoldi 2016). Le motif de l'escroquerie est lié en même temps au stéréotype de la paresse : le Napolitain préférerait gagner sa vie avec des astuces et sans trop se dépenser, d'où sa passion pour le jeu du loto et sa capacité à entortiller dans le commerce. En racontant l'âme de Naples en 1924, Walter Benjamin a écrit :

Le sens des affaires, enraciné dans le caractère de la ville, frôle souvent le hasard et n'épargne guère les jours de fête. La célébrissime liste des sept péchés capitaux distribua l'orgueil à Gênes, l'avarice à Florence [...], la luxure à Venise, la colère à Bologne, la gourmandise à Milan, l'envie à Rome et enfin la paresse à Naples. Le jeu du loto, qui, dans cette ville, enthousiasme et dévore comme nulle part ailleurs, s'avère et demeure une forme de travail, une source de revenu¹⁸⁵ (Benjamin, Lacis 2020, p. 29-30).

¹⁸⁵ « Il senso dell'affare, radicato nello spirito della città, rasenta spesso l'azzardo e non si lascia sfuggire il giorno di festa. La celeberrima lista dei sette peccati capitali distribuì la superbia a Genova, l'avarizia a Firenze [...], la lussuria a Venezia, l'ira a Bologna la gola a Milano l'invidia a Roma e, infine, l'accidia a Napoli. Il gioco del lotto, che in questa città entusiasma e divora come in nessun'altra, è e resta una forma di lavoro, un'attività di guadagno » (notre traduction).

D'ailleurs, ce lieu commun est étroitement lié au répertoire lexical de la langue napolitaine, où le substantif *fatica* signifie « travail » et trahit une vision exténuante de l'activité professionnelle. Comme le dit sèchement l'anthropologue napolitain Stefano De Matteis, « l'idée d'épanouissement personnel n'existe pas dans ces sombres recoins du système social, où, dans tous les cas, s'impose la règle que le travail ne procure rien d'autre que de la *fatigue*¹⁸⁶ » (2012, p. 62).

La popularité des spectacles bien mélodramatiques de la *sceneggiata* a aussi contribué à connoter la langue napolitaine comme « déclamatoire ». De Matteis affirme qu'à Naples les parlants, qu'il s'agisse des bourgeois ou des prolétaires marginaux, jouent quotidiennement « une grande comédie collective » et individuelle, avec des gestes hyperboliques et des tons affectés, qui sont en réalité un mécanisme de contrôle et de défense identitaire : « Nous sommes donc face à une société qui d'une part, grâce à la logique de l'autodéfense, se représente théâtralement jusqu'à l'excès, et de l'autre vise à être stationnaire. *Excessive et stationnaire*¹⁸⁷ » (*Ibid.*, p. 72).

Dans l'imaginaire collectif, les excès de Naples se manifestent également à travers ses superstitions et ses croyances : la ville serait le lieu par excellence où se rencontrent le sacré et le profane, où se perpétuent des rituels anciens qui vont de la vente des amulettes contre le mauvais-œil jusqu'aux processions religieuses ornées de spectacles pyrotechniques. Une certaine « religiosité animiste » des Napolitains, selon Cotroneo, serait issue de la crainte continuelle des forces de la nature (plus de 40 éruptions et de 20 tremblements de terre) et trouverait une évasion dans le rêve et dans la superstition (2008, p. 18). En l'espèce, l'écrivain Erri de Luca dit poétiquement de sa ville natale :

À Naples, le sentiment du sacré a jailli du sous-sol, il n'est pas descendu du ciel. Il n'est pas venu la nuit sur les terrasses en contemplant des comètes, des éclipses, des constellations, mais en respirant le gaz des champs ardents, phlégréens, en écoutant le grondement de la terre secouée, en regardant la descente à flots du feu viscéral du

¹⁸⁶ « L'idea di realizzazione individuale non esiste in questi anfratti bui del sistema sociale, dove in ogni caso sopravvive la regola che il lavoro è solo ed esclusivamente *fatica* » (italique dans l'original, notre traduction).

¹⁸⁷ « Ci troviamo dunque davanti a una società che da una parte grazie alla logica dell'autodifesa si rappresenta teatralmente fino all'eccesso, dall'altra mira a essere stazionaria. *Eccessiva e stazionaria* » (italique dans l'original, notre traduction).

volcan. Le sacré de ce Sud affleure à la surface comme la Solfatare qui émet du soufre vert (2014).

Très attachées au culte marial et des saints, la culture et la langue napolitaine manifestent une attention particulière à la figure emblématique de San Gennaro (saint Janvier), patron de la ville, « sans hésitations le *topos* le plus important de la culture parthénopéenne » (Salemme 2020, p. 43). Si la croyance au miracle de la liquéfaction de son sang peut coûter quelques « petits sourires ironiques » et un traitement de « dévots arriérés et païens » chez l'observateur des coutumes napolitaines (*Ibid.*, p. 45), il n'en demeure pas moins que le sang est un élément symboliquement important dans l'idiomaticité du dialecte :

Lui, saint Janvier du sang, contracté en « Sangennà » dans la sténographie du dialecte, est la fertilité du sacré au milieu du golfe. [...] Le sang est notre sous-sol. Il préside au sacré et donc à ses plus âpres invectives : « Mannaggia 'o sango 'e chi t'è... », maudit soit le sang de celui dont tu es (vivant ou mort) ; « puozzittosàgo », puisses-tu jeter du sang. C'est là que puise la colère, au gisement d'artères et de veines à gaspiller, à verser par terre (De Luca 2014).

Cette langue aime emphatiser les tons et exacerber les sentiments. Cela peut expliquer, en plus de sa richesse lexicale et phonétique, son adaptabilité au théâtre, mais aussi à la chanson populaire, un autre cliché lié à la culture napolitaine. La fiction contemporaine est redevable de ce réseau d'idées reçues et *Gomorra – La serie* n'en est pas moins. Nous y reconnaissons les voyous (Genny en est le principal représentant), les flâneurs (les jeunes en scooter), l'esprit excessif (dans la décoration d'intérieur, dans les règlements de compte) et stationnaire (le maintien du pouvoir), la colère, l'esthétique du sang (versé dans chaque épisode), le rap des quartiers ou les chansons néo-mélodiques (qui accompagnent les gestes des *camorristi* et en nourrissent la culture de l'honneur¹⁸⁸) et la dévotion (les boss voués à la Vierge) : des éléments qui finissent par renforcer les anciens stéréotypes ou par en rajouter (la violence qui règne), au détriment des Napolitains et de l'insaisissable complexité de leur ville. Néanmoins, rappelons-nous que Naples y a l'habitude : « avec son immense autodérision, elle alimente de nouveaux

¹⁸⁸ Pour plus de détails, voir Lombard 2019, p. 7.

préjugés, les manie avec beaucoup de sarcasme... et ensuite les infirme à nouveau¹⁸⁹ » (Colella 2014, p. 9).

2.6. Le « gomorrese », une variété aux multiples facettes

Les principales spécificités géoculturelles que *Gomorra* exporte dans tous les continents sont certainement l'espace urbain (le tournage dans les quartiers de Scampia et Secondigliano) et la langue napolitaine, qui assurent la cohérence du récit durant cinq saisons et marquent d'une empreinte reconnaissable l'esthétique de toute la série. Un choix courageux qui vient modifier l'image de Naples, traditionnellement pittoresque, et qui la restitue aux spectateurs du monde entier dans ses aspects les plus sombres. Quitte à prendre le risque de nuire à l'identité régionale. Andrea Scrosati, directeur adjoint de Sky Italia, décrit ainsi la tentative d'exporter *Gomorra* dans les pays anglophones en version doublée :

Pendant un an, Weinstein [le magnat qui a acheté les droits de la série] a tenté de doubler *Gomorra* en anglais, ensuite il a été persuadé que la version en napolitain était beaucoup plus forte et *Sundance Channel* a annoncé sa retransmission en version originale sous-titrée¹⁹⁰.

Cette « force » qu'énonce Scrosati nous ramène au terme précédemment employé de « clef de voûte » pour désigner l'élément structurant de l'édifice *Gomorra – La serie*, le dialecte, porteur d'une triple fonction : mimétique, diégétique et stratégique.

2.6.1. Fonction mimétique

C'est dans une perspective de « glocalisation¹⁹¹ » que l'équipe de scénaristes s'est retrouvée face à l'impératif de livrer des dialogues vraisemblables mais exportables,

¹⁸⁹ « Con la sua immensa autoironia alimenta altri preconetti, ci gioca con grande sarcasmo... e poi li smentisce di nuovo » (notre traduction).

¹⁹⁰ Interview disponible à l'adresse : <https://www.linkiesta.it/2016/05/andrea-scrosati-gomorra-e-le-serie-glocal-sbancano-il-mercato-televisi/> [consulté le 3/09/2021, notre traduction].

¹⁹¹ Selon le dictionnaire en ligne de commerce international, le mot-valise « glocal », issu de l'union entre « global » et « local », est un concept alliant les tendances globales aux réalités locales, un mode de gestion à la fois global et local dans le cadre d'une économie mondialisée (cf. <https://www.glossaire-international.com/pages/tous-les-termes/glocalisation.html> [consulté le 22/01/2022]). Dans le cas de

et qu'elle a été obligée de revenir continuellement sur les scénarios. L'écriture s'est nourrie des retours du plateau de tournage, comme le confie Stefano Bises, *headwriter* de la série :

L'objectif, pas simple du tout, était de concilier le réalisme avec la clarté. [...] Le choix de la langue a été un autre moment très délicat, car tu ne peux pas tourner à Scampia et Secondigliano en mettant en scène comment fonctionne réellement une place de deal sans entendre les personnages parler dans leur langue. [...] Nous avons tenté de faire un travail sur les scénarios avec des personnes de Scampia et Secondigliano, qui ont adapté le langage avec nous¹⁹² (Bises et al. 2014) .

Les habitants des quartiers qui sont au cœur de la série ont donc été consultés, afin d'authentifier le difficile processus de recréation de la variété sociolectale ciblée. Le principal consultant pour les dialogues (cité dans les génériques de la série) est Gaetano di Vaio, réalisateur originaire des quartiers populaires napolitains, au passé perturbé par la délinquance, la dépendance, le deal et la prison. Bises affirme également que

les échanges avec les metteurs en scène, constamment présents sur le terrain, ont été déterminants afin de corriger les approximations et les imprécisions que la comparaison quotidienne avec la réalité locale a révélées, avec une certaine fréquence, dans les scénarios¹⁹³ (in Colacurcio 2016, p. 79).

La quête de l'authenticité linguistique a constitué la base de l'écriture selon un autre membre de l'équipe, Ludovica Rampoldi. Dans une interview accordée à « Rivista Studio », elle explique que l'étude du napolitain, que les scénaristes ne connaissaient pas avant la création de la série, a représenté l'aspect le plus envoûtant de leur effort documentaire sur le terrain (2016). La volonté de mimétisme linguistique complexifie le travail créatif

Gomorra – La serie, il était question d'exporter à l'échelon mondial un phénomène profondément ancré dans une réalité locale, la *camorra* et la langue napolitaine.

¹⁹² « L'obiettivo, non semplice, era di conciliare il realismo con la chiarezza. [...] La scelta della lingua è stato un altro passaggio molto delicato, perché tu non puoi andare a girare a Scampia e Secondigliano, mettendo in scena come funziona realmente una piazza di spaccio, e non sentir parlare i personaggi nella loro lingua. [...] Abbiamo cercato di fare un lavoro sui copioni con delle persone di Scampia e Secondigliano che hanno adattato insieme a noi il linguaggio » (notre traduction).

¹⁹³ « Determinante [...] è stato lo scambio con la regia, impegnata costantemente sul territorio, per correggere approssimazioni e imprecisioni che il confronto quotidiano con la realtà locale ha, con una certa frequenza, evidenziato nei copioni » (notre traduction).

mais s'avère incontournable aux fins d'une bonne caractérisation diatopique et diastratique, comme le soulignent Brodesco et Mattiucci :

La langue est un élément central pour le réalisme de la série. Le choix des scénaristes d'écrire les dialogues en dialecte napolitain n'a pas été facile ni commercial, puisque les téléspectateurs italiens non napolitains ont également été contraints de voir la série avec les sous-titres. Pourtant, cette authenticité (des personnages parlant le vrai langage des camorristes) est parfaitement fonctionnelle à l'enracinement anthropologique de l'histoire dans son habitat¹⁹⁴ (2017, p. 323).

Selon les scénaristes, le vrai langage des camorristes est rigoureusement restitué à l'aide de documents judiciaires : parmi eux, Maddalena Ravagli explique avoir étudié les écoutes téléphoniques effectuées par la police lors des rencontres entre les responsables des lieux de deal, employant des expressions imagées et des tournures propres à la criminalité napolitaine (in Pianigiani 2021). De nombreux détails sur ce travail de restitution dialectale sont donnés également dans la vidéo *Gomorra La serie - Speciale Backstage* (Bises et al. 2014)¹⁹⁵, publiée sur la chaîne YouTube de Roberto Saviano. Elle met à disposition du public des interviews de toute l'équipe artistique et technique de la série. Nous listons ci-dessous les propos les plus pertinents pour approfondir notre étude :

- 1) « Le plus complexe, ce fut le travail pour la compréhensibilité¹⁹⁶ » (Maria Pia Calzone, actrice).
- 2) « Là où certaines phrases étaient effectivement incompréhensibles, nous avons essayé de délier certains mots, c'est-à-dire d'ancrer la phrase à quelques mots reconnaissables qui peuvent éclairer le sens de ce qu'on dit¹⁹⁷ » (Stefano Sollima, réalisateur).

¹⁹⁴ « Language is a central element for the realism of the TV series. The choice of the screenwriters to write the dialogues in Neapolitan dialect was not an easy, commercial one, since non-Neapolitan Italian viewers were also forced to see the series with the subtitles. Yet this authenticity (characters speaking the Camorristi's real language) is perfectly functional to the anthropological rooting of the story in its habitat » (notre traduction).

¹⁹⁵ Disponible en italien à l'adresse : <https://www.youtube.com/watch?v=hS3suOoovRs> [Consulté le 3 septembre 2021].

¹⁹⁶ « Quello che è stato più complesso è stato il lavoro per la comprensibilità » (notre traduction).

¹⁹⁷ «Laddove alcune frasi sono effettivamente incomprensibili, abbiamo cercato di sciogliere alcune parole, cioè di ancorare la frase ad alcune parole riconoscibili che ti possano perfettamente dare il senso di quello che si dice» (notre traduction).

- 3) « Les personnages doivent paraître crédibles à ceux qui les écoutent et les regardent, mais aussi pour ceux qui les interprètent. Évidemment nous nous sommes posés la question de la facilité d'utilisation du produit. [...] Et si quelqu'un ne comprenait pas le napolitain ? Tant pis si on ne comprend pas un mot, mieux vaut le sentir¹⁹⁸ » (Fortunato Cerlino, acteur).
- 4) « Stefano [Sollima, réalisateur] voulait éviter le doublage : quand on est immergé dans la réalité, même du point de vue sonore, tout devient plus dramatique, plus vrai¹⁹⁹ » (Maricetta Lombardo, ingénieure du son).

Ces déclarations montrent les efforts accomplis pour aller à la rencontre des téléspectateurs non dialectophones²⁰⁰ et l'adoption d'une stratégie de simplification linguistique ponctuelle, qui tend à diaphanéiser les nœuds lexicaux les plus obscurs et permet d'en deviner les contours. Et si cela reste impénétrable pour certains, les scénaristes ont fait le pari (gagnant) d'assumer ce choix et de renoncer à la clarté, afin de sauvegarder l'effet vibrant et théâtral du napolitain, quitte à se servir des sous-titres. Présent parmi les interviewés, Saviano explique que la langue de *Gomorra – La serie* doit transporter le spectateur dans un monde autre. Nous croyons que l'effet initial d'étrangéité qui s'empare du public dès la première saison, grâce aux sons hostiles d'une langue qu'il ne connaît pas, intervient comme catalyseur et accélère l'immersion dans l'ambiance régionale recherchée par les auteurs.

2.6.2. Fonction diégétique

Le monde fictif de la série *Gomorra*, à l'intérieur duquel l'histoire de la famille Savastano prend place, est peuplé de personnages qui parlent un dialecte hargneux, grossier, bien loin de la langue « harmonieuse et musicale » qu'évoque Claudio Pennino dans son dictionnaire (2008, p. 3). Le choix d'exporter une langue jargonnante, au lieu de privilégier le napolitain littéraire traditionnel, suscite des perplexités chez nombreux parlants dialectophones, qui tiennent à l'image prestigieuse de leur langue maternelle (De

¹⁹⁸ « I personaggi devono risultare credibili sia per chi sta ascoltando e guardando, sia per chi lo interpreta il personaggio. Ovviamente ci siamo posti il problema della fruibilità del prodotto. [...] E chi non dovesse capire il napoletano? Meglio non capire una parola, ma sentirla » (notre traduction).

¹⁹⁹ « Stefano voleva evitare il doppiaggio: quando si è immersi nella realtà – anche sonoramente – diventa anche tutto più drammatico, più vero » (notre traduction).

²⁰⁰ En 2012 les Italiens non dialectophones, avec un emploi exclusif de la langue italienne au sein et en dehors du contexte familial, s'élevaient à 53,1% de la population nationale (Ruffino, Sottile 2016, p. 50).

Blasi, Montuori 2020, p. 79), mais se justifie pour des raisons diégétiques. Le dramaturge Mario Gelardi, co-créateur de la pièce *Gomorra*, nous a expliqué que sur scène les acteurs incarnant des jeunes criminels devaient parler un « napolitain dérangeant » (voir annexe 2). Une écriture qui mise sur l'âpreté des dialogues est, pour le dire avec Carelli, destinée à empêcher tout alignement émotionnel du public avec les protagonistes de *Gomorra*, elle est conçue pour creuser leur férocité et pour montrer qu'aucune rédemption n'est envisageable dans leurs destins (2021, p. 74). L'écrivain Raffaele La Capria, Napolitain habitué à la douceur des pièces d'Eduardo de Filippo et à la langue « classique » des poèmes de Salvatore di Giacomo, avoue avoir du mal à digérer l'évolution diachronique du dialecte des quartiers, devenu cryptique :

En allant voir *Gomorra*, ou les spectacles réalisés par les jeunes du quartier *Le vele*, *Arrevuoto*, je n'ai pas compris un mot. Et pourtant je connais très bien le napolitain. Mais je n'ai pas compris un seul mot. Ce qui m'amène à dire : au fil du temps cette distance linguistique, au lieu de se réduire, a augmenté, car ce sont les conditions de vie de la population qui la déterminent. Et de même que ces conditions de vie ont produit des déchets urbains, elles ont produit des déchets verbaux²⁰¹ (in De Matteis 2012, p. 187).

En plus du sentiment de mépris que la langue dégradée de *Gomorra* devrait générer chez l'auditeur, par ses renvois fâcheux à la vilénie, Roberto Saviano détaille son importance narrative. Le créateur de la série décrit par ces mots le personnage principal de Genny Savastano, qui s'exprime presque exclusivement en napolitain : « il n'est pas élégant, il n'a pas une bonne élocution, mais ça ne signifie pas qu'il ne pourra pas atteindre les plus hauts niveaux de l'économie²⁰² » (in Bises et al. 2014). Cela sous-entend que dès son apparition à l'écran, la langue de Genny est construite pour infirmer les attentes des spectateurs : malgré son discours inélégant, il sera à la tête d'un empire. La série adopte le point de vue des milieux criminels, où le rapport de force traditionnel entre italien et dialecte, ainsi que l'habituelle notion que les linguistes ont du « marché linguistique »,

²⁰¹ « Quando vado a vedere *Gomorra*, oppure gli spettacoli fatti dai ragazzi delle Vele, *Arrevuoto*, io non ho capito una parola. Eppure il napoletano lo conosco molto bene. Ma non ho capito una sola parola. Allora voglio dire : questa distanza linguistica nel tempo invece di diminuire è aumentata, perché a determinarla sono le condizioni di vita della popolazione. E come queste condizioni di vita hanno prodotto i rifiuti urbani, così hanno prodotto pure i rifiuti verbali » (notre traduction).

²⁰² « Non è elegante, non ha un bon eloquio, ma non significa che non puo' arrivare ai massimi livelli dell'economia » (notre traduction).

sont inversés. Traditionnellement, la langue standard est plus cotée que le dialecte pour gravir les échelons socio-professionnels et l'italien s'associe aux groupes sociaux dominants, ce qui engendre une réprobation stigmatisante envers le code dialectal (Ruffino, Sottile 2016, p. 58). Dans *Gomorra – La serie*, c'est plutôt le contraire : non seulement toute attitude dialectophobe y est absente, mais le napolitain parlé à Scampia et à Secondigliano est tellement indissociable de l'activité criminelle (et donc de la seule possibilité de se bâtir une position socio-économique respectable d'après les futurs acolytes) que les regards méfiants s'orientent vers l'italien. Cette stigmatisation inversée trouve son expression la plus évidente avec le personnage de Valerio Misano, apparu lors de la troisième saison : jeune homme de bonne famille, qui a grandi dans les quartiers aisés de la ville (Posillipo), il se sent attiré par le pouvoir électrisant de la criminalité organisée mais, lorsqu'il y est introduit, il génère de l'hilarité pour son italien cristallin (au point que son surnom de criminel sera « Vocabulaire »). Il devra montrer au boss Sang bleu sa capacité à agir mais aussi à parler « comme les autres » pour gagner en crédibilité. Voici un extrait des dialogues où l'initiation de Valerio à l'activité criminelle se reflète dans son adaptation langagière²⁰³ :

Valerio: Il commissario m'ha fatto **na lavata 'e capa** e m'ha detto che non devo rifarlo.

Sangue Blu: (à son ami) Hai visto che significa nascere a Posillipo? **Mo, si era uno 'e nuje, già stevemo a Poggioreale.**

Valerio : Per questo me li sono tirato appresso.

Sangue Blu: **Oh, 'a Goli, pripara 'a cocaina p''o cumpagno suojo, 'o 'ì, mo ce 'a pigliammo. Uhà, aviv''a vedé 'a faccia 'e Ciro Di Marzio...**

Valerio : Non se l'aspettava, eh? **E mmece pure 'e chiattille teneno 'e ppalle.**

Ami : **Éh, ma nuje 'e ttenimmo cchiù grosse.**

Valerio : Questo è sempre da vedere.

< *Valerio* : Le commissaire m'a **pris la tête** et m'a dit que je dois pas le refaire.>

< *Sang bleu* : T'as vu ce que ça veut dire de naître au Pausilippe ? **Si c'était un des nôtres, maintenant il serait déjà en taule à Poggioreale.** >

< *Valerio* : C'est pour ça que je les ai traînés vers moi. >

< *Sang bleu* : **Vas-y, 'Goli, prépare la coke pour son pote, on passe la chercher. Tu devais voir la tronche de Ciro Di Marzio...**>

< *Valerio* : Il s'y attendait pas, hein ? **Tu vois, les fils à papa aussi ils ont des**

²⁰³ Saison 3, épisode 7, 14'. Dans cet exemple, les répliques traduites par nos soins. Nous reviendrons sur la traduction officielle en français de cet échange (cf. II, 3.2.4).

couilles.>

< *Ami* : **Ouais, mais les nôtres sont plus grosses.** >

< *Valerio* : Ça, ça reste à voir. >

Les incursions dialectales de Valerio, habitué à s'exprimer en italien régional (me li sono tirato *appresso*) reprennent les codes des couches populaires et font preuve d'autodérision (en napolitain *'e chiattille*, littéralement « les morpions », est un terme méprisant utilisé pour désigner les jeunes fortunés qui affichent sans gêne leur statut social, synonyme de « fils à papa ») et de virilité (*'e ppalle*), deux qualités nécessaires pour intégrer le groupe. Un exemple intéressant de stigmatisation inversée est celui de Franco Musi (saison 1), l'expert-comptable du clan que nous avons déjà cité dans le paragraphe 2.1.2. Son italien châtié – mâtiné d'un accent milanais qui renvoie au monde de la finance – contraste fortement avec le napolitain serré et arrogant des Savastano. À cause de sa position de servitude vis-à-vis du clan, il choisit de se conformer à des usages linguistiques inhabituels pour un Milanais : lors de sa rencontre à Milan avec Genny et sa mère²⁰⁴, qu'il appelle convenablement « donna » Imma (comme il se doit avec une boss²⁰⁵), Franco Musi les vouvoie en utilisant la deuxième personne du pluriel au lieu de la troisième du singulier, selon l'usage de l'italien régional en Campanie. Son italien se régionalise volontairement en signe de respect et de dévouement. La hiérarchie qui verrait l'italien en position de domination sur le dialecte est inversée grâce à la loyauté que les parlants manifestent envers la variété la plus exclusive, dans notre cas le napolitain du clan. Le dialecte devient ainsi « l'outil le plus efficace qu'une communauté a à sa disposition pour renforcer la solidarité interne et pour se défendre du danger d'intrusions non souhaitées de l'extérieur²⁰⁶ » (Grassi, Sobrero, Telmon 1999, p. 22). Nous approfondirons cette analyse dans la deuxième partie de notre recherche, avec d'autres personnages caractérisés par leur expression verbale, comme ceux de Azzurra Avitabile (apparue depuis la saison 2) ou de Michelangelo Levante (saison 4), pour l'intérêt de leur discours mais surtout pour étudier la traduction française de leurs répliques. À ce stade, nous nous limiterons à souligner que la variété de napolitain employée, l'alternance codique* et les régionalismes mis en scène dans *Gomorra – La serie* interviennent activement dans la

²⁰⁴ Saison 1, épisode 5.

²⁰⁵ Cf. II, 3.2.3.2.

²⁰⁶ « Lo strumento strumento più efficace che una comunità linguistica ha a disposizione per rafforzare la solidarietà interna e difendersi dal pericolo di non desiderate intrusioni dall'esterno » (notre traduction).

narration, puisqu'ils concourent à compléter le scénario en véhiculant un message prioritaire : la capacité d'adhésion aux valeurs locales et la conformité à la langue du quartier servent à tester la crédibilité d'un affilié potentiel et son aptitude à devenir un entrepreneur à succès au sein du groupe. Dans le crime organisé, comme le rappelle Carla Marcato, un langage jargonnant permet de renforcer la cohésion communautaire et l'identification socio-psychologique des membres, de protéger leurs secrets et de faire preuve de virilité (2007, p. 48). Celui qui ne maîtrise pas le sociolecte propre au clan ne pourra pas y accéder ou en prendre les rênes, il sera traité avec suspicion, voire moqué. En revanche, celui qui saura glisser discrètement de la formalité de l'italien vers la familiarité complice du napolitain, pourra se laisser introduire dans les mailles du réseau mafieux.

2.6.3. Fonction stratégique

Nous avons évoqué plus haut la stratégie de Sky d'introduire des stéréotypes localistes comme garantie de succès international. Cela vaut à la série l'appellation de « produit glocal » conçu pour voyager au sein d'un réseau mondial, mais dont l'univers



Figure 3. Leçons de « gomorrese » par les acteurs Marco D'Amore et Cristina Donadio.

narratif se nourrit et représente un complexe imaginaire local (Colacurcio 2016, p. 85). Le choix réaliste du dialecte est pour Carelli « non pas une limite, mais un élément de renforcement utilisé – sans se passer d'une série de problèmes et de polémiques – même au niveau promotionnel²⁰⁷ » (2021, p. 78). Grâce à la série, le napolitain devient un facteur de succès pour le public étranger, de par son effet dépaysant, mais aussi pour le public national qui n'a pas de familiarité avec cette variété et qui en découvre la richesse sémantico-lexicale. De nombreuses citations en napolitain de personnages

²⁰⁷ « Non un elemento di limite bensì di rafforzamento, utilizzato – non senza una serie di problemi e polemiche – anche a livello promozionale » (notre traduction).

iconiques de la série sont devenues virales sur les réseaux sociaux, tels des mantras, augmentant la reconnaissance de la marque *Gomorra* auprès du public italien : « vienete a ppiglià 'o perdono » du boss Salvatore Conte (littéralement : « viens obtenir mon pardon »). Le fréquent « tutt' appo' » (littéralement : « tout va bien ») crié du haut des HLM où on fait le guet pour signaler l'absence de danger imminent. À la forme interrogative, il peut être adressé aux amis en guise de salutation (« Ué, frate', tutt' appo' ? », littéralement : « Hé, frère, ça va ? »). Ou bien l'avertissement « statte bbuono guaglio' » (littéralement : « calme-toi, mon gars »). Que l'on songe également aux « leçons de *gomorrese* » que la production a décidé de diffuser avant le lancement de la troisième saison, en collaboration avec le dictionnaire italien Zanichelli. Conçues comme des micro-cours que les acteurs offrent à leurs fans, afin d'expliquer leur façon de parler, ces sketches filmés résument très ironiquement les principales expressions idiomatiques napolitaines utilisées dans la série²⁰⁸ (cf. figure 3). Dans son analyse de la stratégie marketing de *Gomorra – La serie*, en évoquant ces capsules linguistiques, Virginia Dara signale :

À cet égard, les choix de Sky, tels que la mise à disposition des contenus supplémentaires et des scènes des coulisses également pour les non-abonnés et pour ceux qui accèdent simplement à la page d'accueil, ne sont qu'apparemment contre-intuitifs : c'est un sort qui est réservé à tous les contenus phares du catalogue du broadcaster et il s'agit clairement d'une démarche visant à encourager l'augmentation des abonnements²⁰⁹ (Dara 2017).

Cette expérience gratuite de divertissement en ligne renforce l'attachement à la franchise *Gomorra* en exploitant son langage. Ce type de fidélisation illustre parfaitement la « culture de la convergence » décrite par Henry Jenkins, où le consommateur joue le rôle de « chasseur-cueilleur » continuellement à la recherche de bribes d'histoire sur les différents canaux médiatiques (2006, p. 40).

²⁰⁸ La vidéo est disponible à l'adresse : <https://tg24.sky.it/spettacolo/2017/10/25/gomorra-gomorrese-modi-di-dire-proverbi> [Consulté le 13 septembre 2021].

²⁰⁹ « Solo apparentemente controintuitive appaiono, proprio a proposito, scelte di Sky come quella di rendere contenuti extra e materiali di backstage disponibili anche a i non abbonati e a chi semplicemente acceda alla homepage: è una sorte che tocca a tutti i contenuti di punta del catalogo dell'emittente ed è chiaramente una mossa finalizzata a favorire l'incremento delle sottoscrizioni » (notre traduction).

2.7. Dans la lignée des films de gangsters ?

Nous l'avons déjà évoqué, *Gomorra – La serie* est une série télévisée souvent présentée sous l'étiquette de « genre gangster ». Elle est en même temps décrite par ses producteurs comme un produit audiovisuel ayant des traits épiques et une vocation réaliste. Avant de consacrer une partie de notre étude aux stratégies d'adaptation, il est important de rappeler le lien de filiation de *Gomorra – La serie* à la tradition des films de gangsters. Les normes de genre sont en effet susceptibles de conditionner non seulement la production et la réception du texte source, mais également sa traduction en langue étrangère. Épistémologiquement parlant, c'est une étape préalable incontournable, d'abord parce que, comme l'estimait Bakhtine, tout linguiste ne saurait ignorer les particularités de genre qui marquent la variété du discours, « sous peine de dénaturer l'historicité d'une étude et d'affaiblir le lien existant entre la langue et la culture » (in Gérard 2019, p.1). Et ensuite parce qu'une approche traductologique* doit examiner si et en quoi les normes textuelles du genre d'appartenance sont influencées par un style collectif plus global (*Ibid.*, p. 5). Avant d'analyser les stratégies d'adaptation, il est donc intéressant de s'attarder sur le système de références textuelles et de normes iconographiques dans lequel se situe notre série. À quelle tradition discursive est-elle rattachée ? Est-elle conçue pour confirmer les attentes du public ou pour les infirmer ? Comment l'appartenance à la tradition filmique de gangster impacte-t-elle les choix linguistiques des scénaristes et, successivement, ceux des adaptateurs, confrontés aux attentes du public francophone ? Nous devons nous poser inévitablement la question de l'interculturalité des genres textuels, ces derniers étant des modèles qui prescrivent des règles différentes selon l'environnement socioculturel d'utilisation. C'est seulement après avoir compris l'impact du genre cinématographique sur l'écriture du scénario que nous pourrons nous atteler à l'analyse des stratégies – tant globales que locales – de restitution des variétés linguistiques de *Gomorra – La serie* qui est au cœur de notre recherche. En dernière instance, nous soulignons que n'importe quel genre considéré comme « standard » sera toujours marqué par des particularismes locaux et fera l'objet d'un développement endogène (*Ibid.*, p. 19). Pour cette raison, nous ne tenterons pas de décrire le fonctionnement du genre gangster au sens large, mais nous nous concentrerons sur la tradition discursive spécifique à la culture cinématographique italienne.

Afin d'examiner les influences du genre dans la conception de *Gomorra – La serie*, nous rappellerons brièvement l'évolution diachronique du film de gangster et nous envisagerons par la suite une caractérisation du genre selon une double perspective textuelle et idiomatique. En dernier lieu, nous préciserons ses aspects pragmatiques, dans l'objectif de cerner la force illocutoire de la série.

Sophie Djigo trouve une constante qui apparente historiquement tous les gangsters parus à l'écran. À travers les époques, il s'agit toujours d'un criminel à la forte présence, violent et pervers, mu par une aspiration, une revendication ou une volonté d'auto-affirmation. Pour parvenir au succès il utilise des moyens immoraux. Il exprime en même temps un désir de singularité, afin de ne pas succomber à l'uniformisation. C'est une construction fictionnelle capable de séduire malgré son immoralité, fantasmatique et imagée, qui cristallise les espoirs et les angoisses des spectateurs face à la vie urbaine et moderne (Djigo 2016). La chercheuse insiste sur la difficulté de définir le film de gangsters en tant que genre à part entière, étant donné qu'historiquement on retrouve cette figure au sein de genres déjà constitués, comme le film policier par exemple (*Ibid.*, p. 7). Aussi parler d'une unité de genre risquerait-il d'être réducteur, car un film peut relever de plusieurs catégories ou genres, et deux scénarios ayant comme protagonistes des gangsters peuvent avoir des visées artistiques, esthétiques, philosophiques et pragmatiques complètement différentes lorsqu'ils racontent le phénomène de la criminalité.

La première grande tradition de films de gangsters (ou de mafieux) nous vient du cinéma américain du début du XX^{ème} siècle. Le premier film dédié à des bandits qui attaquent un train est le western *The great train robbery* d'Edwin S. Porter (1903). Mais un véritable courant cinématographique narrant les méfaits de gangsters tirés des journaux s'établit seulement à la fin des années 1920, avant d'évoluer en films policiers et de développer successivement le trait plus existentiel et angoissant du film noir (Portes 2007), genre dominant dans les années 1940. Puis, un changement majeur s'opère dans la société comme au cinéma :

la criminalité a changé et les gangsters ne sont plus des héros identifiables : à partir des années 1940, le règne du mauvais garçon agissant pour son propre compte est terminé, les grandes organisations criminelles ont pris sa place - mafia, trafics financiers [...]. Il faudra attendre Francis Ford Coppola avec la série du *Parrain*, à

partir de 1972, suivie par de nombreux films sur la Mafia, avec même un remake de *Scarface* de Brian de Palma avec Al Pacino (1983), pour retrouver des films de gangsters, au sein de leur grande famille de la mafia si bien américanisée (*Ibid.*).

Le mafieux devient ainsi le bandit par excellence et de nombreux réalisateurs s'adonnent à sa représentation. Le septième art reflète la fascination qu'exercent les mafias sur la société contemporaine :

de *Little Caesar* de LeRoy (1930) à *Gomorra* de Garrone (2008), la mafia fait l'objet de traitements multiples : films noirs (*Scarface*), superproductions hollywoodiennes (Coppola), films réalistes (Young), politiques (Rosi) ou parodiques (*Mafia Blues*). Si la mafia italo-américaine est la source d'inspiration principale, le cinéma rend compte de l'émergence de nouvelles mafias, d'Europe orientale (Cronenberg) ou d'Asie (Cimino, Johnnie To). La fiction a contribué à fixer certains stéréotypes, du mythe de l'invincibilité à celui d'une éthique mafieuse (Maccaglia, Matard-Bonucci, Nicolas 2018, p. 88).

Hollywood privilégie l'esthétisation du mafioso²¹⁰, avec une iconographie basée principalement sur l'homme d'honneur italo-américain, d'origine sicilienne, armé, qui revendique sa virilité. Le gangster est élégant, tout de noir vêtu, souvent avec des lunettes de soleil, immergé dans une métropole frénétique²¹¹, traqué par la police et en fuite à bord d'une voiture²¹². Le film de gangster américain repose notamment sur un certain nombre de caractéristiques narratives récurrentes :

- un rythme sémantique scandé par une narration de type *rise and fall* (littéralement, « ascension et chute ») : l'histoire commence avec la montée en puissance des hors-la-loi et se termine avec leur faillite ou avec la dissolution des gangs, souvent provoquée par un manquement au code d'honneur (Warshow in Larke-Walsh 2010, p. 59) ;

²¹⁰ Dans l'œuvre de Scorsese, par exemple, cette esthétisation du truand mafieux, « qui arbore gomina, gourmettes et chevalière en or, souliers vernis et costumes impeccables - et bien sûr, fait des séjours en prison » se double d'une vision « quasi chirurgicale du geste meurtrier et fait de cette chaîne audiovisuelle, une cinématographique qui donne à voir la barbarie de l'acte et par extension celle du crime organisé » (Morpelli 2007).

²¹¹ Djigo rappelle à ce propos que la taille de la ville a son importance dans le film de gangster. Plus elle est grande, plus elle amplifie les disparités sociales contre lesquelles le mafieux veut s'émanciper, plus elle l'oblige à rééchelonner ses actions, plus elle catalyse le succès du criminel et le conduit à la démesure (Djigo 2016, p. 49).

²¹² « Le Parrain » de Francis Ford Coppola (1972), « Les incorruptibles » de Brian de Palma (1987), « Les Affranchis » de Martin Scorsese (1990) ou « Donnie Brasco » de Mike Newell (1997) en sont des exemples.

- la représentation d'une débauche de violence et de perversion morale (Djigo 2016, p. 57) dans un décor « urbain, vertical, oppressant et pessimiste » (Ciment 1992, p. 15) :
- la présence obligée d'un héros qui fait le bien, incarnant la justice (Portes 2007) ;
- des références méta-textuelles à d'autres films sur la mafia, qui contribuent à créer un réseau discursif d'images de gangsters (Larke-Walsh 2010, p. 59) ;
- une activité criminelle particulière contextualisée au sein d'une organisation mafieuse plus large (*Ibid.*, p. 65), dont les acolytes sont considérés comme des travailleurs au sein d'une entreprise, tissant entre eux des liens professionnels, et non pas comme des héros tragiques (*Ibid.*, p. 69) ; l'apparition du mafieux vient « faire l'écho d'une réalité criminelle dans laquelle les différents clans ethniques travaillent ensemble ou se combattent » (Morpelli 2007) ;
- la famille comme valeur principale, même si dans la narration les rôles féminins sont marginaux et subissent une existence précaire et vulnérable, sans aucun doute complices, mais à l'ombre d'hommes puissants (Renga 2012, p. 56) ;
- un anti-héros qui dépasse le simple rôle de « méchant » : malgré ses comportements répréhensibles, il peut être représenté dans ses contradictions, se poser des questions d'éthique, éprouver de la culpabilité, regretter ses actions et en payer le prix (Renga 2019, p. 10-11). Notamment, le gangster se caractérise par son orgueil et sa solitude (son individualisme triomphant crée le vide autour de lui) et sa vie n'est qu'un effort pour s'affirmer comme individu, pour s'extraire de la foule et de la misère : s'il est perdu d'avance, ce n'est pas parce qu'il emploie des moyens illégaux, mais parce qu'il est dans l'obligation de réussir (Ciment 1992, p. 145-146).

Les cinéastes italiens s'approprient cette tradition narrative américaine. Les mafias originaires d'Italie (*Cosa Nostra*, *Camorra*, *Sacra Corona Unita*, *'Ndrangheta*) ont toujours été un sujet national épineux et troublant, une plaie ouverte qui a poussé les metteurs en scène à raconter les délits mafieux et à les combattre via leur art²¹³. Les années de plomb

²¹³ D'excellents réalisateurs italiens ont choisi de travailler à plusieurs reprises sur des sujets de mafia. Rappelons quelques titres emblématiques de façon peu exhaustive : *Le mani sulla città* de Francesco Rosi (1963), *Il giorno della civetta* de Damiano Damiani (1967), *Il boss* de Fernando Di Leo (1973), *Lucky Luciano* de Francesco Rosi (1973), *La piovra* de Damiano Damiani (1984), *Cento giorni a Palermo* de Giuseppe Ferrara (1984), *Il camorrista* de Giuseppe Tornatore (1986), *La scorta* de Ricky Tognazzi (1993), *I cento passi* de Marco Tullio Giordana (2000) et *Il traditore* de Marco Bellocchio (2019).

constituent également le fond historique de nombreux films de gangsters, avec des attentats meurtriers qui ont été racontés tant au cinéma qu'à la télévision. Sur petit et grand écran, le gangster italien est fondamentalement un mafieux ou un terroriste mêlé directement ou indirectement avec la politique²¹⁴. Selon la lecture comparative de Renga, deux particularités le distinguent du gangster américain : par convention, d'une part il est interprété par un acteur physiquement attrayant – aspect susceptible d'encourager une glamourisation du hors-la-loi – et d'autre part son personnage est conçu en se basant sur des criminels et sur des événements historiquement fondés (Renga 2019, p. 3). L'historien du cinéma italien Gian Battista Brunetta précise que tous les scénarios italiens engagés dans des récits de mafias, y compris ceux de Roberto Saviano,

peuvent devenir encore aujourd'hui des sources tout aussi éclairantes et notables que les milliers de pages de la commission antimafia, des actes judiciaires, des procès-verbaux de la police ou des documents disponibles aux archives nationales italiennes et américaines sur lesquels a été levé progressivement le secret d'État. Ces films peuvent aider à comprendre de façon directe, comme s'ils étaient dotés d'un esprit et d'un regard clairvoyants et périscopiques, l'imbrication entre politique et pouvoirs occultes²¹⁵ (Brunetta 2020, p. 89).

Les canons propres à la tradition cinématographique américaine énoncés plus haut s'appliquent très bien au petit écran et à la sérialité longue. *Gomorra – La serie* est en partie l'héritière de cette tradition narrative, iconographique et linguistique. La narration met en scène l'ascension et la chute fatale du clan des Savastano, mais également de tous les boss et dirigeants des trafics illégaux, qui connaissent une période de gloire avant de se faire assassiner par des rivaux²¹⁶. La violence et la perversion sont au rendez-vous. Nous avons évoqué la contamination dystopique qui survient en représentant l'assassinat de jeunes filles innocentes, l'uxoricide de Ciro, l'assassinat de Patrizia en état de grossesse

²¹⁴ Il suffit de penser à des criminels ancrés dans la mémoire collective tels que Salvatore Giuliano dans le film homonyme de Francesco Rosi (1962), Tano Cariddi de la célèbre série télévisée *La Piovra* de Damiani (1984), Gaetano Badalamenti dans le film *I cento passi* de Giordana (2000), le Libanais dans la déjà citée série *Romanzo Criminale* (Sollima 2008-2010), ou encore le Samouraï de *Suburra* (Capotondi et al. 2017-2020).

²¹⁵ « [Le sceneggiature] possono diventare tuttora fonti non meno illuminanti e significative delle migliaia e migliaia di pagine della commissione antimafia, degli atti dei processi, dei verbali di polizia o dei documenti reperibili negli archivi di Stato italiani e americani a cui poco alla volta è stato tolto il segreto di Stato. Questi film possono aiutare a capire in modo diretto, quasi fossero dotati di spirito e sguardo lungimirante e periscopico, gli intrecci tra politica e poteri occulti » (notre traduction).

²¹⁶ Aucun héros de la série n'échappe à cette règle : Don Pietro, Donna Imma, Salvatore Conte, Chanel, Donna Patrizia, et bien sûr les deux protagonistes Genny et Ciro tués dans la scène finale de la saison 5.

avancée. Pour ne pas dénombrer les scènes de dévergondage qui révèlent la nature sordide des boss (un verre d'urine à boire comme preuve de loyauté, une décapitation à la machette, un cercueil profané, les tortures dans un goulag poussent très haut la barre de l'abjection). L'iconographie est en ligne avec les films de gangsters traditionnels (ambiance sombre, habits noirs, cigarettes, armes, voitures qui roulent à toute vitesse avec la police à leurs trousses) mais avec une forte caractérisation locale (les scooters, la dégradation architecturale du quartier des *Vele*, le contraste entre les maisons populaires et le *kitsch* des décors néobaroques des boss, les images votives de la Vierge dans toutes les ruelles du centre de Naples). Les clins d'œil métalittéraires au cinéma gangster sont également nombreux et se basent sur un concept déjà exprimé par Roberto Saviano dans le chapitre *Hollywood* du roman *Gomorra* : dans une terre camorriste, les références cinématographiques aux gangsters hollywoodiens inspirent tous les affiliés, des plus jeunes qui s'habillent comme eux, jusqu'au boss qui se fait construire une villa identique à celle de Tony Montana dans *Scarface* de Brian de Palma (1983). *Gomorra – La serie* peut effectivement raviver des souvenirs de la lutte de succession du *Parrain* de Ford Coppola (1972), des paquets de drogue des *Affranchis* de Scorsese (1990), des dealers de Baltimore dans la première saison de *Sur écoute* de Simon (2002), ou encore des quartiers délabrés brésiliens dominés par les gangs dans *La Cité de Dieu* de Meirelles et Lund (2002). Concernant son style épique, d'une certaine façon la série hérite du ton héroïque du *Parrain*, dont la force narrative tragique fait écho à son tour au *Macbeth* de Shakespeare :

Macbeth et *Le Parrain* entraînent le spectateur dans le monde du péché : les protagonistes évoluent dans la guerre, dans les vapeurs du sang ; la trahison mine les racines de la confiance, de l'amitié et de l'amour ; dans les deux ouvrages, le sujet principal est le péché accablant des meurtres que l'on a commis (Szigeti in Meccia 2019).

Toutefois, malgré ces points de contact, Roberto Saviano souligne que la filiation avec le *gangster movie* traditionnel n'est qu'indirecte. Dans une interview, il affirme :

Gomorra est très différente des *Sopranos*, du *Parrain* et de *Scarface*. [...] La mafia décrite dans *Le Parrain* – et je considère son auteur, Mario Puzo, comme un de mes maîtres – n'est qu'un archétype d'organisation criminelle, elle est métaphysique. Dans

Gomorra, en revanche, il y a du vrai sang, de vrais clans, de vraies fusillades, de vrais personnages. *Le Parrain* et *Les Affranchis* peuvent être considérés comme les grands-parents de *Gomorra*²¹⁷ (La Stampa 2016).

La série créée par Saviano s'insère dans une tradition qu'elle innove à sa façon. Nous avons déjà présenté les spécificités qui font de la série un produit insolite dans son genre, comme l'absence d'un héros positif ou le pari d'une diffusion nationale en version napolitaine sous-titrée en italien. Sur le plan thématique, la série introduit deux autres nouveautés importantes. Selon l'analyse de Dana Renga, *Gomorra – La serie* est un cas unique, sur le petit écran italien, d'exploration des limites de l'émancipation féminine dans un contexte mafieux : des figures puissantes et castratrices telles que Chanel ou Donna Imma soulignent les fragilités de la masculinité dans la culture mafieuse (2019, p. 195-196). Nous soulignons aussi la volonté des auteurs de traiter le thème de l'homophobie chez les camorristes, abordé dans la première saison (épisode 7) grâce au personnage de Marta, jeune lesbienne protégée par Donna Imma, et approfondi dans la deuxième saison (épisode 3) à travers le personnage principal du boss Salvatore Conte, tombé amoureux d'une chanteuse transsexuelle : les deux histoires mettent en exergue la difficulté d'assumer son homosexualité au sein d'une communauté où le sentiment d'appartenance passe par la revendication de virilité et par la banalisation des insultes homophobes.

Pour ce qui est de la caractérisation linguistique, le film de gangster se veut « réaliste » (Esquenazi 2012, p. 241) et puise dans les témoignages directs, les transcriptions des actes judiciaires et les documents mis à disposition par la police. Les dialogues s'inspirent donc des façons de parler propre à chaque organisation criminelle. Par exemple, la langue de l'*omertà* qu'emploie la sicilienne *Cosa Nostra*, expliquée par le repenté Tommaso Buscetta, repose sur

des phrases très ramassées, de courtes expressions qui résument de longs discours. L'interlocuteur, s'il est perspicace (ou s'il est lui aussi homme d'honneur), comprend exactement ce que l'on veut dire. Le langage de l'*omertà* se fonde sur l'essence des

²¹⁷ « *Gomorra* è molto diverso da *I Soprano*, da *Il Padrino* e da *Scarface*. [...] La mafia descritta ne *Il Padrino*, considerato che ritengo il suo autore, Mario Puzo, un mio maestro, è soltanto un archetipo di un'organizzazione criminale, è metafisica. In *Gomorra*, invece, c'è sangue reale, clan reali, sparatorie vere, personaggi esistenti. *Il Padrino* e *Quei bravi ragazzi* possono considerarsi i nonni di *Gomorra* » (notre traduction).

choses. Les hommes d'honneur n'aiment pas les détails. Tout cela s'accompagne d'autres caractéristiques comme la tendance à omettre certaines parties des discours et à peu s'exprimer ; cela finit par produire toute une série de compartiments étanches qui à leur tour interrompent la continuité d'une information et d'un récit. [...] *Cosa Nostra* est le royaume des discours incomplets (Gayraud 2005, p. 286-287).

Pour être fidèle aux pratiques langagières des camorristes napolitains, par contre, le scénariste doit reproduire des dialogues marqués en diaphasie (variétés informelles, traces de jargon criminel), en diatopie (présence de régionalismes ou de variétés dialectales) et en diamésie (forte oralité). Dans *Gomorra – La serie*, le scénario affiche une volonté de mimétisme et représente de manière réaliste la langue des mafieux, par l'adoption du dialecte de Scampia (mêlé à l'italien populaire) et de l'argot. Tous ces traits confèrent une crédibilité aux répliques entre criminels. Voici deux passages exemplaires extraits de l'analyse linguistique de *Gomorra – La serie* effectuée par Variano (2019, p. 293) :

- 1) « **Mo ca 'o marrucchino è ttutto quanto 'o mio, mo vulessemo sistemà tutte cose** » (Raffaele Conte, Saison 1, épisode 6, littéralement : « Maintenant que toute la beuh est à moi, ils voudraient arranger les choses ») nous montre l'emploi circonscrit d'un terme technique du crime organisé (« 'o marrucchine », la « beuh ») dans le flux de l'expression dialectale ;
- 2) « **I' nun voglio 'a 'uerra, 'n voglio sango, 'n voglio ll'attenzione d''a polizzia, voglio sulamente che deve essere riconosciuto il grande lavoro che ha fatto mio figlio Genny in Honduras** » (Donna Imma, Saison 1, épisode 7, littéralement : « J' veux pas de guerre, j' veux pas de sang, j' veux pas attirer l'attention de la police, j' veux seulement qu'on reconnaisse le travail remarquable qu'a fait mon fils Genny au Honduras ») est un exemple de mélange codique* : dans la même phrase nous observons un glissement du napolitain vers un italien populaire très négligé (l'anacolithe « voglio sulamente *che deve essere* riconosciuto »).

La scénariste Maddalena Ravagli (in Pianigiani 2021) donne un exemple d'expression argotique mafieuse sur laquelle elle est tombée durant les fouilles terminologiques effectuées dans les actes judiciaires et parmi les retranscriptions des

écoutes téléphoniques : « mettere il cognome a terra », littéralement « enterrer le nom de famille ». L'occurrence est utilisée par les camorristes quand ils décident d'exterminer tous les membres d'un clan et d'anéantir ainsi le pouvoir d'une famille. Elle figure dans le scénario de *Gomorra – La serie* (saison 2, épisode 6, 40'), portée par le camorriste Nitro pour intimider Gennaro, fils du boss don Pietro : « Levati di mezzo, sennò metto il tuo cognome sotto terra, Genna'! » (littéralement : « Dégage Gennaro, sinon j'enterre ton nom de famille »). Toutefois, la langue de *Gomorra – La serie* semble s'inspirer également de certains films de genre épique (tels que *Apocalypse Now* de Francis Ford Coppola, réalisé en 1979, ou *Il faut sauver le soldat Ryan* de Steven Spielberg, sorti en 1998), caractérisés par des phrases accrocheuses, courtes, emphatiques, scandées par des pauses et laissant la place aux scènes de guerre ou de violence. Le grand nombre de tournures grandiloquentes au ton hiératique finissent par faire baisser le niveau de vraisemblance des dialogues, comme peuvent le montrer ces deux exemples :

- 1) « **Gennà... Una sola cosa non ti devi scurdare. Noi questa casa l'abbiamo costruita tutti quanti insieme a tuo padre. E una sola regola l'abbiamo sempre rispettata. Tutte quante. 'E sorde, nun tengono bandiera. E nnuje ccà, 'e sorde stammo parlanno. 'E sorde e bbasta** » (Saison 1, épisode 11, Zecchinetta parle solennellement au milieu d'un cercle d'affiliés ; littéralement : « Gennà, n'oublie pas une chose. Cette maison, nous l'avons tous bâtie avec ton père. Et nous avons toujours respecté la même règle. Tous. Le fric n'a pas d'odeur. Et là, c'est de fric qu'on parle. Point barre »).
- 2) « **Tre ccose hanno 'a essere sacre pe ttutte quante nuje. 'A primma : Secondigliano ha dda essere indipendente. [...] 'A siconda : basta cu 'e gguerre. 'E gguerre fanno male a ttutte quante. Soprattutto agli affari. 'E guardie s' hann' 'a scurdà 'a faccia nosta. Per loro dobbiamo sembrare tutti quanti fratelli. [...] E 'a terza : chi vo' fà affari cu Secondigliano è sempre 'o bemmenuto. [...] Da domani a Secondigliano cumanna Donna Patrizia. Solo na femmena ce po' ffà crescere bbuono na criatura. E questa pace è ccomm'a na criatura** » (Saison 4, épisode 1, Genny annonce son retrait devant ses collaborateurs ; littéralement : « Trois choses doivent être sacrées pour nous tous. La première : Secondigliano doit être indépendant. [...] La deuxième : on arrête les guerres. Les guerres nuisent à tous. Surtout aux affaires. Les flics doivent oublier

nos gueules. À leurs yeux, on doit avoir l'air de frères. [...] La troisième : qui veut faire des affaires avec Secondigliano est le bienvenu. [...] Dès demain, c'est donna Patrizia qui commandera à Secondigliano. Seulement une femme peut élever un enfant correctement. Et cette paix est comme un enfant »).

Le scénario peut ressentir en même temps de l'influence du théâtre napolitain traditionnel, riche en préceptes, maximes et expressions idiomatiques issus de la culture populaire. Il n'est pas rare d'entendre les personnages de *Gomorra – La serie* parler par des phrases sentencieuses, imagées ou proverbiales :

- 1) « **Ce hanno dato 'a lanterna mmano ô cecato** » (Don Salvatore Conte, Saison 3, épisode 3, littéralement : « Ils ont remis la lanterne dans les mains d'un aveugle ») ;
- 2) « **Quando 'e bbuscie fanno 'ammore cu 'a paura, addiventano voce 'e popolo... E vvoce 'e popolo, è vvoce 'e Ddio** » (Le Mistral, Saison 5, épisode 5, littéralement : « Quand les mensonges font l'amour avec la peur, ils deviennent la voix du peuple... et la voix du peuple, c'est la voix de Dieu ») ;
- 3) « **L'odio è ccomm' 'a famma 'e chi nun magna 'a paricchie juorne. Si nun ce daje quaccosa, se magna isso a tte** » (Nunzia, Saison 5, épisode 5, littéralement : « La haine est comme la faim de qui n'a pas mangé depuis plusieurs jours. Si tu ne lui donnes rien, c'est elle qui te mange ») ;
- 4) « **La barca in mezzo al mare deve scegliere una direzione** » (Ciro, Saison 5, épisode 7, littéralement : « le bateau au milieu de la mer doit choisir une direction »).

Comme nous le rappelle la comédienne napolitaine Cristiana Dell'Anna dans notre interview, les vrais camorristes

ne parlent pas avec des dictons, ils ne parlent pas avec des phrases somptueuses... Il y a beaucoup d'épique dans notre langage, qu'ils n'ont pas dans leurs cercles. Absolument pas. Tout ça, c'est le résultat de la dramaturgie (Annexe 5).

La question de la vraisemblance des dialogues de *Gomorra – La serie* nous oblige également à nous interroger sur la nature des interactions verbales dans l'oral scripté. Camille Debras (2020) affirme qu'il existe un genre discursif spécifique du dialogue fictionnel des séries. D'après ses recherches, les dialogues télévisés sont à la fois plus émotionnels, moins vagues et moins narratifs que ceux de la conversation spontanée, et

cela pour plusieurs raisons. Tout d'abord, la charge émotionnelle y est majeure à cause de la dramatisation des événements qu'impose la fiction. Ensuite, le contenu informationnel d'un échange fictionnel se doit d'être plus explicite que dans une conversation spontanée (où l'implicite abonde entre interactants qui se connaissent), afin que le spectateur dispose des informations nécessaires pour suivre la narration. C'est en effet au spectateur que s'adresse la fiction à l'écran : tous les énoncés lui sont destinés et anticipent ses connaissances et ses réactions (*Ibid.*). Pour finir, la stabilité de l'univers fictionnel (et par conséquent, la fidélité des spectateurs à cet univers) se construit aussi par la stabilité linguistique des personnages : les protagonistes sont donc censés adopter, au cours des saisons, un style discursif plutôt répétitif et avec peu de variation sur le plan diachronique (*Ibid.*). Debras s'attarde également sur l'opacité linguistique qui caractérise le film de gangsters : le sentiment d'étrangeté du spectateur face à des échanges qui ne sont que partiellement compréhensibles fait partie intégrante de leur esthétique (*Ibid.*). De plus, les analyses de Toolan montrent que les séries de gangster ont un fort taux de répétition lexicale : il s'agit d'un procédé inscrit dans le script de la série pour favoriser la compréhension du spectateur et compenser l'opacité linguistique des échanges, et cet expédient est renforcé aussi par les indices vocaux et visuels qui viennent s'intégrer au discours (*Ibid.*). Certes, dans *Gomorra – La serie* l'effet d'opacité linguistique est principalement donné par ce napolitain dérangent et populaire parlé par les personnages, lequel s'avère souvent peu compréhensible pour les spectateurs non dialectophones. Cependant, les scénaristes consolident cet effet en reproduisant le style de langage codé employé par les camorristes, quand ils craignent d'être sur écoute et qu'ils utilisent des termes très vagues mais déductibles par l'interlocuteur. C'est le cas d'*ami, fête, tata* dans les prochains exemples :

- 1) « **Papà, come stai? Papà... Il nostro amico è tornato dalla Spagna e vuole fare la festa lo stesso giorno in cui vogliamo farla anche noi** » (Genny, Saison 1, épisode 11, littéralement : « Papa, ça va ? Papa, notre *ami* est revenu d'Espagne et veut faire la *fête* le même jour que nous ») ;
- 2) « **A. La zia ha detto che va bene. B. Quando? A. Domani, a mezzogiorno. Ci vediamo prima io e te, e poi andiamo insieme da zia. B. E dove ci vediamo? A. Dove abbiamo detto l'altra volta** » (A : Patrizia, B : Genny, Saison 2, épisode 10, littéralement : « A. *Tata* a dit que c'est bon. B. Quand ? A. Demain, à midi. On se voit

d'abord toi et moi, et après on va ensemble chez *tata*. B. Et on se voit où ? A. Où on a dit la dernière fois »).

Considérons à présent les films de gangster dans une perspective pragmatique. D'après Portes, la représentation des gangsters à l'écran revêt un intérêt éducatif, étant donné que ces héros peu recommandables – mais terriblement attirants – devraient détourner les spectateurs du mal (2007). Un héros dont la vie est extrêmement dangereuse, au point de le conduire à la destruction, est donc essentiel aux films de gangster car, comme souligné par Larke-Welsh :

La fonction du genre gangster est de fournir un fantasme d'excès, qui fait appel à cette partie de nous tous qui refuse de croire aux possibilités "normales" de bonheur et de réussite, mais qui finit aussi par libérer le public de ce fantasme (que le gangster montre comme étant dangereux)²¹⁸ (2010, p.454).

En observant un gangster dans un film, le spectateur est donc soumis à une attraction fatale pour ses gestes abominables. Il y a avant tout une raison psychologique :

par le truchement de la figure du gangster, nous satisfaisons d'une part nos pulsions sadiques en exerçant la violence par procuration, et d'autre part, ces mêmes pulsions sont à nouveau assouvies et conciliées avec notre morale lorsque le gangster chute (Djigo 2016, p. 58).

Un rôle important est joué par ce que Murray Smith appelle « la structure de sympathie », applicable selon Dana Renga au petit écran : selon le théoricien du cinéma cette structure se compose de trois niveaux d'engagement qui mènent le public à porter un jugement sur un anti-héros (in Renga 2019, p.15). D'abord la *reconnaissance* du délinquant, qui « suppose la construction élémentaire du personnage comme corps doté d'individualité et de continuité », suivie de l'*alignement*, impliquant « une compréhension des conduites et des sentiments du personnage » et enfin l'*allégeance*, qui « présume une évaluation morale » de la part du spectateur (Bellour 2009, p. 203). Il faut repérer le gangster en tant qu'individu excessif et exceptionnel, en être attiré, le comparer à soi-même, sympathiser avec lui et comprendre la raison qui le pousse à faire le mal. Ensuite il faut s'en détacher. Le scénariste qui construit un personnage de gangster doit bien faire

²¹⁸ « The function of the gangster genre is to provide a fantasy of excess, appeals to that side of all of us which refuses to believe in the 'normal' possibilities of happiness and achievement, but it also ultimately releases the audience from that fantasy (the gangster shows to be dangerous) » (notre traduction).

en sorte qu'il soit fascinant pour que le spectateur puisse démonter son mythe. C'est ce que confirme Roberto Saviano en répondant à une question sur le charme des gangsters de *Gomorra – La serie* :

ce sont des personnages qui, à travers leur pouvoir de séduction, leurs richesses, leur capacité à susciter de la peur mais à protéger aussi, créent une attraction qui rebute. Pourquoi ? Parce qu'ils sont violents, faux jetons. A travers mes séries, ce que je veux dire, c'est : le monde que toi, spectateur, tu es en train de regarder, ce n'est pas un monde très éloigné. C'est ton monde à toi, et ce comportement, tu peux le comprendre, parce que toi aussi parfois tu aimerais buter quelqu'un qui te gêne particulièrement... à la différence que toi, tu ne le fais pas. La compréhension passe, c'est vrai, par une forme de fascination (Saviano 2022).

Concernant le jugement moral du spectateur et sa prise de distance, dans un esprit cohérent avec la fonction éducative et édifiante de cette tradition filmique, Djigo rappelle qu'un bon nombre de films de gangster classiques a explicité au moins une forme d'avertissement pour mettre en garde le public, comme le sous-titre « honte de la nation » au début du très célèbre *Scarface* de 1932 (2016, p.7). Ce n'est pas le cas de la série *Gomorra*, qui a laissé son public libre dans son discernement et a misé sur une sérialité longue pouvant donner aux spectateurs tout le temps nécessaire pour comprendre les comportements des gangsters. À la lumière de tous les éléments, nous pouvons récapituler schématiquement les critères qui font de *Gomorra – la serie* un produit audiovisuel influencé par d'autres films et séries de genre gangster (tableau 3).

<i>Gomorra – La serie</i> dans la tradition des films de gangster		
Perspective	Éléments de continuité	Éléments de nouveauté
Textuelle	<ul style="list-style-type: none"> - Organisation séquentielle <i>rise and fall</i> - Violence et perversion morale - Références à d'autres films - Iconographie traditionnelle (métropole, armes, voitures, vêtements noirs) - Héros négatifs complexes - Thématiques classiques : trafics illicites, soif de pouvoir, code d'honneur 	<ul style="list-style-type: none"> - Absence totale d'un personnage principal qui incarne la justice - Femmes au pouvoir - Présence de criminels homosexuels - Style épique « shakespearien »

Idiomatique	Choix réalistes (régionalismes, sociolecte criminel, langue vulgaire, oralité, opacité linguistique). Tournures empruntées de transcriptions d'actes judiciaires.	Phrases courtes et emphatiques mêlées à des dictons et à des expressions imagées
Pragmatique	Structure de sympathie, fonction édifiante	Démythifier les gangsters en ne montrant que leur point de vue.

Tableau 3. Influences du genre gangster dans la série Gomorra

Chapitre 3. Traduire un sociolecte criminel

L'appartenance à une tradition filmique très codifiée oblige le traducteur à choisir un niveau de langue adéquat. Dans le cas d'une série télévisée de gangsters où les personnages ne sont pas seulement l'expression d'une catégorie professionnelle en marges de la société, mais aussi d'une ancienne culture locale, le dialecte complexifie la tâche du traducteur francophone, qui se trouve confronté à un *unicum* langagier où les limites entre diatopie, diaphasie et diastratie ne sont pas étanches. En parlant d'adaptation filmique, Chiara Elefante souligne qu'il est difficile d'identifier en français des catégories mutuellement exclusives qui permettraient de déterminer si un phénomène linguistique appartient au domaine des variations* diaphasiques ou diastratiques (2004, p. 4-7) ; cette distinction ne s'impose pas au même titre dans les répertoires verbaux français et italien, qui ne sont pas tout à fait comparables :

Les variations diastratiques et diaphasiques italiennes, auxquelles s'ajoute la présence, importante, des variations diatopiques des dialectes, suivent en effet des chemins d'éloignement de la langue standard qui ne coïncident pas nécessairement avec les procédés de différenciation en français (*Ibid.*, p. 30).

Du point de vue phonologique, par exemple, l'italien est principalement caractérisé par des variations diatopiques, plutôt que diastratiques. De cette différence de catégorisation de la variation découle une des difficultés de traduction de *Gomorra – La serie* en français.

Dans ce paragraphe nous montrerons trois exemples récents de traductions en français d'un sociolecte criminel à base dialectale, représentatifs de trois typologies textuelles : le roman *La paranza dei bambini* de Roberto Saviano, la série télévisée *Romanzo criminale* de Stefano Sollima et le long-métrage *Gomorra* de Matteo Garrone. Nous y aborderons également le premier commentaire d'un sous-titrage en français, et nous saisissons cette occasion pour introduire les principales contraintes posées par la traduction audiovisuelle en matière de lisibilité* des sous-titres.

4.1. L'expérience Raynaud

Nous avons déjà affirmé que la présence du napolitain reste épisodique dans la prose de Saviano, à l'exception du cas isolé de *La paranza dei bambini*, où le choix du dialecte ne semble déterminé ni par une exigence historiographique, ni par une quête de vraisemblance absolue, mais plutôt par une volonté d'empreindre l'écriture d'une forte couleur locale et de se mesurer avec un nouvel exercice de style. Selon le traducteur français de Roberto Saviano, Vincent Raynaud, en littérature il n'est pas question de restituer les incursions dialectales en créant une langue de substitution, comme il l'écrit dans une interview :

Pour le dialecte, c'est une question de poids, d'importance dans le texte : si c'est anecdotique, on trouve des solutions facilement, sinon il faut le restituer, mais je pense qu'il ne faut pas traduire du napolitain par du marseillais. Cela ne me convainc pas, car cette traduction vieillirait mal, et des retraductions seront nécessaires plus tard : c'est une solution qui donne des résultats assez étranges (Raynaud 2021).

Sa traduction de la *Paranza dei bambini* illustre ce positionnement et s'avère un exemple éclairant de compensation au niveau macro-textuel, choix obligé face à la difficulté de traduire le continuum linguistique que Saviano a tenté de reconstruire dans ses dialogues. Si le napolitain est prédominant dans les dialogues entre baby-gangsters, dans le tableau 4 nous proposons quelques extraits du roman à même d'illustrer l'entrelacement de variétés et de registres. Un cas de mélange codique* typique de l'oral et reproduit à l'écrit, constituant dans l'ensemble un écheveau inextricable tant pour le linguiste que pour le traducteur. À gauche, nous présentons en gras des énoncés représentatifs de l'italien régional ^(R), de l'italien populaire ^(P) et du registre vulgaire ^(RV), sans oublier la terminologie mafieuse ^(TM), les expressions idiomatiques du langage des jeunes ^(LJ) et les termes à haut contenu culturel (dans ce cas, les surnoms des camorristes – en italique dans nos transcriptions – et les plats traditionnels napolitains ^(PT)). Les choix traductionnels de compensation opérés dans la traduction française sont illustrés en gras dans la colonne de droite.

	La paranza dei bambini (Saviano 2016b)	Piranhas (Saviano 2018f, traduction en français de Vincent Raynaud)
1	- Me staje guardanno ?	- Qu'est-ce que t'as à me regarder ?

	<ul style="list-style-type: none"> - Neh, ma chi te sta cacanno^(RV). - E che guard'a fa ? - Guarda, frate', che mi hai preso per un altro ! Io nun te penzo proprio. (p. 13) 	<ul style="list-style-type: none"> - C'est bon, je te calcule pas. - Alors pourquoi tu me mates ? - Oh, mon frère, tu te trompes de bonhomme, j'en ai rien à foutre, moi ! (p.21)
2	<ul style="list-style-type: none"> - Quanto pagate a questi rometielli^(IP)? - No, ma che pagare... gli prendo un crocchè^(PT), 'na pizza fritta^(PT). Ora per esempio stanno faticando per niente perché gli ho dato la bicicletta di mia sorella che tanto lei non ci va^(IR). (p. 91) 	<ul style="list-style-type: none"> - Combien vous les payez, les petits Roms ? - Payer ? Mais on les paye pas, on leur file un truc à bouffer, une part de pizza. Là, t'as vu, ils bossent pour rien, vu que je leur ai fourgué le vélo de ma sœur, qui s'en sert jamais. (p.122)
3	<ul style="list-style-type: none"> - Io tengo rispetto pe'cchi se fa murì. Tengo rispetto pure peccché tutti hanno paura di loro^(IP). Questo significa che ce l'hai fatta, adda murì mamma^(LJ), ce l'hai fatta se tutti fanno la mmerda nelle mutande^(RV) quando ti vedono (p. 270). 	<ul style="list-style-type: none"> - Moi je respecte ceux qui se sacrifient. Ça veut dire que t'as réussi. La vie de ma mère, t'as réussi, si tout le monde se chie dessus en te voyant. (p.347)
4	<p>(Messages de tchat)</p> <ul style="list-style-type: none"> - <i>Lollipop</i> : Guagliù^(LJ), oggi pomeriggio tutti a festeggià o battesimo di Biscottì. Andiamo a piglià o sole ! - <i>Marajà</i> : Uà^(LJ), troppo bbello !! - <i>Biscottino</i> : Hai scassato i ciessi^(LJ) !!! - <i>Stavodicendo</i> : Evvai, me faccio a depilazione totale !! (p.312) 	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Lollipop</i> : Les gars, cet aprèm on fête le baptême de Biscotti. On se fait bronzer ! - <i>Maharaja</i> : Mortel ! - <i>Biscottino</i> : Tu déchires ! - <i>Jveuxdire</i> : Je me fais faire le maillot les mecs ! (p. 402-403)
5	<ul style="list-style-type: none"> - Non fate niente ? Cioè, te toccano a mammeta e tu ? ...Nella paranza^(TM) tua ci sta <i>Dentino</i>, quello è 'o meglio compagno di <i>Dumbo</i>. - Sì, <i>Dentino</i> è 'o frate 'e <i>Dumbo</i>. Ma <i>Dumbo</i> fatica pe te, sta sempre qui attorno^(IR). - No, è un pezzo che nun se fa vedé cchiù. Non è venuto a prendersi la mesata^(TM), non risponde al telefono. Nun se fa vedé cchiù. Nun pozzo fà l'operazione coi soldati^(TM) pe 'nu strunzill'^(RV) accusì (p. 326). 	<ul style="list-style-type: none"> - Rien faire ? Si on insulte ta mère tu bouges pas, toi ? Dans ta paranza, y a <i>Dentino</i>, c'est le meilleur pote de <i>Dumbo</i>. - Ouais, <i>Dentino</i> est son super pote. Mais <i>Dumbo</i> bosse pour toi, il est tout le temps dans tes pattes. - Non, ça fait un bail qu'il se montre plus. Il est pas venu toucher sa paye et il répond pas au téléphone. Il a disparu de la circulation. Je peux pas faire prendre des risques à mes hommes pour ce naze. (p. 420-421)

Tableau 4. Exemples de traduction littéraire du napolitain dans « Piranhas »

La traduction de Raynaud, attentive à la fonctionnalité des registres de départ et évitant toute solution diatopiquement contraignante, est mue par une volonté de redistribuer, dans un texte cible qui se veut autonome, les marques d'oralité relâchée des protagonistes, des jeunes issus de couches populaires et initiés à la criminalité. Le diasystème* principalement visé est la diaphasie : le registre de langue le plus fréquemment employé est le familier (« filer », « bosser », « dans tes pattes », « ça fait un bail »), accompagné des marques grammaticales et graphiques de l'oral informel (« t'as », « y a », absence systématique de l'adverbe « ne »), qu'il contamine avec des termes argotiques (« calculer », « mater », « fourguer »). En diastratie, le langage des jeunes y est également représenté (« super pote », « mortel », « tu déchires ») et le registre vulgaire est savamment dosé (« rien à foutre », « se chier dessus »). Raynaud s'éloigne du langage des banlieues et atténue la connotation populaire de l'original – seuls les remplacements « bouffer » et « naze » permettent une baisse de registre dans le texte cible, du familier vers le populaire – sans pour autant perdre en idiomatité. Par exemple, dans le cas de l'expression « adda murì mammà » (litt. « maman doit mourir »), utilisée par les jeunes Napolitains pour garantir la vérité de leurs propos, tellement fréquente dans le texte qu'elle devient aussi le titre d'un chapitre, Raynaud fait recours à l'équivalent « la vie de ma mère ». Le parler jeune est maintenu (« mortel », « tu déchires ») et là où c'est possible, même si le segment en langue source n'appartient pas à une variété particulière, le traducteur rehausse la vivacité du texte cible (« mi hai preso per un *altro* » devient « tu te trompes de *bonhomme* », « gli ho *dato* la bicicletta » devient « je leur ai *fourgué* le vélo »). Le texte source étant profondément ancré dans une culture locale, la traduction de Raynaud neutralise certaines tournures sociolectales (« scassare i ciessi », « prendersi la mesata²¹⁹ », « fà l'operazione coi soldati »), privilégie l'équivalence fonctionnelle par compensation et opte pour le maintien des registres familier et vulgaire. Quant aux spécificités culturelles, elles sont traitées au cas par cas, sans doute dans l'objectif de ne pas alourdir le texte cible. En présence d'éléments diégétiquement importants, qui ailleurs dans le roman font l'objet d'un approfondissement, le traducteur opte pour la domestication²²⁰ et conserve l'effet : c'est le cas de quelques surnoms criminels, très

²¹⁹ Le terme « mesata » (litt. la paie, souvent traduit en italien « il mensile ») indique le salaire mensuel assuré par le boss à ses affiliés, ou à leurs familles en cas de mort soudaine, telle une pension de réversion. Selon les contraintes du sous-titrage, dans *Gomorra – La serie* il peut être traduit littéralement « le salaire » ou modulé dans des locutions comme « être payé » ou « toucher son mois ».

²²⁰ La notion de « domestication », en opposition à celle d'« extranéité », nous vient du romantisme allemand, notamment des études sur la traduction de Schleiermacher (*Einbürgerung* vs *Verfremdung*). Cette

importants dans la mentalité mafieuse et révélateurs de l'histoire personnelle du malfrat, comme par exemple *Stavodicendo* qui devient « Jveuxdire²²¹ ». Une deuxième solution est le calque : le traducteur normalise la graphie des surnoms phonétiquement proches du français, par exemple *Marajà* qui se francise en « Maharaja » ou, ailleurs dans le texte, *Teletabbi* qui devient « Télétubbies ». Enfin l'emprunt, pour des surnoms qui sont transparents en français (dans nos exemples *Lollipop*, mais ailleurs on en trouve d'autres tels que *Drone*, *Copacabana*, *White*, *Carlito's Way*, restés inchangés), mais appliqué également à la plupart des surnoms napolitains du roman. Dans ce dernier cas, la transcription du surnom donne au lecteur un effet d'étrangéité, mais finit par gommer ce trait imagé et figuratif propre à la langue napolitaine, dont l'énonciation de Saviano est imprégnée : en choisissant ne pas les traduire, Raynaud renonce à leur effet révélateur, évocateur ou ridiculisant, comme pour *Biscottino* (litt. Petit four) ou pour d'autres noms de gangsters tout aussi caricaturaux et ironiques, comme Micione (litt. Gros chaton) ou Briato' (référence à Flavio Briatore, prototype du gaillard milliardaire). Il en va de même pour les références aux spécialités napolitaines (le *crocchè*, une croquette de pomme de terre, ainsi que la *pizza fritta*, une pizza façon *calzone* frite dans l'huile) qui sont neutralisées car jugées non-fonctionnelles (elles deviennent « un truc à bouffer » et « une part de pizza »), ainsi que pour une autre solution rhétorique typique de l'écriture de Saviano, l'anaphore (cf. exemple 3, « tengo rispetto »), effacée par omission. Ces exemples montrent que le traducteur-créateur bénéficie d'une grande liberté d'intervention dans la page littéraire et travaille à un texte cible indépendant, fonctionnel et hautement lisible par son lectorat.

Toutefois, la question de la traduction de la variation* se pose différemment dans l'adaptation d'un produit audiovisuel, où la force de l'image captée par la caméra véhicule une partie de l'ancrage local de la narration et augmente le pouvoir descriptif de la parole

dichotomie est reprise par Lawrence Venuti (1998), qui parle de *domestication* (terme anglais opposé à *foreignisation*) : c'est une stratégie traductionnelle qui tend à effacer les différences entre la culture source et la culture cible, afin d'obtenir un texte hautement lisible*. En revanche, l'extranéité consiste à conserver le plus grand nombre de traces de la culture source dans le texte traduit. Une autre traduction possible de *foreignization* en français est « étrangéisation », mais nous avons opté pour « extranéité ». Plus de précision sur les termes traductologiques employés dans notre recherche seront données dans le chapitre 1 de la deuxième partie (2.1) et dans le glossaire en Annexe 1.

²²¹ Parmi les exemples présentés, *Stavodicendo* est le seul surnom de gangster qui bénéficie d'une traduction en équivalence. Dans le chapitre « Saldatore » de *La paranza dei bambini* (p. 104), Saviano laisse deviner aux lecteurs la naissance de ce surnom, issu d'un tic de langage du personnage, ce qui explique la nécessité de le rendre immédiatement compréhensible aux lecteurs francophones. Le même sort touche à d'autres surnoms comme *Pucchiacchiello* (tr. Chagounette), dont l'anecdote originale est donnée à la page 166.

écrite. Les dialogues en dialecte, comme nous l'avons évoqué précédemment, peuvent revêtir plusieurs fonctions cruciales, comme celles de faciliter l'immersion du spectateur dans l'univers cible, de décrire les personnages du point de vue psychologique et social ou de garantir le succès commercial de l'œuvre : l'adaptateur doit adopter des stratégies pour que ses choix linguistiques respectent ces fonctions et soient cohérents avec la mise en scène.

4.2. Sous-titrer les dialogues de mafieux

En Italie, l'année 2008 a été marquée par une montée en puissance du dialecte au petit et grand écran, avec la sortie de la première saison de la série télévisée *Romanzo criminale*, réalisée par Stefano Sollima, et du long-métrage *Gomorra*, réalisé par Matteo Garrone et lauréat du Grand Prix du Jury au Festival de Cannes. Ces deux titres nous offrent l'opportunité d'observer les choix traductionnels effectués avant le lancement de *Gomorra – La serie* pour restituer deux variétés dialectales (le romain et le napolitain) diastratiquement et diaphasiquement marquées, utilisées dans les milieux criminels, et peuvent déjà anticiper quelques éléments de réflexion et de comparaison utiles pour l'analyse du corpus qui suivra. Au vu de l'intérêt que nous portons aux versions originales sous-titrées en français (dorénavant VOSTFR), il est d'abord essentiel de se pencher sur les obligations du métier de sous-titreur qui impactent fortement les choix traductionnels d'un produit audiovisuel en langue cible.

4.2.1. Normes européennes de traduction audiovisuelle

La traduction audiovisuelle (TAV) se définit comme l'ensemble de « toutes les modalités de transfert linguistique visant à traduire les dialogues originaux de produits audiovisuels, à savoir des produits qui communiquent simultanément à travers les canaux acoustique et visuel, afin de les rendre accessibles* à un public plus vaste²²² » (Perego 2009, p. 7). Dans ce vaste domaine, nous utiliserons le terme « adaptation » en tant qu'appellation générique donnée à un sous-titrage ou à un doublage (ATAA 2014, p. 5). Notre travail se propose de travailler sur le sous-titrage inter-linguistique à un double

²²² « Tutte le modalità di trasferimento linguistico che si propongono di tradurre i dialoghi originali di prodotti audiovisivi, cioè di prodotti che comunicano simultaneamente attraverso il canale acustico e quello visivo, al fine di renderli accessibili a un pubblico più ampio » (notre traduction).

niveau, d'abord le transfert du napolitain (à considérer structurellement comme une langue étrangère) vers l'italien, ensuite de la version originale (en napolitain sous-titré en italien) vers le français. Cette perspective nous invite à comparer les conditions de travail des traducteurs-adaptateurs en Italie et en France. Dans le rapport lancé en 2007 par Direction générale « Société de l'information et médias » de l'Union Européenne, l'Italie et la France sont indiquées parmi les quatre pays européens, avec l'Espagne et l'Allemagne, disposant d'un large marché de doublage et de sous-titrage : « ce groupe se distingue par ses coûts de sous-titrage, qui atteignent près du double de la moyenne européenne. La France est le pays où les coûts de sous-titrage sont les plus élevés d'Europe (7 500 euros en moyenne pour un film de 90 minutes) » (Media Consulting Group 2007, p. 39). Le choix entre le doublage, beaucoup plus onéreux en termes de frais et de temps de production, et le sous-titrage varie fortement selon les différentes traditions nationales : le même document affirme par exemple qu'en France et en Italie le doublage était beaucoup plus pratiqué que le sous-titrage, surtout à la télévision. En 2006, les publics francophone et italophone pouvaient trouver des versions originales sous-titrées principalement dans les cinémas. Si en France c'était à hauteur de 20% (le restant des films étant disponible uniquement en version doublée), en Italie la grande majorité des films était programmée uniquement en version doublée : le sous-titrage était limité quasi-exclusivement aux cinémas art et essai ou à quelques salles adhérentes au réseau *Europa Cinemas* (*Ibid.*, p. 67-68). Considéré depuis sa naissance comme un mal nécessaire, à cause de l'effort cognitif qu'il impose au spectateur et de son irruption gênante dans l'espace filmique, le sous-titrage a souvent été étudié à côté du doublage, afin de comprendre s'il existe une forme de traduction préférable entre ces deux pratiques. Même s'il n'est pas d'études montrant la supériorité des versions doublées ou sous-titrées par rapport à la compréhension et à l'évaluation des spectateurs d'une œuvre filmique ou télévisée, nous pouvons rappeler quels sont les avantages reconnus du sous-titrage. Les sous-titres permettent au public d'associer les personnages avec leurs voix originales et leurs traits suprasegmentaux et favorisent ainsi une perception complète de leurs caractéristiques narratives. Le sous-titrage est une forme de « traduction transparente », *i.e.* le sous-titreur ne peut pas se permettre de manipuler le message source, au vu de sa cohabitation à l'écran avec le message cible, contrairement au doublage qui remplace la bande sonore et ne permet aucune comparaison entre la traduction et l'original (Perego, Taylor 2012). D'autre part, la lecture répétée de sous-titres favorise la mémorisation des contenus

audiovisuels, augmente la vitesse de décodification et s'avère un outil très puissant d'alphabétisation et d'amélioration des compétences en langues étrangères (*Ibid.*). Ce qui est certain est que les pratiques ont changé par rapport aux données publiées en 2007 et que de nombreuses plateformes de vidéo à la demande accessibles par abonnement payant (comme Netflix, Canal+, Disney+, Prime Video, Paramount+, Youtube Premium, HBO max ou Sky) ont inséré dans leur offre commerciale les versions sous-titrées de milliers de films et séries, tout en permettant le renouvellement de cette pratique de consommation. Dans ce sens, le succès national de *Gomorra – La serie* a sans doute contribué à faire évoluer les habitudes de consommation des italophones, aujourd'hui plus ouverts et entraînés faces aux séries en version originale sous-titrée.

L'étude du sous-titrage dans une série télévisée nous confronte à un cas limite de traduction, premièrement parce qu'il constitue un texte adapté qui accompagne l'original sans l'effacer, mais aussi parce qu'il apparaît fugacement à l'écran une seule fois et pour cette raison se doit d'être immédiatement compréhensible (Sandrelli 2014, p. 2), surtout si nous admettons que l'habitude de la majorité des spectateurs italophones et francophones de regarder des produits télévisuels sous-titrés est somme toute récente. Le caractère éphémère du sous-titre conditionne toute l'activité traductionnelle :

l'auteur de sous-titrage doit tenir compte du nombre et de la forme des caractères, suivant la place dont il dispose à l'écran, généralement sur la base de 2 images par caractère environ. Cette règle est établie d'après la vitesse moyenne de lecture d'un (télé)spectateur (qui serait théoriquement de 12 à 15 caractères par seconde, autrement dit de 12 à 15 caractères par tranche de 24 ou 25 images). [...] Cette règle reste un étalon théorique, la lisibilité finale d'un sous-titre dépendant de son contenu et restant largement à l'appréciation de l'adaptateur (ATAA 2014, p. 10).

Ainsi, en phase d'adaptation, une importance particulière est donnée à la dimension pragmatique. Henrik Gottlieb affirme que pour un sous-titreur la restitution de l'intention et de l'effet est plus importante que la traduction d'éléments lexicaux isolés. Cette posture justifie les libertés linguistiques qu'il s'octroie : il garde toujours à l'esprit que chaque sous-titre fait partie d'un ensemble polysémotique et que, dans le cas de la télévision, le volume des dialogues de la version parlée est souvent réduit d'un tiers (Gottlieb 1998, p. 247). Selon l'Association des Traducteurs Adaptateurs de l'Audiovisuel, « les Français

lisent en moyenne 14-15 caractères par seconde. 16 ou 17 caractères par seconde sont des réglages trop rapides qui fatiguent l'œil au bout de quelques minutes», par conséquent le nombre de caractères – espaces compris – par ligne est de 40-41 au cinéma et de 36-37 à la télévision²²³ (ATAA 2022, p. 3-4). Concernant la vitesse de passage des sous-titres à l'écran, la règle d'or désormais partagée par les traducteurs audiovisuels européens est celle des six secondes (maximum idéal pour un sous-titre de deux lignes, pouvant descendre à 5 ou monter à 7 selon les cas), afin d'éviter la tendance naturelle à le relire inutilement une seconde fois s'il apparaît trop longtemps (Díaz-Cintas, Remael 2007, p. 89). De plus, il a été montré que le public lit plus rapidement les sous-titres au cinéma qu'à la télévision, puisque les caractères sont plus larges et que les lettres ont une meilleure définition (Petillo 2012, p. 114-115). Dans leur ouvrage entièrement consacré à la traduction audiovisuelle, Perego et Taylor (2012) soulignent d'autres aspects normatifs désormais partagés par la plupart des adaptateurs, comme la nécessité de traduire uniquement les informations qu'ils jugent pertinentes au niveau de la narration, d'éliminer les redondances et de veiller à ce que le sous-titre soit simple et compréhensible²²⁴, tout en gardant à l'esprit que le code écrit a tendance à élever le registre et qu'il est impossible de restituer dans un sous-titre toutes les nuances de la langue parlée. Une caractéristique reconnue du métier de sous-titreur est certainement sa vulnérabilité par rapport aux autres formes de traduction. Non seulement son activité est soumise à de nombreuses obligations techniques, mais il s'expose aussi au « feedback polisémotique » (Ranzato in Petillo 2012, p.111), *i.e.* la vérification immédiate de la cohérence sémantique entre scène et sous-titre qu'un spectateur compétent serait à même d'effectuer durant le visionnage, la langue originale étant audible tout au long de l'œuvre. Enfin et surtout, cette coexistence de la bande sonore originale et de la traduction

²²³ C'est le même nombre de caractères espaces compris imposé par la chaîne franco-allemande ARTE, alors que la plateforme Netflix arrive jusqu'à 42, estimant le temps de lecture moyen d'un téléspectateur adulte à 17 caractères par seconde. Dans ce sens, la technique d'enregistrement oculométrique appliquée à la traduction audiovisuelle a permis de recueillir de nombreuses informations sur le temps de lecture et sur les mouvements des yeux quand un spectateur regarde une vidéo. L'analyse des fixations (pauses sur une portion d'écran), des saccades (sauts rapides d'une fixation à l'autre) et notamment des déflexions (mouvements verticaux entre le sous-titre et la scène filmée) est très utile pour comprendre les éléments présents à l'écran qui sont susceptibles de surcharger l'œil et pour optimiser l'utilisabilité* des sous-titres.

²²⁴ Par exemple, l'adaptateur peut opter pour une explicitation des référents (l'allusion à « cette femme » pourrait être traduite par « mon épouse », peut éviter les paraphrases excessivement longues, surtout si le sous-titre est supporté par l'image, et devrait employer le vocabulaire de base du parlant moyen – composé d'environ 7000 mots – et le lexique fondamental, c'est-à-dire 90% des mots que nous utilisons couramment. Souvent l'œil fixe les mots rares, longs, peu familiers ou peu prévisibles plus longtemps que les mots communs, et les mots rares placés devant un mot commun peuvent, par un « effet de contamination », prolonger la fixation du mot commun suivant (Perego, Taylor 2012, p.98).

empêche le sous-titreur de recourir à des stratégies de compensation applicables dans le doublage ou dans la traduction littéraire : la volonté de rééquilibrer des pertes à des endroits différents est souvent freinée par la présence encombrante de l'original et par le spectre d'un public avisé qui pourrait s'écrier : « Mais... ce n'est pas ce qui est dit ! ».

En règle générale, au-delà des demandes spécifiques des donneurs d'ordre et des traditions propres à chaque pays, les normes européennes convergent toutes vers les mêmes standards de composition, qui peuvent se résumer dans le *Code des bonnes pratiques en sous-titrage* édité par la *European Association for Studies in Screen Translation* (Carroll, Ivarsson 1998). Les préconisations principales sont de travailler toujours avec une transcription des dialogues, de restituer toutes les nuances idiomatiques et culturelles – y compris les registres – en utilisant des unités syntaxiques simples, de suivre un découpage phrastique qui n'interrompt pas les unités grammaticales et sémantiques²²⁵, d'éviter les répétitions inutiles, de traduire les chansons et toutes les informations linguistiques incrustées dans l'image en fonction de leur pertinence, d'éviter les écarts de la norme grammaticale (« since subtitles serve as a model for literacy », litt. « puisque les sous-titres servent comme modèle de littéracie »), de se donner une limite de deux lignes par sous-titre (la ligne supérieure doit être plus courte pour réduire les mouvements oculaires superflus) et de se faire relire par un professionnel. Le positionnement le plus utilisé est dans les rangées télétextes, en bas de l'écran et au milieu, sauf en cas de texte incrusté dans l'image. Si nous prenons l'exemple de la pionnière des plateformes de streaming, l'américaine Netflix, et que nous comparons les feuilles de style pour le sous-titrage italien et français²²⁶, nous constatons que les normes techniques sont identiques, à l'exception d'une recommandation supplémentaire donnée aux adaptateurs français qui s'avère très intéressante pour notre analyse : « pour offrir aux téléspectateurs une expérience véritablement immersive, les sous-titres doivent restituer le langage vernaculaire et refléter l'intention créative originale²²⁷ ». La présence d'une variété locale insérée dans la bande sonore originale est traitée de la même manière que les registres, *i.e.* comme une caractéristique saillante des dialogues qu'il faut restituer pragmatiquement et sans censures. Au vu de toutes ces contraintes qui s'imposent aux

²²⁵ Une bonne segmentation entre les deux lignes qui composent le sous-titre évitera par exemple de séparer un verbe de son sujet, un article de son substantif, ou de placer un pronom relatif en fin de ligne.

²²⁶ Cf. Netflix 2021a, Netflix 2021b.

²²⁷ Nous traduisons : « To give viewers a truly immersive experience, subtitles should render the vernacular and reflect the original creative intent » (Netflix 2021b).

traducteurs, il convient à présent de se pencher sur deux cas célèbres de sous-titrage en français d'un sociolecte criminel.

4.2.2. Le cas de la série *Romanzo Criminale*

Avant de commencer le projet de *Gomorra – La serie*, Stefano Sollima réalise une excellente série sur un gang très actif à Rome durant les années 1970, la *banda della magliana*, et met en scène d'ambitieux criminels voulant s'imposer dans les marchés de la drogue, de la prostitution et du jeu. La série s'intitule *Romanzo criminale* et se base sur le roman homonyme du juge Giancarlo De Cataldo. Diffusée en France depuis 2009 sur Canal+ et sur l'ancienne chaîne payante TPS Star, la série est disponible en version doublée et sous-titrée en français. À la différence du napolitain de *Gomorra*, les dialogues originaux tournés en dialecte romain n'ont pas besoin d'un sous-titrage. Le *romanesco* est en effet un dialecte proche du toscan et facilement intelligible par le public national, comme le souligne Paolo d'Achille :

À Rome (comme à Florence), la langue et le dialecte ne sont pas des codes clairement distincts (comme c'est le cas à Milan et à Palerme, à Naples et à Venise), mais sont disposés le long d'un *continuum* à l'intérieur duquel il est difficile de séparer le dialecte de la variété régionale basse de l'italien [...], à tel point qu'il ne semble pas possible de s'exprimer entièrement en dialecte et peut-être même pas entièrement en italien, car il est facile et naturel que des traits dialectaux apparaissent dans le discours informel des personnes cultivées²²⁸ (D'Achille 2011).

Le *continuum* romain est bien représenté dans cette série, où l'italien populaire se montre riche d'expressions imagées et se croise avec le registre vulgaire et la terminologie mafieuse. Nous avons choisi quatre dialogues du premier épisode de la première saison, dans lequel le spectateur découvre le mode opératoire du gang naissant, ainsi que son sociolecte et ses marqueurs sociaux, révélateurs de leur classe sociale, de leur faible niveau d'instruction et de leur origine géographique. Devant l'impossibilité de démêler le

²²⁸ « A Roma (come a Firenze) lingua e dialetto non sono codici nettamente distinti (come invece a Milano e a Palermo, a Napoli e a Venezia), ma si dispongono lungo un continuum all'interno del quale è difficile separare il dialetto dalla varietà regionale bassa di italiano [...], tanto che non sembrano possibili enunciati totalmente in dialetto e forse neppure totalmente in italiano, perché è facile e naturale la risalita di tratti dialettali nel parlato informale dei colti » (notre traduction).

romain et l'italien régional, nous nous limiterons à indiquer dans nos transcriptions²²⁹ les incursions de l'oralité ^(OR), la terminologie mafieuse ^(TM), le langage figuratif ^(LF) et le registre vulgaire ^(RV). Les surnoms criminels apparaîtront en italique. Le tableau 5 reprend un dialogue entre deux caïds, Dandi et le Libanais : ce dernier avoue avoir dépensé, sans consulter sa bande, tout l'argent d'un vol de machines à écrire Olivetti pour acheter des armes, parce qu'il envisage d'organiser un enlèvement.

1	Romanzo criminale - La serie , VO, S1E1, 21'45" (2008)
VO	<ul style="list-style-type: none"> - <i>(Dandi)</i> E come nasce sta santabarbara^(LF)? - <i>(Libanese)</i> 'E ho comprate. - <i>(D)</i> E con che sordi ? - <i>(L)</i> Quelli dee Olivetti. - <i>(D)</i> De che ? Ah <i>Libanè</i> ! Che cazzo^(RV) stai addì ? Se doveva steccà in quattro^(TM). - <i>(L)</i> Non c'era tempo, Da'. I ferì^(TM) mi servivano mo'. - <i>(D)</i> Ma pe ffa cche ? Cazzo ce dovevi fa'^(RV) co tutto sto arsenale^(LF)²³⁰ ?
VF	<ul style="list-style-type: none"> - <i>(Dandy)</i> Et comment ils sont arrivés là ces petits mignons ? - <i>(Libanais)</i> Je les ai achetés. - <i>(D)</i> Avec quel argent ? - <i>(L)</i> Celui des Olivetti. - <i>(D)</i> Qu'est-ce que tu dis ? Eh, <i>Libanais</i> ! C'est quoi cette histoire à la con ? On devait tout diviser en quatre ! - <i>(L)</i> Oui, mais j'avais pas de temps. Il me les fallait absolument pour... - <i>(D)</i> Mais putain, pour faire quoi, pour quelle raison t'avais besoin de tout cet arsenal ?
VOSTFR	<i>(D)</i> D'où sort cet arsenal ? - <i>(L)</i> Je l'ai acheté. - <i>(D)</i> Avec quel blé ? - <i>(L)</i> Les Olivetti. - <i>(D)</i> Qu'est-ce que tu racontes ? - On devait partager en 4. - <i>(L)</i> Pas le temps ! • J'en avais besoin ! - <i>(D)</i> Mais pour faire quoi, putain ?

Tableau 5. Traduction de la série Romanzo Criminale, exemple 1

Le dialogue original, marqué par une oralité imagée et hyperbolique (« santabarbara » et « arsenal » font ironiquement allusion à un grand stockage de munitions), vulgaire et argotique, va de pair avec le rôle diégétique des caïds : deux jeunes

²²⁹ Pour information, dans nos transcriptions des sous-titres, le tiret « - » représente la fin d'un sous-titre et le symbole « • » le passage à la ligne dans le même sous-titre.

²³⁰ Nous traduisons littéralement en italien : « E come l'hai messa insieme questa polveriera ? / Le ho comprate. / E con quali soldi ? / Quelli delle Olivetti. / Di cosa ? Libanese, che cazzo stai dicendo ? Si doveva dividere in quattro. / Non c'era tempo, Dandi. Le armi mi servivano subito. / Ma per farci cosa ? Che cazzo dovevi farci con tutto questo arsenale ? ».

qui veulent faire preuve de charisme, d'assurance et de virilité (dans cette scène, le Dandy sort nu de la baignoire où il était allongé pour riposter énergétiquement contre le Libanais). Ce premier exemple illustre que les deux formes d'adaptation, chacune avec ses contraintes techniques (le synchronisme vocolabial pour le doublage, le nombre limité de caractères pour le sous-titrage) opèrent une standardisation de la langue, mais s'efforcent dans la mesure du possible de maintenir la vivacité figurative de la variété employée (VF : « ces petits mignons », « cet arsenal » ; VOSTFR : « cet arsenal ») et le registre vulgaire (VF : « à la con », « putain » ; VOSTFR : « putain »). Malgré la concision obligée, le sous-titrage rééquilibre également le texte cible dans une perspective diaphasique avec une solution argotique (« quel blé ? »).

Le deuxième exemple (cf. tableau 6) est un extrait d'une scène où le Libanais, chef de la bande, explique à ses camarades pourquoi il veut agrandir ses trafics. Un parmi eux, Ruggero, ne cache pas sa méfiance.

2	Romanzo criminale – La serie, VO, S1E1, 22'30" (2008)
VO	- <i>(Libanese)</i> Quanto volemmo andà avanti a tirà su i sordi cor cucchiaino ^(LF) ? Come stanotte, che per poche migliaia de lire ce siamo spaccati er culo ^(RV) . - <i>(Ruggero)</i> A me me pare che er culo ^(RV) ce lo siamo spaccati noi. E te te sei fregato e quote ^(TM) nostre ²³¹ .
VF	- <i>(L)</i> Est-ce que toute notre vie on va ramasser l'argent à la petite cuillère ? Comme cette nuit, pour quelques milliers de lires on a dû s'arracher le cul . - <i>(R)</i> Moi j'ai l'impression que c'est toi qui me l'as mis dans le cul . T'as juste piqué le blé de tout le monde.
VOSTFR	- <i>(L)</i> Ou on reste des gagne-petit... - à se casser le cul pour • deux lires comme cette nuit. - <i>(R)</i> Ceux qui se sont cassés le cul, • c'est nous ! - Toi, t'as taxé le blé !

Tableau 6. Traduction de la série Romanzo Criminale, exemple 2

Comme dans le cas précédent, le discours entre malfrats se charge d'expressivité (« tirà su i sordi cor cucchiaino ») et alterne terminologie criminelle (« e quote ») et vulgarité (« ce siamo spaccati er culo »). En VF ou VOSTFR, l'adaptation est respectueuse

²³¹ Nous traduisons littéralement en italien : « Quanto vogliamo andare avanti a tirare su i soldi col cucchiaino ? Come stanotte, che per poche migliaia di lire ci siamo spaccati il culo. / A me sembra che il culo ce lo siamo spaccato noi. Tu invece ti sei fregato le nostre quote ».

du niveau de langue. On remarquera que le sous-titreur déploie, encore une fois, des efforts supplémentaires pour compenser la condensation syntaxique et la perte des couleurs locales par des tournures argotiques (« taxer le blé »).

L'exemple 3 (tableau 7) est un échange entre le Dandy et le Libanais en pleine activité criminelle : ils rouent de coups un jeune homme d'un gang adverse, responsable du vol de leurs armes. Le Libanais demande des précisions sur le clan ennemi.

3	Romanzo criminale - La serie , VO, S1E1, 24'01" (2008)
VO	- <i>(Dandi)</i> Controllano 'o spaccio ^(TM) intorno a Piramide. Un po' de strozzo ^(TM) e quarche rapina ae poste. - <i>(Libanese)</i> E ndo farebbero bbase ^(TM) ? ²³²
VF	- <i>(D)</i> Ils couvrent le marché de la drogue à Piramide. Ils font un peu de racket... ils braquent des bureaux de poste. - <i>(L)</i> Dis-moi où est-ce qu'ils sont basés.
VOSTFR	- <i>(D)</i> Trafic de drogue, - extorsion et braquages des postes. - <i>(L)</i> Ils sont basés où ?

Tableau 7. Traduction de la série Romanzo Criminale, exemple 3

Voici un cas de terminologie sectorielle issue de la variété diatopique du texte source qui est neutralisée dans le texte cible. Le *Dictionnaire de l'argot des banlieues de la Zone*²³³ pourrait suggérer les termes « deal » ou « bicrave » pour *spaccio*, « dépouille » pour *strozzo*, ou « braquo » pour *rapina*, mais les traductions françaises adoptent un registre courant. Le choix des adaptateurs n'affecte pas la réussite de la scène, qui se passe en plein jour, sous un pont qui enjambe le Tibre : les expressions faciales des acteurs, leur disposition (les truands ont coincé la victime contre un mur) et la violence de leurs gestes ne laissent plus de doutes quant à leur nature de gangsters. D'autant plus que la traduction compense dans d'autres dialogues de l'épisode en baissant le registre là où le texte de départ était relativement neutre. Nous pouvons l'observer dans le quatrième exemple (tableau 8), extrait d'une scène où le Libanais, autour d'une table remplie de

²³² Nous traduisons littéralement en italien : « Controllano lo spaccio intorno a Piramide. Un po' di usura e qualche rapina alle poste. / E dove sarebbe la loro base ? ».

²³³ Cf. le site : <https://www.dictionnairedelazone.fr> [consulté le 05/03/2022].

liasses de billets à répartir, veut convaincre ses camarades de les réinvestir et de diversifier leurs trafics.

4	Romanzo criminale – La serie, VO, S1E1, 50'08" (2008)
VO	<ul style="list-style-type: none"> - <i>(Libanese)</i> So' più de 200 milioni a capoccia^(OR). - <i>(Scrocchiazepi)</i> Mai troppi, <i>Libane'</i>. - <i>(Dandi)</i> Un botto^(OR). - <i>(S)</i> Nun te preoccupa'. Che e idee pe' spendelli nun ce mancano. - <i>(L)</i> [...] <i>Scrocchia ! Figa</i>^(RV), 'npo de coca e 'n brillocco^(OR) pe' Angelina. [...] Venite da me e faremo n'artro colpo. Magari ce va bbene... magari no. Magari finimmo ar gabbio^(TM)... magari sottoterra²³⁴.
VF	<ul style="list-style-type: none"> - <i>(Libanais)</i> Eh, c'est plus de 200 millions par tête. - <i>(Fil de fer)</i> C'est jamais trop, <i>Libanais</i>. - <i>(Dandi)</i> Un vrai butin. - <i>(F)</i> Arrête, te bile pas, c'est pas les moyens de les dépenser qui manquent. - <i>(L)</i> [...] <i>Fil de fer ! Des chattes</i>, un peu de coke et une bagouze pour Angelina. [...] Vous venez me voir et ensemble on refait un coup. Un coup qui peu marcher... ou qui peut foirer. Dans ce cas on finit en cabane... ou on finit sous terre.
VOSTFR	<ul style="list-style-type: none"> - <i>(L)</i> 200 bâtons par tête ! - <i>(F)</i> Jamais trop ! / <i>(D)</i> Un butin... - <i>(F)</i> T'inquiète... - On va les dépenser. - <i>(L)</i> [...] <i>Fildef? Sexe, coke • et une bagouze</i>. - [...] Vous revenez me voir, - on fait un autre coup... - peut-être réussi, • peut-être foiré... - on finit en taule, • ou bien sous terre...

Tableau 8. Traduction de la série Romanzo Criminale, exemple 4

Le dialogue original mélange la variété dialectale, plus populaire que spécifiquement criminelle (« a capoccia », « un botto », « 'n brillocco »), le registre vulgaire (« figa ») et une terminologie plus sectorielle (« gabbio »). Dans les deux versions VF et VOSTFR, l'axe diatopique est neutralisé (« a capoccia » devient « par tête », « un botto » devient un « butin ») et le registre-source est rendu par des termes argotiques, soit par équivalence (les exemples de « brillocco », rendu par « bagouze », et de « gabbio », qui devient « cabane » en VF et « taule » en VOSTFR), soit par remplacement compensatoire, comme le montre le cas de « magari no », non connoté dans la version originale, qui est ramplacé par le verbe « foirer ». La volonté de rééquilibrer le registre-

²³⁴ Nous traduisons littéralement en italien : « Sono più di 200 milioni a testa. / Mai troppi, Libanese. / Un sacco di soldi. / Non preoccuparti, le idee per spenderli non ci mancano. / [...] Scrocchiazepi ! Figa, un po' di coca e un bell'anello per Angelina. [...] Venite da me e faremo un altro colpo. Magari ci va bene... o magari no. Magari finiamo in prigione... o magari sottoterra ».

cible sur l'axe diaphasique est manifeste dans les deux versions françaises : en doublage, l'adaptateur remplace « nun te preoccupà » par le familier « te bile pas », alors que le sous-titre remplace les « milioni » avec l'argot « bâtons » et adapte efficacement l'écriture selon les stylèmes de l'oralité, comme le montre le surnom « Fil de Fer » (traduction de *Scrocchiazeppi*, épithète employé pour désigner une personne menue, gracile), abrégé en « Fildef », dans une solution à la fois ergonomique et respectueuse du registre-source. Tous les exemples mentionnés ci-dessus nous montrent que dans *Romanzo criminale* il existe une relation de confirmation évidente entre les personnages et leur profil linguistique : le sociolecte employé, mêlant diatopie, diastratie et diaphasie, est cohérent avec la mise en scène et avec la caractérisation des gangsters, des jeunes hommes des couches populaires animés à la fois par un sentiment de camaraderie et d'affirmation personnelle. L'argot criminel et les expressions dialectales renforcent l'identification socio-professionnelle du groupe et sa solidarité interne, tout en le protégeant des intrusions extérieures. Le registre vulgaire en accentue la masculinité. La traduction française maintient les termes techniques du milieu mafieux et les expressions triviales, en remplaçant les formes dialectales par des formes familières ou populaires. Les surnoms criminels, révélant un trait physique, caractériel ou biographique des personnages, sont tous restitués en équivalence fonctionnelle car pertinents dans l'intrigue²³⁵.

4.2.3. Le cas du film *Gomorra*

Si nous prenons l'exemple du long-métrage *Gomorra*, un cas presque extrême de mimétisme linguistique rendu possible grâce au recrutement sur place d'acteurs non professionnel et parfaitement dialectophones, parlant un dialecte populaire et souvent hermétique, nous sommes confrontés en tant que spectateurs à une forte dissonance. Leurs propos de caïds contrastent avec leurs voix aiguës et revêches, et leurs ambitions démesurées se heurtent contre leur apparence insignifiante et contre leur manque de charisme, tant au niveau verbal que non verbal. De nombreuses variétés locales sont audibles dans *Gomorra* et Giuliana Fiorentino (2019, p. 51-52) nous les énumère de façon

²³⁵ Dans nos extraits nous rencontrons Le Libanais (*il Libanese*) et Fil de Fer (*Scrocchiazeppi*), mais la traduction du surnom s'applique systématiquement à tous les gangsters de la série, comme par exemple : le Dandy (*il Dandi*), le Froid (*il Freddo*), le Buffle (*il Bufalo*), Œil-fier (*Fierolocchio*), le Noir (*il Nero*), le Rat (*il Sorcio*), Trente Deniers (*Trentadenari*).

détaillée : les dialectes très populaires de Scampia (Naples) et de Casal di Principe (Caserte), les « parlars jeunes » de cette zone géographique, le dialecte italianisé et l'italien régional de Campanie. Tout nous éloigne de la tradition mélodieuse du napolitain « classique » de la chanson et des comédies que nous avons déjà évoquées. À côté du portrait désespérant d'indigence urbaine, morale et sociale, cette forte caractérisation des dialogues en diatopie et en diastratie participe à une désharmonie qui rend le film encore plus troublant. Observons l'adaptation officielle en français dans la scène sélectionnée ci-dessous (cf. tableau 8), où le chef de zone de Casal di Principe, Giovanni²³⁶, rencontre les deux apprentis-gangsters Marco et Pisellino et les sermonne pour avoir semé la pagaille dans son territoire. La transcription du dialecte de Casal di Principe est réalisée par Fiorentino (*Ibid.*).

	Gomorra , le film, 16'27" (2008)
VO	Uajjù, 'a raggióne pecché state ccà vuj"o ssapite tròppe bbuóne, stann"a ssuccèrere troppi ttarantèlle rént"a z'z'òna mie, pecché ccà cumanne ì. Ì pe ve mannà a cchiammà vò ddire ch"o ssòcce, e nnu rres'pónnere, ca te facce nu musse accusì , oì, ce simme spiegàte?! T"u ddiche je chéllè ch'è ssucciése, p"u mumènte ancóre niènte, ce simme spiegàte?! Ié pe mmèze vuóste ca site ruje muccùse bbrutta fegùre nun ne pòzze fà. 'A pròsseme vóte ca sènte tète 'ngòpp"a perzóna vòste ve tajj"a chèpe , ce simme spiegàte?! Pòò... statte zitte quanne parle jo! Pò, si ie arrive a ccostatà ca tutt'i ddiù 'u ttenite a ueramènte, chéste ccò 'o stabberìsche je , i 'o ddecid"ì, e vve mettite 'nz'iem a mmé . Ce simme spiegàte?! Ce simme spiegàte o nó?! Jatevénnè, cammenàte ²³⁷ .
VF	Les gars, la raison pour laquelle vous êtes là vous la connaissez parfaitement. Vous avez foutu le bordel dans ma zone et ça me plaît pas, parce que c'est moi qui commande ici. J'sais très bien pourquoi je vous ai faits venir, alors ferme-la quand je parle, sinon je t'éclate ta gueule . Est-ce que c'est bien clair ? J' vais te le dire moi ce qui s'est passé, pour le moment encore rien. Est-ce que c'est bien clair ? On est venu me raconter des trucs que vous avez faits,

²³⁶ Un cas flagrant de frontière brouillée entre réalité et fiction : l'acteur Giovanni Venosa, qui incarne ce personnage, est le troisième acteur de ce film réellement arrêté pour activités mafieuses (Muhr 2009).

²³⁷ Fiorentino propose cette traduction en italien : « Ragazzi la ragione per cui state qua voi la sapete molto bene, stanno succedendo troppe cose strane nella mia zona, perché qua comando io. Io per avervi mandati a chiamare vuol dire che lo so, e non rispondere, che ti faccio il viso gonfio così, ci siamo spiegati?! Te lo dico io quello che è successo, per il momento ancora niente, ci siamo spiegati?! Io per colpa vostra che siete due mocciosi brutte figure non ne posso fare. (urlando) La prossima volta che sento anche una cosa minima su di voi vi taglio la testa, ci siamo spiegati?! Poi ... stai zitto quando parlo io! Poi se io arrivo a constatare che tutti e due valetate veramente, questo lo stabilisco io, lo decido io, e vi mettete insieme a me. Ci siamo spiegati?! Ci siamo spiegati o no?! Andatevene, camminate. ».

	et j'ai pas l'intention de passer pour un con . Alors la prochaine fois que j'entends quoi que ce soit, une connerie que vous avez faite, je vous tranche la gorge . Est-ce que c'est bien clair ? Ferme-la, c'est moi qui parle. Ensuite, si jamais je finis par m'apercevoir que tous les deux vous valez vraiment quelque chose, et ça y a que moi qui peut le dire, je changerai d'avis, et vous pourrez bosser pour moi. Est-ce que c'est bien clair ? Est-ce que c'est bien clair ? Allez, tirez-vous, vas-y, raccompagnez.
VOSTFR	Vous savez très bien pourquoi vous êtes ici. - Vous foutez la merde dans ma zone. • Ici, je commande. - Je sais ce que je dis. - Ferme-la ou je t'éclate la gueule . / C'est clair ? / Je vais te le dire. • Pour l'instant, rien. - C'est clair ? - Je ne veux pas perdre la face • à cause de deux morveux . - Si j'entends encore parler de vous, • je vous tranche la gorge . - C'est clair ? - Tais-toi quand je parle ! - Si je constate • que vous valez quelque chose... - et ça, c'est moi qui en déciderai... - vous pourrez bosser pour moi. • C'est clair ? - C'est clair ? - Tirez-vous. Raccompagnez-les.

Tableau 9. Exemple de traduction en français du film *Gomorra*

Le discours du boss est d'une vraisemblance impressionnante : une variété basse et diatopiquement ancrée à Caserte (Fiorentino souligne l'ouverture vocalique différente par rapport au napolitain), très égocentrique (le recours volontaire aux pronoms personnels à la 1^{ère} personne du singulier – *ì, jì, jé, ié, jo, mmé* – revient huit fois, sachant que le pronom sujet atone serait facultatif), revendiquant son pouvoir (l'avertissement « Ce simme spiegàte ? » - litt. « Vous m'avez bien compris ? » - répété cinq fois) et avec un climax de violence annoncé par « te facce nu musse accusì » (litt. « j'éclate *ta* gueule ») culminant dans une deuxième personne plurielle, avec ce « ve tajj" a chèpe » - litt. « je *vous* tranche la tête ». Le registre adopté est surprenant, car il infirme les attentes du public quant au profil du personnage : alors que le rôle du boss et le milieu populaire laisseraient imaginer des énoncés connotés par une certaine vulgarité, ceux d'un chef sans pitié qui insulte la sottise de ses acolytes, le boss adopte le ton explicatif d'un supérieur hiérarchique (« si ié arrive a ccostatà ca... », litt. « si j'arrive à constater que... »), donnant une seconde chance (« p"u mumènte ancòre niènte », litt. « pour l'instant ce n'est rien »), méprisant face à l'inexpérience de deux adolescents immatures (« ruje muccùse », litt. « deux morveux »), menaçant certes, mais dépourvu de trivialité. Les troubles que les deux jeunes ont provoqués sont définis des *tarentelle*, terme vernaculaire qui indique des ennuis, le risque de ridiculisation subi s'exprime dans un simple « bbrutta fegùre nun ne pòzze fà » (litt. « je ne peux pas mettre les pieds dans le plat »). La version doublée offre

un effet inévitable de domestication : avec ses accents standard, elle couvre intonation, prosodie, timbre vocal, restitue uniquement la connotation diaphasique et adoucit considérablement la force perturbante du film. Elle déplace le curseur sur les registres familier et vulgaire (ce dernier est absent dans l'original et présent en français : « foutre le bordel », « passer pour un con », « connerie ») et sur l'oralité. Dans ce sens le sous-titrage français, débridé des contraintes du synchronisme vocolabial, est lexicalement plus adhérent à l'original.

Conclusion intermédiaire

Gomorra se présente à l'adaptateur audiovisuel comme une série télévisée de nature composite. En dialogue avec d'autres textes homonymes circulant dans d'autres médias, ce produit audiovisuel incarne des objectifs chers à Roberto Saviano, créateur du concept : expliquer les rouages de la camorra napolitaine, condamner la déchéance morale de cette organisation mafieuse et déconstruire toute image positive du camorriste en suscitant une réaction de désaffection. Pour ce faire, les scénaristes tentent de sceller avec le téléspectateur un pacte de vérité qui prend appui sur des faits réels transposés à l'écran, ainsi que sur une vraisemblance linguistique dans les dialogues des camorristes, et ont fait le choix de la sérialité longue pour déployer le récit. Saviano est présent parmi eux comme gage de véracité de la narration et pour multiplier les exemples de corruption sans rédemption de ce monde, conformément à sa posture de lanceur d'alerte. Le scénario qui en découle tente d'allier *infotainment*, réalisme et compréhensibilité, dans un style proche des films de gangster. La place d'honneur est donnée au sociolecte napolitain de Scampia et Secondigliano, qui est représenté à l'écran tout au long des cinq saisons de la série, dans une variante intelligible et toujours accompagnée par des sous-titres en italien diffusés dans la version originale. Dans cette première partie nous avons tâché de contextualiser le répertoire linguistique napolitain, les stéréotypes qui y sont associés et l'importance que revêt le dialecte dans la narration. L'adaptation d'un scénario hétérolingue avec une telle caractérisation locale demande ainsi une vaste connaissance encyclopédique, non seulement du circuit transmédia, mais également de l'habitus du camorriste et de la culture napolitaine au sens large. D'autres exemples de scénarios comparables montrent que l'adaptateur doit être attentif à la fonction attribuée à l'alternance codique*, à la différenciation des profils linguistiques, au langage sectoriel, aux niveaux de langue et à toutes les contraintes – langagières et techniques – de cet ensemble polysémiotique qu'est le discours sous-titré au sein de l'espace filmique. Florence Courriol-Seita résume ainsi toute l'ampleur de la question :

Se pose au traductologue et au traducteur la question de ce qu'il est convenu de nommer l'horizontalité du dialecte, ou comment rendre la stratification régionale

propre à un seul contexte géographique, celui du texte de départ. Comment conserver dans la traduction française l'identité italienne exponentielle vu la présence massive de particularismes péninsulaires ? (Courriol-Seita 2019, p. 141)

Le prochain volet de notre thèse essaiera de trouver des réponses à cette question et d'analyser les principales stratégies traductionnelles mises en œuvre par les adaptateurs professionnels pour sous-titrer *Gomorra – La serie* en français, en gardant à l'esprit toutes les spécificités de l'univers narratif auquel elle appartient.

DEUXIEME PARTIE :

TRADUIRE DES CAMORRISTES

Chapitre 1. Considérations liminaires

1.1. Un corpus, trois collections

La première partie de notre recherche a essayé de montrer les enjeux linguistiques, littéraires, socioculturels et professionnels que recèle la traduction audiovisuelle de *Gomorra – La serie*. Dans la deuxième partie, nous analyserons les procédés traductionnels utilisés dans le sous-titrage officiel pour normo-entendants²³⁸, afin de donner des exemples de traduction en français du continuum linguistique napolitain et de mettre en exergue le travail des professionnels face à certains écueils. Mais avant d’entrer dans le vif du sujet, il est opportun de présenter notre corpus. Nous partons du principe qu’un corpus est « une collection de données langagières qui sont sélectionnées et organisées selon des critères linguistiques explicites pour servir d’échantillon du langage » (Sinclair 1996, p. 4). Compte tenu du fait que nous nous en servons principalement pour avancer des hypothèses sur les stratégies, la cohérence et la qualité de traductions, et que notre objectif n’est pas de tirer des conclusions sur le fonctionnement du langage, nous croiserons cette définition avec celle de Garric et Longhi, qui voient le corpus « comme un ensemble raisonné de textes, structuré par une cohérence interne » (Garric, Longhi 2012, p. 5). Nous expliquerons par la suite les autres raisons pour lesquelles notre étude s’éloigne des enjeux de la linguistique des corpus et relève essentiellement de la traductologie* : notre corpus est un corpus littéraire bilingue et monodirectionnel (de l’italien vers le français) de textes parallèles écrits non comparables²³⁹. Dans notre cas, les textes sont à considérer comme « parallèles » au vu de leur structure interne équivalente, étant donné que même sans une correspondance directe entre la segmentation des unités de sens dans les adaptations en italien et en français, la traduction porte l’empreinte visible du scénario et du sous-titrage en langue

²³⁸ Comme nous l’avons déjà évoqué, faute du script original de la série et des retranscriptions des dialogues doublés en français, nous ne prendrons pas en compte son doublage.

²³⁹ Les corpus parallèles se composent d’un texte original en langue source et de sa traduction en langue cible. En linguistique des corpus, on définit « comparables » des corpus « multilingues mais ne rassemblant que des textes originaux, en s’affranchissant de la relation d’équivalence traductionnelle » : dans la description des phénomènes linguistiques, ces derniers sont donc plus fiables que les corpus parallèles, « parce que dénués de biais traductionnels » (Kraif 2014, p. 107-109).

source. Par ailleurs, notre travail est conditionné également par l'indisponibilité du texte source original, le scénario italo-napolitain. S'il est vrai que la série a été distribuée en Italie et à l'étranger en version sous-titrée en italien, et que par conséquent nous pouvons considérer les sous-titres italiens comme une partie intégrante du texte source, tel qu'il a été fourni aux adaptateurs étrangers, nous tenons à préciser que le travail d'analyse sera fait à partir des sous-titres et renverra au scénario dans sa forme orale audible à l'écran²⁴⁰. Notre corpus se compose de trois collections monolingues de sous-titres de la série *Gomorra* (italiens officiels, français officiels et français de *fansubbers*). Notre travail se fonde sur l'analyse comparative de ces trois parties : l'exploitation est faite d'une part via le logiciel SketchEngine et d'autre part manuellement (nous précisons qu'il ne s'agit pas d'un corpus bilingue aligné²⁴¹). Le corpus est quantitativement limité, puisque lié aux cinq saisons de la série. Nous nous référerons aux critères exposés par John Sinclair (1996) pour expliciter ci-dessous ses caractéristiques (cf. tableau 10).

Collections	Sous-titres officiels (IT)	Sous-titres officiels (FR)	Sous-titres amateurs (FR)
Taille	122 547 mots	116 434 mots	49 717 mots
Composantes	Saison 1 (ép. 1-12) Saison 2 (ép. 1-12) Saison 3 (ép. 1-12) Saison 4 (ép. 1-12) Saison 5 (ép. 1-10)	Saison 1 (ép. 1-12) Saison 2 (ép. 1-12) Saison 3 (ép. 1-12) Saison 4 (ép. 1-12) Saison 5 (ép. 1-10)	Saison 2 (ép. 1-12) Saison 3 (ép. 1-12)
Textes	Intégraux	Intégraux	Intégraux
Format	rtf, .txt	rtf, .txt	rtf, .txt
Annotations	<i>Timecode (IN/OUT)</i>	<i>Timecode (IN/OUT)</i>	<i>Timecode (IN/OUT)</i>
Auteur	Sky Italia	Giacinto Pizzuti (Nice Fellows)	Pseudonymes : « FairyDragon », « Roberto68 »,

²⁴⁰ Comme nous l'avons annoncé dans la note aux lecteurs initiale, la révision orthographique de nos transcriptions est faite par une relectrice spécialisée en langue et graphie napolitaines, Gianna Caiazzo. Notre objectif est d'authentifier l'écriture des répliques par une locutrice dialectophone et de l'uniformiser sous une forme qui soit lisible par des non-spécialistes.

²⁴¹ Les textes alignés peuvent être définis comme des couples de textes dont l'un est une traduction de l'autre et pour lesquels il existe un système de mise en relation entre segments du texte de « grain équivalent » : sections, paragraphes, phrases » (Habert, Nazarenko, Salem 1997, p. 135). L'alignement des corpus italien et français s'est avéré impossible, car l'adaptation audiovisuelle ne permet pas l'équivalence dans la segmentation du texte source et du texte cible : chaque collection de sous-titres a son ajustement des *timecode* (i.e. les points d'entrée – *IN* – et de sortie – *OUT* – déterminant la durée d'affichage à l'écran) et son découpage sémantique, en fonction des choix des repéreurs et des adaptateurs.

			« Mika O’Parigiano », « Walterdu95 », « La communauté » ou anonymes
Période	2014-2021	2014-2021	2016-2018
Accès	opensubtitles.org	sous-titres.eu	addic7ed.com

Tableau 10. Corpus de thèse

Deux considérations méritent d’être avancées. Premièrement, l’originalité des sous-titres officiels a été vérifiée manuellement dans les deux langues grâce à un travail méticuleux de comparaison entre les scènes filmées (en version originale et en version française) et les collections téléchargées. Deuxièmement, le tableau montre que la collection de sous-titres amateurs (le *fansub**) a une taille plus réduite que les autres. Nous pouvons expliquer l’absence de sous-titres de la première saison en rappelant qu’il faut une communauté fortement passionnée par la série pour lancer un travail collectif de *fansubbing**, et vraisemblablement cet attachement à la série s’est créé en France à la fin de la première saison. En outre, le nombre et la qualité des sous-titres sont également subordonnés aux aléas de cette pratique illégale et irrégulière, avec ses solutions de continuité imposées par des circonstances particulières (fermeture des sites, présence de bénévoles, motivation de l’équipe de traducteurs amateurs, délais trop courts avant la sortie du prochain épisode en France) mais aussi par les accords de distribution. En effet, le *fansubbing** en français de *Gomorra – La serie* s’est arrêté avec la diffusion de la quatrième saison, lorsque la plateforme *MyCanal* (supplantée plus tard par *Canal+Séries*) a rendu disponibles pour la première fois tous les épisodes en version sous-titrée 24 heures après la diffusion en Italie²⁴². Ce changement de cap a découragé des sous-titres non professionnels étant donné que, d’emblée, leur travail acharné pour offrir rapidement des épisodes traduits aux utilisateurs du *streaming* n’avait plus lieu d’être. Ces éléments illustrent pourquoi nous ne disposons pas des saisons 1, 4 et 5.

²⁴² Ce n’était pas le cas des trois premières saisons : le public francophone avait dû attendre la version française pendant plusieurs mois, à cause des temps longs nécessaires au doublage. Voici l’écart entre les dates de diffusion, avant l’arrivée de la nouvelle politique d’accès à la version sous-titrée dès la quatrième saison : Saison 1 – 06/05/2014 (Italie) vs 19/01/2015 (France) ; Saison 2 – 10/05/2016 (Italie) vs 29/09/2016 (France) ; Saison 3 – 17/12/2017 (Italie) vs 15/02/2018 (France).

1.2. Note méthodologique et terminologique

Préparer la version sous-titrée d'un produit audiovisuel aussi long et complexe que la série *Gomorra* confronte les adaptateurs français à des défis inédits, liés aux caractéristiques insolites de son format initial. Tout d'abord, la version française sous-titrée (VOSTFR) de *Gomorra* est un produit télévisé qui respecte la même relation sémiotique que l'original (un canal oral accompagné d'un canal écrit), alors que la traduction audiovisuelle altère traditionnellement cette relation, l'intervention de l'adaptateur étant normalement ésosémiotique (il traduit à l'écrit ce qui était dit à l'oral). Fait intéressant, puisque cette spécularité de la relation sémiotique est susceptible de décomplexer, du moins partiellement, le travail d'un traducteur audiovisuel qui se pose régulièrement la question de la transformation diamésique et de la standardisation linguistique qui va souvent de pair avec un message transposé à l'écrit. Dans *Gomorra – La serie*, c'est un défi qui n'en est pas un, d'abord parce que le sous-titrage avait déjà été imposé au public de la langue source, ensuite parce qu'il offre un modèle de condensation auquel le sous-titre peut s'inspirer. En revanche, le sous-titre français diminue considérablement l'intercompréhension linguistique qui existait dans le binôme napolitain-italien et qui assurait une équivalence informationnelle élevée : au vu de la distance entre napolitain et français, les spectateurs francophones ne peuvent pas exploiter le feedback polysémiotique de la même manière et se fient principalement au canal écrit. Un autre aspect qui se prête à la réflexion est le positionnement du traducteur francophone face aux stratégies adoptées par le sous-titreur italien, qui, comme nous le verrons, a maintenu à l'écrit un certain nombre de traits non-standard. Il est également question du genre discursif : comme nous l'avons évoqué, le scénario de *Gomorra – La serie* ne ressent pas uniquement de l'influence des films de gangsters (les expressions de la criminalité), mais également du film épique (les phrases emphatiques, accrocheuses, solennelles) et du théâtre napolitain traditionnel (la fréquence de dictons et de proverbes empruntés à la culture populaire). Peut-on conserver l'éclectique mosaïque linguistique qui caractérise le texte source ? Comme le montre toute la première partie de cette recherche, nous sommes bien conscients que la traduction d'une série télévisée est bien loin d'être un travail de transfert purement linguistique, et que la compréhension de l'original dépend de la compréhension du contexte dans lequel les auteurs ont produit

leur discours et de l'apport cognitif individuel du traducteur comme du spectateur, en fonction de leur connaissance encyclopédique préalable et de leur idéologie personnelle.

Nous nous apprêtons dans les pages qui suivent à analyser des processus traductionnels, et cette tâche demande quelques précisions complémentaires sur notre méthodologie et sur la terminologie que nous utiliserons. D'abord, au sein des études traductologiques*, notre travail est proche de la critique de la traduction, puisque son objet est d'analyser la façon dont un texte a été traduit, la stratégie traductionnelle adoptée et les résultats qualitatifs obtenus, par le biais d'une comparaison de prototexte et métatexte²⁴³ (Torop 2010, p. 26). Avant d'entrer dans le cœur de la comparaison entre dialogues en napolitain et sous-titres français, nous donnerons un aperçu du travail de traduction du napolitain et de l'italien régional effectué dans le sous-titrage italien, qui constitue un élément indissociable du texte source. Nous analyserons la traduction française du paratexte de la série, pour arriver enfin à la restitution du sociolecte de *Gomorra*. Notre réflexion s'articulera autour des stratégies traductionnelles opérées au niveau macro et micro-textuel. Nous montrerons progressivement comment on donne à lire en français un univers fictionnel au fort ancrage régional, à travers 150 exemples. Cette sélection a été faite en repérant manuellement dans la bande-son originale tous les segments de discours présentant une particularité idiomatique. Nous avons ensuite reparté les exemples en cinq typologies de discours : vulgaire, criminel, imagé, à haute densité culturelle et plurilingue. Nous les illustrerons en suivant cet ordre thématique et nous juxtaposerons à chaque fois les versions officielles (napolitain, italien et français) avec les sous-titres amateurs (si disponibles) et les sous-titres italiens traduits automatiquement en français par DeepL. Si la seconde partie de la thèse se concentre sur les spécificités linguistiques de *Gomorra – La serie* et sur les procédés mis en place par les traducteurs professionnels, la troisième et dernière partie tâchera de comparer la qualité des trois versions.

Dans cette partie descriptive, nous nous appuyerons sur une terminologie traditionnelle de la recherche en traductologie*. Nous tenons d'abord à nous rallier à la théorie interprétative de la traduction, initiée à l'ESIT de Paris dans les années 1970. Cette

²⁴³ Bruno Osimo (dans sa traduction italienne de Torop) utilise les termes de *prototexte* pour désigner le texte original (le texte source) et de *métatexte* pour désigner le texte traduit (le texte cible).

approche se fonde sur l'hypothèse que, avant de le reformuler en langue cible, un traducteur professionnel interprète les signes explicites et implicites du message source, les déverbalise et établit avec la langue cible des **correspondances de mots** (les faits de langue, référents renvoyant à la même réalité, fidèles à la lettre) et des **équivalences de sens** (les faits du discours exprimant la même image mentale, libres à l'égard de la lettre), en prenant également en considération les attentes du destinataires (Lederer 2002, p. 2). Nous nous concentrerons donc sur les équivalences²⁴⁴, qui « permettent au traducteur d'exercer sa créativité et au traductologue de voir clair dans le processus de la traduction » (*Ibid.*, p. 11), ainsi que sur les problèmes de non-équivalence que pose la série, tant du point de vue lexical (*realia*, collocations, expressions figées), que textuel (au niveau de la structure informationnelle, donc thématique et rhématique) ou pragmatique. Les segments de texte qui font l'objet de cette analyse comparative sont les **unités de traduction**, définies par Hatim et Munday comme la portion de texte source sur laquelle le traducteur travaille au niveau de sa recodification linguistique (2004, p. 17). En d'autres termes, c'est le plus petit segment de l'énoncé, présentant des signes liés de telle sorte qu'ils ne doivent pas être traduits individuellement : il peut s'agir d'un mot isolé, d'une locution, d'une proposition ou d'un texte entier. Concernant la posture du traducteur, historiquement et sommairement défini, depuis Cicéron, soit comme fidèle à la lettre (traduction littérale), soit comme fidèle à l'esprit du texte (traduction libre), nous avons déjà introduit les termes respectifs d'**extranéité** et de **domestication** (cf. I, 3.1), même si d'autres termes pourraient être employés à leur place. Jean-René Ladmiral (2014, p. 4-6) est plus attaché à la dichotomie entre **sourciers*** (les traducteurs attentifs au signifiant de la *langue*, qui visent à donner une impression de dépaysement et selon lesquels le lecteur ne doit pas oublier qu'il lit une traduction) et **ciblistes*** (les traducteurs concentrés sur le signifié et sur la valeur d'une *parole* qui doit advenir dans la langue-cible). En revanche, Nida (in Ladmiral 2014, p. 9) exprime cette tension dialectique en choisissant les termes d'**équivalence dynamique** (*i.e.* la recherche du même effet chez le public-cible) et d'**équivalence formelle** (pour indiquer une traduction plus philologique). Nous le verrons, cette dernière peut donner des résultats satisfaisants,

²⁴⁴ Nous utiliserons le terme d'« équivalence » selon la tradition de l'École de Paris, mais gardons à l'esprit que le terme est controversé et souvent contesté : outre l'impossibilité de superposer avec précision deux signifiés appartenant à deux cultures différentes, à cause de l'anisomorphisme des langues (Osimo 2011, p. 262), nous sommes conscients de la relativité de cette notion, susceptible d'être influencée par une grande variété de facteurs linguistiques et culturels (Baker 1992, p. 5-6), mais aussi de sa portée très large, qui tend à désigner toute opération de traduction (Ladmiral 1979, p. 20).

surtout quand les structures syntactico-lexicales de la langue-source et de la langue-cible sont très similaires, comme c'est le cas entre idiomes de l'aire romane tels que le napolitain, l'italien et le français. Concernant les procédés de traduction, nous utiliserons des termes communément acceptés par les traductologues et résumés par Hatim et Munday (2004, p. 148-150), qui proposent une subdivision entre deux types de stratégies. D'un côté, celles de « traduction directe » (*direct translation*), donc d'adhérence au texte source, à savoir :

- **l'emprunt** (l'emploi d'un terme étranger qui puisse combler une lacune en langue cible et y introduire, le cas échéant, une « couleur locale »²⁴⁵) ;
- **le calque** (l'emprunt d'une expression dont on traduit littéralement chacun de ses éléments²⁴⁶) ;
- **la traduction littérale** (un transfert mot-à-mot d'un texte qui donne un rendu idiomatique et grammaticalement approprié).

De l'autre, des stratégies de « traduction oblique » (*oblique translation*), impliquant des changements plus conséquents par rapport à la forme du message original. Les auteurs citent :

- **la transposition** (qui consiste à établir une équivalence par un changement de catégorie grammaticale) ;
- **la modulation** (la forme du message est modifiée en changeant le point de vue, suite à des choix imposés par la structure de la langue ou dictés par le style²⁴⁷) ;
- **l'équivalence** (entendue comme la restitution de l'effet d'une situation *via* un texte structurellement et stylistiquement très différent, comme cela peut être le cas pour la traduction des proverbes) ;

²⁴⁵ Nous distinguerons l'emprunt brut – un transfert du signifiant et du signifié sans modification formelle en langue cible – de l'emprunt assimilé, dans lequel l'élément transféré subit des altérations graphiques (Spencer 2015, p. 19-20).

²⁴⁶ Nous faisons une différence entre le calque sémantique, une forme indigène copiée sur un modèle étranger, pouvant altérer les sens initiaux dans la langue réceptrice et introduire un sens erroné (par exemple « réaliser » utilisé dans le sens anglais de *realize*, se rendre compte), et le calque morphologique, qui crée des nouveaux mots en imitant la structure morphosyntaxique de son modèle (comme « gratte-ciel » issu de l'anglais *skyscraper*)(Spencer 2015, p. 28).

²⁴⁷ Cela se produit, notamment, quand on emploie la partie pour le tout, l'abstrait pour le concret, l'actif pour le passif (Delisle, Lee-Jahnke, Cormier 1999, p. 54).

- **l'adaptation** (limite extrême de la traduction, puisqu'elle crée une nouvelle situation pour combler un trou sémantique en langue cible).

Nous souhaitons compléter cette taxonomie par d'autres termes techniques énumérés par Díaz-Cintas et Remael (2007, p. 202-207), qui, dans leur ouvrage sur la traduction audiovisuelle, se réfèrent au transfert des *culture-bound terms*. Ils distinguent notamment :

- L'**explicitation** (*i.e.* rendre plus accessible le texte source à travers une opération de spécification ou de généralisation)²⁴⁸ ;
- La **substitution** (renoncer à un ou plusieurs éléments du texte source et opter pour une référence plus ou moins proche, par exemple un éponyme ou un hyperonyme) ;
- La **re-création lexicale** (inventer un néologisme)²⁴⁹ ;
- La **compensation** (rééquilibrer une perte survenue ailleurs par une surtraduction qui prend la forme d'un ajout) ;
- L'**omission** (éliminer une référence à cause de contraintes techniques) ;
- L'**ajout** (insérer un ou plusieurs termes qui étaient inexistantes dans le texte source).

Dans leur ouvrage *Terminologie de la traduction*, Delisle, Lee-Jahnke et Cormier (1999) estiment qu'il existe des choix traductionnels pouvant éloigner d'une équivalence fonctionnelle, foncièrement liés au besoin d'explicitier ou d'impliciter des segments du texte source. D'un côté, nous avons la **sous-traduction**, qui consiste à omettre dans le texte cible les compensations, les étoffements ou les explicitations qu'exige une traduction idiomatique et conforme au sens du texte source (p. 77). De l'autre, la **surtraduction**, qui

²⁴⁸ Cummins et Șerban (2018) affirment que la traduction est par nature un processus de sélection de ce qu'il faut rendre explicite (p. 126) et que, dans la communication médiée par le traducteur, les mots clés pour comprendre les phénomènes d'explicitation et d'implication sont le contexte, les intentions de communication, les hypothèses sur l'interlocuteur (dans notre cas, le téléspectateur) et le choix parmi des alternatives (p.128). Certes, la décision de ne pas expliciter des notions est une stratégie visant à impliquer le public, qui devra ainsi fournir les liens manquants, mais qui pourrait aussi renoncer ou établir un lien erroné (p. 139).

²⁴⁹ Nous parlerons également de « re-création » au sens large, qui consiste, selon Guidère, à « réécrire le texte en préservant seulement les idées et les fonctions de l'original » (2016, p. 86).

consiste à traduire explicitement des éléments du texte de départ qui devraient rester implicites dans le texte cible (p. 78).

Pour ce qui est de la traduction de scènes présentant de l’alternance codique*, nous nous inspirerons du schéma d’**analyse multimodale** proposé par Ramos Pinto (2018), reposant sur l’idée que la variété sert à décrire indirectement les personnages, leurs relations et les situations discursives, notamment les rapports de solidarité ou de pouvoir. La chercheuse estime que l’étude multimodale – en présence d’une variété non standard – consiste à observer l’interaction entre éléments de la version parlée, de la mise en scène et des sous-titres du texte source, afin de comprendre quelle fonction diégétique est liée à la variété et si les sous-titres impactent la relation entre version parlée et mise en scène, comme illustré dans la figure 4 (notre traduction, l’original est disponible en annexe 7) :

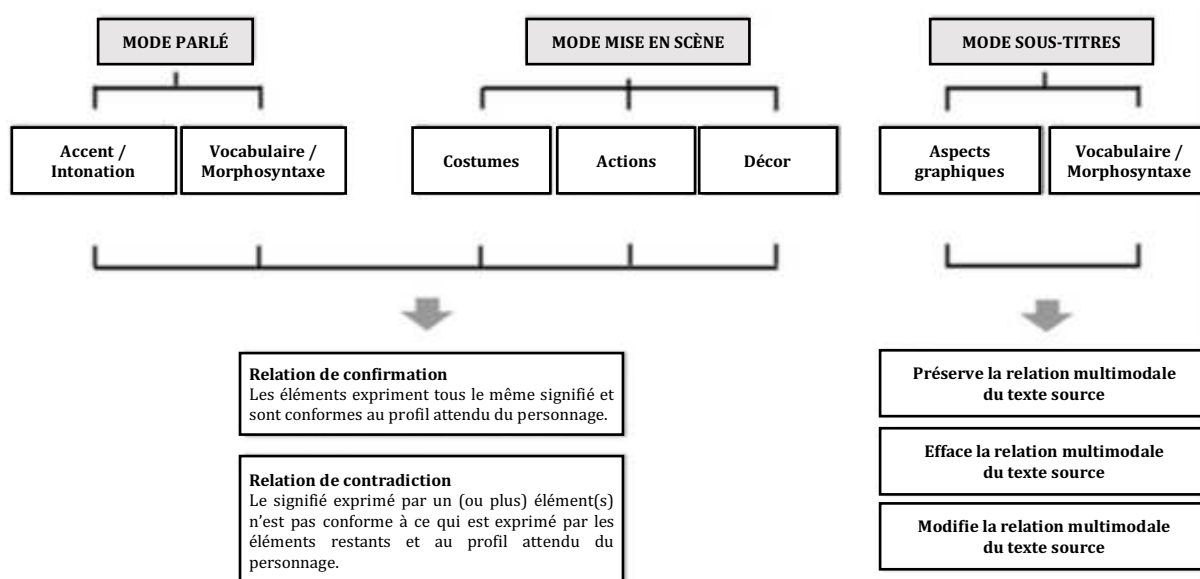


Figure 4. L’analyse multimodale selon Ramos Pinto (2018, p. 10)

Selon cette approche, il est donc fondamental d’étudier comment les dialogues interagissent avec la mise en scène, car un produit audiovisuel contient des signes non verbaux qui prennent la forme de vêtements, de bâtiments, de milieux naturels, de phénomènes météorologiques : des éléments saillants qui donnent des informations importantes au niveau de la narration. Les éléments visuels et linguistiques se complètent et le traducteur peut faire le choix de ne pas traduire, et d’exploiter la redondance du texte

multimodal (Perego, Taylor 2012, p.36-41). Cette analyse indique ainsi les cas de préservation, de suppression ou de modification de la relation multimodale du texte source.

Or, pour que nous puissions poser les jalons de notre analyse comparative, il est crucial de réfléchir au rôle du sous-titrage italien et de faire un tour d'horizon sur la traduction du napolitain vers l'italien, qui constitue, pour le sous-titreur français, un modèle d'interprétation, déverbalisation et reformulation du napolitain sur lequel travailler.

1.3. En italien, d'abord

Gomorra – La serie a la particularité d'avoir bénéficié d'un sous-titrage en italien qui lui a permis de franchir les frontières régionales. Nous l'avons dit, du point de vue structurel le napolitain est bel et bien une langue, nous avons donc à faire à des sous-titres interlinguistiques qui constituent une première étape de traduction. Mais les sous-titres de la série n'ont pas toujours le napolitain comme langue source. Lorsque des personnages s'expriment en italien, en italien régional ou en italien populaire, la production a fait le choix de maintenir des sous-titres intralinguistiques, afin d'optimiser l'accessibilité* du produit télévisé. Du point de vue pragmatique, Sky Italia a produit des sous-titres ergonomiques et hautement lisibles, dans le respect des conventions professionnelles. Or, dans ce chapitre, nous nous focaliserons sur l'aspect traductionnel du sous-titrage interlinguistique napolitain-italien. Une étude approfondie d'accessibilité* et de lisibilité* du sous-titrage italien serait certes intéressante, cependant notre attention sera focalisée principalement sur les stratégies de traduction qui sont mises en place par les traducteurs pour conjuguer la quête de l'intelligibilité, imposée par la production, avec la restitution de l'expressivité et des connotations socioculturelles du napolitain.

Commençons par rappeler brièvement la théorie des « universels » de la traduction, ces constantes identifiées par les traductologues dans tout texte traduit et dont Mona Baker a été la pionnière en 1993. Il s'agit de tendances sous-jacentes à tout processus de traduction interlinguistique (Bezari, Raimondo, Vuong 2019), et qui sont censées influencer aussi les sous-titres italiens de notre corpus. Ondelli (2020) résume

cinq universels : 1) la loi de l'interférence : le texte cible tend à calquer les structures du texte source, 2) l'explicitation : le texte cible tend à expliquer des notions qui sont implicites dans le texte source, 3) la simplification : le texte cible se présente linguistiquement moins riche et varié que le texte source, 4) la normalisation : le texte cible tend à standardiser les éventuelles variations* marquées contenues dans le texte source et à se conformer à une norme codifiée, 5) la convergence : la langue des textes traduits tend à s'uniformiser et à assumer des traits typiques de l'écrit. Ces tendances générales peuvent s'appliquer également dans le domaine de l'audiovisuel, où la contrainte temporelle oblige le traducteur à reformuler de façon facilement intelligible et à produire des sous-titres qui convergent vers une langue écrite claire, efficace et répétitive. *Gomorra - La serie* n'a pas échappé à ces lois. Prenons par exemple les universels de l'explicitation, de la simplification et de la normalisation²⁵⁰ (tableau 11) :

Universel de traduction	Saison, ép, min.	Bande sonore originale	Sous-titre italien	Sous-titre français
Explicitation	S1E2, 06'38	' O principale tuojo primma 'o fa murì, e ppo me vulesse pavà.	Prima il tuo datore di lavoro me lo fa morire - e poi mi vuole pagare.	Ton patron l'envoie au casse-pipe - et après, il me paie.
Simplification	S4E12, 39'06	' A cosa ca nun t'aggio maje ditto è ca nun t'hê 'a fidà nemmeno 'e me.	Non ti ho mai detto che non • ti dovevi fidare nemmeno di me.	Il fallait pas / te fier à moi non plus.
Normalisation	S1E7 38'55	Voglio sulamente che deve essere riconosciuto il grande lavoro che ha fatto mio figlio Genny in Honduras.	Voglio soltanto che venga • riconosciuto il grande lavoro - che ha fatto • mio figlio Genny in Honduras.	Je veux qu'on reconnaisse le travail / de mon fils Genny au Honduras.

Tableau 11. L'influence des universels de la traduction dans le sous-titrage italien

²⁵⁰ La convergence y est absente, car elle serait mesurable seulement en comparant quantitativement les sous-titres italiens de *Gomorra - La serie* avec des corpus de textes traduits de grandes dimensions. Quant à l'interférence, nous y reviendrons dans la suite de cette section.

La stratégie d'explicitation mentionnée ci-dessus mène à un texte italien plus long que l'original (« 'o principale tuo » devient « il tuo datore di lavoro »), alors qu'il existerait en italien des termes plus courts (comme « il tuo capo »), pourtant l'intervention du traducteur précise au spectateur un aspect socioculturel qui est implicite en napolitain. Dans le système camorriste, le boss n'est pas seulement un chef qui impose son autorité sur un groupe d'affiliés, c'est surtout un supérieur hiérarchique qui crée de l'emploi, auquel on se lie par un pacte non écrit de prestation de service et par une rémunération mensuelle, et qui est respecté pour la sécurité financière qu'il assure auprès des familles. D'où l'expansion textuelle pertinente voulue dans le sous-titre italien, qui fait recours au terme plus officiel de « datore di lavoro » (litt. « employeur »). La traduction française va dans la même direction, vu que « patron » implique également le fait d'être au service d'un entrepreneur. Pour ce qui est de la simplification, c'est une solution naturelle et presque intrinsèque dans l'exercice de condensation que demande le sous-titrage, constamment orienté à la suppression de la redondance textuelle. Dans l'exemple cité, l'original est une phrase pseudo-clivée, composée d'un pronom relatif et d'une subordonnée complétive (littéralement : « la seule chose *que* je ne t'ai pas dite est *que* tu ne devais pas... »). Le traducteur italien allège l'énoncé et le transforme en une subordonnée objective (« je ne t'ai jamais dit *que* tu ne devais pas... »), alors que le traducteur français simplifie ultérieurement en effaçant la subordination (« il fallait pas... »). Le choix de la normalisation, quant à lui, répond à la tendance à faire apparaître des sous-titres grammaticalement corrects et qui ne soient pas une source de distraction durant le visionnage de l'épisode. Cela conduit à la suppression de l'anacoluthie de Donna Imma « voglio *sulamente* che *deve essere* riconosciuto », qui témoignait de son manque de compétence grammaticale en italien²⁵¹. La standardisation du discours est appliquée dans les versions italienne et française.

L'universel de l'interférence mérite une réflexion plus approfondie. Lorsqu'on passe en revue la longue liste de sous-titres italiens de *Gomorra – La serie*, il y a quelque chose qui saute aux yeux : l'adaptation des dialogues semble fortement influencée par le dialecte. Prenons un exemple parmi beaucoup d'autres, une phrase prononcée par l'affilié Le Diplomate (S4E9, 13'33) :

²⁵¹ Littéralement : « Je veux qu'on doit reconnaître ». Pour plus de précisions sur cette réplique, cf. I, 2.6.

NAP : **Ma si sta ccà, vo' ddì ch'isso e 'amice suoje un'idea 'a tengono.**

IT : Ma se **sta** qua, vuol dire che lui e / gli amici **suoi** un'idea la **tengono**.

FR : Mais s'il est ici, • c'est qu'il a son idée.

À première vue, tout laisserait penser à une interférence sous l'emprise lexicale et syntaxique du napolitain, comme le montrent les verbes « stare » et « tenere » au lieu de « essere » et « avere » et la postposition de l'adjectif possessif « suoi », connotés diatopiquement en italien. Pourtant, tout le corpus italien révèle des structures syntaxiques ou des choix lexicaux calqués sur le dialecte. Les prochains tableaux montrent quatre exemples de tournures typiques du napolitain qui sont traduites littéralement en italien, ce qui laisse supposer une approche régionalisante du sous-titrage italien. Pour chaque régionalisme (en gras dans les tableaux), nous fournissons le nombre total d'occurrences relevé dans les sous-titres italiens de *Gomorra – La serie*, ainsi que des extraits des dialogues à titre d'exemple, avec les informations utiles pour situer la réplique (saison, épisode, minute d'apparition dans la version italienne), le personnage qui la prononce et la triple version (originale, sous-titrée en italien, sous-titrée en français). Le premier cas étudié (tableau 12) est l'emploi du verbe « être » en napolitain, qui se traduit par deux verbes distincts : « essere » (employé principalement comme auxiliaire) et « sta' » (qui correspond aux autres usages d'« essere » en italien).

Régionalisme	Occurr.	(Saison, ép., min) <i>Personnage</i> , exemples tirés de la série
Verbe <i>stare</i> au lieu d' <i>essere</i>	130	(S1E5, 11') <i>Donna Imma</i> ORIGINAL : Siccome tuo padre sta ô 41 bis , IT : Siccome tuo padre sta al 41 bis, FR : Avec ton père en QHS,
		(S3E4, 37') <i>Gegè</i> ORIGINAL : 'E ssocietà stanno a pposto, Gennà. IT : Le società stanno a posto. FR : Les sociétés sont à l'abri.
		(S5E1, 25') <i>Saro Levante</i> ORIGINAL : Ce steveno pure 'e guardie. IT : Ci stavano pure le guardie. FR : Il y avait les flics aussi.

Tableau 12. Le calque du verbe « stare »

Le sous-titrage italien emploie « stare » et « starci », alors que la norme standard aurait demandé « essere » et « esserci ». Le prochain cas (tableau 13) concerne l'expression du verbe « avoir » en napolitain, qui se traduit en même temps par « avè » (souvent employé comme auxiliaire) et « tené » (qui exprime la possession).

Régionalisme	Occurr.	(Saison, ép., min) Personnage, exemples tirés de la série
Verbe <i>tenere</i> au lieu d' <i>avere</i>	85	(S4E1, 32') <i>Ciccio Levante</i> ORIGINAL : Teneno un appuntamento ê ll'otto ô centro scommesse. IT : Tengono un appuntamento • al centro scommesse. FR : Ils se retrouvent au bar, à 8 h.
		(S4E8, 15') <i>Genny</i> ORIGINAL : Si tu tiene probleme, 'o consorzio tene probleme. IT : Se tu tieni problemi, • il consorzio tiene problemi. FR : Si tu as des problèmes, • le consortium aura des problèmes.
		(S5E3, 11') <i>Munaciello</i> ORIGINAL : ...Ca tenimmo nustalgia d'a famiglia Savastano ? IT : Che teniamo nostalgia • della famiglia Savastano? FR : Qu'on a la nostalgie des Savastano ?

Tableau 13. Le calque du verbe « tenere »

Encore une fois, la traduction littérale de « tenere » en italien s'éloigne d'un usage typique du standard (sa signification principale étant celle de tenir, garder, maintenir, soutenir) et imprime au sous-titre une couleur locale. Le tableau 14 attire notre attention sur la forme de politesse employée en napolitain, passant par la deuxième personne du pluriel (« vuje »), contrairement à l'italien standard, qui l'exprime à la troisième personne féminine du singulier (« lei »). Nous verrons que la traduction italienne adhère complètement au style de vouvoiement des personnages dialectophones :

Régionalisme	Occurr.	(Saison, ép., min) Personnage, exemples tirés de la série
Pronom compl. <i>Vi</i> pour la forme de politesse, au lieu de <i>La/Le</i>	119	(S1E1, 11') <i>Donna Imma</i> ORIGINAL : Ve faccio purtà nu bbellu caffè ? IT : Vi faccio portare un bel caffè? FR : Du caffè ?
		(S1E2, 3') <i>Salvo Nunziata</i>

		ORIGINAL : Vi stanno addosso, Don Piè, che pretendete ? IT : Vi stanno addosso, Don Pietro. FR : Ils vous surveillent, • c'est normal.
		(S2E8, 35') <i>Angelino Sepino</i> ORIGINAL : Ve prego, Don Ci' ! Don Ci', m'avite 'a fà 'a grazia. IT : Vi prego, Don Ciro! Don Ciro, dovete farmi la grazia! FR : Don Ciro, accordez-moi la grâce.
		(S3E4, 20') <i>Coiffeuse</i> ORIGINAL : Donna Annalì, nun ve prioccupate, ca mo ve faccio ascì nova. IT : Donna Annalisa, non vi preoccupate, • vi faccio nuova. FR : Donna Annalisa, après ça, • vous serez comme neuve.

Tableau 14. Le calque du vouvoiement

Le dernier cas étudié (tableau 15) permet d'observer que le sous-titre italien fait attention à la syntaxe napolitaine et tente de la conserver quand il en a la possibilité. La position de l'adverbe est généralement libre dans les deux langues, mais certains usages sont plus ou moins idiomatiques en italien standard. Un exemple parmi d'autres est l'adverbe « già » (déjà) avec le passé composé ou le présent progressif, que l'italien place traditionnellement après le verbe auxiliaire, alors qu'en napolitain il n'est pas rare de l'antéposer. Une fois de plus, l'adaptation italienne laisse percevoir l'influence du napolitain :

Régionalisme	Occurr.	(Saison, ép., min) Personnage, exemples tirés de la série
L'adverbe <i>già</i> antéposé à l'auxiliaire, au lieu d'être postposé	32	(S1E4, 9') <i>Zecchinetta</i> ORIGINAL : Noi di queste cose già ne abbiamo parlato. IT : Noi, di queste cose, già ne abbiamo parlato. FR : On en a déjà parlé.
		(S2E4, 9') <i>Malamore</i> ORIGINAL : Ched è, ggìa t'hê scurdato 'o zi' tujo ? IT : Già ti sei dimenticata di tuo zio? FR : T'as déjà oublié ton oncle ?
		(S4E2, 19') <i>Gennaro</i> ORIGINAL : Si vuje firmate 'e ccarte, ggìa stanno tutt' 'e ccose priparate. IT : Se firmate le carte, già sta tutto preparato. FR : Si vous signez les papiers, tout est prêt.

		(S5E1, 8') <i>Avocat de Gennaro</i> ORIGINAL : Ma io già ci sto lavorando. IT : Ma io già ci sto lavorando. FR : Mais j'ai mes méthodes.
--	--	---

Tableau 15. Le calque de « già » antéposé.

Ces nombreuses occurrences nous invitent à écarter la théorie d'une interférence qui viendrait se glisser dans la traduction de manière irréfléchie. Nous estimons que la présence de traits régionaux dans les sous-titres italiens est bel et bien un choix stratégique, aussi déstabilisant que cela puisse paraître à un public habitué à la convergence des sous-titres vers une norme standardisée²⁵². Laisser paraître en transparence la structure du dialecte permet de conserver l'idiomaticité de l'original, très marqué en diatopie et en diastratie, afin de restituer des dialogues cohérents avec le profil populaire qui est attendu des personnages, mais également dans la perspective d'une distribution étrangère qui puisse sauvegarder dans le sous-titrage l'empreinte locale de la variété originale. Une traduction standardisée, voire littéraire, contrasterait avec le langage cru, dérangeant et négligé des criminels de *Gomorra*. Un positionnement qui va à l'encontre de l'universel de la normalisation, qui tend à élever le registre et à éviter toute déviation d'une norme codifiée, surtout en vertu du rôle que les sous-titres devraient jouer dans l'alphabétisation et dans l'amélioration des compétences langagières. Le *Code des bonnes pratiques en sous-titrage* (Carroll, Ivarsson 1998) est habité lui aussi par cet esprit contradictoire. D'un côté il affirme que « le registre doit être approprié et correspondre à l'élocution²⁵³ » et que « la qualité de la traduction doit être élevée en

²⁵² À ce titre, nous citons le commentaire d'un blogueur italien, publié en 2019, qui s'étonne des traits régionaux présents dans le sous-titrage de *Gomorra – La serie* : « La surprise (faites attention) est que souvent nous ne sommes pas face à une traduction littérale – et exclusivement italienne – des phrases prononcées par les acteurs, mais plutôt à un mélange italo-parthénopéen qui fait sourire. Prenons par exemple la phrase dans ma capture d'écran, qui, en dialecte dans la bande sonore originale, disait : 'Pàtem m'è lasciat' quann' tenév di mìs'. Qui devrait être traduite en italien courant par : 'Mio padre mi ha abbandonato quando avevo due mesi'. Au contraire, dans le *new italian* des sous-titres de *Gomorra* de Roberto Saviano ça devient : 'Mio padre mi ha abbandonato che tenevo due mesi'. Un hybride inquiétant dont on ne comprend pas si c'est recherché ou si c'est le résultat d'une traduction bâclée, faite par quelqu'un qui considère l'italianisation du dialecte comme un fait normal » (notre traduction). Ici, le spectateur réagit au choix du sous-titreur de calquer le napolitain et de s'éloigner de la norme écrite, qu'il qualifie d'*inquiétant*. Cet avis nous informe que le public est habitué à des sous-titres standardisés et prouve en même temps que les calques en italien risquent d'être une source de distraction pour le spectateur. L'original est disponible à l'adresse : <https://www.lospettacolodevecontinuare.com/2019/04/gomorra-sottotitoli-italiano-napoletano-serie-tv-sky.html> [consulté le 04/05/2022].

²⁵³ « The language register must be appropriate and correspond to locution » (notre traduction).

tenant dûment compte de toutes les nuances idiomatiques et culturelles²⁵⁴ », de l'autre il préconise, nous l'avons dit, un langage « grammaticalement correct, puisque les sous-titres servent comme modèle de littéracie ». Comment pourrait-on restituer en équivalence une sous-variété dialectale utilisée par des parlants avec un très faible niveau d'instruction et respecter en même temps la correction grammaticale ? Le sous-titreur italien se trouve face à une sorte de schizophrénie des recommandations professionnelles et doit jongler entre le choix de standardiser la variation* et de respecter les registres.

Cet exercice d'équilibrisme entre le respect de la norme linguistique et la restitution de la variété est montré par l'emploi du mode subjonctif dans les sous-titres italiens. Or, le subjonctif présent et le subjonctif passé ne sont pas employés en napolitain (Iandolo 2016, p. 90), et leur omission en langue italienne est principalement considérée de nos jours comme une marque d'oralité néo-standard, donc comme une déviation de la norme écrite littéraire. Dans ce sens, les sous-titres italiens de *Gomorra – La serie* n'optent pas toujours pour une solution univoque : parfois c'est l'universel de la normalisation qui l'emporte et le subjonctif est employé, parfois le sous-titreur montre une plus grande adhérence aux dialogues originaux, et alors le subjonctif passe au mode indicatif. Observons cette alternance dans les prochains extraits. Nous avons sélectionné les répliques en napolitain de plusieurs personnages dialectophones qui partagent le même profil, inculte et impliqué dans le milieu criminel, où le mode subjonctif ne peut pas être employé. Or, la traduction italienne alterne le calque et la standardisation. L'emploi du mode subjonctif apparaît en gras et son omission est soulignée :

(S1E5, 43') *Donna Imma*

NAP : **I' penzo che tuo figlio ancora nunn è bbravo a vvalutà 'a femmena giusta pe isso.**

IT : Io penso che tuo figlio • ancora non **sia** bravo - a valutare la donna giusta per lui.

FR : Ton fils n'est pas capable • de choisir la femme - qu'il lui faut.

(S2E3, 32') *Ciro*

NAP : **Pecché io penzo ca chi cumanna nun s' ha dda maje scurdà na cosa :**

IT : Perché penso che chi comanda non • deve mai dimenticarsi di una cosa :

FR : Un boss ne devrait jamais • oublier une chose :

²⁵⁴ « Translation quality must be high with due consideration of all idiomatic and cultural nuances » (notre traduction).

(S2E7, 37') *'O Nano*

NAP : **I' spero ca 'o Principe 'sti scuse 'e vvulesse accettà.**

IT : E spero che O' Principe • queste scuse le **voglia** accettare.

FR : L'espère que Le Prince les accepte.

(S3E4, 03') *Marinella*

NAP : **Nunn è importante addó vaco, basta ch'è lluntano 'a ccà.**

IT : Non è importante dove vado, - basta che è lontano da qua.

FR : Peu importe, • pourvu que ce soit loin d'ici.

(S3E5, 20') *Ciro*

NAP : **I' penzo ca 'e guagliune so' ppronte.**

IT : Io penso che i ragazzi **siano** pronti.

FR : Je pense que les gars sont prêts.

(S3E9, 16') *Cosimo*

NAP : **Voglio che sei orgogliosa pure 'e me.**

IT : Voglio che sei orgogliosa • pure di me.

FR : Je veux que tu le sois de moi aussi.

(S4E1, 18') *Gennaro*

NAP : **Voglio ca ce stanno nu cuofano 'e perzone ca 'o ssanno.**

IT : Voglio che lo **sappiano** • un sacco di persone.

FR : Si on demande où vous étiez, • elles pourront en témoigner.

(S4E7, 01') *Bell'e bbuono*

NAP : **Aspettammo c'arriva 'a rrobba, e ppo turnammo a rridere n'ata vota.**

IT : Aspettiamo che arriva la roba, • poi torniamo a ridere di nuovo.

FR : Quand la came arrivera, • on va bien rigoler.

(S5E5, 01') *Gennaro*

NAP : **Voglio ca dicite in giro ca ce sta nu bbellu regalo**

IT : Voglio che **diciate** in giro • che c'è un bel regalo

FR : Faites savoir qu'il y a une prime

(S5E8, 13') *Bell'e bbuono*

NAP : **Penzavo ca ggìa stive durmenno**

IT : Pensavo che già stavi dormendo.

FR : Je pensais que tu dormais.

Si la norme standard demande le mode subjonctif après les verbes *pensare*, *sperare*, *bastare*, *volere* et *aspettare*, les solutions adoptées en italien ne suivent pas toujours l'universel de la normalisation. Nous pouvons interpréter cette ambivalence de choix traductionnels comme une tentative de contraster, à plusieurs reprises mais sans que ce

soit systématique, la tendance à la standardisation qu'entraîne naturellement le passage au canal écrit.

Pour conclure, le sous-titreur semble livrer aux spectateurs italophones des dialogues cohérents avec le milieu populaire des parlants, donc connotés diastratiquement par une faible compétence linguistique, sans pour autant vouloir alourdir la lecture avec un italien trop négligé et qui pourrait entraver la lecture des spectateurs. Une première lecture des sous-titres italiens de la série *Gomorra* révèle donc une stratégie de préservation de la variété qui se manifeste par le recours fréquent au calque, dans une approche traductionnelle que nous pourrions qualifier de sourcière²⁵⁵, pour employer un terme cher aux traductologues. Aussi, il est fréquent de tomber sur des calques lexicaux facilement lisibles*, puisqu'ils concernent des termes sémantiquement proches de l'italien et susceptibles d'être explicités par le contexte : c'est le cas par exemple du napolitain « 'e guardie » (les policiers), traduit littéralement par « le guardie » (51 occurrences), « 'a criatura » (l'enfant) restitué par « la creatura » (6 occurrences) ou encore « 'a tarantella » (un ennui) italianisé « la tarantella » (2 occurrences). Au cours des prochains chapitres, nous aurons l'occasion de montrer que la tendance à calquer le napolitain peut même s'extrémiser et aller jusqu'à l'emprunt des termes napolitains à fort contenu culturel, laissés non-traduits entre guillemets. Il en va de même pour les marques d'oralité et pour les hypocoristiques dialectaux, qui sont maintenus afin de rétablir en italien une différence de registre. Globalement, le sous-titreur français a donc bénéficié d'un texte source accompagné de sous-titres rédigés dans un italien sciemment régionalisé, visant à créer une pseudo-variété sociolectale proche de la version originale, pourrait-on résumer le résultat du sous-titrage italien. Il reste maintenant à découvrir si et comment cette caractérisation très localiste a été restituée dans la version française.

²⁵⁵ Pour un approfondissement sur ce terme, qui indique une tendance à la littéralité en traduction, cf. II, 1.2, ainsi que l'entrée « approche sourcière » dans le glossaire en annexe 1.

Chapitre 2. Le paratexte

Si la restitution de la variété sociolectale (le mélange d'italien populaire, de napolitain et de termes criminels) peut s'effectuer au niveau macro-textuel (par compensation dans l'ensemble des sous-titres d'une saison et, plus largement, dans l'ensemble des sous-titres de la série) ou micro-textuel (dans l'unité phrastique limitée que représente chaque sous-titre), des choix de traduction sont également nécessaires au niveau paratextuel. Dans ce deuxième chapitre, nous nous pencherons sur les « nœuds textuels²⁵⁶ » situés aux frontières des épisodes qui peuvent avoir une utilité pragmatique. Concernant le paratexte, Genette nous invite à considérer que

cette frange, en effet, toujours porteuse d'un commentaire auctorial, ou plus ou moins légitimé par l'auteur, constitue, entre texte et hors-texte, une zone non seulement de transition, mais de *transaction* : lieu privilégié d'une pragmatique et d'une stratégie, d'une action sur le public au service, bien ou mal compris et accompli, d'un meilleur accueil du texte et d'une lecture plus pertinente – plus pertinente, s'entend, aux yeux de l'auteur et de ses alliés (2002, p. 8).

Comme toute série, *Gomorra* présente un schéma formel répétitif permettant aux spectateurs d'en reconnaître la structure et d'en comprendre l'identité. Les ingrédients morphologiques se présentent toujours dans le même ordre : une courte séquence d'ouverture (un *cold open* de trois à huit minutes) durant laquelle commencent à apparaître les crédits, un générique hermétique (le titre « Gomorra » imprimé en lettres majuscules sur une plaque en fer rouillé, s'affichant à l'écran une quinzaine de secondes, accompagnée d'un bruit métallique dérangeant), le titre de l'épisode, la reprise de la narration et une scène finale (le *tag*)²⁵⁷. Un morceau de musique accompagne les génériques de fin et le *teaser* de l'épisode suivant. Nous nous focaliserons dans les pages qui viennent sur trois éléments récurrents qui accompagnent les épisodes et qui sont porteurs d'informations utiles sur les choix de distribution de Canal+ : la localisation

²⁵⁶ Les éléments morphologiques structurant verticalement les épisodes des séries télévisées. Sur le plan macrotextuel, on compte le générique, le prologue, l'épilogue, les scènes clés et les personnages-guides (Aprile, De Fazio 2010, p. 14).

²⁵⁷ La terminologie du paragraphe est empruntée à Aprile et De Fazio (2010, p. 15).

française des bandes-annonces, la traduction des morceaux musicaux et la traduction des titres des épisodes.

2.1. Au nom du Père, du Fils et de la Mafia

Le premier rendez-vous qu'un spectateur francophone peut obtenir avec *Gomorra – La serie* est celui avec les bandes-annonces de la série. Situés en amont du processus de visionnage, les *trailers* officiels dévoilent des scènes représentatives afin d'encourager les souscriptions d'abonnement et d'inciter à consommer le produit. La manière de présenter la série au public varie en fonction du pays, et il peut être intéressant de se pencher sur leur localisation. En Italie, les *trailers* des cinq saisons sont un montage de scènes extraites des épisodes et d'intertitres très courts (par exemple « la serie-evento », la série-événement, ou « da un'idea di Roberto Saviano », d'après une idée de Roberto Saviano). Le spectateur italophone est donc immergé dès le début dans la langue napolitaine, accompagné par un fond musical diégétiquement cohérent avec l'intrigue : rap napolitain (saison 1), morceau symphonique de style épique et chœur religieux (saison 2), musique électronique (saisons 3-5). Les *trailers* en français sont diffusés en version doublée et empêchent tout effet dépayasant garanti par les sonorités du napolitain. Sans doute à cause d'une moindre familiarité du public francophone avec le microcosme napolitain et avec l'œuvre transmédia de Saviano, Canal+ a éprouvé le besoin d'adapter les musiques et d'ajouter la voix d'un narrateur, guidant le public potentiel à la découverte de l'univers *Gomorra*. Ci-dessous nous transcrivons les textes insérés dans les quatre premières saisons (la cinquième bande-annonce étant diffusée sans voix-off, composée uniquement d'une sélection de scènes de la saison) :

- **Saison 1** : « Une organisation. Un clan. Une famille. On n'a jamais vu la mafia d'aussi près. Là-bas, la mafia a un nom. Vieux comme la Bible : Gomorra. La série-événement, en exclusivité sur Canal+²⁵⁸ ».
- **Saison 2** : « L'obscurité vaincra-t-elle le soleil de Naples ? C'est le grand retour du clan Savastano sur Canal+. Cette série a battu tous les records en Italie. Découvrez

²⁵⁸ Vidéo disponible à l'adresse : <https://www.youtube.com/watch?v=pB6Mfu-87QI> [consulté le 6 août 2022].

la nouvelle saison phénomène. Gomorra, saison 2. Les deux premiers épisodes en exclusivité sur Canal+²⁵⁹ ».

- **Saison 3** : « Au nom du Père, du Fils et de la Mafia : Gomorra est de retour sur Canal+. Gomorra, saison 3 inédite, en exclusivité sur Canal+²⁶⁰ ».
- **Saison 4** : « Il y a des limites à ne pas franchir, même pour la mafia. Et si vous n'aviez encore rien vu ? Gomorra, saison 4 inédite, dans la foulée de la diffusion italienne²⁶¹ ».

Outre la stratégie marketing visant à élargir l'audience (les termes accrocheurs « événement », « exclusivité », « records », « phénomène », « inédit »), le narrateur joue ici le rôle d'un médiateur qui facilite l'acceptabilité* et l'implantation du produit audiovisuel dans la culture cible. Dans la première saison, cette fonction est attribuée aux déictiques « près » et « là-bas », permettant un premier rapprochement spatial à un objet lointain, et à l'explicitation du jeu de mots Camorra-Gomorra (« un nom vieux comme la Bible »). Dans la deuxième saison, fort d'un accompagnement musical immédiatement reconnaissable (le titre « 'O sole mio », chanté en napolitain par Pavarotti), Canal+ exploite la référence au soleil de la chanson et problématise la question de la dégénérescence du mal à travers la métaphore des ténèbres en lutte contre la lumière. L'oxymore ajouté dans le *trailer* de la saison 3 (« Au nom du père, du Fils et de la Mafia »), quant à lui, restitue le paradoxe des criminels pratiquants et voués à la Vierge et renforce l'effet contrastif entre cruauté et aspiration à la pureté de l'âme, décliné par les metteurs en scène dans toutes les saisons de la série. Après les lieux communs du soleil et de l'opéra, mis en avant dans la précédente, cette troisième bande-annonce exploite un stéréotype qui identifie les Italiens aux yeux des Français, *i.e.* l'importance de la religion catholique dans la vie quotidienne²⁶². La quatrième bande-annonce est plus axée sur l'intrigue,

²⁵⁹ Vidéo disponible à l'adresse : <https://www.youtube.com/watch?v=xOc5bBxR-UA> [consulté le 6 août 2022].

²⁶⁰ Vidéo disponible à l'adresse : [https://www.youtube.com/watch?v=mbOIG\]zws04](https://www.youtube.com/watch?v=mbOIG]zws04) [consulté le 6 août 2022].

²⁶¹ Vidéo disponible à l'adresse : <https://www.youtube.com/watch?v=yLIX5k6QKIU> [consulté le 6 août 2022].

²⁶² À ce propos, l'historien Jean-Dominique Durand écrit : « La lecture de la presse quotidienne ou hebdomadaire italienne est pour le lecteur français source d'étonnement, peut-être de stupeur, en raison de la place qu'y occupe le religieux, plus particulièrement l'Église catholique, reflet de la place de cette dernière dans la société italienne et de l'importance de la papauté dans l'histoire de l'Italie » (Durand 2008, p. 167). Nous rappelons également que la sentence 203/1989 de la Cour Constitutionnelle italienne

évoquant les limites franchies par les personnages de la série. La cinquième finit par adopter le style sans commentaire du *trailer* italien – probablement parce que le public francophone est désormais familier avec cet univers criminel – sans se priver d’une intéressante adaptation musicale : le morceau « It’s a man’s man’s man’s world » de James Brown, chanté dans cette version par la voix féminine de Jurnee Smollet-Bell²⁶³. Les paroles de la chanson (répétant que « c’est un monde d’hommes ») font allusion à la prédominance masculine dans la saison finale, où toutes les femmes au pouvoir ont été éliminées, et pourraient également évoquer le stéréotype de l’Italien machiste, souvent évoqué au cours des cinq saisons. D’une part, cette courte description des ajouts issus de la localisation des *trailers* de *Gomorra – La serie* nous fait prendre conscience du rôle qu’une certaine image préfabriquée de l’Italie peut jouer dans le processus de transformation linguistique d’un produit télévisé. D’autre part, cela nous permet d’introduire la question de l’importance diégétique, stratégique ou stylistique que peut revêtir la musique d’une série et de sa réception auprès du public cible. Dans le prochain paragraphe, nous l’aborderons dans une perspective traductionnelle.

2.2. Morceaux rap et néo-mélodiques

La décision de traduire les musiques d’un film ou d’une série repose sur plusieurs facteurs. Les textes des chansons ne sont pas tous diégétiques, car ils peuvent être situés en scène ou hors-scène (Ranzato 2010, p. 32). Díaz et Remael précisent que le client peut avoir donné des instructions précises à ce sujet, que la liste des dialogues envoyée aux traducteurs pourrait ne pas inclure les morceaux de musique ou que ces derniers peuvent coïncider avec les crédits des génériques de début et de fin (2007, p. 208). Dans la pratique du sous-titrage, la traduction se concentre essentiellement sur les morceaux ayant une pertinence diégétique avec l’intrigue, sauf indication contraire. Les normes de Netflix (2021), par exemple, imposent aux traducteurs audiovisuels de

sous-titrer uniquement les chansons en rapport avec l’intrigue, si les droits ont été accordés. Les chansons des génériques d’ouverture et de fin ne doivent être sous-

reconnaît « la valeur de la culture religieuse » et que « les principes du catholicisme font partie du patrimoine historique du peuple italien », sans que cela soit en contradiction avec le principe constitutionnel de laïcité de l’État.

²⁶³ Vidéo disponible à l’adresse : https://www.canalplus.com/series/gomorra/h/4558780_40099 [consulté le 6 août 2022].

titrées que si elles sont clairement liées à l'intrigue (par exemple, pour les contenus pour enfants, lorsque les paroles racontent une histoire) ou si Netflix le demande. Normalement, les chansons d'ouverture des programmes pour adultes ne doivent pas être sous-titrées, sauf pour les sourds et malentendants²⁶⁴.

Or, comme nous l'avons évoqué (I, 1.2) la musique est une partie intégrante de l'ancrage localiste recherché par les auteurs de la série *Gomorra*, et agit également comme une signature stylistique :

Le choix de la musique s'inscrit dans le cadre de la cohérence esthétique générale. Outre les *beats* synthétiques et déformés de l'électronique de Mokadelic, l'utilisation de chansons néo-mélodiques, également empruntées au film de Garrone, est remarquable, surtout dans un sens contrastif (par exemple, le montage du morceau romantique d'Alessio, *Ancora noi*, avec des images du suicide de Pasqualino en prison)²⁶⁵ (Napoli, Tirino 2015, p. 195).

Les chansons néo-mélodiques²⁶⁶ sont essentielles pour créer un effet d'immersion dans la culture populaire des quartiers napolitains et leurs paroles pathétiques – imprégnées le plus souvent de bons sentiments, machisme, passion charnelle et stéréotypes sur la beauté féminine – ne font qu'accentuer les contrastes entre les rêves de bonheur des personnages et leur vie misérable. Pour le dire avec Lombard (2019, p. 7),

certains chanteurs de ce genre musical ont explicitement glorifié la mafia, [...] la popularité d'une telle musique vient de ce qu'elle intègre tous les ingrédients nécessaires à créer un désir de mafia, puisque paroles et concepts dans ces chansons sont éponnés ou intériorisés dans l'imaginaire collectif, dans l'ensemble du corps social.

²⁶⁴ « Only subtitle plot-pertinent songs if the rights have been granted. Opening and ending theme songs should only be subtitled if clearly plot-pertinent (e.g. for children's content when the lyrics tell a story) or if instructed by Netflix. Normally, adult programs should not have the opening songs subtitled, except for SDH » (notre traduction).

²⁶⁵ « Nel quadro di generale coerenza estetica rientra la selezione delle musiche. Insieme ai beat sintetici e distorti dell'elettronica dei Mokadelic, si segnala l'uso delle canzoni neomelodiche, anch'esso mutuato dal film di Garrone, soprattutto in senso contrastivo (es. montaggio del brano romantico *Ancora noi* di Alessio con le immagini del suicidio in carcere di Pasqualino) ». Notre traduction.

²⁶⁶ Nous avons fourni plus d'informations sur ce genre musical dans la note en bas de page n.30.

Selon une convention établie, dans la série ces chansons sont traduites (et apparaissent en italique à l'écran) seulement lorsqu'elles sont chantées par des personnages ou qu'elles contiennent des éléments textuels utiles au développement de l'intrigue. Prenons l'exemple de la saison 2 : dans l'épisode 2 (14'), Genny est de retour à Scampia, conduit sa voiture en silence et un fond musical néo-mélodique l'accompagne : dans ce cas, la traduction n'est pas jugée nécessaire. Au début de l'épisode 3 (« La passion selon Conte », 1'30) don Salvatore Conte se rend chez Nina, son amoureuse transsexuelle. Elle habite avec sa famille, qui couvre leur relation clandestine. Avant l'arrivée de Conte, les sœurs de Nina chantent en italien une chanson néo-mélodique, *Mai* de Giuliano Desideri, qui est sous-titrée en français (tableau 16):

Musique en italien	Sous-titrage français
Io senza di te lo giuro, non so che farei, senza le tue carezze, solo, impazzirei. Nel fuoco dell'inferno, piano, scenderei. Perché si può morire per amore...	Sans toi, je te jure, je sais pas ce que je ferai. Sans tes caresses, dingue, je deviendrais. Dans le feu de l'Enfer, lentement, je descendrais. Car on peut mourir d'aimer...

Tableau 16. Traduction d'un morceau musical néo-mélodique

Dans ce cas, le rôle diégétique de la chanson est reconnu, transféré en équivalence dans le texte cible et restructuré en fonction des contraintes morphosyntaxiques et techniques du sous-titrage en français. Les paroles rappellent ici le désir que Conte éprouve pour Nina, laissent deviner la ferme volonté d'aller la voir malgré le risque de perdre sa crédibilité au sein de son clan et annoncent les vicissitudes qui l'attendent. En effet, le boss réagira aux insultes homophobes lancées à Nina par son affilié Le Métis en le blessant et en le privant de sa place de deal : cette décision, dictée par une passion incontrôlable et jugée comme injuste par le clan, lui coûtera la vie dans une embuscade, dans laquelle Ciro lui volera le titre de chef des sécessionnistes.

Le deuxième genre emblématique des banlieues napolitaines, largement représenté dans la série, est le rap. La toute première scène de *Gomorra – La serie* s'ouvre sur une discussion autour d'un morceau rap d'Ivan Granatino, *'A storia 'e Maria*, entendu à la radio pendant qu'Attilio conduit la voiture en compagnie de Ciro, son protégé. Les

deux camorristes s’apprêtent à exécuter un attentat commandé par leur boss, don Pietro. Ciro promet à son mentor que le morceau est génial et chante ces paroles (tableau 17) :

Musique en napolitain	Sous-titrage français
Siente, amico, chello ca te dico. Nunn 'e ttruove dint'ê libbre 'e storie 'e chisti viche. Storie 'e prumesse, chi parte e chi resta, storie 'e chi se guarda 'a vita 'aret'a 'na fenesta.	Écoute, l'ami, l'histoire de ces rues n'est écrite nulle part. Les histoires d'être ou ne pas être, de ceux qui regardent la vie par la fenêtre.

Tableau 17. Traduction du morceau rap « *A storia 'e Maria* »

Ce court extrait musical annonce, en quelques secondes, de nombreux thèmes développés dans la série et établit, via l’impératif et le vocatif napolitains (« *siente, amico* »), un dialogue triangulaire : la musique interpelle, à travers la double voix du rappeur et celle de Ciro, qui s’y superpose, l’interlocuteur interne à la scène (Attilio) et externe (le spectateur) et agit comme une sorte de prologue narré par un narrateur omniscient. Le deuxième vers, « *Nun 'e truove dint''e libbre 'e storie 'e chisti viche* » (littéralement, « tu ne trouveras pas dans les livres les histoires de ces ruelles »), attire l’attention du public et promet de révéler des vérités tues par l’histoire officielle, conformément au ton assertif et au rôle de lanceur d’alertes qu’incarne Saviano. Les spectateurs ne le savent pas encore, mais la chanson porte, à l’état embryonnaire, certains axes thématiques centraux tels que l’amitié (« *amico* »), la promesse d’une vie meilleure (« *'e prumesse* »), la mort (« *chi parte* »), la survie de ceux qui échappent à la mort (« *chi resta* ») ou qui restent impuissants et emprisonnés dans le Système (« *chi se guarda 'a vita 'aret'a 'na fenestra* », littéralement : « qui regarde la vie derrière une fenêtre »). La traduction doit inévitablement condenser le sens du texte source afin de livrer aux spectateurs un sous-titre lisible* en peu de temps, d’autant plus que dans le rap le nombre de mots prononcés par seconde est nettement supérieur aux répliques standard. Ces contraintes rendent les paroles restituées en français plus hermétiques, car on renonce à des noyaux sémantiques importants pour leur interprétation, tels que « livres », « promesses » et « partir ». La version française arrive à respecter la reprise anaphorique du mot « histoire » et l’assonance *resta-fenestra*, rendue par la rime être-fenêtre, même si le sens général est, à

notre avis, moins immédiat. Le sous-titrage d'un morceau rap n'offre ici que l'option de la sous-traduction, le traducteur étant obligé d'omettre des références diégétiquement pertinentes pour des raisons de lisibilité*. Il convient toutefois de préciser que, dans la scène en question, la conversation est rapidement recentrée sur la divergence d'opinion entre *Ciro* et *Attilio* : ce dernier juge le morceau de *Granatino* « trop moderne », prétexte pour introduire le thème du conflit intergénérationnel entre les vieux et les jeunes camorristes.

Dans la deuxième saison (S2E10, 34'20), nous entendons un autre extrait de rap napolitain qui scande la rapide succession d'événements de la série, le morceau « 'O primmo ammore » de *Luchè*. La musique accompagne l'énième scène d'alliance entre clans qui tourne mal et qui s'achève avec une tentative d'éliminer tous les adversaires : *Chanel* trahit l'alliance avec *Ciro* et demande à *Don Pietro* de reprendre le contrôle de *Secondigliano*. Toutefois, par l'intermédiaire de son fidèle allié *Malamore*, *Pietro* offre à des ambitieux jeunes des ruelles l'adresse de la cachette de *Chanel* en échange de celle de *Ciro*, le pire ennemi du clan *Savastano*. Dans le cas de cet épisode, les paroles font écho à ce jeu de trahisons et accompagnent l'embuscade tendue à *Chanel* (tableau 18) :

Musique en napolitain	Sous-titrage français
Tu m'accatte cu 'e sorde 'nfuse 'e sango	Ton fric est ensanglanté
Tu m'affascine pecché pericolosa	T'es dangereuse, je te kiffe trop
Io ne tengo ddoje 'ncuollo pecché 'unn arreposo	C'est pas de tout repos
'O primmo ammore m'ha fatto cchiù male	Le premier amour m'a meurtri
Si tradisce nun 'o può fermà.	S'il te trahit, c'est sans merci.

Tableau 18. Traduction du morceau rap « 'O primmo ammore »

Le premier amour se réfère à la vie de gang qui attire les jeunes des cités. Le texte original renvoie au pouvoir addictif de l'argent facile, gagné au détriment de la vie de quelqu'un d'autre (« tu m'accatte che sorde 'nfuse 'e sanghe », littéralement « tu m'achètes avec de l'argent imprégné de sang »), à l'attrait pour les dangers de la rue (« tu m'affascine pecché pericolosa », litt. : « tu m'attires car tu es dangereuse »), à l'exigence ressentie d'être armé (« je ne tengo ddoje 'ncuollo pecché n'arreposo », litt. « j'ai deux flingues sur moi parce je suis jamais tranquille »), aux mensonges de cette vie et à l'inexorable spirale de souffrances qu'elle entraîne (« 'o primmo ammore m'ha fatto cchiù male, sì tradisce nun 'o può fermà », litt. « le premier amour m'a fait encore plus mal, s'il te trahit, tu ne peux

pas l'arrêter »). Cette fois, la traduction facilite une pleine compréhension du texte source en restituant tous ses mots clés, malgré le travail de simplification syntaxique, obtenue grâce à une efficace réduction des pronoms et des liens de subordination.

Mais le morceau rap le plus important de la série est réitéré à chaque épisode avec les génériques de fin, pour accompagner les crédits et la bande annonce de l'épisode suivant. La chanson, interprétée par les rappers NTO' et Lucariello, s'intitule *Nuje vulimm' na speranza*. Dana Renga soulève une réflexion à cet égard (2019, p. 220) :

Chanté en dialecte napolitain, le titre se traduit par "Nous voulons un espoir" et la voix du narrateur est celle d'un homme récemment libéré de prison qui aspire à changer de vie et souhaite que les enfants du quartier puissent vivre sans l'angoisse d'être impliqués dans les affaires des gangs. [...] Cependant, dans la séquence finale, les paroles ne sont pas traduites et, à moins d'être familier avec le dialecte napolitain, un tel message d'espoir est perdu pour les téléspectateurs, qui se préparent au prochain épisode violent²⁶⁷.

Au sein d'une série qui explore les méandres obscurs de l'âme et l'inévitable décadence morale d'une communauté livrée à elle-même, le texte de cette chanson n'est pas insignifiant en position finale (tableau 19) :

Musique en napolitain	Français (nous traduisons littéralement)
È oggi ca se fa 'o dimane, è lloggico ca si rimane inerme nun cagna niente. [...] Nuje vulimmo na speranza pe ccampà dimane. Mane aizzate, chesta ccà va sulo pe cchi rimmane. [...] 'A vita facile nun te nfraceta te squaglia dinto a ll'acido. Ê vvote nun me capacito,	C'est aujourd'hui qu'on construit demain, c'est logique que si tu restes inerte rien ne changera. [...] Nous voulons un espoir pour vivre demain. Mains en l'air, cette chanson est seulement pour ceux qui restent. [...] La vie facile ne te rend pas inepte, elle te dissout dans l'acide. Parfois je ne réalise pas,

²⁶⁷ « Sung in Neapolitan dialect, the title translates as "We Want Hope" and the narrative voice is that of a man recently released from prison who desires to change his life and wishes that neighborhood children might live without the "anxiety" of becoming involved with gang business. [...] In the concluding title sequence however, lyrics are not translated and unless one is familiar with Neapolitan dialect, such a hopeful message is lost on viewers who are anticipating the next violent installment » (notre traduction).

<p>ê vvote nun trovo pace, voglio n'ata prospettiva, prosperità attiva. Guardo a ffigliemo â matina, pronto pe n'atu destino.</p>	<p>parfois je ne trouve pas la paix, je veux une autre perspective, une prospérité active. Je regarde mon fils le matin, prêt pour un autre destin.</p>
---	---

Tableau 19. La musique de fin d'épisode

Nous avons déjà mis l'accent sur le fait que, dans son ensemble, la série ambitionne de décortiquer le mal dans toutes ses facettes sans forcément le montrer un héros positif, de faire connaître un système très puissant qui prédestine ses chevilles ouvrières à la destruction. Quand on écoute plusieurs fois les paroles de ce titre, à la fin de chaque épisode, il apparaît néanmoins probable que les auteurs aient voulu créer une antinomie dialectique entre deux voix opposées, celle des criminels dans *Gomorra* et de la population hors *Gomorra*. Les paroles des deux rappeurs contrebalancent la violence de la série par des mots étonnamment optimistes (espoir, paix, prospérité) et par une projection dans un avenir soucieux du bien-être des enfants. Rappelons que tous les enfants de la série subissent des sévices (Mariarita est tuée par Malamore, Pietrino évite une fusillade dans les bras de sa mère Azzurra) et que dans un tel contexte, la phrase « je regarde mon fils le matin, prêt pour un autre destin » équivaut à une prise de conscience, à un acte de rébellion. S'il est vrai que cette phrase est prononcée à la frontière extrême du texte principal, vers la fin du générique, noyée dans les crédits et dans les anticipations du prochain épisode, elle constitue, en vertu de son improbabilité de toucher quelqu'un, une bouteille à la mer que la direction de la série a voulu lancer à destination du public. Certes, tout le morceau bénéficie d'un emplacement ingrat, puisque le sous-titrage des paroles serait en conflit avec la lecture des collaborateurs de la série et avec les éventuels sous-titres des scènes proleptiques. L'absence d'une traduction est tout à fait justifiée, bien qu'elle représente, pour nous, la perte d'un élément narratif important dans la compréhension globale de la série, et, pour le spectateur, un choix inéluctable qui le prive de la faculté d'apprécier lui-même la pertinence des paroles.

2.3. Les titres des épisodes

La volonté d'éviter une extranéité qui pourrait dérouter les spectateurs francophones s'observe également dans les intitulés français des épisodes qui composent les saisons de *Gomorra – La serie*. Douze dans les quatre premières saisons et dix dans la cinquième, les titres sont situés dans ce « seuil » génétique à la frontière du texte, ils chapeautent chaque épisode et ont pour fonction de créer une cohérence diégétique au sein du produit audiovisuel tout entier. Comme nous le verrons, dans certains cas ils peuvent même entrer en résonance avec d'autres narrations de l'univers *Gomorra* et porter un message perlocutoire. Pour le spectateur, qui les voit apparaître dans la partie basse de l'écran dans les premières minutes de visionnage, après un court prologue avec génériques, ces titres peuvent constituer un fil rouge entre les différents épisodes, installer une ambiance, créer une attente ou préparer le public aux événements qui suivront. Pour le chercheur, ces titres peuvent mettre en évidence le dialogue que le traducteur tente d'instaurer avec le contexte historico-social de la langue cible. Selon Irene Ranzato, le traducteur audiovisuel doit relâcher les liens d'appartenance à la culture source lorsqu'un scénario présente un niveau d'enracinement culturel (*cultural embeddedness*) très fort : en intervenant en faveur d'un ancrage à la culture réceptrice, il favoriserait l'acceptabilité* du texte source (2010, p. 36-37). Cette opération, qui peut être aussi le fruit d'une stratégie commerciale voulue par la chaîne télévisée, est possible en prenant les distances du texte source et en optant pour la domestication. Observons les titres que Canal+ propose pour les douze premiers épisodes de *Gomorra* (à côté de la traduction en gras, nous indiquons l'original et la stratégie de traduction adoptée) :

Saison 1

- Épisode 1. **Le clan des Savastano** (Il clan dei Savastano) = trad. littérale
- Épisode 2. **Question de confiance** (Ti fidi di me?) = substitution
- Épisode 3. **L'homme de la maison** (L'omm 'e casa) = trad. littérale
- Épisode 4. **Sang africain** (Sangue africano) = trad. littérale
- Épisode 5. **Le rugissement de la lionne** (Il ruggito della leonessa) = trad. littérale
- Épisode 6. **Roulette espagnole** (Roulette spagnola) = trad. littérale
- Épisode 7. **Seule contre tous** (Imma contro tutti) = substitution

- Épisode 8. **Élections** (La scheda bianca) = substitution
- Épisode 9. **Erreur de jeunesse** (Gelsomina Verde) = substitution
- Épisode 10. **Règlement de Conte** (Ora facciamo i Conte) = transposition
- Épisode 11. **Tueurs nés** (Cento modi per uccidere) = substitution
- Épisode 12. **Les immortels** (Gli Immortali) = trad. littérale

Nous remarquons que la moitié des titres correspondent mot-à-mot (les traductions littérales), alors que l'autre moitié est le fruit d'une intervention créative du traducteur, qui prend plus ou moins des distances vis-à-vis des originaux, avec cinq cas de substitution et un cas de transposition. Dans l'ensemble, deux stratégies rhétoriques chères à la version italienne sont maintenues en français. Premièrement, la métaphore de la bête féroce (épisode 5), avec l'annonce dans le titre de l'image de la « lionne » (surnom de Donna Imma). Ce choix n'est pas anodin, car il existe une solidarité sémantique entre la métaphore de la lionne et la boss camorriste : la coexistence d'une nature humaine et bestiale, capable de gouverner avec intelligence et de réagir avec une férocité sans égales. Le personnage de Donna Imma côtoie souvent une présence animale dangereuse, du chien de combat qu'elle sauve de la rue, en passant par la statue d'un tigre en céramique dans le bureau des Savastano, jusqu'aux vêtements imprimés léopard. De plus, la bête féroce deviendra un *topos* dans la narration de Saviano, qui se retrouvera dans le scénario de la série (saison 2, épisode 7) sous forme de la panthère offerte en cadeau, mais également dans ses futurs romans : dans *Piranhas* l'affilié Lollipop veut faire empailler un lion (Saviano 2016b, p. 191) et dans la couverture italienne de *Baiser féroce* (2017) le lecteur découvre un tigre grinçant des dents. Deuxièmement, le calembour paronymique, qui laisse apparaître des expressions idiomatiques supposées connues : la traduction de l'épisode 10 est l'unique cas de transposition qui restitue l'effet du jeu de mot, axé sur la proximité entre le nom du boss « Conte » et les « comptes » à régler. Les épisodes 2,7,8 et 11 remplacent l'ancien titre par un nouveau, qui reprend partiellement chaque isotopie du titre original (la confiance, la solitude, les élections et l'homicide). Au contraire, l'épisode 9 efface totalement l'enracinement de la série dans l'actualité récente. Dans la version italienne, le titre « Gelsomina Verde » était un hommage à la jeune fille brutalement torturée, tuée et brûlée en 2004 par le clan Di Lauro, « coupable » d'avoir fréquenté un jeune d'un clan rival. Il est important de rappeler que dans le neuvième

épisode de la série cette histoire sordide est racontée avec précision via le personnage fictif de Manu (interprétée par l'actrice Denise Perna) : les spectateurs italiens voient donc apparaître le vrai nom de la victime seulement quelques secondes dans le titre de l'épisode, qui interroge, tel une épitaphe, par sa diversité stylistique par rapport aux titres précédents et consolide le lien de la série avec la réalité. Le choix de le remplacer par un titre neutre comme « Erreur de jeunesse » crée certes une cohérence stylistique en français – les titres deviennent tous des locutions entièrement nominales – mais supprime toute visée perlocutoire. Non seulement ce titre ambitionnait de secouer le spectateur en soulignant l'ancrage réaliste de la série, mais il montrait une vocation au dialogisme (la citation d'un fait divers agit en tant qu'argument d'autorité, sollicitant la connivence du public) et à la féminisation (via la présence du prénom « Gelsomina »). Il en va de même avec l'effet dialogique de l'épisode 2 (l'original est une phrase interrogative) et avec le prénom « Imma » de l'épisode 7, également supprimés. La disparition de ces deux prénoms semble réduire la centralité des rôles féminins (victimes et bourreaux), qui est pourtant une signature de *Gomorra – La serie*. Nous verrons que la distanciation des titres originaux prendra plus d'ampleur avec les saisons successives.

Saison 2

- Épisode 1. **À vif** (Vita mia) = substitution
- Épisode 2. **Guerre froide** (Lacrime e Sangue) = substitution
- Épisode 3. **La passion selon Conte** (Mea Culpa) = substitution
- Épisode 4. **Le parfum de la hyène** (Profumo di iena) = trad. littérale
- Épisode 5. **Sans filet** (Occhi negli occhi) = substitution
- Épisode 6. **La conquête du territoire** ('O Track) = substitution
- Épisode 7. **Bon prince** (Il Principe e il Nano) = substitution
- Épisode 8. **Frères de sang** (Divide et impera) = substitution
- Épisode 9. **Une femme libre** (Sette Anni) = substitution
- Épisode 10. **L'appât** (Fantasmi) = substitution
- Épisode 11. **Comme un poison** (Nella gioia e nel dolore) = substitution
- Épisode 12. **Le prix du sang** (La fine del giorno) = substitution

Avec une seule traduction littérale et onze substitutions, la stratégie de la domestication, généralisée à la quasi-totalité des titres de la saison 2, nous explique comment la chaîne française entend présenter la série au public cible. Le choix de la littéralité dans l'épisode 5 permet, comme pour la « lionne » de la saison précédente, de sauvegarder l'efficacité de la référence à la bestialité féminine : le titre « le parfum de la hyène » est essentiel afin d'introduire le personnage de Chanel et de décrypter l'oxymore de sa préciosité affectée, en contraste avec sa férocité. Les autres titres originaux évoquent des éléments diégétiques de la série en faisant appel à des personnages mis en relief (épisodes 6 et 7) ou à des expressions figées idiomatiquement ancrées dans la culture italienne. Que ce soit des formules hypocoristiques utilisées en famille (« *vita mia* »), vaguement poétiques (« *occhi negli occhi* », « *la fine del giorno* »), lexicalisées à partir d'un discours de Winston Churchill (tel est le cas de « *lacrima e sangue* », expression utilisée à la minute 23 du même épisode par Don Pietro, pour décrire la souffrance générée par son fils Genny), de la liturgie catholique (« *mea culpa* », « *nella gioia e nel dolore* ») ou de dictons latins (« *divide et impera* »), elles subissent toutes un processus de ré-écriture en faveur d'idiomatismes plus immédiats pour le public francophone. Certaines locutions figées, susceptibles d'être reconnues par le spectateur francophone idéal, respectent le climat du titre source : la préparation à une longue et pénible période de guerre que contenait la citation de Churchill – épisode 2 – est restituée par la référence à la guerre froide ; l'isotopie de la pénitence – épisode 3 – est rendue par un palimpseste citant la Passion biblique ; la dichotomie joie-douleur qui était suggérée par le rite du mariage catholique – épisode 11 – est remplacée par un nouveau calembour paronymique faisant allusion à l'expression « comme un poisson dans l'eau », où la joie laisse la place à un poison mortifère. Digne de mention est la traduction de l'épisode 7, « Bon prince » : si d'un côté elle renonce à la place centrale donnée dans l'original au personnage du « Nain » au profit du « Prince », elle présente ce dernier en rééquilibrant les titres avec une référence culturellement liée au contexte italien : en effet, « Bon Prince » pourrait évoquer le Prince de Machiavel, qui doit faire preuve de prudence, contrairement au personnage de la série qui se fait remarquer pour son style opulent. Optimisant la lisibilité* des titres par la culture réceptrice, ces types de procédés de substitution seront désormais l'unique mode de traduction de la saison 3.

Saison 3

- Épisode 1. **Le mal-aimé** (Viva il Re!) = substitution
- Épisode 2. **Système sanglant** (Hasta la muerte) = substitution
- Épisode 3. **Exil en enfer** (Inferno) = substitution
- Épisode 4. **Nouveau départ** (Il filo e la Moira) = substitution
- Épisode 5. **Les enfants des fantômes** (Sangue Blu) = substitution
- Épisode 6. **Le cheval de Troie** (Come nascere) = substitution
- Épisode 7. **Une vie violente** (Sangue del mio sangue) = substitution
- Épisode 8. **Leçons de vie** (Guerra aperta) = substitution
- Épisode 9. **L'ange de Forcella** (Giuda!) = substitution
- Épisode 10. **La reine de Secondigliano** (La creatura) = substitution
- Épisode 11. **Entre tes mains** (Fede) = substitution
- Épisode 12. **Rédemption** (Per Sempre) = substitution

Avec la ré-écriture intégrale des douze titres, la production renonce à toute solution d'extranéité et opte encore une fois pour une domestication totale, d'autant plus que la portée littéraire de certains intitulés italiens en restreint la compréhension principalement à un public cultivé. Si notre analyse a montré que le discours de Saviano tend à construire un éthos d'intellectuel (cf. I, 1.6), la série tend aussi, en début de saison 3, à intellectualiser et à élever le dialogue avec les spectateurs par des références érudites sur le thème du pouvoir et de la mort : se succèdent les citations de Shakespeare (ce « Vive le Roi » tiré d'Hamlet, ép. 1), de Goya (l'eau-forte « Hasta la muerte », litt. « jusqu'à la mort », ép. 2), de Dante (l'Enfer de l'ép. 3) et de la mythologie grecque (la Moire coupant le fil de la vie, ép. 4). Aussi, ces choix stylistiques, anticipés par l'emploi du latin dans la saison précédente (épisodes 3 et 8), pourraient suggérer qu'en Italie la série s'adresse à un spectateur idéal fort d'une bonne culture générale. Les autres titres sont moins connotés et restent fidèles à des expressions figurées courantes évoquant la filiation (dans l'ép. 7 « Sangue del mio sangue », litt. « sang de mon sang », la locution désigne les enfants, tout comme dans l'épisode 10 où le terme *creatura* se réfère au

napolitain *criatura*, qui signifie « enfant ») ou à des locutions d'inspiration religieuse (épisodes 9, 11 et 12), des idiomatismes qui se perdent en traduction. Encore une fois, un titre court introduisant le surnom du personnage principal de l'épisode (« Sangue Blu », ép. 5) est supprimé en faveur d'une phrase nominale. Toutefois, les pertes que nous venons d'évoquer sont partiellement compensées grâce à un remaniement qui investit tous les titres en français. « Le Mal-Aimé » (ép. 1) remet l'accent sur le personnage central de l'épisode (Malamore) en reprenant un terme qui apparaît dans les sous-titres du même épisode ; « Les enfants des fantômes » (ép. 5) souligne l'importance de la relation parents-enfants dans la série ; « Le cheval de Troie » (ép. 6) rétablit la référence aux légendes de la Grèce Antique ; « Une vie violente » (ép. 7) introduit une référence littéraire aux bandes de voyous bien connue par le public francophone, car ce titre fait appel au roman de Pasolini publié en 1959 ; enfin « Rédemption » (ép. 12) compense le lexique religieux qui avait été perdu en supprimant les références à Judas (l'apostrophe « Giuda ! ») et à la Foi (« Fede »). La grande liberté que montre cette approche traductionnelle dénote ainsi un besoin d'augmenter la compréhensibilité des titres, afin de les présenter à un public le plus vaste possible dans le respect des principales isotopies de la série. Mais c'est surtout un projet d'harmonisation stylistique qui l'emporte, que nous voyons se peaufiner dans les deux dernières saisons de la série. Elles sont distribuées en Italie sans aucun titre (pour des raisons que nous ne connaissons pas, les épisodes ne sont que numérotés) et dans la version française les titres sont créés de toutes pièces. C'est ainsi que les saisons 4 et 5 se caractérisent par des ajouts où la phrase nominale s'impose définitivement, à l'exception des épisodes de trois titres consécutifs (épisodes 11, 12 et 1) :

Saison 4

- Épisode 1. **Les larmes du Christ**
- Épisode 2. **La terre des feux**
- Épisode 3. **Respect**
- Épisode 4. **Cash**
- Épisode 5. **Les racines du mal**
- Épisode 6. **Le préféré**
- Épisode 7. **Adieu frère**

- Épisode 8. **Vices cachés**
- Épisode 9. **Dernières volontés**
- Épisode 10. **Abus de pouvoir**
- Épisode 11. **Une femme à abattre**
- Épisode 12. **Ne se fier à personne**

Saison 5

- Épisode 1. **Les Morts Ne Reviennent Pas**
- Épisode 2. **Goulag**
- Épisode 3. **Le Gentleman**
- Épisode 4. **Le Retour**
- Épisode 5. **Vendetta**
- Épisode 6. **Fleurs Vénéneuses**
- Épisode 7. **Martyrs**
- Épisode 8. **Croisades**
- Épisode 9. **L'Amour D'Une Mère**
- Épisode 10. **Jusqu'au Bout**

Comme l'affirme Irene Ranzato,

la nouvelle vie du texte dans le nouveau contexte est plus évidente quand l'accent est porté sur les ajouts : de nouvelles lectures qui transmettent quelque chose de fondamentalement différent par rapport au texte source²⁶⁸ (2010, p. 17).

Certaines de ces créations sont précieuses afin de comprendre l'angle choisi par la chaîne Canal+ pour présenter la série aux consommateurs francophones, du moment où

²⁶⁸ « La nuova vita del testo nel nuovo contesto è più evidente quando l'enfasi è sulle aggiunte : nuove letture che trasmettono qualcosa di fundamentalmente diverso di quanto il testo di partenza si proponeva di fare ». Notre traduction.

les titres sont créés en mobilisant des notions connues par le public cible et capables d'attirer son attention. Les choix les plus intéressants témoignent de la religiosité dans le milieu camorriste, mise en relief par le recours à des termes issus du catholicisme (« Les larmes du Christ », « Martyrs », « Croisades »), à un scandale tristement connu au niveau international (« La terre des feux ») et à un terme mafieux désormais lexicalisé en français (« Vendetta »). Ces ajouts favorisent l'immersion du public grâce à la familiarité qu'ils créent : d'un côté, la répétitivité des ingrédients morphologiques de la série exportée, avec des titres au format facilement identifiable, de l'autre l'évocation d'une image de Naples connue et stéréotypée, entre croyance, délits mafieux et honneur.

Pour conclure, dans les 58 épisodes de la série *Gomorra*, telle est la répartition des stratégies choisies dans la traduction des titres²⁶⁹ :

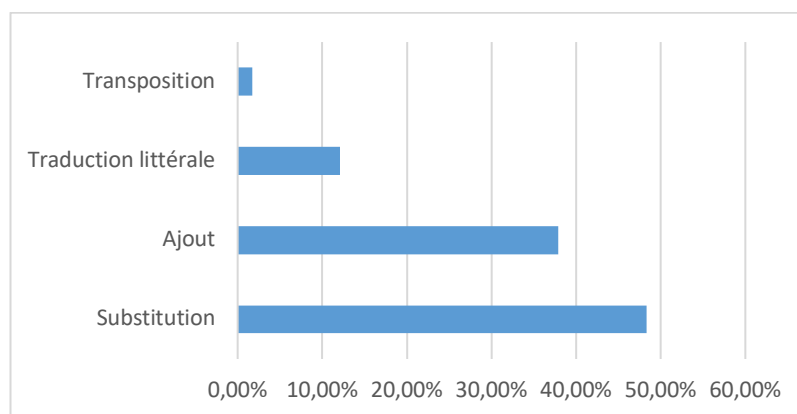


Figure 5. La traduction des titres des épisodes

La version française se caractérise par une forte domestication (les ajouts, les substitutions et la transposition totalisent 87,9% des stratégies). Elle étend la nominalisation à presque tous les titres des épisodes, en diminue la complexité et amoindrit l'effet dialogique que les originaux tentent d'établir avec les spectateurs, par le truchement de citations, phrases interrogatives ou exclamatives. Le travail effectué par les traducteurs efface le renvoi à quatre noms propres de personnages dont le rôle est central dans l'épisode (Imma, 'O Trac, il Nano, Sangue Blu) et à une victime réelle de la camorra (Gelsomina Verde) : l'effet obtenu est de réduire la redondance entre texte et

²⁶⁹ Nous avons compté 1 cas de transposition (1,7%), 7 cas de traductions littérales (12,1%), 22 ajouts (37,9%) et 28 cas de substitution (48,3%).

paratexte et d'impliciter la focalisation sur un personnage donné. Cependant, l'adaptation réussit à ancrer les titres dans la culture cible sans trahir les plus importantes isotopies sémantiques présentes dans la version originale.

Chapitre 3. Bienvenue à Scampia

Les accents régionaux et les dialectes sont souvent neutralisés en traduction, ou rendus « sur le plan syntaxique à travers des expressions grammaticalement ‘fausses’ et, sur le plan lexical, par des termes informels, non localisés géographiquement et non marqués socialement²⁷⁰ » (Ranzato 2010, p.58). Certes, le doublage offre plus de marge pour une intervention créative de l’adaptateur, puisque la voix des acteurs peut être exploitée pour restituer un accent, une intonation, un débit, une inflexion, jusqu’à créer même des pseudo-variétés imaginaires²⁷¹. Pourtant, ce potentiel n’est pas utilisé dans la version doublée de *Gomorra – La serie*, dans laquelle les dialogues ne sont aucunement caractérisés en diatopie : les personnages parlent principalement un français sans accent régional, dans un registre qui est souvent baissé grâce au recours à l’argot, au français familier et populaire. Malheureusement, le doublage en français conduit à un aplatissage des répliques et efface l’effort qui avait été fait dans le sous-titrage italien de respecter l’empreinte locale et populaire. Ne pouvant pas intervenir sur la bande-son originale, le sous-titreur dispose, de son côté, d’un éventail de stratégies limité pour restituer la variation*. Néanmoins, son travail est compensé par l’énorme quantité d’informations qu’envoient les voix originales : timbre vocal, intensité, diction, émotions, musicalité, défauts phonatoires et ainsi de suite. Qu’il s’agisse de version doublée ou sous-titrée, de toute manière, tout ne peut pas – et ne doit pas – être traduit. Comme le rappelle Christopher Taylor, « le lexique, la terminologie et les expressions spécifiques aux variétés régionales et sociales doivent être généralisés afin de garantir une compréhension au-delà des larges fossés géographiques et sociaux²⁷² » (in Petillo 2012, p. 132). Les choix linguistiques de restitution des variétés – « inévitablement influencés par un ensemble de facteurs, parmi lesquels le profil des spectateurs, la nature du médium, l’ensemble des

²⁷⁰ « Sono spesso neutralizzati in traduzione, oppure « risolti sul piano sintattico utilizzando espressioni grammaticalmente ‘sbagliate’ e, sul piano lessicale, ricorrendo a termini informali, geograficamente non localizzati e socialmente non marcati » (notre traduction).

²⁷¹ Nous rappelons le « franchouillard » argotique d’Eliza Doolittle dans la comédie musicale *My fair Lady* de Cukor (1964), choisi pour restituer en français l’accent *cockney* typique de la classe ouvrière londonienne, mais aussi le français parlé avec un accent italien de certains mafieux du *Parrain* de Coppola (1972), ou le « r » roulé de Willie, le jardinier dans la série d’animation *Les Simpsons* de Matt Groening (1989), censé caractériser un personnage d’origine écossaise.

²⁷² « Lexis, terminology and expressions specific to regional and social varieties need to be generalised in order to guarantee comprehension over wide geographical and social divides » (notre traduction).

normes et des conventions en vigueur à un moment donné, ainsi que les nombreuses considérations de genre » (Şerban 2008, p. 89) – dépendent toujours d'un principe de pertinence. Díaz et Remael précisent que

ce qui est pertinent est "lié ou approprié au sujet traité". La question de savoir quelle quantité doit être supprimée ou réduite doit également être examinée dans son contexte, car elle varie d'un film à l'autre, et d'une scène à l'autre²⁷³ (2007, p. 148).

La question qui vient spontanément à l'esprit est : quels aspects de la variété napolitaine sont-ils pertinents pour apprécier pleinement *Gomorra*, où le napolitain est prépondérant ? Que faut-il restituer au public francophone et à quoi peut-on renoncer sans compromettre sa diffusion, son acceptabilité*, son appréciation ?

Nous mènerons la réflexion sur un plan macro et micro-textuel et proposerons une sélection de répliques à titre d'exemple. Notre objectif est d'abord de comparer la version napolitaine et la version officielle sous-titrée en français, afin d'identifier les procédés de traduction professionnelle face à la variation*. Sous chaque exemple seront lisibles aussi les traductions non professionnelles et réalisées par DeepL. Un bilan sur la qualité des trois versions françaises (VOSTFR, *fansubbing** et automatique) sera dressé dans la troisième et dernière partie de cette recherche, afin d'évaluer l'éventuelle perte d'information pour les spectateurs francophones et d'apprécier les différences entre les trois collections de notre corpus.

3.1. Stratégies macro-textuelles

Au niveau du scénario, la variété orale de Scampia est marquée en diatopie, (puisqu'elle identifie l'hinterland napolitain), en diastratie (ses parlants appartenant aux classes populaires), et en diaphasie (faisant recours aux registres familier et vulgaire et étant contaminée par l'argot du milieu criminel). Les adaptateurs en charge de la VOSTFR pouvaient opter pour un transfert linguistique respectant ces trois axes de la variation*, qui sont tous pertinents pour définir les personnages de la série. Théoriquement, on

²⁷³ « What is relevant is "connected or appropriate to the matter at hand". The question of how much has to be deleted or otherwise reduced also needs to be looked at in context because it will vary from film to film, and from scene to scene » (notre traduction).

aurait pu choisir de restituer le « gomorrese » par un amalgame d'un parler méridional (par exemple des expressions en marseillais), de marqueurs d'oralité, de tournures en français populaire, de registre vulgaire et d'argot des banlieues et de la criminalité. Au vu des contraintes de la traduction audiovisuelle et de la nécessité commerciale de diffuser la série au plus grand nombre, il apparaît évident qu'une transposition dans une langue régionale de France – dépourvue à l'écrit de son enveloppe phonétique – pour restituer le napolitain aurait été inefficace pour plusieurs raisons : déphasage entre texte écrit et décors, sens obscur pour la partie du public qui ne connaît pas la variété diatopique choisie, non correspondance des stéréotypes portés par le napolitain et la variété cible. Il en va de même pour les marques d'oralité (des mots parasites « ben », « bah », « fin », jusqu'aux formes orthographiques non standard), évités pour fluidifier la lecture des sous-titres. Le fait de renoncer aux expressions diatopiquement marquées et aux transgressions orthographiques représentatives de l'oral est pallié par le choix de restituer, quand le nombre de caractères le permet, toutes les variétés non standard de la série, en définitive la langue populaire, le registre familier, les expressions vulgaires et l'argot. Voici quelques exemples d'équivalences²⁷⁴ dans lesquelles des expressions familières napolitaines sont transposées en langue cible, dans la tentative de respecter le registre d'origine :

1. (S2E1, 4')

NAP	(<i>Conte</i>) Chi <u>caccia 'e sorde</u> avrà na piazza.
IT	Chi tira fuori i soldi • avrà una piazza.
FRoff	Celui qui aboule le fric • aura une place de deal.
FRfan	Ceux qui amènent l'argent • auront une <i>piazza</i> .
FRaut	Celui qui sortira l'argent aura une place .

²⁷⁴ Tous les exemples cités dans la deuxième partie de la thèse sont retranscrits à partir de la bande-son originale. Ils sont numérotés et juxtaposent, du haut vers le bas, dans l'ordre et selon la nécessité : 1) l'épisode et la minute d'apparition dans la version française, 2) la réplique originale en napolitain (NAP) avec la mention du personnage qui la prononce (*nom*), 3) le sens littéral en français traduit par nos soins (FRlitt), 4) le sous-titre officiel en italien (IT), 5) le sous-titre officiel en français (FRoff), 6) le sous-titre en *fansubbing* (FRfan), 7) le sous-titre italien traduit automatiquement par DeepL (FRaut). Nous avons fait le choix de sélectionner de nombreux extraits des saisons 2 et 3, *i.e.* les seules dont nous disposons d'une version en *fansubbing*. Les mots soulignés constituent les segments de la bande-son originale sur lesquels se concentre l'analyse ; les mots **en gras** montrent le choix traductionnel opéré dans la VOSTFR ; les mots surlignés représentent les écarts (sémantiques, orthographiques ou grammaticaux) que nous avons repérés dans les versions en *fansub* (**en bleu**) et automatiques (**en jaune**), et sur lesquels nous reviendrons dans la troisième partie de notre recherche. Le rapprochement de tous ces éléments nous permettra, tout au long de la thèse, de suivre une optique comparative et d'observer les trois solutions de traduction lorsque le scénario présente des spécificités linguistiques et culturelles.

2. (S2E4, 3')

- NAP (Scianel) Marinè ! Hê fernuto 'e nciucià ?
IT Marinella! • Hai finito di spettegolare?
FRoff Marinè, t'arrêtes de **cancaner** ?
FRfan Marinella, tu as fini de bavarder ?
FRaut Marinella ! Tu as fini de raconter des ragots ?

3. (S2E9, 25')

- NAP (Scianel) Io te schiatto ncuorpo !
IT Io ti distruggo !
FRoff Moi, je vais **t'étriper**.
FRfan Je t'écrase.
FRaut Je **vous** détruirai !

4. (S2E9, 41')

- NAP (Capaebomba) 'Tutte scieme site !
IT Siete tutti scemi!
FRoff **Bande de tarés**.
FRfan Bande d'abrutis.
FRaut Vous êtes tous des imbéciles !

5. (S2E12, 5')

- NAP (Avitabile) Truovame 'stu filme, m'è rrimasto ncanna.
IT Trovami questo film. - Mi è rimasta la curiosità.
FRoff Trouve-moi ce film. - **Ça me prend la tête**.
FRfan Trouve-moi ce film s'il te plaît, - je suis curieux.
FRaut **Trouvez-moi** ce film. Je suis toujours curieux de le découvrir.

Comme nous le constaterons plus en détail dans les prochains chapitres, outre le ton relâché qu'elle imprime de façon générale à toutes les conversations entre malfrats, l'adaptation française tâche de rendre les subtilités idiomatiques de la série (terminologie de la camorra, *realia*, *code-switching**, langage figuratif) à travers des solutions traductionnelles élaborées au cas par cas. Mais il est temps d'abord de proposer un tour d'horizon sur les deux principales stratégies utilisées transversalement dans toutes les saisons *Gomorra – La serie* pour restituer le *scampiese*, à savoir la compensation par déstandardisation du registre et la transposition du langage grossier.

3.1.1. Un *euro* transformé en *radis*

Soutenue par les sons crus et grinçants du napolitain audible à l'écran, par le jeu des comédiens et par leurs actions violentes, la compensation est la stratégie principale qui tente de restituer la force expressive de l'original et « cette agressivité du langage, cette approche affamée des choses » (Cristiana Dell'Anna, cf. annexe 5) typique de *Gomorra – La serie*. Cette solution consiste à ajuster régulièrement le lexique et la morphosyntaxe en français, là où le napolitain utilise un registre courant : le traducteur ajoute des traits non standard – familiers, populaires ou argotiques – pouvant pallier la perte générale des traits hypercaractérisés au niveau local et rééquilibrer les variétés non standard des dialogues. À titre d'exemple, nous montrerons la compensation effectuée au sein du premier épisode de la saison 2 : nous soulignons les termes courants en napolitain, proposons une traduction littérale du message source (FRlitt) et mettons en gras les équivalents français dont le niveau de langue est déstandardisé en faisant recours à l'argot^(A), au registre familier^(F) et à la langue populaire^(P)²⁷⁵.

6. (S2E1, 8')

NAP	(Agent de sécurité) Nun ce sta manco <u>n' euro</u> .
FRlitt	Il n'y a pas un euro.
IT	Non c'è neanche un euro.
FRoff	On a pas un radis ^(F) .
FRfan	Il n'y a pas un euro.
FRaut	Il n'y a pas un seul euro.

7. (S2E1, 8')

NAP	(Ciro) <u>Spuogliate</u> .
FRlitt	Déshabille-toi.
IT	Spogliati.
FRoff	Désape-toi ^(F) .
FRfan	Déshabillez-vous .
FRaut	Déshabillez-vous .

²⁷⁵ Nous suivons les marques d'usage indiquées par les dictionnaires en ligne Le Robert, CNRTL et La Zone. Nous faisons le choix de les cumuler en cas de divergence, étant donné que certains lemmes peuvent être répertoriés sous des étiquettes lexicographiques différentes selon l'ouvrage.

8. (S2E1, 11')

NAP (Ciro) Fa' ampressa.
FRlitt Dépêche-toi.
IT Fai presto.
FRoff **Magne-toi**^{(A)(P)}.
FRfan Dépêche-toi.
FRaut **Soyez** rapide.

9. (S2E1, 15')

NAP (Ciro) Aroppo stammo tranquille.
FRlitt Après on sera tranquilles.
IT Dopo staremo tranquilli.
FRoff Après on sera **peinards**^{(F)(P)}.
FRfan Et après, on sera tranquille.
FRaut Nous serons tranquilles après.

10. (S2E1, 18')

NAP (Faux témoin) Si se vene a ssapé che stevo d'accordo cu tte, io songo n'ommo muorto.
FRlitt Si on apprend que toi et moi étions d'accord, je suis un homme mort.
IT Se si viene a sapere che ero • d'accordo con te, sono morto.
FRoff Si on apprend qu'**on était de mèche**^(F), • je suis mort.
FRfan S'ils apprennent **que j'étais avec toi**, • je suis mort.
FRaut Si l'on apprend que je suis d'accord avec **vous**, je suis mort.

11. (S2E1,32')

NAP (Ciro) Nun ce sta 'a avé paura. Âmmo vinciuto nuje, hê capito, sî o no ?
FRlitt Il ne faut pas avoir peur, nous avons gagné, tu as compris ou pas ?
IT Non c'è da aver paura. Abbiamo • vinto noi. Hai capito, sî o no?
FRoff Arrête de **baliser**^(A). • On a gagné. Tu **piges**^(F) ?
FRfan Il n'y a aucune raison à avoir peur. • Nous avons gagné. Tu entends ?
FRaut Il n'y a pas lieu d'avoir peur. Nous avons gagné. **Comprenez-vous**, oui ou non ?

12. (S2E1, 33')

NAP (Ciro) Statte zitta !
FRlitt Tais-toi !
IT Statti zitta !
FRoff **Boucle-la**^(F) !

FRfan Tais-toi.
FRaut **Taisez-vous.**

13. (S2E1, 42')

NAP *(Ciro)* ... e ffacevemo 'e pprimme rapine, venevemo ccà, a gguardà 'stu posto.
FRLitt ... et nous faisons nos premiers cambriolages, nous venions ici, pour regarder cet endroit.
IT e facevamo le prime rapine, - venivamo qua... - ... a guardare questo posto.
FRoff on faisait nos premiers **casses**^(A), - on venait ici, - pour **mater**^{(F)(A)} cet endroit.
FRfan ...et qu'on a fait nos premiers casses, - on est venus ici... - on a regardé cet endroit.
FRaut ...et nous faisons les premiers vols, nous venions ici... **et regardez** cet endroit.

Au sein du même épisode, le registre des sous-titres français est rabaissé dès que possible lorsque des personnages prennent la parole en napolitain. La règle de la déstandardisation s'applique de la même manière à toute la saison :

14. (S2E2, 30')

NAP *(Genny)* Eh, ma 'o stesso, nun va bbuono.
FRLitt De toute façon, ça va pas.
IT Ma lo stesso non va bene.
FRoff N'empêche que **c'est naze**^{(F)(A)}.
FRfan Mais **on est mal** quand même.
FRaut Mais cela ne suffit pas.

15. (S2E4, 11')

NAP *(Patrizia)* Eccomme, stanno tutte comm' ê pazze.
FRLitt Oui, bien sûr, on dirait tous des fous.
IT Certo, stanno tutti • come i pazzi.
FRoff Un peu ! **Les mecs**^(F) **sont à cran**^(F).
FRfan Ouais, ils sont tous devenus fous.
FRaut Bien sûr, tout le monde est comme un fou.

16. (S2E5, 5')

NAP *(Ciro)* Pecché senza 'e sorde se fa 'a famma, e 'a famma chamma sango.
FRLitt Parce que sans l'argent on crève de faim, e la faim appelle le sang.
IT Perché senza si fa la fame, • e la fame chiama sangue,
FRoff Sans **fric**^{(F)(P)}, c'est **la dèche**^{(F)(P)}, • ça appelle le sang,

FRfan Car sans argent arrive la faim, • la faim engendre le sang,
FRaut Parce que **sans elle**, on meurt de faim, et la faim appelle le sang,

17. (S2E7, 2')

NAP (*Enfant dans la rue*) 'E bbammole nun me piaceno.
FRLitt J'aime pas les poupées.
IT Le bambole non mi piaccio.
FRoff Je **kiffe**^{(F)(A)} pas les poupées.
FRfan Je n'aime pas les poupées.
FRaut Je n'aime pas les poupées.

18. (S2E9, 40')

NAP (*Capaebomba*) Hann' acciso a uno pe n'ato.
FRLitt Ils ont tué quelqu'un pour un autre.
IT Hanno ucciso uno per un altro.
FRoff Ils **se sont gourés**^{(A)(F)} de mec.
FRfan Il n'est pas mort.
FRaut Ils ont tué l'un pour l'autre.

19. (S2E10, 19')

NAP (*Patrizia*) Dicce ca nunn ha dda turnà ô rifuggio. Mo ogne pposto vecchio nunn è ssicuro.
FRLitt Dis-lui qu'il doit pas rentrer à sa cache. Maintenant tous les vieux endroits ne sont plus en sécurité.
IT Digli che non deve tornare • al rifugio ! – Che ora ogni posto vecchio • non è sicuro.
FRoff Qu'il évite sa **planque**^{(F)(P)(A)}, • toutes les caches sont **grillées**^{(P)(A)}.
FRfan Dis-lui • de ne pas retourner à sa planque. - Aucun lieu habituel n'est sûr.
FRaut **Dites-lui** qu'il ne doit pas retourner au refuge ! Qu'à présent, n'importe quel endroit n'est plus sûr.

Ce type de solution s'avère intéressante pour plusieurs raisons. Les termes non-standard employés dans la VOSTFR sont, en termes d'usage, familiers au grand public sans être cryptiques, et donc plus lisibles* en peu de temps. Ils confèrent également un ton oral et relâché qui est proche de l'original et contrent la tendance normalisatrice de la traduction écrite. La langue populaire du scénario tente de refléter toute la colère d'un territoire : pour ce faire, *Gomorra – La serie* réserve une place d'honneur aux grossièretés, qui aident les personnages à défouler leur violence verbale. Dans ce cas, comme nous le

verrons dans la prochaine étape, le traducteur audiovisuel ne peut pas se contenter de baisser le niveau de langue et pratiquer davantage la transposition, afin d'adapter le registre vulgaire à la sensibilité de la culture cible.

3.1.2. De la vulgarité, sans retenue

Les études menées sur la traduction italienne de films en langue anglaise montrent que les dialogues en langue cible réduisent sensiblement les grossièretés des dialogues source, telles que jurons, blasphèmes, imprécations, obscénités ou expressions sexuellement explicites. D'après Ondelli (2020, p.116), le registre vulgaire dans les versions doublées est limité à 60% de l'original, alors que dans les versions sous-titrées ce taux baisse à 30%. La raison peut être facilement repérée dans une convention qui a été longtemps respectée en traduction audiovisuelle, à savoir que la grossièreté doit être atténuée à cause de son caractère plus choquant à l'écrit qu'à l'oral (Petillo 2012, p. 123). En Italie, ce phénomène serait dû également à la nécessité d'éviter la censure et les sujets tabous du public national. Il est intéressant de constater que cette tendance générale est toutefois en contradiction avec le principe général déjà cité du *Code des bonnes pratiques en sous-titrage* (Carroll, Ivarsson 1998), selon lequel le registre doit correspondre à l'élocution de l'original. Les préconisations de Netflix, par exemple, sont encore plus claires : « Le dialogue ne doit jamais être censuré. Les jurons doivent être rendus aussi fidèlement que possible²⁷⁶ » (Netflix 2021). Or, quand on étudie attentivement la restitution du registre vulgaire dans le sous-titrage italien, on se rend compte que Sky Atlantic ne pratique aucun type de censure. C'est un choix qui mérite d'être défendu, au vu de l'importance que recouvre le langage grossier dans la caractérisation linguistique des mafieux de la série, et qui se comprend aussi grâce au contexte de distribution de *Gomorra – La serie*, où le visionnage est accessible à un public payant et déconseillé aux moins de 12 ans. Pour toutes ces raisons, la VOSTFR de *Gomorra – La serie* s'impose aussi de restituer avec précision les grossièretés des malfrats. Les prochains exemples nous aideront à comprendre le traitement du discours sexuellement explicite, qui déferle dans l'original.

²⁷⁶ « Dialogue must never be censored. Expletives should be rendered as faithfully as possible » (notre traduction).

20. (S2E3, 26')

- NAP *(Le Métis)* 'O dolore ? 'O dolore d'o piglià nculo, ricchione ! [...] Tu sí 'a riggina! 'A riggina 'e chisto, 'o 'ì ! 'A riggina d' 'o cazzo ! 'A riggina d' 'o pesce. 'O pesce 'nculo. Vuo' fà pesce e ppesce ? Sta ccà, 'o 'ì. È ppiccerillo ? Aspè, aspè, ce facimmo quatto resate. Ccà, tiè, ricchiò. Te piace ? Isso è ggruosso. Te piace ? Pesce e ppesce !
- IT Il dolore di prenderlo in culo, ricchione ?! [...] - Tu sei la regina, la regina di questo! • La regina del cazzo! - La regina del pesce! - Vuoi fare pesce a pesce? • Sta qua, lo vedi? - È piccolo? Aspetta, aspetta! - Dai, ci stiamo divertendo. - Sta qua. Tieni, ricchione. • Ti piace? Questo è grosso! - Ti piace? - Pesce a pesce!
- FRoff La douleur de **te la prendre • dans le cul**, pédé ! [...] - C'est toi, la reine ! - La reine de **mes deux** ! - La reine des **bites** ! - La reine des **pines** ! - **Des pines au cul** ! - On se fait du **bite-à-bite** ? - Elle est trop petite ? - Attends. On va se marrer. - Regarde, pédé ! ça te plaît ? - **Belle bête**, hein ? - T'aimes ça ? - **L'anguille de calcif** !
- FRfan La douleur ? • La douleur de la prendre dans le cul ? [...] Tu es la reine ! • La reine de cette bite ! - La reine de la trique ! - Si tu veux de la trique, • c'est par ici ! - C'est petit ? • Attends, attends. - Allons, on s'amuse. - Et voici. Prends, tafiole. - T'aimes ça ? Elle est grande ! - T'aimes ça ? - Regardez-moi ça.
- FRaut La douleur de la prise dans le cul, pédé ?! [...] Tu es la reine, la reine de tout ça ! La reine de la bite ! **La reine du poisson** ! Tu veux pêcher du poisson ? Il est là, tu le vois ? Il est petit ? **Attendez, attendez** ! Allez, on s'amuse bien. Reste ici. Ici, pédale. Tu aimes ça ? C'est énorme ! Tu aimes ça ? **Du poisson au poisson** !

21. (S2E4, 5')

- NAP *(l'O Principe)* Ci stanno ancora chill'uommene che vvanno facenno 'e bbucchine ai Savastano.
- IT C'è ancora qualcuno - che va a fare i bocchini • ai Savastano.
- FRoff Y a encore des mecs • qui **taillent des pipes** à Savastano.
- FRfan Certaines merdes sont encore en train • de sucer la queue de Savastano.
- FRaut Il y en a encore **qui se font les porte-paroles des** Savastanos.

22. (S2E9, 27')

- NAP *(Lelluccio)* M'aggio chiavato a una stasera. M'avev' 'a vendicà. Erano sett'anne ca nun me facevo na pelle.
- IT Mi sono scopato una stasera. - Mi dovevo vendicare, erano • sette anni che non scopavo.
- FRoff J'ai **tiré ma crampe** ce soir. - Je devais me venger. - J'avais pas **baisé** depuis sept ans.

FRfan J'en ai baisé une ce soir. - Je devais me venger, Ça faisait sept ans • que je n'avais pas baisé.

FRaut J'ai baisé quelqu'un ce soir. Je devais me venger, je n'avais pas baisé depuis sept ans.

23. (S3E5, 3')

NAP (*'A Golia*) Oh, a 'O Bell'e bbuono ce piace 'a pucchiacca ggialla !

IT A O' Bell'ebbuono piace la figa gialla!

FRoff Sacré Bel-et-Bien ! – Il kiffe **les chattes** jaunes !

FRfan Tu aimes la chatte de la Chinoise, • **tu veux dire** !

FRaut **O' Bell'ebbuono** aime les chattes jaunes !

24. (S3E8, 31')

NAP (*'O Crezi*) Âmm' 'a fà n'esercito, accusi a cchelli ffogne le tagliammo 'o cazzo e ce 'o mettimmo mmocca.

IT Dobbiamo fare un esercito, • gli tagliamo il cazzo - e glielo mettiamo in bocca.

FRoff **On leur coupe la bite** • et **on la leur fait bouffer**.

FRfan On forme une armée, on **leurs** coupe la • queue et on **leurs** fait gober.

FRaut Nous devons former une armée, lui couper la queue et la mettre dans sa bouche.



Figure 6. Double-sens de "pesce"

Outre les équivalents qui traduisent littéralement la locution originale (comme « te la prendre dans le cul », exemple 20, ou « on leur coupe la bite », exemple 24), la stratégie de la transposition permet à l'adaptateur de remplacer le concept grossier dans la culture source par un concept ayant le même effet dans la culture cible (par exemple, « tailler des pipes » pour « fà 'e bbucchine », exemple 21, et « les chattes jaunes » pour « 'a pucchiacca gialla », exemple 23). La traduction française

se montre particulièrement attentive au respect de la prolifération synonymique du texte source, grâce à laquelle les parlants renforcent leur agressivité verbale et leur revendication de virilité. Dans l'exemple 20, le personnage 'O Mulatto (Le Métis) se trouve

dans le restaurant où son clan fête l'anniversaire du boss Conte, et face à l'apparition de Nina, chanteuse transsexuelle, il réagit par de lourdes insultes homophobes. Pour la provoquer, le camorriste multiplie les références à son organe génital, qu'il appelle d'abord par le pronom démonstratif « questo », ensuite « cazzo » (le terme vulgaire le plus fréquent pour désigner le membre viril) et enfin par une courante métaphore animale, celle du poisson (« 'o pesce »), suggérée par un plat de saumon grillé au milieu de la table, qu'il saisit et porte au niveau de la ceinture (cf. figure 6). Cette différenciation lexicale est soigneusement respectée, et même étendue à cinq éléments obscènes : après les traductions « mes deux », « bites » et « pines », c'est le tour de deux ajouts compensatoires, « bête » et « anguille de calcif », permettant de restituer l'importante isotopie de l'animalité et de garder une cohérence sémantique entre l'image et la parole. La même stratégie s'applique au discours de Lelluccio (exemple 22), un mafieux qui humilie son épouse en lui disant avoir passé la nuit avec une prostituée. Comme pour Le Métis, le recours à la synonymie vulgaire devient une arme pour infliger plusieurs coups douloureux : la succession de deux locutions différentes, « chiavà 'a una » (litt. « en baiser une ») et « se fa 'na pelle » (litt. « se taper une putain »), renchérit le même concept exprimé par Lelluccio, à savoir qu'il a eu un rapport sexuel sans amour. La VOSTFR restitue cette redondance en juxtaposant « tirer sa crampe » et « baiser », et laisse deviner que la femme en question est une prostituée en exploitant la séquence filmée.

Il est des cas moins fréquents où le registre vulgaire n'est pas directement traduisible en français, en raison d'un vide lexical ou d'une différence structurelle au niveau morphosyntaxique. Prenons l'exemple d'un terme déjà cité, « cazzo » (le membre viril), cité 393 fois dans le sous-titrage italien : il peut s'utiliser comme intensificateur et peut perdre sa connotation sexuelle en fonction des locutions. C'est ainsi qu'il prolifère dans de nombreuses expressions figées, sans un correspondant direct en français. Dans ce cas, l'adaptateur peut choisir la voie de l'omission et renoncer ponctuellement au registre vulgaire, comme le montrent les deux prochains exemples :

25. (S2E2, 33')

NAP	(Don Pietro) <u>Comme cazzo</u> te permiette ?
IT	Come cazzo ti permetti ?
FRoff	Comment oses-tu ? »
FRfan	Comment peux-tu oser ?
FRaut	Comment osez-vous ?

26. (S2E3, 13')

- NAP *(Ciro)* S'è llevalo a Savastano 'a nanze ô cazzo e ll'unico problema suojo simmo nuje.
- IT Si è levato dal cazzo Savastano, • il suo unico problema siamo noi.
- FRoff **Sans** Savastano, • son problème, c'est nous.
- FRfan Il s'est débarrassé de Savastano • et maintenant, on est son seul problème.
- FRaut Il s'est débarrassé de Savastano, son seul problème, c'est nous.

L'exemple 25 est un cas typique du terme trivial utilisé comme intensificateur après un pronom interrogatif (les sous-titres italiens en regorgent : « dove cazzo sta ? », « che cazzo dici ? » ou encore « chi cazzo siete ? »), une construction qui nécessite en français une transposition parfois ardue à effectuer avec une contrainte de caractères. L'exemple 26 est une des nombreuses locutions verbales construites autour de ce mot (par exemple, la version italienne contient 5 occurrences de « levarsi dal cazzo », 5 de « farsi i cazzi propri », 4 de « togliere dal cazzo », 2 de « non sapere un cazzo », et la liste pourrait continuer), des idiomatismes qui pourraient contraindre à des périphrases prolixes. Les prochains sous-titres montrent qu'une solution plus pratique et immédiate s'avère parfois l'atténuation du registre vulgaire :

27. (S2E1, 10')

- NAP *(Agent de sécurité)* Ma che ccazzo hê fatto ?
- IT Che cazzo hai fatto ?
- FRoff Qu'est-ce que tu **fous** ?
- FRfan Mais bordel, t'as fais quoi ?
- FRaut Qu'est-ce que tu as fait ?

28. (S2E2, 21')

- NAP *(Pietro)* Nun costa nu cazzo.
- IT Non costa un cazzo.
- FRoff Ça coûte **que dalle**.
- FRfan Ça coûte rien cette merde.
- FRaut Cela ne coûte rien.

29. (S2E4, 2')

- NAP *(Chanel)* 'A pantera è bbella assaje, ma nun conta nu cazzo.

- IT La pantera è molto bella, • ma non conta un cazzo.
- FRoff La panthère est belle, • mais **compte pour du beurre**.
- FRfan Les panthères sont magnifiques, • mais **ne servent à rien**,
- FRaut La panthère est très belle, mais elle ne compte pour rien.

À côté des rares pertes de sens liée aux omissions et aux atténuations de registre, il est toutefois des transpositions particulièrement bien réussies, qui sont à même de rehausser le ton trivial des dialogues :

30. (S2E1, 4')

- NAP (*Don Salvatore*) Primma ca nu Savastano fujuto e nu Savastano resuscitato ce viene a rrompere 'o cazzo.
- IT Prima che un Savastano fuggito • o un Savastano resuscitato - ci venga a rompere il cazzo.
- FRoff Avant qu'un Savastano évadé • et un Savastano ressuscité - ne viennent nous **casser les burnes**.
- FRfan Avant qu'un Savastano en fuite • ou **une** Savastano ressuscité - vienne nous casser les couilles.
- FRaut Avant qu'un Savastano évadé ou ressuscité ne vienne nous emmerder.

31. (S2E1, 36')

- NAP (*Ciro*) T' 'a avevo data mmano a tte, capito? manco ô cazzo nunn è bbuono !
- IT Io te l'avevo affidata, • hai capito? – Non sei buono a fare un cazzo ! – Non è buono a fare un cazzo !
- FRoff T'es **con de chez con** ! • Je te l'avais confiée. – Il est bon à rien, **putain** !
- FRfan Je te l'avais confiée à toi ! • Tu ne sais rien faire !
- FRaut Je te l'ai confié, tu comprends ? **Tu n'es pas bon à rien** ! Pas bon à faire de la merde !

32. (S2E3, 13')

- NAP (*Don Salvatore*) Meglio accusì. Me so' rrutto 'o cazzo.
- IT Meglio così, mi sono rotto il cazzo.
- FRoff Tant mieux. J'en ai **ras le cul**.
- FRfan C'est mieux ainsi, • ils m'ont cassé les couilles.
- FRaut C'est aussi bien, **j'ai cassé ma bite**.

33. (S3E1, 9')

- NAP (*Fernando*) Addò cazzo sta ?

- IT Dove cazzo sta...
 FRoff Il est où, **bordel** ?
 FRfan Putain, c'est où...
 FRaut Où est **le putain de...**

La dernière stratégie (l'ajout de « bordel ») est la plus pratiquée dans les cas de « cazzo » utilisé dans les phrases interrogatives comme intensificateur (14 occurrences). En ligne générale, les traductions montrent que les adaptateurs de *Gomorra – La serie* semblent profiter de la répétitivité monotone de ce terme polyvalent, qui abonde au fil des saisons, pour exploiter la riche palette d'expressions triviales françaises et restituer ainsi une partie d'idiomaticité originale. L'insertion créative de cette hétérogénéité d'expressions peut en même temps compenser l'aplatissement d'autres mots typiquement napolitains difficilement traduisibles, qui sont destinés à être sacrifiés dans l'exercice de condensation. Cela concerne des termes grossiers très courants, riches de nuances sémantiques, comme *zoccola*, *cessa*, et *sfacimma*.

Le substantif féminin *zoccola* (10 occurrences) indique à la fois le rat d'égout et, par extension sémantique – étant un habitué des lieux malsains qui se manifeste durant la nuit –, la prostituée²⁷⁷ (De Falco 2019, p. 524). C'est une insulte qui s'adresse donc à une personne aux comportements douteux et qui enrichit le bestiaire de l'univers *Gomorra*, avec l'énième allusion aux animaux dangereux, miroirs des camorristes. Cette phrase que la boss Chanel prononce face à Genny, et qui exprime sa peur d'une nouvelle trahison, témoigne d'une dualité référentielle :

34. (S3E8, 35')

- NAP (*Chanel*) 'A peggia zoccola è cchella che t'attacca 'e ppiattole e ppo te fotte n'ata vota.
 IT La peggior zoccola – è quella che ti attacca le piattole • e poi ti fotte un'altra volta.
 FRoff La pire **pute**, • c'est celle qui **te file les morpions**, - et puis **te baise** encore une fois.
 FRfan La plus grande putain... - c'est **celui** qui te donne des poux et • te baise à nouveau.
 FRaut La pire des salopes est celle qui **s'attaque à vos crabes** et qui vous baise à nouveau.

²⁷⁷ En langue italienne, ce terme napolitain est lexicalisé uniquement dans cette dernière acception.

L'original peut faire penser soit à un rat qui transmet les poux et qui revient mordre la même personne (le sens littéral), soit à une prostituée qui transmet les morpions à un client et consomme avec lui un autre rapport sexuel (le sens figuré). Le double sens ne pouvant pas être maintenu, le traducteur se retrouve face à la nécessité d'une négociation, pour reprendre une notion illustrée par Umberto Eco dans *Dire presque la même chose* (Eco 2010, p. 91-94). Comme le propose le sémiologue, après avoir clarifié le contenu nucléaire d'un terme (*i.e.* les notions de base pour pouvoir reconnaître un objet) et l'avoir lu en rapport à son contenu molaire (*i.e.* les connaissances élargies à propos de tel objet), le traducteur doit établir quelles possibles conséquences illatives peuvent être endormies, sacrifiées, et peut décider, par fidélité aux intentions du texte, de négocier d'importantes violations à la littéralité (*Ibid.*, p. 107)²⁷⁸. Ici la référence littérale à l'animal est négociée en faveur de l'allusion à la prostituée, jugée plus pertinente. La perte de la richesse sémantique de *zoccola* est toutefois compensée, encore une fois, par un travail d'enrichissement lexical étendu à la globalité du texte cible : les dix occurrences de la série où le terme est utilisé comme insulte à l'encontre d'une femme sont traduites par « salope » (4 fois), « pute » (3 fois), « pétasse » (1 fois), « pouffiasse » (1 fois) et « pouffe » (1 fois). Même en cas de prolifération synonymique dans l'original, un outil des scénaristes pour multiplier les insultes, la traduction maintient l'effet de liste et trouve d'autres variantes :

35. (S2E9, 11')

- NAP (*Voisines de Marinella*) Ecc" a ccà sta zoccola ca ce ha miso 'o scuorno ! Troia, sî na troia ! Puttana !
- IT Eccola questa grande zoccola • che ci ha fatto vergognare! - Troia! Sei una troia! - Puttana!
- FRoff Voilà la **salope** qui nous fait honte ! - **Garce ! Putain !**
- FRfan La voilà, cette grosse pute • qui fait honte à tout le monde ! - Salope ! Tu es qu'une salope ! - Sale putain !

²⁷⁸ Dans son ouvrage, Eco cite l'exemple de la *chaumière* que Nerval nomme dans *Sylvie*, puisqu'il s'agit d'un élément architectural inexistant en Italie. Après avoir énuméré les caractéristiques intrinsèques de cette habitation (à la campagne, petite, en pierre, au toit de chaume, humble), le traducteur les pèse en fonction de leur pertinence dans l'intrigue et choisit un terme en langue cible regroupant le plus grand nombre possible de ses nuances sémantiques, avec une connotation équivalente. Dans sa traduction italienne de *Sylvie*, Eco opte pour « casupola in pietra » (litt. « petite maison en pierre »), restituant le caractère humble et campagnard, la taille et le matériau de la maison, et renonce par conséquent au toit de chaume, l'élément le moins pertinent aux fins du récit.

Une autre offense adressée à une femme sans correspondant direct en français est « cessa », utilisé 8 fois dans la série pour se référer à une femme infâme, détestable. Féminisation de « cesso » (les chiottes), ce nom indique – avec sa connotation scatologique suggérant saleté, laideur et puanteur – une femme laide, vulgaire et répugnante, mais peut s’entendre, par extension, comme un autre synonyme de prostituée. Si la traduction est assurée le plus souvent par des équivalents qui restituent son acception figurée et qui délaissent le rôle capital attribué à la scatologie au sein du récit (cf. tableau 1), avec des correspondants tels que « salope » (4 fois) et « pouffiasse » (1 fois), il est pourtant des solutions qui, dans l’économie globale du texte cible, réussissent à restituer la référence à la souillure par un ajout compensatoire. Il est question de l’adjectif injurieux « sale », qui vient renforcer à deux reprises les épithètes insultants « sale grognasse » et « sale chienne », ce dernier associant également les idées de malveillance et d’animalité. La prochaine réplique nous fournit un exemple efficace de domestication alliant condensation et compensation :

36. (S3E4, 8’)

NAP	(<i>Genny</i>) ‘Mmazza, chella <u>cessa</u> ggìa è asciuta da ‘o carcere ?
IT	Quella cessa è già uscita dal carcere?
FRoff	Cette morue • est déjà sortie de taule ?
FRfan	C'est la chienne partie?
FRaut	Cette fille est-elle déjà sortie de prison ?

Dans la VOSTFR, le terme « morue », vulgaire et populaire, n’évoque pas la saleté mais respecte plusieurs critères importants qui sont mis à l’honneur dans les épithètes employés par les personnages masculins de *Gomorra* : en cinq lettres seulement, le traducteur a déniché un substantif féminin, méprisant, désignant en même temps une prostituée et une femme laide et perverse, renvoyant à l’isotopie de l’animal sauvage.

Venons enfin à un autre realium dialectal, le substantif féminin « ‘a sfaccimma » (littéralement, « le sperme »), décliné au masculin « ‘o sfaccimmo » (indiquant une personne sans scrupules). Dans la série ce nom est fréquemment employé, à l’instar de « cazzo » (cf. exemples 25, 27, 33), comme intensificateur pour accentuer des imprécations. Dans la locution nominale « nu sfaccimmo ‘e » la transposition s’impose en

langue française et passe toujours par la locution « un putain de²⁷⁹ ». En voici deux exemples :

37. (S2E2, 39')

NAP (Genny) Fa nu sfaccimmo 'e friddo...
IT con questo cazzo di freddo,
FRoff Il fait **un putain de** froid.
FRfan avec ce putain de froid,
FRaut dans ce putain de froid,

38. (S2E11, 14')

NAP (Avitabile) Hê fatto nu sfaccimmo 'e lavoro, assessó...
IT Hai fatto • un cazzo di lavoro, assessore.
FRoff T'as fait **un putain de** boulot, • M. le Conseiller.
FRfan Beau boulot Conseiller !
FRaut Vous avez fait un putain de travail, monsieur le conseiller.

La traduction des trois termes analysés montre une volonté de transposer les jurons dans un français idiomatique et facilement lisible. Si par exemple nous comparons les cinq principales occurrences vulgaires dans les sous-titres officiels italiens et français, nous pouvons observer que le lexique adopté en français déroge à un principe de littéralité. Les sous-titres italiens, directement calqués sur le napolitain, privilégient :

- « cazzo » (substantif, litt. « bite », 393 occurrences)
- « merda » (substantif, litt. « merde », 218 occurrences)
- « stronzo » (substantif, litt. « salaud », 86 occurrences)
- « fottere » (verbe, litt. « foutre », 76 occurrences)
- « bordello » (substantif, litt. « bordel », 39 occurrences)

En revanche, en français les choix lexicaux varient selon l'idiomaticité, et la fréquence baisse à cause de la tendance déjà citée du sous-titreur à employer de nombreux synonymes ou, plus rarement, à atténuer le registre, outre la réduction de caractères

²⁷⁹ Si cet intensificateur se trouve devant un verbe, comme nous l'avons observé pour le synonyme « cazzo », la traduction opte souvent pour un verbe équivalent de registre vulgaire, comme par exemple « che sfaccimma fai ? » (S2E6, 40') traduit par « qu'est-ce que tu *fous* ? ».

qu'entraîne inévitablement le sous-titrage. Les cinq termes grossiers les plus souvent employés sont en effet :

- Merde (153 occurrences)
- Foutre (94 occurrences)
- Cul (63 occurrences)
- Con (60 occurrences)
- Bordel (50 occurrences)

Du survol des stratégies de restitution de la grossièreté observées dans tous les sous-titres de la série, on peut donc conclure que l'approche traductionnelle est foncièrement vouée à la domestication. Un seul cas mérite d'être mentionné car volontairement voué à l'extranéité :

39. (S2E10, 17')

NAP (Genny) Oh, ma addò chi t'è mmuorto staje ?

IT Ma dove cazzo sei?

FRoff **Maudits soient tes morts**, t'es où ?

FRfan Mais tu es où, bordel ?

FRaut Où es-tu, putain ?

Le juron « chi t'è muorto » (tout comme sa variante « chittammuort »), littéralement « qui t'est mort », s'utilise pour lancer une malédiction aux défunts de la famille de l'interlocuteur. Cela se fait implicitement, puisqu'en napolitain le mot « maledetto » (maudit) reste toujours sous-jacent. Dans l'exemple mentionné ci-dessus, Genny demande impatientement à son alliée Patrizia où elle est et pourquoi elle ne se présente pas au rendez-vous fixé, et utilise l'expression pour la première fois comme intensificateur du pronom interrogatif « addò » (où). La traduction aurait pu emprunter le chemin de l'ajout compensatoire, comme ce fut le cas ailleurs (notamment dans l'exemple 33). L'option « T'es où, bordel » aurait été cohérente avec la stratégie globale. Pourtant, l'adaptateur prend la décision d'explicitier le contenu implicite de la réplique originale (ce « *maudits soient tes morts* ») et d'introduire le spectateur aux usages linguistiques napolitains, malgré le manque d'idiomaticité en langue cible. Cette première explicitation présente l'avantage d'éclairer une fois pour toutes les allusions fréquentes

aux défunts, en vue des occurrences suivantes de la locution, comme dans le prochain exemple :

40. (S5E3, 35')

NAP (*O Maestrale*) 'Nculo a cchi t'è mmuorto !
IT Fanculo [...] - A tutti i tuoi morti!
FRoff On encule **tes morts** !
FRaut Allez vous faire foutre, tous vos morts.

Certes, les extraits cités plus haut ne sauraient représenter de façon exhaustive le nombre très élevé d'expressions grossières napolitaines présentes dans la bande sonore originale, et nous n'envisageons pas de les répertorier intégralement dans cette étude. Nous tenons à souligner que l'adaptation ne censure pas la vulgarité du registre source et que le spectateur francophone bénéficie d'un sous-titrage fonctionnellement équivalent, soucieux de compenser les nuances sémantiques sacrifiées dans le passage du napolitain au français.

3.2. Stratégies micro-textuelles

Nous avons observé dans la section précédente que l'ensemble du texte cible, perdant toute connotation régionale, est dominé par un effort de restituer l'oralité, la langue populaire et le registre vulgaire du napolitain. Cela est possible soit grâce à une transposition dans des registres équivalents, lorsque le français le permet, soit par une stratégie générale de compensation, opérée au niveau macro-textuel à travers un aller-retour sur le texte global de l'épisode, où la traduction – parfois par des ajouts – vient baisser le registre neutre de certaines répliques. Nous avons affirmé également que le traducteur audiovisuel, en fonction du principe de pertinence, doit agir sur le texte cible en élaborant des stratégies traductionnelles au cas par cas, élaborées selon le contexte et selon les contraintes linguistiques et techniques. Le moment est venu de nous nous attarder précisément sur cette dimension micro-textuelle. Les prochaines pages essaieront de montrer comment la langue de *Gomorra – La serie* est traduite au niveau de la phrase, avec un focus sur quatre aspects distinctifs de ce sociolecte (le « scampiese »), qui représentent tous un éventuel écueil en traduction : la terminologie criminelle (3.2.1),

les formes proverbiales et le discours imagé (3.2.2), les termes à fort contenu culturel (3.2.3) et enfin l’alternance codique*, entre napolitain et italien et avec d’autres langues présentes dans la série (3.2.4).

3.2.1. La terminologie criminelle

Pour que les téléspectateurs puissent se sentir transportés par les gestes des camorristes et croire le scénario, il faut que leur langage soit vraisemblable et conforme aux usages de la camorra. Les paragraphes à venir mettront l’accent sur les expressions en vogue chez les malfrats de la série, notamment sur les locutions et les termes techniques décrivant l’architecture camorriste (hiérarchie, rôles, territoire), les façons de mourir assassiné (ce que nous avons appelé « les bains de sang »), le trafic de drogue (et ses activités annexes) et les changements inattendus (notamment les coups de théâtre et les trahisons).

3.2.1.1. Connaître le Système

Dans *Gomorra*, Roberto Saviano nous explique que le mot « camorra » est utilisé surtout par les journalistes. Les mafieux napolitains préfèrent plutôt parler de *Sistema*, le Système, pour désigner l’organisation globale de leur activité criminelle. L’écriture des scénaristes se conforme donc à cette réalité langagière :

41. (S3E1, 17’)

NAP (Patrizia) Io nun facicavo p’o Sistema. I’ stevo cu Pietro e bbasta.

IT Io non lavoravo per il Sistema. - Io stavo con Pietro e Basta.

FRoff Je bossais pas pour **le Système**. - J’étais avec Pietro, c’est tout.

FRfan **Je ne travaillerai pas** • pour *il Sistema*. - **Je restais** avec Pietro • et rien d’autre.

FRaut Je ne travaillais pas pour le système. J’étais juste avec Pietro.

L’adaptation opte ici pour un calque, exploitant la proximité à la langue source et faisant recours à la majuscule, à même d’informer le spectateur qu’il ne s’agit pas d’un simple nom commun employé dans une acception large. Pour traduire la locution verbale « mettere a sistema » (litt. « mettre à système »), qui indique l’affiliation de nouvelles personnes ou entreprises qui seront dorénavant asservies aux intérêts d’un clan, il suffit

au traducteur de réitérer le calque de « Système » et d'expliciter par la voie de la spécification. On arrive ainsi à l'équivalent « intégrer au Système » :

42. (S3E11, 9')

- NAP (Patrizia) Vo' fernì 'a 'uerra e ppenzà sulo a ll' imprese ca ha miso a ssistema.
IT Vuole finire la guerra • e pensare solo alle imprese – che ha messo a sistema.
FRoff Il veut cesser la guerre et s'occuper • des entreprises **intégrées au Système**.
FRfan Il veut finir la guerre et penser • seulement aux entreprises **qu'il a mit en systeme**.
FRaut Il veut terminer la guerre et ne penser qu'aux entreprises **qu'il a créées**.

Afin de gouverner son territoire, chaque clan enrôle une véritable armée d'affiliés, souvent très jeunes, à complète disposition pour faire fonctionner ses trafics et sa machine militaire. Ce regroupement d'acolytes prend le nom de « paranza », un terme polysémique emprunté à la mer, compte tenu de son signifié initial de « bateau de pêche ». Présent dans le titre du roman de Saviano *Piranhas*, en italien *La paranza dei bambini*, le traducteur Vincent Raynaud l'avait restitué par la voie de l'emprunt (cf. I, 2.8.1), fort de l'explication que Saviano donne aux lecteurs en introduction du livre. Le devoir de lisibilité* qu'incombe au sous-titre ne permettrait pas une telle solution, comme le montre cet exemple :

43. (S2E7, 22')

- NAP (Malamore) Nuje simmo pronte Don Pié, tenimmo paranza e ll' arme.
IT Noi siamo pronti, Don Pietro. • Abbiamo la squadra e le armi.
FRoff On est prêts, Don Pietro. • On a l'**escadron** et les armes.
FRfan On est prêts, Don Pietro. • On a l'équipe et les armes.
FRaut Nous sommes prêts, Don Pietro. Nous avons l'équipe et les armes.

En français, le traducteur est obligé de renoncer à la référence maritime et puise entièrement dans le champ lexical de la guerre : la transposition « l'escadron » véhicule efficacement l'idée d'un régiment de malfrats soudés et prêts à attaquer selon les ordres reçus.

Le prochain terme argotique se réfère au territoire d'un clan trafiquant en drogue, qui se définit principalement grâce aux zones de vente qui sont sous son contrôle. C'est pourquoi nous retrouvons souvent, parmi les termes les plus utilisés de la série, le nom « piazza », forme abrégée de « piazza di spaccio », *i.e.* la place de deal où la drogue mise

sur le marché. Dans *Gomorra – La serie*, le contrôle d'une « piazza » est souvent convoité par les camorristes voulant gravir les échelons de l'organisation criminelle. Afin d'éviter toute ambiguïté avec la « place » dans son acception commune, la traduction procède à une explicitation :

44. (S2E1, 7')

- NAP (Ciro) Ce âmm''a piglià 'a piazza, Rosà, âmm''a trovà 'e sorde.
IT Dobbiamo prenderci la piazza, • Rosario. - Dobbiamo trovare i soldi.
FRoff Il nous faut **une place de deal**. – Trouvons le fric. – Tout de suite.
FRfan On doit obtenir la piazza, Rosario. - On doit obtenir de l'argent.
FRaut Nous devons prendre **la place**, Rosario. Nous devons trouver l'argent.

Le terme composé « capopiazza » indique celui qui dirige le trafic dans une place de deal et met en œuvre les décisions du boss. Sachant que le spectateur de *Gomorra – La serie* s'est habitué dès le premier épisode à la nuance argotique de « place », la traduction peut se permettre un calque, misant sur son acceptabilité* par le public :

45. (S1E6, 21')

- NAP (Baroncino) Noi la rivendiamo ai capipiazza a trenta, loro la rivendono a cinquanta.
IT Noi la rivendiamo • ai capi piazza a 30, - loro la rivendono a 50.
FRoff On la revendra à 30 • aux **chefs de place**. - Ils la revendront à 50.
FRaut Nous **le** revendons aux **leaders de la place** à 30, ils **le** revendent à 50.

Aux ordres d'un *capopiazza*, « 'o surdato » (litt. « le soldat ») est un affilié qui exécute les ordres de son supérieur hiérarchique et qui participe en première ligne aux opérations armées. Encore une fois, la traduction juge le calque une solution facilement acceptable* :

46. (S2E11, 34')

- NAP (Patrizia) Don Pie'... i' nun songo nu surdato.
IT Don Pietro, io non sono un soldato.
FRoff Don Pietro... • moi, je suis pas **un soldat**.
FRfan Don Pietro, je ne suis pas un soldat.
FRaut Don Pietro, je ne suis pas un soldat.

La « sentinella » agit en bas de l'organisation d'un clan afin d'assurer la surveillance d'une personne ou d'un endroit. La plupart du temps, cet affilié a la tâche d'annoncer l'arrivée d'une *persona non grata*, comme le montre l'exemple suivant :

47. (S1E1,21')

- NAP (Ciro) Comme cazzo facimmo a ttrasì llà ddinto, sta chino 'e sentinelle, 'int'â zona soja, m''o ddice tu?
- IT Come cazzo facciamo • a entrare là dentro? - E' pieno di sentinelle, - nella sua zona. - Me lo dici tu?
- FRoff Putain, on entrera jamais. - C'est **surveillé à mort**. - Il est chez lui. - T'as une idée ?
- FRaut Comment allons-nous entrer là-dedans ? C'est plein de sentinelles. **C'est ce que vous me dites** ?

Dans ce cas, l'adaptateur opte pour une modulation qui puisse restituer idiomatiquement l'expression du texte source et rééquilibrer l'oralité du dialecte, la locution « à mort » faisant baisser le registre de « chine 'e » (litt. « plein de »). Or, dans les dialogues de la série on peut rencontrer des figures proches de la « sentinella », tels que la « vedetta » (littéralement « un guetteur ») ou plus rarement le « specchiettista » (métier issu du nom « specchietto », le rétroviseur, désignant la personne qui signale l'arrivée de l'objectif visé durant un attentat). Ces deux termes argotiques sont réunis dans le prochain sous-titre et sont transposés en s'inspirant aux guetteurs de l'armée et de la marine :

48. (S2E11, 16')

- NAP (Affilié) Cirú, sta tutt' a pposto, avimmo raddoppiato tutte cose, âmmo pigliato ati vvedette, ati spicchiettiste.
- IT Ciro, è tutto a posto. - Abbiamo raddoppiato tutto. - Abbiamo preso altre vedette, • altri specchiettisti...
- FRoff Ciro, tout va bien. - On a doublé nos effectifs. - On a pris d'autres **sentinelles**, • d'autres **vigies**.
- FRfan Ciro, tout est en ordre. - On a tout doublé. - On a recruté plus de guetteurs.
- FRaut Ciro, c'est bon. On a tout doublé. On a plus de guetteurs, plus de **miroirs**...

Venons-en à présent à des termes moins militaires et plus inspirés par certains titres grandiloquents de journaux sur l'actualité politique et historique, comme « alleanza », « summit » et « scissionista ». Le terme « alleanza » indique dans la série une union entre plusieurs clans camorristes :

49. (S2E1, 48')

- NAP (Salvatore Conte) Ogge è nu granne juorno, âmmo bbattezzato n' alleanza nova.
IT Oggi è un grande giorno. - Abbiamo battezzato • un'alleanza nuova.
FRoff Aujourd'hui, c'est un grand jour. - On fête une nouvelle **alliance**.
FRfan Aujourd'hui est un grand jour - On a **baptisé** une nouvelle alliance,
FRaut Aujourd'hui est un grand jour. Nous avons **baptisé** une nouvelle alliance.

Dans ce cas, la transparence du terme original se prête à un calque très lisible*. Toutefois, il est des passages où les contraintes de la traduction audiovisuelle obligent à sacrifier des termes techniques moins récurrents et moins pertinents du point de vue de l'intrigue, surtout si le débit des dialogues est soutenu. C'est ce qui arrive à l'occurrence de « summit » : cet anglicisme, qui signifie « sommet », est utilisé lorsque les dirigeants d'un clan se réunissent pour prendre des décisions importantes. Le terme renvoie directement aux prestigieuses réunions de politiciens ou d'entrepreneurs qui se tiennent dans les hautes sphères du pouvoir, et suggère à quel point les boss camorristes se prennent au sérieux. Observons la seule occurrence du terme, qui apparaît dans la deuxième saison :

50. (S2E10, 17')

- NAP (Affilié) 'O summitte sta llà ddinto, âmm''a trasì e ll'âmm''a accirere a ttutte quante.
IT L'incontro è là dentro, • dobbiamo entrare ed uccidere tutti!
FRoff Ils sont **tous** là. • Faut débarquer et les buter.
FRfan Le rendez-vous est à l'intérieur, • on doit entrer et tous les tuer.
FRaut La réunion est là-dedans, nous devons y aller et tuer tout le monde !

Le terme se voit ici explicité par la voie de la généralisation. Une éventuelle traduction littérale (par exemple « le Sommet se tient là-dedans ») a été écartée afin de simplifier la lecture du sous-titre, qui renonce ainsi au ton ampoulé et à la coloration argotique de l'original.

On retrouve enfin la figure du « scissionista » (littéralement, un scissionnaire), qualifiant un affilié prêt à trahir une alliance pour former un groupe de camorristes indépendant. Le terme est transposé par « sécessionniste » :

51. (S2E5, 19')

- NAP (Nitro) 'E scissioniste ce hanno chiuse dint'a cchillu cazzo 'e vico... Stammo comm' è scigne...

- IT Gli scissionisti ci hanno chiuso • in quel cazzo di vicolo... – Siamo come le scimmie...
- FRoff **Les sécessionnistes** nous ont enfermés • dans notre quartier comme des singes.
- FRfan Les séparatistes nous ont mis • dans une putain d'impasse. - On est comme des singes.
- FRaut Les Sécessionnistes nous ont enfermés dans cette putain de ruelle.... Nous sommes comme des singes...

Nous avons illustré comment l'argot criminel est reconstitué par les scénaristes pour augmenter la vraisemblance des dialogues entre camorristes. Nous avons déjà dit que, par vocation, il peut être utilisé par les malfrats notamment pour empêcher les externes de comprendre le contenu de leurs échanges. Dans ce sens, le recours au langage cryptolalique* advient durant les conversations téléphoniques par crainte d'une écoute de la police. Un éclairage intéressant sur la question est fourni par Salvatore di Piazza. Bien qu'analysant le langage de *Cosa Nostra* (la mafia sicilienne, dont les pratiques, tant criminelles que discursives, ne sont pas tout à fait comparables à celles des camorristes), son travail expérimental sur le parler mafieux nous aide à comprendre certaines fonctions du jargon criminel recréé dans *Gomorra – La serie* :

Les expressions argotiques (ou pseudo-argotiques) utilisées au sein de *Cosa Nostra* en tant qu'instrument de communication secrète sont souvent réalisées de manière dynamique. Dans le sens où elles ne sont presque jamais codifiées de manière rigide à l'avance, en attribuant explicitement des significations aux termes ou aux expressions ; au contraire, c'est comme si les mafiosi connaissaient des règles générales pour la production d'expressions argotiques qui permettent de les comprendre sans être découverts. [...] Parmi les caractéristiques du langage des mafiosi, il est possible de discerner un dénominateur commun représenté [...] par ce que nous appellerons "l'obliquité sémantique", c'est-à-dire la tendance à utiliser des termes sémantiquement obliques, qui ne sont pas directs ou transparents, mais qui permettent d'entrevoir des significations, sans toutefois les montrer clairement. Cette "obliquité sémantique" s'articule et se réalise de différentes manières, comme l'utilisation de l'implicite, le recours au langage métaphorique et la tendance à utiliser un langage fortement allusif qui n'est presque jamais explicite²⁸⁰ (2010, p. 25-26).

²⁸⁰ « Le espressioni gergali (o pseudo tali) all'interno di Cosa nostra come strumento di comunicazione segreta si realizzano spesso in maniera dinamica, nel senso che quasi mai vengono rigidamente codificate

Dans la réelle pratique langagière des mafieux, le langage codé se réinvente donc selon les situations et peut improviser des métaphores que l'interlocuteur est habitué à interpréter sur-le-champ. Dans la série, cette pratique mafieuse est représentée à plusieurs reprises, notamment au cours d'échanges téléphoniques qui risquent d'être mis sur écoute, et les métaphores employées sont souvent empruntées au champ lexical de la famille. Pour en citer quelques exemples, observons ci-dessous comment Genny annonce à son père, par téléphone, une possible trahison au sein du clan Savastano :

52. (S1E11, 19')

- NAP *(Genny)* L'amico nuosto d'a Spagna è tturnato, e vuole fare una festa lo stesso giorno che la vogliamo fare noi, nuje simmo prioccupate papà, pecché parecchi degli amici nostri vogliono andare alla festa sua e nun vonno venì â nosta. Papà tu devi parlare coi nostri parenti, perché sennò qualcuno ci rimane male.
- IT Il nostro amico • è tornato dalla Spagna - e vuole fare la festa • lo stesso giorno - in cui vogliamo farla anche noi. - Siamo preoccupati, papà, • perché molti dei nostri amici - vogliono andare alla sua festa • e non vogliono venire alla nostra. - Papà, tu devi parlare • con i nostri parenti, - perché se no qualcuno • ci rimane male.
- FRoff **Notre ami** est rentré d'Espagne. - Il veut **faire une fête**, • le même jour que nous. - On est inquiet, papa. - **Certains de nos amis** • iront à sa fête et pas à la nôtre. - Papa, tu dois parler à **nos parents**, - sinon, ça fera des mécontents.
- FRaut Notre ami est de retour d'Espagne et veut organiser la fête le même jour que nous. Nous sommes inquiets, papa, parce que beaucoup de nos amis veulent aller à sa fête et ne veulent pas venir à la nôtre. Papa, tu dois parler à nos parents, sinon quelqu'un sera **blesé**.

« L'ami » est le boss du clan rival, Salvatore Conte. « La fête » est l'invitation à rejoindre son clan. Les amis qui veulent aller à sa fête (et pas à celle des Savastano) indiquent les traîtres susceptibles de tourner le dos à Genny. « Nos parents » se réfère aux affiliés du clan Savastano. Nous sommes confrontés dans cet extrait à une succession de métaphores d'invention, reconnaissables en tant que tropes par le spectateur de la langue source en

in precedenza, attribuendo esplicitamente a dei termini o a delle espressioni dei significati; piuttosto, è come se i mafiosi fossero a conoscenza di regole generali per la produzione di espressioni gergali che ne consentono l'intesa senza essere scoperti. [...] Tra le caratteristiche del linguaggio dei mafiosi è possibile scorgere un comune denominatore rappresentato [...] da quella che chiameremo "obliquità semantica", ovvero la tendenza ad utilizzare termini semanticamente obliqui, non diretti o trasparenti, ma che facciano intravedere i significati, senza però mostrarli chiaramente. Questa "obliquità semantica" si articola e si realizza in modalità differenti quali l'uso dell'implicito, il ricorso al linguaggio metaforico, la tendenza all'uso di un linguaggio pesantemente allusivo, quasi mai esplicito » (notre traduction).

raison de leur forme non-lexicalisée²⁸¹. Le public, véritable co-énonciateur dans l'acte discursif de Genny, n'aura pas de mal à décoder sa métaphore s'il a suivi (et s'il continue de suivre) la progression de l'intrigue. Pour cette raison le sous-titre calque le ton allusif original et restitue l'énoncé de façon très littérale²⁸². Il en va de même pour le prochain exemple : lorsque Patrizia veut éviter de prononcer le nom de Don Pietro, elle l'appelle énigmatiquement « 'a zia » (la tante) :

53. (S2E10, 6')

- NAP (Patrizia) Songh'io. 'A zia ha ditto che vva bbuono.
IT Sono io. - La zia ha detto che va bene.
FRoff C'est moi. • Tata a dit que c'est d'accord.
FRfan C'est moi. – Tata est d'accord.
FRaut C'est moi. Tata a dit que c'était bon.

Le calque de la traduction officielle restitue nouvellement l'ambiguïté de l'original et permet au spectateur francophone de se mesurer avec l'exercice de décodage qu'incombait au public italophone. Pourtant, la même stratégie ne s'applique pas au cas suivant, lorsque Genny se réfère secrètement aux boss qui chapeautent l'organisation criminelle avec le cryptonyme « mamma ». Prenons cette réplique :

54. (S2E12, 7')

- NAP (Genny) Ca hanno fatto na riunione a Polsi e la mamma sta ncazzata assaje.
IT ... che hanno fatto una riunione a Polsi. - E la "Mamma" è molto incazzata.
FRoff Ils se sont réunis à Polsi. • "La Mamma" est en pétard.
FRfan Qu'ils se sont réunis à Polsi. – Et la "Mamma" est très énervée.
FRaut ... qu'ils ont eu une réunion à Polsi. Et "Mama" est très en colère.

²⁸¹ C'est ce que soutient l'étude de Denis Jamet (2003) dédiée à la traduction des métaphores. Notre cas appartient aux métaphores dites « étendues » (portant sur une phrase) et « vives » (fruit de l'imagination et souvent déroutantes). L'auteur de l'article nous rappelle que la traduction, afin d'éviter un phénomène d'entropie, doit prendre en compte le contexte extralinguistique où la phrase a été produite et présenter une lexie jouant sur deux niveaux, littéral et métaphorique : c'est ainsi qu'elle pourra restituer l'indiscible de la métaphore.

²⁸² En cas de métaphore étendue au niveau de la phrase, un degré de littéralité élevé dans la traduction permet en outre de restituer une certaine couleur locale, notamment la tendance napolitaine à produire des énoncés très imagés, ce qui peut constituer un trait d'exotisme et une source de plaisir pour le spectateur. Pensons au message codé de Don Pietro (S2E12, 28'), qui donne rendez-vous à son fils « addo stanne 'e rose bianche », traduit littéralement « là où sont les roses blanches » : l'histoire révélera que l'endroit en question est le cimetière.

En décidant d'utiliser les guillemets et une majuscule, les sous-titres français s'alignent cette fois au choix de la version sous-titrée italienne et penchent en faveur d'une explicitation : le passage à l'écrit met en évidence que « Mamma » est utilisé en tant que nom propre fictif et efface le niveau littéral de la métaphore, alors qu'à l'oral le dialogue s'efforçait d'imiter réalistiquement le langage cryptolalique*. De plus, la VOSTFR opte pour un emprunt brut de l'italien, le mot étant bien connu en français et renforçant les stéréotypes de la culture réceptrice.

3.2.1.2. Les bains de sang

Afin de rappeler le « vrai » sang qui s'est écoulé durant les guerres de Secondigliano, la série fait le choix de ne pas lésiner sur les scènes de carnage et de mettre en scène la pluralité d'expressions argotiques liées au champ sémantique de la mort. Commençons par la responsabilité du tueur, souvent désignée « 'a firma », la signature :

55. (S2E7, 8')

- NAP *(Patrizia)* Si succede quacchecosa a uno qualunque d'Alleanza, porta 'a firma vostra 'ncuollo.
- IT Se succede qualcosa • a uno qualunque dell'alleanza, - porta la vostra firma, • dichiarate guerra.
- FRoff S'il arrive malheur • à quelqu'un de l'Alliance, - ça portera votre **signature**. • Vous déclarez la guerre.
- FRfan S'il arrive quelque chose • à un membre de l'alliance, - il y aura votre nom dessus,
- FRaut Si quelque chose arrive à l'une des alliances, elle porte votre signature

On pourrait donc paraphraser : « En cas de mort d'un membre de l'Alliance, vous en serez considéré comme le commanditaire ». Le calque est ici l'option la plus naturelle, le substantif « signature » ayant la même connotation figurée en français de « traits caractéristiques et reconnaissables permettant d'attribuer quelque chose à quelque chose ou à quelqu'un²⁸³ ». Moins transparente est la locution verbale argotique « fa' nu piezze »

²⁸³ Acception du lemme « signature » extraite du CNRTL, disponible à l'adresse : <https://www.cnrtl.fr/definition/signature> [consulté le 17/09/2022].

(litt. « faire une pièce »), qui signifie « commettre un homicide ». Le prochain exemple montre son utilisation en contexte :

56. (S1E4, 35')

NAP (Ciro) Tu sî sciso 'a 'int'â machina pecché vulive fà nu piezzo, vulive lassà uno 'e chelli mmerde 'nterra cu 'a firma toja.

IT Tu sei sceso dalla macchina • perché volevi lasciare il segno. - Volevi lasciare una di quelle merde • a terra con la tua firma.

FRoff T'es descendu – pour **tuer**. Tu voulais laisser ta signature • sur une de ces merdes.

FRaut T'es descendu – pour **tuer**. Tu voulais laisser ta signature • sur une de ces merdes.

FRaut : **Vous êtes sorti** de la voiture parce que **vous vouliez** laisser **votre** marque. **Vous vouliez** laisser une de ces merdes sur le sol avec **votre** signature.

Le sous-titrage italien trouve un correspondant qui rend opaque le sens de l'original (« lasciare il segno » signifie « laisser sa marque » et s'ouvre à plus d'interprétations que la locution-source), alors que la version française suit la voie contraire et en explicite le contenu, avec un choix lexical neutre (« tuer ») qui, malgré une élévation de registre, se comprend grâce au contexte extralinguistique. Dans cette scène « fa' nu piezze » est utilisé sans aucun complément et ne fait pas référence à une victime en particulier. Genny, aux prises avec sa première opération meurtrière, s'excuse auprès de Ciro parce qu'il est descendu de voiture, pris de panique, en plein cours d'un attentat. Dans la réplique mentionnée ci-dessus, son mentor essaie de le remotiver en disant solennellement (nous paraphrasons) : « tu es descendu parce que tu voulais marquer les esprits et montrer que tu es capable de *tuer*, toi aussi ». Le verbe est donc utilisé dans un sens absolu : ôter la vie d'autrui comme acte initiatique, se tacher les mains de sang pour la première fois. Cela équivaut pour Genny à faire ses preuves en tant qu'héritier d'un clan. Dans une acception si large, des synonymes argotiques (bien présents dans d'autres répliques de la série, tels que « buter », « crever » ou « dégommer ») auraient certainement été moins efficaces.

Beaucoup d'autres nuances peuvent enrichir le verbe « tuer » et complexifier la tâche du traducteur audiovisuel. On peut tuer personnellement, doucement, massivement, jusqu'à exterminer une descendance. Le premier cas est représenté par le verbe « se fà » (se faire quelqu'un), utilisé dans l'exemple suivant :

57. (S3E6, 30')

- NAP (Genny) *Se l'ha dda fà* Sangue Blu.
IT Deve ucciderlo Sangue Blu.
FRoff Sang bleu doit le **buter**.
FRfan *Sangue Blu* doit le **faire**.
FRaut Sang Bleu doit le tuer.

Genny demande à son allié Ciro de prouver la loyauté de son principal soldat, Sang bleu. L'énoncé est une injonction qui pourrait être reformulée ainsi : « c'est à Sang bleu que revient cette tâche, et il doit le tuer de ses propres mains ». Le sens est explicité par un verbe argotique associé au verbe modal. Le deuxième cas est « *purtà dint'ô campusanto* », expression utilisée par Chanel pour décrire un effet d'étranglement progressif :

58. (S3E11, 17')

- NAP (Chanel) *Primma ll'hê arrubbato tutto cosa, e mmo 'o staje purtanno* chianu chiano *dint'ô campusanto*.
IT Prima gli hai tolto tutto, - ora lo stai portando • piano piano al cimitero.
FRoff Tu lui as tout pris, - et en plus, **tu lui tailles • un costard en sapin**.
FRfan D'abord **on** lui a tout enlevé, • et maintenant **on l'emmene** tout doucement au **cimetiere**.
FRaut D'abord, **vous lui avez** tout pris, maintenant **vous le conduisez** lentement au cimetière.

L'énoncé peut être transposé en français par un équivalent tout aussi figuré et argotique désignant une mort qui se prépare lentement : l'image mentale initiale « *purtà dint'ô camposanto* » (littéralement, « conduire au cimetière ») trouve, avec la métaphore du cercueil (« un costard en sapin »), un correspondant qui renvoie à la même idée d'enterrement. Le troisième cas, déjà évoqué dans la première partie de notre thèse (chapitre 2.7), est une *realia* du parler camorriste. L'expression « mettere 'o cognome sotto terra » (littéralement, « mettre le nom de famille sous terre ») indique l'action de massacrer tous les membres d'une même lignée, jusqu'à ce qu'il ne survive plus aucun représentant de ce nom de famille. Cet exemple montre que la métaphore, plutôt transparente, peut être traduite littéralement via un calque facilement acceptable* en langue-cible :

59. (S2E6, 42')

- NAP (Nitro) Lèvate 'a miezo sinnò metto il tuo cognome sotto terra, Gennà !
IT Levati di mezzo, se no metto • il tuo cognome sotto terra, Gennà!
FRoff Dégage ou **j'enterre ton nom**, Genna.
FRfan Pousse-toi, - **que** j'enterre ton nom, Gennà !
FRaut Dégage de mon chemin ou je mets ton nom de famille en terre, Gennà !

Nous terminons cette présentation des principaux termes argotiques liés à la mort en présentant un cas tristement connu au niveau national, à cause de son retentissement sur les unes des journaux. C'est le phénomène de la « stesa », définie par le dictionnaire en ligne Treccani comme étant,

dans le jargon de la camorra, une action violente d'intimidation consistant à parcourir à toute vitesse les rues de certaines zones de la ville à bord de scooters, en tirant tout autour, avec comme conséquence de forcer les gens à s'allonger par terre²⁸⁴.

Très ancré dans la réalité criminelle napolitaine et sans un correspondant direct français, le terme est explicité par la voie de la généralisation :

60. S3E12, 23'

- NAP (Le Sorcier) Avite fatto nu granne bburdello, guagliù. 'E stese... 'e bbotte... 'e muorte.
IT Avete fatto • un grande bordello, ragazzi. - Le "stese", gli spari... - i morti.
FRoff Les gars, vous avez fait • un bordel monstre. - **Les raids**, les fusillades... - les morts.
FRfan Vous avez fait • un grand bordel, les gars. - **Les "règles"**, les tirs... - les morts.
FRaut Vous avez fait **toute une histoire**. **Le "stese"**, les fusillades... les morts.

Un terme militaire comme « raid », désignant une opération armée éclair en terre ennemie, négocie et renonce à deux connotations centrales du mot-source, à savoir le caractère intimidant et la présence de scooters, mais peut être considéré comme un hyperonyme pouvant englober ce type d'attaque très particulière.

²⁸⁴ « Nel gergo della camorra, violenta azione di intimidazione consistente nell'attraversare velocemente a bordo di motorini le vie di determinate zone cittadine, sparando tutt'intorno con l'effetto di costringere le persone a stendersi per terra » (notre traduction). Définition disponible à l'adresse : https://www.treccani.it/vocabolario/stesa_res-4e9df86c-89ed-11e8-a7cb-00271042e8d9_%28Neologismi%29/ [consulté le 17/09/2022].

3.2.1.3. On attend tellement de neige

La série met en scène plusieurs trafics illégaux qui enrichissent les caisses de la camorra, bien que l'activité principale exercée par la plupart des personnages de *Gomorra* demeure essentiellement le deal. La terminologie du milieu de la drogue employé par les scénaristes est plutôt riche et témoigne d'un travail de recherche lexicale sur la réalité de terrain, allant de termes larges et susceptibles d'être compris par un public vaste, jusqu'à des termes plus cryptiques, propres à l'argot de la rue. Commençons à analyser les traductions des unités lexicales issues du monde du commerce, tels que « merce » (litt. marchandise), désignant la drogue en tant que produit de consommation, ou « carico » (litt. cargaison), qui indique les lots de drogue livrés clandestinement et prêt à être distribués sur le territoire. Ces termes permettent d'assimiler les malfrats de *Gomorra* à des véritables *businessmen* :

61. (S2E1,11')

ORIG (*Don Avitabile*) La tua merce è di una qualità esagerata.

IT La tua merce • è di una qualità esagerata.

FRoff Ta **marchandise** • est d'une qualité supérieure.

FRfan mais ta marchandise • est d'excellente qualité.

FRaut **Votre** marchandise est d'une qualité exagérée.

62. (S3E4, 32')

NAP (*Genny*) Biaggio, 'o carico è arrivato. Nuje dimane siamo pronti.

IT Biaggio, il carico è arrivato, • noi per domani siamo pronti.

FRoff Biaggio, **la cargaison** est arrivée. • Demain, on sera prêts.

FRfan Biaggio, les marchandises sont arrivées. • **Tout est prêt pour demain.**

FRaut Biaggio, la cargaison est arrivée, nous sommes prêts pour demain.

Tout aussi transparents que dans la langue-source, ces calques restituent parfaitement le registre-source, étant familiers au public et s'avérant idiomatiques en français. Au contraire, au fur et à mesure que le public s'aventure dans les méandres du trafic de drogue napolitain, les dialogues commencent à devenir plus techniques et leur compréhension moins immédiate. Cela se traduit, pour le sous-titreur, par la nécessité d'effectuer des recherches terminologiques pointues. À moins qu'il ne soit un spécialiste du domaine, il devra s'armer d'un glossaire de la drogue. Dans ce sens, le « Vocabulaire de

la toxicomanie et des drogues », publié en ligne par NormalArea²⁸⁵, fournit un utile support terminologique aux traducteurs, permettant de déchiffrer les référents qu'on peut entendre dans la bande sonore originale de la série. Afin d'introduire les prochains exemples et d'expliquer aux lecteurs les termes argotiques utilisés en napolitain pour parler de stupéfiants, nous nous reportons à cette référence internet. Concernant leur traduction, nous avons comparé les équivalents français avec les lemmes du glossaire de l'Observatoire Français des Drogues et des Tendances addictives (OFDT)²⁸⁶.

La substance psychotrope la plus citée dans *Gomorra – La serie* est la cocaïne (19 occurrences de « cocaina » et 4 occurrences de sa forme abrégée « coca »). Un exemple :

63. (S3E12, 23')

- ORIG. (*Le Sorcier, en italien*) In cambio, Gennaro Savastano si impegna a venderci la coca a prezzo bloccato e uguale per tutti.
- IT In cambio, Gennaro Savastano • si impegna a venderci la coca - a prezzo bloccato • e uguale per tutti.
- FRoff En échange, Gennaro Savastano - s'engage à nous vendre **la coke** • au même prix pour tout le monde.
- FRfan En **échange**, Gennaro Savastano • s'engage à vendre la **cocaïne** - à prix bloqués • et égaux pour tous.
- FRaut En contrepartie, Gennaro Savastano **accepte** de nous vendre à tous **de la** coke à un prix fixe et égal.

Le traducteur transpose la forme oralisante « la coca » par un correspondant direct dans le même registre, originellement emprunté de l'anglais (« la coke »). Attentive aux variantes, la traduction peut faire recours à des synonymes argotiques de la cocaïne et exploiter une palette terminologique où les correspondants français se ressemblent, comme c'est le cas pour « 'o gghianco », transposé par « la blanche » :

64. (S3E1, 35')

- NAP (*Le Sorcier*) 'O gghianco. Vuje a cchi 'o ppassate?
- IT La bianca. Voi a chi la passate?
- FRoff **La blanche**, vous la **vendez** à qui ?
- FRfan La "blanche". À qui vous la passez ?
- FRaut La blanche. À qui **le passes-tu** ?

²⁸⁵ Page disponible à l'adresse : <https://normalarea.com/vocabolario-tossicodipendenze-droghe/> [consulté le 19/09/2022].

²⁸⁶ La page est disponible à l'adresse : <https://www.ofdt.fr/glossaire/> [consulté le 19/09/2022].

Le verbe « passare » (litt. passer), qui sous-entend que la vente se fait de toute évidence illégalement, est généralisé par « vendre ». Une autre appellation de cocaïne est « 'a neve » (litt. la neige). Le milieu de la drogue français disposant du même terme polysémique, le traducteur a la possibilité de calquer ce synonyme ainsi que les éventuels jeux de mots qu'il peut générer. Cet extrait, où on plaisante sur un important arrivage de « neige », se prête à faire un calembour sur les sports d'hiver :

65. S5E3, 13'

- NAP *(Francesco Levante)* Dince a ll'ati capepiazza che s'hann' 'a stà tranquille. Pecché a n'atu ppoco facimmo arrivà tant' 'e chella neve che s'hann''a accattà nu paro 'e sci.
- IT Di' agli altri capipiazza • che devono stare tranquilli, - perché noi tra poco facciamo arrivare • tanta di quella neve, - che si devono comprare • un paio di sci.
- FRoff Dis aux chefs de place • de pas s'en faire. - On attend tellement de **neige** • qu'il leur faudra des skis.
- FRaut Dis aux autres **contremaîtres** qu'ils doivent **se taire**, car nous allons avoir tellement de neige qu'ils devront acheter une paire de skis.

Le terme « robba », très fréquent (104 occurrences), se réfère en général à la cocaïne mais peut s'étendre à tout produit psychoactif illégal. Dans la série, il est transposé systématiquement par « la came²⁸⁷ », ensuite le contexte linguistique et les séquences filmées peuvent venir préciser de quelle substance il est question. Dans la scène suivante, par exemple, on voit de la poudre blanche et on déduit que les affiliés préparent de doses de cocaïne, absorbés dans leur travail de « coupage » :

66. (S3E5, 33')

- NAP *(Sang bleu)* Sta rrobba è bbona pure si 'a tagliammo a quatto.
- IT Questa roba è buona • anche se la tagliamo a quattro.
- FRoff Cette **came** est bonne, • même si on la **coupe** quatre fois.
- FRfan Cette came reste encore bonne • même après l'avoir **coupé** 4 fois.
- FRaut Cette came est bonne même si on la coupe en quatre.

²⁸⁷ Ce terme familier est défini par le dictionnaire Le Robert comme indiquant à la fois la cocaïne et, de façon plus large, toute « marchandise », et s'avère donc un équivalent lexical qui peut restituer la polysémie du mot-source. Cf. la page : <https://dictionnaire.lerobert.com/definition/came> [consultée le 19/09/2022].

Le verbe technique « taglià » (couper) définit dans cette réplique une opération au cours de laquelle on ajoute à la drogue pure d'autres substances de nature variée, avant qu'elle ne soit acquise par l'utilisateur et souvent dans l'objectif d'augmenter le poids des doses. Une fois de plus, le calque fonctionne bien car le terme est lexicalisé en français. Au contraire, pour ce qui est des cannabinoïdes cités dans *Gomorra – La serie*, le traducteur s'est construit un glossaire qui inclut les variantes synonymiques pouvant désigner la même substance, et transpose avec précision les termes argotiques selon l'usage français. Par exemple, les sources consultées attestent que les deux principaux dérivés de la plante du cannabis, la marijuana (la pointe de l'herbe, à savoir les fleurs séchées) et le haschisch (la résine) peuvent se dénommer, dans l'argot italien et napolitain, « fumo », « erba » ou encore « cioccolato ». Ces notions correspondent au français « herbe », son verlan « beuh » et « shit ». Le « marocchino » (litt. « le marocain »), quant à lui, désigne du haschich arrivé du Maroc, fumé selon une technique particulière diffusée dans ce pays. En France on l'appelle « kif ». Observons maintenant comment ses informations sont traitées dans les prochains extraits :

67. (S1E3, 16')

- NAP (Ciro) Ma nuje nun putimmo lassà e ppiazze noste senza fummo.
 IT Ma noi non possiamo lasciare • le piazze nostre senza fumo.
 FRoff On peut pas laisser • notre territoire sans **shit**.
 FRaut Mais nous ne pouvons pas laisser nos **places** sans **fumée**.

68. (S1E6, 27')

- NAP (Salvatore Conte) Mo ca 'o marrucchino è ttutto quanto 'o mio, mo vulesseno sistemà tutte cose.
 IT Ora che il marocchino è tutto mio, • ora vorrebbero sistemare le cose.
 FRoff Maintenant que je suis le roi du **kif**, - vous voulez tout arranger.
 FRaut Maintenant que le **Maroc** est à moi, ils aimeraient **régler** les choses.

69. (S1E8, 18')

- NAP (Affiliés réunis) È mmeiglio ll'erba. - Che staje fumanno? - È cciuculata.
 IT È meglio l'erba. Ma che ti stai fumando? Oh, scemo, è cioccolato.
 FRoff La **beuh**, c'est mieux. – Regarde ce qu'il fume ! – C'est du **cannabis**.
 FRaut **L'herbe**, c'est mieux. Qu'est-ce que tu fumes ? Oh, idiot, c'est du **chocolat**.

Exceptée l'explicitation de « cioccolato » par son hyperonyme standard « cannabis », tous les termes sont transposés dans le correspondant argotique de la culture cible.

Enfin, venons-en aux unités de mesure. Une quantité définie de substance stupéfiante (cannabis ou cocaïne) constituant une dose prête à la consommation, s'appelle en napolitain « nu piezzo » (litt. un morceau). Dans cet exemple, Grosse Tête explique à Genny que, depuis son départ, sa place de deal n'arrive plus à réaliser les mêmes recettes qu'avant :

70. (S2E5, 19')

- NAP (*Grosse Tête*) 'O mese passato nunn àmmo piazzato manco dduicento piezze!
IT Il mese scorso, non abbiamo • piazzato nemmeno 200 pezzi!
FRoff Le mois dernier, • on a pas vendu 200 **doses de coke**.
FRfan Le mois dernier, • on a même pas vendu 200 doses.
FRaut Le mois dernier, nous n'avons même pas **placé** 200 **pièces** !

Nous observons ici un nouveau cas d'explicitation. Les 200 doses susmentionnées auraient très bien pu être de cannabis, et cette ambiguïté est effacée par l'ajout « de coke », qui peut se comprendre comme une tentative de faire mieux passer le message du camorriste, c'est-à-dire : « le mois dernier, on n'a pas vendu grand-chose qui rapporte de l'argent », donc « on n'est même pas arrivés à 200 doses de cocaïne ». S'il est vrai que toute solution facilitant l'acceptabilité* des sous-titres est la bienvenue en traduction audiovisuelle, le passage en question relève sans doute d'une forme de surtraduction.

3.2.1.4. De chants et de tarentelles

Nous terminerons cet aperçu de la terminologie criminelle dans *Gomorra – La serie* en présentant les tournures napolitaines utilisées en cas d'imprévus et de changements inattendus, la série étant ponctuée par des événements qui bouleversent sans cesse le destin des personnages. Prenons la locution verbale « arrevutà 'o tavolo » (litt. retourner la table) qui indique un renversement soudain de situation pouvant semer la pagaille chez les rivaux. L'expression est prononcée par Le Prince lorsqu'il révèle à Don Pietro les plans secrets de son fils. En effet, Genny fournit au Prince plus de drogue de haute qualité que prévu, tout en lui accordant un prix de faveur et en l'enrichissant au détriment des autres membres de l'Alliance. En échange, Le Prince aidera Genny dans son escalade du pouvoir. Ci-dessous, le moment où Le Prince explique à Don Pietro ce qui se trame à son dos :

71. (S2E7, 44')

- NAP *(Le Prince)* I' stongo in affari cu Genny. [...] Me passa 'a rrobba soja pe mme fa crescere e arrevutà 'o tavolo ô mumento bbuono.
- IT Sono in affari con Genny. [...] Mi passa la sua roba • per farmi crescere - e ribaltare il tavolo • al momento buono.
- FRoff Je suis de mèche avec Genny. [...] Il favorise ma réussite • pour **retourner la situation**.
- FRfan Je fais affaires avec Genny. [...] Il me donne sa came • pour me faire grandir - et tout renverser le moment venu.
- FRaut Je suis en affaires avec Genny. Il me donne **son matériel** pour que je puisse me **développer** et **faire tourner la table** au bon moment.

L'expression est explicitée par la voie de la généralisation et perd une partie de son contenu imagé, la table bousculée pouvant faire penser en napolitain à une partie de cartes. Mais dans la réplique en question il y a un autre aspect intéressant à prendre en considération dans l'intervention du traducteur. La phrase « Me passa 'a rrobba soja pe mme fa crescere e arrevutà 'o tavolo ô mumento bbuono » signifie littéralement « il me passe *sa came* pour me faire grandir et provoquer un revirement le moment venu » et détaille l'accord secret stipulé entre Genny et Le Prince au début du même épisode. À la minute 4, en effet, la scène initiale montre Le Prince en train de goûter la cocaïne de Genny. Ce dernier le convainc à s'allier avec lui en disant :

NAP : *(Genny)* « Che t'avevo ditt'i'? Meglio 'e chesta nun ce ne sta. Cu cchesta rrobba ccà, uno come te, pe ogni cchilo ne fa ascì seje. E ppo io t'a faccio 'o 20% in meno rispetto all'Alleanza. Ma soprattutto chesto nunn 'o devi spartere cu nnisciuno. [...] Voglio n' amico mmiezo a cchella bbanda 'e serpiente. E ppo nisciuno tene 'a capa toja llà ddinto. 'O pri', hê 'a addiventà tu 'o numero uno 'e chell'alleanza ».

FRoff : Je t'avais dit • que c'était de la bonne. - Un as comme toi, - peut transformer 1 kg en 6 kg. - Je te la vends 20 % • moins cher qu'à l'Alliance. - Ça va dans tes poches. [...] Je veux un ami • dans ce nid de vipères. - Aucun n'a ta jugeote. - Le Prince, tu dois devenir • le numéro 1 de cette Alliance ».

Comme le montre cet extrait, au début de l'épisode (4') la réplique originale nomme clairement l'objet de l'accord (« chesta rrobba ccà », cette came) et à la fin (44') le réfèrent

est réactualisé (« 'a rrobba soja », sa came) afin d'assurer la cohésion textuelle. Comme le précise Lautenbacher :

la redondance se réalise, au niveau du document même, dans la duplication de référents sous différentes formes et, au niveau de la réception, dans la mise en relation de ces éléments internes au document non seulement entre eux, mais également avec les connaissances antérieures pertinentes des récepteurs. [...] La construction de la cohésion se fait donc [...] au fil de la narration, chaque lien référentiel venant s'ajouter aux précédents, parfois sous la forme d'une répétition pure et simple de l'information (2014, p. 62).

La première référence à la « robba » sert d'explicitation de l'accord entre les deux camorristes, mais également de déclencheur cataphorique (pour reprendre l'expression de Lautenbacher, *ibid.*) qui attend d'être réitéré par la suite. La redondance ainsi créée dans les dialogues originaux par la répétition de « robba » est utile à des fins cohésives et pour permettre au public de se repérer parmi les multiples accords entre gangs. Toutefois, l'effort de condensation de la VOSTFR entraîne un double effacement du référent explicite, puisque « la came » disparaît des deux sous-titres (« c'était de la bonne » et « il favorise ma réussite ») et finit par impliciter le contenu des dialogues. Le récapitulatif de l'accord entre Genny et Le Prince à la fin de l'épisode, écrit pour permettre une meilleure accessibilité* à l'intrigue, est gommé par la traduction, qui mise donc sur la bonne mémoire du public. Ce sous-titre révèle à quel point l'adaptation d'une même réplique peut combiner deux postures traductionnelles apparemment opposées comme implicitation (« il favorise ma réussite) et explicitation (« pour retourner la situation »).

Le traducteur doit se confronter avec d'autres substantifs napolitains au riche contenu molaire²⁸⁸, comme « 'a tarantella », désignant littéralement la célèbre danse, mais indiquant dans l'argot soit un va-et-vient illégal de choses et de personnes (Variano 2019, p. 297), soit un problème à résoudre, un ennui ou un inconvénient inattendu. La solution la plus praticable est de transposer l'acception du terme dans un concept culturel proche, comme dans les deux exemples suivants :

²⁸⁸ Nous employons de nouveau le terme d'Umberto Eco (2010, p. 91) introduit dans l'exemple 34.

72. S2E2, 21'

- NAP (Don Pietro) 'E calabrise stanno facenno nu cuofano 'e sorde cu 'sta tarantella!
IT I calabresi stanno facendo • un sacco di soldi in questo modo.
FRoff Les Calabrais touchent le paquet • avec cette **farandole**.
FRfan Les Calabrais se font • un tas d'argent comme ça.
FRaut Les Calabrais gagnent beaucoup d'argent de cette manière.

73. (S2E10, 18')

- NAP (Genny) Chesta ched è, n'ata tarantella d''a zia?
IT Cos'è, un'altra • tarantella della zia? Sì?
FRoff C'est encore **un coup** de tata ?
FRfan Qu'y a-t-il, • une autre tarantelle de la tante ?
FRaut Qu'est-ce que c'est, une autre tarentelle de Tata ? Oui ?

À l'inverse, un même choix traductionnel peut être la transposition de deux termes argotiques synonymiques, tous deux impliquant un changement de stratégie, un volte-face, comme c'est le cas pour les deux verbes « girarse » et « avutarse » (litt. se tourner). L'équivalent choisi en français, « retourner sa veste », renforce la dimension imagée chère à l'original :

74. (S2E10, 9')

- NAP (Ciro) Scianel s'è ggirata.
IT Scianel ci ha tradito.
FRoff Chanel **a retourné sa veste**.
FRfan Scianel nous a trahi.
FRaut Scianel nous a trahis.

75. (S4E7, 9')

- NAP (Sang bleu) Ccà si ce sta quaccheduno ca se sta avutanno, chillo sî ttu.
IT Se c'è qualcuno che si sta • rivoltando, quello sei tu.
FRoff Si quelqu'un **retourne sa veste**, • c'est toi.
FRaut Si quelqu'un est révolté, c'est bien vous.

Ou encore les deux verbes « cantà » (litt. chanter) et « venne » (litt. vendre) qui, utilisés transitivement, signifient « dénoncer » quelqu'un ou quelque chose, et sont transposé par le verbe argotique équivalent « balancer » :

76. (S2E7, 35')

- NAP *(Ciro)* Allora hanno capito ca ô Nano se 'o putevano magnà. Pe cchesto 'O Trac se l'ha cantato.
- IT Allora hanno capito che O' Nano • se lo potevano mangiare. - Per questo O' Trac l'ha cantato.
- FRoff Ils ont compris • que le Nain était cuit. - Du coup, Nitro l'a **balancé**.
- FRfan Alors ils ont compris • qu'ils pouvaient **bouffer O' Nano**. - C'est pour ça que **O' Trak a balancé**.
- FRaut Puis ils ont réalisé que **O' Nano pouvait le manger**. C'est pourquoi O' Trac l'a **chanté**.

77. (S4E9, 17')

- NAP *(Cachou)* Era n'agguato, 'stu mucuso ce ha vennuto !
- IT Era un agguato, ci ha venduto!
- FRoff Un guet-apens, **il nous a balancés** !
- FRaut C'était une embuscade, il nous a vendus !

Que pouvons-nous retenir de cette rapide exploration ? D'abord, que dans les 41 termes argotiques de la camorra proposés, les stratégies de traduction sont réparties comme suit (figure 7)²⁸⁹ :

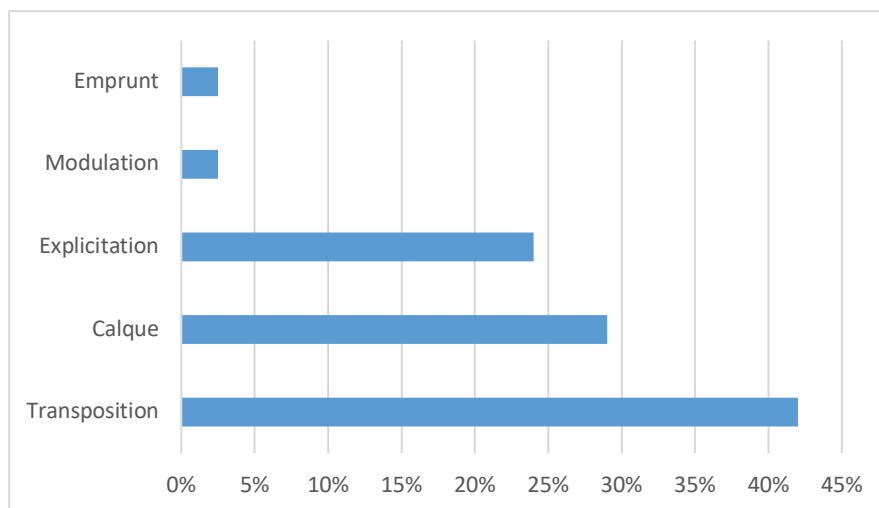


Figure 7. Stratégies de traduction de la terminologie criminelle

²⁸⁹ En substance, nous avons compté 17 cas de transposition (ex. 43, 48a, 48b, 51, 58, 63, 64, 66-69a, 72-77) (=42%), 12 cas de calque (ex. 41, 42, 45, 46, 52, 53, 55, 59, 61, 62, 65, 66) (=29%), 10 cas d'explicitation (ex. 44, 50, 54a, 56, 57, 60, 64, 69b-71) (=24%), 1 cas de modulation (ex. 47) (=2,5%) et 1 cas d'emprunt (ex. 54b) (=2,5%).

Toutes les solutions traductionnelles sont effectuées dans un souci de lisibilité* et d'acceptabilité* pour le public cible. Les calques restituent le sens dans un français très idiomatique et ne dénotent aucune recherche d'exotisme, confirmant sans surprise le fait que l'approche soit focalisée sur l'esprit de l'original, et non sur la lettre. Lorsque le traducteur ne peut pas traduire littéralement ou qu'il ne parvient pas à trouver des concepts équivalents proches dans la culture cible (transpositions), la stratégie la plus pratiquée est l'explicitation : en rendant accessibles* au public-cible des contenus linguistico-culturels très liés à la réalité napolitaine, le sous-titre défend les intérêts de la chaîne Canal+ et facilite la réception du produit audiovisuel dont il est en charge. Au vu de ce positionnement, deux types d'intervention restent inusités : d'un côté, la nécessité de restructurer entièrement une phrase (adaptation) aux fins d'un rendu idiomatique, de l'autre, le choix d'emprunter des mots-source italiens ou napolitains connus en français et de les proposer aux téléspectateurs-cible entre guillemets.

3.2.2. Quand il faut mettre un mouchoir dessus

Nous avons déjà évoqué la tendance de la langue napolitaine à s'exprimer par des phrases très imagées à la valeur fortement symbolique. Cette recette langagière se présente à la fois riche en couleurs locales, sarcasmes et sagesse populaire et se transmet depuis des générations. Du point de vue linguistique, Mohamed Saad Ali nous rappelle que le lexique d'une langue se compose d'unités polylexicales dans lesquelles il est facile de déceler la solidarité entre la forme et le contenu (appelée la « fixité idiomatique ») et que, en vertu de cette dissociation des deux faces des signes linguistiques, une « séquence figée²⁹⁰ » dans un texte source constitue une problématique majeure pour le traducteur (Ali 2016, p. 104). Ce qui caractérise ce type de séquence, au niveau sémantique, est que le sens global de l'expression est déduit de l'ensemble des sens de ses composants et que, dans sa constitution, il n'y a pas d'entière liberté sur les deux axes paradigmatique et syntagmatique : « l'opacité sémantique d'une expression figée est ainsi bien rattachée à la non-compositionnalité de son sens, qui recèle souvent un aspect métaphorique » (*Ibid.*, p. 108). Typiques de toutes les langues, les formations syntagmatiques figées constituent

²⁹⁰ Afin d'éviter le flottement terminologique qui caractérise le figement sémantique, le chercheur reprend le syntagme « séquence figée » introduit par Mejri, car susceptible d'englober toutes les dénominations et dimensions du figement : expressions idiomatiques, idiotismes, mots composés, synapsie, synthème, lexie complexe (*Ibid.*, p. 107).

des échantillons comportant l'essentiel des informations relatives au fonctionnement du système. Elles portent en elles des informations précieuses sur la structure rythmique, syllabique et mélodique de la langue (Mejri 2008, p. 247).

L'anisomorphisme entre les idées et les expressions linguistiques entre langues différentes pose dès lors la question de savoir comment traduire la fonction de ces expressions riches en informations sur la langue-source, ce non seulement en fonction du degré de lexicalisation de la métaphore, mais aussi de son « degré de traduisibilité », pour citer Mary Snell-Hornby (in Jamet 2003, p. 131). Selon que les destinataires partagent plus ou moins les codes de la culture source, les séquences figées seront plus ou moins intuitives et n'auront pas toutes la même immédiateté aux yeux du public de la culture réceptrice. En effet,

la signification des séquences figées s'inscrit dans un continuum qui va de la transparence la plus totale (*avoir froid, rendre justice, etc.*) à l'opacité complète (*manger les pissenlits par la racine, battre la campagne, etc.*), en passant par une transparence plus ou moins altérée ou une opacité quelque peu aérée (*vin gris, panier de crabes, etc.*) (Mejri 2008, p. 245).

Variano précise, au sujet de la phraséologie de *Gomorra – La serie*, qu'il est possible de repérer un grand nombre de propositions à haute valeur symbolique ou métaphorique, des comparaisons, des phrases à effet ayant pour objectif de vivifier le récit et de créer un climax à travers un niveau de langue bas et cru (2019, p. 298). Nous examinerons des exemples²⁹¹ de discours imagé et de séquences figées présents dans le scénario afin d'observer le comportement du traducteur face à des tropes qui peuvent représenter un écueil traductionnel. Commençons par le traitement de la séquence figée métaphorique « *lenga 'e serpente* » (litt. « langue de serpent »), indiquant une personne médisante :

78. (S1E1, 19')

NAP (*Don Pietro*) Chisto nunn è nu fatto che sse po' accuncià. L'âmm" a piglià. Chella lenga 'e serpente ca tene ce l'âmm" a straccià.

IT Questa non è una cosa • che si può aggiustare. - Lo dobbiamo prendere! - Quella lingua di serpente che ha, • gliela dobbiamo strappare.

FRoff On peut pas **mettre un mouchoir dessus** - Faut le choper... - et lui arracher • **sa langue de serpent**.

²⁹¹ Un bon nombre d'expressions contenues dans cette section est tiré de l'analyse de Variano (*Ibid.*)

FRaut Ce n'est pas quelque chose que l'on peut réparer. Nous devons l'attraper ! Cette langue de serpent qu'il a, nous devons l'arracher.

L'équivalence formelle, possible grâce à la proximité entre langue-source et langue-cible, est obtenue par une approche littérale. De plus, la stratégie d'ajout compensatoire appliquée à la proximité immédiate du syntagme en question s'avère être particulièrement intéressante. Outre l'intervention de déstandardisation (« piglià », litt. « prendre », traduit par « choper »), nous observons la compensation dans la traduction du verbe « accucià » (litt. corriger, réparer). Le rendu « mettre un mouchoir dessus » révèle un travail de « renforcement métaphorique », pourrait-on dire, effectué dans le but de rééquilibrer la perte d'atmosphère régionale et d'augmenter la force figurative de la langue-cible. Maintes métaphores viennent enrichir le langage imagé et incisif des gangsters de *Gomorra*, avec un degré de transparence assez variable. Lorsque les énoncés ont une immédiateté expressive qui les rend facilement compréhensibles dans le contexte de l'épisode, le traducteur peut se permettre de restituer littéralement la séquence polylexicale, comme dans les deux exemples qui suivent :

79. (S1E10, 9')

NAP (Salvatore Conte) A verità è cc'aggio lassato a Napule na bbanda 'e scieme che nun trovano manco 'o cazzo 'int' â mmutanda.

IT La verità è che ho lasciato • a Napoli una banda di scemi - che non si trovano neanche • il cazzo nelle mutande!

FRoff La vérité, c'est qu'à Naples, - j'ai une bande de cons • qui **trouve pas une bite dans un slip.**

FRaut La vérité, c'est que j'ai laissé à Naples une bande d'imbéciles qui ne peuvent même pas retrouver leur bite dans leur pantalon !

80. (S1E12, 29')

NAP (Ciro) Nun so' nnisciuno. So' mmuorte ca camminano.

IT Non sono nessuno, • sono morti che camminano.

FRoff Ils comptent pas. – **C'est des morts en sursis.**

FRaut Ils ne sont personne, ce sont des morts-vivants.

Le cas suivant s'avère plus opaque, reposant sur une séquence figée polysémique et plus complexe à déchiffrer :

81. (S2E1, 48')

- NAP (Salvatore Conte) Âmm' 'a tenè chiuse llà ddinto. E ttiempo nu paro 'e mise c''e ttruvammo fora â porta cu 'o cappiello mmano.
- IT Li dobbiamo tenere chiusi • là dentro, e tempo un paio di mesi - ce li troviamo fuori la porta • col cappello in mano.
- FRoff Il suffit de les isoler. - Dans deux mois, • **ils se radineront la queue basse.**
- FRfan On doit les confiner • et dans quelques mois - ils viendront sonner à notre porte.
- FRaut Nous devons les enfermer et au bout de quelques mois, nous les retrouvons devant la porte, leur chapeau à la main.

En effet, la locution « cu 'o cappiello mmano » (litt. « le chapeau à la main ») fait référence à un signe de respect (le chapeau enlevé comme geste cordial) ou de soumission (la preuve d'une subordination servile, à l'instar d'une tête baissée). Dans cette phrase, le boss Salvatore Conte incite ses acolytes à isoler leurs ennemis, les Savastano, dans leur territoire et à les affaiblir économiquement, jusqu'au moment ils auront besoin du soutien du clan Conte et ils y seront complètement soumis. Littéralement, la réplique signifie : « Nous devons les enfermer là-dedans. D'ici deux mois maximum, nous les retrouverons devant notre porte, *le chapeau à la main* ». La VOSTFR, forte de sa connaissance du contexte discursif où l'unité polylexicale a été produite, décrypte aisément le sens de la phrase et s'efforce de trouver un équivalent figé métaphorique qui soit satisfaisant en français. Outre la transposition « la queue basse », véhiculant parfaitement le sens de l'original, le sous-titreur poursuit ici son œuvre de déstandardisation à travers le choix du verbe familier « radiner », qui baisse volontairement le registre pour compenser la disparition des couleurs locales. Certaines expressions métaphoriques sont utilisées dans la série pour décrire des situations ou des personnes données à travers des images éclairantes, révélant une sorte de vocation naturelle du napolitain à l'hypotypose. Comme le rappelle Anscombe (2008, p. 259), le figement de ce type de phrase situationnelle diffère des proverbes, puisqu'il s'agit de locutions soumises à une possibilité de variation* temporelle, ne contenant ni un schéma rythmique particulier, ni un schéma de raisonnement spécifique. Dans ce cas il ne s'agit donc pas, pour le traducteur, de trouver une équivalence nécessairement lexicalisée en français, mais de restituer l'image précise qui a été choisie pour caractériser avec vivacité telle personne ou telle situation. Voici une expression idiomatique napolitaine utilisée pour condamner la stupidité d'une personne (« tené 'a cape per spartere 'e orecchie », litt. « avoir la tête pour séparer les oreilles ») :

82. (S1E6, 26')

- NAP (Salvatore Conte) 'O chiattonne? Ma quando maje, chillo tene 'a capa pe spartere 'e rrecchie.
- IT Il grassone ? - Ma quando mai? Quello ha la testa • solo per dividere le orecchie.
- FRoff Le gros lard ? - Tu parles. **Sa caboche lui sert • qu'à séparer les oreilles.**
- FRaut Le gros ? Mais **quand** ? Celui-là a une tête juste pour **couper** les oreilles.

Optant encore une fois pour la littéralité, le traducteur juge son public capable de se représenter l'image - plutôt ironique - d'un crâne vide qui a pour seule fonction de séparer les oreilles, et fait le pari de la compréhensibilité. Cette réplique lui offre d'ailleurs l'énième occasion d'intervenir sur le lexique pour reconduire le texte cible dans le registre familier, avec la traduction de « 'a cape » par « sa caboche ». Mais le recours à l'équivalence formelle s'impose surtout lorsqu'un personnage réactualise une métaphore d'autrui pour la prolonger et l'alimenter par de nouveaux apports créatifs, comme le fait Ciro dans cette réponse à son ami Rosario :

83. (S2E6, 18')

- NAP (Rosario) Ce stammo mettenno 'e zzoccole dint'â casa.
(Ciro) Tutte quante tèneno 'e zzoccole dint'â casa, s'ha dda vedè sî 'e zzoccole se magnano 'e ppruvviste o se magnano tra di loro.
- IT (Rosario) Ci stiamo mettendo i topi in casa!
(Ciro) Tutti hanno i topi in casa. - Bisogna vedere se si mangiano le • provviste o si mangiano tra loro.
- FRoff (Rosario) **On laisse entrer les rats chez nous.**
(Ciro) Tout le monde a des rats chez soi. - Voyons s'ils bouffent les provisions • ou s'ils se bouffent entre eux.
- FRfan (Rosario) On fait rentrer des rats.
(Ciro) Tout le monde en a chez soi. - On verra **s'ils mangeront** les provisions • ou **s'ils se boufferont** entre eux.
- FRaut (Rosario) Nous mettons des rats dans notre maison !
(Ciro) Tout le monde a des rats dans sa maison. Il faut voir si **elles** se mangent entre **elles** ou si **elles** mangent les provisions.

La reprise du syntagme « 'e zoccole rinde 'a case » (litt. « les rats dans la maison ») et son développement sémantique (« voyons s'ils bouffent les provisions ou s'ils se bouffent entre eux ») permettent d'éclairer le sens de la métaphore. Le contexte cognitif laisse deviner facilement qu'ici le terme « zoccola » se réfère aux rats (et non aux prostituées,

comme dans les cas analysés précédemment), qui font clairement allusion aux traîtres infiltrés dans le clan, susceptibles soit de faire des dégâts, soit de s'entretuer. Nul besoin d'explicitier ce parallèle ou de chercher une équivalence plus idiomatique, *a fortiori* car le « rat » est un incontournable du bestiaire de *Gomorra – La serie*. En revanche, si le principe de pertinence mène le traducteur à considérer que le référent littéral d'une métaphore ne dépend pas directement du contexte discursif et que l'enjeu traductionnel consiste principalement à en restituer l'effet, et pas la lettre, ce dernier privilégie une transposition. Prenons le prochain exemple et observons comment Chanel raconte les violences subies quand elle était enfant et qui l'ont durcie :

84. (S2E9, 26')

- NAP (Chanel) Ma a fforza 'e carocchie, m'hanno fatto acalà 'e scelle.
 IT Ma a forza di botte, - mi hanno fatto abbassare la cresta.
 FRoff Mais on m'a rouée de coups - et **on m'a rabattu mon caquet.**
 FRfan Mais à force de coups, • ils m'ont rabattu le caquet.
 FRaut Mais à force de coups, **ils m'ont fait descendre d'un cran ou deux.**

Un calque de cette réplique donnerait « à force de coups de poings sur la tête, ils m'ont rabattu les ailes ». La métaphore animale d'une poule insoumise que l'on remet à sa place par des coups de bâton, bien qu'existant dans les trois langues, n'a pas le même procédé métonymique : en napolitain on rabat les ailes, en italien la crête, en français le caquet. Le choix de la transposition apparaît une évidence, et la séquence figée donnée en équivalence est pleinement satisfaisante, idiomatique et facilement acceptable. La transposition est opérée aussi pour une expression idiomatique utilisée par Salvatore Conte, quand il accuse les Sécessionnistes (auxquels il a confié la vente de sa cocaïne) d'être une bande d'imbéciles incapables de générer des revenus adéquats avec sa marchandise. Désenchanté, il statue :

85. (S2E3, 5')

- NAP (Salvatore Conte) Ce hanno dato 'a lanterna mmano ô cecato.
 IT Abbiamo messo la lanterna in mano ai ciechi.
 FRoff **C'est donner • de la confiture aux cochons.**
 FRfan On a donné • une lanterne à des aveugles.
 FRaut **Nous mettons** la lanterne dans les mains des aveugles.

La locution « *dà 'a lanterna mmano ô cecato* » (*i.e.* « remettre la lanterne dans les mains d'un aveugle ») signifie confier une mission importante à des incompetents. Cela implique, dans le contexte de cette réplique, la double déception découlant d'une confiance imméritée et d'un gâchis financier. Dépourvu d'une expression idiomatique porteuse de la même polysémie, le sous-titre français rejette l'option de la littéralité, supposant un résultat trop opaque, et transpose en négociant des connotations. L'équivalence fonctionnelle qui en résulte, « donner de la confiture aux cochons », renvoie à « un présent, matériel ou moral, dont le bénéficiaire n'est pas capable d'apprécier la valeur²⁹² » et restitue une séquence figée métaphorique axée sur l'idée de gaspillage. On pourrait rétorquer qu'ici le processus traductionnel focalise davantage l'attention des spectateurs sur l'ingratitude des affiliés que sur leur incompetence, et que cela risque de donner une perception légèrement faussée des rapports de pouvoir entre le boss Conte et ses acolytes. C'est sans doute vrai dans la scène en question, mais nous rappelons que l'épisode entier revient à plusieurs reprises sur le mépris de Conte envers ses subordonnés, jugés incapables, et que ce sous-titre arrive donc à s'intégrer dans le scénario sans en altérer le sens.

La métaphore peut également aller de pair avec un enseignement, et lorsque la séquence figée assume une fonction édifiante, le traducteur se retrouve face à des constructions phrastiques de différentes natures. L'écriture des scénaristes de *Gomorra* a souvent recours à des phrases à effet pouvant aller de l'énoncé parémique²⁹³ à la maxime, somme de la sagesse que l'on acquiert par l'expérience (Schapira 1997, p. 10) et dont la valeur de vérité générale s'exprime par l'omnitemporalité du présent de l'indicatif (*Ibid.* : 75). Afin d'éviter le flottement terminologique qui existe en linguistique au sujet de ces énoncés à vocation instructive, nous adopterons l'appellation proposée par Anscombe (2008, p. 254) de « formes sentencieuses », pouvant réunir dictons, proverbes, maximes, sentences et morales. Comme le fait justement remarquer le chercheur, ces formes figées peuvent créer une difficulté dans la traduction, notamment

²⁹² Définition du CNRTL disponible à l'adresse : <https://www.cnrtl.fr/definition/cochon> [consultée le 19/09/2022].

²⁹³ Sevilla Munoz le définit comme l'« énoncé mémorisé en compétence qui se caractérise par la brièveté, la fonction utilitaire et didactique et l'enchâssement dans le discours » (2000, p. 101).

le choix de rendre une forme figée par une forme figée peut se heurter à d'autres exigences d'équivalence, en particulier l'équivalence statistique et l'équivalence stylistique. Chaque langue ayant son propre génie, ce qui est courant dans l'une peut être rare, voire inexistant dans l'autre, et vice-versa (*Ibid.*, p. 261).

Dans les épisodes de la série, nous trouvons plusieurs exemples de phrases sentencieuses formulées au présent de l'indicatif, héritées de la sagesse populaire et porteuses d'une valeur *extra tempore* :

86. (S105, 7')

- NAP (Ciro) Nun ce sta cchiù 'o bbastone, Gennà, 'e ppecore, senza 'o cane 'e guardia, se nne vanno p' 'e cazze lloro.
- IT Non c'è più il bastone, Gennaro. - Le pecore, • senza il cane da guardia, - se ne vanno per i cazzi loro.
- FRoff Y a plus le bâton. - **Les moutons, - sans chien de garde, • font ce qu'ils veulent.**
- FRaut Il n'y a plus de bâton, Gennaro. Les moutons, sans le chien de garde, vont leur propre chemin.

87. (S5E5, 31')

- NAP (Le Mistral) Se sta affidanno a na varca che nun tene bannerà. Ma una barca senza bandiera è corsara e ccagna e ss'avota comme cagna 'o viento.
- IT Si sta affidando a una barca • che non ha bandiera. - Ma una barca • senza bandiera è corsara, - cambia e si gira • come cambia il vento.
- FRoff Il fait confiance • à un bateau sans pavillon. - Mais **un bateau pirate, • ça tourne à tous les vents.**
- FRaut Il se fie à un bateau qui n'a pas de pavillon. Mais un bateau sans pavillon est un corsaire, il change et tourne au gré du vent.

88. (S5E5,14')

- NAP (Le Mistral) 'O problema è cche qquando 'e bbuscie fanno 'ammore cu 'a paura, addiventano voce 'e popolo... E vvoce 'e popolo, è vvoce 'e Ddio.
- IT Il problema è che quando le bugie • fanno l'amore con la paura, - diventano voce di popolo. - E la voce di popolo è la voce di Dio.
- FRoff **Quand le mensonge baise avec la peur, • il devient la voix du peuple. - La voix du peuple • est la voix de Dieu.**

Les exemples montrent que les séquences figées originales en napolitain peuvent être traduites littéralement, sans qu'elles soient forcément courantes en français, pourvu qu'elles demeurent compréhensibles une fois enchâssées dans le texte cible. Surtout si cette littéralité permet de restituer des thèmes importants qui contribuent au développement narratif, comme l'animalité (les moutons et le chien), la mer (le bateau pirate, allusion aux trafics illicites dans le port de Naples) et la religiosité (la voix de Dieu).

Il est des cas où la séquence figée renvoie à des thèmes centraux qui méritent d'être restitués, mais sa formulation originale demeure nébuleuse, comme dans la phrase suivante prononcée par Don Pietro mettant à l'honneur le *topos* du sang :

89. S2E6, 1'

- NAP (Don Pietro) 'O sango se masteca ma nun se sputa, Patrì. Se Gennaro nunn era figlio a mme, era ggià muorto.
- IT Il sangue si mastica • ma non si sputa, Patri'. - Se Gennaro non era mio figlio, • era già morto.
- FRoff **On ne renie pas les liens du sang.** - Si Gennaro n'était pas mon fils, • il serait déjà mort.
- FRfan Le sang se mâche, • mais ne se crache pas, Patrì. - Si Gennaro n'était pas mon fils, • il serait déjà mort.
- FRaut **Le sang est mâché mais pas recraché**, Patri'. Si Gennaro n'était pas mon fils, il **était** déjà mort.

La séquence aurait pu être traduite littéralement « on mâche le sang, mais on ne le recrache pas », signifiant qu'« on peut être amené à punir ses enfants, mais pas à les rejeter », cependant l'analyse de la métaphore aurait demandé au spectateur un effort interprétatif qui, associé à la vitesse de lecture et de visionnage, a fait pencher le traducteur en faveur d'une explicitation pouvant sauvegarder la référence au sang.

Selon Anscombe, une autre caractéristique commune à toutes ces phrases sentencieuses est de se distinguer d'une simple phrase autonome par le critère d'association avec la tournure « comme dit X » (2008, p. 255). Or, dans les phrases susmentionnées, la référence à la sagesse populaire est implicite (nous ne trouvons aucun « comme on sait », il n'y a pas de « comme dit l'adage »). Mais les prochains exemples nous montrent que les formes sentencieuses peuvent s'accompagner d'un commentaire métalinguistique (« vous le savez », « tu sais ce qu'on dit ? »), certainement pas anodin aux

fins de sous-titrage, puisqu'il permet de mieux repérer dans le texte source la phrase sentencieuse et, de ce fait, de suggérer au traducteur de rechercher (si possible) une équivalence sentencieuse dans le texte cible. Considérons les trois prochains exemples :

90. (S2E2, 23')

- NAP (Don Pietro) E figlie so' llacreme e ssango, 'o ssapite.
IT I figli sono lacrime e sangue, • lo sapete.
FRoff **Les enfants, • c'est des larmes et du sang.**
FRfan Les enfants causent beaucoup • de larmes et de sang, **vous savez.**
FRaut Les enfants sont des larmes et du sang, **vous savez.**

91. (S3E1, 15')

- NAP (Genny) 'O ssaje comme se dice, Malammò? Ca 'o viceré primma o poi addiventa 'o peggior nemmico d''o rre.
IT Il viceré, prima o poi, • diventa il peggior nemico del re.
FRoff Malammo, tu sais ce qu'on dit? – **Le vice-roi • est le pire ennemi du roi.**
FRfan Tu sais ce qu'on dit, Malamò? - Tôt ou tard, le vice-roi • devient le pire ennemi du roi.
FRaut Le vice-roi devient tôt ou tard le pire ennemi du roi.

92. (S3E2, 27')

- NAP (Don Avitabile) 'O ssaje comme se dice? 'O cane ricunosce 'a voce 'e nu patrone sulo.
IT Sai come si dice? - Il cane riconosce la voce • di un solo padrone.
FRoff Tu sais ce qu'on dit? - **"Un chien reconnaît • la voix d'un seul maître".**
FRfan **Savez-vous** ce qu'ils disent? - **Le chien qui reconnaît la voix de son maître: - c'est à toi.**
FRaut Sais-tu ce qu'ils disent? Le chien ne reconnaît que la voix d'un seul maître.

Si d'un côté les verbes *savoir* et *dire* révèlent que ces répliques originales sont bien des phrases sentencieuses connues et reconnaissables en napolitain, d'un autre côté l'absence de phrases équivalentes en français justifie, pour les mêmes raisons que celles citées plus haut, tous ces cas de traduction littérale. De plus, l'équivalence formelle présente l'avantage de suggérer au public une atmosphère régionale, puisque les sous-titres transfèrent des mots-clés qui renvoient à la *napolitude*, tel le sang, *topos* évoqué dans la partie I, 2.5, ou le Vice-Roi, référence à l'histoire de Naples, façonnée par des siècles de dominations étrangères. Un autre moyen du sous-titreur pour mettre en relief la *vox populi* locale est celui d'isoler la phrase sentencieuse entre guillemets ("Un chien

reconnaît la voix d'un seul maître"), afin de reconduire dialogiquement la séquence figée au discours direct de son énonciateur, *i.e.* la sagesse napolitaine.

Terminons cet aperçu du discours imagé dans *Gomorra – La serie* par la structure comparative introduite par la conjonction « comme ». À l'instar de la métaphore, le recours à la comparaison permet de restituer aussi bien un trait langagier typique d'une région que la brutalité des protagonistes de la série. Ce n'est pas un hasard si les scénaristes enrichissent les dialogues des boss par des comparaisons crues et étonnantes, pouvant donner au public une idée de leur imagination vive et perverse. Du point de vue rhétorique, la tradition aristotélicienne oppose la métaphore, figure syntaxiquement plus « condensées » (ex. « c'est un lion »), à la comparaison, plus développée grâce à la présence d'un terme de comparaison (ex. « comme un lion ») et donc capable de rendre explicites les ressemblances, tout en amortissant l'effet d'étrangeté (Renault 2013, p. 34). Dans la métaphore, le comparé disparaît sous le comparant, *i.e.* le sens propre disparaît sous le sens figuré, alors que la comparaison garde une double référence aux sens propre et figuré (*Ibid.*, p. 37). Notre analyse des sous-titres nous suggère en effet que la métaphore, avec sa relation implicite entre comparant et comparé, se prête tout aussi bien à l'extranéité qu'à la domestication, selon son degré de lexicalisation ou de transparence en français, alors que la comparaison a plutôt vocation à être traduite littéralement, afin de maintenir en français le lien explicite entre référent concret et référent symbolique. Voici trois cas éclairants :

93. (S2E4, 7')

- NAP (Don Pietro) Chelli mmerde so' ccomm'ê zzoccole, ll'aggi''a scurtecà cu ll'acqua vullente, prima che si mettono comodi.
- IT Quelle merde sono come i topi, - devo sfregarli • con l'acqua bollente, -prima che si mettono comodi.
- FRoff Ces bâtards, **c'est comme les rats. - Faut les écorcher à l'eau bouillante •** avant qu'ils s'incrument.
- FRfan Ces merdeux • sont comme des rats **d'égout**, - Je dois les ébouillanter • avant qu'ils ne prennent leurs aises.
- FRaut Ces salauds sont comme des rats, je dois les **frapper avec de l'eau bouillante** avant qu'ils ne **se sentent à l'aise**.

94. (S2E4, 44')

- NAP *(Ciro)* Annalì, chi è cchiù scemo, chillo ca se fa purtà cumm' a nu cane cu 'a catena o chillo ca 'a catena ce 'a mette attuorno ô cuollo ?
- IT Annalisa... - Chi è più scemo? -Quello che si fa portare • come un cane, con la catena, - o quello che la catena • gliela mette al collo?
- FRoff Annali... - qui est le vrai con ? - **Celui qui se fait promener en laisse, • tel un chien**, - ou celui qui met la laisse au chien ?
- FRfan Annalisa... - Qui est le plus con, - celui mené en laisse comme un chien - ou celui qui met la chaîne • autour de son cou ?
- FRaut Annalisa... Qui est le plus bête ? Celui qui se fait porter comme un chien, avec la chaîne, ou celui qui met la chaîne autour de son cou ?

95. (S3E8, 17')

- NAP *(Sang bleu)* Comm'a na lavatrice scassata, cu nu paro 'e bbotte s'arrepiglia!
- IT Come una lavatrice rotta • con un paio di colpi si riprende.
- FRoff **Comme une machine à laver cassée • tu lui files un coup et elle repart.**
- FRfan Il est comme une ancienne **machine** : Frappe à quelque reprise et ça remarque.
- FRaut Comme une machine à laver en panne : il suffit de quelques coups pour qu'elle se rétablisse.

Ces comparaisons terre à terre employées par les trois boss camorristes paraphrasent la situation présente à leur entourage : Don Pietro explique comment éliminer les ennemis, Ciro comment ne pas se faire assujettir et Sang bleu comment convaincre une personne récalcitrante d'avouer un secret par la violence. L'équivalence formelle obtenue dans la VOSTFR n'est pas vraiment une option et la littéralité s'impose, puisque les phrases comparatives ne relèvent pas d'un usage idiomatique des personnages, mais plutôt d'une tentative des scénaristes de leur attribuer des talents imaginatifs dans la description des situations contextuelles. Une adaptation peut éventuellement constituer une solution optimale si la syntaxe du napolitain s'avère lourde et qu'une traduction littérale s'annonce trop prolixe, et par conséquent potentiellement illisible*. Par exemple, le cas de la comparaison de Nunzia confronte le traducteur à des propositions subordonnées avec un haut degré de pronominalisation et où s'emboîtent plusieurs compléments :

96. (S5E5, 20')

- NAP *(Nunzia)* Ll'odio è ccomm'a famma 'e chi nun magna 'a paricchi juorne. Si nun ce daje quaccosa, se magna isso a tte.

- IT L'odio è come la fame • di chi non mangia da parecchi giorni. - Se non gli dai qualcosa... - .. si mangia lei a te.
- FRoff La haine, c'est **comme • un pauvre diable famélique**. - Si tu ne le nourris pas, • il finit par te bouffer.
- FRaut La haine est comme la faim de celui qui n'a pas mangé depuis plusieurs jours. Si vous ne lui donnez pas quelque chose... elle vous mangera.

Une traduction littérale aurait donné : « La haine, c'est comme la faim de qui n'a pas mangé depuis plusieurs jours. Si tu ne lui donnes rien, c'est lui qui te dévore ». L'adaptation du texte cible transforme le comparant « la faim » en un « pauvre diable famélique » afin de fluidifier la lecture du sous-titre et faire en sorte que le pronom complément d'objet direct de la subordonnée de condition (« si tu ne *le* nourris pas ») y soit reconnu facilement. Il est aussi intéressant de remarquer que la déstandardisation qui s'applique normalement à tous les gangsters de *Gomorra* épargne le personnage de Nunzia, veuve du boss Gentlemen, porte-parole de la vieille garde de la camorra. Tout aussi cruelle que les jeunes, la femme est tout de même loin du napolitain âpre et dérangeant des nouvelles générations et s'affirme dans un langage plus classique : la présence de l'adverbe de négation (« si tu *ne* le nourris pas ») et la condensation par un adjectif plus littéraire comme « famélique » montrent bien que le sous-titreur est sensible à la caractérisation des personnages par l'élocution et s'efforce de la restituer à l'écrit. La traduction littérale des comparaisons permet parfois de cerner le ton vaguement facétieux des boss, dont le discours peut être aussi cocasse que caustique, comme le montrent ces exemples rendus en équivalence formelle :

97. (S1E3, 9')

- NAP (*Don Pietro*) Âmm''a fà coccosa pe ll'acqua ccà, pare na pisciata 'e gallina!
- IT Dobbiamo fare qualcosa per l'acqua, qua. - Sembra una pisciata di gallina.
- FRoff Faut régler le problème de l'eau ! - **On dirait du pipi de poule !**
- FRaut Nous devons faire quelque chose pour l'eau ici. On dirait de la pisse de poulet.

98. (S1E10, 7')

- NAP (*Massimino*) Assumiglia a na sigaretta vera?
(*Salvatore Conte*) Cumme nu strunzo assumiglia a nu bbabbà.
- IT Somiglia a una sigaretta vera? - Come uno strunzo • somiglia a un babà.
- FRoff ça ressemble à une vraie clope ? - **Autant qu'un étron à un baba au rhum.**

FRaut Est-ce que ça ressemble à une vraie cigarette ? Comme un trou du cul ressemble à un baba.

La tendance naturelle des camorristes à lancer des brocards plutôt mordants peut conduire à quelques rares jeux de mots. On en compte deux dans les cinq saisons de la série, voici le premier :

99. (S2E4, 17')

NAP (Chanel) Puzze, e 'o ssaje pecché? T'hê miso Eau de Stronza, comm' a tte.

IT Puzzi, e sai perché? - Perché hai messo • l'"Eau De Stronza", come te.

FRoff Tu pues. Et tu sais pourquoi ? - T'as mis Eau de Pétasse, • comme toi.

FRfan Tu pues. • Tu sais pourquoi ? - T'as mis "L'Eau de Pute", • comme toi.

FRaut Tu pues, et tu sais pourquoi ? Parce que tu portes de l'Eau De Bitch, comme toi.

Dans cet exemple, le choix de l'équivalence formelle permet de restituer le sarcasme de Chanel, car le traducteur audiovisuel calque un procédé néologique susceptible de donner en français le même effet qu'en napolitain. La boss, comme le suggère son surnom criminel, est passionnée de parfums coûteux. Dans cette réplique, elle manifeste son mépris envers Marinella, en *odeur* de trahison, à travers une récréation lexicale qui utilise la technique du palimpseste : la locution « Eau de Parfum », perceptible en filigrane, est remplacée par une locution inventée à partir des mêmes éléments figés, « Eau de », complétés par l'épithète injurieux « Stronza ». On constate même que le palimpseste du texte cible réussit sa mission transtextuelle mieux que l'original, « Pétasse » donnant lieu à une séquence avec les mêmes initiales que le modèle de départ. En revanche, le second cas de calembour oblige le traducteur à faire preuve de créativité. Il s'agit d'une phrase ironique prononcée par Genny au sujet de Don Pietro, transféré dans une cellule isolée et soumis au régime carcéral de haute sécurité qui s'applique aux boss mafieux, ce que la loi italienne appelle le « 41 bis » :

100. (S1E5, 6')

NAP (Genny) Chillo po stà pure ô 41 bisse, trisse, quattrisse... sta sempe na bbellezza.

IT Quello può stare anche • al 41 bis, tris, quattris, - sta sempre una bellezza.

FRoff Qu'il soit en QHS, QHT ou QHU, - il se porte comme un charme.

FRaut Il peut être en 41 bis, tris, quattris, il est toujours une beauté.

Afin de donner la mesure de l'endurance de son père, Genny multiplie métaphoriquement la dureté du régime carcéral, et étend le *41 bis* à *tris* et à *quattris* (adverbe numéral inventé par assonance), pour dire que Don Pietro ne sera pas affecté par ce changement, peu importe le durcissement du traitement. La traduction opte pour un procédé néologique similaire, basé sur la succession alphabétique des lettres S, T et U : à partir de l'équivalent français de ce régime de détention stricte, le Quartier de Haute Sécurité (QHS), la solution est d'imaginer les acronymes suivants (QHT, QHU). Il est important de souligner que ce procédé peut fonctionner parce que l'acronyme « QHS » est connu par le public de la série, qui l'avait déjà rencontré à la fin de l'épisode précédent (S1E4, 39'), au sein d'un échange verbal entre Don Pietro et son avocat, permettant de désambiguïser son utilisation :

Don Pietro : Comment ça, le 41 bis ?

Avocat : On peut rien faire. - Tu seras transféré • au Quartier de Haute Sécurité.

Don Pietro : Si on me met en QHS, je suis fini.

Avec sa re-création lexicale, le traducteur exploite un concept connu par les spectateurs pour fournir à son tour un court jeu de mots respectant l'esprit de l'original. Dans notre tentative de cerner les choix qui définissent l'opération traduisante en matière de discours imagé, que ce soit des métaphores, des séquences figées, des phrases sentencieuses ou des comparaisons, nous avons pu constater que le sous-titreur de la VOSTFR réussit à reconnaître le périmètre des séquences figées ou figurées, à appréhender le sens de ces énoncés et à les traiter de manière satisfaisante, avec une approche essentiellement marquée par l'extranéité, comme le montre la figure 8, résumant toutes les stratégies étudiées²⁹⁴.

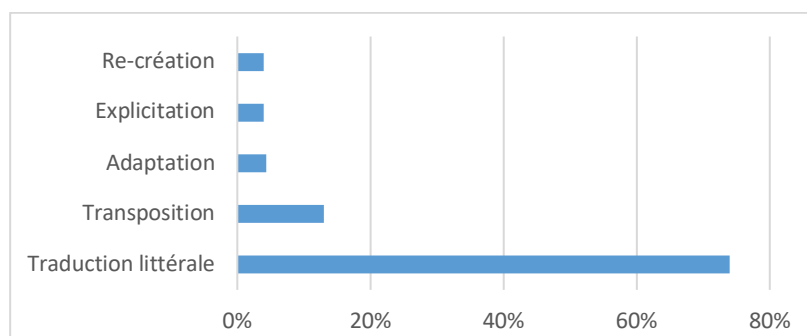


Figure 8. Stratégies de traduction du discours imagé

²⁹⁴ Dans les 23 exemples cités nous avons compté 17 cas de traduction littérale (74%, ex. 78-80, 82, 83, 86-88, 90-95, 97-99), 3 cas de transposition (13%, ex. 81, 84, 85), 1 cas d'adaptation (4,3%, ex. 96) et un cas d'explicitation (4,3%, ex. 89) et un cas de création néologique (4,3%, ex. 100).

3.2.3. Termes à fort contenu culturel

Cette section est dédiée aux *realia* propres à la culture de Campanie que nous n'avons pas pu compter parmi les exemples de terminologie camorriste. Il s'agit donc de références culturelles évoquées dans les dialogues de la série ne renvoyant pas à une réalité spécifiquement criminelle, mais qui sont profondément ancrées dans les habitudes langagières des Napolitains. En d'autres termes, aux fins de notre analyse traductologique*, nous examinerons ce qu'on appelle en anglais des *ECR* (acronyme pour *Extralinguistic Culture-bound References*), soit « toute référence à une entité culturelle qui, en raison de sa distance par rapport à la culture cible, est caractérisée par un degré d'opacité suffisant pour le lecteur cible pour constituer un problème²⁹⁵ » (Mailhac in Ranzato 2010, p. 39). En présence de termes à fort contenu culturel, le procédé de traduction est particulièrement influencé par la « présomption d'ignorance du public cible » (*Ibid.*, p. 52), puisqu'il incombe au traducteur le devoir d'évaluer la lisibilité* et la transparence de concepts éloignés de la culture des destinataires francophones. Les prochains paragraphes nous montrent que la VOSTFR de *Gomorra – La serie* diversifie les procédés de traduction et applique des solutions au cas par cas, après avoir apprécié le degré d'opacité de chaque référence. Nous avons voulu répertorier toutes ces unités de traduction de la série télévisée présentant des *ECR*, que nous avons divisées en cinq catégories : noms propres, titres honorifiques, nourriture, institutions et autres références au patrimoine régional²⁹⁶.

3.2.3.1. Le pouvoir des noms propres

La difficulté de traduire les noms propres employés dans *Gomorra – La serie* est proportionnelle à leur degré de connotation dans la culture napolitaine. Avant de trouver la stratégie adaptée, le traducteur doit jongler entre son savoir encyclopédique (pour reconnaître ces connotations), la présomption d'ignorance des récepteurs (pour trouver un procédé translationnel adapté), et sa créativité (pour restituer la majorité des connotations). Nous avons sélectionné dans notre corpus tous les noms propres liés à la

²⁹⁵ « By cultural reference we mean any reference to a cultural entity which, due to its distance from the target culture, is characterized by a sufficient degree of opacity for the target reader to constitute a problem » (notre traduction).

²⁹⁶ Cette répartition est une adaptation du schéma d'analyse des *ECR* de Pedersen (in Raffi 2017), ajusté sur la base des résultats obtenus au cours de nos fouilles terminologiques.

culture locale. Les noms propres trouvés peuvent être subdivisés, par ordre d'importance, en anthroponymes (noms de personnes), toponymes (noms de lieux), ergonymes (noms d'artefacts produits par l'homme) et pragmonymes (noms d'activités et d'événements produits par l'homme)²⁹⁷. Parmi les nombreux anthroponymes individuels ayant comme référent un personnage, nous avons identifié deux catégories de noms propres surreprésentées dans les dialogues, à savoir les surnoms criminels et les hypocoristiques dialectaux²⁹⁸.

Les **surnoms criminels** de *Gomorra – La serie* sont des noms propres fictifs et signifiants, particulièrement importants du point de vue sémantique et diégétique, car descriptifs de l'histoire ou de la psychologie du personnage. En effet, quand un nouveau mafiat apparaît dans *Gomorra*, il porte souvent un surnom criminel qui a été attribué par son entourage immédiat et qui l'identifie tout au long du récit²⁹⁹. D'habitude, ces surnoms se forment par procédé métaphorique ou métonymique à partir de traits de caractère, de caractéristiques physiques reconnaissables, d'origines ethniques, mais aussi en se fondant sur des marques commerciales ou sur des animaux associés symboliquement au délinquant, sur des aspects biographiques, sur des loisirs particuliers. Ces épithètes peuvent être attribués pour des raisons élogieuses ou injurieuses, et revêtent une importante fonction identitaire au sein d'un clan, tant pour la reconnaissance collective que personnelle, étant donné qu'ils exaltent un trait spécifique et inimitable du mafieux (Di Piazza 2010, p.52). Certes, il n'est pas toujours possible d'interpréter leur origine, et leur signifié peut demeurer indécidable, mais leur analyse s'avère nécessaire aux fins de la traduction, puisqu'ils peuvent être porteurs d'informations socio-anthropologiques sur les stéréotypes intégrés par la communauté criminelle (Miłkowska-Samul 2018, p. 68). Roberto Saviano explique dans le détail le processus d'onomaturgie criminelle durant le premier épisode de son émission *Insider - Faccia a faccia con il crimine* retransmis sur la chaîne italienne Rai 3 le 12 février 2022 :

²⁹⁷ Nous nous référons ici aux typologies pragmatiques des noms propres selon Bauer (in Grass 2002, p.47).

²⁹⁸ Les rares références à des anthroponymes non fictifs seront traitées dans le paragraphe 3.2.3.5, où nous trouverons des hagionymes (noms de saints) et un nom de célébrité.

²⁹⁹ Comme pour les polars français des années 50 à 70, le surnom criminel est aussi un classique de la tradition littéraire italienne. Il suffit de penser aux deux célèbres délinquants du roman historique *Les Fiancés* de Manzoni (1842), appelés « L'Innominato » (L'Innommé) et « Il Griso » (Le Gris). D'autres exemples illustres en littérature sont *Les Ragazzi* de Pasolini (1955), où nous trouvons « Il Ricchetto » (Le Frisé), *Le Jour de la chouette* de Sciascia (1961) avec son « Parrinieddu » (Le Petit Prêtre) ou encore *Romanzo criminale* de De Cataldo (2002), où le boss est connu sous le nom « Il Libanese » (Le Libanais).

Faire partie du monde criminel, c'est aussi acquérir un surnom. Il n'y a pas de boss sans un surnom. Et ce n'est pas seulement à cause de la nécessité pratique de distinguer une personne de ses parents homonymes, mais c'est surtout le désir de construire une épopée autour d'un personnage, à partir d'un de ses traits caractéristiques, même drôle, bizarre. Certains surnoms découlent de caractéristiques physiques évidentes, comme celui de Michele Zagaria, surnommé "tête tordue" (*capastorta*) en raison de la forme irrégulière de sa tête. [...] La naissance de tout surnom est à la fois chronique et légende, mythe et casier judiciaire. Il suffit d'un détail et si ça sonne juste, il survit à la sélection naturelle. Et qu'on le veuille ou non, il reste à jamais collé à ceux qui le portent³⁰⁰(Biondani 2022).

Le rôle crucial que ces anthroponymes jouent dans l'ancrage locale de la série est confirmé par l'actrice Cristiana Dell'Anna, co-protagoniste de la série. Dans un clip d'approfondissement de Sky Italia, elle affirme que la tradition des surnoms « est typique de Naples : ils existent depuis toujours, et *Gomorra* n'existerait pas s'il n'y avait pas les surnoms³⁰¹ ». Ils sont effectivement très présents dans les dialogues, comme on peut l'observer dans le tableau 20 :

Surnom criminel napolitain	Traduction française	Type de transfert
1) 'A Golia ³⁰²	Cachou	Adaptation
2) 'O Trac ³⁰³	Nitro	Adaptation
3) Capaebomba	Grosse-Tête	Calque
4) 'O Africano	L'Africain	Calque
5) 'O Bell'e bbuono ³⁰⁴	Bel-et-bien	Calque
6) 'O Caicco	Le Gulet	Calque
7) 'O Cantonese	Le Cantonais	Calque

³⁰⁰ « Far parte del mondo criminale significa anche acquisire un soprannome. Non esiste boss senza soprannome. E non è solo per via dell'esigenza pratica di distinguere una persona dai suoi parenti omonimi, ma è soprattutto la volontà di costruire un'epica intorno a un personaggio, partendo da un suo tratto caratteristico, magari anche buffo, bizzarro. Ci sono soprannomi che derivano da caratteristiche fisiche evidenti, come per esempio quello di Michele Zagaria, detto « capastorta » per la forma irregolare della sua testa. [...] La nascita di ogni soprannome è insieme cronaca e leggenda, mito e casellario giudiziale. È sufficiente un dettaglio e se suona bene passa la selezione naturale. E volente o nolente, si attacca per sempre a chi lo porta » (notre traduction).

³⁰¹ « È tipica di Napoli : esistono da sempre, e non esisterebbe *Gomorra* se non ci fossero i soprannomi » (notre traduction). Vidéo disponible à l'adresse : <https://tg24.sky.it/spettacolo/serie-tv/approfondimenti/gomorra-la-serie-soprannomi-personaggi> [consulté le 1/11/2022].

³⁰² Marque commerciale de pastille brune utilisée souvent contre la mauvaise haleine.

³⁰³ Abréviation de « Tric-Trac », pétard qui détone à répétition.

³⁰⁴ Cette locution adverbiale napolitaine est polysémique, et signifie à la fois « bel et bien » et « soudainement ».

8)	'A Catenella	La Chaînette	Calque
9)	'O Fringuello	Le Pinson	Calque
10)	'O Galantommo	Le Gentleman	Calque
11)	L'Immortale	L'Immortel	Calque
12)	'O Jaccio	La Glace	Calque
13)	'O Lecca-lecca	Sucette	Calque
14)	'A Lince	Le Lynx	Calque
15)	'O Maestrале	Le Mistral	Calque
16)	'O Matusalemme	Le Mathusalem	Calque
17)	'O Mulatto	Le Métis	Calque
18)	'O Munaciello	Le Petit Moine	Calque
19)	'O Nano	Le Nain	Calque
20)	'O Principe	Le Prince	Calque
21)	'O Puledro	Le Poulain	Calque
22)	Sangue Blu	Sang bleu	Calque
23)	'O Santo	Le Saint	Calque
24)	'O Stregone	Le Sorcier	Calque
25)	'O Tunisino	Le Tunisien	Calque
26)	Uocchiebell	Beau Yeux	Calque
27)	'O Vicario	Le Vicaire	Calque
28)	'O Vucabulario	Vocabulaire	Calque
29)	'O Zingariello ³⁰⁵	Le Gitan	Calque
30)	'O Diplomato ³⁰⁶	Le Diplomate	Calque sémantique
31)	'O Crezi ³⁰⁷	Crazy	Emprunt assimilé
32)	Malammore	Malamore	Emprunt assimilé
33)	Scianel ³⁰⁸	Chanel	Emprunt assimilé
34)	'O Sciarman ³⁰⁹	Charmant	Emprunt assimilé
35)	Angioletto ³¹⁰	Angioletto	Emprunt brut
36)	'O Baroncino ³¹¹	Baroncino	Emprunt brut
37)	Centocapelli ³¹²	Centocapelli	Emprunt brut
38)	'O King	Le King	Emprunt brut
39)	Lisca ³¹³	Lisca	Emprunt brut
40)	MMA ³¹⁴	MMA	Emprunt brut
41)	'O Pitbull	Le Pitbull	Emprunt brut
42)	Pop	Pop	Emprunt brut
43)	Spiderman	Spiderman	Emprunt brut

³⁰⁵ Litt. « Petit Gitan ».

³⁰⁶ Le terme désigne une personne ayant fait des études secondaires, qui a donc obtenu le baccalauréat.

³⁰⁷ Forme écorchée de l'anglais « crazy » (fou).

³⁰⁸ Forme écorchée de la marque commerciale française « Chanel ». En assimilant l'emprunt à l'orthographe française, la VOSTFR donne à lire le célèbre éconyme sans erreurs.

³⁰⁹ Forme écorchée de l'adjectif français « charmant ».

³¹⁰ Litt. « Petit ange ».

³¹¹ Litt. « Petit baron ».

³¹² Litt. « Cent cheveux ».

³¹³ Litt. « Arête », mais également une marque commerciale de sous-vêtements.

³¹⁴ Acronyme anglais de *Mixed Martial Arts*, la discipline sportive des arts martiaux mixtes. En français on utilise la même abréviation.

44) Top Model	Top Model	Emprunt brut
45) Zecchinetta ³¹⁵	Zecchinetta	Emprunt brut
46) 'O Zingaro ³¹⁶	Zingaro	Emprunt brut
47) 'O Cardillo ³¹⁷	Le Moineau	Substitution
48) 'O Fruscio ³¹⁸	La Drague	Substitution

Tableau 20. Traduction des surnoms criminels

Les procédés énumérés ci-dessus montrent une nette convergence vers les formes de traduction littérale des surnoms, avec 1 calque sémantique (2%), 4 emprunts assimilés (8,3%), 12 emprunts bruts (25%) et 27 calques (56,3%). Les formes de traduction libre se limitent à 2 adaptations (4,2%) et 2 substitutions (4,2%). La répartition de ces stratégies peut être résumée visuellement par ce graphique (figure 9) :

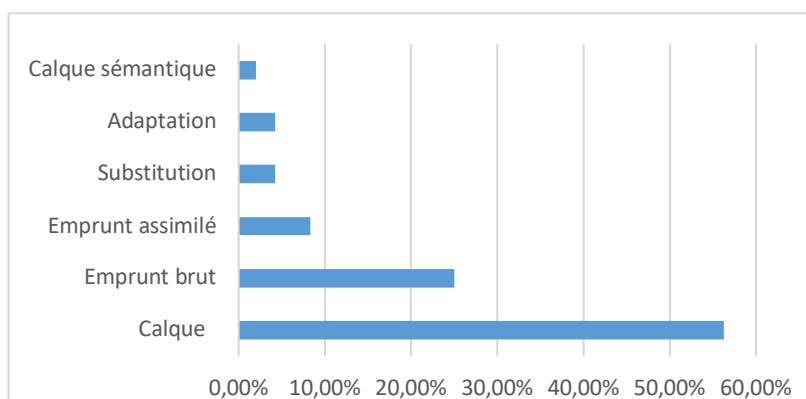


Figure 9. Stratégies de traduction des surnoms criminels

À l'exception des adaptations et des calques, qui restituent un effet équivalent à l'original, plusieurs choix traductionnels mentionnés dans le tableau 20 perdent des nuances sémantiques plus ou moins déterminantes. Prenons les surnoms « Crezy » (exemple 31), « Scianel » (33) et « Sciarman » (34). La série décide de présenter aux téléspectateurs des surnoms aux sonorités étrangères avec une forme écrite délibérément écorchée, donc forcément porteuse d'un effet pragmatique : les mots sont écrits comme les écriraient les

³¹⁵ Le terme désigne le jeu de cartes homonyme, équivalent du « Lansquenet ». Ce surnom est un clin d'œil à Leonardo Sciascia, qui l'avait choisi pour un des mafieux du *Jour de la chouette* (1961), l'assassin Diego Marchica, surnommé ainsi à cause de sa passion pour ce jeu de hasard. Le nom a circulé en français sous forme d'emprunt grâce à la traduction du roman de Sciascia et à son adaptation cinématographique *La Mafia fait la loi* de Damiano Damiani (1968), où le surnom du personnage reste « Zecchinetta ».

³¹⁶ Litt. « Gitan ».

³¹⁷ Litt. « Chardonneret », remplacé par un nom d'oiseau plus court.

³¹⁸ Ce terme indique un tour d'enchère périlleux à un jeu de cartes : on peut imaginer que l'affilié en question a été surnommé ainsi pour sa propension au risque. En français, « drague » désigne un ancien jeu de cartes.

camorristes eux-mêmes, selon les règles orthographiques italiennes³¹⁹. Cette astuce révèle la méconnaissance de mots simples en langue étrangère de la part des malfrats et fait implicitement de l'ironie sur leur ignorance, tout en scellant un pacte de complicité avec le public. En revanche, la normalisation en français de ces trois surnoms (les emprunts assimilés) entraîne la perte de cet effet dialogique, qui aurait pu être restitué en re-crédant un effet déformant, par exemple à travers des méprises équivalentes (« Crézy » ? « Chanèle » ?). Les adaptateurs professionnels pourraient toutefois répliquer qu'un sous-titre lisible* doit éviter toute source de distraction et permettre une lecture fluide, et que les extravagances orthographiques ne sont peut-être pas la voie privilégiée pour atteindre cet objectif. Au-delà du sourire, elles sont susceptibles d'interpeller le public. Il en va de même pour des surnoms qui donneraient lieu à des équivalences trop prolixes. C'est le cas de certains emprunts bruts qui, pour faire court, renoncent à des caractéristiques psychologiques ou physiques, évoquées par les surnoms avec une intention narquoise. Le transfert en français du surnom « Angioletto » (35) efface l'effet ironique de l'antiphrase « petit ange », censée renforcer l'image d'un caïd féroce et sans scrupules, alors que la figure de style aurait pu être restituée (on pourrait imaginer un correspondant comme « Chérubin »). Le surnom « Baroncino » (36), attribué au lieutenant du boss Don Pietro, se réfère à un affilié toujours habillé d'une chemise et d'une veste : l'emprunt cache la référence à son allure distinguée de « petit baron » et en même temps la relation de subordination à son « Roi », qui aurait pu être restituée par le même titre de noblesse, éventuellement raccourci sans diminutif. L'emprunt « Centocapelli » (37), quant à lui, fait passer sous silence la référence aux cheveux du camorriste, qui était tout de même assez ambiguë même dans la version originale (nous ne savons pas si le surnom souligne une chevelure qui manque d'épaisseur, un front dégarni ou autre). Le calque sémantique de « Diplomato » (30), transforme en français un nom commun italien désignant un *bachelier* par un *diplomate*. Ce choix n'impacte pas significativement la réception du personnage, du moment où le surnom demeure élogieux et met en avant une posture sage et respectable, mais sacrifie une représentation sociolinguistique intéressante : l'admiration que les couches populaires nourrissent pour les personnes ayant décroché le précieux sésame du *diploma*, le baccalauréat.

³¹⁹ « Crezy » au lieu de « Crazy », alors que « Scianel » et « Sciarman » adoptent la graphie italienne du phonème /ʃ/ (la fricative post-alvéolaire sourde).

Le traducteur peut être obligé de négocier des nuances sémantiques, surtout quand il est confronté à des termes polysémiques profondément napolitains, comme « 'O Caicco » (6) et « 'O Munaciello » (18). Les calques opérés dans la VOSTFR respectent le sens littéral de ces noms (respectivement « Le Gulet » et « Le Petit Moine »), même si les locuteurs napolitains pourraient rétorquer que les surnoms en question évoquent bien plus qu'un voilier turc (appelé aussi *caïque*) et un religieux de petite taille. En effet, le *caicco* indiquait dans la culture napolitaine un désœuvré qui passait sa vie à tromper les gens et à les manipuler pour obtenir leur confiance, au point qu'il pouvait être embauché pour faire gagner des votes en période d'élections (Rocco 1882, p. 277). Dans ce cas, le calque se réalise à partir de la signification la plus courante en italien, sans prendre en compte le contexte vernaculaire, qui aurait pu suggérer un correspondant lexical comme « Fripon ». Le nom propre « Munaciello » est un classique du folklore napolitain qui relève de l'intraduisible : ce célèbre lutin, vêtu d'habits de moine, est représenté comme petit et difforme ; selon les cas et suivant sa nature imprévisible, il peut apparaître dans les maisons des Napolitains coiffé d'un capuchon rouge (signe qu'il est favorablement disposé et qu'il pourrait leur laisser de l'argent) ou noir (signe de mauvais augure, annonçant des dégâts). Dans la série, le surnom a une claire fonction diégétique : il est porté par un camorriste habillé en noir, reconnaissable pour sa petite taille et pour sa coupe de cheveux monacale, et qui se montrera indigne de confiance.

Le sous-titre est mis à l'épreuve également quand les liens entre surnoms et personnages sont explicités lors d'une saison successive, lorsque le surnom est déjà traduit et qu'il est trop tard pour le modifier. Observons l'emprunt assimilé « Malamore » (32), rencontré pour la première fois dans la saison 1 de *Gomorra – La serie*. L'origine du surnom n'est expliquée au public qu'au début de la troisième saison, dans un épisode entièrement dédié à ce personnage :

101. (S3E1, 21')

- NAP (Malamore) Mammà teneva sidice anne quanno m'ha fatto. A ppatemo nun l'aggio maje canusciuto. Songo figlio d'o sbaglio, figlio d'o mal'ammore.
- IT Mia madre aveva 16 anni • quando mi ha fatto, - mio padre non l'ho mai conosciuto. - Sono figlio di uno sbaglio, - figlio di un "malamore".
- FRoff Maman avait 16 ans quand je suis né. - J'ai jamais connu mon père. - Je suis le fruit du péché, • l'enfant **mal-aimé**.

FRfan Ma mère avait 16 ans • quand elle m'a eu, - mon père, je ne l'ai jamais connu. - Je suis un fils non désiré, - Un fils "mal-aimé".

FRaut Ma mère avait 16 ans lorsqu'elle m'a conçu, je n'ai jamais connu mon père. Je suis le fils d'une erreur, le fils d'un "malamour".

La même situation se présente pour le surnom « Zingaro » (46), qui apparaît dans la première saison (épisode 11). Quand ce personnage meurt, c'est son fils, appelé « 'O Zingariello » (29), qui prend le relais au sein du clan Savastano. Son surnom apparaît dans les sous-titres de la deuxième saison (épisode 3). Or, le surnom du fils est le diminutif du surnom du père, et les traductions françaises « Zingaro » et « Gitan » empêchent le public d'établir un lien de filiation - et de transmission du métier - entre les deux camorristes. Pour ce qui concerne Malamore, le récit fournit a posteriori les éléments sémantiques utiles pour cerner son personnage et son histoire, et le sous-titre peut tenter de « corriger » son procédé traductionnel initial : le sens se construit grâce à une stratification de traductions successives, d'abord le calque « Malamore », ensuite l'explicitation « mal-aimé ». Au contraire, dans le second cas, le sous-titre n'adopte aucune solution qui mette le public en condition de compléter le processus inférentiel, alors qu'un emprunt brut de « Zingariello » (au lieu de *Gitan*), par exemple, aurait pu suggérer un rapport de proximité entre les deux personnages via le même radical.

Un autre écueil lié à la traduction des surnoms est la gestion du feedback polysémiotique. La problématique est d'associer correctement le nom napolitain d'un personnage à sa traduction, surtout quand la bande-son peut être source d'ambiguïté : le public pourrait se laisser dérouter par une scène dans laquelle un personnage, connu sous son nom français, est appelé différemment. Dans ce cas, le sous-titre peut mettre en place une stratégie de balisage, qui puisse attribuer un surnom ou un hypocoristique à sa traduction. Observons-la dans cette scène, où Genny présente Azzurra à ses trois meilleurs amis :

102. S2E5, 15'

NAP (Genny) Azzù, te voglio presentà 'e meglie cumpagne d'e mieje. 'O Cardillo. [...] Chisto, cu 'sta capa, è Capa'e bbomma... e 'O Trac.

IT Azzurra, ti voglio presentare • i miei migliori amici. - O' Cardillo. - [...] Questo, con questa testa, è Capaebomba! – E O' Trak.

FRoff Je te présente mes meilleurs potes. • **Cardillo, Le Moineau.** - [...] **Capaebomba, Grosse-Tête. – Trak, Nitro.**

- FRfan Je te présente mes meilleurs amis.- O' Cardillo. • [...] Lui avec sa grosse tête, Capaebomba. - Enchanté. - Et O'Trak.
- FRaut Azzurra, je te présente mes meilleurs amis. O' Cardillo. - [...] Avec cette tête, c'est Capaebomba ! Et O' Trak.

Les asyndètes qui juxtaposent elliptiquement la forme originale du surnom et son calque permettent d'expliquer clairement aux récepteurs que le premier est le nom napolitain, le deuxième sa traduction, et qu'il faut les associer. Nous retrouvons le même procédé d'ajout explicatif dans la scène de l'embuscade du Pinson (S1E11, 24'), lorsque les caïds des Savastano le réveillent en pleine nuit en criant sous son balcon : « Fringuello ! ». Le sous-titrage affiche « Fringuello, le Pinson ! » : la stratégie semble donc s'appliquer uniquement en cas de forte dissemblance entre la forme napolitaine et la traduction française.

Venons-en aux **hypocoristiques dialectaux**. Ces appellatifs, qui expriment une intention affective, sont principalement formés en napolitain par des suffixes diminutifs, des formes abrégées et des redoublements de syllabes, même s'il existe un répertoire de termes d'adresse conventionnellement utilisés dans la communication orale, établissant avec l'interactant des relations de camaraderie. Ils ont aussi une fonction déictique importante, qui permet de repérer les tours de parole et les référents au sein de l'interaction. Et n'oublions pas que, dans le dialogue filmique, les hypocoristiques peuvent se multiplier pour répondre à différents besoins pragmatiques, comme le rappelle Carlotta Cini :

au niveau diastratique, ils renvoient souvent à une origine sociale populaire ; au niveau diaphasique, ils rendent compte d'une relation informelle et impliquent donc une distance réduite entre les interlocuteurs ; ils peuvent exprimer le mépris, la colère, la menace, aussi bien que l'affection et la moquerie ; ils peuvent établir une relation de parité (symétrique) ou de hiérarchie (asymétrique, où le récepteur est en position d'infériorité) (2010, p. 29).

Les dialogues étant fortement connotés en diastratie et en diaphasie, il n'est pas surprenant que le scénario de *Gomorra* contienne de nombreuses formes hypocoristiques. Mais comment peut-on les restituer dans un texte cible aux caractères limités ? Les diminutifs formés par suffixation peuvent-ils être traduits ? Le cas échéant, permettent-ils de reconduire rapidement et de manière intuitive la forme altérée à son

réfèrent et de la reconnaître ? Une série télévisée n'est pas un roman de Dostoïevski : le sous-titrage ne peut pas fournir aux téléspectateurs une liste de correspondances entre les noms des personnages et leur multitude de variantes affectueuses, pour se repérer en cas de doute. Comment les traiter ? La nécessité de les traduire dépend des critères de pertinence et de redondance : le sous-titre doit décider s'il faut les maintenir, car ils sont fonctionnels pour comprendre les relations entre personnages, ou bien s'il faut les omettre, au cas où ces relations seraient déjà évidentes grâce à l'apport informationnel des images et du son, ou encore tout simplement en cas de répétition. Observons le prochain tableau (22), résumant tous les hypocoristiques employés dans les dialogues de *Gomorra – La serie*, ainsi que leur traduction en français. Nous les avons classés par procédé de formation et par type de transfert. Entre parenthèses nous signalons aussi le radical qui les génère :

➤ Suffixe « -ino »		
<i>Texte source</i>	<i>Traduction</i>	<i>Type de transfert</i>
1. (Antonio) Tonino	Tonino	Emprunt brut
2. (Cosimo) Cosimino	Cosimino	Emprunt brut
3. (Gennaro) Gennarino	Gennarino	Emprunt brut
4. (Giuseppe) Peppino	Peppino	Emprunt brut
5. (Pasquale) Pasqualino	Pasqualino	Emprunt brut
6. (Pietro) Pietrino	Pietrino	Emprunt brut
7. (Gennaro) Gennarino	Le petit Gennaro	Équivalence
8. (Massimo) Massimino	Massimi	Substitution
➤ Suffixe « -iello »		
<i>Texte source</i>	<i>Traduction</i>	<i>Type de transfert</i>
9. (Carlo, Carluccio) Carlucciello	Carlucciello	Emprunt brut
10. (Carmine) Carminiello	Carminiello	Emprunt brut
➤ Suffixe « -uccio »		
<i>Texte source</i>	<i>Traduction</i>	<i>Type de transfert</i>
11. (Elio) Eliuccio	Eliuccio	Emprunt brut
12. (Raffaele) Lelluccio	Lelluccio	Emprunt brut
13. (Lino) Linuccio	Lino	Explicitation
➤ Suffixe « -uzzo »		
<i>Texte source</i>	<i>Traduction</i>	<i>Type de transfert</i>
14. (Ciro) Ciruzzo	Ciruzzo	Emprunt brut
➤ Forme apocopée		
<i>Texte source</i>	<i>Traduction</i>	<i>Type de transfert</i>
15. (Annalisa) Annali	Annali	Emprunt assimilé
16. (Azzurra) Azzù	Azzu	Emprunt assimilé
17. (Gaetano) Gaetà	Gaeta	Emprunt assimilé

18. (Gennaro, Gennarino) Gennarì	Gennari	Emprunt assimilé
19. (Malammore) Malamò	Malamo	Emprunt assimilé
20. (Patrizia) Patrì	Patri	Emprunt assimilé
21. (Raffaele, Lello, Lelluccio) Lellù	Lellu	Emprunt assimilé
22. (Gennaro) Ge', Gennà	Gennà	Emprunt brut
23. (Marinella) Marinè	Marinè	Emprunt brut
24. (Patrizia, Patriziella) Patriziè	Patriziè	Emprunt brut
25. (Zecchinetta) Zecchinè	Zecchinè	Emprunt brut
26. (Capaebomba) Capaebò	Grosse-Tête	Explicitation
27. (Carmine, Carminiello) Carminiè	Carminiello	Explicitation
28. (Ciro, Ciruzzo) Cirù	Ciro	Explicitation
29. (Don Ciro) Don Ci'	Don Ciro	Explicitation
30. (Enzo, Enzuccio) Enzù	Enzo	Explicitation
31. (Grazia, Graziella) Graziè	Graziella	Explicitation
32. (Luisa) Lui	Luisa	Explicitation
33. (Marinella) Marinè	Marinella	Explicitation
34. (Raffaele) Raffaè	Raffaele	Explicitation
35. (Rosario) Rosà	Rosario	Explicitation
36. (Titonna) Titò	Titonna	Explicitation
37. (Vincenzo) Viciè	-	Omission
➤ Redoublement syllabique		
<i>Texte source</i>	<i>Traduction</i>	<i>Type de transfert</i>
38. (Antonio) Totò	Toto	Emprunt assimilé
39. (Gennaro) Gegè	Gegè	Emprunt brut
40. (Salvatore) Sasà	Sasà	Emprunt brut
➤ Autres termes d'adresse³²⁰		
<i>Texte source</i>	<i>Traduction</i>	<i>Type de transfert</i>
41. (Chanel) Cocò	Coco	Emprunt assimilé
42. (Francesco) Ciccio	Ciccio	Emprunt brut
43. (Gennaro) Genny	Genny	Emprunt brut
44. (Michelangelo) Mickey	Mickey	Emprunt brut
45. (Bello) Bellillo	Mon bébé	Équivalence
46. (Compare) Compà	L'ami	Équivalence
47. (Fratello) Fratè	Frérot	Équivalence
48. (Guaglione) Guagliù	Les gars	Équivalence

Tableau 21. Traduction des hypocoristiques

Le tableau nous indique que le sous-titre de *Gomorra – La serie*, une fois exclue l'option de l'omission, a fréquemment recours aux emprunts bruts, presque dans la moitié des cas, ce qui a pour effet de préserver la couleur locale et de laisser deviner aux récepteurs la

³²⁰ Nous regroupons ici d'autres formations hypocoristiques : des références transtextuelles (« Coco » pour désigner Chanel) aux conventions langagières italiennes (« Ciccio » pour « Francesco »), des anglicismes (Genny et Mickey) aux appellatifs dialectaux employés dans l'interaction amicale (« bellillo », « cumpa' » et « guagliù »).

fonction de l'hypocoristique selon la relation entre les personnages suggérée par l'intrigue. Les échanges entre camorristes s'avèrent parfois éclairants au sujet de la connotation de certains appellatifs, et viennent ponctuellement renseigner les spectateurs moins familiers avec le napolitain sur l'utilisation des hypocoristiques. Nous pouvons citer l'exemple de Patrizia, qui est prise au piège par Ciro dans l'épisode « L'appât » : le gangster la capture et fait ainsi la connaissance de la principale informatrice de son rival, Don Pietro Savastano. Quand il l'oblige à monter dans sa voiture, Ciro s'adresse à Patrizia avec le ton faussement familial de celui qui pense bien connaître et contrôler sa proie, avec un diminutif qui se veut écrasant :

103. (S2E10, 24')

- NAP (Ciro) C'hê pigliato p''o culo a ttutte quante, eh, Patriziè ?
(Patrizia) Patriziè me chiamma sulo chi mme canosce.
(Ciro) I' te saccio meglio 'e chello che ppienze. Trase !
- IT (Ciro) Ci hai preso per il culo, tutti. • Vero, Patrizie' ?
(Patrizia) Patrizie' mi chiama • solo chi mi conosce!
(Ciro) Io ti conosco meglio • di quanto pensi! Sali!
- FRoff (Ciro) Tu voulais nous baiser, **Patriziè** ?
(Patrizia) **Patriziè**, c'est pour les intimes.
(Ciro) Je te connais mieux que tu ne crois. - Monte.
- FRfan (Ciro) Tu voulais tous nous enfler. • Pas vrai, **Patrizia** ?
(Patrizia) Seuls mes proches • m'appellent **Patrizia**.
(Ciro) Je te connais mieux • que tu ne le penses. Monte.
- FRaut (Ciro) **Vous vous êtes tous moqués de nous**. N'est-ce pas, **Patrizia** ?
(Patrizia) **Patrizia** ne m'appelle que ceux qui me connaissent !
(Ciro) Je te connais mieux que tu ne le penses ! Entre !

Grâce à la riposte ferme « Patriziè, c'est pour les intimes », le public est introduit de manière progressive dans les usages sociolinguistiques des Napolitains. Les emprunts assimilés, quant à eux, adaptent le plus souvent à la norme française les formes apocopées italiennes (exemple 14 : « Annalì » traduit par « Annali »). Mais toutes les apocopes ne se prêtent pas à ce type d'emprunt assimilé, à cause des difficultés de lecture que poserait l'absence d'accent : pensons à l'ambigüité que créeraient en français « Rosa » au lieu de « Rosà » (32) ou « Grazie » au lieu de « Graziè » (28). Le traducteur intervient donc ponctuellement avec des explicitations, qui remplacent les hypocoristiques du texte source par la forme neutre du même nom, jugée plus intelligible (exemple 29 : « Lui »

traduit par « Luisa »). La figure 10 montre encore une fois la prédominance des procédés de traduction directe³²¹ :

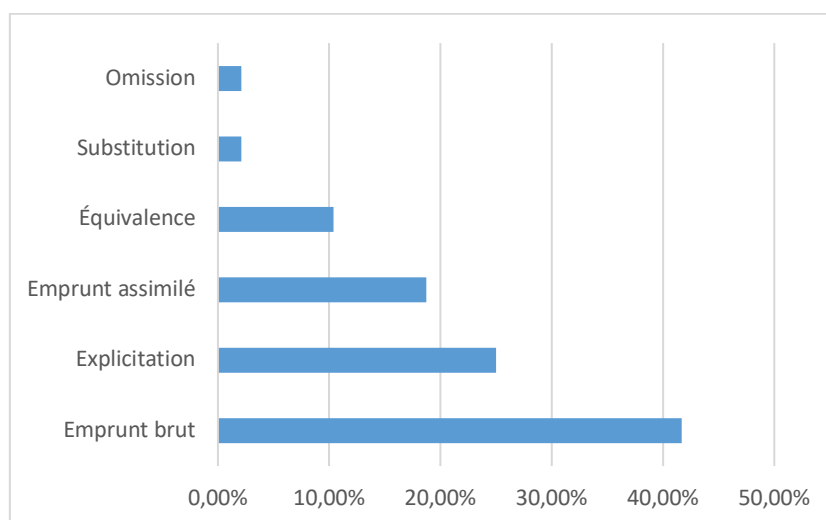


Figure 10. Stratégies de traduction des hypocoristiques

Gennaro Savastano – avec *Ciro di Marzio* et *Raffaella Magliocca* – est un des personnages de *Gomorra* qui présente le plus de variantes hypocoristiques. Étant un des rares gangsters sans surnom criminel³²², Gennaro se fait appeler par une multitude de diminutifs qui ont tous en commun le même radical « Genn- », et qui sont facilement reconnaissables sous forme d'emprunt. Les prochains exemples montrent à quel point le sous-titre est à l'aise dans l'importation en français de toute cette variété d'appellatifs, au-delà de l'effet affectueux, sarcastique ou menaçant recherché par les scénaristes :

104. (S1E12, 29')

NAP (Conte) 'I penso ca tu a Gennarino nuosto ll'hê sottovalutato.

IT Io penso che tu abbia sottovalutato • Gennarino nostro.

FRoff T'as sous-estimé notre **Gennarino**.

FRaut Je pense que **vous avez** sous-estimé notre Gennarino.

³²¹ Concernant la répartition des procédés adoptés, nous avons compté 20 emprunts bruts (41,7%), 12 explicitations (25%), 9 emprunts assimilés (18,7%), 5 équivalences (10,4%), 1 substitution (2,1%), 1 omission (2,1%)

³²² Dans la première saison, on découvre que le protagoniste de *Gomorra – La serie* était appelé à l'école « 'O Puparuolo » (litt. « Le Poivron »), à cause de son physique rondlet et de sa tendance à rougir. Pourtant, ce surnom dérisoire ne pourra pas s'appliquer à Genny de manière définitive : d'abord parce qu'il est le fils du redoutable boss Don Pietro, et aussi parce qu'il exécute l'ancien camarade qui lui rappelle naïvement cet appellatif, devant ses affiliés, afin d'informer tout le monde que son prénom ne peut être que « Gennaro » (S1E8, 7').

105. (S2E2, 32')

- NAP (Don Pietro) Pecché 'o ssapevo, Gennari, ca tu nu sî bbuono.
IT Perché lo sapevo, Gennari, • che tu non sei capace.
FRoff Je savais, **Gennari**, - que t'étais pas de taille.
FRfan Car je savais que t'étais incapable.
FRaut Parce que je le savais, Gennari, que tu n'en es pas capable.

106. (S2E5, 15')

- NAP (Nitro) Aggio capito, Gennà, 'o fatto d'essere bbella è bbella, ma tu che ce azzicche mmiez'a cchisti ccà?
IT Ho capito, Gennaro. - Per essere bella, • la ragazza è bella! - Ma tu cosa c'entri con questi?
FRoff OK, **Genna**, ta meuf est canon, - mais pourquoi t'es avec eux ?
FRfan J'ai compris Genna. • Pour être belle, elle est belle. - Mais tu fous quoi ici ?
FRaut Je comprends, Gennaro. Pour être belle, la fille est belle ! Mais qu'est-ce que tu as à faire avec ça ?

107. (S2E11, 29')

- NAP (Don Aniello) Bravo, Genny !
IT Bravo, Genny!
FRoff Bravo, **Genny**.
FRfan Bien, Genny.
FRaut Bravo, Genny !

Lorsqu'il est appelé « Gennarino » par un rival qui le méprise, le traducteur peut sentir le besoin de transmettre en français la force abaissante du diminutif et de rechercher l'équivalence fonctionnelle. C'est le cas de l'hypocoristique employé par Chanel, qui prépare en douce la conquête de Secondigliano au détriment de Gennaro :

108. S3E10, 38'

- NAP (Chanel) Comme hê fatto a ll'arravuglià accusì bbuono a Gennarino?
IT Come hai fatto • a fregare così bene Gennaro?
FRoff Comment t'as fait pour duper • à ce point **le petit Gennaro** ?
FRfan Comment as-tu réussi • à duper Gennaro ?
FRaut Comment **avez-vous** réussi à tromper Gennaro à ce point ?

Même en présence d'hypocoristiques qui s'éloignent considérablement de leur radical, comme « Lello » pour appeler « Raffaele » ou « Ciccio » pour « Francesco » (une dérivation évidente pour le public italoophone, moins pour le public étranger), l'emprunt n'empêche pas le spectateur de les y reconduire, puisque les dialogues viennent toujours éclairer, à un moment donné, les relations entre noms et personnages. Si nous prenons le cas de Ciccio Levante (saison 4), les deux prochaines répliques montrent ce processus de désambiguïsation qui est intrinsèque au schéma narratif long d'une série. Lors de la première rencontre de ce personnage, au moment où Patrizia est présentée à la famille Levante, Michelangelo appelle son frère « Ciccio » :

109. (S4E5, 4')

NAP *(Michelangelo)* No, aspe', Ciccio...
 IT Aspetta, Ciccio.
 FRoff Attends, **Ciccio**...
 FRaut Attends, Ciccio.

Sept épisodes plus tard, Patrizia explique au juge que c'est l'appellatif hypocoristique de Francesco :

110. (S4E12, 12')

NAP *(Patrizia)* 'O cchiù ggiovane d''a famiglia è Francesco Levante, se fa chiammà Ciccio.
 IT : Il più giovane della famiglia • è Francesco Levante, Ciccio.
 IT Il più giovane della famiglia • è Francesco Levante, Ciccio.
 FRoff Le plus jeune, Francesco Levante, • **on l'appelle Ciccio**.
 FRaut Le plus jeune de la famille est Francesco Levante, Ciccio.

Pour conclure, parmi toutes les traductions d'anthroponymes fictifs susmentionnées, le sous-titreur choisit principalement entre les emprunts et les calques, et exploite sa connaissance du scénario et de tous les canaux sémiotiques pour doser à son gré la littéralité, guidé par le principe de pertinence. Certes, il est des solutions qui atténuent la connotation originale de certains noms propres porteurs de messages significatifs, comme pour les surnoms volontairement mal orthographiés, liés à une représentation sociolinguistique ou ancrés dans le folklore. Cependant, la stratégie traductionnelle générale trouve, à notre avis, un bon équilibre entre compréhensibilité, accessibilité* et maintien d'une couleur locale.

Gardant ces éléments à l'esprit, poursuivons notre analyse de la traduction des noms propres en examinant les **toponymes**, qui jouent un rôle fondamental dans l'ancrage réaliste de la série. Leur traduction dépend fortement des critères de pertinence et de notoriété. Thierry Grass explique que la notoriété est le degré d'appropriation d'un nom propre dans une culture donnée, mesurable dans le temps en fonction de sa fréquence et de sa pérennité, et que de nombreux noms propres peuvent devenir notoires dans une zone d'intersection entre deux cultures voisines (Grass 2002, p. 26-27). C'est en effet le cas de quelques toponymes parthénopéens bien connus en France³²³, disposant d'une traduction officielle : en témoignent les trois exonymes³²⁴ du tableau 22. Pourtant, la plupart des lieux cités dans *Gomorra – La serie* s'éloigne des clichés de carte postale et renvoie à des réalités populaires méconnues du plus grand nombre, que ce soit des rues ou des quartiers du centre-ville, jusqu'aux noms des résidences HLM et aux communes de l'hinterland napolitain. Le tableau 22 réunit tous les toponymes utilisés dans le scénario de la série relatifs à Naples et à ses alentours, avec leur traduction en VOSTFR et le procédé traductionnel :

Texte source	Traduction	Type de transfert
1. Il Rione dei Fiori	Le quartier Fiori	Calque
2. Il Terzo Mondo	Le Tiers-Monde	Calque
3. Le Case Celesti	La Cité Bleue	Calque
4. Le Case dei Puffi (= I Puffi)	Les Maisons des Schtroumpfs	Calque
5. Piazza Garibaldi	Place Garibaldi	Calque
6. Rione Luzzatti	Le quartier Luzzatti	Calque
7. Antignano	Antignano	Emprunt brut
8. Arzano	Arzano	Emprunt brut
9. Baia	Baia	Emprunt brut
10. Caivano	Caivano	Emprunt brut
11. Cala Galera	Cala Galera	Emprunt brut
12. Casavatore	Casavatore	Emprunt brut
13. Castel Volturno	Castel Volturno	Emprunt brut
14. Corso Italia	Corso Italia	Emprunt brut
15. Forcella	Forcella	Emprunt brut
16. Giugliano	Giuliano	Emprunt brut
17. Le Vele = I Sette Palazzi	Les Vele = Sette Palazzi	Emprunt brut
18. Il Vomero	Le Vomero	Emprunt brut
19. Marbella	Marbella	Emprunt brut
20. Marechiaro	Marechiaro	Emprunt brut

³²³ Rappelons que Naples a été sous la domination française de 1282 à 1442 (avec la maison d'Anjou), de 1806 à 1815 (avec Joseph Bonaparte jusqu'à 1808 et ensuite avec Joachim Murat), et que le français à ces époques était, à côté du napolitain, une langue parlée dans le Royaume de Naples.

³²⁴ Cf. le glossaire en annexe 1.

21. Melito	Melito	Emprunt brut
22. Mergellina	Mergellina	Emprunt brut
23. Miniscola	Miniscola	Emprunt brut
24. Piazza Calenda	Piazza Calenda	Emprunt brut
25. Piscinola	Piscinola	Emprunt brut
26. San Giovanni a Teduccio	San Giovanni a Teduccio	Emprunt brut
27. Scampia	Scampia	Emprunt brut
28. Secondigliano	Secondigliano	Emprunt brut
29. Via Cicerone	Via Cicerone	Emprunt brut
30. Via Foria	Via Foria	Emprunt brut
31. Via Marina	Via Marina	Emprunt brut
32. Via Plinio	Via Plinio	Emprunt brut
33. Vicaria Vecchia	Vicaria Vecchia	Emprunt brut
34. Vico della Pace	Vico della Pace	Emprunt brut
35. Napoli Centrale	Gare de Naples	Équivalence
36. I Quartieri Spagnoli	Les Quartiers Espagnols	Exonyme
37. Il Vesuvio	Le Vésuve	Exonyme
38. Posillipo	Pausillipe	Exonyme
39. Berlingieri	Le quartier Berlingieri	Explicitation
40. Il Verano	Le cimetière du Verano	Explicitation
41. La Domiziana	Via Domiziana	Explicitation
42. La Maddalena	Le quartier de Maddalena	Explicitation
43. La Sanità	Le quartier Sanità	Explicitation
44. Poggioreale	1) La prison de Poggioreale 2) taule	Explicitation
45. Ponticelli	Le quartier Ponticelli	Explicitation

Tableau 22. Traduction des toponymes

Sans surprises, la stratégie utilisée dans la majorité des cas est l'emprunt brut, comme l'indique la figure 11 :

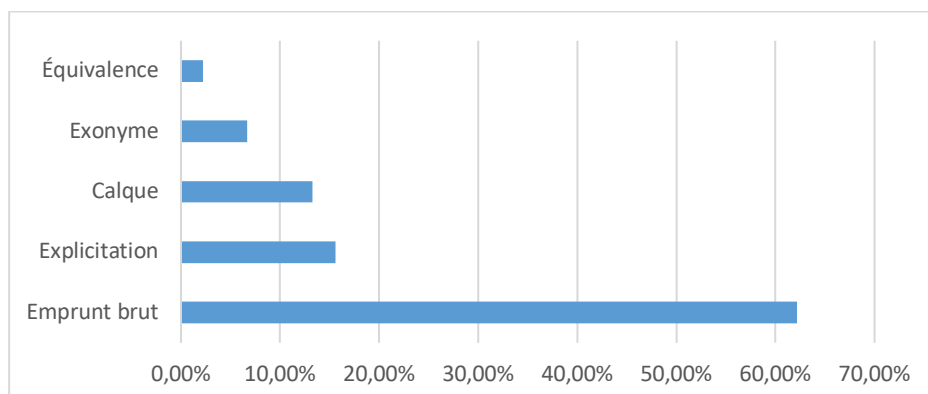


Figure 11. Stratégies de traduction des toponymes

Les cas les plus intéressants sont ceux qui demandent une intervention du traducteur afin de rendre accessible* une référence toponymique récurrente ou cruciale aux fins de la narration, du moins en ce qui concerne sa destination ou sa configuration. À moins d’être un fin connaisseur de la ville, force est de constater que Berlingieri (exemple 39), Maddalena (42), Sanità (43) e Ponticelli (45) sont des zones peu notoires de Naples et que les spectateurs ont le droit de savoir si les revendications des camorristes sur ces territoires concernent des entités restreintes (bâtiments, ruelles), des quartiers ou des communes entières. L’ajout explicitant « quartier » devant ces toponymes apporte donc une information essentielle à la compréhension de l’intrigue. Aussi, l’encyclopédie du sous-titre devient indispensable afin de déceler les composantes connotatives d’endroits ancrés dans l’imaginaire collectif italien, pour qu’elles soient restituées efficacement en français. Nous pensons notamment à un *topos* napolitain connu dans toute la Péninsule comme « Poggioreale » (44), nom du pénitencier – et du quartier éponyme – qui a pu franchir les frontières régionales grâce au cinéma et à la chanson *Don Raffaè* de Fabrizio De André (1990). À Naples, ce nom propre est synonyme de prison et s’utilise sans ambiguïté :

111. (S1E3, 16)

- NAP (Ciro) Âmm' 'a stà sempe presente. 'A ggente capisce, fa uno più uno : Salvatore Conte à Spagna, Don Pietro a Poggioreale, e 'o problema è 'o nuosto.
- IT Dobbiamo essere sempre presenti. • La gente capisce e fa uno più uno. - Salvatore Conte in Spagna, • Don Pietro a Poggioreale, - e il problema è il nostro.
- FRoff On doit être présents. • Les gens sont pas cons. - Conte en Espagne, • Don Pietro **en taule**, - c'est à nous de jouer.
- FRaut Nous devons toujours être présents. Les gens comprennent et **mettent l'un et l'autre ensemble**. Salvatore Conte en Espagne, Don Pietro à Poggioreale, et le problème est le nôtre.

Outre ces tournures elliptiques immédiatement compréhensibles pour les spectateurs de la langue source, le traducteur doit maîtriser également l'éventuelle synonymie utilisée pour nommer autrement un lieu déjà familier. C’est ce qui arrive aux célèbres « Vele » : décor principal et personnage à part entière de *Gomorra – La serie*, ce groupe de sept constructions emblématiques en forme de voile est appelé aussi « Sette palazzi » (exemple 17, littéralement « sept immeubles ») par les gens du quartier. Or, cette

connaissance de la toponymie napolitaine peut s'avérer précieuse afin de respecter les contraintes de caractères, comme le montre ce passage de la dernière saison :

112. (S5E3, 7')

NAP *(Petit Moine)* Aggio sentuto Secondigliano. 'A polizia è ttrasuta pure llà. I Sette palazzi, i Puffi...

IT Ho sentito Secondigliano. • La polizia è entrata pure là. - Sette Palazzi, i Puffi...

FRoff J'ai eu des nouvelles • de **Secondigliano**. - Les flics ont débarqué **aux Vele**, • **aux Maisons des Schtroumpfs**.

FRaut J'ai entendu Secondigliano. La police y est également entrée. Les Vele, **les Schtroumpfs**...

Cette réplique prouve la liberté et l'habileté du traducteur face à des toponymes déjà cités à maintes reprises, dans la mesure où il jongle entre trois procédés traductionnels différents selon le besoin : l'emprunt brut de « Secondigliano » (quartier qui n'a plus besoin d'explicitations, tant on en connaît les méandres), la condensation via la variante synonymique équivalente « Vele » (plus succincte et notoire que *Sette Palazzi*) et enfin l'ajout explicitant « aux Maisons des ». Ce dernier vient combler une ellipse de l'original, qui se limitait à terminer la phrase en ne citant que « les Schtroumpfs » (*i Puffi*, exemple 4), et donne la possibilité aux spectateurs de se représenter sans incertitudes des zones de Naples occupées par la police.

Les **ergonymes**, quant à eux, ne sont pas une catégorie de noms propres particulièrement représentée dans les dialogues de la série. Comme indiqué dans le tableau 23, on trouve seulement deux noms propres de réalisations humaines qui font l'objet d'une traduction :

Texte source	Traduction	Type de transfert
1) Scopa	-	Omission
2) Intercity	-	Omission
3) Le tartarughe Ninja	Les Tortues Ninja	Calque
4) Big Brother	Big Brother	Emprunt brut

Tableau 23. Traduction des ergonymes

Le cri au jeu de cartes *scopa* ! (exemple 1) et l'annonce du train *Intercity* (exemple 2) sont audibles dans les épisodes comme étant prononcés par des voix situées hors champs (dans le premier cas, un prisonnier qui partage la cellule de Don Pietro, dans le second,

l'annonce sonore dans une gare) et sont omis dans la VOSTFR, car jugés non pertinents. Les deux autres ergonymes faisant référence à la culture de masse, le traducteur estime qu'ils sont reconnaissables en français et opte pour une équivalence formelle : il s'agit de jouets inspirés d'une série télévisée d'animation connue dans les pays francophones (« les Tortues Ninja », exemple 3) et d'un format de télé-réalité mondialement célèbre (« Big brother », exemple 4). Ce dernier mérite notre attention, puisqu'il mobilise des connaissances assez pointues en « télé-poubelle » sur lesquelles un bon traducteur ne devrait pas faire l'impasse. Resituons l'exemple 4 dans son contexte. Nous sommes dans le troisième épisode de la troisième saison, *Ciro* travaille en Bulgarie pour un clan mafieux de Sofia et veut couper les ponts avec son passé napolitain. Un jour, *Mladen*, fils de son boss, lui annonce que des Napolitains sont à Sofia et qu'ils viendront dans sa boîte de nuit pour une négociation. *Ciro* ne veut pas les rencontrer en personne et propose de les observer de loin, derrière le miroir sans tain de la suite VIP. *Mladen* le nargue pour ses airs de « Big Brother »³²⁵. Voici la réplique en question :

113. (S3E3, 23')

- BULGARE (Ciro) Познаваш ли ги ?
(Mladen) Да, от твоите хора са.
(Ciro) Доведи ги във випа за преговори. И аз ще наблюдавам оттук.
(Mladen) Къв си ти бе? Биг брадър ?
(Ciro) Уговорката беше ясна. С неаполитанци аз не преговарям.
- IT (Ciro) Li conosci?
(Mladen) Sì. – Sono paesani tuoi.
(Ciro) Portali nel privé • e io li controllo da qui.
(Mladen) Chi sei? Il Grande Fratello?
(Ciro) I patti sono chiari, • io non tratto con i napoletani.
- FRoff (Ciro) Tu les connais ?
(Mladen) Oui. - C'est tes compatriotes.
(Ciro) Emmène-les **dans le carré V.I.P.** • Je les surveillerai d'ici.
(Mladen) Tu te prends pour qui ? • **Big Brother** ?
(Ciro) Je t'avais prévenu. • Je traite pas avec les Napolitains.

³²⁵ Dans ce type d'émission télévisée, des personnes sont enfermées dans une maison et sont filmées 24 heures sur 24, pour que le public puisse les observer et les juger en fonction de leur comportement.

FRfan (Ciro) Tu les connais?
 (Mladen) Oui - Ce sont vos compatriotes.
 (Ciro) Emmenez-les au privé et je • vais contrôler à partir d'ici.
 (Mladen) Que faites-vous, le Big Brother?
 (Ciro) L'accord était clair: • Je ne traite pas avec les Napolitains.

FRaut (Ciro) Les connaissez-vous ?
 (Mladen) Oui. Ce sont vos villageois.
 (Ciro) Emmenez-les dans le salon privé et je les surveillerai d'ici.
 (Mladen) Qui êtes-vous ? Grand Frère ?
 (Ciro) Le marché est clair, je ne traite pas avec les Napolitains.

Or, l'émission *Big Brother* a été adaptée en France sous d'autres noms, comme *Loft Story* ou *Les Colocataires*. S'il paraît improbable que la référence en anglais de Mladen ne soit pas comprise par les spectateurs francophones, la version officielle en français accroît tout de même son accessibilité*, grâce au terme « carré VIP » employé dans la deuxième réplique de Ciro. Cette petite salle à l'accès réservé, typique des clubs, évoque en effet le titre d'une autre émission française de télé-réalité nommée *Carré Viip*, diffusée par TF1 en 2011 et toujours basée sur le principe d'enfermement et de voyeurisme. Voici encore un exemple de choix linguistique opéré par le traducteur professionnel permettant une lecture claire et efficace des sous-titres grâce à sa connaissance du monde contemporain.

Nous terminerons cette section par un aperçu de la traduction des **pragmonymes**. Les noms de fêtes et d'événements n'occupent qu'une petite place dans le scénario de *Gomorra - La serie*, mais lorsqu'ils s'invitent à l'écran, le sous-titreur évalue leur acceptabilité* selon leur niveau d'opacité sémantique. Traduits par un calque et par une explicitation, les deux pragmonymes que nous avons repéré dans la série montrent une approche pouvant être sourcière* ou cibliste* en fonction du contexte, comme le résume le tableau 24 :

Texte source	Traduction	Type de transfert
1. La Festa di Sant'Antonio	La fête de Sant'Antonio	Calque
2. La Gran Fondo di Pinarello	Le marathon cycliste de Pinarello	Explicitation

Tableau 24. Traduction des pragmonymes

Ces deux noms propres ne jouent aucun rôle diégétique particulier dans le scénario, même si le second exemple introduit dans le texte source une référence culturelle qui constitue un défi traductionnel. Observons-le en contexte :

114. (S1E10, 29')

- ORIG. *(Voix-off à la télévision)* Il 14 luglio del 1789, a Parigi, viene presa la Bastiglia. È l'apice della Rivoluzione Francese. Il 14 luglio 2013, la Gran Fondo Pinarello, in questo caso, la presa del Montello, dove si combattè la Prima Guerra Mondiale.
- IT Il 14 luglio del 1789, a Parigi • viene presa la Bastiglia. - E' l'apice • della Rivoluzione francese. - Il 14 luglio del 2013, • la Gran Fondo Pinarello,- in questo caso • la presa del Montello, - dove si combattè • la Prima guerra mondiale.
- FRoff Le 14 juillet 1789, • à Paris, a lieu - la prise de la Bastille. - L'apogée de la Révolution française. - Le 14 juillet 2013, - **le marathon cycliste de Pinarello**, - avec **la prise du col de Montello** - où fit rage la Grande Guerre.
- FRaut Le 14 juillet 1789, la Bastille est prise à Paris. C'est le point culminant de la Révolution française. Le 14 juillet, le Gran Fondo Pinarello, en l'occurrence **la prise de Montello**, où s'est déroulée la Première Guerre mondiale.

Dans cette scène très courte, Salvatore Conte est allongé sur le lit de sa chambre d'hôtel et s'occupe en regardant une émission sportive. Si les paroles de la voix-off n'ont pas de pertinence pour l'intrigue, la traduction s'impose tout de même, puisque le boss est silencieux et que le commentaire du journaliste remplit la pièce. L'écran face à Conte montre un peloton de cyclistes professionnels qui participe à la *Gran Fondo Pinarello* (exemple 2), pragmonyme explicité sous la forme de « marathon cycliste » et accompagné par l'emprunt à la marque de vélos éponyme. L'intérêt linguistique de cette unité de traduction n'est pas tant ce pragmonyme-source (la compétition de cyclisme qui traverse un petit relief montagneux dans la province de Trévise, le *Montello*), mais le pragmonyme-cible inventé de toute pièce par le sous-titre, à savoir « la prise du col de Montello ». Il s'agit là d'un ajout dicté par la nécessité de résoudre un jeu de mot intraduisible en français. En effet, le journaliste sportif fait un parallèle entre la prise de la Bastille et la course à vélo, et ceci pour deux raisons. D'un côté, parce que les événements se sont passés le même jour, le 14 juillet, de l'autre parce qu'on peut jouer avec la polysémie du mot « presa » en italien, désignant aussi bien la prise d'une forteresse qu'une petite route qui arpente les versants du *Montello*. Les 21 *prese*, toutes numérotées, constituent donc

des *realia* typiques de ce territoire, qui évoquent directement le marathon de Pinarello et les efforts des cyclistes pour grimper. Confronté à ce vide lexical en français, le traducteur professionnel décide de déplacer l'attention sur une autre information et d'exploiter le contexte d'énonciation. Le journaliste nous informe que le *Montello* a également été le théâtre d'une bataille importante de la Grande Guerre. En inventant « la prise du col de Montello », le traducteur restitue aux téléspectateurs l'image du franchissement ardu d'un versant convoité, quitte à trahir la référence au cyclisme et à la remplacer par une référence historico-géographique échafaudée pour transmettre l'idée. En effet, la colline a été réellement occupée par les austro-hongrois en 1918 et ensuite reconquise par l'armée italienne, mais on ne peut pas parler d'un seul *col* du point de vue topographique, ni d'un événement historique enregistré dans les livres d'histoire comme la *prise* d'un *col*. Ce choix créatif permet de maintenir le jeu d'homophonie et de restituer le ton journalistique de l'original.

3.2.3.2. Une affaire de déférence

Deux titres honorifiques reviennent régulièrement dans la série et obligent le traducteur à connaître le rôle diégétique des personnages qui les portent : il s'agit de « Don » et de « Dottore », qui sont tous les deux polysémiques. En italien méridional, quand un prénom est précédé par la marque de respect « don » (« donna » au féminin), cela implique une certaine considération pour la personne désignée (Treccani 2009, p. 526). L'usage ancien voyait ce titre utilisé en présence de membres de la noblesse. Aujourd'hui, il survit au sein de la *camorra* en signe de soumission aux chefs d'un clan. C'est ainsi que dans *Gomorra – La serie*, nous pouvons percevoir la respectabilité de Don Pietro, Don Ciro, Don Amaturò, Don Aniello Pastore, Don Arenella, Don Giuseppe, Don Eduardo, Don Angelo, Don Gaetano. Mais aussi de Donna Imma, Donna Patrizia, Donna Nunzia, Donna Annalisa, Donna Scianel et Donna Carmela, toutes boss ou femmes de boss. Toutefois, comme cela se fait partout en Italie, cette marque s'utilise aussi pour désigner une personnalité ecclésiastique. Quand un boss parle avec un curé, les deux usages se croisent, comme dans cet épisode où le père Alfonso appelle Salvatore Conte pour lui demander de déplacer sa *place de deal* du parvis de l'église :

115. (S2E3, 8')

- ORIG. (Père Alfonso) Don Salvatore, permettete una parola? [...]
(Salvatore Conte) Don Alfonso, avete ragione. È una vergogna.
- IT (Père Alfonso) Don Salvatore, permettete una parola? [...]
(Salvatore Conte) Don Alfonso, avete ragione. - è una vergogna.
- FRoff (Père Alfonso) **Don Salvatore**... Pardon, je peux vous parler ? [...]
(Salvatore Conte) **Père Alfonso**, vous avez raison. - C'est une honte.
- FRfan (Père Alfonso) Don Salvatore. [...] Pardonnez-moi, puis-je vous parler ?
(Salvatore Conte) **Don Alfonso**, vous avez raison. - C'est une honte.
- FRaut (Père Alfonso) Don Salvatore, puis-je vous dire un mot ? [...]
(Salvatore Conte) **Don Alfonso**, vous avez raison. C'est une honte.

L'introduction du titre « don » dans les affaires criminelles va de pair avec la reconnaissance d'une nouvelle position de pouvoir au sein du clan. Par exemple, quand **Ciro** devient le nouveau leader des Sécessionistes (à la fin de l'épisode 3 de la deuxième saison), certains affiliés commencent à l'appeler « Don **Ciro** ». Le public, qui avait été habitué à le reconnaître sous son prénom ou sous le surnom criminel d'« Immortel », découvre ainsi qu'un changement de statut professionnel correspond à un nouvel appellatif, selon une norme langagière très codifiée :

116. (S2E5, 28')

- NAP 'A ccà, Don Ci'. Accomodatevi.
- IT Di qua, Don **Ciro**. - Accomodatevi.
- FRoff Par ici, **Don **Ciro****. - Montez, je vous prie.
- FRfan Par ici, Don **Ciro**. - Montez.
- FRaut Par ici, Don **Ciro**. **Asseyez-vous**.

Si l'emprunt brut de la marque honorifique met les spectateurs dans la position de devoir accéder à sa signification de manière intuitive et selon son degré d'attention, il est des cas où le contexte énonciatif explicite définitivement les rapports de pouvoir définis par l'emploi de cet appellatif. Prenons le personnage de **Patrizia**, au moment où elle est nommée « nouvelle reine de **Secondigliano** » par **Gennaro Savastano** (S3E10, 40'). C'est là que les affiliés commencent à l'appeler « **Donna Patrizia** ». Dans une scène de la quatrième saison, un jeune homme est rappelé à l'ordre et passé à tabac car il oublie d'accompagner le prénom de la boss de la marque honorifique :

117. (S4E3, 5')

NAP (Nicola) Chi cumanna ccà ?

(Jeune) Patrizia.

(Nicola) Donna Patrizia! Ched è Patrizia? Ched è, soreta? Comme se dice?

(Jeune) Donna Patrizia.

IT (Nicola) Chi comanda qua?

(Jeune) Patrizia.

(Nicola) Donna Patrizia! • Che è "Patrizia"? E' tua sorella? - Come si dice?

(Jeune) Donna Patrizia.

FRoff (Nicola) Qui commande ici ?

(Jeune) Patrizia.

(Nicola) **Donna** Patrizia ! Oublie "Patrizia". • C'est pas ta frangine ! - Elle s'appelle comment ?

(Jeune) **Donna** Patrizia.

FRaut (Nicola) Qui est **le responsable** ici ?

(Jeune) Patrizia.

(Nicola) Donna Patrizia ! C'est quoi "Patrizia" ? C'est ta soeur ? Comment le dis-tu ?

(Jeune) Donna Patrizia.

L'emprunt brut de « Donna » paraît donc un choix tout à fait lisible*, éclairé par l'image à l'écran (on voit bien la position dominante occupée par Patrizia, en retrait, en train de regarder silencieusement la victime, alors que ses affiliés exécutent ses ordres et rossent le jeune homme) et complété par l'information de nature sociolinguistique « c'est pas ta frangine ».

Le titre honorifique « Dottore », quant à lui, demande également une connaissance des rôles des personnages. S'il désigne communément un médecin, il est aussi réservé à toute personne ayant obtenu un diplôme universitaire (Treccani 2009, p. 531). Le cas du docteur en médecine ne pose aucun problème d'équivalence en français, comme le montre cet exemple :

118. (S1E8, 17')

NAP (Genny) Vedete, Dottò, i' so' ignorante. Però doje o tre ccose 'e ssaccio.

IT Vedete, Dottore, io sono ignorante. – Però due o tre cose le so.

FRoff **Docteur**, je suis inculte. - Mais je sais 2 ou 3 choses.

FRaut Voyez-vous, docteur, je suis ignorant. Mais je sais deux ou trois choses.

Quant à l'appellatif réservé aux diplômés, nous assistons à des stratégies divergentes mises en place dans la VOSTFR. Le prochain exemple montre comment le choix de l'extranéité peut s'appliquer à ce terme d'adresse typiquement italien. Donna Imma interpelle à plusieurs reprises son expert-comptable, Franco Musi, avec la forme apocopée « dotto' », marquant l'oralité, mais aussi une certaine condescendance et une familiarité qui se veut dominante :

119. (S1E5, 23')

- NAP *(Donna Imma)* Parlammoce chiaramente, Dottò. [...] Pecché Dottò... A mme 'e ggioche 'e prestigio, nun me songo maje piaciute. [...] Dottò... ma voi non potete assicurare proprio niente...
- IT Parliamoci chiaramente, dottore. [...] Perché, dottore, - a me i giochi di prestigio • non sono mai piaciuti. [...] Dottore, ma voi non potete • assicurare proprio niente.
- FRoff Parlons-nous clairement. - [...] **Dottore**... - les tours de prestidigitation - ne m'ont jamais plu. [...] **Dottore**... vous ne pouvez rien assurer.
- FRaut Soyons clairs, **Docteur**. Parce que, docteur, je n'ai jamais aimé les tours de passe-passe. [...] **Docteur**, vous ne pouvez rien garantir.

Dans le sous-titrage officiel en français, la première occurrence de « Dotto' » est omise, mais les autres sont restituées à travers des emprunts de la forme non apocopée. Un choix qui ne prend pas le parti de la transparence. Dans ce contexte, Donna Imma emploie un terme d'adresse faussement respectueux. Musi a perdu sa confiance, elle veut l'inciter au suicide et utilise le langage de l'intimidation. Le titre honorifique n'est pas utilisé ici comme un signe de reconnaissance de la valeur professionnelle, mais plutôt pour dénigrer quelqu'un qui a perdu toute respectabilité, selon un usage typiquement mafieux. Un parallèle peut être établi entre cet usage du titre « Dottore » et celui de l'appellatif « Signore » (Monsieur) ou du vouvoiement dans la pratique langagière mafieuse de Cosa Nostra, en Sicile. Di Piazza propose des exemples éclairants :

Falcone rappelle, par exemple, que « l'appellation "Monsieur" utilisée par un mafieux [...] signifie simplement que l'interlocuteur n'a droit à aucun titre, sinon, on l'appellerait "Tonton" ou "Don" » et rappelle comment le collaborateur de justice Contorno, par mépris pour Michele Greco, lors du Maxi-Procès, l'a appelé "Monsieur Michele Greco". [...] Un autre exemple très significatif de l'attention portée aux choix linguistiques est fourni par le collaborateur Antonino Calderone à propos du boss des

corleonesi, Luciano Liggio : [...] « J'ai remarqué un autre élément inhabituel dans le comportement de Liggio. Il ne m'a plus tutoyé, comme par le passé, mais il s'est mis à me vouvoyer ». Liggio [...] perçoit les nuances, alterne les silences, donne du poids aux intonations, calibre et module les approches linguistiques de manière à mettre une distance ou à envoyer des messages. En définitive, lui aussi semble tout sauf un mafieux insensible à la sphère linguistique³²⁶ (2010, p. 29-30).

L'insistance de Donna Imma sur la répétition du titre honorifique a la fonction de mettre de la distance entre son clan et une personne qui n'est plus digne de confiance, et aurait pu être traduite par un usage répété de « Monsieur », venant marquer, à ce stade de l'intrigue, le passage à une formalité symbolique. D'ailleurs, « Monsieur » et « Madame » sont les équivalents employés dans tous les autres cas de registre soutenu de la série où on fait appel à l'interlocuteur – principalement en italien – par le titre de « Dottore » ou « Dottoressa ». Les prochains exemples montrent cette stratégie d'équivalence fonctionnelle appliquée à des personnages nécessairement diplômés, en raison de leur catégorie socio-professionnelle : un commissaire aux comptes (ex. 120), deux architectes (ex. 121 et 122), un magistrat (ex. 123) et un fonctionnaire des services sociaux (ex. 124).

120. (S1E5, 25')

ORIG (Musi) E' il Dottor Sivieri, lei ?
 IT E' il Dottor Sivieri, lei?
 FRoff Vous êtes **M.** Sivieri ?
 FRaut **Dr.** Sivieri, **vous** ?

121. (S4E2, 40')

ORIG (Facteur) Dottor Resta, è arrivato un pacco per lei.
 IT Dottor Resta, • è arrivato un pacco per lei.
 FRoff **M.** Resta, il y a un colis pour vous.
 FRaut **Dr** Resta, un colis est arrivé pour vous.

³²⁶ Falcone ricorda, per esempio, che « l'appellativo "Signore" usato da un mafioso [...] significa semplicemente che l'interlocutore non ha diritto ad alcun titolo, altrimenti verrebbe chiamato "Zio" o "Don" » e ricorda come il collaboratore di giustizia Contorno, per disprezzo verso Michele Greco, al maxiprocesso lo chiamasse "il signor Michele Greco". [...] Un altro esempio assai significativo dell'attenzione per le scelte linguistiche è fornito dal collaboratore Antonino Calderone in riferimento al boss corleonese Luciano Liggio: [...] « Notai un altro elemento insolito nel comportamento di Liggio. Non mi dava più del "tu", come in passato, ma del "lei" ». Liggio [...] coglie le sfumature, alterna silenzi, dà peso alle intonazioni, calibra e modula gli approcci linguistici in modo tale da creare distanze o mandare messaggi. Insomma, anche lui sembra tutto fuorché un mafioso disattento alla sfera linguistica (notre traduction).

122. (S4E8,2')

ORIG (Gianni) Buongiorno, dottoressa.
IT Buongiorno, dottoressa.
FRoff Bonjour, **Madame**.
FRaut Bonjour, **Docteur**.

123. (S4E9, 32')

ORIG (Genny) Buongiorno, dottore.
IT Buongiorno, dottore.
FRoff Bonjour, **M. le juge**.
FRaut Bonjour, **docteur**.

124. (S5E10, 24')

ORIG (Petit Moine) Dottor Sellero ?
IT Dottor Sellero?
FRoff **Monsieur** Sellero ?
FRaut **Dr** Sellero ?

Les traductions présentées ci-dessus montrent clairement que le traducteur professionnel met sa connaissance détaillée du récit et des relations entre personnages au profit du téléspectateur. Non seulement parce qu'il est à même de restituer les marques de respect et la distance socioprofessionnelle quand le contexte le demande, mais également parce qu'il peut résoudre, par ses choix linguistiques, les tensions dialectiques et diégétiques entre personnages. La capacité à intégrer les enjeux non verbaux de la situation communicative se manifeste notamment dans la traduction des salutations de Genny adressées au magistrat Walter Ruggieri, qui enquête sur lui (exemple 123). La traduction ne se limite pas à un simple « Monsieur », mais fait le choix de renforcer le mépris et l'antagonisme entre les deux, grâce à l'ajout de la profession de Ruggieri (« Bonjour, *M. le juge* »), seul représentant de la justice de la série à s'engager dans une lutte personnelle contre les Savastano.

« Don » et « Dottore » reviennent à plusieurs reprises dans les dialogues de *Gomorra – La serie*, contrairement à deux titres honorifiques utilisés ponctuellement, à savoir « Assessore » et « Cavaliere ». Le premier concerne un élu et désigne un adjoint

siégeant au conseil municipal d'une commune. En vertu de la tradition italienne consistant à utiliser certaines professions dites « supérieures » ou des postes à responsabilité comme titre honorifique – comme « ingegnere » (ingénieur), « avvocato » (maître), « architetto » (architecte) ou « sindaco » (maire) – les adjoints sont aussi souvent interpellés par l'appellatif de leur profession :

125. S2E11, 14'

NAP (*Avitabile*) Hê fatto nu sfaccimmo 'e lavoro, assessó! Ce 'ammo miso 'nculo a ttutte quante!

IT Hai fatto • un cazzo di lavoro, assessore. - Lo abbiamo messo in culo a tutti.

FRoff T'as fait un putain de boulot, • **M. le Conseiller**. - On les a tous baisés.

FRfan Beau boulot Conseiller ! • On les a baisés.

FRaut Vous avez fait un putain de travail, conseiller. On **l'a baisé au cul**.

Un adjoint a plus de pouvoir décisionnel qu'un conseiller municipal, et un affilié dans cette position permet à Don Avitabile de remporter – via les dessous-de-table – des appels d'offre dans le bâtiment et d'étendre son empire criminel. Or, la traduction officielle trahit la référence originale et choisit par substitution le terme « conseiller », sans doute pour des raisons de concision, mais sans trop s'écarter de l'équivalence de sens. Le titre de « Cavaliere » (litt. *Chevalier*) est, quant à lui, un appellatif réservé en Italie aux personnes décorées de l'Ordre du Mérite du Travail³²⁷. Dans le cadre de la série, c'est Paolo, propriétaire d'une usine papetière et victime du racket de deux clans rivaux. Une traduction littérale prêtant à confusion sans une connaissance de cette tradition énonciative transalpine, le sous-titreur opte pour une substitution avec modulation :

126. S5E7, 20'

ORIG (*Secrétaire*) Purtroppo il Cavaliere non ci sta.

(*Gennaro*) Ma isso sapeva che passavo.

(*Secrétaire*) Infatti ha lasciato una cosa per voi.

(*Le Mistral*) Ma chello che ce aveva 'a dà 'o Cavaliere aveva a stà int'a na bborza.

IT (*Secrétaire*) Purtroppo il Cavaliere non c'è.

(*Gennaro*) Ma lui sapeva che passavo.

³²⁷ Cet ordre chevaleresque italien, fondé en 1901, permet de décerner une distinction aux personnes qui ont contribué de manière significative au développement économique du Pays. Le titre honorifique qui en découle, octroyé aujourd'hui par le Président de la République italienne, s'est popularisé grâce à l'ancien Premier Ministre italien Silvio Berlusconi, décoré en 1977 et puis radié de l'Ordre en 2014. Il était souvent surnommé par antonomase « Il Cavaliere ».

- (*Secrétaire*) Infatti ha lasciato • una cosa per voi...
- (*Le Mistral*) Ma quello che il Cavaliere doveva • darci, doveva stare in una borsa...
- FRoff (*Secrétaire*) **Mon patron** n'est pas là.
- (*Gennaro*) On avait rendez-vous.
- (*Secrétaire*) Il a laissé ça pour vous.
- (*Le Mistral*) **Votre patron** devait • nous remettre un sac.
- FRaut (*Secrétaire*) Malheureusement, le **chevalier** n'est pas là.
- (*Gennaro*) Mais il savait que je **passais par là**.
- (*Secrétaire*) En fait, il a laissé quelque chose pour vous...
- (*Le Mistral*) Mais ce que le **Cavalier** avait à nous donner devait être dans un sac...

Outre la stratégie de substitution (le Chevalier du Mérite du Travail est condensé en un simple « patron »), le point de vue se déplace de Paolo (litt. « Le Chevalier n'est pas là ») vers la secrétaire qui joue le rôle d'intermédiaire entre lui et Gennaro Savastano, via l'ajout de l'adjectif possessif (« *mon patron* ») : de cette manière le traducteur compense la perte du sentiment de respectabilité par un lien hiérarchique de dépendance. Toutefois, en renonçant à l'aura de prestige que le titre honorifique conférait à Paolo, le texte cible finit par amoindrir le drame personnel et l'absurdité que cet appellatif révélait aux téléspectateurs italiens : un industriel solennellement décoré par son dévouement au travail qui est obligé, pour sauver sa peau, de verser les fruits de ses sacrifices à des caïds malhonnêtes. De manière plus large, l'emploi des titres honorifiques reconduit le traducteur à une question centrale : la répétition de *Don, Dottore, Assessore, Cavaliere* dans le scénario, recèle-t-elle une fonction pragmatique ? Coïncide-t-elle avec une thématique structurante du récit ? Ou ce n'est qu'un simple « effet de réel » ancrant le texte dans une ambiance régionale ? La VOSTFR, affichant une volonté de restituer les titres honorifiques par l'emprunt (*dottore*), par l'équivalence fonctionnelle (*Madame, Monsieur, Monsieur le Juge, Monsieur le Conseiller*) ou par la substitution (*mon patron*), signale aux téléspectateurs qu'elle est attentive aux rapports sociolinguistiques entre les locuteurs, tous *plot-pertinent*, étant donné que l'honneur, la stigmatisation, le sentiment d'infériorité et le désir de revanche sont le moteur qui poussent les camorristes à surmonter leurs limites et à gravir les échelons du pouvoir. Un autre aspect culturellement signifiant dans les séries dialectales, pouvant stimuler la même interrogation, sont les usages culinaires : quel intérêt recouvrent-ils dans l'économie globale du texte ?

3.2.3.3. À table !

Parmi les termes à fort contenu culturel, nous avons répertorié les références aux aliments typiques d'Italie (voire de Campanie) cités dans la série. Voici le résultat de notre recherche (tableau 25) :

Texte source	Traduction	Type de transfert
Gli gnocchi	Des gnocchis	Emprunt assimilé
La linguina con lo scampo	Les linguine aux scampis	Emprunt assimilé
Lo scialatiello	Les scialatelli	Emprunt assimilé
La parmigiana	1) La parmigiana 2) Le gratin d'aubergines	1) Emprunt brut 2) Explicitation
Due salsicce	Deux saucisses	Équivalence
Le paste	Le dessert	Équivalence
Le polpette	Boulettes	Équivalence
Tre passate di pomodori	Trois coulis de tomates	Équivalence
Il pollo con le patate	Du poulet	Substitution

Tableau 25. Traduction des aliments typiques

Le traitement lexical s'articule autour de deux stratégies principales, l'équivalence et, lorsque celle-ci n'est pas possible, l'emprunt (assimilé ou brut)³²⁸, avec une préférence pour la domestication, comme le montre la figure 12 :

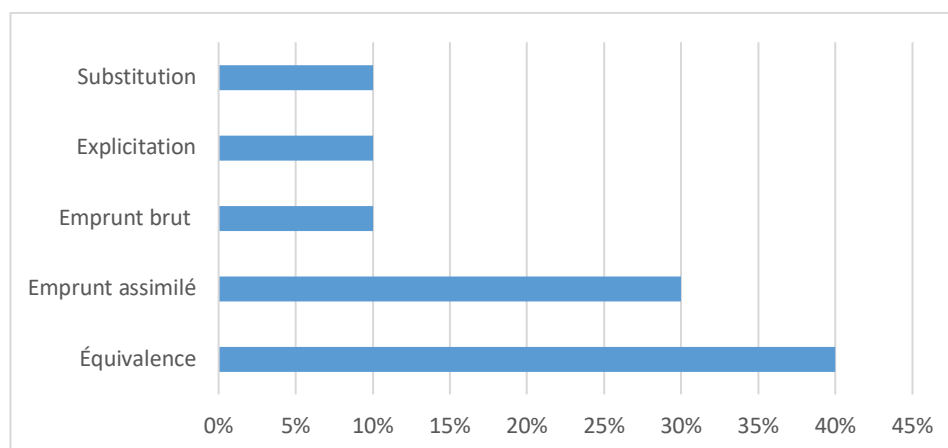


Figure 12. Stratégies de traduction des aliments typiques

L'adaptateur opte ponctuellement pour une traduction plus sourcière*, lorsqu'il choisit d'emprunter à deux reprises des références moins immédiates pour le téléspectateur

³²⁸ Sur 10 termes, nous avons compté 3 emprunts assimilés (30%), un emprunt brut (10%), une explicitation (10%), 4 équivalences (40%) et une substitution (10%).

francophone (*scialatelli* et *parmigiana*). Dans le cas des *scialatelli*, il s'agit d'un type de pâtes fraîches de la région. Au moment où elles font leur apparition dans la série, pourtant, l'information la plus pertinente à restituer n'est pas la forme des pâtes en question, mais le ton avec lequel Don Pietro s'adresse à sa subalterne Patrizia :

127. S2E4, 41'

NAP (Don Pietro) 'O scialatiello 'o ssaje come se fa? Cu 'e frutte 'e mare.

IT Lo scialatiello sai come si fa? - Con i frutti di mare.

FRuff Les vrais **scialatielli**... - c'est aux fruits de mer.

FRfan **Tu sais préparer** des scialatelli ? - **Avec des crustacés.**

FRaut Sais-tu **comment préparer** le scialatiello ? **Avec des fruits de mer.**

Dans cet échange, Don Pietro fait la leçon à Patrizia (qui lui prépare régulièrement à manger) et lui dit avec arrogance que le plat qu'elle lui a cuisiné n'est pas à la hauteur de ses attentes. Du point de vue syntagmatique, le traducteur se retrouve face à un usage typique de l'oralité italienne et napolitaine, selon lequel on peut parler d'un format de pâtes en utilisant le singulier (par exemple « lo spaghetti », « la tagliatella », « la linguina »). Le sous-titre est obligé de le transposer au pluriel, selon la norme française, et montre en même temps son habileté dans la simplification syntaxique. Déjà surchargée par l'emprunt d'un terme très peu connu en français, la lisibilité* du sous-titre est assurée en contournant la phrase interrogative avec dislocation à gauche, qui aurait donné littéralement : « le *scialatiello*, tu sais comment on le fait ? ». L'ajout de l'adjectif qualificatif « vrais » permet de restituer le ton condescendant de Don Pietro ; parallèlement, l'accord manqué de « c'est », dans le sous-titre suivant, conserve l'oralité populaire de l'énoncé. De manière globale, à l'exception de ce moment d'extranéité, le traitement des plats typiques dans la VOSTFR indique que le sous-titre reconnaît dans les références aux usages culinaires napolitains un rôle narratif secondaire, limité à imprimer aux scènes dialoguées une couleur locale. Cette conscience permet de diminuer l'importance de l'approximation en traduction, contrairement au cas des titres honorifiques précédemment étudié.

3.2.3.4. Les institutions locales

Parmi les termes ancrés dans la culture napolitaine nous avons inclus les institutions locales, *i.e.* tous les organismes publics de Campanie qui sont présents dans le scénario de *Gomorra – La serie*. La recherche terminologique a conduit à cette liste (tableau 26) :

Texte source	Traduction	Type de transfert
La DIA	La DIA	Emprunt brut
Il Comune di Giugliano	La commune de Giugliano	Équivalence
Il Consiglio Comunale	Le conseil municipal	Équivalence
La base NATO	La base de l'Otan	Équivalence
La casa circondariale	La maison d'arrêt	Équivalence
La Guardia di Finanza	La Financière	Équivalence
La Procura	Le Parquet	Équivalence
Le ASL	Les hôpitaux	Équivalence
L'Antiriciclaggio	La cellule anti-blanchiment	Explicitation
L'associazione degli Accollatori della festa di Santo Stefano	L'association des porteurs de Santo Stefano	Explicitation

Tableau 26. Traduction des institutions locales et nationales

Dans ce domaine, l'approche est résolument cibliste*, comme le montrent les cas d'équivalence et d'explicitation qui constituent la quasi-totalité des solutions traductionnelles³²⁹ (cf. figure 13).

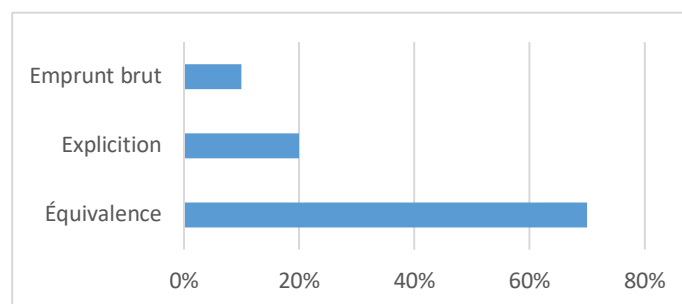


Figure 13. Stratégies de traduction des institutions

Cet unique cas d'emprunt a attiré notre attention. Nous sommes au début de la première saison, le spectre de la trahison hante Don Pietro car un de ses affiliés transmet des informations à la DIA, acronyme de la *Direzione Investigativa Antimafia*, la cellule de la

³²⁹ Nous avons compté, pour les dix institutions en question, 1 cas d'emprunt brut (10%), 7 cas d'équivalence (70%) et 2 cas d'explicitation (20%).

police judiciaire italienne créée en 1991, chargée d'enquêter sur le crime organisé. La réplique suivante inclut la seule occurrence de cette institution dans le scénario :

128. S1E2, 18'

- ORIG *(Affilié)* Tenevate raggione. Quaccheduno ha parlato. Ha chiamato la DIA da una cabina telefonica.
- IT Avevate ragione, qualcuno ha parlato. - Ha chiamato la DIA da • una cabina telefonica.
- FRuff Vous aviez raison. • Quelqu'un a parlé. - Il a appelé **la DIA** d'une cabine.
- FRaut Vous aviez raison, quelqu'un a parlé. Il a appelé la DIA depuis une cabine téléphonique.

Comme nous l'avons déjà évoqué, les auteurs de *Gomorra – La serie* ont choisi de raconter l'histoire prioritairement du point de vue des criminels, de se consacrer à la compréhension des logiques mafieuses et de laisser à la justice une place accessoire dans le scénario. Il y a tout de même des indices ponctuels rappelant aux téléspectateurs qu'il existe des forces, presque invisibles à l'écran, qui tentent de piéger les personnages de la série, et cette apparition fugace de la *DIA* dans le discours en fait partie. Le choix de l'emprunt brut affaiblit la stratégie des scénaristes consistant à évoquer sporadiquement les instances de la justice, puisqu'il rend la référence inintelligible, contrairement à ce qui a été fait dans le cas des autres institutions citées plus haut. Certes, il n'était pas question de remplacer la réalité italienne par la française, représentée par la cellule équivalente dénommée SIRASCO (Service d'Information, de Renseignement et d'Analyse Stratégique de la Criminalité Organisée). Nous estimons toutefois que le sous-titre aurait pu utiliser les deux lignes à sa disposition pour clarifier le complément d'objet direct et permettre au public francophone d'appréhender l'acronyme, un terme à haute densité culturelle qui est transparent en langue source.

3.2.3.5. Traits de caractère et pratiques religieuses

Afin de compléter ce tour d'horizon sur les termes propres au répertoire napolitain, nous avons inséré dans cette dernière section les *realia* « cazzimma », « femminiello », « bomboniera », ainsi que les hagionymes « San Gennaro » et « Padre Pio ». Débutons par le régionalisme « cazzimma », un nom commun abstrait qui n'a pas d'équivalent direct en italien et qui signifie, selon l'Accademia della Crusca,

une combinaison et une imbrication d'attitudes négatives : l'autorité, la méchanceté, l'avarice, la tatillonnerie, la mesquinerie [...]. Celui qui détient le *cazzimma* est proprement un individu rusé, astucieux, sûr de lui, c'est l'homme habile qui sait s'en tirer, quitte à passer par-dessus la tête des autres. Mais le terme couvre un spectre beaucoup plus large de significations ou, plutôt, d'attitudes. En effet, *cazzimma* peut aussi désigner simplement la méchanceté gratuite. [...] En outre, les blogs en ligne nous fournissent quelques exemples de l'utilisation de *cazzimma* avec une connotation presque positive, pour indiquer une sorte d'attitude fonceuse et résolue. [...] Une attitude opportuniste ou prévaricatrice, visant toujours et dans tous les cas à nuire, à contraindre ou à dominer les autres³³⁰ (Vinciguerra 2012).

Le terme se prête particulièrement bien à la description de l'attitude de certains personnages de *Gomorra – La serie*. Malamore, par exemple, identifie ce trait de caractère chez sa nièce Patrizia, qui aurait la *cazzimma* depuis le plus jeune âge :

129. (S2E4, 10'')

- NAP (Malamore) Ma ched è, staje ncazzata cu mme?
(Patrizia) Io? Ma quando maje. Sulo che qquando patemo è mmuorto, tu sî sparito.
(Malamore) Pateto era nu strunzo.
(Patrizia) Patemo era nu ggigante.
(Malamore) Nun sî ccagnata. Tiene 'a stessa cazzimma 'e quando ire piccerella.
- IT (Malamore) - Sei incazzata con me?
(Patrizia) - Io? Ma quando mai? - Solo che da quando mio padre • è morto, sei sparito.
(Malamore) - Mio fratello era uno stronzo.
(Patrizia) - Mio padre era un gigante!
(Malamore) Non sei cambiata. - Hai lo stesso carattere • di quando eri piccola.
- FRoff (Malamore) Tu m'en veux ?
(Patrizia) Moi ? Jamais de la vie ! - Quand mon père est mort, • t'as disparu.
(Malamore) Mon frère, c'était un con.

³³⁰ « Un insieme e un intreccio di atteggiamenti negativi: "autorità, malvagità, avarizia, pignoleria, grettezza [...]. Colui che *tienne la cazzimma* è propriamente un individuo furbo, scaltro, sicuro di sé, è il dritto che sa cavarsela, anche se ciò comporta scavalcare gli altri. Ma il termine copre uno spettro di significati o, per meglio dire, di atteggiamenti ben più ampio. La *cazzimma* può infatti indicare anche semplicemente la cattiveria gratuita [...]. Inoltre, i blog della rete ci forniscono alcuni esempi dell'uso di *cazzimma* con una connotazione quasi positiva per indicare una sorta di 'atteggiamento grintoso, risoluto'. [...]. Un atteggiamento opportunistico o prevaricante, sempre e comunque mirato a danneggiare, a coartare o a sopraffare gli altri » (notre traduction).

(Patrizia) Papa, c'était un géant.

(Malamore) T'as pas changé. - Toujours la même **petite racaille**.

FRfan (Malamore) - T'es en colère contre moi ?

(Patrizia) - Moi ? Pas du tout ! - Mais depuis que mon père est mort, • tu as disparu.

(Malamore) - Mon frère était un connard.

(Patrizia) - Mon père était un colosse.

(Malamore) Tu n'a pas **changée**, - toujours une dure • comme quand tu étais enfant.

FRaut (Malamore) Tu es en colère contre moi ?

(Patrizia) Moi ? **Mais depuis quand** ? Seulement que depuis la mort de mon père, tu as disparu.

(Malamore) Mon frère était un connard.

(Patrizia) Mon père était un géant !

(Malamore) Tu n'as pas changé. Tu as le même caractère que lorsque tu étais enfant.

Dans cette scène, Patrizia réagit par la défensive lorsque le nom de son père est insulté et parle sur un ton rancunier, fier et dédaigneux. Malamore apprécie l'outrecuidance de sa nièce, un signe prémonitoire de la détermination qui facilitera sa future ascension vers le pouvoir. D'ailleurs, il est allé la voir pour lui proposer le rôle délicat d'intermédiaire pour Don Pietro, qui l'initiera à la vie de clan. Il s'agit donc d'un commentaire agacé mais implicitement positif, de reconnaissance du potentiel criminel, qui révèle une sorte d'admiration pour le caractère bien trempé de la jeune femme. Dans la VOSTFR, le choix du terme « racaille » fait penser à une personne louche, crainte, méprisée ou peu recommandable³³¹, alors que le sens de l'original pouvait être paraphrasé comme une personne détestable (une « tête à claque ») mais résolue, qui pourrait avoir le caractère nécessaire pour une mission délicate. De plus, n'oublions pas qu'une appréciation hautaine et au ton légèrement moralisateur, telle que « toujours la même petite racaille », peut sembler quelque peu incongrue si elle sort de la bouche d'un camorriste. À notre avis, l'exemple 129 frôle la sous-traduction, puisqu'il existe des connotations pertinentes avec l'intrigue qui sont tuées dans le texte cible. À d'autres endroits, pourtant, le sous-titreur a su trouver des équivalents qui nous paraissent plus aptes à traduire les nombreuses

³³¹ D'après la définition du dictionnaire Le Robert en ligne, disponible à l'adresse : <https://dictionnaire.lerobert.com/definition/racaille> [consulté le 28/12/2022].

connotations de *cazzimma* en fonction des situations communicatives. Dans les deux prochains exemples, le mot source est le dérivé adjectival « *cazzimmoso* », utilisé à deux reprises par l’avocat de la famille Savastano pour décrire le « sale caractère » de deux juges, d’abord celui qui a incarcéré don Pietro (ex. 130) et ensuite Walter Ruggieri (ex. 131) :

130. (S1E4,6’)

- ORIG (*Avocat*) Piè, io ho fatto di tutto, non c’è stato niente da fare. ‘O giudice è cazzimmoso. Ma se ci pensa un altro poco, decorrono i termini e ti devono pure scarcerare.
- IT Pietro, io ho fatto di tutto, • ma non c’è stato niente da fare. - Il giudice è "cazzimmoso". • Ma se ci pensa un altro po', decorrono i tempi • e ti devono pure scarcerare.
- FRoff Don Pietro, je n'ai rien pu faire. - Le juge est **chatouilleux**. - S'il hésite, il dépassera les délais • et devra te libérer.
- FRaut Pietro, j'ai tout fait, mais il n'y avait rien à faire. Le juge est "arrogant". Mais s'il y réfléchit un peu plus, le temps passe et ils doivent te libérer.

131. (S5E1, 8’)

- ORIG (*Avocat*) ‘O magistrato è nu poco cazzimmoso. Ha secretato gli atti. Ma io già ci sto lavorando.
- IT Il magistrato è un osso duro, • ha secretato gli atti. - Ma io già ci sto lavorando.
- FRoff Le magistrat est **un dur à cuire**. - Le dossier est classé confidentiel. - Mais j'ai mes méthodes.
- FRaut Le magistrat est un dur à cuire, il a mis les documents sous scellés. Mais j'y travaille déjà.

L’occurrence de « *cazzimmoso* » présente dans l’exemple 129 met en exergue le caractère pointilleux et la capacité du juge à limiter la liberté des criminels en faisant appel à sa position d’autorité et à son honneur. La version italienne ne tente pas de traduire et propose l’adjectif napolitain entre guillemets, comme si elle voulait miser sur la notoriété de la notion de *cazzimmoso* en italien. En revanche, l’équivalent choisi en français « chatouilleux » restitue des traits de susceptibilité et d’orgueil³³², qui sont tout à fait cohérents avec le personnage en question. L’exemple 130, sous l’influence visible de la traduction italienne « un osso duro », propose la locution nominale « dur à cuire », qui

³³² Selon les définitions du CNRTL (<https://www.cnrtl.fr/definition/chatouilleux>) et du Dictionnaire Le Robert en ligne (<https://dictionnaire.lerobert.com/definition/chatouilleux>) [consultés le 29/12/2022].

correspond bien à la personnalité de Ruggieri, un adversaire sûr de lui, astucieux et résolu à gagner la lutte contre Gennaro. En sélectionnant des connotations spécifiques du *realia* linguistique *cazzimma* et en renonçant à d'autres nuances de cette attitude gênante, perçue comme pugnace et en même temps malveillante, le sous-titre résout le défi traductionnel grâce à sa connaissance des rôles définis par les scénaristes.

Un deuxième terme typique, qui fait référence au folklore napolitain, est le nom commun *femminiello*, dont l'unicité et le caractère symbolique posent un problème d'équivalence en langue étrangère. Désignant historiquement un homme travesti qui se fait remarquer par ses manières ostensiblement efféminées, selon l'encyclopédie Treccani, ce substantif est aujourd'hui un synonyme régional et jargonnant de « transsexuel »³³³. Pourtant, c'est un personnage qui puise ses racines dans une culture locale ancestrale :

Pendant plusieurs décennies, la culture napolitaine a eu le *femminiello* comme protagoniste de premier plan. Expression d'un mélange complexe d'éléments socio-anthropologiques, cette figure faisait partie intégrante du tissu social des quartiers populaires du centre historique de Naples. Il y jouissait d'une certaine popularité et bienveillance, grâce notamment à sa participation à des événements folkloriques et religieux. [...] Un exemple paradigmatique de la profondeur des racines de certaines pratiques appartenant au monde des *femminielli* est la « *figliata d'e femminielli* » [l'accouchement des *femminielli*], un rituel dérivé de l'ancien rite de la fécondité, pratiqué depuis des siècles en Campanie et preuve de la coexistence à Naples de l'aspect théâtral avec la dimension sociale. La *figliata* se déroulait sur les pentes du Vésuve, dans la ville de Torre del Greco, et a été décrite avec précision par Malaparte dans son livre *La Peau*. [...] Le rituel, également décrit dans *Naples ésotérique* de Buonoconto, exigeait la présence d'un hermaphrodite, seule créature contenant les deux éléments en lesquels se divise la nature. Les Grecs considéraient l'hermaphrodite comme divin, car il était le fils de la beauté (Aphrodite) et de la force (Hermès). Avec le temps, la pureté idéale de l'hermaphrodite alchimique s'est perdue, remplacée par l'ambiguïté plus matérielle du *femminiello*, envers lequel, dès le début du XX^{ème} siècle, une grande partie de la littérature petite-bourgeoise napolitaine ne

³³³ Voir l'entrée du dictionnaire des synonymes et des contraires disponible à l'adresse : https://www.treccani.it/vocabolario/transessuale_%28Sinonimi-e-Contrari%29/, [consulté le 31/12/2022].

manqua pas d'utiliser des expressions de profonde condamnation morale. [...] La prédominance de l'identité multiple et cosmopolite de la métropole imposa la perte de centralité de ce personnage dans son propre contexte culturel, et entraîna la solitude du travesti en contraste avec la socialité de la rue, qui autrefois se rassemblait autour du *femminiello*³³⁴ (D'Amora 2013, p. 1-4).

C'est avec cet appellatif que Ciro se réfère à Nina, la chanteuse que nous avons déjà évoquée dans le chapitre 2.5 de la première partie :

132. (S2E3, 32')

NAP (Ciro) Hê pigliato p'ò culo a nu femmenello 'e mmerda!
IT Hai preso per il culo un • "femminiello" di merda!
FRoff T'as juste chambré **une tapette**.
FRfan Tu t'es moqué • d'**une** putain d'**efféminée** de merde.
FRaut **Vous vous êtes** moqué d'un "**femminiello**" de merde !

Si le terme source est susceptible de réveiller des connaissances du folklore napolitain chez des spectateurs experts, il est certain que dans cette scène le seul objectif de Ciro est de dénigrer Nina à travers une insulte transphobe. De plus, Ciro accentue l'ironie salace de ses propos en rapprochant la locution « prendere per il culo » (litt. *prendre par le cul*, synonyme grossier de *railler*, *ridiculiser*) et le complément d'objet « femminiello ». Face à ce double vide lexical en français, le sous-titre ne peut qu'adapter ce concept et opte

³³⁴ La cultura partenopea ha avuto, per vari decenni, quale suo esponente di rilievo il *femminiello*. Espressione di un *mix* complesso di elementi socio/antropologici, questa figura era parte integrante del tessuto sociale dei quartieri popolari del centro storico di Napoli. Qui, egli godeva di una popolarità e benevolenza grazie anche alla sua partecipazione ad alcune manifestazioni folcloristiche e religiose. [...] Esempio paradigmatico di quanto profonde siano le radici di alcune pratiche appartenenti al mondo dei *femminielli* è costituito dalla cosiddetta « figliata d'e femminielli », un rituale derivante dall'antico rito della fecondità, praticato per secoli in Campania, riprova della convivenza a Napoli dell'aspetto teatrale con la dimensione sociale. La figliata si svolgeva alle pendici del Vesuvio, nella città di Torre del Greco e fu descritta accuratamente da Malaparte nel suo libro *La pelle*. [...] Il rituale, descritto anche nella *Napoli esoterica* di Buonoconto, richiedeva la presenza di un ermafrodito, l'unica creatura che contenesse i due elementi in cui è suddivisa tutta la natura. I greci, ritenevano divino l'ermafrodito, perché figlio della bellezza (Afrodite) e della forza (Erme). Col tempo la purezza ideale dell'ermafrodito alchemico si è smarrita, sostituita dalla più materiale ambiguità del femminiello verso il quale, già dai primi del Novecento, una buona parte della letteratura piccolo-borghese partenopea non mancò di usare espressioni di profonda condanna morale. [...] Il prevalere dell'identità molteplice e cosmopolita della metropoli impose la perdita di centralità di questo personaggio all'interno del proprio contesto culturale, ossia: la solitudine del travestito in contrasto con la socialità del vicolo, che un tempo trovava aggregazione intorno al *femminiello* (notre traduction).

pour une expression familière forcément moins évocatrice que l'original, mais qui puisse en restituer le ton injurieux et homophobe, dans ce cas « chamberer une tapette ».

Les dernières références culturelles que nous avons choisi de présenter concernent la sphère religieuse. Dans une scène de la saison 2, Don Pietro montre à son fils Gennaro la *bomboniera* choisie à l'époque de son baptême. La bonbonnière garnie de dragées est, depuis des siècles en Italie, un incontournable du cérémonial des fêtes religieuses : offerte aux invités durant baptêmes, communions, confirmations et mariages, elle a évolué au fil du temps vers des formes plus riches de faveurs offertes aux participants d'une cérémonie, et s'est étendue à différentes occasions festives pas nécessairement liées à la religion, comme des soutenances à l'université ou des anniversaires de mariage. Aujourd'hui, par procédé métonymique, les Italiens appellent principalement *bomboniera* le présent sous forme d'objet accompagnant la boîte de dragées. La scène où Don Pietro montre à Gennaro une statue de la Vierge en corail confirme cet usage :

133. S2E6, 3'

- NAP (Don Pietro) 'E bbummuniere p"o bbattesemo tuojo. Cinquecento ne facemmo. Na criatura 'e curallo int'ê bbracce d" a Maronna. Accussì vulette mammà toja. In omaggio â Maronna d"o Carmene. Ca ce fece 'o miracolo.
- IT Le bomboniere per • il tuo battesimo. - Ne facemmo cinquecento. - Un bambino di corallo • tra le braccia della Madonna. - Così ha voluto tua mamma, - in omaggio alla • Madonna del Carmine - che ci fece il miracolo.
- FRoff **Les bonbonnières** pour ton baptême... - on en avait commandé 500. - La Vierge à l'Enfant, • entièrement en corail. - Ta mère l'avait voulu - en hommage à la Vierge du Carmel - qui avait accompli le miracle.
- FRfan Les **bonbonnières** de ton baptême. - Nous en avons **achetés** 500. - **Un enfant de coeur** • dans les bras de la Vierge.- C'est ce que voulait ta mère. - En l'honneur de la Vierge du Carmel - qui a permis ce miracle.
- FRaut **Vos** faveurs de baptême. Nous en avons fait cinq cents. Un **bébé corail** dans les bras de Notre Dame. C'est ce que ta mère a voulu, en hommage à Notre-Dame du Mont-Carmel, qui a fait le miracle pour nous.

Au lieu d'une explicitation par la voie de la généralisation (comme par exemple « le cadeau »), le sous-titreur adopte la solution traductionnelle du calque en langue cible, sachant que l'image filmique et le contexte conversationnel pourront en expliciter le sens. Une approche sourcière* s'applique également à la seule occurrence de *San Gennaro*, le

saint patron de Naples dont nous avons parlé dans le chapitre 2.5 de la première partie. Dans la saison 3, Sang bleu défend l'honneur de sa famille face à Ciro et compare son grand-père au Saint le plus vénéré de la ville :

134. (S3E3, 35')

- NAP (Sang bleu) 'O nonno mio faceva 'e miracole comm'a San Gennaro!
IT Mio nonno faceva i miracoli • come San Gennaro.
FRoff Mon grand-père faisait des miracles, • comme **San Gennaro**.
FRfan Mon grand-père a fait des • miracles comme **San Genaro**.
FRaut Mon grand-père faisait des miracles comme San Gennaro.



Figure 14. Référence à un objet du décor filmique

Si, dans ce cas, la traduction de l'hagionyme est bel et bien disponible (en français, l'Église catholique l'appelle « Saint Janvier »), la VOSTFR préfère renforcer l'ancrage fortement local *via* un emprunt brut, qui imprime au discours un effet encore plus réaliste et fait le pari de la compréhensibilité,

aidée par l'utilisation des majuscules. La stratégie traductionnelle change avec un autre hagionyme, celui d'un saint qui fait l'objet d'une grande ferveur religieuse en Italie : San Pio da Pietralcina (traduit officiellement en français « Saint Pio de Pietralcina »), communément appelé par les fidèles avec le nom précédant sa canonisation, à savoir Padre Pio (litt. « Père Pio »). Dans *Gomorra - La serie*, ce prêtre capucin originaire de Bénévent, dans la région de Campanie, est cité par Sang bleu lorsqu'il vide un vieil appartement qui sera converti en laboratoire clandestin de fabrication de drogues. Dans la pièce où il prépare l'emménagement, le boss de Forcella range de vieux objets dans des

boîtes en carton, mais demande à ses compagnons de ne pas jeter une grosse statue de *Padre Pio* avec auréole lumineuse qui trône dans un coin (cf. figure 14) :

135. S3E7, 14'

- NAP (*Sang bleu*) Jettammo tutte cose. Sarvammo sulo a Padre Pio.
IT Buttiamo via tutto. - Tranne Padre Pio.
FRff On bazarde tout, • sauf **la statue de saint Pio**.
FRfan On balance tout. • On garde seulement le Père Pio.
FRaut Nous jetons tout. Sauf Padre Pio.

L'épisode sert à souligner une fois de plus le paradoxe entre la foi religieuse des camorristes et leur style de vie meurtrier et opportuniste. Le sous-titrage officiel en français permet aux téléspectateurs d'accéder à la référence grâce à l'explicitation : non seulement « Padre Pio » est restitué sous une forme plus facilement reconnaissable en tant qu'hagionyme (« *saint Pio* »), mais l'ajout de « statue » permet aussi de situer l'objet dans l'espace filmique et de le reconnaître comme un objet de culte ; la statue, avec son auréole de saint allumée qui capte le regard, est en effet visible au deuxième plan durant les échanges entre camorristes.

3.2.4. Langue du cœur vs langue de la raison

La présence de plusieurs formes d'alternance codique* dans la bande-son originale de *Gomorra – La serie* fait basculer cette œuvre audiovisuelle dans le champ du texte plurilingue, dont la dimension énigmatique provient « à la fois de la nécessité et de l'impossibilité de le traduire, en raison de son instabilité linguistique fondamentale » (Sciarrino 2016, p. 115). Que ce soit au niveau intra ou inter-phrastique, nous rappelons que les personnages de la série alternent principalement le napolitain des quartiers de Scampia et Secondigliano (utilisé dans la majorité des scènes tournées) et l'italien populaire ou régional, mais que le réseau mafieux international illustré dans *Gomorra – La serie* nous plonge également dans quelques échanges en allemand, anglais, bulgare, espagnol, letton et russe. Dans la VOSTFR, la mention du pays où la scène se déroule apparaît à l'écran sous forme de sous-titre et les éventuelles répliques en langue étrangère (autre que l'italien et le napolitain) demeurent toujours audible dans la bande-son

originale. Pour ces raisons, et sans doute pour en fluidifier la lecture, le sous-titrage n'explicite jamais la transition d'une langue à une autre, par exemple en mentionnant la langue entre parenthèses ou à travers un code couleur. L'effort de repérage des cas d'alternance dans la bande-son originale est donc laissé aux téléspectateurs. Notre interview de Cristiana Dell'Anna nous a appris que les acteurs dialectophones de la série n'ont pas eu le temps d'improviser durant le tournage à cause des temps de production très serrés (cf. annexe 5). Les dialogues enregistrés dans la version finale sont le reflet du scénario original et l'alternance codique* est, par conséquent, un choix délibéré des scénaristes, attentifs aux effets pragmatiques de la commutation italien-napolitain. Un sous-titrage de qualité devrait trouver une solution pour sauvegarder les différences les plus pertinentes au niveau de la variation* dans les dialogues, comme le rappellent Díaz-Cintas et Remael :

La question est : quelle est l'importance de ces variations ? Sont-elles typiques du groupe de population que cette personne représente ? Et où se situe la limite entre la suppression des erreurs grammaticales et l'intervention dans la façon de parler d'une personne ? [...] Si tous les personnages parlent la même variété linguistique, on ne perdra pas grand-chose, mais si un ou plusieurs personnages se distinguent par le type de langue qu'ils parlent, cela devrait se refléter d'une manière ou d'une autre dans les échanges de dialogues³³⁵ (2007, p. 186).

Comment l'adaptateur peut-il dès lors relever le défi du plurilinguisme ? Existe-il des stratégies pour éviter la perte de gradations sémantiques ou doit-il se contenter de restituer l'essentiel, ceci tant que le contenu demeure compréhensible et qu'il interagit efficacement avec la scène filmée ? Nous examinerons des répliques qui comportent une alternance codique* significative, et qui sont susceptibles de donner des informations importantes sur les relations entre les personnages. Ainsi que nous l'avons rappelé (cf. I, 2.4), en Campanie, le dialecte est souvent choisi à place de l'italien comme code privilégié pour sa force expressive, symbolique, idéologique, revendicative et cohésive au sein d'une communauté qui partage les mêmes références linguistico-culturelles, l'italien étant plus communément admis dans les situations officielles et formelles. Pourtant, le choix du

³³⁵ « The question is : how important are such variants ? Are they typical of the population group this person represents ? And where does the borderline lie between correcting grammatical mistakes and interfering in the way a person speaks ? [...] If all characters speak the same linguistic variant, not that much may be lost, but if one or a few stand out because of the type of language they speak, this should be somehow be reflected in the dialogue exchanges » (notre traduction).

code est aussi intimement lié à la compétence linguistique du locuteur et dépend fortement des liens qu'il noue avec son interlocuteur. Pour cette raison, afin de compléter le schéma d'analyse multimodale que nous adopterons (cf. II, 1.2, figure 4), il est important de comprendre les rôles interactionnels que les scénaristes de *Gomorra* ont attribué à leurs personnages.

Selon l'ouvrage de psychosociologie *Relations et communications interpersonnelles*, écrit par Edmond Marc et Dominique Picard (2015), il existe trois types de relations communicatives :

- Les relations *symétriques*, dans lesquelles il n'est pas question de pouvoir ou de soumission entre les interactants, puisqu'il s'agit d'un rapport égalitaire où les messages échangés ont la même forme et le même niveau d'implication (p. 36) ;
- Les relations *asymétriques complémentaires*, qui se caractérisent par la différenciation des rôles et des attitudes – sans que cela implique une relation de pouvoir – et qui présentent des comportements dissemblables mais articulés : dans ce type d'échange, chacun doit négocier sa position et aucun n'aura a priori le dessus sur l'autre (*Ibid.*) ;
- Les relations *hiérarchiques*, impliquant l'existence d'une position supérieure, qui détient le pouvoir, et d'une position inférieure, de soumission. Ces relations peuvent être statutaires (définies et acceptées au sein d'une situation socio-communicative donnée) ou subjectives (comme un sentiment d'infériorité qui serait induit par la personnalité des interactants) (p. 37). Ce sont ces rapports hiérarchiques qui peuvent ouvrir la voie à l'expression d'une certaine perversité (p. 38).

Le scénario de *Gomorra* tient compte de ces relations et prend soin d'y conformer l'alternance codique* italien-napolitain. Si les camorristes d'un même clan ont des relations essentiellement symétriques et s'expriment toujours en napolitain, les échanges se complexifient avec l'introduction dans le clan d'un nouveau partenaire avec un niveau d'études supérieur. Par exemple, les couples Genny-Azzurra et Patrizia-Michelangelo, ainsi que l'amitié fraternelle entre Sang bleu et Valerio, bien que caractérisés par la complémentarité des rôles (ils sont tous également impliqués dans la cause camorriste),

révèlent dans leurs prises de parole respectives une asymétrie dans la maîtrise de l'italien, liée au fait qu'Azzurra, Michelangelo et Valerio ont vraisemblablement tous entrepris des études universitaires. Prenons la scène où le public rencontre Azzurra Avitabile pour la première fois. Genny la retrouve à Rome des années plus tard (elle est la fille d'un boss camorriste en affaires avec lui) et ils recommencent une relation amoureuse qui avait été interrompue (tableau 27).

136. S2E2, 11'. Emplacement : Suite panoramique de l'hôtel « Azzurra »	
Original (napolitain en gras)	VOSTFR
<i>(Azzurra)</i> Sono qui per la macchina. Che macchina vorresti ?	Je viens pour la voiture. - Tu veux quel genre de voiture ?
<i>(Genny)</i> Una ca cammina.	Une qui roule vite.
<i>(Azzurra)</i> Mio padre dice che non ti ricordi di me... <i>(Genny nie avec la tête en signe de moquerie)</i> Ah, non ti ricordi? Allora mi pare che ti devo rinfrescare la memoria. <i>(Elle lui serre les bras autour du cou)</i>	Tu ne te souviens pas de moi ? - Vraiment ? - Je vais te rafraîchir la mémoire.
<i>(Genny)</i> Guarda Azzù che nun tengo proprio a fà ncazzà a tuo padre...	Azzurra, je tiens pas • à énerver ton père.
<i>(Azzurra)</i> Mio padre ha smesso di dirmi quello che devo fare.	Il a arrêté de me dire • ce que je dois faire.
<i>(Genny)</i> Ha sbagliato assaje.	Il a eu tort.
<i>(Azzurra)</i> E chi lo sa?	Qui sait ?

Tableau 27. Traduction de l'alternance codique (Azzurra)

Leur premier échange dans la série se fait sous une forme particulière d'alternance*, à savoir une interaction bilingue asymétrique³³⁶ dans laquelle Genny maintient le napolitain et Azzurra, parallèlement, un italien peu marqué en diatopie. La conversation, ainsi construite, vise à représenter deux profils socioculturels divergents qui commencent à converger. En effet, jusqu'à ce moment de la narration, le public avait eu l'habitude de voir le cercle restreint de Genny composé de locuteurs issus des mêmes

³³⁶ Comme nous l'avions déjà définie, il s'agit une conversation où chaque locuteur utilise sa propre langue tout au long de l'interaction (Cerruti, Regis 2020, p. 21).

quartiers populaires, et qui partageaient le même horizon culturel. Par exemple, durant la première saison Genny tombe amoureux de Noemi, une jeune fille de banlieue qu'il rencontre dans une boîte de nuit et qui ne s'adresse à lui qu'en dialecte. Donna Imma accusera son fils d'avoir choisi une fille qui n'est pas à la hauteur de la famille d'un boss. Dans la scène susmentionnée, au contraire, Genny est face à une femme qui habite à Rome et vient d'une famille riche et puissante. Le mode mise en scène confirme l'écart entre les deux personnages : Azzurra, élancée et élégante, éclairée par les grandes baies vitrées de la suite panoramique (d'un hôtel qui porte son prénom) contraste avec Genny, ombrageux, trapu, vêtu d'un survêtement, le torse nu tatoué qui apparaît sous sa veste noire. Ces différences seront confirmées au fil des épisodes, quand on découvre qu'Azzurra incite Gennaro à prendre ses distances vis-à-vis de la pègre napolitaine, qu'elle maîtrise l'anglais, qu'elle est capable de mener des pourparlers de manière calme et persuasive, qu'elle parle en italien à leur fils Pietro. Pour réutiliser les termes employés par Ramos-Pinto dans son schéma d'analyse multimodale (cf. figure 4), la « relation de confirmation » qui existe entre le mode parlé et le mode de la mise en scène est partiellement préservée dans le sous-titrage. Nous pouvons observer que l'adaptateur a fait le choix de différencier l'élocution de Genny et d'Azzurra en relevant légèrement le registre de cette dernière : l'emploi de l'adverbe de négation dans la réplique « Tu *ne* te souviens pas de moi ? », aussi anodin qu'il puisse paraître, marque tout de même une différence de niveau de langue par rapport à Genny et à son « je _ tiens pas ».

Un autre couple construit sur une relation asymétrique complémentaire est celui de Patrizia et Michelangelo. Patrizia peine à trouver sa légitimité en tant que boss de Secondigliano, non seulement parce qu'elle est une femme, mais aussi parce qu'elle a atteint cette position sans aucun lien de sang avec une famille connue et respectée, mais seulement en devenant la maîtresse de don Pietro. Avant de débiter sa vie dans la pègre, elle était vendeuse dans un magasin. Elle n'a pas étudié et elle n'a jamais quitté son quartier afin de pouvoir s'occuper de ses frères et sœurs. Michelangelo, quant à lui, est un camorriste pur souche, issu d'une famille redoutable, les Levante. Sa mère dit de lui : « J'ai élevé mon Michelangelo comme un prince. Il a fait des études, il est cultivé, il parle italien » (S4E7, 7'). Quand ils commencent à se fréquenter, leurs échanges sont paritaires car ils discutent – exclusivement en napolitain – de leurs affaires en commun et de leurs projets de couple. Pourtant, il y a un moment dans la narration qui attise un sentiment

d'infériorité chez Patrizia, et qui est intéressant aux fins de l'analyse de l'alternance codique*. Patrizia rejoint Michelangelo à Bologne, la ville où il est allé à l'université et où il est en train de racheter une déchetterie. Ils passent la soirée ensemble, et Michelangelo l'emmène dans un bar du centre-ville qu'il a l'habitude de fréquenter. Dans cette séquence tournée en Émilie-Romagne, les téléspectateurs entendent pour la première fois Patrizia s'exprimer en italien : elle est nerveuse, hors de sa zone de confort, loin du pouvoir et de ses repères, obligée de parler une langue qu'elle n'a pas l'habitude d'utiliser (tableau 28).

137. S4E3, 24'. Emplacement : un local nocturne dans le centre de Bologne	
Original (napolitain en gras)	VOSTFR
<i>(Michelangelo)</i> Mme daje 'a mantellina Patri, t'a poso?	Je mets ta cape au vestiaire ?
<i>(Patrizia)</i> E ccomme no.	Oui.
<i>(Michelangelo)</i> Torno subito.	Je reviens tout de suite.
<i>(Fabio)</i> Mickey! Grande, vecchio!	Mickey ! - Salut, vieux.
<i>(Michelangelo)</i> Come stai ?	- ça va ?
<i>(Fabio)</i> Bene, sono contento che sei venuto!	- Bien. Ravi de te voir.
<i>(Michelangelo)</i> Pure io. Ti presento a Patrizia.	Moi aussi. Je te présente Patrizia.
<i>(Fabio à Patrizia)</i> Ciao, Fabio, piacere. <i>(Il fait la bise à Patrizia et s'adresse à elle en indiquant Michelangelo)</i> Io sono quello che se l'è sfangato per cinque anni all'università, al fuorisede qui <i>(Patrizia semble déstabilisée)</i> .	Enchanté. Fabio. Pendant 5 ans de fac, - je me suis farci cet étranger.
<i>(Michelangelo à Fabio, ironique)</i> Azz, tu a mme!	Tu parles !
<i>(Fabio à Patrizia)</i> E tu di dove sei?	Et toi, tu es d'où ?
<i>(Patrizia, mal à l'aise)</i> Napoli.	Naples.

<i>(Fabio à Michelangelo)</i> Ti sei trovato una delle tue parti.	- Tu as trouvé l'âme sœur chez toi.
<i>(Michelangelo)</i> E ppe fforza.	- Obligé.
<i>(Patrizia à Fabio)</i> Eh, lo conosci a Mickey, no? Alla fine è tornato a casa.	Tu connais Mickey. - Il est rentré au bercail.
<i>(Fabio)</i> Ha fatto bene. E di che cosa ti occupi Patrizia, che lavoro fai?	Il a bien fait. - Tu fais quoi dans la vie ? • Quel genre de travail ?
<i>(Patrizia, dans l'embarras)</i> Faccio più o meno quello che fa lui. [...] <i>(Une fille prénommée Eleonora reconnaît Michelangelo, le salue et lui chuchote quelque chose à l'oreille, très complice. Patrizia est rouge de jalousie. Eleonora part).</i>	La même chose que lui, • plus ou moins. [...]
<i>(Michelangelo)</i> Tutto a pposto, Patrì ?	Ça va, Patrì ?
<i>(Patrizia)</i> Comme no <i>(elle regarde si Eleonora est partie pour de bon et goûte à son cocktail).</i> Nunn è bbuono. Me ll'hê 'a cagnà <i>(elle lui remet le verre, avec un regard de défi).</i>	Ouais. Il est pas bon, change-le.

Tableau 28. Traduction de l'alternance codique (Patrizia et Michelangelo)

Le mode parlé est caractérisé par un contraste d'accents régionaux et fait ressortir l'origine méridionale de Michelangelo et Patrizia, contrairement aux autres voix audibles qui peuvent être reconnues comme originaires d'Émilie-Romagne. Le couple s'efforce de parler italien, même si leur élocution n'est pas très châtiée et qu'ils emploient des régionalismes, comme le montre l'objet prépositionnel, calque du napolitain, qu'ils utilisent respectivement dans les phrases « ti presento *a* Patrizia » et « lo conosci *a* Mickey ». Patrizia est mal à l'aise pour plusieurs raisons : le sentiment d'infériorité vis-à-vis de Michelangelo, l'impossibilité de parler ouvertement de son travail ou encore la jalousie envers Eleonora. Le jeu de Cristiana Dell'Anna rend cette sensation d'inconfort très palpable. Le retour au napolitain de Patrizia, avec un verbe d'obligation dans la réplique qui clôt la scène (« *me ll'hê 'a cagnà* », littéralement « tu *dois* me le changer »), est

une tentative de reprendre le dessus dans une situation très gênante, de regagner le pouvoir et de rééquilibrer l'asymétrie. Cette dernière est soulignée dans la mise en scène par le biais des costumes. Tous les personnages présents, y compris Michelangelo (qui est un habitué des lieux) sont habillées selon les canons d'une élégance sobre, voire décontractée, alors que Patrizia apparaît dans une longue robe noire, très voyante, moulante, décorée avec le motif d'un gros serpent doré en relief sur son épaule : un choix vestimentaire qui ne fait qu'accentuer son décalage, son extranéité dans le groupe et sa transformation en une camorriste *sauvage*. La commutation italien-napolitain représente dans cette scène le côtoiement de deux univers lointains. Le sous-titrage n'arrive pas à préserver, avec ses choix morphosyntaxiques et lexicaux effaçant toute différence, les subtilités de la relation multimodale entre les modes parlé et de la mise en scène. Malgré cet aplatissement de la traduction, nous croyons que le langage non-verbal des acteurs et le choix des costumiers permettent aux spectateurs de cet extrait de comprendre tout de même les contrastes majeurs de la situation communicative.

Dans les exemples qui concernent Valerio, le sous-titreur doit agir différemment, puisqu'il est confronté à une commutation qui détermine la formation d'un surnom criminel et qui évolue au fil de l'initiation camorriste du personnage. Entre Sang bleu et Valerio il existe un rapport de complémentarité (ils sont d'abord liés par la gestion commune du trafic de drogue et ensuite par un lien d'amitié), mais aussi d'asymétrie, déterminé par leurs différents backgrounds culturels. D'un côté, nous avons le caïd hipster de Forcella qui a grandi dans la rue et est assoiffé de vengeance. De l'autre, le jeune issu de la bourgeoisie napolitaine, qui se prépare à des études longues et est attiré par le pouvoir criminel ainsi que par l'argent facile. Reprenons les répliques de leur première rencontre (tableau 29).

138. S3E5, 35'. Emplacement : une brasserie dans le centre de Naples	
Original (napolitain en gras)	VOSTFR
<i>(Sang bleu)</i> Sì Vvalerio?	- C'est toi, Valerio ?
<i>(Valerio)</i> Sono Valerio, sì. Te la posso offrìre una cosa da bere?	- C'est moi. - Je t'offre un verre ?
<i>(Sang bleu)</i> Marò, pià. Te pozzo parlà nu mumento ?	On boira après. - On peut se parler deux secondes ?

<i>(Valerio)</i> E come no. Vengo subito, eh?	Volontiers. - J'arrive.
<i>(Sang bleu)</i> M'ha ditto Bellebbuono che ll'erba che t' accatte 'a nuje 'unn abbasta maje ?	Bel-et-Bien m'a dit • que notre beuh suffisait pas.
<i>(Valerio)</i> La domanda è alta.	Il y a une grosse demande.
<i>(Sang bleu)</i> Ma si te dicesse che pputimmo fà pure 'e cchiù, t''a sentisse? Te putimmo dà pure 'a cocaina.	Si je te disais • qu'on vise plus haut, - tu serais partant ? - On peut te filer de la coke.
<i>(Valerio)</i> E quanta?	Combien ?
<i>(Sang bleu)</i> Quanta ne vuoi tu.	Autant que tu veux.
<i>(Valerio)</i> Era quello che speravo di sentirti dire.	J'espérais vous l'entendre dire.
<i>(Sang bleu)</i> Avete sentito come parla bene? 'O Bbellebbuò, che ddici? Chistu vocabulario te piace ?	Ce qu'il cause bien, hein ? - Bel-et-Bien, ça te va • qu'on l'appelle "Vocabulaire" ?
<i>(Bel-et-Bien)</i> Cumm'a nu vestito 'e Chiaia !	Ouais. - ça lui va comme un gant.
<i>(Sang bleu)</i> Mo sî uno 'e nuje Vocabbulà.	T'es des nôtres, Vocabulaire.

Tableau 29. Traduction de l'alternance codique (Valerio, 1^{ère} partie)



Figure 15. Valerio et Sang bleu

Le mode parlé oppose nettement les deux personnages, et l'alternance codique* est à la limite de l'interaction bilingue asymétrique. Le napolitain de Sang bleu et de Bel-et-Bien est abscons, rude et inélégant. L'italien de Valerio est châtié, il surprend par sa diction claire et son rythme scandé, à tel point que ce trait lié à la voix originale modifie la

diégèse de la série et ouvre la voie à une réflexion métalinguistique pour ses interlocuteurs dialectophones. Encore une fois, la mise en scène confirme cette relation asymétrique du mode parlé en misant sur l'aspect physique et sur les vêtements. Sang bleu incarne le type peu recommandable des milieux criminels : habillé en noir, t-shirt avec des trous, chaînette en acier autour d'un cou tatoué avec des croix, cheveux bruns rasés sur les côtés et barbe longue. Valerio est à l'opposé : blond, traits doux, rasé, chemise bleu clair et veste élégante (cf. figure 15). Le sous-titrage doit rendre compte aux spectateurs de ces différences d'expression, ceci afin de justifier l'appréciation « Ce qu'il cause bien » formulée par Sang bleu et pour qu'ils puissent comprendre les raisons qui mènent à la formation du surnom « Vocabulaire ». Le sous-titrage ne préserve qu'en partie la relation multimodale originale. Au lieu de creuser l'écart de niveau entre Sang bleu et Valerio, par exemple, avec des choix nettement marqués en diastrie et en diaphasie, il ne fait apparaître qu'une faible baisse de registre dans les répliques de Sang bleu, légèrement plus familières et argotiques que l'original, dans les sous-titres : « Bel-et-Bien m'a dit que notre *beuh* suffisait pas » et « on peut te filer de la *coke* ». Valerio s'exprime en français standard, et la phrase clé de la scène – « era quello che speravo di sentirti dire », qui suscite l'appréciation en question – est traduite en utilisant la double pronominalisation (« J'espérais *vous* l'entendre dire », le vouvoiement étant adressé à Bel-et-Bien et à Sang bleu). Le verbe familier *causer* employé dans la réaction de Sang bleu a comme effet final de créer un dialogue alternant formalité et informalité, même si la situation communicative perd sa puissance expressive originale. Le prochain exemple, dont nous proposons la lecture ci-dessous (tableau 30), permet de mieux observer l'évolution linguistique de Valerio. Dans cette scène, Valerio fait preuve de fiabilité aux yeux du clan de Sang bleu en sauvant ses amis d'une arrestation par la police. Pour l'occasion, persuadé d'avoir désormais gagné leur confiance, il adapte son langage en s'exprimant pour la première fois en napolitain et en s'ouvrant au registre vulgaire.

139. S3E7, 14'. Emplacement : un appartement reconverti en laboratoire de drogue	
Original (napolitain en gras)	VOSTFR
<i>(Sang bleu)</i> Uè fratemo, t'hanno rilasciato!	Ils t'ont relâché, mon frère ?
<i>(Cachou)</i> Embè? Che t'hanno chiesto?	Alors ? Ils t'ont demandé quoi ?

<i>(Valerio)</i> Ho detto che ero andato al porto per provare la macchina.	J'ai dit que je rodais la voiture.
<i>(Cachou)</i> Embè, che t'hanno ditto ?	Ils ont dit quoi ?
<i>(Valerio)</i> Ma niente, Antonello ha confermato tutto.	Rien. Antonello a tout confirmé.
<i>(Cachou)</i> È 'o vero?	Vraiment ?
<i>(Valerio)</i> Il commissario m'ha fatto na lavata 'e capa e m'ha detto che non devo rifarlo.	Le commissaire • m'a juste passé un savon.
<i>(Sang bleu, à Cachou)</i> Hai visto che significa nascere a Posillipo? Mo, si era uno 'e nuje, ggià stevemo a Poggioreale.	T'es un nanti du quartier Pausilippe. - Nous, on serait en taule • à Poggioreale.
<i>(Valerio)</i> Per questo me li sono tirato appriesso.	C'est pour ça • que j'ai fait diversion.
<i>(Sang bleu)</i> Oh, 'a Golì, pripara 'a cocaina p''o cumpagno suojo. Uhà, aviv''a vedé 'a faccia 'e Ciro Di Marzio...	Cachou, donne-lui la coke • pour son pote. - T'aurais vu la tête de Ciro !
<i>(Valerio)</i> Non se l'aspettava, eh? E mmece pure 'e chiattille teneno 'e ppalle.	Il s'y attendait pas, hein ? - Même les minets ont des couilles.
<i>(Cachou)</i> Eh, ma nuje 'e ttenimmo cchiù ggrosse.	Les nôtres sont plus grosses.
<i>(Valerio)</i> Questo è sempre da vedere.	Ça reste à voir.

Tableau 30. Traduction de l'alternance codique (Valerio, 2^{de} partie)

Les débuts en napolitain de Valerio révèlent la fonction cohésive du dialecte au sein d'un groupe fermé, et explicitent sa tentative de gagner la confiance du clan (la *captatio confidentiae* que nous avons déjà mentionnée, cf. I, 2.4). Cette initiation progressive au « parler criminel » est rendue, dans la version originale, grâce à un accent napolitain beaucoup plus affiché et assumé par rapport à l'exemple précédent, mais aussi à travers le passage du mélange codique* *intraphrastique* à l'alternance *interphrastique*. En effet,

Valerio introduit d'abord quelques mots napolitains isolés au sein de la même phrase en italien (« na lavata 'e capa », « appriesso »), jusqu'au moment où le napolitain s'impose et aboutit symboliquement à une phrase entière et indépendante, qui sera la réplique centrale de cette scène : « E mmece pure 'e chiattille teneno 'e ppalle ». L'importance de cet énoncé est le recours à l'autodérision (il se définit lui-même « chiattillo », littéralement un « fils-à-papa », un « minet ») et au registre vulgaire (teneno 'e ppalle », litt. « ils ont des couilles »), tous deux essentiels pour imprimer au dialogue un effet d'initiation à la vie camorriste. Or, ces effets liés à l'alternance codique* sont sauvegardés dans les sous-titres de la VOSTFR en restituant dans le discours de Valerio une expression imagée (« passer un savon »), un terme autodérisoire (« un minet ») et un terme vulgaire (« des couilles »). Ces solutions permettent aux téléspectateurs francophones d'observer un changement de registre chez un jeune qui, à première vue, n'a pas vraiment l'allure d'un criminel prototypique. D'autant que dans cet épisode aucun élément de la mise en scène ne permet d'imaginer la « radicalisation linguistique » de Valerio qui se différencie encore par son code vestimentaire beaucoup plus élégant que les autres. Mais le sous-titre fait davantage pour rendre l'évolution de Valerio encore plus compréhensible et compense par des ajouts explicatifs dans une réplique externe à ce personnage. Prenons la phrase de Sang bleu adressée à Cachou : « T'es un nanti du quartier Pausilippe. Nous, on serait en taule à Poggioreale ». L'allusion de la phrase originale est claire et repose sur la connaissance des principaux toponymes napolitains : Pausilippe est un quartier riche et bourgeois, Poggioreale la maison d'arrêt du centre-ville. À travers la triple explicitation « nanti », « quartier » et « taule », le message devient immédiatement accessible* et offre une occasion supplémentaire de réfléchir au statut privilégié de Valerio par rapport au reste du gang.

Passons maintenant aux relations hiérarchiques de la série, dans lesquelles l'italien et le napolitain peuvent alterner selon l'interactant qui détient le pouvoir. Lorsqu'un personnage est en position « haute » et représente la justice italienne, ses échanges avec les criminels se font principalement selon le mode de l'interaction bilingue asymétrique, avec un rôle institutionnel qui utilise l'italien standard (ou éventuellement régional) et un camorriste qui répond systématiquement en napolitain. Or, le napolitain aussi peut présenter des variations*, et les profils des camorristes n'ont pas tous la même envergure. Comment la VOSTFR représente-t-elle la distance linguistique entre la camorra et l'État,

avec leur profonde incompatibilité de visions ? Comment restitue-t-elle les différents niveaux de langue qui caractérisent le(s) napolitain(s) de *Gomorra – La serie* ? Nous essaierons d’apporter une réponse après avoir présenté les exemples de Marinella, Deborah, Grazia Levante et Patrizia, toutes conviées à rendre compte de leurs actes face aux autorités (tableaux 31-34). Commençons par la scène où Marinella, jeune épouse du boss Lelluccio Magliocca, est soudoyée pour modifier sa déposition devant le juge, afin de permettre l’acquittement définitif de sa belle-mère Annalisa Magliocca, responsable de l’assassin de son amant Mario.

140. S3E4, 1'. Emplacement : tribunal de Naples	
Original (napolitain en gras)	VOSTFR
<i>(Juge)</i> Il movente dell’omicidio, sempre da verbale, è la relazione extraconiugale che lei intratteneva con la vittima. Conferma?	Le mobile, selon le procès-verbal, - est la liaison extraconjugale - que vous entreteniez avec la victime. - Vous le confirmez ?
<i>(Marinella)</i> Nun ll’aggio maje ditta ‘sta cosa.	Je n'ai jamais dit ça.
<i>(Juge)</i> Può parlare più forte per favore? Grazie.	Parlez plus fort, S.V.P. Merci.
<i>(Marinella)</i> Nun ll’aggio maje ditta ‘sta cosa.	Je n'ai jamais dit ça.
<i>(Juge)</i> C’è la sua dichiarazione firmata. Riconosce la firma?	Il y a votre déclaration signée. - C'est votre signature ?
<i>(Marinella)</i> Me pare che è ‘a mia.	On dirait.
<i>(Juge)</i> Non ho capito.	Je n'ai pas compris.
<i>(Marinella)</i> Me pare che è ‘a mia.	On dirait ma signature.
<i>(Juge)</i> E perché ha firmato qualcosa che non ha mai detto?	Pourquoi vous signez une chose • que vous n'avez pas dite ?
<i>(Marinella)</i> Nunn aggio letto ‘o verbale.	J'ai pas lu le procès-verbal.

<i>(Juge)</i> Quindi i poliziotti hanno cambiato la sua deposizione... O quello che c'è scritto qui non è vero.	Donc, les policiers ont changé • votre déposition, - ou ce qu'il y a écrit ici • n'est pas vrai.
<i>(Marinella)</i> No signor Giudice, nunn è 'o vero.	Non, M. le juge, c'est pas vrai.

Tableau 31. Traduction de l'alternance codique (*Marinella*)

Les domaines de compétence du dialecte ne couvrant pas les situations institutionnelles très formelles, tel un procès, le juge s'adresse à Marinella en italien, sans aucune surprise pour les téléspectateurs. Les réponses exprimées en napolitain dans une salle d'audience sont moins prévisibles, elles sont révélatrices d'un manque d'assurance dans la langue nationale, d'une origine populaire, d'une ignorance des rituels interactionnels très codifiés, mais surtout du drame interne de Marinella, prise au piège des codes mafieux et incapable de se révolter. Le jeu de l'actrice transmet une grande inquiétude, et sa place assise dans la salle, enfermée entre deux rangs de magistrats et de fonctionnaires, ne laisse pas de doute quant à la position fragile et exposée de Marinella. Le mode parlé entre donc dans une relation de confirmation avec le mode de mise en scène, qui n'est que partiellement préservée dans les sous-titres. Dans les énoncés de Marinella il existe en effet peu de marques linguistiques propres à la langue populaire : ses phrases courtes et peu connotées, ainsi qu'une incohérence dans l'emploi de l'adverbe de négation « ne » (présent dans ses deux premières réponses et omis dans les deux dernières), ne restituent pas pleinement en français la position d'infériorité de Marinella. L'écart linguistique entre le juge et la témoin aurait pu être rendu, par exemple, en poussant à l'extrême les niveaux de langue des interactants (nettement plus formel pour le juge, plus familier pour Marinella).

Un exemple très similaire est fourni par la scène de l'entretien de Deborah, la femme de *Ciro Di Marzio*, convoquée au commissariat et invitée à témoigner contre son mari, soupçonné d'avoir provoqué une fusillade dans un théâtre (tableau 32).

141. S2E1, 15'. Emplacement : commissariat à Scampia	
Original (napolitain en gras)	VOSTFR
<i>(Commissaire)</i> Qualcuno ha visto un uomo uscire dalla sala. Più o meno così. Somiglia a suo marito, non trova? <i>(Deborah nie avec la tête)</i> Suo marito c'era.	Quelqu'un a vu un homme • sortir de la salle. - Il avait cette tête-là. - Il ressemble à votre mari, non ? - Votre mari y était.

<i>(Deborah)</i> E chi 'o ddice?	Qui a dit ça ?
<i>(Commissaire)</i> Lo dico io.	Moi.
<i>(Deborah)</i> Solo pecché quaccheduno ha visto un uomo senza i capelli fora â sala? A 'o marito mio â scola 'o cunoscono. Se ce steva quaccheduno 'e ll'ati ggenitore, ve l'avesse ggià ditto, o no?	Juste parce qu'on a vu un chauve • sortir de la salle ? - Mon mari est connu à l'école. • Les autres parents - vous l'auriez dit, non ?
<i>(Commissaire)</i> Signora Di Marzio, si sta difendendo dalle persone sbagliate. Spero per lei che lo capisca in tempo. Buona giornata.	Mme Di Marzio, vous vous méfiez • des mauvaises personnes. - J'espère que vous le comprendrez • à temps. - Bonne journée.

Tableau 32. Traduction de l'alternance codique (Deborah)

Dans ce cas également, l'interaction bilingue asymétrique est un effet recherché par les scénaristes afin de représenter symboliquement le fossé idéologique entre le discours de l'État et de la mafia. Le maintien du napolitain populaire et dédaigneux de Deborah renforce ici l'idée d'incompatibilité entre le monde de la légalité et de l'illégalité, et montre les valeurs d'affirmation identitaire et de revendication dont est porteur le dialecte. Le mode mise en scène confirme cet écart : la scène se termine avec un premier plan du logo de la République Italienne, imprimé sur les portes vitrées du commissariat, et notamment de son étoile centrale, à l'intérieur de laquelle on voit s'éloigner silencieusement la silhouette de Deborah. Si l'image est parlante et suffit à transmettre le message, le sous-titrage, quant à lui, gomme toute différence linguistique entre les deux personnages.

Le prochain personnage affilié à la camorra, Grazia Levante, est lui aussi convoqué devant les enquêteurs et manifeste des valeurs inconciliables, mais son élocution présente des caractéristiques différentes (tableau 33).

142. S5E1, 4'. Emplacement : bureau du magistrat	
Original (napolitain en gras)	VOSTFR
<i>(Walter Ruggieri)</i> Lei mi conferma che non ha idea di chi possa essere stato? Ci pensi bene.	Vous ne savez pas • qui a pu faire ça ? - Réfléchissez bien.

<p><i>(Grazia Levante)</i> ‘E fraterno Michelangelo sapete niente ?</p>	<p>Vous avez du nouveau • sur mon frère Michelangelo ?</p>
<p><i>(Walter Ruggieri)</i> La polizia giudiziaria non ha trovato nessuna traccia. Temiamo per lui e sua moglie la stessa fine dei suoi genitori. Lei deve avere fiducia nella giustizia.</p>	<p>La police judiciaire • n'a trouvé aucune trace. - Sa femme et lui • ont dû finir comme vos parents. - Ayez confiance en la justice.</p>
<p><i>(Grazia Levante)</i> Fraterno nun tene na tomba manco pe nu sciore. E vvuje 'stu cunforto pe mmammà e ppapà nun ce 'o putite negà. Li tenete chiusi llà ddinto 'a diece juorne. Quando ce 'a putimmo dà na degna sepultura?</p>	<p>Mon frère n'a pas de tombe • qu'on puisse fleurir. - Accordez-nous cette consolation • pour mes parents. - Vous les gardez enfermés • depuis dix jours. - Quand pourrons-nous • les enterrer dignement ?</p>
<p><i>(Walter Ruggieri)</i> Questo a Napoli non è possibile e lei lo sa bene.</p>	<p>À Naples, c'est impossible, • et vous le savez.</p>
<p><i>(Grazia Levante)</i> ‘E vvulimmo sulo seppelli 'npace.</p>	<p>On veut juste les enterrer en paix.</p>
<p><i>(Walter Ruggieri)</i> Metta fine a tutto. L'unica vendetta è la giustizia.</p>	<p>Mettez fin à tout ça. - La seule vengeance, • c'est la justice.</p>
<p><i>(Grazia Levante)</i> ‘A ggiustizia sta dint'ê mmane 'e Ddio. E nnuje a isso ce simmo sempe affidate.</p>	<p>La justice appartient à Dieu. - Nous, on s'en est toujours • remis à Lui.</p>

Tableau 33. Traduction de l'alternance codique (Grazia)

Grazia Levante est la sœur de Michelangelo et est née dans une famille haut placée dans le crime organisé. Triste, désenchantée et dans la retenue, elle s'exprime par des choix syntaxiques et lexicaux moins relâchés que les femmes des exemples précédents. Le mode parlé oppose deux langues qui se côtoient pour des raisons idéologiques, mais les registres du magistrat et de la jeune femme sont similaires. Grazia n'aurait probablement aucun mal à répondre en italien, compte tenu de la formalité de la situation communicative, mais elle s'y oppose car elle ne veut pas se soumettre à la justice de l'État. Ce jeu de représentations sociolinguistiques est complètement perdu dans le sous-titrage et, compte tenu de la mise en scène minimaliste de cet extrait, le spectateur francophone

en est réduit à interpréter la posture de Grazia en lisant le contenu de ses propos, très éclairants dans sa dernière réplique. L'italien inaltérable du magistrat Walter Ruggieri est aussi révélateur d'un choix autoritaire. Dans cette scène, l'interrogatoire s'ouvre avec une question précise posée à Grazia, mais la jeune femme évite de répondre en posant à son tour une nouvelle question. Le maintien de l'italien de la part du magistrat est donc dicté par la ferme volonté de ne pas céder aux pressions de son interlocutrice. Dans une scène précédente, l'italien de Walter Ruggieri était ouvert au mélange codique*, et donc aux concessions, si le criminel auditionné se montrait collaboratif. Son entretien avec Patrizia (tableau 34) en donne un exemple éclairant.

143. S4E12, 6'. Emplacement : bureau du magistrat	
Original (napolitain en gras)	VOSTFR
<p><i>(Patrizia)</i> 'I ve dico tutto chello che vvulite sapè, ma m'avite 'a fà asci subito.</p> <p><i>(Walter Ruggieri)</i> Sono felice che abbiate preso questa decisione, ma chiariamo subito una cosa.</p> <p><i>(En marquant un fort accent napolitain)</i> Io personalmente non voglio proprio niente. Io qua rappresento lo Stato, Santore. E lo Stato tiene regole e procedure. Prima cosa, voi avete l'obbligo di essere sincera. E nnuje tenimmo 120 juorne pe verificare se quello che ci dite so' fesserie o verità fondate. E in questi 120 giorni 'a condizione vostra nun po' ccagnà.</p> <p><i>(Patrizia)</i> 'I 'ncarcere nun ce pozzo turnà.</p> <p><i>(Walter Ruggieri)</i> E forse una via ci starebbe. (En se tournant vers son collègue) Vuje che ddicite, Biaggio ?</p> <p><i>(Biaggio)</i> Una dichiarazione spontanea. Tale che possa portare a condanna certa.</p>	<p>Je vous dirai tout. • Mais je veux sortir tout de suite.</p> <p>Votre décision me réjouit. - Mais que ce soit bien clair :</p> <p>- moi, je ne veux rien. - Je représente l'État. - L'État a ses règles • et ses procédures. - Tout d'abord, • vous êtes tenue d'être sincère. - On a 120 jours pour vérifier • si vous dites des bêtises - ou la pure vérité. - Pendant ces 120 jours, • votre situation ne changera pas.</p> <p>Je retournerai pas en taule.</p> <p>Il y aurait un moyen. - Biaggio, qu'en dites-vous ?</p> <p>Une déposition - susceptible d'aboutir • à une condamnation.</p>

<i>(Patrizia)</i> Annalisa Maiocca. 'O ssapite chi è ?	Annalisa Magliocca. - Vous savez qui c'est ?
<i>(Walter Ruggieri)</i> Sì... Sappiamo pure che è scomparsa da quasi due anni.	On sait aussi qu'elle a disparu • depuis deux ans.
<i>(Patrizia)</i> È scumparza da 'a faccia d''o munno pecché ll'aggio accis'io.	Elle a disparu de ce monde • parce que je l'ai butée.

Tableau 34. Traduction de l'alternance codique (*Patrizia*)

Nous avons déjà parlé de l'habitude du juge sicilien Giovanni Falcone d'interroger les mafieux de Cosa Nostra en sicilien, afin d'encourager leurs aveux (Camilleri, De Mauro 2013, p. 38), et Ruggieri fait preuve ici d'un état d'esprit similaire. Dès que Patrizia Santore accepte de collaborer avec la justice, l'italien du magistrat se régionalise (la forme de politesse employée passe à la deuxième personne du pluriel, comme en napolitain : « sono felice che *abbiate* preso questa decisione »), l'intonation et l'accent napolitains s'imposent et dans ses énoncés commence à apparaître le mélange codique* (« *E nuie tenimme 120 iorne pe' verificare se quello che ci dite so' fesserie o verità fondate. E in questi 120 giorni 'a condizione vostra nun po' ccagnà* »). Du point de vue pragmatique, Ruggieri utilise le dialecte pour gagner la confiance de Patrizia et pour lui prouver que leurs intérêts commencent à converger. Comme dans le cas précédent, la mise en scène ne donne aucune information utile qui confirmerait cette nouvelle situation de collaboration entre les deux personnages, et les sous-titres effacent les nuances qui étaient attribuées au napolitain utilisé par Ruggieri, même si les informations textuelles permettent de comprendre pleinement le développement narratif.

De manière plus générale, les exemples de ces quatre femmes subissant un interrogatoire nous ont montré que la VOSTFR n'arrive pas à restituer efficacement toutes les subtilités communiquées à travers l'interaction bilingue asymétrique. Les différents niveaux de langues des personnages dialectophones ont aussi tendance à disparaître sous l'effet d'une uniformisation linguistique du sous-titrage, qui permet tout de même d'accéder au sens grâce à la complémentarité entre le contenu informationnel des dialogues et des images. C'est également valable lorsque les camorristes décident de passer à l'italien, notamment lorsqu'ils veulent confirmer une position de supériorité par rapport à leur interlocuteur. Prenons le cas de Don Pietro qui, dans la première saison, est incarcéré à Poggioreale. Le boss est entouré par d'autres prisonniers à son service et,

même menotté ou dans une cellule, continue de donner des ordres à ses hommes et ne renonce pas à son rôle de meneur. Dans cette scène (tableau 35), il reçoit la visite du directeur de la maison d'arrêt.

144. S1E3, 15'. Emplacement : Prison de Poggioreale	
Original (napolitain en gras)	VOSTFR
<p><i>(Don Pietro, d'un ton affecté qui se veut dérisoire)</i> Comandante carissimo... a che debbo questa visita ?</p> <p><i>(Directeur du pénitenciaire)</i> Io credevo che c'eravamo capiti, ma questo mi dimostra che mi ero sbagliato. Peccato. <i>(Il ouvre un livre confisqué à Don Pietro où est caché un téléphone portable)</i>. L'isolamento le farà meglio comprendere come ci si comporta in questo istituto.</p> <p><i>(Don Pietro)</i> Azz! E sono a vostra disposizione, commandà. <i>(Il ouvre les bras, comme pour tirer une révérence, puis il se tourne et chante)</i> Aggio bbisogno 'e me fa ll'amante, sinnò me metto na funa 'ncanna 'int'a 'sta casa ce manca 'o sole, s'allucca sempre, nun ce sta pace...</p>	<p>Mon cher directeur... - que me vaut votre visite ?</p> <p>Je croyais qu'on s'était compris, - mais je me suis trompé, • dommage.</p> <p>L'isolement vous apprendra • à vous tenir dans cet établissement.</p> <p>Putain ! - Je suis à votre disposition.</p> <p><i>Je dois me trouver une maîtresse – ou je finirai par me pendre – Y a pas de soleil dans cette maison • ça gueule et on a pas la paix</i></p>

Tableau 35. Traduction de l'alternance codique (Don Pietro)

Il est rare d'entendre le personnage de Don Pietro parler en italien. Dans cette réplique, les deux phrases qui échappent au dialecte habituel affichent des manières faussement courtoises qui peuvent rappeler celles d'un maître des lieux. La prévarication linguistique devient pour lui le seul moyen de s'imposer en situation de captivité. Une fois le directeur parti, Don Pietro est reconduit dans sa cellule par les surveillants. Dès qu'il y retourne, il revient à sa langue maternelle et chantonne *Aggio bisogno 'e me fa l'amante* de Tommy Riccio, un morceau en napolitain racontant le chagrin d'un père de famille, lassé de la routine, qui quitte sa maison pour retrouver la liberté et l'insouciance de la jeunesse. Le choix musical du boss est ironique et explicite sa conviction d'être encore tout à fait en mesure d'imposer sa volonté dans sa « maison ». La gestuelle de Don Pietro renforce son ton affecté et moqueur. La VOSTFR réussit à préserver la relation de confirmation entre la bande-son et l'image à travers la traduction littérale des répliques en italien, dont on

respecte la formalité et la grandiloquence ironique (« Que me vaut votre visite ? »). Quand Don Pietro utilise l'italien, il le fait donc pour tourner en dérision son supérieur hiérarchique et pour revendiquer une position de pouvoir. Son épouse Donna Imma agit de manière similaire, même au sein du clan, surtout avec des collaborateurs qui ne sont pas à la hauteur de ses attentes et qu'il faut mettre en garde en utilisant un ton menaçant. Reprenons la scène de l'accrochage avec son expert-comptable, Franco Musi, dont nous avons parlé dans la première partie de notre travail (cf. I, 2.4). Conformément à son tempérament fougueux, Genny s'énerve contre lui en napolitain, alors que Donna Imma se livre à un avertissement plus austère, aussi inhabituel qu'inquiétant, en langue italienne (tableau 36).

145. S1E5, 10'. Emplacement : Milan, quartier des affaires	
Original (napolitain en gras)	VOSTFR
<i>(Musi)</i> Fidatevi di me. Certo, probabilmente ci vorrà un po' più di tempo per farli rientrare, però io... credo che sia veramente la soluzione migliore.	Faites-moi confiance. – Il faudra un peu plus de temps, - mais c'est vraiment • la meilleure solution.
<i>(Genny)</i> Scusa, ma tu nun diciste ch'erano solde liquide? 'O fatto ch'hê pigliato 'a tripla A, te ll'hê purtata â Finlandia...	T'avais pas dit • que c'était du liquide ? - Avec un triple A, tu l'emmenais • en Finlande !
<i>(Donna Imma)</i> Aspè, Gennà... <i>(Elle pose sa main sur le bras du fils pour le calmer)</i> Secondo me il Dottore non ha capito bene. Mio marito ha detto che ci servono i soldi.	Attends... - à mon avis, il n'a pas compris. - Mon mari dit • qu'on a besoin d'argent.
<i>(Musi)</i> Beh, con tutto il rispetto, non credo che nelle sue condizioni Don Pietro sia a conoscenza dell'andamento dei mercati.	Sauf votre respect, • Don Pietro n'est pas en mesure - de juger des tendances du marché.
<i>(Donna Imma, avec une voix ferme et en scandant les mots)</i> Ma mio marito comanda. E se mio marito decide che si deve fare così, così si fa.	Mon mari commande. - Si mon mari dit qu'il faut faire ça, - on fait ça.

Tableau 36. Traduction de l'alternance codique (Musi)



Figure 16. Donna Imma et l'intimidation

Le mode parlé et le mode mise en scène vont de pair : la commutation vers l'italien correspond à une gestuelle, à une intonation et à un regard d'intimidation. Si le dialecte favorise la mise en confiance au sein d'un groupe de collaborateurs, l'italien, quant à lui, équivaut à une prise de distance dans les relations. Si le jeu de Maria Pia Calzone permet de comprendre

parfaitement la dynamique conversationnelle et les intentions communicatives de Donna Imma, à tel point qu'on pourrait presque se passer d'une traduction (voir l'éloquence de son regard dans la figure 16), le sous-titreur tente de restituer la démarche de distanciation par l'utilisation des points de suspension (« Attends... »). Jusqu'à ce moment, cette stratégie avait été dûment épargnée, afin d'employer les trois points pour un effet stylistique précis, comme le suggèrent les professionnels de l'adaptation :

Les sous-titreur doivent recourir aux points de suspension avec parcimonie, et seulement lorsqu'il existe une bonne raison de les employer. Ils doivent les utiliser comme un outil stylistique pour pimenter les sous-titres, mais en évitant un potentiel conflit pléonastique ou redondant avec l'original³³⁷ (Díaz-Cintas, Remael 2007, p. 115-116).

Toutefois, la condensation entraîne une perte d'efficacité pragmatique, parce qu'elle sacrifie un élément clé de la stratégie oratoire de Donna Imma. Comme nous l'avons souligné dans l'exemple 119, le choix du terme d'adresse « Dottore » remplace l'appellation familière de l'expert-comptable, « Musi », et marque une rétrogradation, une perte de confiance.

Une alternance codique* aux fonctions pragmatiques comparables peut être observée dans la troisième saison de la série. Giuseppe Avitabile est sorti de prison et découvre que son beau-fils Genny a laissé la gestion financière de ses affaires criminelles entre les mains d'un jeune inconnu prénommé Gegè. Durant leur première rencontre,

³³⁷ « Subtitlers should resort to the suspension dots sparingly, and only when there is a good reason for their use. They should use them as a stylistic tool to pepper the subtitles, but avoiding a potential pleonastic or redundant conflict with the original » (notre traduction).

Gegè doit lui présenter un bilan des activités, des bénéfiques et des nouveaux collaborateurs, mais Avitabile n'arrive pas à lui faire confiance (tableau 37).

146. S3E2, 26'. Emplacement : Maison de Giuseppe Avitabile à Rome	
Original (napolitain en gras)	VOSTFR
<i>(Avitabile)</i> Cheste so' 'e ccape 'e lignamme meje ?	C'est mes hommes de paille ?
<i>(Gegè)</i> Precisamente, sono prestanome che si sono intestati le società che le appartengono, dottore.	Des prête-noms à la tête • de vos sociétés, dottore.
<i>(Avitabile, gêné)</i> Si facevo 'o dottore nun me facevo n' anno 'e carcere. E cchesta è ttutta rrobba mia ?	Si j'avais eu un doctorat, • je serais pas allé en taule. – Tout est à moi ?
<i>(Gegè)</i> Esatto. Ora le mostro le quote di partecipazione e i rendimenti.	Exact. Voyons les quotes-parts • et le rendement...
<i>(Avitabile)</i> Ma peccché, Gennà ?	Pourquoi, Genna ?
<i>(Genny)</i> Pecché che ccosa ?	Pourquoi quoi ?
<i>(Avitabile)</i> Teneve nu cuofano 'e perzone... che ce putevano servì pe ffà 'sti ccose... ma tu... hê vuluto piglià nu guagliunciello d''e pparte toje, che se crede ca bbasta mpararse 'o ttaliano pe se levà 'a puzza 'e famma 'a cuollo.	T'avais un tas de gens - qui auraient pu faire ça, • mais toi... - t'as pris un petit gars de chez toi, - qui croit qu'en parlant italien, • on pue pas la misère.
<i>(Genny)</i> Me serveva na perzona pulita ca nun canusceva nisciuno.	Il fallait un mec clean, • inconnu au bataillon.

Tableau 37. Traduction de l'alternance codique (Gegè)

Dans cette relation hiérarchique, ce sont les personnes qui détiennent le pouvoir (Avitabile et Genny) qui parlent couramment en napolitain, tandis que la personne en position de soumission (Gegè) s'exprime en italien. Dans ce cadre familial, la langue nationale est source de méfiance et ne se prête pas à discuter des trafics de la camorra. Le mode parlé oppose d'un côté l'italien très formel de Gegè (« precisamente », « dottore »), non connoté en diatopie (aucune trace d'accent régional, utilisation de la forme de

politesse standard « Lei ») et farci de termes techniques cultivés (« quote di partecipazione », « rendimenti »), au napolitain jargonnant d'Avitabile (« 'e ccupe 'e lignamme »), imagé (« nu cuofano », « a puzza 'e famma ») et marqué en diastratie³³⁸. Le mode mise en scène renforce leur distance : les deux boss ont l'air dur, impitoyable, viril, tandis que Gegè se présente en costume élégant, avec son visage candide et sa posture délicate. Le mode des sous-titres préserve partiellement cette relation multimodale et restitue la différence de registre grâce à une adaptation attentive aux termes argotiques et familiers utilisés par Genny et Avitabile (« homme de paille », « taule », « un mec clean », « au bataillon »), qui contrastent avec la technicité de « quote-parts » et de « rendement ». Si le terme d'adresse formel « dottore », prononcé par Donna Imma dans l'exemple précédent, avait été omis en VOSTFR, il doit bien trouver une adaptation dans cette scène, afin de pouvoir justifier la réaction remontée d'Avitabile. Malgré la difficulté de la tâche, la solution proposée fonctionne bien en français. Faisant penser à « docteur », l'emprunt de *dottore* en fin de phrase peut être interprété comme un titre honorifique en italien et permet d'y introduire le mot « doctorat », et donc d'inférer le sens de la réplique, soit : « si j'avais fait des études supérieures, je ne serais pas allé en prison ». Concernant la réflexion métalinguistique sur l'italien, le sous-titre se fie au feedback polysémotique (les téléspectateurs francophones plus avisés peuvent toujours entendre une commutation de codes dans la bande-son originale) et conserve la référence d'Avitabile à l'italien de Gegè. Dans la version doublée, par exemple, la suppression de l'input sonore original a obligé les adaptateurs à renoncer à la référence métalinguistique et à proposer : « un petit jeune de ta région, qui croit qu'il suffit de *faire des études* pour ne plus puer la misère ».

D'autres épisodes de la série confrontent les adaptateurs à la difficulté de restituer efficacement en français la subtile relation entre confiance, pouvoir et intimidation représentée à l'écran par l'alternance codique* italien-napolitain. Comme celui, déjà mentionné, de la première rencontre de Genny avec l'architecte Alberto Resta, auquel il propose un sauvetage de la banqueroute en échange de participations dans la construction d'un aéroport (tableau 38).

³³⁸ La phrase hypothétique construite avec l'imparfait de l'indicatif dans la subordonnée et dans la principale (« se facevo... nun me facevo... »), au lieu du subjonctif plus-que-parfait, est typique du napolitain populaire.

147. S4E2, 2'. Emplacement : chantier du nouvel aéroport de Naples	
Original (napolitain en gras)	VOSTFR
<p><i>(Genny à Michele)</i> 'O curriculumme sujo 'o saccio. <i>(En regardant Alberto)</i> Ma non è dai curriculum che si conoscono le persone. O no ?</p> <p><i>(Alberto)</i> Avete ragione. E la mia famiglia mi ha insegnato a parlare con i fatti. Michele mi ha detto che avete messo insieme un consorzio per trasformare questo posto abbandonato nel più grande aeroporto della Campania. Una grande impresa. Grande assai.</p> <p><i>(Genny, souriant)</i> Sì, e l'unica cosa che mi manca, è una persona come voi. Un imprenditore responsable che in un momento di difficoltà ha salvato l'azienda di famiglia e un sacco di lavoratori. Questo vi fa onore...</p> <p><i>(Après une pause, son regard devient plus sérieux)</i> Ma che mmo sta chino 'e diebbete e con le banche addosso.</p> <p><i>(Regard affligé de Resta)</i> Se decidete di stare al comando del consorzio, io vi cedo il 15%.</p>	<p>Je connais son C.V. - Mais un C.V. ne dit pas tout. - Pas vrai ?</p> <p>Vous avez raison. - On m'a appris • à laisser parler les faits. - Michele m'a dit que vous avez crée • un consortium pour faire - de ce lieu abandonné, - le plus grand aéroport • de la Campanie. - Une entreprise gigantesque.</p> <p>Oui. - Et ce qu'il me faut, • c'est une personne comme vous. - Un entrepreneur responsable, - qui a sauvé l'entreprise familiale - en difficulté et tous ses ouvriers. - Cela vous honore.</p> <p>- Mais vous avez • les banques sur le dos. - Si vous décidez de diriger • le consortium, je vous cède 15%.</p>

Tableau 38. Traduction de l'alternance codique (Alberto)

Cette séquence montre Genny dans une scène de présentations formelles. Après un début en italien régional (marqué par le vouvoiement avec *voi*), le mélange codique* intraphrastique vient ponctuer son discours, afin de toucher un sujet sensible (l'endettement de Resta) et d'entortiller son interlocuteur avec des arguments séduisants. Le mode mise en scène souligne cette relation de pouvoir, à mi-chemin entre la *captatio confidentiae* et le détournement, à travers les regards éloquentes des acteurs. Le sous-titrage n'arrive malheureusement pas à rétablir en français les nuances de l'alternance, et le spectateur devra les déduire en suivant attentivement la scène filmée. Le même cas de figure se présente quelques minutes plus tard, lorsque la conversation s'ouvre sur Tiziana, la jeune collaboratrice proposée par Alberto (tableau 39).

148. S4E2, 9'. Emplacement : chantier du nouvel aéroport de Naples	
Original (napolitain en gras)	VOSTFR
<i>(Tiziana)</i> Molto lieta di conoscerla.	Ravie de vous connaître.
<i>(Alberto)</i> Allora... Tiziana si è laureata a Londra, col massimo dei voti, e subito dopo la laurea ha iniziato a lavorare con me.	Alors... - Tiziana a eu son diplôme à Londres • avec mention très bien. - Aussitôt après, elle a commencé • à travailler avec moi.
<i>(Genny)</i> 'O ssaje Albè, nu sacco 'e guagliune nuoste, soprattutto chilli llà cchiù bbrave, se nne vanno a studià a ll'estero... ...pecché ccà int'a 'stu paese 'e mmerda nun teneno nisciuna possibilità... e mmece tu sî tturnata pe ccumbattere. Ce vo' curaggio.	Tu sais, Alberto... - les jeunes les plus doués • vont faire des études à l'étranger. - Car dans notre pays de merde, • ils n'ont aucun débouché. - Toi, en revanche, tu es rentrée • pour te battre. C'est courageux.
<i>(Tiziana, en s'approchant de Genny)</i> Chella che ce state dando è na grande opportunità. E se posso stare al vostro fianco, vuol dire che quel coraggio è stato ripagato.	Vous nous offrez une occasion en or. - Si je peux être à vos côtés, • mon courage sera récompensé.

Tableau 39. Traduction de l'alternance codique (Tiziana)

Contrairement à Alberto Resta, architecte sur la cinquantaine, Tiziana a un âge proche de Genny, et le facteur générationnel influence peut-être le choix du napolitain lors de leur premier contact. Pourtant, dans la nouvelle relation de pouvoir qui s'installe grâce au pacte scellé entre eux deux, le dialecte endosse également une fonction de revendication identitaire. En effet, Genny s'insurge contre l'État italien qui n'offre pas de travail et loue l'audace d'une femme de talent qui revient en Campanie pour y chercher son épanouissement professionnel. Genny lui trouve des caractéristiques communes (l'envie de réussir dans sa terre d'origine, quitte à le faire illégalement), et le meilleur moyen d'exprimer ses sentiments est de basculer immédiatement vers le napolitain. Ce qui est plus intéressant dans l'alternance codique* de cette scène est cependant la réaction en napolitain de Tiziana, qui fait tomber la patine de formalité et fait preuve d'une convergence de visions en s'appuyant sur les fonctions cohésive et expressive du dialecte.

Cette fois-ci, la mise en scène renforce les idées exprimées dans le scénario à travers la proxémique des interlocuteurs, notamment grâce au rapprochement physique de Tiziana. Dans ce cas aussi, la VOSTFR n'arrive pas à trouver un moyen efficace de restituer à l'écrit ces finesses sociolinguistiques et renvoie les spectateurs à l'analyse du langage non-verbal des acteurs.

Avant de tirer des conclusions sur la traduction de l'alternance codique* italien-napolitain dans *Gomorra – La serie*, il peut être intéressant de citer deux exemples où l'italien n'est pas utilisé dans l'opération de commutation. Afin de représenter de manière réaliste la ramification tentaculaire des affaires camorristes et les collaborations tissées avec d'autres organisations mafieuses, le scénario inclut des échanges plurilingues qui peuvent poser des difficultés traductionnelles. Le premier cas est constitué par les accords du clan Savastano avec Mico Rinda, un homme affilié à la 'Ndrangheta calabraise qui aide Don Pietro, en cavale, à se cacher en Allemagne. Dans la scène ci-dessous (tableau 40), Genny donne à Mico un sac de diamants comme moyen de paiement pour les armes qu'il peut lui livrer. Un expert allemand est appelé à estimer les pierres : le résultat est un trio linguistique (allemand, calabrais et napolitain) où l'italien est absent.

149. S2E2, 24'. Cologne, appartement de Mico Rinda	
Original (napolitain en gras, calabrais souligné)	VOSTFR
<i>(Évaluateur de diamants, en allemand)</i> Ich würde sagen... diese sind eine schlechte Qualität. Level... Ich möchte sagen... M.	Je dirais... – qu'ils sont – de très mauvaise qualité. – Grade... "M".
<i>(Mico, avec un accent calabrais)</i> <u>Un ce seme. Un ve posso dà che ca m'avete chiest.</u>	Ça l'a fait pas. - Je peux pas vous filer • ce que vous voulez.
<i>(Don Pietro)</i> Sì, ma song'assaje. E ppe cchello che ce servono, bastano e avanzano.	Oui, mais il y en a un paquet. - Pour ce qu'on veut, • c'est largement suffisant.
<i>(Mico s'adresse à Genny, méfiant)</i> <u>Un bon'amico m'a parlato 'e tia.</u>	Un ami m'a parlé de toi.

<i>(Gennaro)</i> Uhm. E tt'ha parlato bbuono o malamente?	En bien ou en mal ?
<i>(Mico)</i> <u>L'importante è che me parlaro, no?</u>	Il m'a parlé de toi, point barre.
<i>(Gennaro)</i> Pure a mme hanno parlato 'e te.	On m'a parlé de toi aussi.
<i>(Mico)</i> <u>Tene 'a cazzimma 'o figlio vuosto, eh, don Pietro? Se dice così da ê pparte voste, o sbaglio ?</u>	C'est d'la racaille, votre fils. • Hein, Don Pietro ? - C'est comme ça qu'on dit • à Naples, non ?

Tableau 40. Traduction de l'alternance codique (Mico)

Le fait que le personnage de Mico parle en calabrais est utile du point de vue diégétique, puisque son élocution le rend identifiable dans la narration. Dans la scène précédente, Don Pietro annonce à Genny un vague : « On doit d'abord voir un type », le public italophone fait donc le lien entre le personnage de Mico et son appartenance à la 'Ndrangheta grâce à son accent. De plus, compte tenu qu'une différence de langue est aussi une différence de culture mafieuse, une interaction bilingue asymétrique calabrais-napolitain accentue la distance (et la méfiance) de Mico vis-à-vis de Genny. La mise en scène ne met pas en exergue les différentes origines des personnages qui prennent la parole, mais le contexte narratif permet d'identifier Mico, qui joue un rôle clé dans l'épisode. Le sous-titrage restitue la réplique en allemand en français standard (le rôle de l'expert est accessoire aux fins de l'intrigue), mais adapte les répliques de Mico à travers deux stratégies traductionnelles facilitant son identification. D'abord, la création d'un effet de voix en contraste à travers l'oralisation à l'écrit, avec les répliques du Calabrais. La représentation graphique d'une oralité connotée en diatopie a lieu grâce à un marqueur qui n'est jamais utilisé dans la série : il s'agit de l'apostrophe indiquant la non prononciation d'un schwa [ə] (« ça l'fait pas », « d'la racaille »). Selon Jeanne-Marie Barbéris,

c'est le phénomène le plus apparent et le plus constant dans la mimesis de prononciation. Cette accumulation d'apostrophes semble signaler un « manque » ou un écart à la fois dans l'orthographe, et dans la prononciation, par rapport au standard (2007, p. 62).

Si nous considérons que la langue source la plus souvent adaptée à l'écrit dans *Gomorra – La serie* est le napolitain, qui se présente presque comme sa variété « standard » (dans le sens de variété de référence de la série), le choix de l'apostrophe s'avère efficace pour signifier l'écart du calabrais de la « norme » napolitaine en vigueur dans les cinq saisons. La deuxième solution gravite autour d'une réplique de Mico à la forte valeur déictique, « *Se dice così da 'e parte vostra* » (litt. « c'est comme ça qu'on dit *chez vous* »), et consiste en une explicitation qui simplifie le repérage des origines non napolitaines du personnage : « c'est comme ça qu'on dit à *Naples*, non ? ».

Un second exemple concerne l'utilisation d'une langue externe à l'aire italo-romane. Dans la scène en question (tableau 41), *Ciro* est obligé par *Donna Imma* d'aller à Barcelone pour mener des pourparlers avec *Salvatore Conte*, boss d'un clan rival. Très inquiet sur son sort, à son arrivée en Catalogne il est conduit dans la chambre d'un hôtel appartenant à *Conte*, où il soupçonne d'être sous surveillance. Il fait un appel téléphonique à l'accueil pour demander un changement de chambre.

150. S1E6, 6'. Emplacement : une chambre d'hôtel à Barcelone	
Original (napolitain en gras, espagnol souligné)	VOSTFR
<i>(Ciro, au téléphone)</i> <u>Hola</u> ... eh... mia camera... camera, sì, no buona. No, no buona, no buona. Cambiare. <u>Una otra</u> . <u>Una otra</u> camera, sì. <u>Gracias</u> . <i>(Il raccroche)</i> 'Afirmocca...	<i>(Ciro)</i> Ma chambre... • oui, chambre, pas bonne... - Non, pas bonne... changer... - Une autre... une autre chambre, oui. - Merci. - Fait chier !

Tableau 41. Traduction de l'alternance codique (*Ciro*)

Le mode parlé crée un effet drolatique : *Ciro*, en proie à l'anxiété, tente de se faire comprendre en espagnol mais, faute de connaissances, finit par baragouiner un mélange décousu d'espagnol et d'italien, qui aboutit, une fois qu'il a raccroché, à un juron en napolitain. Dans toute la séquence, le mode mise en scène exalte l'extranéité de *Ciro* vis-à-vis du contexte espagnol : en arrivant à l'hôtel, le caïd observe la ville avec curiosité, et quand il découvre sa chambre avec vue sur la baie de Barcelone, il bouge comme un animal en cage. Le mode sous-titres préserve la relation de confirmation entre les contenus parlés et filmés, et opte pour une équivalence restituant l'effet de langue écorchée, via l'absence de cohésion, les répétitions, un verbe non conjugué. Le sous-titreur décide pourtant de ne pas se servir des rares mots d'espagnol que *Ciro* arrive à produire

dans sa tentative d'interaction (*hola, una otra, gracias* auraient pu être empruntés) et de supprimer ainsi le contexte plurilingue de la scène. Le vocabulaire restreint de *Ciro* en espagnol n'est pas dépourvu de sens dans le récit, et témoigne à la fois de la pauvreté de moyens d'expression et de l'effort de survie d'un homme habituellement très sûr de lui.

Les quinze exemples d'alternance présentés plus haut nous montrent que plusieurs nuances attribuées par les scénaristes à la commutation italien-napolitain finissent par disparaître dans la version traduite. Les contraintes de condensation qu'impose le sous-titrage aboutissent finalement à spolier le napolitain de sa palette de sous-variétés et de fonctions pragmatiques. Nous avons présenté sept scènes (exemples 137, 140-143, 147, 148) dans lesquelles des différences linguistiques diégétiquement pertinentes sont effacées des sous-titres en français, car les registres du texte source y sont neutralisés. Certes, c'est une perte regrettable, puisque la richesse du napolitain est comparable à celle de l'anglais du cinéma et des séries, que *Perego* décrit comme

une langue très riche en variétés et en accents, permettant au spectateur de transmettre une quantité innombrable d'informations socioculturelles sur chaque personnage, et fonctionnant, dans la vie réelle comme dans le film, comme un inexorable dispensateur de nuances décisives³³⁹ (2009, p. 87).

Malgré une nette baisse d'expressivité et de valeurs symboliques dans le texte cible, nos exemples nous indiquent que, dans plus de la moitié des cas (huit scènes sur quinze), il existe tout de même des solutions qui contribuent à différencier les profils linguistiques des personnages et à préserver partiellement la complexité des relations asymétriques et hiérarchiques. Nous les résumons schématiquement dans le tableau 42.

Stratégies de différenciation des profils linguistiques	
<i>Formes de restitution</i>	<i>Nombre de cas</i>
Ajouts explicatifs	1 (ex. 139)
Marqueurs graphiques	2 (ex. 145, 149)
Écarts de registre	5 (ex. 136, 138, 144, 146, 150)

Tableau 42. Point conclusif sur la traduction de l'alternance codique

³³⁹ « *Lingua* ricchissima di varietà e accenti che consentono di trasmettere allo spettatore un'innumerabile quantità di informazioni socio-culturali relative a ogni personaggio, e che, tanto nella vita reale quanto nel film, funziona da inesorabile dispensatore di sfumature determinanti » (notre traduction).

Il est également important de rappeler que, durant le visionnage d'une série, l'inférence du sens ne se construit pas seulement par les mots, mais à partir de multiples canaux sémiotiques qui s'imbriquent sur la longue durée, en intégrant les messages envoyés par la bande-son originale, le jeu des acteurs, le langage non-verbal, les costumes, les décors ou encore les lumières. Pour ces raisons, nous estimons que dans *Gomorra – La serie* le contenu informationnel et référentiel des répliques, renforcé par les choix de la mise en scène, rend le message source toujours compréhensible, et que la disparition du plurilinguisme dans le texte cible ne compromet pas l'acceptabilité* et l'appréciation de la série dans son ensemble.

Conclusion intermédiaire

La traduction française de *Gomorra – La serie* oblige le sous-titreur à sonder toutes les possibilités de restitution des variétés sociolectales propres à un groupe fermé, avec sa terminologie criminelle, son obliquité sémantique, ses séquences figées, ses formes sentencieuses, ses termes vernaculaires polysémiques, ses calembours, ses choix d’alternance codique ou encore ses *realia* liées à la langue-culture napolitaine. Le principal défi auquel l’adaptateur se retrouve confronté est de savoir apprécier la pertinence de la variété dans l’économie globale du récit : que peut-il omettre et que doit-il restituer afin de ne pas compromettre l’acceptabilité* du produit audiovisuel dans la culture réceptrice ? Il est aussi question de maintenir le niveau de vraisemblance des dialogues recherché par les scénaristes, de poser une présomption d’ignorance du public, de faire preuve de créativité, de mobiliser des connaissances encyclopédiques et d’exploiter efficacement la redondance de tous les canaux sémiotiques dans la séquence filmée, se donnant toujours comme objectif de satisfaire les attentes des destinataires.

Cette importance attribuée à la réception est montrée par les choix de traduction dans le paratexte. Les bandes-annonces sont localisées à travers l’emploi de stéréotypes reconnaissables en France (comme la religion, le soleil, le machisme), afin de faciliter l’implantation de la série dans la culture cible et d’accentuer les contrastes dont la série est porteuse. Quand on estime qu’ils sont utiles à la compréhension de la diégèse, les morceaux de musique sont traduits, pour qu’ils puissent anticiper des thèmes, présenter le point de vue des auteurs ou instaurer dans le récit le même dialogue avec le spectateur qui existe dans l’original (ex. « Écoute, l’ami, l’histoire de ces rues »). Les nombreuses références culturelles contenues dans les titres des épisodes sont harmonisées dans un style nominal, allégées ou remplacées par des titres assurant une large accessibilité* au public francophone (par exemple, la formule latine *Divide et Impera*, S2E8, traduite par « Frères de sang »). Ce deuxième mouvement nous a montré que les sous-titres professionnels tirent parti de leur analyse de tous les canaux sémiotiques de la série, qu’ils comprennent les *topoi* structurants du récit (la violence verbale, l’inélégance des personnages, les animaux sauvages, la guerre fratricide, le sang, la scatologie) et qu’ils

tendent de les restituer aux téléspectateurs, à travers une large palette de stratégies traductionnelles qu'ils déploient et alternent selon les contextes. La première est la compensation : au sein d'un même épisode, les adaptateurs assument la perte de toute caractérisation diatopique et impriment aux dialogues la vivacité et l'agressivité nécessaires grâce aux fréquents ajouts de termes non-standard (par exemple, le napolitain « fa' mbressa », « dépêche-toi », devient systématiquement *magne-toi*), ou bien par l'augmentation de la synonymie (on trouve par exemple cinq correspondants français pour le napolitain « zoccola »). La transposition donne la possibilité de restituer la vulgarité des énoncés sexuellement explicites sans censure et de façon idiomatique, mais aussi de donner un aperçu de la terminologie criminelle napolitaine en faisant recours au champ lexical de la guerre (ex. *escadron*, *vigie*). Les explicitations permettent au public de se repérer dans la narration en faisant le lien entre les dialogues et les images (ex. le *quartier* Berlingieri, le *cimetière* du Verano, la *statue* de Saint Pio). La prédilection pour l'équivalence fonctionnelle dans de nombreux exemples est la preuve d'une étude approfondie de la terminologie sectorielle (ex. « la blanche », « le kif ») et d'une connaissance des usages sociolinguistiques régionaux (ex. « don », « dottore », « cavaliere »), même si cela n'exclut pas l'option de la littéralité, afin de préserver une certaine empreinte locale (voir les calques tels que « maudits soient tes morts » ou les emprunts des hypocoristiques comme « Gennarino »). Lors de cette opération fastidieuse, le sous-titrage italien intégré à la version originale peut être un modèle de réduction de la redondance textuelle, d'explicitation et de simplification linguistique qui peut être utile à l'adaptateur francophone. Son approche régionalisante, visant à éviter une standardisation excessive de personnages d'origine populaire, rappelle à l'adaptateur l'importance de maintenir dans le texte cible des niveaux de langue substandard.

À ce stade de notre réflexion, nous connaissons mieux les écueils traductionnels de *Gomorra – La serie*, ainsi que les isotopies centrales qu'il est nécessaire de restituer au public pour qu'il puisse avoir une pleine compréhension de la narration. Nous avons observé les solutions des adaptateurs professionnels face aux spécificités linguistiques de la série. Il est temps à présent d'interroger notre corpus sous l'angle de la qualité globale. Dans les prochaines pages, nous nous demanderons si l'approche choisie par les professionnels assure des résultats globalement satisfaisants, et tenterons de comparer leur performance à celle des *fansubbers*. Après une analyse de la traduction automatique*

des sous-titres italiens (notamment des 150 exemples examinés dans cette deuxième partie), nous terminerons notre recherche par des considérations sur la post-édition*, afin de comprendre si un adaptateur professionnel pourrait gagner du temps en faisant traduire automatiquement les sous-titres italiens de *Gomorra – La serie*.

TROISIEME PARTIE :

LA QUALITÉ EN QUESTION

Chapitre 1. Un travail de main de maître

1.1. La quête du bon sous-titre

Qu'est-ce qu'un sous-titre de qualité ? À moins qu'on ne parle du sous-titrage spécialement conçu pour des personnes présentant une déficience auditive, dont les normes et la qualité sont réglées par un texte juridique exigeant, publié en décembre 2011³⁴⁰, il n'existe pas une définition univoque de la qualité des sous-titres pour normo-entendants. D'ailleurs, la norme ISO 17100 sur les exigences relatives à une prestation de traduction de qualité ne s'applique pas à la traduction littéraire, à laquelle s'apparente habituellement l'adaptation audiovisuelle. Jan Pedersen a proposé un modèle d'évaluation de la qualité applicable à ce domaine, appelé en anglais *FAR model* :

Le modèle FAR évalue la qualité des sous-titres dans trois domaines : **l'équivalence fonctionnelle** (les sous-titres retransmettent-ils le sens du locuteur ?) ; **l'acceptabilité** (les sous-titres sonnent-ils correctement et naturellement dans la langue cible ?) ; **la lisibilité** (les sous-titres peuvent-ils être lus de manière fluide et non intrusive ?). Le modèle FAR est basé sur l'analyse des erreurs et dispose d'un système de points de pénalité qui permettent à l'évaluateur d'identifier le(s) domaine(s) à améliorer³⁴¹ (Pedersen 2017, p. 210).

Ces critères de *quality assessment*, aujourd'hui intégrés dans l'unité sous-titrage de Trados, prennent en considération les attentes des destinataires. Les points de pénalité sont en effet attribués en supposant le niveau de gravité des écarts de la norme, tels que celui-ci pourrait être perçu par les spectateurs, et les malus sont plus élevés en cas

³⁴⁰ C'est la *Charte relative à la qualité du sous-titrage à destination des personnes sourdes ou malentendantes*, disponible à l'adresse : <https://www.csa.fr/Reguler/Espace-juridique/Les-relations-de-l-Arcom-avec-les-editeurs/Chartes-et-autres-guides/Charte-relative-a-la-qualite-du-sous-titrage-a-destination-des-personnes-sourdes-ou-malentendantes-Decembre-2011> [consulté le 16 février 2023].

³⁴¹ The FAR model assesses subtitle quality in three areas: Functional equivalence (do the subtitles convey speaker meaning?); Acceptability (do the subtitles sound correct and natural in the target language?); and Readability (can the subtitles be read in a fluent and non-intrusive way?). The FAR model is based on error analysis and has a penalty score system that allows the assessor to pinpoint which area(s) need(s) improvement (notre traduction).

d'incongruences sémantiques qu'en cas d'écarts stylistiques (Hagström, Pedersen 2022, p. 211). Elisa Perego et Christopher Taylor précisent la notion de lisibilité*, et nous rappellent qu'un sous-titre lisible assure que l'information écrite soit ergonomique, décodable correctement et dans les temps, sans fatiguer le spectateur (2012, p.51-53). Mais comment ? Avec les bons points d'entrée et de sortie définis par le repérage, avec le bon emplacement à l'écran, avec une durée d'affichage de 1 à 5 secondes, avec un nombre d'images entre deux sous-titres qui s'enchaînent allant de 4 à 6, et a priori sans chevauchement avec un changement de plan³⁴². Cette notion est surtout liée aux aspects techniques du métier, même si les choix traductionnels qui maximisent l'information avec la moindre quantité de matériel linguistique sont, eux aussi, des moyens d'augmenter la qualité d'un sous-titre du point de vue de sa lisibilité*. Un bon sous-titreur, en effet, doit savoir ce qu'il faut traduire et ce qu'il faut omettre :

Le sous-titrage ne peut jamais être un rendu complet et détaillé. Et d'ailleurs, il ne devrait pas l'être non plus. Puisque le signe verbal du sous-titre interagit avec les signes et les codes visuels et oraux du film, une traduction complète n'est, en réalité, pas nécessaire. Cela ne signifie pas pour autant que les spectateurs n'ont pas droit à une traduction de qualité qui comble leurs lacunes linguistiques. Quantité et qualité ne sont guère synonymes³⁴³ (Díaz-Cintas, Remael 2007, p. 145).

Pourtant, pour définir un bon sous-titre, d'autres principes théoriques sont souvent évoqués en littérature. On peut lire que « le meilleur sous-titre est celui que le spectateur lit sans s'en rendre compte³⁴⁴ » (*Ibid.*, p. 185). Le précepte selon lequel un sous-titre sera jugé acceptable* s'il semble couler de la langue source, sans que rien ne rappelle qu'il s'agit d'une traduction, invoque le mythe ancien de l'invisibilité du traducteur³⁴⁵. Ou encore « l'illusion de la transparence » que mentionne Lawrence Venuti, cet effet qui tente de masquer l'intervention du traducteur pour rendre plus visible l'auteur du texte source (in Godbout 2005, p. 94) ; Meschonnic associait cette notion à celles de « modestie du

³⁴² Ces normes techniques sont présentées par l'ATAA (cf. tweet du 13 février 2023, @ataafr).

³⁴³ « Subtitling can never be a complete and detailed rendering. And neither should it, for that matter. Since the verbal subtitle sign interacts with the visual and oral signs and codes of the film, a complete translation is, in fact, not required. This does not mean, however, that the viewers do not have the right to a qualitatively high-standard translation that will fill in the language gaps for them. Quantity and quality are hardly the same » (notre traduction).

³⁴⁴ « The best subtitle is the one the viewer reads unknowingly » (notre traduction).

³⁴⁵ On retrouve cette idée déjà au XVI^{ème} siècle : Baldassarre Castiglione désignait l'ingéniosité et le savoir-faire dans les arts, ainsi que dans les traductions les plus habiles, par le terme *sprezzatura*, une virtuosité qui a l'élégance de ne pas se donner à voir (Vacca 2022).

traducteur » et d'« illusion du naturel », qu'ils critiquait en tant que formes d'annexion idéologique, d'effacement du rapport entre deux textes, d'abstraction faite des différences historiques et structurelles des langue-culture, fondée sur une linguistique du mot et non du système (1972, p. 50). Il nous semble qu'une condition essentielle pour le succès d'un sous-titrage devrait être, plus qu'une quête illusoire d'invisibilité, la parfaite maîtrise de la langue cible. En outre, rappelons que le sous-titrage est aussi un produit de consommation, dont le but est de satisfaire les attentes des donneurs d'ordre et du public de la culture cible. Sa qualité est préalablement et nécessairement subordonnée à l'idée d'**utilisabilité**, définie par la norme ISO 9241 de 2018 comme

le degré selon lequel un système, un produit ou un service peut être utilisé, par des utilisateurs spécifiés, pour atteindre des buts définis avec efficacité, efficience et satisfaction, dans un contexte d'utilisation spécifié³⁴⁶.

En effet, comme le soutiennent Tor-Carroggio, Segura et Soler-Vilageliu dans leur article *Usability as a Premise of Quality*, « l'utilisabilité est un facteur clé lorsqu'on parle de la qualité d'un produit. [...] Tout produit qui vise à assurer la qualité doit être utilisable³⁴⁷ » (2019, p. 58). La notion ne doit pas être confondue avec un autre facteur clé de qualité, celui de l'**accessibilité***, mue par le critère de l'inclusion sociale et impliquant l'idée que le produit soit recevable par l'utilisateur, au-delà de ses capacités sensorielles, perceptives ou motrices. Par exemple,

le fait que les caractères d'un sous-titre soient clairement visibles et d'une taille suffisante pour être lus sans difficulté relève de l'accessibilité ; l'organisation du texte et des informations à l'intérieur du sous-titre, les choix lexicaux effectués par le traducteur et tous les facteurs qui en facilitent la compréhension et le traitement sont, quant à eux, une question d'utilisabilité. [...] La principale caractéristique de l'utilisabilité est d'offrir un produit satisfaisant, mais aussi cognitivement efficace, c'est-à-dire simple et efficace à élaborer³⁴⁸ (Perego, Taylor 2012, p.50-51).

³⁴⁶ La norme est intitulée « Ergonomie de l'interaction homme-système » et donne cette définition à la partie 11, « Utilisabilité. Définitions et concepts », disponible à l'adresse : <https://www.iso.org/obp/ui/#iso:std:iso:9241:-11:ed-2:v1:fr> [consulté le 16 février 2023].

³⁴⁷ « Usability is a key factor when talking about the quality of a product. [...] Any product that aims at ensuring quality, must be usable » (notre traduction).

³⁴⁸ « Il fatto che i caratteri di un sottotitolo siano chiaramente visibili e di dimensioni adeguate per essere letti senza difficoltà è una questione di accessibilità ; l'organizzazione testuale e delle informazioni all'interno del sottotitolo, le scelte lessicali operate dal traduttore, e tutti quei fattori che lo rendono di facile

Une idée de qualité du sous-titrage liée à la facilité de traitement, à l'absence d'efforts et à la satisfaction des consommateurs finaux se retrouve aussi dans les recherches abordant l'évaluation de la qualité en traduction professionnelle³⁴⁹, comme celle de Nancy Matis :

L'évaluation de la qualité linguistique se concentre sur la réalisation des objectifs de qualité fixés pour le texte traduit, afin de garantir que la qualité linguistique du document final soit de haut niveau (et qu'elle réponde notamment aux critères définis par le client), de sorte qu'il soit facile à lire et à comprendre par le public cible. [...] En général, la phase de traduction proprement dite est suivie d'une phase de révision, au cours de laquelle les réviseurs vérifient la traduction par rapport au texte source (TS) pour s'assurer que la terminologie est appropriée, que les exigences du client ont été respectées, que l'orthographe et la grammaire sont correctes, que le texte coule naturellement et qu'il est adapté au public cible (en termes de style, de références culturelles et de registre)³⁵⁰ (Matis 2011, p. 147-148).

Selon cette lecture, le texte est facile à traiter – et donc susceptible de rencontrer la faveur des destinataires – s'il respecte en même temps les normes fixés par le client, ainsi que les normes linguistiques, textuelles et culturelles du public cible³⁵¹. Et afin d'assurer la qualité du travail fini, une relecture externe s'avère nécessaire, gage d'un résultat optimal. Dans l'adaptation audiovisuelle professionnelle, cette phase de contrôle du fichier de sous-titrage est appelée « simulation ». Il s'agit du moment où l'on fait défiler les sous-titres sur l'image dans des conditions de visionnage réelles :

Une fois la traduction achevée, le traducteur visionne les sous-titres tels qu'ils apparaîtront à l'écran avec un technicien (le simulateur) ou un autre auteur et, dans la mesure du possible, en présence de son commanditaire. Garante d'un résultat

comprensione ed elaborazione sono invece una questione di usabilità. [...] La caratteristica principale dell'usabilità, invece, è quella di offrire un prodotto appagante ma anche cognitivamente efficace, cioè di semplice ed efficace elaborazione » (notre traduction).

³⁴⁹ Cf. House 2002 ; Osimo 2008 ; Debove, Furlan, Depraetere 2011 ; Karakanta, Negri, Turchi 2020.

³⁵⁰ « Linguistic Quality Assurance (QA) focuses on achieving the quality targets set for the translated text to ensure that the linguistic quality of the final document is of a high standard (and in particular meets the criteria defined by the customer) so that it is easy to read and understand by the target audience. [...] In general, the actual translation phase is followed by a revision phase during which reviewers check the translation against the source text (ST) to ensure that terminology is appropriate, the customer's requirements have been met, spelling and grammar are correct, text flows naturally and is adapted to the target audience (in terms of style, cultural references and register) » (notre traduction).

³⁵¹ Concernant la maîtrise des normes linguistico-culturelle des destinataires, Umberto Eco écrit, dans son texte phare *Dire presque la même chose*, que : « la fidélité n'est pas la reprise du mot à mot mais du monde à monde » (2010, p. 8).

professionnel, cette étape est cruciale car la présence d'un œil neuf et extérieur permet de peaufiner l'adaptation. En outre, c'est la dernière occasion de corriger les éventuelles coquilles (ATAA 2019, p. 11).

Yves Gambier (2004) identifie également des facteurs techniques qui ne dépendent pas de la volonté de l'adaptateur et qui peuvent avoir un impact sur la valeur globale du sous-titrage, comme la qualité de l'image et du son, la répartition des tâches de repérage et d'enregistrement à des personnes qui ne parlent pas la langue cible, l'absence de la liste des dialogues de post-production dans la boîte à outils du traducteur, ou encore les conceptions qu'ont les distributeurs des échanges culturels ou des récepteurs. Parmi les facteurs qui peuvent compromettre la qualité du sous-titrage, il y a également les choix des directeurs financiers des chaînes de télévision, comme le souligne le rapport de l'Union Européenne sur les besoins et pratiques de l'industrie audiovisuelle en Europe :

Dans une situation où les volumes d'heures à traduire sont de plus en plus importants et les prix sont à la baisse [...], le contrôle de la qualité des traductions, estimé entre 20 à 50% du coût total, s'avère être souvent le poste budgétaire à supprimer pour faire baisser les prix. Par ailleurs, peu d'entreprises de sous-titrage sont capables de fournir des chaînes qui diffusent dans quinze pays, alors qu'elles sont nombreuses à pouvoir fournir entre 1 et 3 langues (Media Consulting Group 2007, p. 73).

Nous pouvons reformuler cette perte généralisée de qualité dans le secteur audiovisuel européen en citant Jean-Christophe Cornu : « L'exigence de qualité subit un net recul sous l'effet d'une préoccupation impérieuse chez certains commanditaires : celle du coût minimal pour un bénéfice maximal » (2014, p. 281).

La troisième partie de notre thèse essaiera de comparer les collections de notre corpus à la lumière de tous ces critères définitoires de la qualité, desquels dépend la réponse positive des téléspectateurs de *Gomorra – La serie*. En raison de toutes les considérations théoriques qui nous ont accompagnés jusqu'à présent, nous tenterons de répondre à ces questions, que nous proposons ci-dessous sous la forme d'une énumération. En effet, la liste sera appliquée en même temps au sous-titrage des professionnels et des amateurs :

- 1) Les sous-titres retransmettent-ils le sens du texte source ?
- 2) L'ensemble des sous-titres est-il cohérent avec l'intention du texte source ?

- 3) Les sous-titres condensent-ils l'information en réduisant autant que possible la quantité de signes ?
- 4) Le sous-titrage est-il utilisable et lisible* ? Autrement dit, s'avère-t-il un produit fini pertinent, simple et efficace à élaborer, évitant de soumettre le public à des efforts cognitifs inutiles ?
- 5) L'ensemble des sous-titres respecte-t-il les normes fixés par le client, ainsi que les normes linguistiques et culturelles du public cible ?
- 6) Le texte cible est-il linguistiquement acceptable* ? Présente-il des écarts avec les normes grammaticales, orthographiques ou idiomatiques qui se révéleraient préjudiciables pour l'appréciation globale du produit audiovisuel ?

La dernière question nous oblige à détailler les manquements qui peuvent nuire à la qualité du sous-titrage. C'est en croisant les formulaires d'évaluation de la qualité de la traduction professionnelle proposés par Debove, Furlan, Depraetere (2011, p. 168-172), Matis (2011, p. 158) et Osimo (2011, p. 255-257), mais aussi les réflexions de nos auteurs de référence en matière de traduction audiovisuelle³⁵² que nous avons abouti à une liste de critères qui peuvent être utiles pour évaluer la qualité linguistique du sous-titrage, et notamment pour repérer une déficience au niveau sémantique, idiomatique, grammatical ou orthographique :

- **Faux-sens** (le sens du TC est radicalement différent par rapport au TS)
- **Calque sémantique** (le mot est traduit littéralement, mais il n'a pas le même sens en langue cible)
- **Omission de segments pertinents** (oubli non justifiable par la condensation, créant un trou sémantique)
- **Lacune encyclopédique** (les référents culturels du TS ne sont pas compris)
- **Augmentation de l'ambiguïté** (le sens du TC est plus opaque que le TS)
- **Augmentation de la redondance** (le segment du TC présente des mots qui alourdissent inutilement la lecture)
- **Déictiques, points de vue, hiérarchie des personnages** (les rapports espace-temps et les relations asymétriques entre personnages ne sont pas respectés)
- **Manque de cohésion textuelle** (les segments sont décousus)

³⁵² Nous renvoyons notamment aux ouvrages cités en bibliographie de Cornu, Díaz-Cintas et Remael, Gambier, Hagström, Lavaur et Șerban, Pedersen, Perego et Taylor, Petillo, Ranzato.

- **Incohérence dans la représentation sociolinguistique** (la variation* n'est pas conforme à la caractérisation du personnage qui prend la parole)
- **Terminologie technique inappropriée** (l'argot mafieux n'est pas maîtrisé)
- **Style incohérent** (trop littéraire, trop écrit, trop formel)
- **Censure** (le TC a neutralisé la vulgarité)
- **Orthographe** (les mots contiennent des écarts de la norme orthographique)
- **Grammaire** (malapropismes ou hypercorrection, incohérents avec le TS)
- **Morphosyntaxe** (le TC ne respecte pas les normes françaises)
- **Cacophonie** (juxtaposition de mots aux sonorités dissonantes)
- **Idiomatité** (l'expression ne correspond pas à l'usage des locuteurs natifs)
- **Espaces** (en trop ou en moins)
- **Ponctuation** (signes non alphabétiques absents ou superflus)
- **Majuscules** (dont l'utilisation est contraire à la norme française)
- **Nombre cardinaux** (transcrits en lettres ou inexacts)
- **Acronymes** (transcrits avec points ou inexacts)

Dans un premier temps, nous tâcherons de répondre à ces questions en traitant séparément les sous-titres officiels, le *fansubbing* et les traductions de DeepL. Dans un second temps, nous les comparerons et mettrons en lumière leurs points forts et leurs faiblesses respectifs.

1.2. Les atouts des professionnels

Les 150 exemples montrés dans la deuxième partie de cette thèse nous permettent à présent de tirer des conclusions globales sur la qualité de l'adaptation réalisée par Giacinto Pizzuti, adaptateur professionnel du studio d'enregistrement parisien *Nice Fellow*, et de répondre aux questions posées plus haut.

1) Les sous-titres retransmettent-ils le sens du texte source ?

Le sens global des répliques de *Gomorra – La serie* est préservé grâce à l'excellente compréhension du napolitain, aux recherches terminologiques et à la vaste connaissance encyclopédique de l'équipe d'adaptateurs professionnels, qui interprète avec justesse de nombreux aspects variationnels* de ce sociolecte représenté (oralité, langage imagé, jargon, grossièretés) et les restitue scrupuleusement, sauf quelques exceptions qui obligent à aplatir le texte source (un morceau rap rapide, un terme à haute densité culturelle, une différence diatopique, un cas d'alternance codique*).

2) L'ensemble des sous-titres est-il cohérent avec l'intention du texte source ?

Au début de notre recherche, nous avons présenté la triple fonction explicative, éthique, et dissuasive propre à tout l'univers de *Gomorra*. La puissance des images, les équivalences fonctionnelles, ainsi que les stratégies d'ajout explicatif et de compensation, permettent d'éclairer le public francophone sur le fonctionnement de la camorra et sur ses dérives, avec une efficacité comparable à l'original. La visée dissuasive, quant à elle, peine à passer dans la version française, du fait qu'elle était subtilement dissimulée dans la version originale. La référence non-fictionnelle à Gelsomina Verde (cf. I, 1.5), ainsi que la musique du générique de fin (cf. II, 2.2), susceptibles de ramener les téléspectateurs italiens à la réalité et de les impliquer dans une réaction d'indignation, disparaissent dans la traduction française. Les spectateurs francophones doivent attendre le final de la série pour percevoir la finalité auctoriale de dissuasion, avec un dernier épisode montrant que toute existence consacrée à la camorra est tôt ou tard vouée à l'échec. Le sous-titrage est également au service de l'ancrage réaliste voulu par les créateurs de la série. Le dialecte des quartiers populaires est rendu par un niveau de langue substandard ; l'expressivité du napolitain est maintenue grâce à un langage souvent oralisant et figuré ; sa richesse de sons et de variétés est restituée grâce à une prolifération synonymique en français ; les hypocoristiques sont souvent empruntés (cf. « Patriziè », exemple 103) ; l'opacité linguistique qui distingue le genre discursif de la série de gangster par rapport à la conversation ordinaire (cf. I, 2.7) peut être retrouvée dans les conversations téléphoniques (cf. « la *Mamma* est en pétard », exemple 54). Un des motifs centraux du scénario, à savoir démontrer qu'un gangster inculte, malgré son ignorance et son élocution grossière, peut arriver au sommet du pouvoir, est véhiculé par un rabaissement continu du registre cible vers des formes substandard (cf. II, 3.1.1) et par une efficace transposition du registre vulgaire (cf. II, 3.1.2). Les principales isotopies du discours, comme les nombreuses références à l'animalité (cf. « cette *morue* est déjà sortie de taule », exemple 36), sont sauvegardées, ainsi que les accents épiques du discours des camorristes, d'autant plus que la segmentation du sous-titrage emphatise un rythme lent et saccadé, et que les équivalences formelles restituent les phrases grandiloquentes.

3) Les sous-titres condensent-ils l'information en réduisant autant que possible la quantité de signes ?

Oui. D'abord, le logiciel de sous-titrage utilisé par Nice Fellow permet de respecter le nombre de caractères par seconde en vigueur dans les normes télévisuelles et d'appliquer aux cinq saisons de *Gomorra – La serie* la règle des 37 signes maximum par ligne. La plupart des exemples choisis nous montrent une grande habileté à condenser le message sans renoncer aux informations essentielles. Prenons un nouvel exemple, une conversation rapide et dense en informations entre plusieurs interlocuteurs qui se passe en 55 secondes (S1E3, 11'15" > 12'10"). Le contexte énonciatif est le suivant : Don Pietro est en prison, il a récupéré illégalement un téléphone, il se cache et appelle ses affiliés. Le court échange téléphonique doit lui permettre de transmettre, en peu de temps, le plus grand nombre d'informations aux membres de son clan, pour qu'ils exécutent ses ordres à l'extérieur. Dans notre transcription, nous faisons apparaître en gras les segments de l'original qui n'apportent aucune information nouvelle et qui ont été omis dans le texte cible (en bleu). Nous soulignons les informations originales qui ont fait l'objet d'une reformulation ou d'une modulation en français, permettant ainsi de réduire le nombre de signes de la ligne en question.

Original	(Ciro)	Don Piè , vi metto in vivavoce. Ce sentite ?
FRoff		J'active le haut-parleur. - Vous entendez ?
Original	(Don Pietro)	Guagliù , tutt' a pposto ?
FRoff		Tout va bien ?
Original	(Affilié 1)	E mmo ca ve sentimmo <u>sta tutt'a pposto</u> , don Piè.
FRoff		Maintenant, oui.
Original	(Malamore)	<u>Tenimmo</u> 'a malincunia, Don Piè !
FRoff		On a le cafard !
Original	(Affilié 2)	Allò, Don Piè , <u>comme v'a passate</u> lla ddinto ?
FRoff		C'est comment, là-dedans ?
Original	(Don Pietro)	Na passeggiata 'e salute. L'appalto 'e Terzo Mondo comm'è gghiuto, bbuono ?
FRoff		Une promenade de santé. - L'appel d'offres du Tiers Monde ?
Original	(Malamore)	Tutt' a pposto, zi'. De Rosa ve ringrazia assaje .
FRoff		Impeccable, boss. • De Rosa vous remercie.

Original	<i>(Don Pietro)</i>	E mmo gli dovete dì che 'nn ha dda cchiù scassà 'o cazzo. Quello delle <u>Case Popolari</u> a ddì a Ccurcio che si deve consorzare con Russo. Hè capì ? ...'O fummo ?
FRoff		Qu'il ne nous casse plus • les couilles. - Le gars des HLM doit dire à Curcio - qu'il doit faire une coopérative • avec Russo. - Le shit ?
Original	<i>(Zecchinetta)</i>	O Zi' , 'o canale cu Di Vaio e Carluccio s'è apierto, ma chille <u>se stanno cacanno sotto</u> . Dice che se si devono mettere contro a Conte, devono <u>avere 'a certezza</u> che anche carcerato voi siete 'o numero uno.
FRoff		On a une ouverture • avec Di Vaio et Carluccio. - Mais ils ont la trouille. - Avant de se mettre Conte à dos, • ils veulent être sûrs - que même en taule, • vous êtes le numéro un.
Original	<i>(Don Pietro)</i>	<u>E facitemece parlà a mme</u> . Ce o spiego io a 'sti mmeze cazette <u>chi è</u> ca cummanna. Cchiù ttarde , a ll'una, famme avè 'o numero. Aggi''a chiudere.
FRoff		Passez-moi ces demi-portions. - Je leur expliquerai qui commande. - à 13h, donnez-moi leur numéro. - Je dois couper.
Original	<i>(Affiliés 1 et 2)</i>	Stateve bbuono, Zi'. Arrivederci, Don Piè .
Froff		- Portez-vous bien. - Au revoir, boss.

On remarquera que les traductions officielles sont toutes plus courtes que les répliques originales. L'effort de condensation, constant durant toutes les saisons de la série et soutenu par des choix morphosyntaxiques et lexicaux efficaces, rendent les sous-titres hautement lisibles.

- 4) Le sous-titrage est-il utilisable et lisible* ? Autrement dit, s'avère-t-il un produit fini pertinent, simple et efficace à élaborer, évitant de soumettre le public à des efforts cognitifs inutiles ?

Oui, tout au long de notre réflexion, nous avons lu des exemples bien segmentés, permettant une lecture facile. Prenons-en quelques-uns :

Exemple 10 : Si on apprend qu'on était de mèche, • je suis mort.

Exemple 55 : S'il arrive malheur • à quelqu'un de l'Alliance, - ça portera votre signature. • Vous déclarez la guerre.

Exemple 93 : Ces bâtards, c'est comme les rats. - Faut les écorcher à l'eau bouillante • avant qu'ils s'incrument.

Exemple 101 : Maman avait 16 ans quand je suis né. - J'ai jamais connu mon père. - Je suis le fruit du péché, • l'enfant mal-aimé.

Exemple 110 : Le plus jeune, Francesco Levante, • on l'appelle Ciccio.

Dans chaque ligne, les sujets ont tendance à être en première position et à être suivis par le verbe et le complément ; les propositions principales et les subordonnées sont clairement distancées ; les phrases sont simples et scandées par des points et par peu de virgules, souvent en fin de phrase pour ne pas interrompre le flux de la lecture. Nous avons déjà présenté des exemples d'explicitation, de simplification et de normalisation qui sont ancrées dans la pratique professionnelle d'adaptation et qui contribuent à faciliter l'élaboration du message (cf. I, 1.3). D'autres indices nous montrent que le sous-titre est soucieux de simplifier le traitement des informations en intégrant tous les canaux sémiotiques, comme le montrent les ajouts à fonction déictique (cf. « *La statue de saint Pio* », exemple 135) ou de glose, afin d'accompagner le téléspectateur dans l'identification des personnages (cf. « *Cardillo, Le moineau. Capaebomba, Gross-Tête. Trak, Nitro* », exemple 102).

5) L'ensemble des sous-titres respecte-t-il les normes fixés par le client, ainsi que les normes linguistiques et culturelles du public cible ?

Oui. Même si nous ne connaissons pas avec précision les contraintes imposées aux adaptateurs par la chaîne Canal+ et par le studio Nice Fellow, notre analyse de la traduction du paratexte (cf. II, chap. 2) a révélé une approche cibliste*, visant à créer une unité formelle dans la version française de la série et à recréer un univers qui demeure compréhensible et reconnaissable pour les destinataires francophones. La traduction des titres des épisodes, ainsi que les *trailers* diffusés en français, exaltent des traits de la culture source facilement identifiables par le public cible et utilisent comme levier des stéréotypes de la culture italienne intégrés en France. C'est ainsi qu'on ancre le produit audiovisuel dans la culture des destinataires. L'adaptation de certains surnoms criminels (comme *Cachou* ou *Nitro*) va dans la même direction, de même en ce qui concerne la capacité de désambiguïser l'usage des titres honorifiques (comme *don*, traduit « don » ou « père » selon les cas) ou les ajouts explicatifs pour certains toponymes diégétiquement

pertinents (cf. « aux *Maison des Schtroumpfs*, ex. 112), qui rendent la VOSTFR conforme aux normes culturelles du public cible. Quant aux normes linguistiques, le français des sous-titres professionnels est d'une précision irréprochable, tant sur le plan orthographique que morphosyntaxique ou grammatical; le registre vulgaire est transposé de manière idiomatique. La conformité au genre source est assurée par l'emploi répandu de l'argot dans le texte cible, connotant les personnages comme des membres appartenant à une communauté restreinte et en lien avec la pègre (cf. II, 3.2.1). Attardons-nous un instant sur la signification d'*argot* :

Le mot a d'abord désigné une communauté, l'ensemble constitué par les mendiants, les voleurs, ce qu'on a ensuite appelé le Milieu ou la pègre. [...] Ce parler des gueux, ne va prendre le nom d'argot qu'à la fin du XVIIe siècle. Le mot désigne alors une langue secrète, à fonction cryptique, la langue professionnelle des truands en quelque sorte. [...] On a par ailleurs baptisé l'argot langue verte (l'expression est datée de 1852), [...] ici conçue comme langue de tricheurs mais aussi comme langue rude. [...] Ainsi, l'argot étant rejeté par la norme va être au contraire revendiqué par tous ceux qui, de leur côté, rejettent cette norme et la société qu'ils perçoivent derrière elle. Si l'argot n'est plus la langue cryptique qu'il a été, il est donc devenu une sorte de langue refuge, emblématique, la langue des exclus, des marginaux ou de ceux qui se veulent tels, en même temps qu'une façon pour certains de marquer leur différence par un clin d'œil linguistique (Calvet 2007, p. 5-16).

Le texte source italo-napolitain est parsemé de termes argotiques qui ancrent la série dans le courant des films de gangsters, avec des personnages qui adoptent un langage rude, spécifique à un groupe fermé. La version officielle sous-titrée en français s'aligne sur ce choix de genre textuel et recourt au vocabulaire argotique assimilé par la langue commune française, ainsi qu'à des connotations familières ou populaires qui s'adaptent parfaitement à l'esprit du texte source³⁵³. Par exemple, les prochaines expressions en italique, désormais intégrées à l'oral et de facile interprétation, sont présentes dans la VOSTFR de *Gomorra – La serie*. La liste n'est pas exhaustive, mais elles peuvent donner

³⁵³ En feuilletant *L'argot du polar. Cadavre exquis de la série noire* de Lionel Besnier (2015), on se rend compte de la distance temporelle qui sépare l'argot employé dans la VOSTFR de *Gomorra – La serie* de la langue verte qui caractérisait les films noirs des années 50. Le langage des truands que nous pouvons trouver dans les livres d'Auguste Le Breton, Albert Simonin ou Ange Bastiani a disparu avec la fin des anciens codes d'honneur mafieux (basés sur l'élégance, l'esthétique, l'allusion, l'implicite), pour laisser la place au nouveau monde de la pègre contemporaine, marquée par la surconsommation, la pop culture et la mondialisation.

une image de l'emploi régulier de l'argot dans les cinq saisons et de l'appartenance au genre textuel du film de gangster :

- « On leur *graisse la patte* » (S1E6, 43')
- « Pourquoi on t'envoie au casse-pipe ? » (S1E6, 48')
- « Sans moi, tu serais encore *accroché aux basques* de Ciro » (S1E8, 33')
- « Je te *flanque une raclée*, je te *dérouille* la gueule » (S1E9, 9')
- « La reine des *pines* » (S2E3, 26')
- « Tu aimes ça ? *L'anguille de calcif!* » (S2E3, 27')
- « T'as juste *chambré* une tapette » (S2E3, 32')
- « On *chopera* ce connard » (S2E4, 5')
- « Sans fric, c'est la *dèche* » (S2E5, 5')
- « C'est moi qui le *niquerai* en premier » (S2E7, 28')
- « J'ai *tiré ma crampe* » (S2E9, 27')
- « Il avait trop *les jetons* pour arriver avec si peu de gars » (S2E11, 18')
- « Tu crois que j'aurais du mal à *fourguer ma dope* ailleurs ? » (S2E11, 25')
- « Tu sais pourquoi je t'ai dit de *frayer* avec Chanel ? » (S3E6, 25')
- « On a toujours *fait notre beurre* avec les places de deal » (S3E6, 40')
- « Tu lui tailles un *costard en sapin* » (S3E11, 17')
- « Je me suis *farci* cet étranger » (S4E3, 24')
- « Quand la *came* arrivera » (S4E7, 1')
- « Il chie dans son *froc* » (S4E9, 31')
- « *Grouillez-vous!* » (S4E10, 2')
- « Fernando a fait *buter* Franco » (S5E5, 28')
- « Ils vont *choper* l'Immortel » (S5E6, 17')
- « Ils l'ont tellement *amoché* » (S5E7, 40')

Toutes les expressions argotiques susmentionnées se retrouvent également dans un dictionnaire de français populaire bien peu conventionnel, *Le Petit Perret*, dont l'avant-propos nous éclaire :

Nous utilisons dans notre beau pays un nombre incalculable de mots parlés qui n'ont jamais été écrits, tout au moins dans nos dictionnaires compassés. Qui s'en sert ? Quel est-il, ce langage ? argotique ? populaire ? [...] Un certain milieu est plus caractéristique dans le maniement de ces « idiomes ». Je désignerai ici principalement une société « marginale » par rapport aux institutions, à l'autorité, à l'ordre établi ; le langage devient alors plus ordurier, trivial, péjoratif, moqueur. [...] Car elle est là, la première défense des déshérités. La première notion compensatrice et vengeresse est d'abord verbale. (Perret 1983, p. 8-9)

Ces expressions correspondent donc parfaitement aux profils sociolinguistiques des malfaiteurs de notre série. L'attention portée par l'adaptateur français à l'argot relève d'une démarche cibliste* qui adapte avec créativité le niveau de langue des malfrats en se conformant à une norme linguistique et textuelle acceptée par les destinataires. Notre étude de la traduction de la terminologie criminelle (cf. II, 3.2.1) a décelé une ambivalence dans l'approche traductionnelle, à la fois sourcière* et cibliste* selon les besoins. Les stratégies vont du calque, pour les termes élucidés par le contexte (cf. « la *blanche* », exemple 64), à l'équivalence formelle (cf. « *j'enterre ton nom* », exemple 59), en passant par l'équivalence fonctionnelle (« je suis le roi du *kif* », exemple 68) ou l'explicitation (cf. « retourner la situation », exemple 71).

- 6) Le texte cible est-il linguistiquement acceptable* ? Présente-t-il des écarts avec les normes grammaticales, orthographiques ou idiomatiques qui se révéleraient préjudiciables pour l'appréciation globale du produit audiovisuel ?

Plus que des véritables manquements imputables à des inattentions ou à des négligences du traducteur, il existe dans *Gomorra – La serie* des pertes de nuances sémantiques qui n'empêchent aucunement, à notre avis, de lire aisément les sous-titres et de vivre une expérience immersive satisfaisante. Ces altérations du sens original passent inaperçues des téléspectateurs et résultent uniquement de la comparaison entre texte source et texte cible. Elles concernent principalement :

- La suppression des rares références à l'engagement antimafia (la substitution du titre *Gelsomina Verde*, l'emprunt de l'acronyme *DIA*, l'absence de traduction du morceau rap conclusif *Nuje vulimme 'na speranza*) ;
- les calques orthographiques ou sémantiques de certains surnoms criminels signifiants (tels que *Chanel* ou *Le Diplomate*) ;
- la perte de polysémie de termes culturels du texte source (comme *zoccola*, *femminiello* ou *cazzimma*) ;
- la convergence de certains profils linguistiques opposés, qui dans l'original étaient mis en valeur par l'alternance codique* (voir par exemple l'écart dans l'élocution de Tiziana et de Genny, exemple 148).

Les pertes semblent être assumées par l'adaptateur et ses relecteurs, qui demeurent capables de livrer aux téléspectateurs une VOSTFR respectueuse du ton original, sans générer aucune incongruité (grâce aussi à la complémentarité intersémiotique de l'image filmique), ni de contresens. Concernant la grammaire, l'orthographe et l'idiomaticité, nous n'avons trouvé aucun écart de la norme dans le corpus de sous-titres professionnels, preuve que la phase de simulation permet de garantir l'excellent niveau qualitatif du texte cible.

Chapitre 2. Amateurs à la rescousse

2.1. Une épine dans le pied ?

Avec l'avènement et la généralisation du numérique, de nombreux amateurs de séries télévisées étrangères sous-titrent gratuitement des épisodes pour les rendre accessibles dès le lendemain de leur diffusion, via des plateformes de streaming illégales qui contournent la distribution officielle. Or, ce « phénomène social de masse sur internet » appelé *fansubbing** (Díaz-Cintas, Muñoz Sánchez 2006, p. 38), apparu aux États-Unis à la fin des années 80 et créé *par* les fans *pour* les fans, concurrence sérieusement le métier d'adaptateur (Marignan 2019). Il est vrai que, en plus des pertes financières que le streaming illégal engendre pour la chaîne de télévision, le *fansubbing** a des répercussions non négligeables sur les délais d'exécution très courts imposés aux adaptateurs professionnels chargés de la version officielle. En effet,

attendre trop longtemps pour rendre accessible un épisode augmente les probabilités que des fans en produisent une traduction qu'ils diffusent gratuitement en ligne, [...] ce qui génère un manque à gagner pour une VF payante qui serait proposée trop tard (Loison-Charles 2022, p. 121).

La pression mise sur les équipes d'adaptateurs par peur du piratage n'est pas l'unique argument contre cette pratique. Défavorable à toute forme d'indulgence envers les pratiques traductionnelles des *fansubbers*, dans son article *Amateurisme et sous-titrage*, l'adaptateur professionnel Samuel Bréan écrit :

Selon la simple logique, il devrait être évident que la production de personnes dont ce n'est pas le métier a peu de chances, en moyenne, d'être meilleure que le travail de professionnels. [...] Un sous-titrage de qualité est effectué par un traducteur/adaptateur professionnel, c'est-à-dire une personne le plus souvent diplômée bac + 5 en traduction ou en langues. C'est un métier qui requiert des compétences multiples, parmi lesquelles une excellente connaissance de la langue source et des cultures qui s'y rapportent, une maîtrise parfaite de la langue cible, une

grande polyvalence, la maîtrise des techniques de documentation, des talents de dialoguiste, etc. [...] Il faut surtout souligner que l'utilisation du *fansubbing*, dont la qualité est très aléatoire, peut avoir des conséquences néfastes : non seulement sur le public, qui s'habitue à un certain niveau de médiocrité, acceptable à ses yeux parce que ces sous-titres sont gratuits, mais aussi sur les œuvres elles-mêmes, qui peuvent être dénaturées par une mauvaise traduction (Bréan 2014, p. 25-29).

Si la plupart des traducteurs professionnels et des spécialistes de la question s'élèvent, à l'instar de Bréan, contre cette pratique interdite par le Code de la propriété intellectuelle, entraînant de surcroît une baisse de la qualité et de la rémunération dans le secteur de l'adaptation audiovisuelle, d'autres soulignent leur « désir de traduire » (Gambier 2016), la créativité de leurs choix traductionnels (Díaz-Cintas, Muñoz Sánchez 2006) et leur approche moins dogmatique que l'adaptation traditionnelle (Díaz-Cintas, Remael 2007, p. 27). Parfois c'est l'efficacité de leur méthode de travail qui est présentée comme un atout, avec cette « petite mécanique fordiste bien rodée » que Larbey et Siméon mettent en valeur quand ils se réfèrent à la rapide distribution des tâches d'adaptation entre différents *fansubbers* (Larbey, Siméon 2014, p. 75)³⁵⁴. Pour Mélanie Bourdaa (2013), chercheuse en sciences de l'information et de la communication, le *fansubbing** pourrait même être assimilé à un acte de médiation culturelle de la part des fans, puisqu'ils participent à la création d'un engouement autour des séries télévisées qui contribue à l'expansion de ce marché. Par ailleurs,

plusieurs professionnels soulignent que la traduction bénéficie de la bonne connaissance du programme à sous-titrer par les « fansubbers ». Ces derniers connaissent parfaitement le « contexte et la culture » de ces séries et en rendent une version linguistique parfaitement adaptée et juste du point de vue sémantique (Media Consulting Group 2007, p. 74).

Outre les répercussions sur la profession, ce serait donc la présence de fichiers de sous-titrage moins soignés qui compromettrait la réputation des traductions d'amateurs. Mariacristina Petillo souligne que les traductions en *fansub*, mues par la bonne volonté et par l'initiative personnelle d'un petit groupe de passionnés de séries, ne sont pas toujours effectuées par des locuteurs natifs de la langue cible : il est donc inévitable que leurs

³⁵⁴ Pour plus de détails sur la culture participative et sur le processus de réalisation d'un sous-titrage en *fansubbing*, nous renvoyons à Gao 2021.

fichiers de sous-titrage soient plus ou moins idiomatiques, avec des résultats très hétérogènes au niveau de la qualité (2012, p. 48). D'après la chercheuse, outre une haute probabilité de malentendus sémantiques, linguistiques et culturels, ces textes auront tendance à adhérer pleinement au texte source et à vouloir préserver toutes les idiosyncrasies de l'original (*Ibid.*). Outre cette littéralité, Frederic Chaume évoque d'autres traits distinctifs typiques des amateurs :

Le *fansubbing* est généralement moins orthodoxe que le sous-titrage conventionnel. Des couleurs peuvent être utilisées ; les sous-titres peuvent apparaître n'importe où sur l'écran (au-dessus ou au-dessous du locuteur, ou sur le côté) ; ils utilisent plus de caractères que les sous-titres conventionnels ; les polices peuvent varier tout au long du film ; [...] des vitesses de lecture plus élevées sont exigées que pour les sous-titres conventionnels, et ainsi de suite³⁵⁵ (Chaume 2013, p. 114)

Notre objectif est de comprendre si, en termes de qualité et compte tenu des difficultés traductionnelles qu'impose *Gomorra – La serie*, le corpus de « sous-titrage sauvage³⁵⁶ » dont nous disposons confirme toutes ces allégations théoriques. Certes, nous en sommes conscient, pour déterminer si un sous-titrage non-professionnel (même le plus à l'écart des principales normes techniques, linguistiques et culturelles) est un réel obstacle à l'appréciation globale d'un produit audiovisuel, nous aurions besoin de questionnaires qualitatifs soumis directement aux téléspectateurs. Mais une analyse comparative entre les sous-titres signés par Nice Fellow et ceux des amateurs du site addic7ed.com peut nous donner plus d'informations sur ces deux postures traductionnelles antagonistes. Díaz-Cintas et Remael nous y encouragent :

Il serait très intéressant de mener des recherches et d'analyser cette nouvelle activité en détail, et de voir si des points de contact et des parallèles peuvent être établis entre cette nouvelle forme de sous-titrage sur internet et les types plus traditionnels qui

³⁵⁵ « Fansubbing is usually less orthodox than conventional subtitling. Colors can be used; subtitles may appear anywhere on the screen (above or below the speaker, or sideways); they use more characters than conventional subtitles; fonts may vary throughout the film; [...] higher reading speeds are demanded than for conventional subtitles, and so on » (notre traduction).

³⁵⁶ Équivalent français de « fansubbing » préconisé par le Journal Officiel n. 0167 du 22 juillet 2010, texte n. 105, disponible à l'adresse : <https://www.legifrance.gouv.fr/jorf/id/JORFTEXT000022507043> [consulté le 17 mars 2023].

ont été consommés, dans des formats tels que la télévision, le cinéma ou le DVD³⁵⁷ (2007, p. 27).

Afin de prolonger les réflexions des chercheurs qui se sont penchés sur ce sujet, nous accorderons une attention particulière à la maîtrise des langues source et cible, à la connaissance du contexte culturel napolitain, ainsi qu'à l'éventuelle présence de solutions traductionnelles créatives.

2.2. *Fansubbers* vs professionnels

En étudiant notre corpus de *fansub*, extrait du site addic7ed.com et limité aux 24 épisodes des saisons 2 et 3, nous sommes immédiatement frappés par l'hétérogénéité de ses fichiers de sous-titrage. Certains ne présentent aucune signature (épisodes S2E5, S2E6, S2E7, S2E8, S2E10, S3E1), d'autres exposent la mention « traduit par la communauté » (épisodes S2E4, S2E11, S2E12, S3E7), alors que les épisodes restants peuvent être associés à quatre pseudonymes différents :

- FairyDragon (épisodes S2E1, S2E2, S2E3, S2E9, S3E5, S3E6) ;
- Roberto68 (épisodes S3E2, S3E3, S3E4) ;
- Walterdu95 (épisodes S3E8, S3E9, S3E10) ;
- Mika 'O Parigiano (épisodes S3E11, S3E12).

On remarque d'emblée que les fichiers sans signature, traduits « par la communauté » et appartenant à FairyDragon ont une meilleure acceptabilité* que les fichiers produits par Mika 'O Parigiano, Walterdu95 et Roberto68. Comparons ces deux séquences, dont nous signalons en gras les écarts par rapport à la norme orthographique et grammaticale :

³⁵⁷ « It would be very interesting to research and analyze this new activity in detail, and to see whether or not some points of contact and parallelisms can be established between this new form of Internet subtitling and the more traditional types that have been consuming in formats such as television, cinema or DVD » (notre traduction).

FairyDragon, S3E5, 14'

168

00:35:18,680 --> 00:35:22,680

Cette came reste encore bonne même après l'avoir **coupé** 4 fois.

169

00:35:22,800 --> 00:35:27,840

On la coupe deux fois.
Notre came doit être incomparable.

170

00:35:27,960 --> 00:35:32,320

Pour acheter la nôtre, ils doivent voir que ce n'est pas leur merde habituelle.

171

00:35:32,440 --> 00:35:35,560

- Et à combien on la vend ?
- Moins cher que la leur.

172

00:35:36,640 --> 00:35:39,080

Désolé, mais on n'y gagne que dalle.

173

00:35:39,200 --> 00:35:41,840

Pour le moment,
ça doit être comme ça.

Mika 'O Parigiano, S3E11, 3'

22

00:03:37,316 --> 00:03:43,638

Moi comme je le vois, Enzo Villa en **échange** de sa famille me semble une bonne chose pour tous.

23

00:03:43,758 --> 00:03:49,039

Tu es **sur**, Edoardo?
On a **deja detruit** Genny, avec Enzo et ses amis.

24

00:03:49,159 --> 00:03:51,759

Il ne les **tiens** plus.

25

00:03:52,880 --> 00:03:58,401

- Pour ce singe cet **échange** est bon deux fois.
- Mais il ne **conviens** pas qu'à lui, il nous **conviens** surtout à nous.

26

00:03:58,521 --> 00:04:05,642

Parce que comme ça **on s'enleve de la bite** ces connards.
Et on reprendra Forcella.

Les deux sous-titres amateurs qui se cachent derrière leurs noms fictifs ont une maîtrise du français et un style traductionnel bien différents. Malgré un faux accord du participe passé, la première séquence demeure idiomatique, bien segmentée, composée de lignes courtes. La seconde, vraisemblablement traduite par un *fansubber* italoophone (comme le suggère l'italianisme « comme ça on s'enleve de la bite ces connards », calqué du sous-titre italien « così ci togliamo dal cazzo quei ragazzi »), présente des écarts par rapport à la norme (dans l'accentuation et dans la conjugaison) et des lignes extrêmement longues, allant jusqu'à 66 signes espaces compris (cf. la deuxième ligne du sous-titre n.25). Cet exemple nous suggère à quel point la qualité d'un fichier téléchargé dans une plateforme en ligne peut dépendre de son auteur, et nous donne une idée de l'absence, au sein d'une même saison, d'une stratégie traductionnelle univoque au niveau

macrotextuel. Le deuxième facteur qui augmente fortement la diversité qualitative du corpus en *fansub* est la présence de fichiers traduits automatiquement et sans post-édition*, ayant comme résultat des sous-titres parfois inutilisables. C'est le cas notamment de Roberto68 : ses sous-titres sont très probablement le fruit d'une retraduction à partir d'une langue relais (vraisemblablement l'anglais). Ils sont décodés par un logiciel de traduction automatique* et n'ont presque pas été corrigés, donnant ainsi des sous-titres français extrêmement sommaires, parsemés de contresens, d'imprécisions, de malapropismes et de bourdes syntaxiques. En guise d'exemple, nous proposons quelques lignes signées par Roberto68, extraites du deuxième épisode de la troisième saison. Nous les comparons ci-dessous à la VOSTFR officielle, dont la version restituée avec précision la signification du texte source et s'avère lisible* et acceptable*.

(2')

FRoff : C'est toi qui me l'as appris.

FRfan : **Tu as été pour m'apprendre.**

(5')

FRoff : Sans sa famille, je serais • un chômeur du sud de l'Italie.

FRfan : **Sans sa famille, je serai • chômeurs plus au sud du pays.**

(5')

FRoff : Ces fils de pute sont déjà ici, • à Rome.

FRfan : **Imaginez ces chiennes • sont là: à Rome!**

(12')

FRoff : Magne-toi, Gegè.

FRfan : **Ils sont Gege!**

(15')

FRoff : Connards, fils de pute, (...) - On vous coupera la tête à tous, • fils de pute.

FRfan : **Poopers, merde, le diable a bâtard à vous. - (...) Nous allons vous couper partout dans la tête, chienne!**

(18')

FRoff : Je vous encule, espèce de lâches. - Vas-y, Gegè.

FRfan : **Gege léger. - Dans ton cul baisé.**

(24')

FRoff : Avec le blé que je lui fais gagner, • ton père me doit une statue en or.

FRfan : **La personne qui a fait le casque de votre • père cette année devrait être une statue.**

(25')

FRoff : On le laisse un peu en famille, • et toi, tu viens vers 14 h. - Je te préviens, c'est un fils de pute.

FRfan : **Reste dans une petite famille et tu viens à 2 heures du matin? - Hey, je sais que je suis une prostituée.**

(37')

FRoff : Tôt ou tard, faut que tu lui fasses • mordre la poussière.

FRfan : **Je vais mordre la poudre.**

Cadavres exquis de l'adaptation audiovisuelle, les fichiers de ce contributeur ne peuvent pas être considérés comme un réel travail de *fansubbing**, puisqu'ils ne semblent aucunement insérés dans un projet d'adaptation collective et ne sont pas comparables aux sous-titres professionnels. Afin de nous concentrer sur les valeurs médianes du corpus, nous avons donc décidé de considérer les sous-titres de Roberto68 comme un extrême non représentatif et de ne pas les inclure dans notre analyse comparative.

Une question cruciale qui se pose pour le reste du corpus en *fansub* est le traitement des niveaux de langue : les *fansubbers* font-ils un effort généralisé de restitution de l'expressivité dialectale et des registres source ? Contrairement à l'approche globale du sous-titrage officiel en français, qui tend à déstandardiser le registre autant que possible, on observe chez les *fansubbers* une fluctuation dans le choix du registre cible en fonction des contributeurs. Plusieurs sous-titres neutralisent l'oralité du registre source au bénéfice d'un registre en français standard, par exemple :

- FairyDragon (S2E3, 13', exemple 26)
NAP : (*Ciro*) S'è llevato a Savastano 'a nanze ô cazzo e ll'unico problema suojo simmo nuje.
FRoff : Sans Savastano, • son problème, c'est nous.
FRfan : Il s'est débarrassé de Savastano • et maintenant, on est son seul problème.

- Communauté (S2E4, 3', exemple 2)
NAP : (*Scianel*) Marinè ! Hê fernuto 'e nciucià ?
FRoff : Marinè, t'arrêtes de cancaner ?
FRfan : Marinella, tu as fini de bavarder ?

- Sans signature (S2E7, 2', exemple 17)
 NAP : (*Enfant dans la rue*) 'E bbambole nun me piaceno.
 FRoff : Je kiffe pas les poupées.
FRfan : Je n'aime pas les poupées.

- Communauté (S2E12, 5', exemple 5)
 NAP : (*Avitabile*) Truovame 'stu filme, m'è rrimasto ncanna.
 FRoff : Trouve-moi ce film. - Ça me prend la tête.
FRfan : Trouve-moi ce film s'il te plaît, - je suis curieux.

- Walterdu95 (S3E10, 38', exemple 108)
 NAP : (*Chanel*) Comme hê fatto a ll'arravuglià accussì bbuono a Gennarino?
 FRoff : Comment t'as fait pour duper • à ce point le petit Gennaro ?
FRfan : Comment as-tu réussi • à duper Gennaro ?

Malgré son hétérogénéité, le corpus en *fansub* mérite d'être soumis au même questionnement que les sous-titres de la VOSTFR, pour que nous puissions en tirer des conclusions sur sa qualité globale.

2.2.1. Amateurs et équivalence

La première question est de savoir si les sous-titres des amateurs transmettent la même signification du texte source. Le niveau d'équivalence fonctionnelle est très variable, puisque les *fansubbers* n'ont pas tous la même compréhension du napolitain et que la rapidité de l'exécution des sous-titres en *fansub* augmente le risque d'interpréter hâtivement la bande-son originale. Dans les extraits ci-dessous, nous montrons des exemples de la VOSTFR officielle parfaitement en accord avec le sens de l'original (énoncés soulignés), contrairement aux solutions proposées par les amateurs, qui s'éloignent sémantiquement du texte source (énoncés en gras) :

- FairyDragon (S2E1, 18', exemple 10)
 NAP : (*Faux témoin*) Si se vene a sapé che steve d'accordo co' tte, io sono n'omm muorto.
 FRoff : Si on apprend qu'on était de mèche, • je suis mort.
 FRfan : S'ils apprennent que **j'étais avec toi**, • je suis mort.

- FairyDragon (S3E5, 3', exemple 23)
 NAP : (*'A Golia*) Oh, a 'O Bell'e bbuono ce piace 'a pucchiacca ggialla!
 FRoff : Sacré Bel-et-Bien ! – Il kiffe les chattes jaunes !
 FRfan : Tu aimes **la chatte de la Chinoise**, • tu veux dire !

- La communauté (S2E4, 41', exemple 127)
 NAP : (*Don Pietro*) 'O scialatiello 'o ssaje comme se fa? Cu 'e frutte 'e mare.
 FRuff : Les vrais scialatielli... - c'est aux fruits de mer.
 FRfan : **Tu sais préparer des scialatelli ? - Avec des crustacés.**

- Sans signature (S3E1, 17', exemple 41)
 NAP : (*Patrizia*) Io nun faticavo p''o Sistema. I' stevo cu Pietro e bbasta.
 FRoff : Je bossais pas pour le Système. - J'étais avec Pietro, c'est tout.
 FRfan : **Je ne travaillerai pas • pour il Sistema. - Je restais avec Pietro •** et rien d'autre.

- Walterdu95 (S3E8, 17', exemple 95)
 NAP : (*Sang bleu*) Comm'a na lavatrice scassata, cu nu paro 'e bbotte s'arrepiglia!
 FRoff : Comme une machine à laver cassée : • tu lui files un coup et elle repart.
 FRfan : Il est comme **une ancienne machine** : • Frappe à quelque reprise et ça remarque.

- Mika 'O parigiano (S3E11, 17', exemple 58)
 NAP : (*Chanel*) Primma ll'hê arrubbato tutto cosa, e mmo 'o staje purtanno chianu chiano dint'ô campusanto.
 FRoff : Tu lui as tout pris, - et en plus, tu lui tailles • un costard en sapin.
 FRfan : D'abord **on lui a tout enlevé**, • et maintenant **on l'emmene** tout doucement au cimetiere.

Ces quelques extraits montrent des restitutions en français qui faussent le sens des répliques originales (confusion sur les sujets parlants, les référents, la modalité déontique, les temps verbaux) et qui font douter de la pertinence des choix traductionnels sur toute l'étendue de leur travail. Bien sûr, l'objectif des *fansubbers* est de fournir une version française compréhensible dans les grandes lignes en peu de temps, de satisfaire une communauté non payante et donc moins exigeante, mais le risque de créer des faux-sens au niveau de l'intrigue pourrait gâcher l'appréciation du scénario.

2.2.2. Cohérence avec l'intention du texte source

L'ensemble des sous-titres créés par les *fansubbers* est-il cohérent avec l'intention des auteurs de la série ? Nous estimons que la traduction littérale des amateurs peut, dans certains cas, favoriser l'ancrage réaliste souhaité par la production de *Gomorra – La serie*. Comme nous l'avons déjà souligné, le texte source mise sur les connotations diatopiques et diastratiques de la langue des personnages pour transmettre un message, à savoir qu'un camorriste peut gravir les échelons du pouvoir international malgré son parler

banlieusard et son manque de culture. Cela passe principalement par la reconstruction d'un dialecte négligé, hargneux et vulgaire de l'hinterland napolitain. Or, en *fansub*, le choix du registre est inconstant et le ton des dialogues est généralement neutre, mais cela n'empêche pas qu'on puisse trouver chez les amateurs des traductions qui optent pour des choix lexicaux familiers, populaires, argotiques ou triviaux tout à fait adaptés à la situation de communication. Nous en présentons une sélection :

- FairyDragon :

(S2E1, 4')

Avant qu'un Savastano en fuite • ou une Savastano ressuscité - vienne nous **casser les couilles**.- **Pigé**.

(S2E1, 25')

J'ai pas fait le fou tout ce temps • pour qu'ils me **chopent** - ou me **butent**.

(S3E6, 18')

Cette **boîte** travaillait • pour les cantines scolaires, - mais ils ont fait **pas mal de conneries** : - nourriture **de merde**, viande avariée...

- Communauté :

(S2E4, 5')

Certaines **merdes** sont encore en train • de **sucer la queue** de Savastano.

(S2E11, 6')

La peur c'est la seule chose • qui peut nous **baiser**. - Quel **bordel** ! **Je peux pas** • tout gérer moi-même.

(S3E7, 17')

- Salut, **mec**. - Salut, **les gars**. - Tu **déchires**. - **Connards**.

- Sans signature :

(S2E5, 5')

On fait une **connerie**, **Ciro**. - Il ne faut pas **lâcher** Savastano, • **faut** le rattraper.

(S2E6, 19')

On a qu'un **flingue** tout pourri • acheté aux gitans.

(S2E10, 10')

Comment ça se fait que • personne **n'a tilté que** c'était elle ?

(S3E1, 10')

Viens ici, **enfoiré**. - Où est **ton connard de chef** ?

- Walterdu95 :

(S3E8, 10')

J'dois l'hypnotiser, **ou quoi** ?

(S3E8, 16')

Reste assis, **bordel de merde**. • **Bouge pas**.

- Mika 'O Parigiano :

(S3E11, 33')

Bandes de **merdes**.

(S3E11, 36')

Bordel ou est Patrizia?

(S3E12, 4')

je voulais **vous crever la gueule** !

Dans l'original, l'ignorance de certains camorristes est également soulignée grâce à un subtil jeu de contrastes énonciatifs. Le scénario mise sur l'effet dissonant de l'alternance codique*, creusant l'écart de registre entre un personnage qui s'exprime dans un napolitain relâché et, d'autre part, un interlocuteur maîtrisant l'italien. Malgré un bon nombre de sous-titres acceptables*, les *fansubbers* ne proposent aucune solution traductionnelle qui puisse restituer l'alternance. Que ce soit dans les échanges entre une femme affiliée à la camorra et un commissaire de police :

S2E1, 15' (exemple 141)	
Original (napolitain en gras)	Fansubber (FairyDragon)
<i>(Commissaire)</i> Qualcuno ha visto un uomo uscire dalla sala. Più o meno così. Somiglia a suo marito, non trova? <i>(Deborah nie avec la tête)</i> Suo marito c'era.	Quelqu'un a vu • un homme sortir du théâtre. - Plus ou moins comme ça. - Il ressemble à votre mari, • vous ne trouvez pas ? - Votre mari y était.
<i>(Deborah)</i> E chi 'o ddice?	- Et qui dit ça ?

<p><i>(Commissaire)</i> Lo dico io.</p> <p><i>(Deborah)</i> Solo pecché quaccheduno ha visto un uomo senza i capelli fora â sala? A 'o marito mio â scola 'o conosceno. Se ce steva quaccheduno 'e ll'ati ggenitore, ve l'avesse ggìa ditto, o no?</p> <p><i>(Commissaire)</i> Signora Di Marzio, si sta difendendo dalle persone sbagliate. Spero per lei che lo capisca in tempo. Buona giornata.</p>	<p>- Je vous le dis, moi.</p> <p>Seulement parce que vous avez vu • un homme chauve en dehors du théâtre ? - On connaît mon mari. - Si on l'avait vu, • des parents vous l'auraient dit, non ?</p> <p>Mme Di Marzio, vous vous défendez • des mauvaises personnes. - J'espère que • vous le réaliserez à temps. - Bonne journée.</p>
---	--

Ou encore entre camorristes avec deux profils linguistiques bien distincts, comme Sang bleu et Valerio, au moment de leur rencontre :

S3E5, 35' (exemple 138)	
Original (napolitain en gras)	Fansubber (FairyDragon)
<i>(Sang bleu)</i> Sì Vvalerio?	- Tu es Valerio ?
<i>(Valerio)</i> Sono Valerio, sì. Te la posso offrire una cosa da bere?	- Oui. Je t'offre un truc à boire ?
<i>(Sang bleu)</i> Marò, pia'. Te pozzo parlà nu mumento?	- Plus tard. On peut parler un instant ?
<i>(Valerio)</i> E come no. Vengo subito, eh?	- Bien entendu. - Je reviens tout de suite.
<i>(Sang bleu)</i> M'ha ditto Bellebbuono che ll'erba che t' accatte 'a nujee 'unn abbasta maje?	J'ai entendu que • tes ventes d'herbes ne te suffisent pas.
<i>(Valerio)</i> La domanda è alta.	Il y a une grosse demande.
<i>(Sang bleu)</i> Ma si te dicesse che pputimmo fà pure 'e cchiù, t'a sentisse? Te putimmo dà pure 'a cocaina.	Si je te disais qu'on peut • t'en livrer plus, ça te dirait ? – On peut également • te fournir de la cocaïne.
<i>(Valerio)</i> E quanta?	- Combien ?

<i>(Sang bleu)</i> Quanta ne vuoi tu.	- Autant que tu veux.
<i>(Valerio)</i> Era quello che speravo di sentirti dire.	C'est ce que • j'espérais t'entendre dire.
<i>(Sang bleu)</i> Avete sentito come parla bene? 'O Bellebbuò, che ddici? Chistu vocabulario te piace?	T'as entendu comment il parle bien ? - Qu'en dis-tu ? - Et si on l'appelait "Vocabolario" ?
<i>(Bel-et-Bien)</i> Cumm'a nu vestito 'e Chiaia!	Ça lui va comme un gant !
<i>(Sang bleu)</i> Mo sî uno 'e nuje Vocabbulà!	Désormais tu es un des nôtres, • Vocabolario !

Même quand Valerio opte pour un registre moins soutenu, afin de prouver sa loyauté et sa fiabilité aux membres du clan, la communauté de Addic7ed.com n'arrive pas à connoter diastratiquement les profils des énonciateurs, et homogénéise les registres de la conversation :

S3E7, 14' (exemple 139)	
Original (napolitain en gras)	Fansubber (Communauté)
<i>(Sang bleu)</i> Uè fraterno, t'hanno rilasciato!	Hé, tu es libre.
<i>(Cachou)</i> Embè? Che t'hanno chiesto?	- Alors, ils t'ont demandé quoi ?
<i>(Valerio)</i> Ho detto che ero andato al porto per provare la macchina.	- J'ai dit que je testais la voiture.
<i>(Cachou)</i> Embè, che t'hanno ditto ?	- Et alors ?
<i>(Valerio)</i> Ma niente, Antonello ha confermato tutto.	- Rien. Antonello l'a confirmé.
<i>(Cachou)</i> È 'o vero?	
<i>(Valerio)</i> Il commissario m'ha fatto na lavata 'e capa e m'ha detto che non devo rifarlo.	J'ai reçu une réprimande du • commissaire, et c'est tout.

<p><i>(Sang bleu, à Cachou)</i> Hai visto che significa nascere a Posillipo? Mo, si era uno 'e nuje, ggìa stevemo a Poggioreale.</p> <p><i>(Valerio)</i> Per questo me li sono tirato appriesso.</p> <p><i>(Sang bleu)</i> Oh, 'a Golì, pripara 'a cocaina p''o cumpagno suojo. Uhà, aviv''a vedé 'a faccia 'e Ciro Di Marzio...</p> <p><i>(Valerio)</i> Non se l'aspettava, eh? E mmece pure 'e chiattille teneno 'e ppalle.</p> <p><i>(Cachou)</i> Eh, ma nuje 'e ttenimmo cchiù grosse.</p> <p><i>(Valerio)</i> Questo è sempre da vedere.</p>	<p>Ouais, c'est parce que • tu es de Posillipo. - Nous, on serait déjà en prison.</p> <p>- C'est bien pourquoi je les ai attirés.</p> <p>Goliat, prépare la coke pour son ami. • Viens avec moi. - Tu aurais dû voir la tête de Ciro.</p> <p>- Il était surpris ? Alors, tu vois que les bourgeois • peuvent aussi avoir des couilles.</p> <p>- Les nôtres sont plus grosses.</p> <p>- C'est toi qui le dit.</p>
--	--

Il en va de même quand les personnages viennent de régions différentes, et que leur dialecte sert à rappeler les accords commerciaux entre des organisations mafieuses différentes, dans notre cas la 'Ndrangheta calabraise et la camorra napolitaine :

S2E2, 24' (exemple 149)	
Original (napolitain en gras, calabrais souligné)	Fansubber (FairyDragon)
<p><i>(Évaluateur de diamants, en allemand)</i> Ich würde sagen... diesen sind eine schlechte Qualität. Level... Ich möchte sagen... M.</p> <p><i>(Mico, avec un accent calabrais)</i> <u>Un ce seme. Un ve posso dà che ca m'avete chiest.</u></p> <p><i>(Don Pietro)</i> Si, ma song'assaje. E ppe chello che ce servono, bastano e avanzano.</p>	<p>Je dirais que... - c'est de piètre qualité. - Je dirais... de niveau "M".</p> <p>Vous me décevez. - Je ne peux pas vous donner • ce que vous m'avez demandé.</p> <p>Si, sauf qu'il y en a beaucoup - et pour ce qu'on a besoin, • c'est plus qu'assez.</p>

(Mico s'adresse à Genny, méfiant) <u>Un bon'amico m'a parlato 'e tia.</u>	Un bon ami m'a parlé de toi.
(Gennaro) Uhm. E tt'ha parlato bbuono o malamente?	En bien ou en mal ?
(Mico) <u>L'importante è che me parlaro, no?</u>	L'important est d'en parler.
(Gennaro) Pure a mme hanno parlato 'e te.	On m'a aussi parlé de toi.
(Mico) <u>Tene 'a cazzimma 'o figlio vuosto, eh, don Pietro? Se dice così da ê pparte voste, o sbaglio ?</u>	Votre fils a des couilles, • hein, Don Pietro ? C'est comme ça qu'on dit chez vous, • ou je me trompe ?

Comme les professionnels, les amateurs ne peuvent pas reproduire en français toutes les particularités du répertoire italien, et l'expédient plurilingue du message source finit par être broyé sous la tendance standardisante de l'adaptation. Les scénaristes ont également recours au langage imagé, qui contribue à connoter les personnages et à souligner leur côté théâtral, mais aussi à montrer leur intelligence et l'étendue de leur force imaginative. Dans ce cas, les fans s'attèlent à restituer littéralement chaque image :

- FairyDragon :

(S2E3, 5', exemple 85)

NAP : *(Salvatore Conte)* Ce hanno dato 'a lanterna mmano ô cecato.

FRoff : C'est donner • de la confiture aux cochons.

FRfan : On a donné • une lanterne à des aveugles.

- Communauté :

(S2E4, 7', exemple 93)

NAP : *(Don Pietro)* Chelli mmerde so' ccomm'ê zzoccole, ll'aggi''a scurtecà cu ll'acqua vullente, prima che si mettono comodi.

FRoff : Ces bâtards, c'est comme les rats. - Faut les écorcher à l'eau bouillante • avant qu'ils s'incrument.

FRfan : Ces merdeux • sont comme des rats d'égout, - Je dois les ébouillanter • avant qu'ils ne prennent leurs aises.

(S2E4, 44', exemple 94)

NAP : *(Ciro)* Annalì, chi è cchiù scemo, chillo ca se fa purtà cumm' a nu cane cu 'a catena o chillo ca 'a catena ce 'a mette attuorno ô cuollo ?

FRoff : Annali... - qui est le vrai con ? - Celui qui se fait promener en laisse, • tel un chien, - ou celui qui met la laisse au chien ?

FRfan : Annalisa... - Qui est le plus con, - celui mené en laisse comme un chien - ou celui qui met la chaîne • autour de son cou ?

(S2E4, 17', exemple 99)

NAP : (*Chanel*) Puzze, e 'o ssaje pecché? T'hê miso Eau de Stronza, comm' a tte.

FRoff : Tu pues. Et tu sais pourquoi ? - T'as mis Eau de Pétasse, • comme toi.

FRfan : Tu pues. • Tu sais pourquoi ? - T'as mis "L'Eau de Pute", • comme toi.

- Sans signature :

(S2E6, 1', exemple 89)

NAP : (*Don Pietro*) 'O sango se masteca ma nun se sputa, Patrì.

FRoff : On ne renie pas les liens du sang.

FRfan : Le sang se mâche, • mais ne se crache pas, Patrì.

(S3E1, 15', exemple 91)

NAP : (*Genny*) 'O ssaje comme se dice, Malammò ? Ca 'o viceré primma o poi addiventa 'o peggio nemmico d'o rre.

FRoff : Malammo, tu sais ce qu'on dit ? - Le vice-roi • est le pire ennemi du roi.

FRfan : Tu sais ce qu'on dit, Malamò ? - Tôt ou tard, le vice-roi • devient le pire ennemi du roi.

- Walterdu95 :

(S3E8, 7')

NAP : (*Sang bleu*) Stammo mmiezzo a na tempesta. 'Ncopp'a na bbarca ce sta sulo nu capitano.

FRoff : On va affronter une tempête. - Sur un bateau, y a un seul capitaine.

FRfan : On navigue vers la tempête. - Il n'y a qu'un seul capitaine sur le navire.

- Mika 'O Parigiano :

(S3E12, 1')

NAP : (*Le Sorcier*) Vo' dicere che 'sta vota 'o jolly mmano 'o tenimmo nuje.

FRoff : C'est nous qui avons • le joker en main.

FRfan : Il veut dire que cette fois • le joker c'est nous qui l'avons en main.

La généralisation de cette approche littérale donne, selon les choix lexicaux des contributeurs, des résultats hétérogènes. Nous pouvons observer des textes cibles en *fansub* qui s'avèrent potentiellement plus efficaces que les solutions traductionnelles des professionnels, comme « une lanterne à des aveugles » à la place de « la confiture aux cochons » (exemple 85), ou encore « ébouillanter » à la place de « écorcher à l'eau

bouillante », dans l'exemple 93 ; d'autres sous-titres ne facilitent pas l'inférence immédiate du sens, comme « Le sang se mâche, mais ne se crache pas » (exemple 89) ; l'exemple de Walterdu95, quant à lui, finit par s'éloigner du sens universel de la maxime de Sang bleu, comme le montre l'emploi d'un article défini (« Il n'y a qu'un seul capitaine sur *le* navire ») à la place de l'indéfini utilisé en napolitain. En ce qui concerne l'emprunt de tous les hypocoristiques napolitains, d'expressions idiomatiques reconnaissables, de certains termes criminels et de toponymes, ainsi que la traduction littérale de l'opacité linguistique typique des conversations téléphoniques, nous estimons que ces choix traductionnels contribuent à conférer au texte cible des *fansubbers* une extranéité susceptible de rapprocher les téléspectateurs de la réalité parthénopéenne :

- FairyDragon :

(S2E1, 3')

Tout les représentants de famille • qui gèrent des **piazze**.

(S2E1, 48')

Le **Rione dei Fiori** • et **Berlingieri** en sont exclus.

(S2E2, 30')

Et à qui, **Gennari** ?

- Communauté :

(S2E5, 14')

Mamma mia, c'est beau ici.

(S2E6, 1')

Le sang se mâche, • mais ne se crache pas, **Patrì**.

- Sans signature :

(S2E10, 6')

Tata est d'accord.

(S3E1, 17')

Je ne travaillerai pas • pour **il Sistema**.

- Walterdu95:

(S3E9, 15')

Laisse **Cosimino** en dehors de ça.

- Mika 'O Parigiano :

(S3E11, 14')

Regarde bien autour de toi, **Azzu**.

(S3E12, 11')

Ciao, **Genna**.

Néanmoins, la même stratégie appliquée aux surnoms criminels empêche les téléspectateurs d'accéder à leur signification, et les prive ainsi de références diégétiquement pertinentes³⁵⁸ :

- FairyDragon :

(S3E5, 10')

- **Sangue Blu** ! Comment vas-tu ?

(S3E5, 37')

Désormais tu es un des nôtres, • **Vocabolario** !

- Communauté :

(S2E5, 13')

- **O' Trak**, tu as vu Genny ?

(S2E5, 14')

- ça va, **Cardillo** ?

- Sans signature :

(S2E6, 41')

Don Pietro, • **Malamore** va bien, - mais pour **Angioletto**, • on n'a rien pu faire.

³⁵⁸ Le seul cas qui semble faire exception est le surnom Scianel, traduit « Chanel » dans tous les sous-titres des *fansubbers* mais emprunté avec son malapropisme orthographique (signifiant du point de vue pragmatique) dans l'épisode 5 de la saison 2 (traduit par « la communauté ») et dans l'épisode 12 de la saison 3 (traduit par « Mika 'O Parigiano »). Le surnom 'O Sciarment, quant à lui, n'est emprunté dans sa forme écorchée que dans les traductions de « Mika 'O Parigiano ».

(S2E10, 32')

Tu savais que les meutres • de **O' Principe** et de **O' Nano** - se retourneraient contre moi.

- Walterdu95 :

(S3E10, 30')

Ronni et **Cantonese** avaient tort, • je m'excuse pour eux.

- Mika 'O Parigiano :

(S3E12,5')

Lo Stregone, les freres Capaccio... • je veux les voir morts !

Sans vouloir être exhaustif, ces sous-titres montrent que les *fansubbers* ont facilement recours aux emprunts bruts et qu'ils sont partisans (plus ou moins consciemment) de la littéralité, sans doute parce qu'ils traduisent pour d'autres fans, considérés suffisamment ouverts et désinvoltes face aux références linguistico-culturelles de la culture source. Ce positionnement, bien que problématique car moins immédiat pour le public francophone, présente l'avantage d'aider à cerner les spécificités linguistico-culturelles du napolitain et de renforcer l'expérience immersive dans l'univers fermé de la camorra.

2.2.3. Capacité de condensation

Les lignes réalisées par les amateurs dépassent souvent les 37 signes espaces compris préconisés à la télévision par l'Association des Traducteurs-Adaptateurs de l'Audiovisuel, même si nous constatons des différences significatives dans les capacités de condensation suivant les auteurs. FairyDragon se donne une limite raisonnable de 40 signes et s'y tient tout au long de ses épisodes, probablement avec le support d'un logiciel de sous-titrage paramétré avec ce nombre. Il en va de même pour tous les épisodes sans signature. Les sous-titres traduits par « la communauté », quant à eux, peuvent atteindre les 49 signes, comme les prochains exemples sur deux lignes, programmés pour défiler trois et quatre secondes et surchargés de texte :

(S2E11)

00:04:12,241 --> 00:04:15,712

O'Mulatto s'est fait tuer par ses propres hommes, (49 signes)

on ne peut faire confiance à personne (37 signes)

(S3E7)

00:25:03,200 --> 00:25:07,400

Pourquoi ce chien, qui jusqu'à hier n'ouvrait pas (49 signes)

sa gueule commence aujourd'hui à mordre ? (41 signes)

Le *fansubber* Walterdu95 arrive jusqu'à 55 signes par ligne (S3E9, 38' : « Et comme vous le savez, mes amis sont près de mon cœur »), alors que Mika 'O Parigiano bat tous les records en se livrant, comme nous l'avons dit plus haut, à des lignes de 66 signes (S3E11, 3' : « Mais il ne *conviens* pas qu'à lui, il nous *conviens* surtout à nous »). Cette tendance généralisée chez tous les sous-titres amateurs de notre corpus à dépasser les limites conventionnelles de l'adaptation suggère une certaine aversion à l'égard de la réduction textuelle et une tendance à s'accrocher fermement à la syntaxe du texte source, qui est rarement simplifiée. Ainsi, la redondance sémantique n'est pas systématiquement allégée au bénéfice de la lisibilité*, et les structures du texte source sont souvent intégralement calquées. Nous citons ci-dessous quelques exemples d'énoncé (en gras) restitué dans son entièreté, alors qu'il a été condensé ou omis dans la version officielle.

- FairyDragon :

(S2E2, 9')

ORIG : (*Genny, en espagnol*) Hace mucho tiempo que estaba esperando este momento. Y hoy llegó mi hora.

FRoff : J'attends ce moment depuis longtemps. – C'est mon tour.

FRfan : Ça fait longtemps • que j'attends ce moment - **et ce moment est enfin arrivé.**

(S2E3, 12')

NAP : (*Salvatore Conte*) Simmo o no tutte quante na famiglia ?

FRoff : On est une famille, pas vrai ?

FRfan : **Nous sommes** une famille, • **n'est-ce pas ?**

(S2E3, 25')

ORIG : (*Sœur de Nina*) È bellissimo, grazie veramente.

FRoff : C'est magnifique. Merci.

FRfan : C'est magnifique, merci **vraiment.**

- Communauté :

(S2E11, 6')

NAP : (*Patrizia*) Ce sta nu bburdello 'e pazze ccà, nun pozzo fà tutte cose i'.

FRoff : C'est le souk ici, • je peux pas tout faire.

FRfan : Quel bordel ! Je peux pas • tout gérer **moi-même**.

(S2E12, 4')

NAP : (*Genny*) Damme quacche altra informazione, magari ll'aggio visto e te pozzo dicere quaccosa.

FRoff : ça parle de quoi ? • Si ça se trouve, je l'ai vu.

FRfan : Dis-moi **en un peu**, peut-être • que je l'ai vu **et peux t'en dire plus**.

(S2E12, 9')

ORIG : - (*voix lointaine*) Ciao!

- (*Mariarita*) Ciao!

FRoff : (*omis*)

FRfan : - **Salut**.

- **Salut**.

(S2E12, 28')

ORIG : (*Don Pietro*) No, no.

FRoff : Non.

FRfan : Non, **non**.

- Sans signature :

(S2E7, 5')

NAP : (*Genny*) Ca po chistu sistema vuosto 'nn 'o riesco propio a ccapì.

FRoff : Je pige pas votre système.

FRfan : **Et puis, • je ne comprends** pas votre système.

(S2E8, 2')

NAP : (*Ciro*) 'O ssapimmo tutte quante d''o Raffaele tuojo, Scianè.

FRoff : On sait pour ton Raffaele.

FRfan : **Nous savons tous** pour ton Raffaele, • **Scianel**.

- Walterdu95 :

(S3E8, 6')

NAP : (*Ciro*) Chi vo' vincere 'a 'uerra ha dda cumannà isso sulo.

FRoff : Pour gagner une guerre, • faut un seul chef.

FRfan : **Si tu veux** gagner la guerre, • **il ne peut y avoir qu'un** seul leader.

(S3E9, 16')

NAP: (*Carmela*) E ttiene 'o cellulare appiccato.

FRoff: Garde le portable allumé.

FRfan: **Et assure toi que** ton téléphone soit • allumé

- Mika 'O Parigiano :

(S3E11, 7')

NAP: (*Nitro*) Per questo avete subito nu cuofano 'e rapine nel vostro negozio, ma nun v'avite 'a prioccupà, mo ce stammo nuje.

FRoff: D'où les cambriolages en série • dans votre magasin. - Maintenant, on est là.

FRfan: **C'est pour ça que vous avez eu tant de vols** dans votre magasin. • **Mais ne vous inquiétez pas** maintenant on est là.

(S3E12, 19')

ORIG: (*Valerio*) E il prezzo che dobbiamo pagare noi qual è ?

FRoff: Et nous, on paie quel prix ?

FRfan: **Mais le prix que l'on doit • payer nous** c'est quoi ?

Tous ces exemples nous montrent que deux tendances principales opposent les amateurs et les professionnels. La première concerne le nombre d'éléments dans la chaîne syntaxique : les amateurs veulent tout traduire selon le principe de la littéralité, les professionnels adaptent tout ce qui peut être condensé et sont prêts à renoncer aux éléments considérés comme redondants ou accessoires. La seconde tendance est relative au degré de dépendance entre segments. Les fans multiplient les liens de subordination et utilisent abondamment la conjonction *que*, alors que les professionnels privilégient les propositions indépendantes et la coordination, affichant une volonté de réduire l'effort de lecture.

2.2.4. Utilisabilité et lisibilité

Ce qui nous intéresse est de comprendre si le sous-titrage des amateurs peut être considéré comme un produit fini simple à élaborer et gratifiant. Pour ce qui est de la segmentation en lignes, par exemple, les *fansubbers* semblent attentifs à ne pas interrompre les unités consécutives d'un même groupe syntagmatique (comme le nom et son déterminant ou les composants d'une locution), afin de ne pas perturber la concentration du spectateur. La plupart des fois, les *fansubbers* vont à la ligne en

respectant des unités syntaxiques logiques, comme le montre cette séquence extraite de l'épisode 9 (saison 2), signée par FairyDragon :

00:03:38,221 --> 00:03:41,521 Pour l'instant, on observe ce que fait <i>Ciro di Marzio</i> . -	00:09:43,762 --> 00:09:45,962 Lelluccio Magliocca, le fils de Scianel. -
00:06:19,433 --> 00:06:23,733 Si quelqu'un est au courant de quoique ce soit, il doit en parler. -	00:10:06,170 --> 00:10:07,970 Les terrains récupérés sont distribués à parts égales. -
00:06:44,338 --> 00:06:48,238 on va tous y passer, et personne n'y gagnera. -	00:11:18,975 --> 00:11:21,875 La voilà, cette grosse pute qui fait honte à tout le monde ! -
00:07:04,541 --> 00:07:09,041 Mais il faut une armée soudée pour faire une guerre. -	00:12:08,578 --> 00:12:10,678 Quand Lelluccio est tombé amoureux de toi, -
00:07:40,850 --> 00:07:47,250 Je pensais qu'on pourrait lui donner les <i>Sette Palazzi</i> , qu'en penses-tu ? -	00:12:10,679 --> 00:12:13,579 il m'a emmené au restaurant où vous travailliez, -
00:09:40,861 --> 00:09:43,761 je pense qu'il serait juste de la donner à...	00:12:13,580 --> 00:12:16,180 car il voulait que je fasse ta connaissance.

Le sous-titre veille à l'intégrité du groupe sujet et des compléments, et place au début de la deuxième ligne un pronom sujet ou relatif, une préposition, un connecteur, un déterminant ou le premier mot qui compose le groupe verbal. La segmentation est donc soigneusement réalisée et le texte des sous-titres est toujours distribué entre deux lignes, sauf cette unique exception sur trois lignes, repérée dans les épisodes signés par Walterdu95 :

(S3E8, 3')
00:03:35,640 --> 00:03:39,920
S'ils s'attaquent maintenant
à la Fédération, ils feront beaucoup de
dégâts.

Le niveau de simplicité d'élaboration peut néanmoins varier en fonction de la longueur des phrases, de la correction grammaticale des énoncés ou des nombreux calques syntactico-lexicaux pouvant entraver une compréhension immédiate. Par ailleurs, la comparaison du texte source et du texte cible en *fansub* a permis de repérer de nombreux faux-sens, pouvant même mener à des contre-sens, potentiellement capables de retarder la lecture et de détériorer la qualité de visionnage. Dans les cas suivants, nous soulignons l'équivalence fonctionnelle proposée dans la version officielle, respectant le sens original, alors que les non-équivalences des *fansubbers* sont indiquées en gras.

- FairyDragon :

(S2E3, 8')

ORIG : (*Salvatore Conte*) Don Alfonso, avete ragione. È una vergogna.

FRoff : Père Alfonso, vous avez raison. – C'est une honte.

FRfan : **Don Alfonso**³⁵⁹, vous avez raison.

(S2E3, 11')

NAP : (*Salvatore Conte*) 'A piazza d'o Rione Monterosa, àmm' 'a chiudere.

FRoff : On ferme la place de deal • du quartier Monterosa.

FRfan : On doit fermer **le terrain**³⁶⁰ • du quartier Monte Rosa.

(S2E3, 22')

NAP : (*Le Prince*) È perché ce la presenta, che ce àmm''a fa.

FRoff : Il nous la présentera, c'est pour ça.

FRfan : Il nous **l'a présenté**³⁶¹, • c'est pourquoi on doit le faire.

- Communauté :

(S3E7, 14', exemple 144)

NAP : (*Valerio*) Il commissario m'ha fatto na lavata 'e capa e m'ha detto che non devo rifarlo.

FRoff : Le commissaire • m'a juste passé un savon.

FRfan : J'ai reçu une réprimande du • **commissaire**³⁶², et c'est tout.

³⁵⁹ Cet appellatif pourrait laisser croire que le curé est affilié à la camorra.

³⁶⁰ Le terme ne restitue pas la réalité mafieuse des zones délimitées d'un quartier où la drogue est vendue sous la responsabilité d'un ou plusieurs affiliés. Au contraire, il pourrait faire penser à un terrain de football ou à une parcelle agricole.

³⁶¹ L'action ne se situe pas dans le passé, mais dans le futur. De plus, dans cette scène, le pronom complément direct se réfère à une femme : l'accord incorrect du participe passé trahit la référence et crée encore plus d'ambiguïté quant aux fréquentations amoureuses du boss Salvatore Conte.

³⁶² Valerio a été auditionné par la police. Ce calque est d'autant plus fallacieux qu'il pourrait induire à croire qu'une opération commerciale illégale avec un intermédiaire (un commissaire) est en cours.

- Sans signature :

(S2E6, 3', exemple 133)

NAP : (*Don Pietro*) 'E bbumuniere p''o bbattesemo tuojo. Cinquecento ne facemmo. Na criatura 'e curallo int'ê bbracce d''a Maronna.

FRoff : Les bonbonnières pour ton baptême... - on en avait commandé 500. - La Vierge à l'Enfant, • entièrement en corail.

FRfan : Les bonbonnières de ton baptême. - Nous en avons achetés 500. - **Un enfant de choeur³⁶³ • dans les bras de la Vierge.**

- Walterdu05 :

(S3E9, 8')

NAP : (*Don Ruggero*) 'O calammo 'a capa, 'o facimmo 'a 'uerra.

FRoff : Soit on baisse la tête, • soit on fait la guerre.

FRfan : On cède **où** on fait la guerre³⁶⁴.

- Mika 'O Parigiano :

(S3E11, 4')

NAP : (*Patrizia*) Ma fino a mmo, Ciro a Genny ll'è ssempre juto appriesso. Pe ccumme 'a vech'io, Ciro cu Genny iesse fino a ll'inferno.

FRoff : Mais jusqu'ici, • Ciro a toujours suivi Genny. - à mon avis, - Ciro suivrait Genny • jusqu'en enfer.

FRfan : Mais jusqu'à maintenant, • Ciro a toujours été derrière Genny. - Comme je le vois moi, **Ciro devrait être • en enfer avec Genny³⁶⁵.**

(S3E12, 10')

NAP : (*Ciro*) Me manna 'a cuscienza mia.

(*Don Ruggero*) A cuscienza è ffatica 'e prevete. E i', nfaccia a vvuie, chesta fatica nunn 'a veco.

FRoff : (*Ciro*) C'est ma conscience qui m'envoie.

(*Don Ruggero*) Ça, c'est la tâche du curé. - Vous n'avez pas une tête de curé.

FRfan : (*Ciro*) C'est ma conscience qui m'envoie.

(*Don Ruggero*) La conscience est **la fatigue** des prêtres. - et sur votre visage • cette **fatigue³⁶⁶** je ne la vois pas.

³⁶³ Le malentendu est fondé sur l'incompréhension du terme source « corallo » (corail).

³⁶⁴ Dans ce cas, une simple erreur orthographique (*où* au lieu de *ou*) suffit à fausser le sens de la réplique.

³⁶⁵ L'hypothèse originale de Patrizia sur le faux-pas de Ciro est ici transformée en une sorte d'imprécation, en un jugement personnel envers Ciro, qui est tout à fait incongru avec le rôle d'intermédiaire de Patrizia et avec le contexte conversationnel. À ce stade du récit, Patrizia veut se montrer très prudente dans ses prises de position.

³⁶⁶ Une fois de plus, le calque du faux-ami napolitain *fatica*, qui signifie « travail, tâche », engendre un malentendu qui ralentit la lecture du sous-titre.

Ces traductions témoignent d'une lecture hâtive des textes source et cible, mais aussi d'une certaine insouciance par rapport au degré de fatigue du téléspectateur, ce dernier pouvant se heurter à une multitude d'incongruités narratives et se voir entravé dans le processus d'inférence immédiate du sens.

2.2.5. Adéquation aux normes françaises

Non seulement le *fansubbing** défie toute règle de concurrence loyale envers le circuit de distribution officiel de la série, puisqu'il agit dans l'anonymat et s'arroge le droit de sous-titrer des scènes télévisuelles protégées par des droits, mais il s'adresse à des destinataires francophones qui sont conscients de ces irrégularités, vu qu'ils sont eux-mêmes en train d'enfreindre la loi en téléchargeant des épisodes de plateformes non autorisées. Le *fansubbing**, avec son caractère autarcique, semble focaliser ses énergies plus sur la restitution littérale du texte source que sur une adaptation linguistico-culturelle guidée par les attentes potentielles des destinataires. Quand il s'agit par exemple de rendre compréhensibles en français des références à la culture napolitaine, les fans ne s'évertuent pas à les adapter, ni à les expliciter pour aller à la rencontre du public, mais empruntent la voie la plus rapide et calquent les originaux en napolitain. Ces exemples permettent de comparer les deux attitudes, cibliste* (soulignée) et vouée au calque (en gras), des professionnels et des amateurs :

- FairyDragon :

(S2E2, 24', exemple 149)

ORIG : (*Mico*) Tene 'a cazzimma 'o figlio vuosto, eh, don Pietro? Se dice così da è pparte voste, o sbaglio ?

FRoff : C'est d'la racaille, votre fils. • Hein, Don Pietro ? - C'est comme ça qu'on dit • à Naples, non ?

FRfan: Votre fils a **des couilles**, • hein, Don Pietro ? - C'est comme ça qu'on dit **chez vous**, • ou je me trompe ?

(S2E3, 32', exemple 132)

NAP : (*Ciro*) Hê pigliato p"o culo a nu femmenello 'e mmerda!

FRoff : T'as juste chambré une tapette.

FRfan : Tu t'es moqué • d'une putain d'**efféminée** de merde.

- La communauté :

(S3E7, 14', exemple 144)

NAP : (*Sang bleu*) Hai visto che significa nascere a Posillipo? Mo, si era uno 'e nuje, ggià stevemo a Poggioreale.

FRoff : T'es un nanti du quartier Pausilippe. - Nous, on serait en taule • à Poggioreale.

FRfan : Ouais, c'est parce que • **tu es de Posillipo**. - Nous, on serait déjà **en prison**.

(S3E7, 14', exemple 135)

NAP : (*Sang bleu*) Jettammo tutte cose. Sarvammo sulo a Padre Pio.

FRoff : On bazarde tout, • sauf la statue de saint Pio.

FRfan : On balance tout. • On garde seulement **le Père Pio**.

- Sans signature :

(S2E10, 18', exemple 73)

NAP : (*Genny*) Chesta ched è, n'ata tarantella d'a zia?

FRoff : C'est encore un coup de tata ?

FRfan : Qu'y a-t-il, • **une autre tarantelle de la tante** ?

2.2.6. Acceptabilité linguistique

Lorsqu'on se demande si le *fansub* présente des écarts avec les normes grammaticales, orthographiques ou idiomatiques qui se révéleraient préjudiciables pour l'appréciation globale du produit audiovisuel, la réponse est affirmative. L'abondance de maladroites commises par les *fansubbers* détériore la qualité de leur sous-titrage et rend la présence du traducteur palpable et encombrante. Outre les faux-sens cités auparavant, nous pouvons distinguer des écarts :

- 1) Orthographiques (en gras) :

(FairyDragon)

- S2E1, 18' : Que se passe **t'il**, mon frère ?
- S2E3, 32' : Tu t'es moqué • d'une putain d'**efféminée** de merde.
- S3E6, 25' : **Dis lui** que si elle accepte, • elle aura un beau cadeau.

(Communauté)

- S2E4, 19' : déposez-moi d'abord, • puis **raménez** Marinella à la maison.
- S2E11, 26 : Je te **connais**,

- S2E11, 35' : **Azzura**, aujourd'hui je suis l'homme • le plus important dans ta vie.
(Sans signature)
- S2E7, 15' : Pourquoi, c'est un **pêché** ?
- S2E7, 16' : Dis-**le lui** aussi !

(Walterdu95)

- S3E8, 6' : **Laisse moi** te poser une question. - **Dis moi**.
- S3E9, 16' : Tu es fier de lui **maintenant**.
- S3E9, 26' : Elle dit qu'ils célèbrent la **comunion**

(Mika 'O Parigiano)

- S3E11, 3' : c'est pour lui donner notre **reponse**.
- S3E11, 7' : Mais ne vous **inquiétez** pas maintenant
- S3E12, 1' : Si on avait continué cette **guere**
- S3E12, 3' : Votre Lelluccio • était juste un **abbruti**.

2) Grammaticaux (en gras) :

(FairyDragon)

- S2E3, 12' : Salvatore, • on ne **peux** pas survivre ainsi
- S2E3, 14' : Vous avez vu **leur** têtes, • ils étaient furieux.
- S2E3, 14' : J'en ai marre de perdre de l'argent • avec ses **quatres** cons.
- S3E6, 19' : **Ils** nous a donné le contrat • pour les écoles primaires de la ville,

(Communauté)

- S2E12, 5' : mais je ne sais pas **si il** veulent que • l'on **croit** que c'est l'instructeur
- S3E7, 3' : **J'ai peut** te dire une chose : • ce n'est encore pas terminé.
- S3E7, 34' : Ok, je te donne deux quartiers, ceux dont • ton père rêvait, mais qu'il n'a jamais **eut**.

(Sans signature)

- S2E5, 8' : Tu as **dis** à ton père • que j'étais ici ?
- S2E6, 4' : L'avenir, • c'est les contacts que j'ai **créé**.
- S2E6, 8' : Vous devez **achetez** que notre came.

(Walterdu95)

- S3E8, 5' : Mais **il** doivent continuer à penser ça.
- S3E8, 6 : La **seul** chose pour laquelle je suis bon.
- S3E8, 16' : Ils vont vous **déchiqeté** vivant.
- S3E8, 17' : **Tues**-moi.
- S3E8, 31' : On forme une armée, on **leurs** coupe la • queue et on **leurs** fait gober.
- S3E9, 14' : Et maintenant, tu **doit** être encore plus • conscient de ça.
- S3E9, 28' : Tu aurais **du** me parler, et j'aurais dû • **parlé** à Enzo.

(Mika 'O Parigiano)

- S3E11, 9' : Il **veux** finir la guerre et penser • seulement aux entreprises qu'il a **mit** en système.
- S3E11, 17' : Là il y a les sous que tu m'as **demandé**.
- S3E12, 6' : Personne de Secondigliano n'as • jamais **prit** le Centre de Naples.
- S3E12, 14 : Si on ne leur **demandais** rien • qu'est-ce qui se passerait ?

Ces écarts par rapport à la norme constituent certainement un facteur de distraction, avec des effets préjudiciables à la qualité globale du sous-titrage amateur. Nous avons dit qu'un bon sous-titrage se doit de garantir aux téléspectateurs une lecture fluide et gratifiante des répliques, dans le respect des principales isotopies du texte source et en gardant une cohérence interne dans les choix traductionnels effectués. Or, les solutions traductionnelles des *fansubbers* ne sont pas en mesure d'atteindre ces objectifs de manière constante, et les manquements peuvent obscurcir des solutions traductionnelles parfois brillantes, comme dans cet exemple où le *realium cazzimma* est efficacement traduit en équivalence fonctionnelle (en gras), mais s'accompagne de deux faux accords dans l'emploi de l'auxiliaire et du participe passé (soulignés) :

(Communauté, S2E4, 10', exemple 129)

NAP : Nu sî ccagnata. Tiene 'a stessa cazzimma 'e quanno ire piccerella.

FRoff : T'as pas changé. – Toujours la même petite racaille.

FRfan : Tu n'a pas changée, - toujours **une dure** • comme quand tu étais enfant.

En revanche, les amateurs ont compris l'intérêt d'une restitution sensible à la variation*, et savent livrer des sous-titres marqués en diamésie, en diaphasie ou en diastratie. La vulgarité n'est pas censurée et leur haut niveau de littéralité permet de conférer un goût de *napoletanità* au récit. De plus, quand on tombe sur des épisodes sous-titrés par un même *fansubber*, avec le recul on peut en apercevoir une unité stylistique, voire une certaine rigueur dans la méthode de travail. Le cas de FairyDragon, par exemple, nous prouve qu'il est possible d'assister à des élans créatifs et que les solutions traductionnelles proposées peuvent être à la hauteur de la tâche. Dans le prochain cas, FairyDragon ne se limite pas à restituer correctement le message source en respectant le langage figuré, mais tente également de sauvegarder l'image de la porte qui se perd dans la version des professionnels :

- (S2E1, 48', exemple 81)

NAP : (*Salvatore Conte*) Âmm' 'a tenè chiuse llà ddinto. E ttiempo nu paro 'e mise c'e ttruvammo fora â porta cu 'o cappiello mmano.

FRoff : Il suffit de les isoler. - Dans deux mois, • ils se radineront la queue basse.

FRfan : On doit les confiner • et dans quelques mois - ils viendront sonner à notre porte.

Dans le prochain exemple, notre *fansubber* est confronté au discours insultant et homophobe du Métis à l'encontre de Nina, fondé sur le double sens du terme « pesce » (littéralement « poisson », mais utilisé en italien familier pour désigner le sexe masculin) et se référant sarcastiquement, dans la scène en question, à un saumon grillé servi au restaurant (cf. figure 6). Même si la version officielle compense la perte d'expressivité dialectale par une multiplication de synonymes et en respectant les références aux poissons (« l'anguille de calcif »), le travail de FairyDragon se révèle acceptable*, lisible* et original :

- (S2E3, 26', exemple 20)

NAP : (*Le Métis*) O dolore ? 'O dolore d'o piglià nculo, ricchione ! [...] Tu sî 'a riggina! 'A riggina 'e chisto, 'o 'ì ! 'A riggina d' 'o cazzo ! 'A riggina d' 'o pesce. 'O pesce 'nculo. Vuo' fà pesce e ppesce ? Sta ccà, 'o 'ì. È ppiccerillo ? Aspè, aspè, ce facimmo quatto resate. Ccà, tiè, ricchiò. Te piace ? Isso è ggrosso. Te piace ? Pesce e ppesce !

FRoff : La douleur de te la prendre • dans le cul, pédé ! [...] - C'est toi, la reine ! - La reine de mes deux ! - La reine des bites ! - La reine des pines ! - Des pines au cul ! - On se fait du bite-à-bite ? - Elle est trop petite ? - Attends. On va se marrer. - Regarde, pédé ! ça te plaît ? - Belle bête, hein ? - T'aimes ça ? - L'anguille de calcif !

FRfan : La douleur ? • La douleur de la prendre dans le cul ? [...] Tu es la reine ! • La reine de cette bite ! - La reine de la trique ! - Si tu veux de la trique, • c'est par ici ! - C'est petit ? • Attends, attends. - Allons, on s'amuse. - Et voici. Prends, tafiole. - T'aimes ça ? Elle est grande ! - T'aimes ça ? - Regardez-moi ça.

Parfois ce pseudonyme réussit même à délivrer des traductions qui, en termes d'acceptabilité*, de lisibilité* et d'idiomaticité, s'avèrent plus courtes en termes de nombre de caractères que les sous-titres professionnels :

- (S2E9, 26', exemple 84)

NAP : (*Chanel*) Ma a fforza 'e carocchie, m'hanno fatto acalà 'e scelle.

FRoff : Mais on m'a rouée de coups - et on m'a rabattu mon caquet.

FRfan : Mais à force de coups, • ils m'ont rabattu le caquet.

- (S2E9, 40', exemple 18)

NAP : (*Capaebomba*) Hann' acciso a uno pe n'ato.

FRoff : Ils se sont gourés de mec.

FRfan : Il n'est pas mort.

Malgré cette agilité, l'ensemble de sa traduction demeure soumis à la précipitation du processus de *fansubbing**, avec comme conséquence des écarts par rapport à la norme linguistique, des traductions déficientes ou même une omission, comme le montre le morceau néo-mélodique *Mai* (S2E3, 1', cf. tableau 16) qui n'est pas traduit et dont FairyDragon sacrifie le rôle diégétique au sein de l'épisode.

Pour conclure, notre analyse du corpus en *fansub* a montré que les sous-titres amateurs sont capables de performances qualitatives au niveau micro-textuel (la ligne de sous-titrage), et qu'ils sont souvent comparables avec les choix des professionnels, lorsqu'ils peuvent garantir le confort de lecture souhaité. À titre d'argument, nous avons calculé le nombre de sous-titres amateurs présents dans les 150 exemples de la deuxième partie et nous avons compté combien d'entre eux nécessitent d'une correction sur le plan sémantique, orthographique ou grammatical. Les résultats montrent que 80% des sous-titres de la liste sont linguistiquement acceptables³⁶⁷. À l'échelle macro-textuelle, en revanche, au sein d'un épisode complet et en considérant la saison dans son ensemble, les problèmes s'accumulent et varient selon le *fansubber* : on passe de l'excès de littéralité aux traductions plus créatives, de formulations peu idiomatiques en français à des passages où les références culturelles ne sont pas entièrement comprises ; on observe une fluctuation dans les registres utilisés et dans la lisibilité* des lignes, dans le nombre de signes utilisés ou dans le degré de simplification syntactico-énonciative. Après cette comparaison avec la VOSTFR, nous disposons d'assez de données pour affirmer que les *fansubbers* produisent, dans l'ensemble, des sous-titres de qualité inférieure à celle des professionnels. Adeptes du calque quasi systématique, susceptibles de livrer des traductions bâclées, peuvent-ils être dépassés – en termes de qualité – par la traduction automatique*, aujourd'hui de plus en plus performante ? Quid de DeepL, autoproclamé sur son site le « meilleur traducteur au monde » ? Dans le prochain chapitre, nous présenterons le dernier volet de notre recherche, consacré au travail des réseaux neuronaux sur les sous-titres italiens de *Gomorra – La serie*.

³⁶⁷ L'unité de base « sous-titre » prise en compte dans le calcul est constituée de tout segment délimité par un tiret « - », et peut donc comprendre des sous-titres sur une ou deux lignes. Dans les 150 exemples analysés, nous avons compté 225 sous-titres et, parmi eux, 181 sous-titres qui, selon nous, n'ont pas besoin de modifications majeures.

Chapitre 3. Considérations sur la traduction automatique

Nous nous intéressons dans ce chapitre à la traduction automatique neuronale* (dorénavant TAN) avec post-édition* (dorénavant PE), et à son application à la traduction audiovisuelle. Nous partons du principe que la TAN a dépassé les résultats de la traduction automatique statistique* du point de vue de la qualité (Koponen et al. 2020, p. 115) et que les principales compagnies de sous-titrage commencent à annoncer l'intégration de la TAN+PE dans le processus d'adaptation audiovisuelle (Hagström, Pedersen 2022, p. 209), il en va de même pour les grandes plateformes de streaming telles que Netflix (Rickard in Bywood, 2020). L'intérêt de la question réside dans le différent degré d'engouement vis-à-vis de la TAN+PE que témoignent les entreprises proposant des services de traduction d'un côté et les chercheurs en traductologie* de l'autre. La TAN+PE est certes une aubaine pour l'industrie de la traduction sur le plan quantitatif – son but étant celui d'améliorer la productivité, les délais d'exécution et la compétitivité à l'égard des clients (Breyel-Steiner, Grass 2021) – elle est tout de même montrée du doigt à bien des égards. D'abord, elle entraîne une augmentation du volume de mots à traduire, donc une grande pression financière sur les traducteurs. La TAN+PE est aussi plus adaptée à des textes très codifiés, utilisant un langage simple et sans ambiguïté, alors qu'elle demeure inadaptée aux textes « créatifs » et littéraires (*Ibid.* ; Poibeau 2019, p. 14). Par conséquent, les traducteurs finissent souvent par corriger et post-éditer des traductions automatiques* de mauvaise qualité plutôt que de traduire directement eux-mêmes, et cela se traduit en une perte d'efficacité. C'est la conclusion que tire l'Union Européenne dans un rapport sur le métier de traducteur :

De manière générale, l'édition de traductions automatiques prend autant, sinon plus, de temps que la traduction en soi, à moins que les normes de qualité ne soient considérablement abaissées (Union Européenne 2022, p. 54).

Grass estime que la TAN mériterait l'appellation de *transcodage* automatique, et qu'il faudrait réserver le traitement du sens à la traduction humaine ; d'autant plus que la

TAN montre, outre une tendance systématique au calque qui se répercute même dans le découpage en phrases du texte, des faiblesses récurrentes dans le traitement de l'ambiguïté référentielle et de l'inférence, de l'orthographe, des idiotismes, des néologismes, des abréviations, des sigles, des acronymes, des interjections, de la modalité et de la localisation (Grass 2022). Les contraintes de l'adaptation audiovisuelle rendent son utilisation encore plus problématique, puisque les choix créatifs du sous-titreur ne ressemblent pas forcément à ceux du traducteur littéraire. Le passage de la langue parlée à la langue écrite et la nécessité d'une condensation font en sorte que le sous-titrage est peu compatible avec la traduction automatique* (Hagström, Pedersen 2022, p. 208). C'est d'autant plus vrai si l'on considère que, dans les contenus audiovisuels, la signification des mots est influencée par le son et les images, que la machine ne comprend pas le contexte et qu'elle se contente de reproduire des traductions existantes (ATVE 2021). Faut-il dès lors nécessairement recourir aux capacités cognitives des linguistes pour rendre la traduction automatique* qualitative ?

3.1. DeepL et les dialogues filmiques

3.1.1. Visée épistémologique de l'exercice

Considérant les progrès constants de la TAN, nous avons testé DeepL au mois de février 2023, afin d'observer ses capacités à traiter des dialogues de camorristes en italien. Nous avons utilisé comme échantillon les 150 exemples présents dans la deuxième partie de notre travail desquels nous avons extrait les sous-titres officiels en italien. Nous avons ensuite demandé à la machine de les traduire en français. Le choix de DeepL³⁶⁸ parmi d'autres systèmes de TAN nous a été suggéré par des études montrant son avantage en termes de précision, de fluidité et de détection des références genrées (cf. Rivas Ginel, Theroine 2022, p. 6-9), ainsi que par la préférence des adaptateurs audiovisuels pour ce service de traduction, qui permet de réduire les temps de post-édition* (cf. De Los Reyes Lozano 2021). La nécessité d'utiliser le sous-titrage italien comme texte source s'est imposée pour des raisons évidentes : d'une part, nous ne disposons pas du script original en napolitain ; d'autre part, le napolitain est une langue qui n'est intégrée dans aucun

³⁶⁸ Nous avons utilisé la version « Pro » de DeepL, afin de pouvoir bénéficier du paramétrage « formel / informel », permettant d'indiquer le registre du passage à traduire.

système de traduction automatique neuronale*, ni dans aucun logiciel de reconnaissance vocale³⁶⁹. Afin de comprendre si l'utilisation de DeepL serait avantageuse ou contreproductive pour l'adaptateur audiovisuel, la notion d'effort de post-édition* est cruciale. Krings (in Le Moigne 2022, p. 32) en identifie trois composantes : l'effort *temporel*, qui correspond au temps nécessaire pour post-éditer le texte ; l'effort *cognitif*, i.e. l'ensemble des réflexions servant à déterminer la modification nécessaire après avoir identifié le problème ; et enfin l'effort *technique*, à savoir les modifications effectuées par le post-éditeur pour corriger un passage, mesurables en comptant le nombre de frappe de clavier. Dans le cas de *Gomorra – La serie*, nous nous trouvons dans l'impossibilité de tirer des conclusions objectives sur un éventuel effort de PE. Cela aurait été possible si nous avions créé deux équipes parallèles d'adaptateurs professionnels, une travaillant sur une nouvelle adaptation de notre série entièrement humaine, l'autre sur les mêmes épisodes mais en TAN+PE, avec des paramètres fixés pour mesurer les trois efforts – temporel, cognitif et technique – dans les deux situations alternatives³⁷⁰. Les objectifs posés dans notre étude, ainsi que les ressources dont nous disposons, ne nous ont pas permis de pousser si loin les frontières de l'expérimentation, même si notre travail pourra constituer une base de réflexion pour d'autres chercheurs qui voudront s'y livrer. Pourtant, malgré ses limites épistémologiques, l'exercice de transcodage des sous-titres de *Gomorra – La serie* en français nous permet d'avancer quelques considérations générales sur les difficultés envisageables dans la post-édition* d'une série dialectale.

3.1.2. Préparation du fichier

Un fichier de sous-titrage en italien mis à disposition des adaptateurs francophones pourrait être considéré comme un cadeau : des sous-titres déjà élaborés, et donc déjà passés par un travail de simplification syntaxique et de condensation, en une

³⁶⁹ Il faudrait un corpus suffisant de textes parallèles en napolitain et en italien pour développer un système efficace d'apprentissage profond*, ainsi qu'un trio incontournable pour faire fonctionner un système de reconnaissance automatique de la parole, à savoir un modèle de langue, un modèle acoustique et un dictionnaire phonétique. Des ressources qui, à notre connaissance, ne sont pas encore réunies pour la langue napolitaine.

³⁷⁰ L'évaluation de la qualité des sous-titres traduits par la TAN n'a pas non plus été possible à travers les mesures automatiques les plus courantes, telles que le score BLEU* ou (H)TER. Ces mesures calculent des scores de similarité ou des taux d'édition basés sur le chevauchement de mots entre une hypothèse de traduction automatique* et des traductions de référence ; de plus, cette approche « basée sur le produit » ne peut pas saisir pleinement l'effort réel impliqué dans le processus de post-édition, puisqu'elle ne prend pas en compte les trois composantes de l'effort citées plus haut (Koponen et al. 2020, p. 116).

langue proche du napolitain et du français, peuvent sans nul doute contourner l'écueil de la traduction du dialecte et se prêtent à être traités facilement par la machine. Certes, sauf que la présence des *timecode*, de phrases segmentées et de sauts de ligne empêchent DeepL de décoder pleinement les liens logiques entre les sous-titres ; il en résulte des traductions décousues, raison pour laquelle nous avons dû réaligner les sous-titres fractionnés en phrases entières. Cette première opération d'alignement est chronophage et pose la question du temps nécessaire pour préparer le texte source au déchiffrement automatique. À ce propos, il est important de rappeler que, lorsqu'on ne traduit pas directement à partir d'un texte source original, le passage par une langue relais oblige le post-éditeur à relire attentivement la première étape de traduction. Il faut vérifier que les contenus traduits du napolitain en italien sont équivalents, et ce n'est pas toujours le cas dans *Gomorra – La serie*. Les deux exemples qui suivent nous montrent qu'un double passage traductionnel représente un risque d'éloignement par rapport au sens de la réplique originale. Nous soulignons les calques italiens issus du napolitain qui influencent la TAN, s'éloignant ainsi du véritable sens de la réplique (en italiques) :

(Exemple 75)

NAP : (*Sang bleu*) Ccà si ce sta quaccheduno ca se sta avutanno, chillo sî tu.

(→ *Ici, s'il y a quelqu'un qui retourne sa veste, c'est toi.*)

IT : Se c'è qualcuno che si sta rivoltando, quello sei tu.

FRaut : Si quelqu'un est révolté, c'est bien vous.

(Exemple 139)

NAP : (*Azzurra*) Mio padre ha smesso di dirmi quello che devo fare.

(*Genny*) Ha sbagliato assaje.

(→ *Azzurra : Mon père a arrêté de me dire ce que je dois faire.*

Genny : il n'aurait pas dû.)

IT : (*Azzurra*) Mio padre ha smesso di dirmi quello che devo fare.

(*Genny*) E ha sbagliato di molto ?

FRaut : (*Azzurra*) Mon père a cessé de me dire ce que je devais faire.

(*Genny*) Et avait-il vraiment tort ?

Nous pouvons donc imaginer à quel point la préparation d'un fichier qui serait traduit par DeepL pourrait demander un effort cognitif et technique de vérification qui se situe en amont du travail de post-édition*.

3.1.3. Préparation du glossaire

Quand DeepL est confronté à une lexie inconnue et dans notre cas, issue du napolitain, de l'italien régional ou de l'argot criminel, la TAN a tendance à calquer les noms qu'elle ne connaît pas et à rapprocher hypothétiquement la terminologie nouvelle d'une terminologie déjà connue (cf. les exemples en bleu). Ainsi, elle nous livrera ces correspondances de mots en gardant un degré élevé de littéralité :

- **piazza** > *place* (au lieu de *place de deal*, exemple 1) ;
- **quella cessa** > *cette fille* (au lieu de *cette morue*, exemple 36) ;
- **i capi piazza** > *les leaders de la place* au lieu de *les chefs de place*, exemple 45) ;
- **ha messo a sistema** > *qu'il a créées* (au lieu de *intégrées au Système*, exemple 42) ;
- **specchiettisti** > *miroirs* (au lieu de *vigies*, exemple 48) ;
- **fumo** > *fumée* (au lieu de *shit*, exemple 67) ;
- **il marocchino** > *Le Maroc* (au lieu de *le kif*, exemple 68) ;
- **cioccolato** > *chocolat* (au lieu de *cannabis*, exemple 69) ;
- **piazzare dei pezzi** > *placer des pièces* (au lieu de *vendre des doses*, exemple 70) ;
- **la roba** > *le matériel* (au lieu de *la came*, exemple 71).
- **un'altra tarantella** > *une autre tarentelle* (au lieu de *encore un coup*, exemple 73) ;
- **l'ha cantato** > *l'a chanté* (au lieu de *l'a balancé*, exemple 76).

L'emprunt, avec l'accord en genre et en nombre du déterminant réalisé de manière aléatoire, est une voie possible lorsque le texte source présente des idiotismes entre guillemets :

- Le "**stese**", gli spari... > *Le "stese", les fusillades...* (exemple 60) ;
- un "**femminiello**" di merda > *Un "femminiello" de merde* (exemple 132) ;
- ha la "**cazzimma**" vostro figlio > *Il a le "cazzimma" votre fils* (exemple 149).

La machine peut repérer des syntagmes inexistants dans sa base de données et les laisser non traduits lors de l'opération de décodage :

- Quello può stare anche al **41 bis, tris, quattris** > *Il peut être en 41 bis, tris, quattris* (exemple 100)

Le même sort est réservé aux noms propres napolitains, notamment aux surnoms :

- A **O' Bell'ebbuono** piace la figa gialla ! > *O' Bell'ebbuono aime les chattes jaunes !* (exemple 23) ;
- **O' Cardillo**. Questo, con questa testa, è **Capobomba!** E **O' Trak**. > *O' Cardillo. Avec cette tête, c'est Capobomba ! Et O' Trak.* (exemple 102).

Ces exemples montrent clairement que DeepL ne vient pas complètement à bout de l'écueil de la traduction de la variété, qui relève de la compétence de l'humain. Afin de surmonter l'obstacle du calque systématique, le biotraducteur* devra constituer préalablement un glossaire italien-français avec ses solutions traductionnelles (fruit de ses recherches terminologiques et de sa créativité) et l'insérer dans la machine, pour qu'il puisse entraîner le modèle d'apprentissage profond*. De cette manière, *piazza* sera traduit *place de deal* à chaque fois qu'il apparaîtra dans le texte source.

3.1.4. Formes de politesse

DeepL Pro permet de marquer le passage à traduire comme étant formel ou informel. Cependant, l'étude des répliques de *Gomorra – La serie* nous ont montré que la limite entre « tu » et « vous » peut être très fluctuante (prenons l'exemple de Marinella devant le juge, ou de l'enchevêtrement de tutoiement et de vouvoiement dans l'entretien de Genny et Donna Imma avec Musi) et que le choix du registre adéquat se fonde sur une connaissance approfondie du récit et du degré d'asymétrie entre les personnages. Malgré la sélection du registre formel ou informel dominant dans les phrases en italien soumises à la machine, DeepL se montre incapable d'inférer les effets de politesse ou d'informalité recherchés dans les dialogues : 15% des exemples traduits automatiquement³⁷¹ (22 sur 150) présentent des incongruités sémantiques liées à l'emploi de l'adresse formelle *tu* et formelle *lei*. Prenons ces deux exemples dont la généralisation du vouvoiement obligerait un éventuel post-éditeur à un effort technique important :

³⁷¹ Les exemples 3, 5, 7, 10,11, 12, 19, 25, 56, 58, 61, 64, 75, 104, 108, 132, 133, 141, 142, 143, 145, 146.

(Exemple 56)

IT : **Tu sei sceso** dalla macchina perché **volevi** lasciare il segno. **Volevi** lasciare una di quelle merde a terra con la **tua** firma.

FRaut : *Vous êtes sorti* de la voiture parce que *vous vouliez* laisser *votre* marque. *Vous vouliez* laisser une de ces merdes sur le sol avec *votre* signature.

(Exemple 58)

IT : Prima gli **hai tolto** tutto, ora lo **stai portando** piano piano al cimitero.

FRaut : D'abord, *vous lui avez* tout pris, maintenant *vous le conduisez* lentement au cimetière.

3.1.5. Pronominalisation

En présence d'un pronom complément ou d'un pronom sujet implicite en italien, la TAN fait un calcul probabiliste dans le repérage des référents, et leur identification dépend d'une interprétation correcte de tous les canaux sémiotiques impliqués dans le processus inférentiel. Parfois les conjectures de la machine sont justes. Dans l'exemple 77, il faut relever que le syntagme verbal « ci ha venduto » (qui, compte tenu du niveau substandard du locuteur, pourrait se traduire : *elle nous a vendu, elle nous a vendus, elle nous a vendues, il nous a vendu, il nous a vendus* ou encore *il nous a vendues*) est restitué de façon cohérente avec l'intrigue, à savoir « il nous a vendus ». Mais les résultats ne sont pas toujours aussi concluants pour DeepL, qui nous délivre 8 cas de pronominalisation aléatoire³⁷², comme le montrent les exemples suivants :

(Exemple 45, *la* se référant à *la cocaina*)

IT : Noi **la** rivendiamo ai capi piazza a 30, loro **la** rivendono a 50.

FRaut : Nous *le* revendons aux leaders de la place à 30, ils *le* revendent à 50.

(Exemple 83, *si mangiano* se référant à *i topi*)

IT : Tutti hanno **i topi** in casa. - Bisogna vedere se **si mangiano** le provviste o **si mangiano** tra loro.

³⁷² Les exemples 16, 45, 55, 64, 83, 125, 141, 146.

FRaut : Tout le monde a *des rats* dans sa maison. Il faut voir si *elles* se mangent entre *elles* ou si *elles* mangent les provisions.

(Exemple 141, *una* se référant à *Patrizia*)

IT : Ti sei trovato **una** delle tue parti.

FRaut : Tu as trouvé *l'un* des tiens.

Dans ce cas également, le post-éditeur doit vérifier la cohérence logique des pronoms proposés et veiller à détecter les incongruités générées par la machine.

3.1.6. Traitement de la vulgarité

En bonne intelligence artificielle, DeepL ne ressent aucune pudeur face au registre grossier et utilise les termes triviaux les plus courants conformément au registre source : *pédé* ou *pédale* (ex. 20), *bite* (20), *chatte* (23), *queue* (24), *emmerder* (30), *salope* (35) ou *pisse* (97) en sont des exemples. L'emploi de *cazzo* comme intensificateur semble aussi maîtrisé (voir l'exemple 38, « un *cazzo* di lavoro » traduit par « un *putain* de travail », ou l'exemple 39, « *dove cazzo sei ?* » traduit par « où es-tu, *putain* »). En revanche, il a moins d'aisance avec la phraséologie grossière. Il se peut qu'elle ne soit pas comprise :

(Exemple 21)

IT : C'è ancora qualcuno che **va a fare i bocchini** ai Savastano.

FRaut : Il y en a encore qui *se font les porte-paroles* des Savastanos.

Soit elle est complètement atténuée, ce qui exige une éventuelle compensation en PE :

(Exemple 29)

IT : La pantera è molto bella, ma **non conta un cazzo**.

FRaut : La panthère est très belle, mais *elle ne compte pour rien*.

(Exemple 86)

IT : Le pecore, senza il cane da guardia, **se ne vanno per i cazzi loro**.

FRaut : Les moutons, sans le chien de garde, *vont leur propre chemin*.

Les cas de figure susmentionnés demandent des efforts cognitifs et techniques supplémentaires, pour que le post-éditeur puisse respecter le registre vulgaire qui caractérise la série.

3.1.7. Une kermesse d'extravagances

La vocation littérale et les tentatives d'inférer les segments ambigus de DeepL peuvent produire des tournures peu convaincantes, obligeant le post-éditeur à intervenir. Les calques introduits par la machine peuvent respecter le sens de l'original, sans pour autant paraître idiomatiques en français (voir les solutions en bleu) :

- Abbiamo battezzato un'alleanza nuova (exemple 49)
> Nous avons *baptisé* une nouvelle alliance.
- Quello ha la testa solo per dividere le orecchie (82)
> Celui-là a une tête juste pour *couper* les oreilles.
- Il sangue si mastica ma non si sputa (89)
> Le sang *est mâché* mais pas *recraché*.
- Devo sfregiarli con l'acqua bollente, prima che si mettono comodi (93)
> Je dois les *frapper* avec de l'eau bouillante avant qu'ils ne se sentent à l'aise.
- Il Cavaliere non c'è (126)
> Le *Chevalier* n'est pas là.
- Vuoi darmi la mantellina, te la poso ? (141)
> Tu veux me donner la cape, *je la mettrai* ?

Même en reproduisant une structure morphosyntaxique correcte, la traduction automatique* peut créer des contresens qui, d'un point de vue sémantique, éloignent considérablement le texte source et le texte cible. Le tableau 43 en donne des exemples.

Ex.	Segment italien	TA	Type d'incompréhension
31	Non sei buono a fare un cazzo.	<i>Tu n'es pas bon à rien.</i>	L'adverbe de négation <i>pas</i> annule l'effet insultant de l'original.
32	Mi sono rotto il cazzo.	<i>J'ai cassé ma bite.</i>	Le sens figuré disparaît sous le sens propre de l'expression.

34	Quella che ti attacca le piattole.	<i>Celle qui s'attaque à vos crabes.</i>	Le verbe transitif devient réfléchi et le COD (devenu COI) change de correspondant (<i>morpion</i> > <i>crabe</i>).
47	Me lo dici tu ?	<i>C'est ce que vous me dites ?</i>	Méconnaissance de la dislocation à droite (litt. tu me le dis toi ?) et élévation du registre source (<i>vous</i>).
55	A uno qualunque dell'alleanza.	<i>À l'une des alliances.</i>	Référent erroné (<i>uno</i> se réfère à un membre, pas à une alliance).
60	Avete fatto un grande bordello ragazzi.	<i>Vous avez fait toute une histoire.</i>	Sous-traduction (litt. <i>vous avez fait un sacré bordel, les gars</i>).
65	Devono stare tranquilli.	<i>Ils doivent se taire.</i>	Surtraduction (litt. <i>ils ne doivent pas s'inquiéter</i>).
76	'O Nano se lo potevano mangiare.	<i>'O Nano pouvait le manger.</i>	Méconnaissance de la dislocation à gauche et transformation du COD en pronom sujet.
82	Ma quando mai ?	<i>Mais quand ?</i>	Expression figée de l'oral non connue (équivalent de : <i>tu rigoles ?</i>).
98	Come uno stronzo somiglia a un babà.	<i>Comme un trou du cul ressemble à un baba.</i>	Choix incongru de l'acception figurée (<i>trou du cul</i>) d'un mot polysémique (<i>stronzo</i>), au détriment du sens propre (<i>étron</i>), nécessaire pour réussir la comparaison.
103	Ci hai preso per il culo, tutti.	<i>Vous vous êtes tous moqués de nous.</i>	Le COD (emphatisé en fin de phrase) devient le sujet.
115	Don Alfonso.	<i>Don Alfonso.</i>	L'emprunt du titre honorifique transforme le curé en camorriste.
116	Accomodatevi.	<i>Asseyez-vous.</i>	Incongruité avec la scène filmée (l'invité doit monter un escalier).
133	Un bambino di corallo.	<i>Un bébé corail.</i>	Le complément circonstanciel de matière (<i>di corallo</i>) devient un groupe nominal (dont le nom noyau devient animé).
136	Ho bisogno di farmi un'amante.	<i>Il faut que je prenne un amant.</i>	Transformation d'une référence genrée (<i>un'</i> est toujours féminin).
137	Uscire dalla sala.	<i>Sortir du hall.</i>	Incongruité avec la scène filmée (<i>sala</i> se réfère à une salle de spectacle).
137	Mio marito lo conoscono.	<i>Mon mari le connaît.</i>	Méconnaissance de la dislocation à gauche, le COD devient sujet.
138	La relazione extraconiugale che lei intratteneva con la vittima.	<i>La liaison extraconjugale qu'elle avait avec la victime.</i>	Le calque de la forme de politesse <i>lei</i> , au lieu de l'équivalent fonctionnel <i>vous</i> , introduit dans le discours un référent externe au discours (<i>elle</i>).
138	Conferma ?	<i>Confirmation ?</i>	Incompréhension de la catégorie grammaticale (verbe > nom).

140	Sentito come parla bene ?	<i>Entendre à quel point il parle bien ?</i>	Échec dans l'inférence de l'auxiliaire implicite (<i>avete</i>) et changement de mode (participe > infinitif).
141	Grande, vecchio !	<i>C'est bon ! Vieil homme !</i>	Ignorance des interjections et des formes d'adresse familières typiques de l'oral.
141	Io sono quello che se l'è sfangato per cinque anni di università, il fuori sede.	<i>Je suis celui qui a réussi à faire cinq ans d'université, celui qui n'est pas d'ici.</i>	Verbe argotique régional inconnu (<i>sfangarsi</i>), transformation d'un complément circonstanciel de temps (durée) en COD, transformation de la dislocation à droite en anaphore.
141	Tu a me?	<i>C'est toi, moi?</i>	Incapacité de saisir l'implicite en se basant sur le co-texte (le sens est « c'est toi qui dis ça à moi ? »).
141	Ciao, Fabrizia.	<i>Bonjour, Fabrizia.</i>	Incongruité avec la scène filmée (le locuteur prend congé).
142	Secondo me il dottore non ha capito bene.	<i>Je crois que le docteur a mal compris.</i>	Incapacité à traiter l'idiotisme <i>dottore</i> (transformation d'un expert-comptable en médecin).
143	Le mie teste di legno.	<i>Mes têtes de mule.</i>	Choix incongru de l'acception figurée d'un mot polysémique (<i>tête de mule</i> au lieu de <i>homme de paille</i>).
143	Se facevo il dottore, non mi facevo un anno di carcere.	<i>Si j'étais médecin, je ne ferais pas un an de prison.</i>	La modalité (valeur à la fois aléthique et épistémique) se réfère à un énoncé (<i>dottore</i>) portant sur un événement passé (litt. <i>je n'aurais pas fait un an de prison</i>). Transfert dans le présent.
147	Metta fine a tutto.	<i>Mettre fin à tout.</i>	Incompréhension de l'impératif formel (litt. <i>mettez fin</i>).
149	Non ci siamo.	<i>Nous ne sommes pas là.</i>	Le sens propre est utilisé à la place du sens figuré (litt. <i>ça va pas du tout</i> , emploi typique de l'oral).

Tableau 43. TA et traductions déficientes

Toutes les défaillances de la TAN citées ci-dessus fournissent la preuve qu'il est difficile de faire des hypothèses sur des énoncés sans connaître ni le contexte d'énonciation, ni la scène filmée qui simule le cadre communicatif. Force est de constater que, étant hors-contexte, les traductions de DeepL manquent de compétence sociolinguistique (la machine ne maîtrise pas tous les marqueurs, toutes les formes d'adresse formelles et informelles) et de compréhension de la syntaxe de l'oral (surtout en ce qui concerne les expressions moins courantes et les dislocations). L'inférence de l'implicite demeure un défi majeur (concernant notamment les pronoms sujets et les auxiliaires sous-entendus),

ainsi que la compréhension de la modalité. Devant des mots polysémiques, la TA montre des difficultés à trouver des acceptions pertinentes, faute d'informations sur le co-texte. D'autres incohérences peuvent sauter aux yeux d'un éventuel post-éditeur, qu'elles soient orthographiques (« la mamma » traduit par « *Mama* », exemple 54), grammaticales (« Si Gennaro n'était pas mon fils, il *était* déjà mort, exemple 89 ; « *Est* une honte », exemple 115 ; « Transformer cet endroit abandonné *en plus grand* aéroport de Campanie », exemple 145), ou sous forme d'omission (« È pieno di sentinelle nella sua zona » traduit par « c'est plein de sentinelles », exemple 47). En plus des erreurs patentes menant à des non-sens, il est des efforts de correction qui s'imposent face à des traductions automatiques* sémantiquement proches du sens original, mais imprécises. Les approximations sont au rendez-vous :

- IT : Qualcuno ci rimane male (exemple 52)
FRoff : Ça fera des mécontents.
FRaut : *Quelqu'un sera blessé.*
- IT : La zia ha detto che va bene (53)
FRoff : Tata a dit que c'est d'accord.
FRaut : *Tata a dit que c'était bon.*
- IT : Si impegna a venderci la coca (63)
FRoff : S'engage à nous vendre la coke.
FRaut : *Accepte de nous vendre à tous de la coke*
- IT : Per farmi crescere (71)
FRoff : Il favorise ma réussite.
FRaut : *Pour que je puisse me développer.*
- IT : Mi hanno fatto abbassare la cresta (84)
FRoff : On m'a rabattu mon caquet.
FRaut : *Ils m'ont fait descendre d'un cran ou deux.*
- IT : Abbiamo messo la lanterna in mano ai ciechi (85)
FRoff : C'est donner de la confiture aux cochons.
FRaut : *Nous mettons la lanterne dans les mains des aveugles.*
- IT : Chi comanda qua ? (117)
FRoff : Qui commande ici ?
FRaut : *Qui est le responsable ici ?*

- IT : Sapeva che passavo (126)
FRoff : On avait rendez-vous.
FRaut : *Il savait que je passais par là.*
- IT : Lo scialatello sai come si fa ? Con i frutti di mare (127)
FRoff : Les vrais scialatelli... c'est aux fruits de mer.
FRaut : *Sais-tu comment préparer le scialatello ? Avec des fruits de mer.*
- IT : Il giudice è cazzimmoso (130)
FRoff : Le juge est chatouilleux.
FRaut : Le juge est « arrogant ».
- IT : Che lavoro fai ? (141)
FRoff : Tu fais quoi dans la vie ?
FRaut : *Qu'est-ce que tu fais ?*
- IT : Così si fa (142)
FRoff : On fait ça.
FRaut : *Alors c'est fait.*
- IT : Fesserie o verità fondate (148)
FRoff : Des bêtises ou la pure vérité.
FRaut : *Une absurdité ou une vérité fondée.*
- IT : Forse una via ci sarebbe (148)
FRoff : Il y aurait un moyen.
FRaut : *Peut-être qu'une sortie me conviendrait.*

Que ce soit dans la formation du groupe adjectival, dans l'expression de la temporalité ou dans la détermination des connotations et des liens de cause-conséquence, tout gravite autour de nuances que la machine semble ignorer ou supposer de manière hasardeuse.

3.2. Quelle qualité ?

Pouvons-nous donc parler de qualité de la traduction automatique* dans le cas d'un texte source déjà traduit où chaque énoncé dépend d'un contexte polysémiotique, avec une série d'informations diégétiques qui ne peuvent pas se traduire en un modèle d'entraînement pour l'apprentissage profond* ? Les résultats satisfaisants en TA sont le fruit de calculs mathématiques qui se basent sur des textes parallèles. Parfois les solutions

recherchées pourraient même être qualifiées de « créatives », comme ce segment de TA qui invoque l'anglais pour résoudre le casse-tête du jeu de mot :

(Exemple 99)

NAP : (*Chanel*) Puzze, e 'o ssaje pecché? T'hê miso **Eau de Stronza**, comm' a tte.

IT : Puzzi, e sai perché? Perché hai messo l'"Eau De Stronza", come te.

FRaut : Tu pues, et tu sais pourquoi ? Parce que tu portes de *l'Eau De Bitch*, comme toi.

Compte tenu que l'anglicisme « bitch » est utilisé dans le langage des jeunes, l'intention de faire un calembour interlinguistique est respectée. Si nous prenons le moment où *Ciro* baragouine et crée un pastiche dégrammatisé d'italien, napolitain et espagnol, nous pouvons observer que la littéralité de la traduction automatique* donne un résultat somme toute recevable :

(Exemple 150)

NAP : (*Ciro, au téléphone*) *Hola... eh... mia camera... camera, sì, no buona. No, no buona, no buona. Cambiare. Una otra. Una otra camera, sì. Gracias. 'Afirmocca...*

IT : *Salve... Mia camera... Camera, sì, no buona. No, no buona, no buona. Cambiare. Un'altra. Un'altra camera, sì. Grazie. Vaffanculo.*

FRaut : *Bonjour... Ma chambre... Chambre, oui, pas bien. Non, pas bon, pas bon. Changez. Une autre. Une autre chambre, oui. Je vous remercie. Allez vous faire foutre.*

Mais qu'en est-il de l'ensemble du fichier de sous-titrage qui devra être post-édité ? De même que pour le corpus en *fansub*, nous avons calculé le nombre de phrases qui, dans notre échantillon de 150 exemples, sortent du transcodage automatique avec une forme linguistiquement et sémantiquement acceptable*. Nous avons isolé 452 phrases (délimitées par les signes ! ? . : ; ...), parmi lesquelles 309 n'avaient pas d'annotations. Il en résulte que 68% des phrases pourraient passer directement à la relecture stylistique et à l'opération de condensation et de segmentation. Théoriquement, pour 38% des segments traduit par la TAN, en plus d'une éventuelle réduction textuelle et d'une séparation en lignes de sous-titrage (des opérations inévitables en adaptation audiovisuelle), s'ajouterait encore un effort temporel, cognitif et technique supplémentaire pour remanier les données et dépasser le seuil d'acceptabilité.

Ces suppositions nous rappellent à quel point la mission du post-éditeur s'annonce pénible et constituent un point de départ pour des considérations plus amples sur les apports possibles de l'intelligence artificielle en adaptation audiovisuelle. Au-delà de l'indéniable intérêt que la TA+PE pourrait constituer pour traduire rapidement et de manière lisible* un grand nombre d'énoncés de niveau standard, nous penchons en faveur d'une adaptation 100% humaine, pour des raisons que nous présenterons de suite. Le fait que la langue source majoritaire de *Gomorra – La serie*, le napolitain, ne soit pas connue par la machine, devrait être le premier argument en faveur d'une biotraduction réalisée par des professionnels qui la maîtrisent, sans passer par une langue relais comme l'italien. Malgré sa proximité avec le napolitain, l'italien a des repères culturels et des diasystèmes* qui lui sont propres, et on conviendra que chaque culture-langue a son historicité, sans contemporanéité totale avec les autres (Meschonnic 1972, p. 52). Notons aussi qu'un biotraducteur analyse le texte source pour y déceler des intentions et agit, par des choix qui sont intentionnels, afin de les transmettre à des destinataires, alors que le travail de la machine concentre ses efforts sur les combinaisons de mots du texte source et se borne à présenter des options de traduction que l'humain devra sélectionner et valider. Christiane Nord nous précise à juste titre que :

chaque traduction est une action interculturelle visant un public ciblé, dans des circonstances culturelles spécifiques ; le texte source revêt donc la simple fonction d'une offre d'information à transformer en fonction du récepteur (Nord 2020, p. 29).

De plus, dans le cas d'une série télévisée, on a affaire à un message verbal indissociable de la scène filmée. Pour rendre hommage à Gottlieb, nous soulignons que les intentions verbales – avec les caractéristiques paraverbales et visuelles qui les accompagnent – sont bien plus importantes que les éléments lexicaux isolés (2012, p. 50). À l'heure actuelle, l'intelligence artificielle est incapable d'interpréter le sens d'énoncés dépendant d'images et de sons. D'autant plus que le sens ultime de l'image filmique résulte de l'imbrication entre ses éléments de dénotation et de connotation, tels qu'ils sont perçus par le récepteur, et que sa composition emporte un signifié esthétique, dont les signes sont nécessairement puisés dans un code culturel (Barthes 1964, p. 40-47). En faisant appel à ses savoirs, l'humain peut décrypter les choix d'ancrage du sens que les scénaristes ont opérés pour parvenir à fabriquer le produit audiovisuel dans son entièreté. Au contraire,

la machine ne décode que l'ancrage littéral, à savoir une partie des éléments dénotatifs du message verbal explicite. Sans les messages visuels et sonores qui sont interdépendants, le cadre interprétatif souhaité par les émetteurs du message est incomplet. Au demeurant, il convient de soulever un dernier point au soutien de la biotraduction professionnelle, souligné aussi par les normes ISO 9000 de 2000³⁷³ et 17100 de 2015³⁷⁴ : la qualité d'une traduction professionnelle ne concerne pas uniquement le produit fini et l'aptitude à satisfaire les exigences des clients, mais tout son *processus* de développement, y compris sa conception et son élaboration (Lavault-Olléon, Allignol 2014, p. 28-30). En substance : ne serait-il plus simple d'adapter directement le contenu du fichier source *from scratch*, par des professionnels expérimentés qui puissent garantir un standard traductionnel élevé dès la réception du texte source ? Grass soulève un autre point crucial, celui de la dévalorisation de l'intelligence et de l'imagination des humains :

La tâche est d'autant plus ingrate qu'elle n'est guère créative et substitue à la démarche valorisante du transfert de sens celle plus ardue de reconstitution du sens et de la cohésion. [...] Les erreurs sont facilement détectables, mais il ne faut pas sous-évaluer la lassitude liée à la tâche même de post-édition, due à une charge cognitive accrue. [...] Dans les domaines où le sens et le style sont prépondérants, c'est-à-dire dans l'intégralité des sciences humaines, une ébauche automatique peut être contreproductive en ce qu'elle vient brider l'élan créatif du traducteur, voire l'induire en erreur (Grass 2022).

L'expérience de *Gomorra – La serie* montre qu'un passage traductionnel intermédiaire (le sous-titrage italien) utilisé en TAN peut aider à surmonter certaines difficultés de restitution du dialecte et éventuellement à suggérer des phrases acceptables*, mais ne remplace pas la connaissance du monde, l'habileté et la créativité de l'humain, nécessaire pour inférer correctement le sens des dialogues, leur donner cohérence et cohésion, les restituer avec le même effet que dans l'original, dans un format lisible* et où d'éventuelles pertes sont compensées par des ajouts inventifs. C'est l'humain qui sait traiter des mots inconnus, qui sait nuancer le discours, qui choisit en connaissance

³⁷³ Intitulée « Systèmes de management de la qualité — Principes essentiels et vocabulaire », disponible à l'adresse : <https://www.iso.org/fr/standard/29280.html> [consulté le 10 juillet 2023].

³⁷⁴ Intitulée « Exigences relatives aux services de traduction », disponible à l'adresse : <https://www.iso.org/fr/standard/59149.html> [consulté le 10 juillet 2023].

de cause en s'appuyant sur sa connaissance du texte et du contexte. Comme le rappelle Bruno Osimo,

à la base de l'activité de traduction se trouve le choix de l'élément considéré comme le plus important dans le texte traduit, c'est-à-dire une analyse objective du texte qui fait ressortir la dominante comme sommet de la structure hiérarchique autour de laquelle le texte s'intègre. [...] En définitive, il est possible d'identifier la dominante, que je définis, avec Jakobson, comme "la composante finalisante d'une œuvre d'art : elle régit, détermine et transforme les autres composantes. C'est la dominante qui garantit l'intégrité de la structure [...]. Bien entendu, il est tout aussi important de pouvoir identifier l'élément ou les éléments qui, le cas échéant, doivent être sacrifiés, en compromettant le moins possible l'intégrité du texte" (in Torop 2010, p. XXI-XXIII).

Pour avoir une chance de tracer un tableau fidèle de l'effort de post-édition*, notre travail mériterait d'être poursuivi et consolidé avec des données quantitatives, en mesurant l'intervention du post-éditeur en termes de temps et de nombre de modifications au clavier. Sans doute n'est-il pas infondé de supposer qu'une répétition de cette expérience à un an d'écart, ou même avec d'autres logiciels très performants basés sur l'intelligence artificielle générative, donnerait des résultats différents. Nous nous limiterons ici à citer Jean-Pierre Pinco, directeur de Média Solutions (un laboratoire numérique spécialisé dans le sous-titrage multilingue depuis 2007) et créateur de la filiale SPOTL, qui commercialise une solution de sous-titrage automatique reposant sur la post-édition*. Interrogé au sujet de la qualité, son discours ne laisse aucune place au doute : « Lorsque je fais du sous-titrage avec des traducteurs, je propose de la *high quality*. Mais en automatique post-édité avec SPOTL, je parle de *good enough quality* (in Carré 2022, p. 19).

CONCLUSION

Toute compréhension d'un discours donné se fonde sur quelque chose qui précède de deux manières : connaissance provisoire de l'homme, connaissance provisoire du sujet. Toute compréhension du détail est conditionnée par une compréhension du tout.

F.D.E. SCHLEIERMACHER
Herméneutique, 1805 (1989), p. 67.

À l'issue de ce travail qui se situe au croisement de la linguistique, de la traductologie* et des études italiennes, trois axes de réflexion peuvent être dégagés, qui sont sous-jacents dans l'intitulé même de notre recherche. *La traduction de la série 'Gomorra'* indique le point de départ de toute démarche traductionnelle, à savoir l'analyse d'un texte source ancré dans sa culture d'origine, avec ses spécificités linguistiques, socioculturelles et narratologiques. Nous avons posé ce cadre général dans la première partie de la thèse. L'adjectif *français* au milieu du groupe nominal introduit le deuxième axe, approfondi dans la deuxième partie, dédié à la construction du texte cible. Le début du sous-titre « *Professionnels, amateurs et logiciels* » suggère l'optique comparative adoptée dans notre troisième partie, où il est question de dresser un bilan qualitatif des trois performances de traduction : les sous-titres réalisés par les adaptateurs professionnels en charge de la version officielle, les sous-titres illégaux diffusés par les *fansubbers** et les traductions automatiques de DeepL. La locution prépositionnelle *aux prises avec*, quant à elle, annonce le leitmotiv de l'écueil traductionnel, celui des *variétés* diatopiques, diastratiques, diaphasiques et diamésiques du scénario, et interroge quant à leur restitution en français. Ces variétés gagnent de l'ampleur dans le récit, puisqu'elles forment une trame dans laquelle s'entrelacent d'autres productions de la *narration transmédia*, et révèlent un projet auctorial où les quartiers défavorisés de l'hinterland napolitain deviennent un personnage à part entière.

Le visionnage répété et attentif des épisodes en VOSTFR de la série, ainsi que l'étude des versions précédentes de *Gomorra* (le roman-enquête, la pièce de théâtre et le long-métrage), nous ont induit à croire que *Gomorra – La serie* est un cas limite de la

sérialité italienne et que seul un professionnel expérimenté en traduction audiovisuelle peut en comprendre tous les enjeux et l'adapter de manière globalement satisfaisante. Muni de ces hypothèses, nous avons regardé de plus près le contexte de production et de réception de l'œuvre, puis rapproché les textes source et cible, que nous avons traités comme des observables susceptibles de conduire à des généralisations théoriques. Nous avons mené notre enquête linguistique selon une attitude descriptive (comme on a traduit) et non pas prescriptive (comme il faut traduire), puisque nous considérons que *l'énoncé traduit* n'échappe pas à la théorisation, contrairement à *l'acte de traduire*. Nous avons abouti à plusieurs problématiques, auxquelles nous avons tâché de répondre au fur et à mesure que nous avançons dans la recherche.

Le premier volet nous indique des pistes pour découvrir quelles sont les spécificités linguistiques, pragmatiques et stylistiques de la série et ses possibles connotations dans son pays de production, ce qui permet de comprendre les raisons de son caractère exceptionnel. En tant que projet de longue haleine, cette extension diégétique de l'intertexte* de *Gomorra* est un produit audiovisuel unique en son genre, d'abord en raison de sa capacité à développer la représentation des mécanismes camorristes sur le long terme (58 épisodes étalés sur 7 ans), mais aussi pour son parcours distributif insolite et pour son scénario écrit à plusieurs mains, misant courageusement sur l'omniprésence du dialecte napolitain, sur la combinaison de traits réalistes et épiques, sur un point de vue avant tout criminel et sur l'absence d'une dimension engagée irréfragable. Tous ces éléments, qui font de cette série une œuvre inattendue dans un panorama télévisuel italien habité par les bons sentiments, laissent deviner pourquoi elle est à l'origine d'un véritable débat dans les milieux culturels transalpins, notamment au sujet de sa représentation de la violence, de ses risques d'émulation et de la tension dramatique voulue par l'intellectuel-lanceur d'alertes Roberto Saviano, dont la voix retentissante soulève des crispations. Le langage cru de la série, renforcé par le recours à la scatologie, à la grossièreté et à l'animalité a en réalité pour fonction d'empêcher l'identification avec les héros négatifs du récit. Malgré les critiques, le mérite unanime de la deuxième série italienne la plus vendue dans le monde est d'avoir réussi à redorer le blason de la langue napolitaine, de conjurer son oubli et d'avoir attiré l'attention des chercheurs. À ce propos, notre étude du dialecte représenté à la télévision a montré le rôle central du napolitain dans le scénario, non seulement pour conférer au récit un effet

réaliste, mais aussi pour définir le profil social des personnages. Lorsqu'il côtoie l'italien dans les scènes dialoguées, le sociolecte des camorristes libère une charge de violence et renseigne les téléspectateurs sur l'origine des personnages, sur leur niveau d'étude et sur leur envie de revanche. Il donne également des informations importantes sur la loyauté envers le clan, sur l'incompatibilité de valeurs entre la langue de la mafia et la langue de la justice et sur l'attachement à la région. Pour cette raison, le sous-titrage officiel en italien s'oppose à une standardisation complète des répliques et s'ouvre aux régionalismes. Un adaptateur audiovisuel chargé de traduire un tel texte ne saurait pas ignorer tous ces signes, et devrait interroger à chaque instant la notion de pertinence dans sa restitution. La deuxième partie de la thèse se concentre sur cet aspect et essaie d'illustrer le positionnement de l'adaptateur face aux choix d'équivalences les plus épineux.

Le cœur de notre travail de recherche nous a montré que le transfert linguistique concerne l'ensemble des étapes de diffusion de la série à l'étranger, y compris la publicité visant à encourager les abonnements à Canal+. Le paratexte demande en effet une stratégie adaptative (donc une sélection des éléments diégétiques pertinents à véhiculer) qui puisse localiser les contenus informationnels en fonction des objectifs commerciaux et des attentes du public récepteur. Les trailers, mais aussi les musiques et les titres des épisodes, sont le lieu privilégié pour instaurer une première forme de dialogisme avec les téléspectateurs, du moment où ils permettent d'inférer des échos avec les autres œuvres du réseau transmédiatique, des intentions édifiantes et des isotopies structurantes du récit. Leur traduction demande ainsi une compréhension globale et synergique des intentions des auteurs et des distributeurs. Nous avons conclu que l'adaptation dans ces zones de frontières du texte cible s'expose à des pertes sémantiques importantes, qui dépassent une simple et prévisible baisse d'idiomaticité : dans les titres des épisodes et dans les morceaux rap, la sous-traduction et la substitution (voire l'omission) peuvent priver les destinataires d'informations diégétiquement pertinentes. Dans son travail sur les dialogues de la série, l'adaptateur officiel se heurte certes à des difficultés, telles que l'anisomorphisme entre napolitain et français, les différences de diasystème* en Italie et en France, les *realia* du crime organisé, les *topoi* de la culture napolitaine et la zone de contact linguistique entre variétés locales et langue nationale. Néanmoins, nous remarquons qu'en cas de non correspondance directe entre les deux langues-cultures des

solutions compensatrices s'opèrent au niveau du même épisode (ou de la même saison), ce grâce à la vision d'ensemble du traducteur (incluant les images, la bande-son et les sous-titres italiens originaux) ainsi qu'à ses connaissances encyclopédiques. La perte de localisme qu'entraîne le sous-titrage est tolérée quand on apprend le projet transmédiatique de Saviano, qui n'est pas de « raconter Naples au monde, mais le monde à travers Naples » (2018d). Le dialecte devient l'expression d'un territoire sinistré où le discours des camorristes s'élève à récit universel de la cupidité. C'est ainsi que la VOSTFR renonce à restituer des connotations diatopiques et considère comme pertinents les variétés familières et populaires, la vulgarité, l'argot, l'opacité sémantique typique des conversations entre gangsters et le langage figuratif, qu'elle réussit à exporter en français. Tous ces particularismes sont restitués en alternant successivement la traduction littérale, l'équivalence fonctionnelle et des formes plus libres de transfert (modulations, transpositions, adaptations, ajouts, explicitations, substitutions et re-crétions lexicales) ; la domestication, bien que prépondérante (en traduction audiovisuelle elle est vouée à optimiser la lisibilité* et l'acceptabilité* du texte cible), n'est donc jamais totale et le sous-titrage sauvegarde quelques touches de couleur locale par la voie de l'emprunt et du calque. Le plus grand écueil de traduction en langue française résulte être la restitution de l'alternance codique*, où les solutions proposées atténuent considérablement les divergences socioculturelles entre personnages : pour les inférer, le téléspectateur devra s'en remettre essentiellement au jeu des acteurs et à la mise en scène.

Notre troisième volet conclut que le sous-titrage professionnel est satisfaisant puisqu'il est conforme aux normes du métier et aux préconisations des chercheurs-traductologues, notamment en matière de respect du sens et des isotopies, d'efficacité des choix linguistiques, d'acceptabilité* globale et de lisibilité* des contenus. L'hypothèse initiale que l'adaptation d'une série dialectale de genre gangster réalisée par des professionnels est meilleure qu'une adaptation d'amateurs risquait d'enfoncer une porte ouverte. Néanmoins, il résulte de notre analyse comparative que certains amateurs surmontent les écueils du texte source et se montrent capables de garantir un niveau qualitatif acceptable, surtout au niveau micro-textuel ; en effet, le taux général de phrases marquées par des incongruités linguistiques ou sémantiques est limité à 20%. Malgré des bonnes résolutions, surtout dans la transposition de la vulgarité et dans la segmentation en lignes, nous devons souligner que la qualité globale des fichiers de sous-titrage des

fansubbers est fortement impactée par la grande variabilité des apports individuels, parmi lesquels il est possible de trouver des fichiers inutilisables. De manière transversale, un des principaux critères d'acceptabilité*, la maîtrise de la langue cible, n'est pas toujours rempli, ainsi que la garantie d'une relecture externe. Sans une formation spécifique et rattrapés par des délais serrés, il n'est pas étonnant que les fans contributeurs soient rétifs à toute forme de renonciation aux constructions lexicales et morphosyntaxiques issues du texte source. C'est ainsi qu'ils s'en remettent à une littéralité brute, ayant comme principale conséquence des sous-titres longs et cadencés par la subordination, et demandant donc un plus grand effort cognitif de la part des téléspectateurs. Et qui dit ralentissement du processus inférentiel, dit risque de rompre le pacte de lecture établi avec les destinataires de la traduction audiovisuelle. Le recours au calque est aussi une constante dans la traduction automatique* des sous-titres italiens, qui n'offre pas de vraie *solution* traductionnelle, mais uniquement des *propositions* formulées en fonction de ce qui est connu par la base de données. Quand le registre source demeure standard, les traductions de DeepL sont linguistiquement acceptables*, mais lorsque la machine ne reconnaît pas des mots en napolitain, des tournures orales non standard, de l'argot, des phrases dépendant de l'image filmique, de l'implicite dans les relations sociolinguistiques, c'est au post-éditeur de repérer les incongruités générées automatiquement et de choisir l'équivalence adéquate. Selon notre calcul, une intervention humaine serait nécessaire pour au moins 32% des phrases examinées. Ces résultats nous convainquent qu'à ce jour, pour une série à haute densité variationnelle* comme *Gomorra – La serie*, la post-édition* d'un scénario retraduit par DeepL est sans doute une option moins coûteuse, mais elle n'est pas forcément la meilleure solution pour s'assurer un résultat rapide et de haute qualité. En effet, le post-éditeur devrait vérifier la première étape de traduction (du napolitain vers l'italien), veiller à la cohérence entre le texte source et les scènes filmées et déstandardiser tous les énoncés nivelés par la tendance normalisatrice de la machine. En substance, mieux que les machines et les amateurs, le biotraducteur professionnel peut traduire l'ensemble dès le départ sans perdre le fil et sans brider sa créativité, au lieu de corriger des propositions décousues et calquant servilement l'original. En outre, un spécialiste qui travaille sur l'intégralité d'une série sait analyser les (co)textes avec lesquels elle est susceptible de s'intégrer : voilà une autre compétence essentielle que l'humain peut utiliser pour déceler la structure polyphonique du texte, qui se situe au niveau de la langue (ou de la phrase), et qui ne se découvre pas par une étude des emplois

possibles des énoncés (Nølke 2001). En conséquence, nous partageons l'opinion de Gottlieb quand il affirme que la qualité d'un sous-titrage devrait être mesurée par la capacité de la version sous-titrée dans son ensemble à transmettre la *gestalt* sémantique de l'original (2012, p. 57). Outre sa capacité à identifier la dominante et à démêler connotation et dénotation dans l'apparat filmique, l'adaptateur professionnel est muni, comme on dit en didactique des langues, d'une grande « tolérance à l'ambiguïté » : au lieu d'être effrayé dans une situation linguistique peu familière et de bloquer face à l'inconnu, il accepte de renoncer, réagit avec aisance, fait preuve d'esprit d'initiative et prend des risques (Thompson 2017). Si nous voulons que la machine puisse vraiment aider le biotraducteur à gagner un temps précieux, il faudrait qu'elle améliore le repérage de l'implicite, l'apprentissage profond* de la syntaxe de l'oral et des tournures argotiques, mais surtout qu'elle apprenne à interpréter des scènes filmées.

Notre sujet présente probablement encore de nombreuses failles. L'analyse qualitative de 50 heures de scènes filmées et d'un corpus de presque 300 000 mots risque d'avoir oublié des exemples pertinents. Nous n'avons pas l'opportunité de connaître avec précision les circonstances qui ont mené les sous-titres professionnels à leurs choix traductionnels, en raison de cette nébulosité qui caractérise le processus de traduction et qui nous empêche de faire la part des choses entre les contributions individuelles et les logiques commerciales de la chaîne de télévision (Ranzato 2010, p. 18). Comme nous l'avons évoqué précédemment, notre étude ne nous permet pas non plus de mesurer objectivement l'efficacité³⁷⁵ des sous-titres professionnels ou amateurs, puisqu'il faudrait réaliser des tests de réception avec des séances de projection et des questionnaires de satisfaction. De même, notre expérience de la traduction automatique* des sous-titres italiens mériterait d'être vérifiée par des post-éditeurs professionnels et comparée avec le travail d'un groupe de contrôle ayant effectué une adaptation entièrement humaine, afin de calculer les efforts de post-édition* et les temps de réalisation du livrable. Toutefois nous voulons croire que cette thèse, en proposant une voie d'analyse des stratégies d'adaptation audiovisuelle de la variation*, constitue une modeste contribution aux études traductologiques*, en raison du nombre réduit d'études portant sur la traduction – humaine et automatique – des séries dialectales de l'italien vers le français.

³⁷⁵ Par ce terme nous entendons la capacité de l'adaptateur audiovisuel de prédisposer du matériel linguistique pour qu'il puisse susciter les mêmes émotions dans la culture réceptrice et permettre aux téléspectateurs francophones d'inférer le sens à l'instar du public italoophone.

Nous espérons notamment que notre travail de recherche pourra contribuer à la formation initiale et continue des traducteurs audiovisuels, et qu'il saura sensibiliser les chaînes de télévision (ainsi que leurs publics) à l'importance d'une adaptation professionnelle de haute qualité et d'un emploi raisonné de la traduction automatique*.

Pour conclure, les limites de notre travail peuvent constituer une amorce pour de nouvelles pistes de recherche dans des domaines variés. En sociolinguistique, il reste à découvrir comment le répertoire italien reflété à l'écran se décline dans d'autres films et séries présentant une alternance codique* (pour n'en citer que trois : italien-milanaise dans *Lo Spietato*, italien-romain dans *Suburra* ou italien-napolitaine dans *Mare Fuori*). En études italiennes notre travail de recherche pourrait inviter à approfondir ultérieurement l'évolution de l'écriture de Saviano sur l'axe diachronique, mais également l'adaptation télévisuelle d'œuvres littéraires à succès ou le retour massif du dialecte à la télévision nationale. En narratologie, il serait utile de comparer la représentation du pouvoir mafieux italien de *Gomorra* et celui de séries ou de films de gangsters tournés en France, tels que *La French* de Cédric Jimenez (2014) ou *L'immortel* de Richard Berry (2010) ; l'impact de la traduction de notre série sur la réception de l'édifice transmédiatique *Gomorra* en France pourrait constituer un autre prolongement intéressant. En traductologie*, il faudrait compléter notre observation des solutions traductionnelles face au sociolecte criminel napolitain à travers une étude approfondie du doublage en français de *Gomorra – La serie* et, éventuellement, comparer son adaptation aux traductions du film connexe *L'immortale* ou du film tiré de l'œuvre de Roberto Saviano *La Paranza dei Bambini*. De plus, nos considérations sur la traduction automatique pourraient être prolongées en répétant notre expérience à l'aide de l'intelligence artificielle générative, au vu des progrès annoncés dans les prochaines années. À ce propos, concernant la mort imminente que certains semblent prédire à la traduction humaine, nous sommes bien conscient que l'histoire est jalonnée d'innovations technologiques initialement conçues pour simplifier le travail des humains et qui ont fini par le supplanter. Il y a de fortes chances que DeepL ou d'autres formes d'IA finissent, tôt ou tard, de dépasser le seuil de la qualité acceptable* en adaptation audiovisuelle. Il « suffirait » d'ailleurs de pouvoir intégrer une intrigue – corroborée d'informations iconiques et sonores – à un système de sous-titrage automatique. Supposons que le bras-de-fer entre l'humain et la machine soit enfin gagné par cette dernière. Ce jour-là, *Gomorra*

- *la serie* cesserait d'être un défi de traduction inatteignable par la TA neuronale*, mais notre recherche n'en conserverait pas moins son utilité, puisqu'elle deviendrait un étalon pour mesurer dans le temps les progrès des nouvelles technologies appliquées à la traduction. En attendant, nous continuons à faire confiance aux capacités de l'intellect humain. Dans la mesure où nous avons à l'esprit la familiarité étymologique des *textes* avec les *tissus*, nous préférons suivre une logique simple et ancienne : lorsque l'on recherche un tissage remarquable, il convient de faire appel aux mains de couturiers experts, qui puissent comprendre toute la complexité des motifs qui s'enchevêtrent dans la trame imaginée et ainsi en reproduire l'ensemble des formes et des couleurs.

REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES

Œuvres citées

- AÏSSAOUI, Mohammed, 2007. La mafia napolitaine, un roman détonant ! *Le Figaro* [en ligne]. Paris, 6 décembre 2007. [Consulté le 7 juillet 2021]. Disponible à l'adresse : <https://www.lefigaro.fr/livres/2007/12/06/03005-20071206ARTFIG00370-la-mafia-napolitaine-un-romandetonant-.php>
- ALBY, Sophie, 2013. Alternances et mélanges codiques. In : SIMONIN, Jacky et WHARTON, Sylvie (éd.), *Linguistique du contact* [en ligne]. ENS éditions. Lyon. pp. 43-70. Langages. [Consulté le 22 avril 2022]. Disponible à l'adresse : <https://books.openedition.org/enseditions/12402?lang=fr>
- ALI, Mohamed Saad, 2016. La traduction des expressions figées : langue et culture. *Traduire* [en ligne]. 1 décembre 2016. N° 235, pp. 103-123. [Consulté le 20 juillet 2022]. DOI 10.4000/traduire.865. Disponible à l'adresse : <http://journals.openedition.org/traduire/865>
- ANSCOMBRE, Jean-Claude, 2008. Les formes sentencieuses : peut-on traduire la sagesse populaire ? *Meta* [en ligne]. 4 août 2008. Vol. 53, n° 2, pp. 253-268. [Consulté le 3 octobre 2022]. DOI 10.7202/018518ar. Disponible à l'adresse : <http://id.erudit.org/iderudit/018518ar>
- ANTONELLI, Giuseppe, 2007. *L'italiano nella società della comunicazione*. Bologna : Il mulino. Universale paperbacks Il mulino, 513.
- APRILE, Marcello et DE FAZIO, Debora, 2010. *La serialità televisiva: lingua e linguaggio nella fiction italiana e straniera*. Galatina, Italie : Congedo. Pubblicazioni del Dipartimento di filologia linguistica e letteratura dell'Università del Salento, v. 39.
- ATAA, 2014. Glossaire de la traduction audiovisuelle professionnelle. *L'écran traduit. Revue sur la traduction et adaptation audiovisuelles* [en ligne]. 2014. N° Hors-série n.2, pp. 49. [Consulté le 3 mars 2022]. Disponible à l'adresse : <https://beta.ataa.fr/documents/ET-HS2-complet.pdf>
- ATAA, 2019. *Faire adapter une œuvre audiovisuelle. Guide du sous-titrage et du doublage*. [en ligne]. 2019. Association des Traducteurs Adaptateurs de l'Audiovisuel. [Consulté le 9 mars 2023]. Disponible à l'adresse : https://beta.ataa.fr/documents/Brochure_Ataa_version2019.pdf
- ATAA, 2022. *Normes de sous-titrage français* [en ligne]. 2022. [Consulté le 3 mars 2022]. Disponible à l'adresse : https://beta.ataa.fr/documents/NORMES_SOUS-TITRAGE_FRANCAIS_EN-TETE.pdf
- ATVE, 2021. *Atve Machine Translation Manifesto* [en ligne]. 13 septembre 2021. [Consulté le 3 mars 2022]. Disponible à l'adresse : https://avteurope.eu/wp-content/uploads/2021/09/Machine-Translation-Manifesto_ENG.pdf
- BACCI, Simone, 2022a. Savoirs, entre éthos et pathos. Le cas de Roberto Saviano. In : *ICODOC 2021* [en ligne]. [en ligne] : SHS Web of Conferences. 23 septembre 2022. pp. 1-17. [Consulté le 23 septembre 2022]. DOI <https://doi.org/10.1051/shsconf/202214601002>
- BACCI, Simone, 2022b. Le dialecte napolitain, créateur de liens entre parlants. BATTISTON, Régine et MARTIN, Carole (éd.), *JDH UHA* [en ligne] [en ligne]. 2022. Vol. Lien(s), n° 1, pp. 87-98. [Consulté le 8 juillet 2022]. Disponible à l'adresse : <https://jdhuha.hypotheses.org/files/2022/05/Volume-JDH-SHS-2021.pdf>

- BALIRANO, Giuseppe, 2020. Traduire la proxémie masculine dans la représentation du crime organisé napolitain: le 'rendu' audiovisuel dans Gomorrah - The Series. In : CALIENDO, Giuditta et OSTER, Corinne (éd.), *Traduire la criminalité: perspectives traductologiques et discursives*. Lille : Presses universitaires du Septentrion. pp. 127-151.
- BARBÉRIS, Jeanne-Marie, 2007. Voix et oralité dans l'écrit: la représentation graphique de la parole populaire dans des textes chansonniers. *Cahiers de praxématique* [en ligne]. 2 décembre 2007. N° 49, pp. 207-232. [Consulté le 8 février 2023]. DOI 10.4000/praxématique.944. Disponible à l'adresse : <http://journals.openedition.org/praxématique/944>
- BARTHES, Roland, 1954. *Michelet par lui-même*. Paris : Éditions du Seuil.
- BARTHES, Roland, 1964. Rhétorique de l'image. *Communications* [en ligne]. 1964. Vol. 4, n° 1, pp. 40-51. [Consulté le 4 juillet 2023]. DOI 10.3406/comm.1964.1027. Disponible à l'adresse : https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1964_num_4_1_1027
- BAUX, Marguerite, 2019. Roberto Saviano : « J'ai l'œil pour la noirceur ». *Elle* [en ligne]. Paris, 3 mai 2019. [Consulté le 5 avril 2021]. Disponible à l'adresse : <https://www.elle.fr/Societe/Interviews/Roberto-Saviano-J-ai-l-oeil-pour-la-noirceur-3789071>
- BELLOUR, Raymond, 2009. *Le corps du cinéma: hypnoses, émotions, animalités*. Paris : P.O.L. Trafic.
- BENJAMIN, Walter et LACIS, Asja, 2020. *Napoli porosa*. Napoli : Dante & Descartes. Accapo, 15.
- BENVENUTI, Giuliana, 2018. *Il brand Gomorra: dal romanzo alla serie TV*. e-book. Bologne, Italie : Il mulino. Saggi, 863.
- BERNARDELLI, Andrea, 2016. Etica criminale. Le trasformazioni della figura dell'antieroe nella serialità televisiva. *Between* [en ligne]. 4 juillet 2016. Vol. V. 6. [Consulté le 2 juin 2021]. DOI 10.13125/2039-6597/2120. Disponible à l'adresse : <http://ojs.unica.it/index.php/between/article/view/2120>
- BERNARDI, Floriana, 2017. *Italy beyond Gomorrah: Roberto Saviano and transmedia disruption*. London ; New York : Rowman & Littlefield International. Disruptions.
- BERRUTO, Gaetano, 2012. *Sociolinguistica dell'italiano contemporaneo*. Nuova ed., 2. ed. Rome, Italie : Carocci. Manuali universitari, 131.
- BERRUTO, Gaetano et CERRUTI, Massimo, 2019. *Manuale di sociolinguistica*. Nuova edizione, 2. édition. Turin, Italie : UTET Università.
- BESNIER, Lionel, 2015. *L'argot du polar. Cadavre exquis de la série noire*. Paris : Gallimard. Folio.
- BESSON, Rémy, 2014. Prolégomènes pour une définition de l'intermédialité à l'époque contemporaine. *Cinémadoc* [en ligne]. 29 avril 2014. [Consulté le 14 juillet 2023]. Disponible à l'adresse : https://cinemadoc.hypotheses.org/2855#footnote_49_2855
- BEZARI, Christina, RAIMONDO, Riccardo et VUONG, Thomas, 2019. La théorie des imaginaires de la traduction: Introduction. *Itinéraires* [en ligne]. 20 février 2019. N° 2018-2 et 3. [Consulté le 12 avril 2022]. DOI 10.4000/itineraires.5062. Disponible à l'adresse : <http://journals.openedition.org/itineraires/5062>
- BIANCHI, Patricia et MATURI, Pietro, 2006. Dialetto e italiano negli usi linguistici dei parlanti di Napoli e della Campania. In : DE BLASI, Nicola et MARCATO, Carla (éd.), *Lo spazio del dialetto in città*. Napoli, Italie : Liguori editore. pp. 1-21.
- BISES, Stefano, CALZONE, Maria Pia, LOMBARDO, Maricetta, SOLLIMA, Stefano, D'AMORE, Marco, CERLINO, Fortunato et SAVIANO, Roberto, 2014. *Speciale backstage - Il gomorrese* [en ligne]. [Youtube]. 7 mai 2014. [Consulté le 11 septembre 2020]. Disponible à l'adresse : <https://www.youtube.com/watch?v=hS3suOoovRs>
- BOCCASSINI, Ilda, 2016. Ilda Boccassini: « Sì, Gomorra in tv è il male, ma spinge a cambiare ». *La*

- Repubblica* [en ligne]. Rome, Italie, 1 juin 2016. [Consulté le 6 juillet 2021]. Disponible à l'adresse : https://www.repubblica.it/cultura/2016/06/01/news/ilda_boccassini_si_gomorra_e_il_male_ma_spinge_a_cambiare_-141046865/
- BONI, Marta, 2011. *De l'intertextualité au transmédia: pratiques de réécriture autour de « "Romanzo criminale" »* [en ligne]. Paris : Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III; Università cattolica del Sacro Cuore (Milan, Italie). Disponible à l'adresse : <https://www.theses.fr/2011PA030124>
- BONOMI, Ilaria et MARASCHIO, Nicoletta, 2017. *Giornali, radio e tv: la lingua dei media*. Rome, Italie : Gedi.
- BOURDAA, Mélanie, 2013. Le fansubbing, une pratique de médiation culturelle. *La revue des médias* [en ligne]. 27 septembre 2013. [Consulté le 26 juin 2021]. Disponible à l'adresse : <https://larevuedesmedias.ina.fr/le-fansubbing-une-pratique-de-mediation-culturelle>
- BOYCHUK, Elena et ALEKSANDROVA, Tatiana, 2022. Une approche automatisée pour la recherche des figures de style de répétition: *La linguistique* [en ligne]. 7 avril 2022. Vol. Vol. 58, n° 1, pp. 215-236. [Consulté le 5 juillet 2023]. DOI 10.3917/ling.581.0215. Disponible à l'adresse : <https://www.cairn.info/revue-la-linguistique-2022-1-page-215.htm?ref=doi>
- BRÉAN, Samuel, 2014. Amateurisme et sous-titrage : la fortune critique du « fansubbing ». *Traduire* [en ligne]. 15 juin 2014. N° 230, pp. 22-36. [Consulté le 8 décembre 2020]. DOI 10.4000/traduire.618. Disponible à l'adresse : <http://journals.openedition.org/traduire/618>
- BREYEL-STEINER, Christine et GRASS, Thierry, 2021. Traduction automatique et biotraduction : le mariage forcé. *Traduire*. juin 2021. Vol. Des jeux et des mots, n° 244 (juin 2021), pp. 94-106. DOI <https://doi.org/10.4000/traduire.2350>.
- BRIGNOLI, Laura, 2021. Quale riscrittura? BRIGNOLI, Laura et ZANGRANDI, Silvia (éd.), *InterArtes [online]* [en ligne]. 2021. Vol. Confini, n° 1, pp. 1-15. [Consulté le 19 avril 2022]. Disponible à l'adresse : <https://www.iulm.it/wps/wcm/connect/iulm/48301a49-8a93-4248-a1a2-dc075b7bb596/1+Brignoli.pdf?MOD=AJPERES>
- BRODESCO, Alberto et MATTIUCCI, Cristina, 2017. Being there: Le Vele as characters in Gomorrah - The Series. *Journal of Italian Cinema & Media Studies*. 2017. Vol. 5, n° 3, pp. 321-332. DOI https://doi.org/10.1386/jicms.5.3.321_1.
- BRUNETTA, Gian Piero, 2020. *L'Italia sullo schermo: come il cinema ha raccontato l'identità nazionale*. 1a edizione. Rome, Italie : Carocci editore. Frecce, 289.
- CALVET, Alain, 2016. Le poids des langues romanes dans le monde. *Hermès* [en ligne]. 2016. Vol. n° 75, n° 2, pp. 34. [Consulté le 22 mai 2023]. DOI 10.3917/herm.075.0034. Disponible à l'adresse : <http://www.cairn.info/revue-hermes-la-revue-2016-2-page-34.htm?ref=doi>
- CALVET, Louis-Jean, 2007. *L'argot*. 3e éd. mise à jour. Paris : Presses universitaires de France. Que sais-je ?, 700.
- CAMILLERI, Andrea et DE MAURO, Tullio, 2013. *La lingua batte dove il dente duole*. Prima edizione. Rome, Italie : GLF editori Laterza. I Robinson. Letture.
- CARELLI, Paolo, 2021. Le serie pay italiane. In : *Storia delle serie tv*. Rome, Italie : Dino Audino. pp. 63-79.
- CARRABBA, Giuseppe, 2023. Gomorra: il videogioco italiano ispirato al romanzo di Roberto Saviano. *Everyeye.it* [en ligne]. [en ligne], 9 février 2023. [Consulté le 10 février 2023]. Disponible à l'adresse : <https://www.everyeye.it/articoli/speciale-gomorra-videogioco-italiano-ispinato-romanzo-saviano-60352.html>

- CARRÉ, Patrice, 2022. Sous-titrer automatiquement : progrès ou boîte de Pandore ? *Le film français* [en ligne]. 2 décembre 2022. N° 4049, pp. 18-21. [Consulté le 9 mars 2022]. Disponible à l'adresse : <https://media.licdn.com/dms/document/C4E1FAQGvsESz6wFeYA/feedshare-document-pdf-analyzed/0/1670397835688?e=1679529600&v=beta&t=rKpVjV0rOBu02cA27jckWKQQ TUL7qI8TihEK3amdHtk>
- CARROLL, Mary et IVARSSON, Jan, 1998. *Code of good subtitling practice* [en ligne]. 17 octobre 1998. ESIST. [Consulté le 5 mars 2022]. Disponible à l'adresse : <https://www.esist.org/wp-content/uploads/2016/06/Code-of-Good-Subtitling-Practice.PDF.pdf>
- CASTAGNINO, Angelo, 2014. *The intellectual as a detective: from Leonardo Sciascia to Roberto Saviano*. New York, États-Unis : Peter Lang. Currents in Comparative Romance Languages and Literatures, Vol. 227.
- CAVALERI, Giuseppe, 2017. *Le cinéma italien en France: histoire, société et diffusion: étudiées à travers les œuvres de Emanuele Crialese, Matteo Garrone et Paolo Sorrentino* [en ligne]. Paris : Université de Nanterre - Paris X. [Consulté le 12 décembre 2020]. Disponible à l'adresse : <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-02340698>
- CAZALBOU, Renaud, 2012. De la citation à l'autorité : liberté et contrainte dans le discours argumentatif. In : *Voix et marqueurs du discours : des connecteurs à l'argument d'autorité [online]* [en ligne]. Lyon : ENS Éditions. Disponible à l'adresse : <http://books.openedition.org/enseditions/4574>
- CERRUTI, Massimo et REGIS, Riccardo, 2020. *Italiano e dialetto*. Carocci. Rome, Italie. Bussole.
- CHAUME, Frederic, 2013. The turn of audiovisual translation: New audiences and new technologies. *Translation Spaces* [en ligne]. 29 novembre 2013. Vol. 2, pp. 105-123. [Consulté le 8 décembre 2020]. DOI 10.1075/ts.2.06cha. Disponible à l'adresse : <http://www.jbe-platform.com/content/journals/10.1075/ts.2.06cha>
- CIMENT, Michel, 1992. *Le crime à l'écran. Une histoire de l'Amérique*. Paris : Gallimard. Découvertes Gallimard, Arts.
- CINI, Carlotta, 2010. L'interpellation : interjections et appellatifs. Une approche contrastive italien/français. *Corela* [en ligne]. 1 octobre 2010. N° HS-8. [Consulté le 1 novembre 2022]. DOI 10.4000/corela.1698. Disponible à l'adresse : <http://journals.openedition.org/corela/1698>
- CNIL, 2023. Apprentissage profond (deep learning). *Commission Nationale de l'Informatique et des Libertés* [en ligne]. 2023. [Consulté le 7 juillet 2023]. Disponible à l'adresse : <https://www.cnil.fr/fr/definition/apprentissage-profond-deep-learning#:~:text=L%27apprentissage%20profond%20est%20un,données%20afin%20d%27être%20entraînés>.
- COLACURCIO, Carlotta, 2016. *Il caso Gomorra. La narrazione seriale oltre la cronaca* [en ligne]. 2016. Università Cattolica del Sacro Cuore. [Consulté le 2 juin 2021]. Disponible à l'adresse : https://www.academia.edu/30741158/Il_caso_Gomorra_La_narrazione_seriale_oltre_la_cronaca
- COLELLA, Amedeo, 2014. *Manuale di filosofia napoletana*. Naples, Italie : Cultura Nova.
- COLLOMBAT, Isabelle, 2012. Traduction et variation diatopique dans l'espace francophone: le Québec et le Canada francophone. *Arena Romanistica - Journal of Romance studies, University of Bergen* [en ligne]. 2012. pp. 13-50. [Consulté le 12 novembre 2020]. Disponible à l'adresse : <https://hal-univ-paris3.archives-ouvertes.fr/hal-01400858>

- COLLOT, Michel, 1997. La syntaxe nominale. *La matière-émotion* [en ligne]. 1997. pp. 282-295. Disponible à l'adresse : <https://www.cairn.info/--9782130486503-page-282.htm>
- CONTARINI, Silvia, 2011. Lingue, dialetti, identità. Letteratura dell'immigrazione. *Individu & nation* [en ligne]. 2011. Vol. 4. [Consulté le 11 septembre 2020]. Disponible à l'adresse : <http://preo.u-bourgogne.fr/individuetnation/index.php?id=228>
- CONTINI, Gianfranco, 1970. *Varianti e altra linguistica: una raccolta di saggi, 1938-1968*. Torino : G. Einaudi. Einaudi paperbacks, 96.
- CORNU, Jean-François (éd.), 2014. *Le doublage et le sous-titrage: histoire et esthétique*. Rennes : Presses universitaires de Rennes. Le Spectaculaire.
- COSERIU, Eugenio, 1973. *Sincronía, diacronía e historia: el problema del cambio lingüístico*. 2. ed., rev. y corr. Madrid : Gredos. Biblioteca románica hispánica 2, Estudios y ensayos, 193.
- COTRONEO, Caterina, 2008. *Erri De Luca et Naples: entre mythes et réalité, la recherche de l'harmonie perdue* [en ligne]. Poitiers : Université de Poitiers. [Consulté le 24 septembre 2021]. Disponible à l'adresse : <http://nuxeo.edel.univ-poitiers.fr/nuxeo/site/esupversions/a04810bf-5571-4884-bdb8-7fdf5fe74ccc>
- COURRIOL, Florence, 2015. *Pour une étude traductologique du plurilinguisme littéraire: la traduction française de l'insertion du dialecte dans le récit italien contemporain* [en ligne]. Université de Bourgogne. [Consulté le 15 octobre 2020]. Disponible à l'adresse : <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01354171/document>
- COURRIOL-SEITA, Florence, 2019. Les dialectes ou la pensée de l'écart en traduction: L'exemple italien. In : LEDERER, Marianne et STRATFORD, Madeleine (éd.), *Culture et traduction* [en ligne]. Paris : Classiques Garnier. pp. 141-153. *Translatio*, 5. [Consulté le 22 mai 2023]. Disponible à l'adresse : https://classiques-garnier.com/doi/garnier?article=MnlMS02_141
- CROCE, Benedetto, 1899. *Pulcinella e il personaggio del napoletano in commedia: ricerche e osservazioni*. Rome, Italie : Loescher.
- D'ACHILLE, Paolo, 2011. Italiano e dialetto a Roma. *Treccani* [en ligne]. [en ligne]. *Lingua italiana*. [Consulté le 5 mars 2022]. Disponible à l'adresse : https://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/speciali/italiano_dialetti/D_Achille.html
- DAL LAGO, Alessandro, 2010. *Eroi di carta: il caso Gomorra e altre epopee*. Rome, Italie : Manifestolibri. Hide park corner.
- DAL LAGO, Alessandro, 2014. Il ritornello dell'io. Note su un caso estremo di egotismo letterario. *Il Verri* [en ligne]. 2014. N° 55, pp. 1-13. [Consulté le 25 juillet 2021]. Disponible à l'adresse : <http://www.alessandrodallago.com/uploads/9/9/3/4/99342470/saviano.pdf>
- D'AMORA, Mariano, 2013. La figura del femminiello/travestito nella cultura e nel teatro contemporaneo napoletano. *Cahiers d'études italiennes* [en ligne]. 30 juin 2013. N° 16, pp. 201-212. [Consulté le 31 décembre 2022]. DOI 10.4000/cei.1198. Disponible à l'adresse : <http://journals.openedition.org/cei/1198>
- DAMOUR, Franck, 2017. Gomorra, le dilemme moral d'une série « réaliste ». *Carnets aléatoires*. 2017. N° 2, pp. 101-102. DOI 10.3917/etu.4235.0101.
- DARA, Virginia, 2017. Tra influencer e viralità: le strategie di promozione di Gomorra. *Inside Marketing* [en ligne]. [en ligne], 30 novembre 2017. [Consulté le 14 février 2022]. Disponible à l'adresse : <https://www.insidemarketing.it/strategie-di-promozione-di-gomorra/>
- DARDANO, Maurizio, 2014. *Nuovo manualetto di linguistica italiana*. 1. ed., 7. rist. Bologne, Italie :

- Zanichelli.
- DE BLASI, Nicola, 2010. Usi letterari del dialetto. *Treccani* [en ligne]. [en ligne]. Enciclopedia dell'italiano. [Consulté le 25 janvier 2022]. Disponible à l'adresse : [https://www.treccani.it/enciclopedia/usi-letterari-del-dialetto_\(Enciclopedia-dell%27Italiano\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/usi-letterari-del-dialetto_(Enciclopedia-dell%27Italiano)/)
- DE BLASI, Nicola, 2020. La discontinua letteratura in napoletano e la fortuna postunitaria del dialetto. In : *Letteratura dialettale a Napoli*. Florence, Italie : Franco Cesati editore. pp. 165-178.
- DE BLASI, Nicola et MONTUORI, Francesco, 2020. *Una lingua gentile. Storia e grafia del napoletano*. Cronopio. Naples, Italie.
- DE CATALDO, Giancarlo, 2002. *Romanzo criminale*. Paris : Métailié.
- DE FALCO, Renato, 2019. *Alfabeto napoletano*. Naples, Italie : Colonnese.
- DE LOS REYES LOZANO, Julio, 2021. Vers une formation des traducteurs audiovisuels en traduction automatique et post-édition. *Colloque Robotrad. Vers une robotique du traduire*. Université de Strasbourg. 30 septembre 2021.
- DE LUCA, Erri, 2014. Le sacré de ce sud. *Le Un Hebdo* [en ligne]. 6 août 2014. N° 18. [Consulté le 24 septembre 2021]. Disponible à l'adresse : <https://le1hebdo.fr/journal/naples-une-odeur-de-soufre/18/article/le-sacr-de-ce-sud-345.html>
- DE MATTEIS, Stefano, 2012. *Napoli in scena: antropologia della città del teatro*. Roma, Italie : Donzelli. Virgola, 93.
- DEBOVE, Antonia, FURLAN, Sabrina et DEPRAETERE, Ilse, 2011. A contrastive analysis of five automated QA tools (QA Distiller 6.5.8, Xbench 2.8, ErrorSpy 5.0, SDLTrados 2007 QA Checker 2.0 and SDLX 2007 SP2 QA Check). In : DEPRAETERE, Ilse (éd.), *Perspectives on Translation Quality* [en ligne]. De Gruyter. pp. 161-192. [Consulté le 15 février 2023]. Disponible à l'adresse : <https://www.degruyter.com/document/doi/10.1515/9783110259889.161/html>
- DEBRAS, Camille, 2020. Espaces fictionnels, espaces interactionnels : approches linguistiques des séries. *TV/Series* [en ligne]. 15 septembre 2020. N° 18. [Consulté le 24 septembre 2022]. DOI 10.4000/tvseries.4462. Disponible à l'adresse : <http://journals.openedition.org/tvseries/4462>
- DELAHAYE, Martine, 2019. « Gomorra » à la conquête du monde. *Le Monde*. Paris, 30 mars 2019.
- DELISLE, Jean, LEE-JAHNKE, Hannelore et CORMIER, Monique C. (éd.), 1999. *Terminologie de la traduction = Translation terminology = Terminología de la traducción = Terminologie der Übersetzung*. Amsterdam ; Philadelphia : Benjamins. FIT monograph series, 1.
- DESOGUS, Paolo, 2018. *La confusion des langues: autour du style indirect libre dans l'oeuvre de Pier Paolo Pasolini*. Paris : Éditions Mimésis. Altera, n° 4.
- DI PIAZZA, Salvatore, 2010. *Mafia, linguaggio, identità* [en ligne]. Palerme, Italie : Centro di studi ed iniziative culturali Pio La Torre. [Consulté le 4 septembre 2022]. Studio e ricerca. Disponible à l'adresse : <https://www.piolatorre.it/public/pdf-pubblicazioni/Mafia%20linguaggio%20identità.pdf>
- DÍAZ-CINTAS, Jorge et MUÑOZ SÁNCHEZ, Pablo, 2006. Fansubs: Audiovisual Translation in an Amateur Environment. *The Journal of Specialised Translation* [en ligne]. [en ligne], 2006. pp. 37-52. [Consulté le 17 février 2023]. Disponible à l'adresse : https://jostrans.org/issue06/art_diaz_munoz.php
- DÍAZ-CINTAS, Jorge et REMAEL, Aline, 2007. *Audiovisual translation: subtitling*. Manchester, Royaume-Uni : Routledge.

- DJIGO, Sophie, 2016. *L'éthique du gangster au cinéma: une enquête philosophique*. Rennes : Presses universitaires de Rennes. Aesthetica.
- DONNARUMMA, Raffaele, 2014. *Ipermodernità: dove va la narrativa contemporanea*. Bologna : Il mulino. Studi e ricerche, 674.
- DUFORT, Diane, 2016. *Outils sémantiques d'aide à la conception de jeux pervasifs pour la médiation culturelle* [en ligne]. Thèse de doctorat en Sciences de l'information et de la communication. École Doctorale « Langages, Espaces, Temps, Sociétés » : Franche-Comté. [Consulté le 14 juillet 2023]. Disponible à l'adresse : <https://theses.hal.science/tel-01538605>
- DURAND, Jean-Dominique, 2008. « L'aventure fascinante de l'Église en Italie ». *Vingtième Siècle. Revue d'histoire* [en ligne]. 2008. Vol. 100, n° 4, pp. 167. [Consulté le 6 août 2022]. DOI 10.3917/ving.100.0167. Disponible à l'adresse : <http://www.cairn.info/revue-vingtieme-siecle-revue-d-histoire-2008-4-page-167.htm>
- DURAND-PARENTI, Chloé, 2008. Un contrat sur sa tête, l'auteur de Gomorra va quitter l'Italie. *Le Point* [en ligne]. Paris, 15 octobre 2008. [Consulté le 30 juillet 2021]. Disponible à l'adresse : https://www.lepoint.fr/monde/un-contrat-sur-sa-tete-l-auteur-de-gomorra-va-quitter-l-italie-15-10-2008-282670_24.php
- ECO, Umberto, 2010. *Dire quasi la stessa cosa: esperienze di traduzione*. Milan, Italie : Bompiani.
- ELEFANTE, Chiara, 2004. Arg. et pop., ces abréviations qui donnent les jetons aux traducteurs-dialoguistes. *Meta* [en ligne]. 13 septembre 2004. Vol. 49, n° 1, pp. 193-207. [Consulté le 8 décembre 2020]. DOI 10.7202/009034ar. Disponible à l'adresse : <http://id.erudit.org/iderudit/009034ar>
- ENGLUND DIMITROVA, Birgitta, 2004. Orality, literacy, reproduction of discourse and the translation of dialect. In : IRMELI, Helin (éd.), *Dialektübersetzung und Dialekte in Multimedia*. Frankfurt a. M, Allemagne : Lang. pp. 121-139.
- ESQUENAZI, Jean-Pierre, 2012. *Le film noir: histoire et significations d'un genre populaire subversif*. Paris : CNRS éditions.
- FABIANI, Leopoldo, 2009. E pensare che erano solo 5.000 copie. *La Repubblica* [en ligne]. Rome, Italie, 25 mars 2009. [Consulté le 8 juillet 2021]. Disponible à l'adresse : <https://www.repubblica.it/2009/03/sezioni/cronaca/camorra-8/saviano-due-milioni/saviano-due-milioni.html>
- FASOLA, Giacolo, 2019. Serie tv italiane, le più popolari all'estero. *Il corriere della sera* [en ligne]. Milan, Italie, 27 janvier 2019. [Consulté le 2 juillet 2021]. Disponible à l'adresse : <https://www.corriere.it/tecnologia/serie-tv/cards/serie-tv-italiane-piu-popolari-all-estero/the-young-pope-piace-ad-est.shtml>
- FIORENTINO, Giuliana, 2019. Aspetti sociolinguistici nella traduzione cinematografica: il caso di Gomorra. In : MINNITI GONIAS, Domenica (éd.), *Actes 2019* [en ligne]. Athènes : Université nationale et capodistrienne d'Athènes. 2019. pp. 43-59. Disponible à l'adresse : https://iris.unimol.it/handle/11695/89925?mode=full.751#.YLdL-C0QM_U
- FRUTTALDO, Antonio, 2017. Constructing transcultural identities: the case of Gomorra - The Series. In : *Transnational subjects. Linguistic encounters. Selected papers from XXVII AIA Conference*. Naples, Italie : Liguori editore. Critica e letteratura.
- FRUTTALDO, Antonio, 2019. (Re)Translating Culture-Bound Elements in Gomorra - The Series: A Corpus-Based Investigation into Relocated Identities. *Status Quaestionis* [en ligne]. 12 janvier 2019. pp. No 15 (2018): Exploring Audiovisual Retranslation. [Consulté le 8 décembre 2020]. DOI 10.13133/2239-1983/14574. Disponible à l'adresse : <https://ojs.uniroma1.it/index.php/statusquaestionis/article/view/14574>

- FULGINITI, Valentina et VITO, Maurizio, 2011. New Italian Epic: un'ipotesi di critica letteraria, e d'altro. *California Italian Studies* [en ligne]. 2011. Vol. 2, n° 1. [Consulté le 11 février 2022]. DOI 10.5070/C321008928. Disponible à l'adresse : <https://escholarship.org/uc/item/954596fk>
- FUMAGALLI, Armando, 2021. Le serie e le miniserie generaliste italiane fra impegno light e responsabilità sociale. In : *Storia delle serie tv*. Rome, Italie : Dino Audino. pp. 36-62.
- GAMBARO, Fabio, 2007. Roberto Saviano : le pourfendeur de la Camorra. *Le monde* [en ligne]. [en ligne], 18 octobre 2007. [Consulté le 17 avril 2020]. Disponible à l'adresse : https://www.lemonde.fr/livres/article/2007/10/18/roberto-saviano-le-pourfendeur-de-la-camorra_968220_3260.html
- GAMBIER, Yves, 2004. La traduction audiovisuelle : un genre en expansion. *Meta: Journal des traducteurs* [en ligne]. 2004. Vol. 49, n° 1, pp. 1. [Consulté le 8 décembre 2020]. DOI 10.7202/009015ar. Disponible à l'adresse : <http://id.erudit.org/iderudit/009015ar>
- GAMBIER, Yves, 2016. Défis de traduction et désir de traduire. *TTR* [en ligne]. 25 juillet 2016. Vol. 26, n° 2, pp. 219-243. [Consulté le 17 mars 2023]. DOI 10.7202/1037138ar. Disponible à l'adresse : <http://id.erudit.org/iderudit/1037138ar>
- GAO, Shan, 2021. Langue et culture de l'Autre à l'épreuve du fansubbing : des Chtis en Chine du Nord.... *Éclats [En ligne]* [en ligne]. 2021. N° 1. [Consulté le 17 mars 2023]. Disponible à l'adresse : <https://preo.u-bourgogne.fr/eclats/index.php?id=154>
- GARAVELLI MORTARA, Bice, 2018. *Manuale di retorica*. Milan, Italie : Bompiani.
- GARDNER-CHLOROS, Penelope, 2009. *Code-switching*. Cambridge, UK ; New York : Cambridge University Press.
- GARRIC, Nathalie et LONGHI, Julien, 2012. L'analyse de corpus face à l'hétérogénéité des données : d'une difficulté méthodologique à une nécessité épistémologique: *Langages* [en ligne]. 1 septembre 2012. Vol. n° 187, n° 3, pp. 3-11. [Consulté le 15 février 2022]. DOI 10.3917/lang.187.0003. Disponible à l'adresse : <https://www.cairn.info/revue-langages-2012-3-page-3.htm?ref=doi>
- GAYRAUD, Jean-François, 2005. *Le monde des mafias: géopolitique du crime organisé*. Paris : Odile Jacob.
- GELARDI, Mario et SAVIANO, Roberto, 2007. *Gomorra. Lo spettacolo teatrale. Con DVD*. Milan, Italie : Biblioteca Universale Rizzoli. SenzaFiltro.
- GENETTE, Gérard, 2002. *Seuils*. Paris : Seuil. Points Série essais, 474.
- GÉRARD, Christophe, 2019. Linguistique des genres : objet et méthode. Statut culturel des genres et variétés génériques. *Linx* [en ligne]. 30 juin 2019. N° 78. [Consulté le 5 novembre 2021]. DOI 10.4000/linx.3030. Disponible à l'adresse : <http://journals.openedition.org/linx/3030>
- GODBOUT, Patricia, 2005. Pseudonymes, traductionnymes et pseudo-traductions. *Voix et Images* [en ligne]. 21 janvier 2005. Vol. 30, n° 1, pp. 93-103. [Consulté le 6 novembre 2022]. DOI 10.7202/009891ar. Disponible à l'adresse : <http://id.erudit.org/iderudit/009891ar>
- GONZALEZ MEDIANO, David, 2017. Pulcinella et le napolitain sans frontières. *Babel* [en ligne]. 1 janvier 2017. N° 35, pp. 155-169. [Consulté le 2 février 2022]. DOI 10.4000/babel.4825. Disponible à l'adresse : <http://journals.openedition.org/babel/4825>
- GOTTLIEB, Henrik, 1998. Subtitling. *Routledge encyclopedia of translation*. Londres, New York : Routledge.
- GOTTLIEB, Henrik, 2012. Subtitles - readable dialogue ? In : PEREGO, Elisa (éd.), *Eye tracking in audiovisual translation* [en ligne]. Rome, Italie : Aracne. pp. 37-81.

- [Consulté le 6 juillet 2023]. Disponible à l'adresse : https://www.researchgate.net/profile/Elisa-Perego-2/publication/257324790_Eye-tracking_in_audiovisual_translation/links/54edb7880cf25da9f7f200ac/Eye-tracking-in-audiovisual-translation.pdf#page=37
- GRASS, Thierry, 2002. *Quoi! Vous voulez traduire « Goethe »? Essai sur la traduction des noms propres allemand-français*. Bern ; New York : Peter Lang. Travaux interdisciplinaires et plurilingues en langues étrangères appliquées, vol. 2.
- GRASS, Thierry, 2022. L'erreur n'est pas humaine. *Traduire* [en ligne]. 15 juin 2022. N° 246, pp. 10-23. [Consulté le 22 mai 2023]. DOI 10.4000/traduire.2763. Disponible à l'adresse : <http://journals.openedition.org/traduire/2763>
- GRASSI, Corrado, SOBRERO, Alberto A. et TELMON, Tullio, 1999. *Fondamenti di dialettologia italiana*. Laterza. Rome, Italie.
- GRUTSCHUS, Anke, 2016. 28. La variation linguistique comme problème de traduction. In : ALBRECHT, Jörn et MÉTRICH, René (éd.), *Manuel de traductologie* [en ligne]. Berlin, Boston : De Gruyter. pp. 551-566. [Consulté le 8 décembre 2020]. Disponible à l'adresse : <https://www.degruyter.com/doi/10.1515/9783110313550-030>
- GUERRA, Michele, MARTIN, Sara et RIMINI, Stefania (éd.), 2018. *Universo Gomorra: da libro a film, da film a serie*. Milan, Italie : Mimesis.
- GUIDÈRE, Mathieu, 2016. *Introduction à la traductologie: penser la traduction, hier, aujourd'hui, demain*. 3e éd. Louvain-la-Neuve, Belgique : De Boeck. Traducto.
- HABERT, Benoît, NAZARENKO, Adeline et SALEM, André, 1997. *Les linguistiques de corpus*. Paris : Armand Colin. Collection U Série linguistique.
- HAGSTRÖM, Hanna et PEDERSEN, Jan, 2022. Subtitles in the 2020s: The Influence of Machine Translation. KRUGER, J.L. (éd.), *Journal of Audiovisual Translation*. 2022. Vol. 5, n° 1, pp. 207-225. DOI <https://doi.org/10.47476/jat.v5i1.2022>. 195.
- HALBA, Ève-Marie, 2008. *Petit manuel de stylistique: avec exercices et corrigés*. Bruxelles [Issy-les-Moulineaux] : De Boeck-Duculot [De Boeck diff.]. Entre guillemets.
- HATIM, B. et MUNDAY, Jeremy, 2004. *Translation: an advanced resource book*. London ; New York : Routledge. Routledge applied linguistics.
- HEUZÉ, Richard, 2014. La grande solitude de l'écrivain antimafia Roberto Saviano. *Le Figaro* [en ligne]. Paris, 12 novembre 2014. [Consulté le 21 juillet 2021]. Disponible à l'adresse : <https://www.lefigaro.fr/international/2014/11/12/01003-20141112ARTFIG00395-la-grande-solitude-de-l-ecrivain-antimafia-roberto-saviano.php>
- HOUSE, Juliane, 2002. Translation Quality Assessment: Linguistic Description versus Social Evaluation. *Meta* [en ligne]. 2 octobre 2002. Vol. 46, n° 2, pp. 243-257. [Consulté le 8 décembre 2020]. DOI 10.7202/003141ar. Disponible à l'adresse : <http://id.erudit.org/iderudit/003141ar>
- IANDOLO, Carlo, 2016. *Il dialetto di Napoli: grammatica descrittiva*. Prima edizione. Naples, Italie : Cuzzolin. Neapolis, 19.
- JAMET, Denis, 2003. Traduire la métaphore : ébauche de méthode. In : BALLARD, Michel et EL KALADI, Ahmed (éd.), *Actes du colloque international de traductologie*. Artois : Artois Presses Université. 2003. pp. 127-144.
- JENKINS, Henry, 2006. *Convergence culture. Where old and new media collide*. New York et Londres : New York University Press.
- JENKINS, Henry, 2007. Transmedia Storytelling 101. *Henry Jenkins - Pop Junctions* [en ligne]. 21 mars 2007. [Consulté le 7 juillet 2023]. Disponible à l'adresse : http://henryjenkins.org/2007/03/transmedia_storytelling_101.html

- JENKINS, Henry, 2013. La licorne origami contre-attaque. Réflexions plus poussées sur le transmedia storytelling. In : BOURDAA, Mélanie (trad.), *Le transmedia storytelling* [en ligne]. Terminal, 112. [Consulté le 2 septembre 2021]. Disponible à l'adresse : <https://doi.org/10.4000/terminal.455>
- JOUSSET, Philippe, 2006. La phrase brève dans Cleveland. *L'information littéraire* [en ligne]. 2006. Vol. 58, n° 4, pp. 3-7. [Consulté le 25 juillet 2021]. Disponible à l'adresse : <https://www.cairn.info/revue-l-information-litteraire-2006-4-page-3.htm>
- KAGANSKY, Nina, 1995. *Titra Film. Une chronique cinématographique et familiale*. Paris : TitraFilm.
- KARAKANTA, Alina, NEGRI, Matteo et TURCHI, Marco, 2020. Towards Automatic Subtitling: Assessing the Quality of Old and New Resources. *Italian Journal of Computational Linguistics* [en ligne]. 1 juin 2020. Vol. 6, n° 1, pp. 63-76. [Consulté le 20 juillet 2022]. DOI 10.4000/ijcol.649. Disponible à l'adresse : <http://journals.openedition.org/ijcol/649>
- KOPONEN, Maarit, SULUBACAK, Umut, VITIKAINEN, Kaisa et TIEDEMANN, Jörg, 2020. MT for subtitling : User evaluation of post-editing productivity. In : MARTINS, MONIZ, FUMEGA, MARTINS, BATISTA, COHEUR, PARRA, TRANCOSO, TURCHI, BISAZZA, MOORKENS, GUERBEROF, NURMINEN, MARG, FORCADA (EDS.) (éd.), *Proceedings of the 22nd Annual Conference of the European Association for Machine Translation* [en ligne]. Lisbonne, Portugal : Helda, University of Helsinki. 10 juin 2020. pp.115-124. [Consulté le 26 mai 2023]. Disponible à l'adresse : <http://hdl.handle.net/10138/320204>
- KRAIF, Olivier, 2014. *Corpus parallèles, corpus comparables : quels contrastes ?* [en ligne]. Synthèse. Poitiers : Université de Poitiers. [Consulté le 16 février 2022]. Disponible à l'adresse : <https://hal.archives-ouvertes.fr/tel-01184585/documentHAL:tel-01184585>
- LA STAMPA, 2008. A Gomorra pure l'Oscar del teatro. *La Stampa* [en ligne]. Turin, Italie, 11 septembre 2008. [Consulté le 7 juillet 2021]. Disponible à l'adresse : <https://www.lastampa.it/spettacoli/2008/09/11/news/a-gomorra-pure-l-oscar-del-teatro-1.37091728>
- LA STAMPA, 2016. *Saviano spiega « Gomorra » agli americani: « Il Padrino » con fatti veri*, 2016. [en ligne]. Turin, Italie, [Consulté le 14 février 2022]. Disponible à l'adresse : https://www.lastampa.it/video/agenzie/2016/08/11/video/saviano_spiega_gomorra_a_gli_americani_il_padrino_con_fatti_veri-219038/
- LADMIRAL, Jean-René, 1979. *Traduire : théorèmes pour la traduction*. Paris : Payot.
- LANGLAIS, Pierre, 2016. « Gomorra », saison 2 : tragédie brute dans la camorra. *Télérama* [en ligne]. Paris, 29 septembre 2016. [Consulté le 7 juin 2021]. Disponible à l'adresse : <https://www.telerama.fr/series-tv/gomorra-saison-2-tragedie-brute-dans-la-camorra,147807.php>
- LARBEY, Camille et SIMÉON, Gabriel, 2014. Sous-titres en séries. *Gonzaï*. 2014. N° 5, janvier-février, pp. 74-78.
- LARKE-WALSH, George S., 2010. *Screening the mafia: masculinity, ethnicity and mobsters from The godfather to The Sopranos*. Jefferson, États-Unis : McFarland & Co.
- LAURICHESSE, Hélène, 2013. *La stratégie de marque dans l'audiovisuel*. Paris : Armand Colin.
- LAUTENBACHER, Olli Philippe, 2014. La redondance, principe moteur de la cohésion du film sous-titré : étude de cas. *Parallèles* [en ligne]. 2014. N° 26, pp. 53-68. [Consulté le 24 septembre 2022]. Disponible à l'adresse : https://www.paralleles.unige.ch/files/2715/2839/0413/Paralleles_26_dec2014_lautenbacher.pdf
- LAVAULT-OLLÉON, Élisabeth et ALLIGNOL, Claire, 2014. La notion d'acceptabilité en traduction

- professionnelle : où placer le curseur? *ILCEA* [en ligne]. 27 juin 2014. N° 19. [Consulté le 17 mars 2023]. DOI 10.4000/ilcea.2455. Disponible à l'adresse : <http://journals.openedition.org/ilcea/2455>
- LE MOIGNE, Magali, 2022. *Traduction automatique et sous-titrage : l'influence de la source sur l'effort de post-édition* [en ligne]. Mémoire de Maîtrise en traduction et technologies. Université de Genève. [Consulté le 1 novembre 2022]. Disponible à l'adresse : <https://archive-ouverte.unige.ch/unige:164440>
- LEDERER, Marianne, 2002. Correspondances et équivalences - Faits de langue et de discours en traduction. In : *Identité, altérité, équivalence - La traduction comme relation* [en ligne]. Paris : Didier Érudition. pp. 17-34. [Consulté le 11 juillet 2022]. Disponible à l'adresse : https://www.researchgate.net/publication/304059198_Correspondances_et_equivalences_-_Faits_de_langue_et_de_discours_en_traduction
- LOISON-CHARLES, Julie, 2022. *Traduction audiovisuelle et multilinguisme : le français dans les séries anglophones*. Artois Presses Université. Arras, France. Traductologie.
- LOMBARD, Laurent, 2019. Au long de l'histoire du mystère : la mafia s'épanchant en mythe. *Cahiers de Narratologie* [en ligne]. 20 décembre 2019. N° 36. [Consulté le 27 septembre 2021]. DOI 10.4000/narratologie.9611. Disponible à l'adresse : <http://journals.openedition.org/narratologie/9611>
- LOOCK, Rudy, 2019. La plus-value de la biotraduction face à la machine: Le nouveau défi des formations aux métiers de la traduction. *Traduire* [en ligne]. 16 décembre 2019. N° 241, pp. 54-65. [Consulté le 24 janvier 2022]. DOI 10.4000/traduire.1848. Disponible à l'adresse : <http://journals.openedition.org/traduire/1848>
- MACCAGLIA, Fabrizio, MATARD-BONUCCI, Marie-Anne et NICOLAS, Alexandre, 2018. *Atlas des mafias: acteurs, trafics et marchés criminels dans le monde*. Edition électronique. Paris : Autrement. Atlas/Monde.
- MADDALONI, Giovanni, 2020. Pulcinella e il barone parvenu: usi del dialetto nel teatro di Francesco Cerlone. In : *Letteratura dialettale a Napoli*. Florence, Italie : Franco Cesati editore. pp. 135-151.
- MANDELBAUM, Jacques, 2008. Misère de la Mafia. *Le Monde* [en ligne]. Paris, 12 août 2008. [Consulté le 6 juillet 2021]. Disponible à l'adresse : https://www.lemonde.fr/culture/article/2008/08/12/misere-de-la-mafia_1082826_3246.html
- MANGANARO, Jean-Paul, 2011. Littérature, langue et dialectes. In : LOMBARD, Laurent (éd.), *Confusion de genres. Articles et études (1975-2010), réunis et présentés par L. Lombard*. POL. Paris. pp. 522-527.
- MANILÈVE, Vincent, 2016. Selon Roberto Saviano, le pays le plus corrompu au monde est... la Grande-Bretagne. *Slate* [en ligne]. 1 juin 2016. [Consulté le 22 juillet 2021]. Disponible à l'adresse : <http://www.slate.fr/story/118893/roberto-saviano-pays-plus-corrompu-grande-bretagne>
- MARC, Edmond et PICARD, Dominique, 2015. *Relations et communications interpersonnelles*. Paris : Dunod.
- MARCATO, Carla, 2007. *Dialetto, dialetti e italiano*. Bologne, Italie : Il Mulino.
- MARCATO, Carla, 2013. *I gerghi italiani*. Bologne, Italie : Il Mulino. Itinerari Linguistica.
- MARIGNAN, Marylin, 2019. Du « fansubbing » à « l'ubérisation » du sous-titrage : impact du numérique sur le marché français de la traduction audiovisuelle. *Mise au point* [en ligne]. 2 décembre 2019. N° 12. [Consulté le 8 décembre 2020]. DOI 10.4000/map.3360. Disponible à l'adresse : <http://journals.openedition.org/map/3360>

- MARMO, Marcella, 2006. Camorra come Gomorra. La città maledetta di Roberto Saviano. *Meridiana* [en ligne]. 2006. N° 57, pp. 207-219. [Consulté le 13 avril 2020]. Disponible à l'adresse : <https://www.jstor.org/stable/23205173>
- MASONI, Céline, 2019. Procès fictionnels et imaginaires périphériques : la série Gomorra dans la réception active des rappers français. *Cahiers de Narratologie* [en ligne]. 20 décembre 2019. N° 36. [Consulté le 8 décembre 2020]. DOI 10.4000/narratologie.9872. Disponible à l'adresse : <http://journals.openedition.org/narratologie/9872>
- MATIS, Nancy, 2011. Quality Assurance in the translation workflow – A professional's testimony. In : DEPRAETERE, Ilse (éd.), *Perspectives on Translation Quality* [en ligne]. De Gruyter. pp. 147-160. [Consulté le 15 février 2023]. Disponible à l'adresse : <https://www.degruyter.com/document/doi/10.1515/9783110259889.147/html>
- MECCIA, Andrea, 2019. Ré-visions de la trilogie du Parrain : anatomie d'un mythe à l'époque des séries télévisées. *Cahiers de Narratologie* [en ligne]. 20 décembre 2019. N° 36. [Consulté le 13 février 2022]. DOI 10.4000/narratologie.9776. Disponible à l'adresse : <http://journals.openedition.org/narratologie/9776>
- MEDIA CONSULTING GROUP, 2007. *Etude des besoins et pratiques de l'industrie audiovisuelle européenne en matière de doublage et sous titrage* [en ligne]. Rapport final. Publication Office of the European Union. [Consulté le 25 février 2021]. Disponible à l'adresse : <https://op.europa.eu/it/publication-detail/-/publication/ad7c54ab-0319-4182-bafc-87bbe04d122f>
- MEJRI, Salah, 2008. Figement et traduction : problématique générale. *Meta* [en ligne]. 4 août 2008. Vol. 53, n° 2, pp. 244-252. [Consulté le 3 octobre 2022]. DOI 10.7202/018517ar. Disponible à l'adresse : <http://id.erudit.org/iderudit/018517ar>
- MENARINI, Roy, 2018. Gomorra e la forma dell'eccellenza: il prodotto culturale come stile. In : *Universo Gomorra. Da libro a film, da film a serie*. Milan / Udine, Italie : Mimesis. pp. 27-32. Narrazioni seriali.
- MENEGHELLO, Luigi, 2010. *Libera nos a malo*. 1ère éd. 1963. Traduit de l'italien par Christophe Mileschi. Paris : Éditions de l'éclat. Paraboles.
- MESCHONNIC, Henri, 1972. Propositions pour une poétique de la traduction. *Langages* [en ligne]. 1972. Vol. 7, n° 28, pp. 49-54. [Consulté le 4 juillet 2023]. DOI 10.3406/lgge.1972.2097. Disponible à l'adresse : https://www.persee.fr/doc/lgge_0458-726x_1972_num_7_28_2097
- MIKOCZY, Alban, 2017. La série « Gomorra » nuisible à la lutte anti-mafia? [en ligne]. 6 décembre 2017. [Consulté le 9 juillet 2021]. Disponible à l'adresse : <https://blog.francetvinfo.fr/bureau-rome/2017/12/06/la-serie-gomorra-nuisible-a-la-lutte-anti-mafia.html>
- MIŁKOWSKA-SAMUL, Kamila, 2018. Soprannomi nell'antroponimia criminale sul materiale italiano e polacco. *Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis | Studia de Cultura* [en ligne]. 4 juillet 2018. Vol. 9, n° 3, pp. 65-77. [Consulté le 1 novembre 2022]. DOI 10.24917/20837275.9.3.7. Disponible à l'adresse : <https://studiadecultura.up.krakow.pl/index.php/sdc/article/view/4363>
- MORPELLI, Stéphane, 2007. La représentation filmique du criminel Italo-américain par F. Ford Coppola et M. Scorsese. *Criminocorpus [En ligne]* [en ligne]. 1 janvier 2007. Vol. Crimes et criminels au cinéma, n° 2. [Consulté le 29 janvier 2022]. Disponible à l'adresse : <http://journals.openedition.org/criminocorpus/248>
- MUHR, Alexandre, 2009. Un acteur de Gomorra membre de la camorra. *Les inrockuptibles* [en ligne]. Paris, 5 janvier 2009. [Consulté le 20 février 2022]. Disponible à l'adresse :

- <https://www.lesinrocks.com/cinema/un-acteur-de-gomorra-membre-de-la-camorra-123011-05-01-2009/>
- NAPOLI, Antonella et TIRINO, Mario, 2015. Gomorra Remixed: Transmedia storytelling tra politiche di engagement, mainstream e produttività del fandom. *Series - International Journal of TV Serial Narratives* [en ligne]. 30 décembre 2015. Vol. Vol 1, pp.191. [Consulté le 8 décembre 2020]. DOI 10.6092/ISSN.2421-454X/5904. Disponible à l'adresse : <http://series.unibo.it/article/view/5904>
- NASI, Margherita, 2014. Roberto Saviano, l'icône antimafia de plus en plus contestée en Italie. *Les inrockuptibles* [en ligne]. Paris, 25 octobre 2014. [Consulté le 12 juillet 2021]. Disponible à l'adresse : <https://www.lesinrocks.com/actu/complement-denquete-106894-25-10-2014/>
- NETFLIX, 2021a. French Timed Text Style Guide. *Netflix Partner Help Center* [en ligne]. 2021. [Consulté le 4 mars 2022]. Disponible à l'adresse : <https://partnerhelp.netflixstudios.com/hc/en-us/articles/217351577-French-Timed-Text-Style-Guide>
- NETFLIX, 2021b. Italian Timed Text Style Guide. *Netflix Partner Help Center* [en ligne]. 2021. [Consulté le 5 mars 2022]. Disponible à l'adresse : <https://partnerhelp.netflixstudios.com/hc/en-us/articles/215349898-Italian-Timed-Text-Style-Guide>
- NØLKE, Henning, 2001. La polyphonie : analyses littéraire et linguistique. In : NØLKE, Henning (éd.), *Le regard du locuteur 2. Pour une linguistique des traces énonciatives* [en ligne]. Paris : Éditions Kimé. pp. 59-73. Linguistique. [Consulté le 8 août 2023]. Disponible à l'adresse : <https://www.cairn.info/le-regard-du-locuteur-2--9782841742326-page-59.htm>
- NORD, Christiane, 2020. *La traduction: une activité ciblée. Introduction aux approches fonctionnalistes*. Deuxième édition actualisée. Liège : Presses Universitaires de Liège. Truchements, 2.
- ONDELLI, Stefano, 2020. *L'italiano delle traduzioni*. Roma : Carocci. Le bussole.
- OSBORNE, Miles, 2011. Statistical Machine Translation. SAMMUT, Claude et WEBB, Geoffrey I. (éd.), *Encyclopedia of Machine Learning [en ligne]* [en ligne]. Berlin, Heidelberg : Springer. Springer Reference. [Consulté le 7 juillet 2023]. Disponible à l'adresse : https://link.springer.com/referenceworkentry/10.1007/978-0-387-30164-8_783
- OSIMO, Bruno, 2008. *Traduzione e qualità: la valutazione in ambito accademico e professionale*. Ristampa. Milan, Italie : Hoepli.
- OSIMO, Bruno, 2011. *Manuale del traduttore: guida pratica con glossario*. Milan, Italie : U. Hoepli.
- PANETTO, Anthony, 2022. Pourquoi la traduction automatique, ça ne marche pas vraiment, et encore moins en audiovisuel? *A.T.A.A.* [en ligne]. 11 février 2022. [Consulté le 12 février 2023]. Disponible à l'adresse : <https://beta.ataa.fr/blog/article/pourquoi-la-traduction-automatique-ca-ne-marche-pas-vraiment-et-encore-moins-en-audiovisuel>
- PAVEAU, Marie-Anne, 2014. Les diseurs de vérité ou de l'éthique énonciative.: Parrésias, messagers, whistleblowers, lanceurs d'alerte. *Pratiques* [en ligne]. 31 décembre 2014. N° 163-164. [Consulté le 30 juillet 2021]. DOI 10.4000/pratiques.2267. Disponible à l'adresse : <http://journals.openedition.org/pratiques/2267>
- PAVIS, Patrice, 2019. *Dictionnaire du théâtre*. Paris : Armand Colin. Hors collection.
- PEDERSEN, Jan, 2017. The FAR model: assessing quality in interlingual subtitling. *The Journal of Specialised Translation* [en ligne]. 2017. N° 28, pp. 210-229. [Consulté le 6 mai 2023]. Disponible à l'adresse : https://www.jostrans.org/issue28/art_pedersen.pdf

- PEREGO, Elisa, 2009. *La traduzione audiovisiva*. Roma : Carocci.
- PEREGO, Elisa et TAYLOR, Christopher, 2012. *Tradurre l'audiovisivo*. Rome, Italie : Carocci Editore.
- PÉRON, Didier, 2008. « Gomorra », l'empire du milieu. *Libération* [en ligne]. Paris, 19 mai 2008. [Consulté le 9 juillet 2021]. Disponible à l'adresse : https://www.liberation.fr/cinema/2008/05/19/gomorra-l-empire-du-milieu_72039/
- PERRET, Pierre, 1983. *Le Petit Perret: illustré par l'exemple*. Paris : France loisirs.
- PETILLO, Mariacristina, 2012. *La traduzione audiovisiva nel terzo millennio*. Milan, Italie : FrancoAngeli. Lingua, traduzione, didattica, 34.
- PINE, Jason, 2015. *Napoli sotto traccia: musica neomelodica e marginalità sociale*. Roma : Donzelli editore. Saggi.
- PINTO, Alfonso, 2016. Gomorra, la série : la réinvention de l'imaginaire napolitain. *Entrelacs* [en ligne]. 1 novembre 2016. N° Hors-série n° 4. [Consulté le 11 décembre 2020]. DOI 10.4000/entrelacs.2151. Disponible à l'adresse : <http://journals.openedition.org/entrelacs/2151>
- POIBEAU, Thierry, 2019. *Babel 2.0: où va la traduction automatique?* Paris : Odile Jacob.
- PORTES, Jacques, 2007. L'attrait du Crime. L'âge classique du film de gangster aux États-Unis (1931-1949). *Criminocorpus [En ligne]* [en ligne]. 1 janvier 2007. Vol. Crimes et criminels au cinéma, n° 1. Disponible à l'adresse : <http://journals.openedition.org/criminocorpus/233>
- PSENNY, Daniel, 2016. Roberto Saviano : « Tout ce que montre "Gomorra" est vrai ». *Le monde* [en ligne]. [en ligne], 25 septembre 2016. [Consulté le 12 avril 2020]. Disponible à l'adresse : https://www.lemonde.fr/televisions-radio/article/2016/09/24/roberto-saviano-tout-ce-que-montre-gomorra-est-vrai_5002776_1655027.html
- RABATEL, Alain, 2008. Points de vue en confrontation dans les antimétaboles PLUS et MOINS. *Langue française* [en ligne]. 1 décembre 2008. Vol. n° 160, n° 4, pp. 21-36. [Consulté le 5 juillet 2023]. DOI 10.3917/lf.160.0021. Disponible à l'adresse : <https://www.cairn.info/revue-langue-francaise-2008-4-page-21.htm?ref=doi>
- RAMOS PINTO, Sara, 2018. Film, dialects and subtitles: an analytical framework for the study of non-standard varieties in subtitling. *The Translator* [en ligne]. 2 janvier 2018. Vol. 24, n° 1, pp. 17-34. [Consulté le 8 décembre 2020]. DOI 10.1080/13556509.2017.1338551. Disponible à l'adresse : <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/13556509.2017.1338551>
- RAMPOLDI, Ludovica, 2016. *Scrivere Gomorra - La serie* [en ligne]. [Rivista Studio]. 9 mai 2016. [Consulté le 24 septembre 2021]. Disponible à l'adresse : <https://www.rivistastudio.com/scrivere-gomorra-la-serie/>
- RANZATO, Irene, 2010. *La traduzione audiovisiva: analisi degli elementi culturospecifici*. Rome, Italie : Bulzoni.
- RAYNAUD, Vincent, 2021. *Le livre résiste partout, en France et en Italie* [en ligne]. [Actualitté]. 23 avril 2021. [Consulté le 26 janvier 2022]. Disponible à l'adresse : <https://actualitte.com/article/100008/interviews/le-livre-resiste-partout-en-france-et-en-italie-vincent-raynaud>
- RENAULT, Jean-Baptiste, 2013. *Théorie et esthétiques de la métaphore: la métaphore et son soupçon, entre correspondances et dissemblances, métaphores linguistiques et iconiques* [en ligne]. Thèse de doctorat. Paris : Sorbonne Nouvelle - Paris 3. [Consulté le 10 octobre 2022]. Disponible à l'adresse : <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00916648>
- RENGA, Dana, 2012. Screening the Italian Mafia: Perpetrators, pentite and bystanders. *Journal of*

- Italian Cinema and Media Studies* [en ligne]. 14 septembre 2012. Vol. 1, n° 1, pp. 55-69. [Consulté le 28 janvier 2022]. DOI 10.1386/jicms.1.1.55_1. Disponible à l'adresse : <http://openurl.ingenta.com/content/xref?genre=article&issn=2047-7368&volume=1&issue=1&spage=55>
- RENGA, Dana, 2019. *Watching sympathetic perpetrators on Italian television. Gomorrah and beyond*. Londres, Royaume Uni : Palgrave Macmillan.
- RETARO, Valentina, 2021. *Dinamiche linguistiche in Campania: i dialetti dell'area nord-vesuviana*. Florence, Italie : Franco Cesati editore. Quaderni di LeGIt, 4.
- RIMINI, Stefania, 2018. Lo spettacolo-Saviano. In : *Universo Gomorra. Da libro a film, da film a serie*. Milan / Udine, Italie : Mimesis. pp. 129-134. Narrazioni seriali.
- RIVAS GINEL, María et THEROINE, Sarah, 2022. Machine Translation and Gender biases in video game localisation: a corpus-based analysis. *Journal of Data Mining & Digital Humanities* [en ligne]. 15 décembre 2022. Vol. Towards robotic translation?, n° V. The contribution of..., pp. 1-10. [Consulté le 8 mai 2023]. DOI 10.46298/jdmdh.9065. Disponible à l'adresse : <https://jdmdh.episciences.org/9065>
- RUFFINO, Giovanni et SOTTILE, Roberto, 2016. *La ricchezza dei dialetti*. Rome, Italie : Gruppo Editoriale L'Espresso. L'italiano: conoscere e usare una lingua formidabile, 5.
- SAINT-GELAIS, Richard, 2011. *Fictions transfuges: la transfictionnalité et ses enjeux*. Paris : Éditions du Seuil. Poétique.
- SALEMME, Vincenzo, 2020. *Napoletano?: e famme 'na pizza! : guida ironica per sfuggire ai luoghi comuni partenopei*. Milan, Italie : Baldini Castoldi.
- SANDRELLI, Annalisa, 2014. *La sottotitolazione: una panoramica* [en ligne]. Florence, Italie : Accademia Giuseppe Aliprandi Flaviano Rodriguez. [Consulté le 22 février 2022]. Disponible à l'adresse : https://www.accademia-aliprandi.it/public/relazioni/2014/sandrelli_sottotitolazione.pdf
- SAVIANO, Roberto, 2006. *Gomorra: viaggio nell'impero economico e nel sogno di dominio della camorra*. 1. ed. Milan, Italie : Mondadori. Strade blu.
- SAVIANO, Roberto, 2007a. *Gomorra: dans l'empire de la Camorra*. Traduit de l'italien par Vincent Raynaud. Paris : Gallimard.
- SAVIANO, Roberto, 2007b. *Enzo Biagi intervista Roberto Saviano* [en ligne]. [Rai Storia]. 6 novembre 2007. [Consulté le 16 décembre 2020]. Disponible à l'adresse : <https://www.youtube.com/watch?v=znnEtgoQQ8s>
- SAVIANO, Roberto, 2008a. *Saviano : «La mafia prospère partout où il n'y a plus d'État»* [en ligne]. [Le Figaro]. 24 novembre 2008. [Consulté le 22 juillet 2021]. Disponible à l'adresse : <https://www.lefigaro.fr/debats/2008/11/24/01005-20081124ARTFIG00587-saviano-la-mafia-prospere-partout-o-il-n-y-a-plus-d-etat.php>
- SAVIANO, Roberto, 2008b. *Roberto Saviano: « Ils me feront payer »* [en ligne]. [L'express]. 6 août 2008. [Consulté le 22 juillet 2021]. Disponible à l'adresse : https://www.lexpress.fr/actualite/monde/europe/roberto-saviano-ils-me-feront-payer_546321.html
- SAVIANO, Roberto, 2009. *Roberto Saviano - On n'est pas couché* [en ligne]. [France 2]. 25 avril 2009. [Consulté le 22 juillet 2021]. Disponible à l'adresse : <https://www.youtube.com/watch?v=z-iNRM6X77s>
- SAVIANO, Roberto, 2012a. *Interview de Roberto Saviano sur Rue89 : l'intégrale vidéo* [en ligne]. [Rue89]. 17 mars 2012. [Consulté le 22 juillet 2021]. Disponible à l'adresse : <https://www.dailymotion.com/video/xpcopq>
- SAVIANO, Roberto, 2012b. *L'écrivain Roberto Saviano : sa vie contre la Mafia* [en ligne].

- [Télérama]. 18 mars 2012. [Consulté le 22 juillet 2021]. Disponible à l'adresse : <https://www.telerama.fr/monde/l-ecrivain-roberto-saviano-sa-vie-contre-la-mafia,78944.php>
- SAVIANO, Roberto, 2013. *L'intervista a Roberto Saviano* [en ligne]. [La7]. 2013. [Consulté le 16 décembre 2020]. Disponible à l'adresse : <https://www.youtube.com/watch?v=Pk-01eeY6t0>
- SAVIANO, Roberto, 2015a. Muore il pentito di Gomorra che predisse: « Quei veleni sottoterra ci uccideranno ». *La Repubblica* [en ligne]. Rome, Italie, 25 février 2015. [Consulté le 25 juillet 2021]. Disponible à l'adresse : https://www.repubblica.it/cronaca/2015/02/23/news/muore_il_pentito_di_gomorra_c_he_predisse_quei_veleni_sottoterra_ci_uccideranno-107966745/
- SAVIANO, Roberto, 2015b.
- SAVIANO, Roberto, 2016a. Da Al Capone a Chapo Guzmán: quando al boss piace la fiction. *La Repubblica* [en ligne]. Rome, Italie, 17 janvier 2016. [Consulté le 30 juillet 2021]. Disponible à l'adresse : https://www.repubblica.it/cultura/2016/01/17/news/da_al_capone_a_chapo_guzma_n_quando_al_boss_piace_la_fiction-131437662/
- SAVIANO, Roberto, 2016b. *La paranza dei bambini: romanzo*. Milan, Italie : Feltrinelli.
- SAVIANO, Roberto, 2017a. *Roberto Saviano : « Le bien ne m'inspire aucune confiance » - L'Interview Nova* [en ligne]. [Radio Nova]. 14 avril 2017. [Consulté le 23 juillet 2021]. Disponible à l'adresse : <https://www.youtube.com/watch?v=V-vjOaDHx5o>
- SAVIANO, Roberto, 2017b. « C'è del marcio in nord Europa! »: lo scrittore Saviano parla a Euronews [en ligne]. [Euronews]. 4 avril 2017. [Consulté le 12 juillet 2021]. Disponible à l'adresse : <https://it.euronews.com/2017/04/04/c-e-del-marcio-in-nord-europa-lo-scrittore-saviano-parla-a-euronews>
- SAVIANO, Roberto, 2018a. *Roberto Saviano, l'homme qui a attaqué la mafia avec ses livres* [en ligne]. [C8]. 13 octobre 2018. [Consulté le 21 juillet 2021]. Disponible à l'adresse : <https://www.youtube.com/watch?v=8U8fBVUS1JE>
- SAVIANO, Roberto, 2018b. *Conversation avec Roberto Saviano, une rencontre du Monde Festival* [en ligne]. [Le Monde]. 4 novembre 2018. [Consulté le 15 juillet 2021]. Disponible à l'adresse : https://www.lemonde.fr/festival/video/2018/11/04/conversation-avec-roberto-saviano-une-rencontre-du-monde-festival_5378626_4415198.html
- SAVIANO, Roberto, 2018c. *Interview Brut : Roberto Saviano* [en ligne]. [Brut]. 8 octobre 2018. [Consulté le 2 juillet 2021]. Disponible à l'adresse : <https://www.youtube.com/watch?v=YKFhIaWfOSY>
- SAVIANO, Roberto, 2018d. *Roberto Saviano: « Je n'arrive pas à me taire »* [en ligne]. [L'express]. 9 octobre 2018. [Consulté le 23 juillet 2021]. Disponible à l'adresse : https://www.lexpress.fr/culture/roberto-saviano-je-n-arrive-pas-a-me-taire_2038716.html
- SAVIANO, Roberto, 2018e. *Roberto Saviano, l'homme qui a attaqué la mafia avec ses livres - Les Terriens du Samedi* [en ligne]. [C8]. 13 octobre 2018. [Consulté le 14 juillet 2021]. Disponible à l'adresse : <https://www.youtube.com/watch?v=8U8fBVUS1JE>
- SAVIANO, Roberto, 2018f. *Piranhas*. Traduit de l'italien par Vincent Raynaud. Paris : Gallimard. Folio.
- SAVIANO, Roberto, 2019a. Quei boss in fuga che si nascondono a due passi da casa. *La Repubblica* [en ligne]. Rome, Italie, 4 mars 2019. [Consulté le 20 juillet 2021]. Disponible à l'adresse : <https://www.repubblica.it/cronaca/2019/03/04/news/saviano-220733812/>

- SAVIANO, Roberto, 2019b. *Roberto Saviano sur la jeune mafia italienne : « Pour cette génération, vieillir est pour les perdants »* [en ligne]. [Europe1]. 8 juillet 2019. [Consulté le 22 juillet 2021]. Disponible à l'adresse : <https://www.dailymotion.com/video/x7590si>
- SAVIANO, Roberto, 2019c. *Roberto Saviano, l'homme qui ne sait pas se taire* [en ligne]. [France Culture]. 2 avril 2019. Disponible à l'adresse : <https://www.franceculture.fr/emissions/linvite-des-matins/roberto-saviano-lhomme-qui-ne-sait-pas-se-taire>
- SAVIANO, Roberto, 2020a. « Maradona était à la fois le meilleur et le pire de tout ce que ma terre a généré ». *Le monde* [en ligne]. 5 décembre 2020. [Consulté le 16 décembre 2020]. Disponible à l'adresse : https://www.lemonde.fr/idees/article/2020/12/05/roberto-saviano-maradona-etait-a-la-fois-le-meilleur-et-le-pire-de-tout-ce-que-ma-terre-a-genere_6062262_3232.html
- SAVIANO, Roberto, 2020b. *'Ndrangheta, Camorra, Cosa Nostra... Rencontre avec Roberto Saviano, spécialiste des mafias* [en ligne]. [Courrier International]. 27 février 2020. [Consulté le 19 juillet 2021]. Disponible à l'adresse : <https://www.youtube.com/watch?v=R8wnQlJQe0o>
- SAVIANO, Roberto, 2021a. *Piazzapulita. L'intervista integrale a Roberto Saviano* [en ligne]. [La7]. 8 janvier 2021. [Consulté le 13 juillet 2021]. Disponible à l'adresse : <https://www.la7.it/piazzapulita/video/linvista-integrale-a-roberto-saviano-08-01-2021-358420>
- SAVIANO, Roberto, 2021b. *Cutolo, l'intervista a Roberto Saviano: « Camorrista ideologo, furbescamente decide di fare della criminalità un'idea »* [en ligne]. [La7]. 24 février 2021. [Consulté le 22 juillet 2021]. Disponible à l'adresse : <https://www.la7.it/atlantide/video/cutolo-lintervista-a-roberto-saviano-camorrista-ideologo-furbescamente-decide-di-fare-della-24-02-2021-367048>
- SAVIANO, Roberto, 2021c. Roberto Saviano : « Cette sentence contre la Camorra ne me rend pas les années que j'ai vécues sous escorte ». *Le Monde* [en ligne]. Paris, 18 juin 2021. [Consulté le 1 août 2021]. Disponible à l'adresse : https://www.lemonde.fr/international/article/2021/06/18/roberto-saviano-cette-sentence-contre-la-camorra-ne-me-rend-pas-les-annees-que-j-ai-vecues-sous-escorte_6084607_3210.html
- SAVIANO, Roberto, 2021d. *La verità è che si sta tornando indietro sulla questione mafiosa"* [en ligne]. [Radio Capital]. 2021. [Consulté le 22 juillet 2021]. Disponible à l'adresse : <https://www.capital.it/articoli/la-verita-e-che-si-sta-tornando-indietro-sulla-questione-mafiosa/>
- SAVIANO, Roberto, 2022. *Les Racines élémentaires de Roberto Saviano: «J'avais l'illusion de pouvoir changer les choses à travers la parole»* [en ligne]. [Le Soir]. 29 janvier 2022. [Consulté le 5 février 2022]. Disponible à l'adresse : <https://www.lesoir.be/420666/article/2022-01-28/les-racines-elementaires-de-roberto-saviano-javais-lillusion-de-pouvoir-changer>
- SAVIANO, Roberto et HANUKA, Asaf, 2022. *Je suis toujours vivant*. Traduit de l'italien par Vincent Raynaud. Paris : Gallimard Jeunesse.
- SCHAPIRA, Charlotte, 1997. *La maxime et le discours d'autorité*. Paris : Sedes. Les livres et les hommes.
- SCHLEIERMACHER, Friedrich, 1989. *Herméneutique: pour une logique du discours individuel*. 1ère éd. 1805. Traduit de l'allemand par C. Berner. Paris : Éditions du Cerf.

- SCIARRINO, Emilio, 2016. *Le plurilinguisme en littérature: le cas italien*. Paris : Éditions des Archives contemporaines. Collection Multilinguisme, traduction, création.
- ŞERBAN, Adriana, 2008. Les aspects linguistiques du sous-titrage. In : LAVAUR, Jean-Marc et ŞERBAN, Adriana (éd.), *La traduction audiovisuelle*. Bruxelles, Belgique : De Boeck. pp. 85-98.
- SEVILLA MUNOZ, Julia, 2000. Les proverbes et phrases proverbiales français, et leurs équivalences en espagnol. *Langages* [en ligne]. 2000. Vol. 34, n° 139, pp. 98-109. [Consulté le 6 octobre 2022]. DOI 10.3406/lgge.2000.2383. Disponible à l'adresse : https://www.persee.fr/doc/lgge_0458-726x_2000_num_34_139_2383
- SINCLAIR, John M., 1996. *Preliminary recommendations on Corpus Typology. Technical report* [en ligne]. [en ligne] : Expert Advisory Group on Language Engineering Standards. [Consulté le 15 février 2022]. Disponible à l'adresse : <http://www.ilc.cnr.it/EAGLES96/pub/eagles/corpora/corpusstyp.ps.gz>
- SORLIN, Pierre, 2019. Ce qu'on a appelé « néoréalisme cinématographique ». *Cahiers d'études italiennes* [en ligne]. 15 février 2019. N° 28. [Consulté le 6 juillet 2021]. DOI 10.4000/cei.5490. Disponible à l'adresse : <http://journals.openedition.org/cei/5490>
- SOULEZ, Guillaume, 2011. La double répétition: Structure et matrice des séries télévisées. *Mise au point* [en ligne]. 1 janvier 2011. N° 3. [Consulté le 24 septembre 2022]. DOI 10.4000/map.979. Disponible à l'adresse : <http://journals.openedition.org/map/979>
- SPAGNUOLO, Eugenio, 2017. Gomorra: perché va guardata, nonostante le critiche. *Panorama* [en ligne]. Milan, Italie, 7 décembre 2017. [Consulté le 3 juillet 2021]. Disponible à l'adresse : <https://www.panorama.it/televisione/gomorra-perche-va-guardata-nonostante-le-critiche>
- SPENLER, Olivier, 2015. *La place du calque dans une typologie du transfert linguistique dans le cadre du traitement lexicographique des latinismes de TLF-Étym* [en ligne]. Mémoire de Master 2. Université de Lorraine. [Consulté le 10 juillet 2022]. Disponible à l'adresse : <https://hal.univ-lorraine.fr/hal-01827646/document>
- STEFANELLI, Stefania, 2018. Dario Fo, il dialetto tra memoria e sogno. *Treccani* [en ligne]. 30 juillet 2018. Vol. Lingua italiana. [Consulté le 26 janvier 2022]. Disponible à l'adresse : https://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/speciali/Teatro/8Stefanelli.html
- STROMBOLI, Carolina, 2020. Le metafore dell'alba e del tramonto nel Cunto de li Cunti. In : *Letteratura dialettale a Napoli*. Florence, Italie : Franco Cesati editore. pp. 41-58.
- THOMPSON, Amy Suzanne, 2017. Pourquoi il est très important d'apprendre des langues étrangères. *Le Point* [en ligne] [en ligne]. 22 janvier 2017. [Consulté le 5 août 2023]. Disponible à l'adresse : https://www.lepoint.fr/societe/pourquoi-il-est-tres-important-d-apprendre-des-langues-etrangeres-22-01-2017-2099233_23.php
- TOMASSUCCI, Isabella, 2015. *Dalla realtà alla fiction: il caso Gomorra tra letteratura e televisione* [en ligne]. 2015. Università degli Studi di Macerata. [Consulté le 2 juin 2021]. Disponible à l'adresse : https://www.academia.edu/11726718/Dalla_realtà_alla_fiction_il_caso_Gomorra_tra_letteratura_e_televisione
- TOR-CARROGGIO, Irene, SEGURA, Daniel et SOLER-VILAGELIU, Olga, 2019. Usability as a Premise of Quality: First Steps Towards the Validation of the System Usability Scale (SUS) into Spanish. *Journal of Audiovisual Translation* [en ligne]. 31 décembre 2019. Vol. 2, n° 2, pp. 57-71. [Consulté le 16 février 2023]. DOI 10.47476/jat.v2i2.77. Disponible à l'adresse : <http://www.jatjournal.org/index.php/jat/article/view/77>
- TOROP, Peeter, 2010. *La traduzione totale: tipi di processo traduttivo nella cultura*. Milan, Italie :

- Editore Ulrico Hoepli.
- TOURY, Gideon, 1995. *Descriptive translation studies and beyond*. Amsterdam Philadelphia (Pa.) : J. Benjamins. Benjamins translation library, 4.
- UNION EUROPÉENNE, 2022. *Les traducteurs en couverture. Multilinguisme et traduction* [en ligne]. Rapport du groupe de travail « Méthode ouverte de coordination » (MOC) composé d'experts des états membres de l'UE. Luxembourg : Office des publications de l'Union Européenne. [Consulté le 8 mai 2023]. Disponible à l'adresse : <https://op.europa.eu/en/publication-detail/-/publication/a4059b86-8317-11ec-8c40-01aa75ed71a1/language-en/format-PDF/source-252275940>
- VARIANO, Angelo, 2019. *Il furbesco della fiction. La lingua di Gomorra – La serie* [en ligne]. 2019. University of Salento. [Consulté le 12 décembre 2020]. Disponible à l'adresse : <http://siba-ese.unisalento.it/index.php/linguellinguaggi/article/view/19734/17737>
- VENUTI, Lawrence, 1998. *The scandals of translation: towards an ethics of difference*. Londres, New York : Routledge.
- VIGOLO, Maria Teresa, 2010. Gergo. *Enciclopedia dell'italiano* [en ligne]. Treccani [en ligne]. Disponible à l'adresse : https://www.treccani.it/enciclopedia/gergo_%28Enciclopedia-dell%27Italiano%29/
- VINCIGUERRA, Antonio, 2012. Che cos'è la cazzimma? *Accademia della Crusca* [en ligne]. 17 décembre 2012. [Consulté le 28 décembre 2022]. Disponible à l'adresse : <https://accademiadellacrusca.it/it/consulenza/che-cose-la-cazzimma/751>
- WU MING, 2009. *New Italian Epic. Letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro*. Turin, Italie : Einaudi. Stile Libero.
- ZANFORLINI, Ketty, 2020. Roberto Saviano : la représentation des pouvoirs criminels mafieux et le conflit entre justice et littérature. *TRANS [En ligne]* [en ligne]. 1 mai 2020. [Consulté le 15 janvier 2021]. DOI <https://doi.org/10.4000/trans.3044>. Disponible à l'adresse : <http://journals.openedition.org/trans/3044>
- ZANFORLINI, Ketty, 2021. Il rapporto tra letteratura e cinema oggi. Riflessioni sull'intermedialità delle scritture di Giancarlo De Cataldo e Roberto Saviano. *La clé des langues* [en ligne]. 1 mars 2021. [Consulté le 12 juillet 2021]. Disponible à l'adresse : <http://cle.ens-lyon.fr/italien/litterature/periode-contemporaine/il-rapporto-tra-letteratura-e-cinema-oggi-riflessioni-sull-intermedialita-delle-scritture-di-giancarlo-de-cataldo-e-roberto-saviano#section-3>
- ZUCCHERI, Serena, 2019. Pratiche di sottotitolazione non professionale in Cina. *Annali di Ca' Foscari. Serie orientale*. 2019. Vol. 55, pp. 1-36. DOI [10.30687/AnnOr/2385-3042/2019/01/015](https://doi.org/10.30687/AnnOr/2385-3042/2019/01/015).

Filmographie

- BELLOCCHIO, Marco (réal.), 2019. *Il traditore*. Long-métrage. France, Italie, Allemagne, Brésil : Rai Cinema. 148 min.
- BERRY, Richard (réal.), 2010. *L'immortel*. Long-métrage. France : EuropaCorp, TF1, Marie Coline Films, SMTS. 117 min.
- BIONDANI, Cristian (réal.), 2022. *Insider : faccia a faccia con il crimine*. Émission télévisée. Italie : RaiTre. 112 min.
- CAPOTONDI, Giuseppe, MOLAIOLI, Andrea, PLACIDO, Michele (réal.), 2017-2020. *Suburra : la serie*. Série télévisée. Italie : Cattleya, Netflix. 1128 min.
- COCOZZA, Milena, ELIA, Carmine, SILVESTRINI, Ivan (réal.), 2020. *Mare fuori*. Série télévisée. Italie : RaiFiction, PicoMedia. 2160 min.
- COMENCINI, Francesca, CUPELLINI, Claudio, D'AMORE, Marco, SOLLIMA, Stefano, GIOVANNESI, Claudio, ROSATI, Enrico, VISCO, Ciro (réal.), 2014-2019. *Gomorra : La serie. Intégrale 4 saisons*. Série télévisée. Italie : Cattleya, Sky Italia. 2640 min.
- COSTANZO, Saverio, LUCCHETTI, Daniele, ROHRWACHER, Alice (réal.), 2018. *L'amica geniale*. Italie, États-Unis : Wildside, Fandango, HBO, Rai Fiction, Freemantle. 1320 min.
- CUPELLINI, Claudio, D'AMORE, Marco (réal.), 2022. *Gomorra : saison finale*. Série télévisée. Italie : Cattleya, Sky Italia. 550 min.
- D'ALATRI, Alessandro, TESCARI, Gianpaolo (réal.), 2021. *Il commissario Ricciardi*. Série télévisée. Italie : Rai Fiction, Clemart. 2000 min.
- DAMIANI, Damiano (réal.), 1968. *Il giorno della civetta*. Long-métrage. Italie, France : Panda Cinematografica, Les Films Corona. 107 min.
- DAMIANI, Damiano (réal.), 1984. *La piovra*. Série télévisée. Italie : RaiUno. 400 min.
- D'AMORE, Marco (réal.), 2019. *L'immortale*. Long-métrage. Italie : Vision Distribution, Cattleya. 115 min.
- DE MARIA, Renato (réal.), 2019. *Lo spietato*. Long-métrage. Italie : Bibi film, RaiCinema, Indie Prod. 111 min.
- DE PALMA, Brian (réal.), 1983. *Scarface*. Long-métrage. États-Unis : Universal. 170 min.
- DI LEO, Fernando (réal.), 1973. *Il boss*. Long-métrage. Italie : Cineproduzioni Daunia 70. 112 min.
- FERRARA, Giuseppe (réal.), 1984. *Cento giorni a Palermo*. Long-métrage. Italie, France : TV Cine 2000. 107 min.
- FORD COPPOLA, Francis (réal.), 1972. *Le parrain* (The Godfather). Long-métrage. États-Unis : Paramount Pictures. 175 min.
- GARRONE, Matteo (réal.), 2008. *Gomorra*. Long-métrage. Italie : Fandango, RaiCinema, Sky. 130 min.
- GIORDANA, Marco Tullio (réal.), 2000. *I cento passi*. Long-métrage. Italie : Istituto Luce, Medusa Video. 114 min.
- JIMENEZ, Cédric (réal.), 2014. *La French*. Long-métrage. France, Belgique : Gaumont, Légende Films, France 2 Cinéma. 135 min.
- MEIRELLES, Fernando, LUND, Kátia (réal.), 2002. *La cité de Dieu* (Cidade de Deus). Long-métrage. Allemagne, France, Brésil : O2 Filmes, VideoFilmes. 130 min.
- PIANIGIANI, Marco (réal.), 2021. *Una storia chiamata Gomorra – La serie*. Long-métrage. Italie : Sky Italia. 100 min.

PIF (réal.), 2016. *Roberto Saviano: uno scrittore sotto scorta*. Long-métrage. Italie : RaiTre. 44 min.

PLACIDO, Michele (réal.), 2005. *Romanzo criminale*. Long-métrage. Italie : Warner. 153 min.

ROSI, Francesco (réal.), 1962. *Salvatore Giuliano*. Long-métrage. Italie : Lux Film. 123 min.

ROSI, Francesco (réal.), 1963. *Le mani sulla città*. Long-métrage. Italie : Galatea Film. 105 min.

ROSI, Francesco (réal.), 1973. *Lucky Luciano*. Long-métrage. Italie, France : Vides, Les Films La Boetie. 105 min.

SIMON, David (réal.), 2002-2008. *Sur écoute* (The Wire). Série télévisée. États-Unis : HBO. 3633 min.

SOLLIMA, Stefano (réal.), 2008-2010. *Romanzo criminale : la serie*. Série télévisée. Italie : Sky Italia. 1210 min.

SCORSESE, Martin (réal.), 1990. *Les Affranchis* (GoodFellas). Long-métrage. États-Unis : Warner Bros. 146 min.

TOGNAZZI, Ricky (réal.), 1993. *La scorta*. Long-métrage. Italie : Claudio Bonivento Productions. 92 min.

TORNATORE, Giuseppe (réal.), 1986. *Il camorrista*. Long-métrage. Italie : Titanus, Reteitalia. 168 min.

Bibliographie complémentaire thématique

Sciences du langage et linguistique

- ALBY, Sophie, 2013. Alternances et mélanges codiques. In : SIMONIN, Jacky et WHARTON, Sylvie (éd.), *Linguistique du contact* [en ligne]. ENS éditions. Lyon. pp. 43-70. Langages. [Consulté le 22 avril 2022]. Disponible à l'adresse : <https://books.openedition.org/enseditions/12402?lang=fr>
- ALÉN GARABATO, BOYER, Henri et BROHY, Claudine, 2008. Représentations et diglossie. Imaginaire communautaire et représentations sociolinguistiques. In : ZARATE, Geneviève, LÉVY, Danielle et KRAMSCH, Claire J. (éd.), *Précis du plurilinguisme et du pluriculturalisme*. Paris : Éditions des archives contemporaines. pp. 293-299.
- ANSCOMBRE, J. C., RODRÍGUEZ SOMOLINOS, Amalia et GÓMEZ-JORDANA FERARY, Sonia (éd.), 2012. *Voix et marqueurs du discours: des connecteurs à l'argument d'autorité*. Lyon : ENS Éditions. Collection Langages.
- BLANCHE-BENVENISTE, Claire et CADDÉO, Sandrine (éd.), 2012. *Penser les langues avec Claire Blanche-Benveniste*. Aix-en-Provence : Presses universitaires de Provence. Langues et langage, 20.
- BRAVO, Federico (éd.), 2014. *L'argument d'autorité*. Saint-Étienne : Publications de l'Université de Saint-Étienne. Voix d'ailleurs.
- CAREL, Marion, 2011. La polyphonie linguistique. *Transposition* [en ligne]. 1 février 2011. N° 1. [Consulté le 12 juin 2023]. DOI 10.4000/transposition.365. Disponible à l'adresse : <http://journals.openedition.org/transposition/365>
- CORTELAZZO, Manlio, 1980. *Avviamento critico allo studio della dialettologia italiana*. Pise, Italie : Pacini.
- COSERIU, Eugenio, 1981. Los conceptos de 'dialecto', 'nivel' y 'estilo de lengua' y el sentido propio de la dialectología. In : *Lingüística Española Actual*. Madrid : Centro Iberoamericano de comunicación. pp. 1-32.
- COZMA, Ana-Maria, BELLACHHAB, Abdelhadi et PESCHEUX, Marion, 2014. *Du sens à la signification, de la signification aux sens: mélanges offerts à Olga Galatanu*. Bruxelles : P. Lang. Gramm-R, vol. 24.
- DE MULDER, Walter, MORTELMANS, Jesse et MORTELMANS, Tanja, 2013. *Marqueurs temporels et modaux en usage* [en ligne]. Amsterdam, New York : Rodopi. [Consulté le 20 juillet 2021]. Disponible à l'adresse : <http://site.ebrary.com/id/10738842>
- DE SAUSSURE, Ferdinand, 1983. *Corso di linguistica generale*. Rome, Italie : Laterza.
- DUCROT, Oswald, 1984. *Le dire et le dit*. Paris : Minuit. Propositions.
- DUGAS, André, 2012. Le français parlé et l'argot. In : CADDÉO, Sandrine, ROUBAUD, Marie-Noelle, ROUQUIER, Magali et SABIO, Frédéric (éd.), *Penser les langues avec Claire Blanche-Benveniste*. Aix-en-Provence : Presses universitaires de Provence. Langues et langage.
- ECO, Umberto, 1984. *Semiotica e filosofia del linguaggio*. 3. rist. Torino : Einaudi. Einaudi paperback Filosofia, 151.
- GARRIC, Nathalie et LÉGLISE, Isabelle, 2012. Analyser le discours d'expert et d'expertise. In : *Discours d'experts et d'expertise* [en ligne]. Berne, Suisse : Peter Lang. pp. 1-16. Disponible

- à l'adresse : <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00731499>
- GAULT, Pierre (éd.), 1994. *Effets de voix* [en ligne]. Presses universitaires François-Rabelais. [Consulté le 3 juillet 2023]. Disponible à l'adresse : <http://books.openedition.org/pufr/3895>
- HIMY-PIÉRI, Laure, CASTILLE, Jean-François et BOUGAULT, Laurence, 2018. *Le style, découpeur de réel: faits de langue, effets de style*. Rennes : Presses universitaires de Rennes. Interférences.
- JONGEN, René (éd.), 1980. *La métaphore: Approche pluridisciplinaire* [en ligne]. Presses de l'Université Saint-Louis. [Consulté le 15 mai 2022]. Disponible à l'adresse : <http://books.openedition.org/pusl/8733>
- JAKOBSON, Roman, 1983. *Saggi di linguistica generale*. Milan, Italie : Feltrinelli.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, 1988. *L'énonciation de la subjectivité dans le langage*. Paris : Colin. Linguistique.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, 1998. *L'implicite*. 2e. ed. Paris : Armand Colin. Collection U Linguistique.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, 2005. *Le discours en interaction*. Paris : A. Colin. Collection U.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine et MITTERAND, Henri, 2016. *Les actes de langage dans le discours: théorie et fonctionnement*. Paris : Armand Colin. Cursus.
- LÉON, Jacqueline, 2008. Aux sources de la « Corpus Linguistics » : Firth et la London School. *Langages* [en ligne]. 1 septembre 2008. Vol. n° 171, n° 3, pp. 12-33. [Consulté le 15 février 2022]. DOI 10.3917/lang.171.0012. Disponible à l'adresse : <https://www.cairn.info/revue-langages-2008-3-page-12.htm?ref=doi>
- LIOGIER, Estelle, 2009. La variation stylistique dans le langage d'adolescents de cité. *Langage et société* [en ligne]. 2009. Vol. 128, n° 2, pp. 121-140. [Consulté le 23 février 2022]. DOI 10.3917/ls.128.0121. Disponible à l'adresse : <http://www.cairn.info/revue-langage-et-societe-2009-2-page-121.htm>
- MAINGUENEAU, Dominique, 2009. *Les termes clés de l'analyse du discours*. Nouvelle éd. revue et augmentée. Paris : Seuil. Points, 618.
- MAINGUENEAU, Dominique, 2015. *Manuel de linguistique pour les textes littéraire*. Paris : Armand Colin. Cursus.
- MARCATO, Gianna, 2014. Diglossia, spazio linguistico di variazione e rottura dei confini in testi letterari di area veneta: la narrativa di Dino Coltro. *InVerbis* [en ligne]. 2014. N° 1, pp. 155-164. [Consulté le 28 mars 2021]. DOI 10.7368/77967. Disponible à l'adresse : <https://doi.org/10.7368/77967>
- MELLET, Sylvie (éd.), 2002. *Corpus et recherches linguistiques*. Nice : Publications de la Faculté des lettres, arts et sciences humaines de Nice.
- MORETTI, Bruno, KUNZ, Aline, NATALE, Sivlia et KRAKENBERGER, Etna Rosa (éd.), 2019. *Le tendenze dell'italiano contemporaneo rivisitate: atti del LII congresso internazionale di studi della Società di Linguistica Italiana (Berna, 6-8 settembre 2018)*. Rome, Italie : SLI.
- PELLEGRINI, Giovan Battista, 1991. *Carta dei dialetti d'Italia*. Pise, Italie : Pacini.
- POLGUÈRE, Alain, 2021. Vers une approche systémique des marques d'usage. In : ARMIANOV, Gueorgui (éd.), *Marques de registre dans les dictionnaires bilingues [en ligne]* [en ligne]. Paris : Presses de l'Inalco. pp. 7-26. [Consulté le 16 août 2022]. Disponible à l'adresse : <http://books.openedition.org/pressesinalco/40684>
- POMMIER, Gérard, 2013. *Le nom propre: Historique, fonctions linguistiques et psychiques* [en ligne]. Presses Universitaires de France. [Consulté le 6 novembre 2022]. Disponible à l'adresse : <https://cairn.info/le-nom-propre-2013--9782130617303.htm>

- SAIZ-SÁNCHEZ, Marta, RODRÍGUEZ SOMOLINOS, Amalia et GÓMEZ-JORDANA FERARY, Sonia, 2020. *Marques d'oralité et représentation de l'oral en français*. Chambéry : Presses universitaires, Université Savoie Mont-Blanc. Collection Langages, n° 20.
- SIMONE, Raffaele, 2005. *Fondamenti di linguistica*. 16. ed. Rome, Italie : Laterza. Manuali Laterza, 9.
- SINCLAIR, John M., 1991. *Corpus, concordance, collocation*. Oxford, Royaume-Uni : Oxford university press.
- SINCLAIR, John McHardy, 2004. *Trust the text: language, corpus and discourse*. Londres, Royaume Uni : Routledge.
- SOBRERO, Alberto, BENINCÀ, Paola et BERRUTO, Gaetano (éd.), 1993. *Introduzione all'italiano contemporaneo*. 1. ed. Roma : Laterza. Manuali Laterza, 42-43.
- SPINA, Stefania, 2006. L'italiano della televisione: una varietà intermedia tra scritto e parlato. Il caso delle dislocazioni. In : SCHAFROTH, Elmar (éd.), *Lingua e mass media in Italia*. Romantischer Verlag. Bonn, Allemagne. pp.153-179. *Abhandlungen zur Sprache und Literatur*, 165.
- WRONA, Adeline, 2014. Entre interview littéraire et entretien d'écrivain : Orhan Pamuk dans la presse française. *Argumentation et analyse du discours* [en ligne]. 16 avril 2014. N° 12. [Consulté le 20 janvier 2021]. DOI 10.4000/aad.1655. Disponible à l'adresse : <http://journals.openedition.org/aad/1655>

Traductologie

- ALUNNI, Charles, 2012. De la traductibilité des Savoirs. *Revue Sciences/Lettres* [en ligne]. 19 avril 2012. N° 1. [Consulté le 10 janvier 2021]. DOI 10.4000/rsl.293. Disponible à l'adresse : <http://journals.openedition.org/rsl/293>
- ATAA, 2022. Sous-titrage automatique, les traducteurs humains sont vent debout ! *A.T.A.A.* [en ligne]. 3 octobre 2022. [Consulté le 21 février 2023]. Disponible à l'adresse : <https://beta.ataa.fr/blog/article/sous-titrage-automatique-les-traducteurs-humains-sont-vent-debout>
- ATVE, 2021. *Atve Machine Translation Manifesto* [en ligne]. 13 septembre 2021. [Consulté le 3 mars 2022]. Disponible à l'adresse : https://avteurope.eu/wp-content/uploads/2021/09/Machine-Translation-Manifesto_ENG.pdf
- BADA, Valérie, LETAWE, Céline, PAGNOULLE, Christine et WILLSON, Patricia (éd.), 2018. *Impliciter, expliciter: l'intervention du traducteur*. Liège (Belgique) : Presses universitaires de Liège. Collection Truchements, 1.
- BAKER, Mona, 1992. *In other words: a coursebook on translation*. London ; New York : Routledge.
- BAKER, Mona, 1993. *Corpus Linguistics and Translation Studies – Implications and Applications*. In : BAKER, M., FRANCIS, G. et TOGNINI-BONELLI, E. (éd.), *Text and Technology. In honour of John Sinclair*. Amsterdam, Pays-Bas : John Benjamins Publishing Company. pp. 233-250.
- BALLARD, Michel, 2006. À propos des procédés de traduction. *Palimpsestes* [en ligne]. 1 septembre 2006. N° Hors série, pp. 113-130. [Consulté le 20 juillet 2022]. DOI 10.4000/palimpsestes.386. Disponible à l'adresse : <http://journals.openedition.org/palimpsestes/386>
- BALLARD, Michel, 2013. *Histoire de la traduction: repères historiques et culturels*. Bruxelles : De Boeck. Traducto.

- BENJAMIN, Walter, 1971. La tâche du traducteur. In : M., De Gandillac (trad.), *Œuvres*. Paris : Gallimard. pp. 261-275.
- BENTIVOGLI, Luisa, CETTOLO, Mauro, KARAKANTA, Alina, NEGRI, Matteo et TURCHI, Marco, 2022. Post-editing in Automatic Subtitling: A Subtitlers' Perspective. *ACL Anthology [en ligne]* [en ligne]. Fondazione Bruno Kessler. Trente, Italie, 2022. [Consulté le 20 juillet 2022]. Disponible à l'adresse : <https://aclanthology.org/2022.eamt-1.29.pdf>
- BERMAN, Antoine, 1989. La traduction et ses discours. *Meta: Journal des traducteurs* [en ligne]. 1989. Vol. 34, n° 4, pp. 672. [Consulté le 23 janvier 2023]. DOI 10.7202/002062ar. Disponible à l'adresse : <http://id.erudit.org/iderudit/002062ar>
- BERMAN, Antoine, 1995. *Pour une critique des traductions: John Donne*. Paris : Gallimard. Bibliothèque des idées.
- BERMAN, Antoine, 1999. *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*. Seuil.
- BERMAN, Antoine, 2007. L'Âge de la traduction: Cahier VI. *Poesie* [en ligne]. 2007. Vol. 122-123, n° 4, pp. 53. [Consulté le 14 juillet 2023]. DOI 10.3917/poesi.122.0053. Disponible à l'adresse : <http://www.cairn.info/revue-poesie-2007-4-page-53.htm>
- BEZARI, Christina, RAIMONDO, Riccardo et VUONG, Thomas, 2019. La théorie des imaginaires de la traduction: Introduction. *Itinéraires* [en ligne]. 20 février 2019. N° 2018-2 et 3. [Consulté le 12 avril 2022]. DOI 10.4000/itineraires.5062. Disponible à l'adresse : <http://journals.openedition.org/itineraires/5062>
- BIAGINI, Marta, 2010. Les sous-titres en interaction : le cas des marqueurs discursifs dans des dialogues filmiques sous-titres. *Glottopol* [en ligne]. 2010. N° 15, pp. 18. [Consulté le 12 décembre 2020]. Disponible à l'adresse : http://glottopol.univ-rouen.fr/telecharger/numero_15/gpl15_complet.pdf
- BOILLAT, Alain et CORDONIER, Laure, 2013. La traduction audiovisuelle: contraintes (et) pratiques - Entretien avec Isabelle Audinot et Sylvestre Meininger. *Décadrages* [en ligne]. 10 octobre 2013. N° 23-24, pp. 9-27. [Consulté le 28 mars 2023]. DOI 10.4000/decadrages.695. Disponible à l'adresse : <http://journals.openedition.org/decadrages/695>
- BONONNO, Robert, 2002. Terminology for Translators — an Implementation of ISO 12620. *Meta* [en ligne]. 2 octobre 2002. Vol. 45, n° 4, pp. 646-669. [Consulté le 29 octobre 2022]. DOI 10.7202/002101ar. Disponible à l'adresse : <http://id.erudit.org/iderudit/002101ar>
- BOUHRIM, Naoual et ZENKOUAR, Lahbib, 2017. État de l'art de la traduction automatique des langues approches & méthodes. *Études et Documents Berbères* [en ligne]. 2017. Vol. 38, n° 2, pp. 91-104. Disponible à l'adresse : <https://www.cairn.info/revue-etudes-et-documents-berberes-2017-2-page-91.htm>Cairn.info
- BOURDAA, Mélanie et CHOLLET, Mona, 2014. Sous-titrage en série. *Le monde diplomatique* [en ligne]. [en ligne]. Paris, 2014. pp. 24. [Consulté le 2 avril 2020]. Disponible à l'adresse : <https://www.monde-diplomatique.fr/2014/04/BOURDAA/50330>
- BRUTI, Silvia, BUFFAGNI, Claudia et GARZELLI, Beatrice, 2017. *Dalla voce al segno: i sottotitoli italiani di film d'autore in inglese, spagnolo e tedesco*. Milan, Italie : Editore Ulrico Hoepli.
- BUET, François et YVON, François, [sans date]. Sous-titrage automatique : étude de stratégies d'adaptation aux genres télévisuels. *Traitement Automatique des Langues* [en ligne]. Vol. 1, n° 63, pp. 11-35. [Consulté le 7 mai 2023]. Disponible à l'adresse : <https://hal.science/hal-03890594/document>
- BYWOOD, Lindsay, 2020. Technology and Audiovisual Translation. In : BOGUCKI, L. et DECKERT,

- M. (éd.), *The Palgrave Handbook of Audiovisual Translation and Media Accessibility*. Cham : Palgrave Macmillan. pp. 503-517.
- CALIENDO, Giuditt et OSTER, Corinne (éd.), 2020. *Traduire la criminalité: perspectives traductologiques et discursives*. Villeneuve-d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion. Traductologie.
- CALIENDO, Giuditta, 2014. Italy's other Mafia: A journey into cross-cultural translation. In : ANGELELLI, Claudia V. (éd.), *Benjamins Current Topics* [en ligne]. Amsterdam, Pays-Bas : John Benjamins Publishing Company. pp. 73-92. [Consulté le 8 décembre 2020]. Disponible à l'adresse : <https://benjamins.com/catalog/bct.66.06cal>
- CHAMBERLAIN, Lori, 2020. Genre et discours métaphoriques sur la traduction. *GLAD!* [en ligne]. 20 décembre 2020. N° 09. [Consulté le 2 octobre 2022]. DOI 10.4000/glad.2057. Disponible à l'adresse : <http://journals.openedition.org/glad/2057>
- CHEN, Sheng-Jie, 2004. Linguistic Dimensions of Subtitling. Perspectives from Taiwan. *Meta* [en ligne]. 13 septembre 2004. Vol. 49, n° 1, pp. 115-124. [Consulté le 8 décembre 2020]. DOI 10.7202/009027ar. Disponible à l'adresse : <http://id.erudit.org/iderudit/009027ar>
- CUMMINS, Sarah et ŞERBAN, Adriana, 2018. Implication and Explicitation in Film Translation: Inseparable Twins. In : BADA, Valérie, PAGNOULLE, Christine et WILLSON, Patricia (éd.), *Impliciter, expliciter: L'intervention du traducteur*. Liège (Belgique) : Presses universitaires de Liège. pp. 125-141.
- DAGIRAL, Eric et TESSIER, Laurent, 2008. 24 heures ! Le sous-titrage amateur des nouvelles séries télévisées. In : GAUDEZ, Florent (éd.), *Les arts moyens aujourd'hui*. Paris : L'Harmattan. pp. 107-123.
- DAL MOLIN, Rémy, 2019. Sous-titrage et sous-titreur·se·s. *France TV access* [en ligne]. 9 mai 2019. [Consulté le 15 février 2023]. Disponible à l'adresse : <https://francetvaccess.fr/2019/05/09/sous-titrage-et-sous-titreur-ses-rs/>
- DE LINDE, Zoe et KEY, Niel, 1999. *The semiotics of subtitling*. Manchester, Royaume-Uni : St. Jerome Publishing.
- DE LOS REYES LOZANO, Julio, BALDO DE BRÉBISSON, Sabrina et GENTY, Stéphanie, 2021. *La traduction audiovisuelle: normes, transgressions et nouveaux défis professionnels*. Paris : Entretemps.
- DEBOVE, Antonia, FURLAN, Sabrina et DEPRAETERE, Ilse, 2011. A contrastive analysis of five automated QA tools (QA Distiller 6.5.8, Xbench 2.8, ErrorSpy 5.0, SDLTrados 2007 QA Checker 2.0 and SDLX 2007 SP2 QA Check). In : DEPRAETERE, Ilse (éd.), *Perspectives on Translation Quality* [en ligne]. De Gruyter. pp. 161-192. [Consulté le 15 février 2023]. Disponible à l'adresse : <https://www.degruyter.com/document/doi/10.1515/9783110259889.161/html>
- DELISLE, Jean, LEE-JAHNKE, Hannelore et CORMIER, Monique C. (éd.), 1999. *Terminologie de la traduction = Translation terminology = Terminología de la traducción = Terminologie der Übersetzung*. Amsterdam ; Philadelphia : Benjamins. FIT monograph series, 1.
- DENTI, Chiara, 2018. L'hétérolinguisme ou penser autrement la traduction. *Meta* [en ligne]. 19 mars 2018. Vol. 62, n° 3, pp. 521-537. [Consulté le 23 septembre 2022]. DOI 10.7202/1043946ar. Disponible à l'adresse : <http://id.erudit.org/iderudit/1043946ar>
- DEPRAETERE, Ilse (éd.), 2011. *Perspectives on translation quality*. Berlin ; Boston : De Gruyter Mouton. Text, translation, computational processing, 9.
- DÍAZ-CINTAS, Jorge et REMAEL, Aline, 2021. *Subtitling: concepts and practices*. First edition. Abingdon, Oxon ; New York, NY : Routledge. Translation practices explained.

- DURIEUX, Christine, 2008. Mettre la main sur le figement lexical : la démarche du traducteur. *Meta* [en ligne]. 4 août 2008. Vol. 53, n° 2, pp. 324-332. [Consulté le 3 octobre 2022]. DOI 10.7202/018522ar. Disponible à l'adresse : <http://id.erudit.org/iderudit/018522ar>
- FAINI, Paola, 2004. *Tradurre: dalla teoria alla pratica*. Roma, Italie : Carocci.
- FRANZELLI, Valeria, 2011. Fortes émotions : décrire et sous-titrer des séquences de colère, unités de sens filmique. In : *Traduction et médias audiovisuels*. Villeneuve d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion. pp. 123-137. Arts du spectacle - Image et sons.
- GAMBIER, Yves (éd.), 1996. *Les transferts linguistiques dans les médias audiovisuels* [en ligne]. Presses universitaires du Septentrion. [Consulté le 20 juillet 2022]. Disponible à l'adresse : <http://books.openedition.org/septentrion/124593>
- GAMBIER, Yves, 2004. Les censures dans la traduction audiovisuelle. *TTR: traduction, terminologie, rédaction* [en ligne]. 16 janvier 2004. Vol. 15, n° 2, pp. 203-221. [Consulté le 12 décembre 2020]. DOI 10.7202/007485ar. Disponible à l'adresse : <http://id.erudit.org/iderudit/007485ar>
- GAMBIER, Yves, 2016. Défis de traduction et désir de traduire. *TTR* [en ligne]. 25 juillet 2016. Vol. 26, n° 2, pp. 219-243. [Consulté le 17 mars 2023]. DOI 10.7202/1037138ar. Disponible à l'adresse : <http://id.erudit.org/iderudit/1037138ar>
- GAMBIER, Yves et DOORSLAER, Luc van (éd.), 2009. *The metalanguage of translation*. Amsterdam ; Philadelphia : John Benjamins Pub. Co. Benjamins current topics, v. 20.
- GILE, Daniel, 2005. *La traduction: la comprendre, l'apprendre*. Paris : Presses universitaires de France.
- GIORGIO MARRANO, Michela, NADIANI, Giovanni et RUNDLE, Christopher, 2009. « Dialects »: a translation challenge. GIORGIO MARRANO, Michela, NADIANI, Giovanni et RUNDLE, Christopher (éd.), *InTRAlinea Special Issue: the translation of dialects in multimedia* [en ligne] [en ligne]. 2009. [Consulté le 3 mai 2022]. Disponible à l'adresse : <https://www.intralinea.org/specials/article/1720>
- GRASS, Thierry, 2018. La traduction des noms propres fictifs. De l'emprunt à l'adaptation. BALNAT, Vincent et GÉRARD, Christophe (éd.), *Cahiers de lexicologie*. 2018. Vol. 2, n° 113. Néologie et noms propres, pp. 113-128.
- GUILLAUME, Astrid Directeur de publication Préfacier, LEDERER, Marianne Préfacier et RASTIER, François Préfacier, 2016. *Idéologie et traductologie*. Paris : L'Harmattan.
- HUERTA MOGORRÓN, Pedro, 2011. Problèmes d'équivalence et perte d'information en traduction audiovisuelle. *Synergies* [en ligne]. 2011. Vol. Tunisie, n° 3, pp. 9-23. [Consulté le 13 octobre 2020]. Disponible à l'adresse : https://gerflint.fr/Base/Tunisie3/mogorron_huerta.pdf
- IVARSSON, Jan et CARROLL, Mary, 1998. *Subtitling*. Simrishamn : TransEdit.
- JAKOBSON, Roman, 1966. On linguistic aspects of translation. In : BROWER, Reuben A. (éd.), *On translation* [en ligne]. New York, États-Unis : Oxford university press. pp. 232-239. A Galaxy Book, 175. [Consulté le 12 septembre 2022]. Disponible à l'adresse : <https://web.stanford.edu/~eckert/PDF/jakobson.pdf>
- KEMPPANEN, Hannu, JÄNIS, Marja et BELIKOVA, Alexandra (éd.), 2012. *Domestication and foreignization in translation studies*. Berlin, Allemagne : Frank & Timme, Verlag für wissenschaftliche Literatur. TransÜD, Band 46.
- KRINGS, Hans P., 2001. *Repairing texts: empirical investigations of machine translation post-editing processes*. Kent, Ohio : Kent State University Press.
- LADMIRAL, Jean-René, 2014. *Sourcier ou cibliste*. Paris : Les Belles lettres. Traductologiques.

- LAVAUUR, Jean-Marc et ŞERBAN, Adriana, 2008. *La traduction audiovisuelle: approche interdisciplinaire du sous-titrage*. Bruxelles, Belgique : De Boeck.
- LAVAUUR, Jean-Marc et ŞERBAN, Adriana (éd.), 2011. *Traduction et médias audiovisuels*. Villeneuve d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion.
- LE DISEZ, Jean-Yves et SEGERS, Winibert (éd.), 2013. *Le bon sens en traduction*. Rennes : Presses Univ. de Rennes. Rivages linguistiques.
- LOOCK, Rudy, 2019. Traduction automatique et usage linguistique : une analyse de traductions anglais-français réunies en corpus. *Meta* [en ligne]. 6 juin 2019. Vol. 63, n° 3, pp. 786-806. [Consulté le 8 décembre 2020]. DOI 10.7202/1060173ar. Disponible à l'adresse : <http://id.erudit.org/iderudit/1060173ar>
- LORENZON, Nadia, 2010. *Tradurre per il cinema: il progetto Atelier Farnese*. 2010. Università degli Studi di Trieste.
- BCBF, 2021. *Machine translation and human creativity* [Webinar enregistré]. Bologne, Italie : Bologna Fiere, Bologna Children's Book fair.
- MCNAMARA, N. et KIRAKOWSKI, J., 2005. Defining usability: quality of use or quality of experience? In : *IPCC 2005. Proceedings. International Professional Communication Conference, 2005*. [en ligne]. Limerick, Ireland : IEEE. 2005. pp. 200-204. [Consulté le 16 février 2023]. Disponible à l'adresse : <http://ieeexplore.ieee.org/document/1494178/>
- MENACER, Mohamed Amine, 2020. *Reconnaissance et traduction automatique de la parole de vidéos arabes et dialectales* [en ligne]. Informatique et langage. Nancy : Université de Lorraine. [Consulté le 1 octobre 2022]. Disponible à l'adresse : <https://hal.univ-lorraine.fr/tel-03132934/document>
- MICHEL, Jacqueline, BRAESTER, Marléna et DOTAN, Isabelle (éd.), 2004. *Les enjeux de la traduction littéraire*. Paris : Publisud. Collection Espaces méditerranéens.
- NEWMARK, Peter, 1982. *Approaches to translation*. Oxford, Royaume-Uni : Pergamon Press.
- NEWMARK, Peter, 1988. *A textbook of translation*. New York, États-Unis : Prentice-Hall International.
- NIDA, Eugene A., 2003. *Toward a science of translating: with special reference to principles and procedures involved in Bible translating*. Leiden ; Boston : Brill.
- OSIMO, Bruno, 2008. *Traduzione e qualità: la valutazione in ambito accademico e professionale*. Ristampa. Milan, Italie : Hoepli.
- PEDERSEN, Jan, 2005. How is Culture Rendered in Subtitles? In : *MuTra 2005 - Challenges of multidimensional translation: conference proceedings* [en ligne]. Saarbrücken, Allemagne. 2005. [Consulté le 12 juillet 2022]. EU-High-Level Scientific Conference Series. Disponible à l'adresse : https://www.euroconferences.info/proceedings/2005_Proceedings/2005_Pedersen_Jan.pdf
- PEDERSEN, Jan, 2011. *Subtitling norms for television: an exploration focussing on extralinguistic cultural references*. Amsterdam, Pays-Bas.
- PEETERS, Kris, 2017. Traduction, retraduction et dialogisme. *Meta* [en ligne]. 23 mars 2017. Vol. 61, n° 3, pp. 629-649. [Consulté le 2 octobre 2022]. DOI 10.7202/1039222ar. Disponible à l'adresse : <http://id.erudit.org/iderudit/1039222ar>
- PÉLAGE, Catherine et MORCILLO, Françoise (éd.), 2015. *La traduction: médiation et médiatisation des cultures*. Orléans : Editions Paradigme.
- PEREGO, Elisa (éd.), 2012. *Eye tracking in audiovisual translation*. Rome, Italie : Aracne. Englishes : Testi e contesti delle lingue inglesi, 2.

- PODEUR, Josiane, 2002. *La pratica della traduzione: dal francese in italiano e dall'italiano in francese*. 2a edizione. Naples, Italie : Liguori editore.
- POIBEAU, Thierry, 2016. Traduire sans comprendre? La place de la sémantique en traduction automatique. *Langages* [en ligne]. 2016. Vol. La sémantique linguistique en vision périphérique, n° 201, pp. 77-90. [Consulté le 1 décembre 2020]. Disponible à l'adresse : <https://www.jstor.org/stable/24772342>
- POIBEAU, Thierry et REBOUL, Marianne, 2018. La traduction automatique passe à l'apprentissage profond. *La Recherche (en ligne)* [en ligne]. 28 août 2018. [Consulté le 22 mai 2023]. Disponible à l'adresse : <https://www.larecherche.fr/technologie/la-traduction-automatique-passe-%C3%A0-l%E2%80%99-apprentissage-profond>
- POIRIER, Éric, 2017. Entre comparaison et raison : la qualité de la traduction automatique. *Circuit (en ligne)* [en ligne]. 2017. N° 133. [Consulté le 8 mai 2023]. Disponible à l'adresse : <https://www.circuitmagazine.org/dossier-133/entre-comparaison-et-raison-la-qualite-de-la-traduction-automatique>
- PYM, Anthony, 2010. *Translation and text transfer. An essay on the principles of intercultural communication*. Tarragona, Espagne : Intercultural Studies Group.
- RAI, 2016. *Norme e convenzioni essenziali per la composizione dei sottotitoli televisivi per non udenti a cura di Servizio Sottotitoli* [en ligne]. 2016. [Consulté le 4 mars 2022]. Disponible à l'adresse : https://www.rai.it/dl/docs/1521654837138PREREGISTR_22_feb_2016_-_Norme_e_Convenzioni_essenziali_per_la_composiz....pdf
- ROUCHDY ANWAR, Manar, 2011. Traduire l'implicite culturel dans le film égyptien L'immeuble yacoubian. In : *Traduction et médias audiovisuels*. Villeneuve d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion. pp. 111-120. Arts du spectacle - Image et sons.
- SCELFO, Maria Grazia et PETRONI, Sandra (éd.), 2007. *Lingua, cultura e ideologia nella traduzione di prodotti multimediali (cinema, televisione, web): atti del convegno internazionale, (4 - 5 maggio 2006)*. 1. ed. Rome, Italie : Aracne. A10, Scienze dell'antichità, filologico-letterarie e storico-artistiche, 326.
- SVOBODA, Tomáš, BIEL, Łucja et KRZYSZTOF, Łoboda (éd.), 2017. *Quality aspects in institutional translation*. Berlin : Language science press. Translation and multilingual natural language processing, 3.
- TOMASZKIEWICZ, Teresa, 2011. Les limites ou manque de limites de l'adaptation des dialogues filmiques. In : *Traduction et médias audiovisuels*. Villeneuve d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion. pp. 51-65. Arts du spectacle - Image et sons.
- TOURY, Gideon, 1995. *Descriptive translation studies and beyond*. Amsterdam Philadelphia (Pa.) : J. Benjamins. Benjamins translation library, 4.
- VACCA, Paul, 2022. La traduction littéraire plus forte que les robots. *Les Echos* [en ligne]. [en ligne], 28 octobre 2022. [Consulté le 17 février 2022]. Disponible à l'adresse : <https://www.lesechos.fr/weekend/livres-expositions/face-a-lintelligence-artificielle-les-nombreux-defis-de-la-traduction-1873782>
- VALENTINI, Cristina, 2011. La traduction des références culturelles dans le doublage pour le cinéma et la télévision : résultats d'une analyse empirique. In : *Traduction et médias audiovisuels*. Villeneuve d'Ascq, France : Presses universitaires du Septentrion. pp. 93-109. Arts du spectacle - Image et sons.
- VARGA, Cristina, 2021. Online Automatic Subtitling Platforms and Machine Translation. An Analysis of Quality in AVT. *Scientific Bulletin of the Politehnica University of Timișoara Transactions on Modern Languages*. 2021. Vol. 20, n° 1, pp. 37-49.
- VAXELAIRE, Jean Louis, 2006. Pistes pour une nouvelle approche de la traduction automatique

- des noms propres. *Meta* [en ligne]. 11 décembre 2006. Vol. 51, n° 4, pp. 719-738. [Consulté le 8 décembre 2020]. DOI 10.7202/014337ar. Disponible à l'adresse : <http://id.erudit.org/iderudit/014337ar>
- VAYSSIÈRE, Eve, 2012. Le sous-titrage de film ou la prise en compte d'une dialectique contextuelle. *Corela* [en ligne]. 2 avril 2012. N° HS-11. [Consulté le 8 décembre 2020]. DOI 10.4000/corela.2100. Disponible à l'adresse : <http://journals.openedition.org/corela/2100>
- VENUTI, Lawrence, 2011. The poet's version; or, An ethics of translation. *Translation Studies* [en ligne]. mai 2011. Vol. 4, n° 2, pp. 230-247. [Consulté le 23 janvier 2023]. DOI 10.1080/14781700.2011.560021. Disponible à l'adresse : <http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/14781700.2011.560021>
- VERMEER, Hans J., 1996. *A skopos theory of translation: some arguments for and against*. Heidelberg : TEXTconTEXT-Verl. Textcontext Reihe Wissenschaft, 1.
- VINAY, Jean-Paul et DARBELNET, Jean, 1958. *Stylistique comparée de l'anglais et du français : méthode de traduction*. Paris : Didier.
- VISKY, Mihaela, 2013. La traduction des gros mots en sous-titrage. *Scientific Bulletin of the Politehnica University of Timișoara - Transactions on Modern Languages*. 2013. Vol. 12, n° 1-2, pp. 1-12.

Roberto Saviano et *Gomorra*

- BACCI, Simone, 2022. Ibridazione e ridondanza. L'effetto stroboscopico di Saviano. *InterArtes [online]* [en ligne]. 2022. N° 2 "Ibrido", pp. 158-173. [Consulté le 31 décembre 2022]. Disponible à l'adresse : <https://www.iulm.it/wps/wcm/connect/iulm/05c2c5d1-4517-4213-97f6-bd3b4292d879/08+vBacci.pdf?MOD=AJPERES>
- CORDELLI, Franco, 2008. Consolatoria Gomorra. *Corriere della Sera*. Milano, Italie, 28 mai 2008. pp. 39.
- CORNU, Jean-François, 2011. Le public ? Quel public ? De l'influence négligeable des spectateurs sur les stratégies de traduction audiovisuelle des films en France. In : *Traduction et médias audiovisuels*. Villeneuve d'Ascq, France : Presses universitaires du Septentrion. pp. 21-35. Arts du spectacle - Image et sons.
- GIUSTI, Federica, PELLEGRINI, Sara, TESTI, Chiara et MANFRIDA, Gianmarco, 2015. Nuje vulimm' 'na speranza: un'analisi sistemica della serie "Gomorra". *Ecologia della Mente* [en ligne]. 2015. Vol. 1, n° 35, pp. 114-122. [Consulté le 13 février 2022]. DOI 10.1712/1962.21326. Disponible à l'adresse : <https://doi.org/10.1712/1962.21326>
- IMPERATORE, Alfredo, 2019. *Passeggiata tra 102 parole napoletane: da Accucchià a Zoccola. Con divagazioni linguistiche*. Naples, Italie : Cultura Nova.
- INGLESE, Andrea, [sans date]. Imaginare il male in Roberto Saviano. In : DE PAULIS-D'ALAMBERT, Maria Pia (éd.), *L'Italie en jaune et noir : la littérature policière de 1990 à nos jours [en ligne]* [en ligne]. Paris : Presses Sorbonne Nouvelle. pp. 59-73. [Consulté le 23 mai 2022]. Disponible à l'adresse : <http://books.openedition.org/psn/7199>
- LIBERTI, Giuseppe Andrea et IACOLARE, Salvatore, 2021. *Letteratura dialettale a Napoli: testi, problemi, prospettive*. Florence, Italie : Franco Cesati editore.
- MAZZOLA, Claudio, 2012. Gomorra: realtà virtuale o virtualità della realtà. *Annali d'Italianistica*

- [en ligne]. 2012. Vol. 30, pp. 147-159. [Consulté le 16 octobre 2020]. Disponible à l'adresse : <https://www.jstor.org/stable/24017614>
- NAPOLI, Antonella et TIRINO, Mario, 2016. Senza pensieri. Gomorra-La serie: dal contesto produttivo alle audience della Rete, fenomenologia di un processo culturale transmediale. 2016. pp. 14.
- PÉRON, Didier, 2008. « Gomorra », l'empire du milieu. *Libération* [en ligne]. Paris, 19 mai 2008. [Consulté le 9 juillet 2021]. Disponible à l'adresse : https://www.liberation.fr/cinema/2008/05/19/gomorra-l-empire-du-milieu_72039/
- ZANFORLINI, Ketty, 2019. Les voix de Suburra et de Gomorra. Un langage local pour des dynamiques globales. *Les Cahiers Traits-d'Union [En ligne]* [en ligne]. 2019. Vol. Périphéries dans la littérature contemporaine. Espagne, Italie, Brésil, n° 1, pp. 62-71. Disponible à l'adresse : <http://www.revuetraitsdunion.org/cahiers-traits-dunion-1-peripheries-dans-la-litterature-contemporaine-espagne-italie-bresil/>
- PELLINI, Pierluigi, 2011. Lo scrittore come intellettuale. Dall'affaire Dreyfus all'affaire Saviano: modelli e stereotipi. *Allegoria* [en ligne]. 2011. Vol. Il presente, n° 63, pp. 135-163. [Consulté le 9 août 2022]. Disponible à l'adresse : <https://www.allegoriaonline.it/PDF/429.pdf>
- RAFFI, Francesca, 2017. "GOMORRAH - THE SERIES" FLIES TO THE UK: How is Gomorrah's world rendered in english subtitles? In : *Transnational subjects: linguistic encounters*. Naples, Italie : Liguori. 2017. pp. 179-193.
- TOMASSUCCI, Isabella, 2016. « Non potevo fare altro ». Retorica e rappresentazione dell'ossessione in ZeroZeroZero di Roberto Saviano. In : *Quaderni di linguaggi e interdisciplinarietà* [en ligne]. EUM. Macerata, Italie. pp. 419-439. Heteroglossia. [Consulté le 2 juin 2021]. Disponible à l'adresse : <http://riviste.unimc.it/index.php/heteroglossia/index>

Naples : ville, langue et culture

- BAUDOIN, Thierry, COLLIN, Michel, PRÉLORENZO, Claude (éd.), 1997. *Urbanité des cités portuaires*. Paris : Harmattan. Collection Maritimes.
- BIANCHI, Patricia et MATURI, Pietro, 2006. Dialetto e italiano negli usi linguistici dei parlanti di Napoli e della Campania. In : DE BLASI, Nicola et MARCATO, Carla (éd.), *Lo spazio del dialetto in città*. Napoli, Italie : Liguori editore. pp. 1-21.
- BOURGUINAT, Nicolas, 2015. *L'invention des Midis: représentations de l'Europe du Sud, XVIIIe-XXe siècle*. Strasbourg : Presses universitaires de Strasbourg. Sciences de l'histoire.
- CARRERAS I GOICOECHEA, Maria, 2009. Il peso del dialetto nella (s)fortuna di Totò in Spagnolo. GIORGIO MARRANO, Michela, NADIANI, Giovanni et RUNDLE, Christopher (éd.), *InTRAlinea Special Issue: the translation of dialects in multimedia [en ligne]* [en ligne]. 2009. [Consulté le 4 mai 2022]. Disponible à l'adresse : <https://www.intralea.org/specials/article/1708>
- CIOCCA, Rossella, LAMARRA, Annamaria et LAUDANDO, C. Maria (éd.), 2017. *Transnational subjects: cultural and literary encounters: selected papers from XXVII AIA Conference*. Prima edizione italiana. Naples, Italie : Liguori editore. Critica e letteratura, 126-127.
- DE BLASI, Nicola et MARCATO, Carla (éd.), 2006. *Lo spazio del dialetto in città*. 1. ed. italiana. Naples, Italie : Liguori. Domini. Quaderni del Bollettino linguistico campano, 2.

- DE FALCO, Renato, 2007. *Del parlar napoletano: manualetto per tutti*. Nuova ed. emendata e accresciuta. Naples, Italie : Colonnese. I nuovi trucioli, 51.
- FAVERZANI, Camillo (éd.), 2013. *PART(h)Enope: Naples et les arts = Napoli e le arti*. Bern, Berlin, Frankfurt am Main, Wien : Lang. LEIA, Vol. 28.
- FERNANDEZ, Dominique et FERRANTI, Ferrante, 2011. *Naples*. Paris : Imprimerie nationale.
- FOFI, Goffredo (éd.), 1995. *Narrare il Sud: percorsi di scrittura e di lettura*. 1. ed. italiana. Napoli : Liguori.
- LEDGEWAY, Adam, 2009. La grammatica diacronica del napoletano: problemi e metodi. *Bollettino Linguistico Campano*. 2009. N° 15/16, pp. 1-72.
- PENNINO, Claudio, 2018. *Quando ce vo, ce vo!* Naples, Italie : Intra Moenia.
- RICCIO, Giovanna, 2005. *Ispanismi nel dialetto napoletano*. EUT. Trieste, Italie.
- VILLARI, Rosario (éd.), 1971. *Il sud nella storia d'Italia. Antologia della questione meridionale*. 4e éd. Bari, Italie : Laterza.

Mafias et représentations mafieuses

- BERTONE, Manuela et MASONI, Céline (éd.), 2021. *Mafie transmediali: forme e generi del nuovo racconto criminale*. Soveria Mannelli : Rubbettino.
- BERTONE, Manuela, NICASO, Antonio et SANTERAMO, Donato (éd.), 2019. Rhétorique et représentations de la culture mafieuse. Images, rituels, mythes et symboles. *Cahiers de Narratologie* [en ligne]. 2019. N° 36, pp. 200. [Consulté le 17 février 2022]. Disponible à l'adresse : <http://journals.openedition.org/narratologie/9582>
- BIANCHI, Patricia et SABBATINO, Pasquale (éd.), 2009. *Le rappresentazioni della camorra: lingua, letteratura, teatro, cinema, storia*. Napoli : Edizioni scientifiche italiane. Viaggio d'Europa, 15.
- DE PAULIS-D'ALAMBERT, Maria Pia (éd.), 2010. *L'Italie en jaune et noir: la littérature policière de 1990 à nos jours* [en ligne]. [en ligne]. Paris : Presses Sorbonne Nouvelle. [Consulté le 23 mai 2022]. Disponible à l'adresse : <https://books.openedition.org/psn/7190>
- DI FIORE, Gigi, 2008. *L'impero: traffici, storie e segreti dell'occulta e potente mafia dei Casalesi*. 1. ed. Milan, Italie : Rizzoli. 24/7.
- MECCIA, Andrea, 2014. *Mediamafia: Cosa nostra fra cinema e TV*. Trapani, Italie : Di Girolamo. Linea di difesa.
- MILANESI, Claudio, 2015. Rappresentazioni della mafia nella non-fiction di Andrea Camilleri. In : *La storia, le storie. Camilleri, la mafia e la questione siciliana* [en ligne]. Grafiche Gihiani. Cagliari, Italie : Grafiche Gihiani. pp. 53-60. Quaderni camilleriani. Disponible à l'adresse : <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01429929>
- VENTURELLI, Renato, 2000. *Gangster in cento film*. Recco, Gênes, Italie : Mani. Storia del cinema, 10.
- VERNIÈRE, Karen, 2009. Mafia mineure ou bébés tueurs: La Sicile. *Les Cahiers Dynamiques* [en ligne]. 2009. Vol. 43, n° 1, pp. 77. [Consulté le 8 décembre 2020]. DOI 10.3917/lcd.043.0077. Disponible à l'adresse : <http://www.cairn.info/revue-les-cahiers-dynamiques-2009-1-page-77.htm>

Médias, séries télévisées et cinéma

- APRILE, Marcello et DE FAZIO, Debora, 2010. *La serialità televisiva: lingua e linguaggio nella fiction italiana e straniera*. Galatina, Italie : Congedo. Pubblicazioni del Dipartimento di filologia linguistica e letteratura dell'Università del Salento, v. 39.
- ARNAUD, Diane et ZABUNYAN, Dork (éd.), 2014. *Les images et les mots: décrire le cinéma*. Villeneuve d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion. Esthétique et sciences des arts.
- ARTE, 2019. Annexe 2 : *Consignes Techniques Globales ARTE G.E.I.E.* [en ligne]. Règles pour la coopération dans le domaine des programmes. Strasbourg : Arte G.E.I.E. [Consulté le 3 mars 2022]. Disponible à l'adresse : <https://www.arte.tv/sites/corporate/files/consignes-techniques-globales-arte-geie-v1-07-1.pdf>
- AUMONT, Jacques et COLLÈGE D'HISTOIRE DE L'ART CINÉMATOGRAPHIQUE (PARIS, FRANCE) (éd.), 1999. *L'image et la parole*. Paris : Cinémathèque française. Conférences du Collège d'histoire de l'art cinématographique, 1998-1999.
- BELLOUR, Raymond, 2009. *Le corps du cinéma: hypnoses, émotions, animalités*. Paris : P.O.L. Trafic.
- BENASSI, Stéphane, 2016. Sérialité(s) et esthétique de la fiction télévisuelle. *Belphegor* [en ligne]. 6 juillet 2016. N° 14. [Consulté le 24 septembre 2022]. DOI 10.4000/belphegor.770. Disponible à l'adresse : <http://journals.openedition.org/belphegor/770>
- BOLTER, J. David et GRUSIN, Richard A., 1999. *Remediation: understanding new media*. Cambridge, Mass : MIT Press.
- BONNELL, René, 2006. *La vingt-cinquième image: une économie de l'audiovisuel*. 4. éd. Paris : Gallimard.
- BOUDOU, Nadine, 2013. *Les Imaginaires cinématographiques de la menace: émergence du héros postmoderne*. Paris : l'Harmattan.
- BRUNETTA, Gian Piero, 2003. *Guida alla storia del cinema italiano, 1905-2003*. Torino : G. Einaudi. Piccola biblioteca Einaudi, nuova ser., 227.
- CORTADE, Ludovic et SOULEZ, Guillaume (éd.), 2021. *Littérature et cinéma: la culture visuelle en partage*. New York : Peter Lang. Film cultures, vol. 9.
- COSTELLO, Victor et MOORE, Barbara, 2007. Cultural Outlaws: An Examination of Audience Activity and Online Television Fandom. *Television & New Media* [en ligne]. mai 2007. Vol. 8, n° 2, pp. 124-143. [Consulté le 13 décembre 2020]. DOI 10.1177/1527476406299112. Disponible à l'adresse : <http://journals.sagepub.com/doi/10.1177/1527476406299112>
- DEBRAS, Camille, 2020. Espaces fictionnels, espaces interactionnels : approches linguistiques des séries. *TV/Series* [en ligne]. 15 septembre 2020. N° 18. [Consulté le 24 septembre 2022]. DOI 10.4000/tvseries.4462. Disponible à l'adresse : <http://journals.openedition.org/tvseries/4462>
- DI GIOVANNI, Elisa, 2016. *Lo Storytelling e il successo delle Serie TV. Il Mondo letto da uno schermo*. [en ligne]. 2016. Università degli Studi di Padova. [Consulté le 12 novembre 2020]. Disponible à l'adresse : http://tesi.cab.unipd.it/50299/1/ELISA_DI_GIOVANNI_2015.pdf
- ESQUENAZI, Jean-Pierre, 2002. L'inventivité à la chaîne : formules des séries télévisées. *Médiation et information* [en ligne]. 2002. N° 16, pp. 95-109. [Consulté le 24 septembre 2022]. Disponible à l'adresse : http://www.mei-info.com/wp-content/uploads/revue16/ilovepdf.com_split_8.pdf
- ESQUENAZI, Jean-Pierre, 2007. Le crime en série(s). Essai de sociologie du mal américain. *Cinemas* [en ligne]. 22 mars 2007. Vol. 16, n° 2-3, pp. 240-258. [Consulté le 24 septembre 2022].

- DOI 10.7202/014622ar. Disponible à l'adresse : <http://id.erudit.org/iderudit/014622ar>
- ESQUENAZI, Jean-Pierre, 2013. Les séries télévisées et l'esthétique carnavalesque. *Cinemas* [en ligne]. 18 avril 2013. Vol. 23, n° 2-3, pp. 175-195. [Consulté le 22 février 2023]. DOI 10.7202/1015189ar. Disponible à l'adresse : <http://id.erudit.org/iderudit/1015189ar>
- GAUDREAU, André et JOST, François, 2017. *Le récit cinématographique: films et séries télévisées*. 3e édition revue et augmentée. Paris : Armand Colin.
- GRANDE, Maurizio et DE GAETANO, Roberto, 2003. *Il cinema in profondità di campo*. Roma : Bulzoni. Pensare lo spettacolo, 5.
- HUBIER, Sébastien et LE VAGUERESSE, Emmanuel (éd.), 2018. *Séries télévisées: hybridation, recyclage, croisements sémiotiques*. Reims : EPURE.
- JACOPONI, Tiziana, 2010. *Cristina Comencini : cinécritures - femmes* [en ligne]. Paris : Paris Ouest Nanterre La Défense. [Consulté le 12 décembre 2020]. Disponible à l'adresse : <http://www.theses.fr/2010PA100103>
- LAURICHESSE, Hélène, 2013. *La stratégie de marque dans l'audiovisuel*. Paris : Armand Colin.
- LAUTENBACHER, Olli Philippe, 2014. La redondance, principe moteur de la cohésion du film sous-titré : étude de cas. *Parallèles* [en ligne]. 2014. N° 26, pp. 53-68. [Consulté le 24 septembre 2022]. Disponible à l'adresse : https://www.paralleles.unige.ch/files/2715/2839/0413/Paralleles_26_dec2014_lautenbacher.pdf
- LESTER, Aurélien, 2008. Cinéma. *Études* [en ligne]. 2008. Vol. 409, n° 12, pp. 678-688. DOI 10.3917/etu.096.0678. Disponible à l'adresse : <https://www.cairn.info/revue-etudes-2008-12-page-678.htm>Cairn.info
- MARTIN, Marcel, 1985. *Le langage cinématographique*. 4e éd. rev. et augm. Paris : Cerf. 7 art, 75.
- MAZUREK-PRZYBYLSKA, Beata, 2019. Film Novelization as Multimodal Translation. *Anglica Wratislaviensia* [en ligne]. 4 octobre 2019. Vol. 57, pp. 125-136. [Consulté le 12 décembre 2020]. DOI 10.19195/0301-7966.57.10. Disponible à l'adresse : <http://wuwr.pl/awr/article/view/265>
- MICCICHÉ, Lino, 2002. *Filmologia e filologia: studi sul cinema italiano*. Venise, Italie : Marsilio.
- MILLE, Muriel, 2016. Le processus collectif de création d'un feuilleton télévisé: Une division du travail d'auteurs. *Sociétés contemporaines* [en ligne]. 10 mars 2016. Vol. N° 101, n° 1, pp. 91-114. [Consulté le 24 septembre 2022]. DOI 10.3917/soco.101.0091. Disponible à l'adresse : <https://www.cairn.info/revue-societes-contemporaines-2016-1-page-91.htm?ref=doi>
- SEPULCHRE, Sarah et MAIGRET, Éric (éd.), 2017. *Décoder les séries télévisées*. 2e édition. Louvain-la-Neuve, Belgique : De Boeck supérieur. Collection Info Com.

Arts, littérature et hybridation

- AUBRY-MORICI, Marine et CUCCHI, Silvia (éd.), 2017. *Spectralités dans le roman contemporain: Italie, Espagne, Portugal*. Paris : Presses Sorbonne nouvelle.
- BAKHTINE, Michail, 1978. *Esthétique et théorie du roman*. Paris : Gallimard.
- BARSKY, Georges, DEMARLY, Yves et GILGENKRANTZ, Simone, [sans date]. Hybridation. *Encyclopædia Universalis* [en ligne]. Encyclopædia Britannica. [Consulté le 15 mai 2022].

- Disponible à l'adresse : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/hybridation/>
- BARTHES, Roland, 2014. *Le degré zéro de l'écriture: suivi de Nouveaux essais critiques*. Paris : Editions du Seuil. Points Essais, 35.
- BARTHES, Séverine, 2010. *Du « temps de cerveau disponible » ? Rhétorique et sémiostylistique des séries télévisées dramatiques américaines de primetime diffusées entre 1990 et 2005* [en ligne]. Thèse de doctorat. Paris : Paris-Sorbonne. [Consulté le 12 juillet 2022]. Disponible à l'adresse : <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00574592/document>
- BORDAS, Éric et MOLINIÉ, Georges (éd.), 2015. *Style, langue et société*. Paris : Honoré Champion éditeur. Colloques, congrès et conférences. Sciences du langage, histoire de la langue et des dictionnaires, 17.
- BOTH, Ioana, SARACGIL, Ayse et TARANTINO, Angela (éd.), 2015. *Innesti e ibridazione tra spazi culturali* [en ligne]. 1. Florence, Italie : Firenze University Press. [Consulté le 10 mai 2022]. Strumenti per la didattica e la ricerca. Disponible à l'adresse : <https://www.fupress.com/isbn/9788866558446>
- BRICCO, Elisa (éd.), 2015. *Le bal des arts: le sujet et l'image, écrire avec l'art*. Première édition. Macerata, Italie : Quodlibet. Lettere. Ultracontemporanea.
- BUDOR, Dominique et GEERTS, Walter, 2004. *Le texte hybride* [en ligne]. Presses Sorbonne Nouvelle. Paris. [Consulté le 6 mai 2022]. Études italiennes. Disponible à l'adresse : <https://books.openedition.org/psn/10040?lang=fr>
- DALLARI, Marco, 2020. *La dimensione estetica della paideia. Fenomenologia, arte, narratività*. Trente, Italie : Erickson.
- DAROS, Philippe, 2016. Wu Ming, la New Italian Epic : les paradoxes d'un espace public virtuel. *Communications* [en ligne]. 2016. Vol. 99, n° 2, pp. 133-144. [Consulté le 11 février 2022]. DOI 10.3917/commu.099.0133. Disponible à l'adresse : <http://www.cairn.info/revue-communications-2016-2-page-133.htm>
- ECO, Umberto, 1994. Innovation et répétition : entre esthétique moderne et post-moderne. In : GAMBERINI, Marie-Christine (trad.), *Réseaux. Communication - Technologie - Société* [en ligne]. Paris : CNET. pp. 9-26. 68. [Consulté le 24 septembre 2022]. Disponible à l'adresse : https://www.persee.fr/doc/reso_0751-7971_1994_num_12_68_2617
- ECO, Umberto, 1995. *Opera aperta*. Milan, Italie : Bompiani.
- ÉDELIN, Francis, 2020. *Entre la lettre et l'image: à la recherche d'un lieu commun*. Louvain-la-Neuve, Belgique : Academia. Extensions sémiotiques.
- GAUVIN, Lise, 1999. Introduction. Les langues du roman : du plurilinguisme comme stratégie textuelle. In : GAUVIN, Lise (éd.), *Les langues du roman* [en ligne]. Presses de l'Université de Montréal. pp. 7-14. [Consulté le 18 octobre 2022]. Disponible à l'adresse : <http://books.openedition.org/pum/9652>
- GENS, Jean-Claude et RODRIGO, Pierre (éd.), 2007. *Puissances de l'image*. Dijon : Editions universitaires de Dijon. Ecritures.
- JAUSS, Hans Robert, 1990. *Pour une esthétique de la réception*. Paris : Gallimard. Tel, 169.
- MOLINER, Pascal, 2016. Objectivation et ancrage du message iconique. Propositions théoriques et pistes de recherche: *Sociétés* [en ligne]. 2 mai 2016. Vol. n° 130, n° 4, pp. 81-94. [Consulté le 4 juillet 2023]. DOI 10.3917/soc.130.0081. Disponible à l'adresse : <https://www.cairn.info/revue-societes-2015-4-page-81.htm?ref=doi>
- MOLINIÉ, Georges, 2011. *Éléments de stylistique française*. 4e éd. Paris : Presses universitaires de France. Linguistique nouvelle.
- SAMOYAU, Tiphaine, 2001. L'hybride et l'hétérogène. In : SORLIN, Pierre, ROPARS-WUILLEUMIER, Marie-Claire et LAGNY, Michelle (éd.), *L'Art et l'Hybride* [en ligne]. Presses

- universitaires de Vincennes. pp.175-188. [Consulté le 15 mai 2022]. Disponible à l'adresse : <http://books.openedition.org/puv/616>
- SORLIN, Pierre, ROPARS-WUILLEUMIER, Marie-Claire et LAGNY, Michelle (éd.), 2001. *L'Art et l'Hybride* [en ligne]. Vincennes : Presses universitaires de Vincennes. [Consulté le 10 mai 2022]. Disponible à l'adresse : <http://books.openedition.org/puv/598>
- WAGNER, Franck, 2021. Une question de topique ou d'optique? (Intertextualité, hypertextualité et transfictionnalité). BRIGNOLI, Laura et ZANGRANDI, Silvia (éd.), *InterArtes [online]* [en ligne]. 2021. Vol. Confini, n° 1, pp. 29-51. Disponible à l'adresse : <https://www.iulm.it/wps/wcm/connect/iulm/71f22a1c-d346-c956199e8321/3+Wagner.pdf?MOD=AJPERES>

Dictionnaires, encyclopédies et glossaires

- AHL, Nils et FAU, Benjamin, 2016. *Dictionnaire des séries télévisées*. 2e éd. revue et augmentée. Paris : Philippe Rey.
- ATAA, 2014. *Glossaire de la traduction audiovisuelle professionnelle*. L'écran traduit. Revue sur la traduction et adaptation audiovisuelles [en ligne]. 2014. N° Hors-série n.2, pp. 49. [Consulté le 3 mars 2022]. Disponible à l'adresse : <https://beta.ataa.fr/documents/ET-HS2-complet.pdf>
- AUMONT, Jacques, 2016. *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*. Troisième éd. Paris : Armand Colin.
- BAKER, Mona, 1998. *Routledge encyclopedia of translation*. London : Routledge.
- BOCH, Raoul et SALVIONI BOCH, Carla, 2020. *Il Boch: dizionario francese italiano, italiano francese*. settima ed. Bologna Paris : Zanichelli Le Robert.
- BOUSSINOT, Roger, 1995. *Encyclopédie du cinéma*. Paris : Bordas.
- BRANDI, Davide, 2020. *'A malaparola. Sessanta parolacce in lingua napoletana*. Naples, Italie : Edizioni Mea.
- BRES, Jacques, NOWAKOWSKA, Aleksandra et SARALE, Jean-Marc, 2019. *Petite grammaire alphabétique du dialogisme*. Paris : Classiques Garnier. Domaines linguistiques, 13. Série Formes discursives ; 4.
- CNRTL (éd.). *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales* [en ligne]. Disponible à l'adresse : <https://www.cnrtl.fr>
- COLIN, Jean-Paul, MÉVEL, Jean-Pierre, LECLÈRE, Christian et BOUDARD, Alphonse, 2010. *Argot & français populaire: grand dictionnaire*. Nouvelle éd. enrichie et mise à jour. Paris : Larousse. Grands dictionnaires.
- DE FALCO, Renato et COLONNESE, Gaetano (éd.), 1992. *Dizionario della malavita napoletana*. Naples, Italie : Colonnese.
- DIF, 2000. *Dizionario francese italiano, italiano francese: basato su Le dictionnaire Hachette-Oxford*. Turin, Italie : Paravia.
- DUBOIS, Jean, GIACOMO, Mathée, GUESPIN, Louis, MARCELLESI, Christiane, MARCELLESI, Jean-Baptiste et MÉVEL, Jean-Pierre (éd.), 2018. *Le dictionnaire de linguistique et des sciences du langage*. Paris : Larousse. Les grands dictionnaires Larousse.
- GABRIELLI, Aldo. *Grande dizionario italiano* [en ligne]. Milan, Italie : Hoepli Disponible à l'adresse : https://www.grandidizionari.it/Dizionario_Italiano/

- IANDOLO, Carlo, 2010. *Dizionario napoletano semantico-etimologico*. Naples, Italie : Cuzzolin.
- LE GOFFIC, Pierre, 1993. *Grammaire de la phrase française*. Paris : Hachette.
- LE ROBERT (éd.), 2020. *Dictionnaire des synonymes et nuances*. Nouvelle éd. enrichie. Paris : le Robert. Les usuels.
- LE ROBERT (éd.). *Le dico en ligne* [en ligne]. Disponible à l'adresse : <https://dictionnaire.lerobert.com/>
- MERLE, Pierre, 2007. *Nouveau dictionnaire de la langue verte: le français argotique et familier au XXIe siècle*. Paris, France : Denoël.
- MORIER, Henri, 1998. *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*. 5. éd. rev. et augm. Paris : Presses universitaires de France.
- NORMALAREA, 2006. *Vocabolario delle dipendenze e delle droghe* [en ligne]. Sous la direction du Dr. Antonio Floriani [Consulté le 15 juillet 2023]. Disponible à l'adresse : <https://normalarea.com/vocabolario-tossicodipendenze-droghe/>
- OFDT. *Glossaire de l'Observatoire français des drogues et des tendances addictives*. [Consulté le 17 juillet 2023] Disponible à l'adresse: <https://www.ofdt.fr/glossaire/>
- PAVIS, Patrice, 2019. *Dictionnaire du théâtre*. Paris : Armand Colin. Hors collection.
- PENNINO, Claudio, 2008. *Parlammoce ... accussi: dizionario ; italiano-napoletano ; napoletano-italiano ; con proverbi e modi di dire*. Naples, Italie : Intra Moenia.
- POUGEOISE, Michel, 2001. *Dictionnaire de rhétorique*. Paris : A. Colin.
- REY, Alain et REY-DEBOVE, Josette, 2018. *Le petit Robert: dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*. Nouvelle éd. du « Petit Robert » de Paul Robert. Paris : le Robert.
- ROCCO, Emmanuele, 1882. *Vocabolario del dialetto napoletano* [en ligne]. Naples, Italie : Bernardino Ciao. [Consulté le 15 juillet 2023]. Disponible à l'adresse : https://books.google.it/books?id=h_MIAAAAQAAJ&printsec=frontcover&hl=fr&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false
- TENGOUR, Abdelkarim, 2013. *Tout l'argot des banlieues: le dictionnaire de la zone en 2 600 définitions*. Paris : Les Éd. de l'Opportun.

ANNEXES

Annexe 1. Index des notions (avec glossaire)

Termes	Définition
<p>Acceptabilité pp. 24, 159, 167, 177, 198, 206, 212, 217, 222, 252, 302, 303, 307, 308, 312, 320, 325, 327, 332, 348, 351, 352, 366, 368, 373, 374, 376.</p>	<p>En traduction professionnelle, l'acceptabilité est une notion clé qui détermine la réception d'un produit ou d'un service et qui conditionne son succès commercial. Elle sous-tend un ensemble de normes qui influencent le comportement des traducteurs et des récepteurs. Elles peuvent être implicites (culturelles, sociales ou cognitives) ou explicites (conventions de la langue, documents normatifs professionnels, normes techniques et industrielles – comme la norme ISO – auxquels le traducteur doit se conformer). Ce sont l'adhésion aux normes du polysystème cible, le niveau de contrainte des usages dominants, ainsi que la bonne réception dans la langue-culture cible qui déterminent l'acceptabilité (Lavault-Olléon, Allignol 2014, p. 2-8 ; Toury 1995, p. 57).</p>
<p>Accessibilité pp. 19, 121, 145, 147, 214, 217, 246, 249, 252, 284, 303, 309, 322.</p>	<p>Qualité qui définit un produit audiovisuel spécialement adapté pour surmonter toute possible déficience sensorielle ou cognitive des récepteurs, pour qu'il soit inclusif et facilement atteignable malgré la présence d'éventuelles barrières psycho-physiques (Díaz-Cintas, Remael 2007, p. 13).</p>
<p>Alternance codique <i>(Code-switching)</i> pp. 21, 24, 76, 79, 82, 85, 87, 89, 100, 135, 146, 154, 179, 196, 273-279, 281, 283, 284, 286-301, 303, 313, 320, 332, 373, 376, 370.</p>	<p>Il s'agit d'un terme général qui fait référence à l'utilisation alternée de deux ou plusieurs langues (ou variétés de langues) par des personnes bilingues à des fins de communication. L'alternance codique englobe divers types de comportements bilingues, tels que le passage d'un énoncé à l'autre ou d'une phrase à l'autre (Gardner-Chloros 2009, p. 202).</p>
<p>Anadiplose p. 58</p>	<p>L'anadiplose – ou <i>reduplicatio</i> – est la répétition de la dernière partie d'un segment (syntaxique ou métrique) dans la première partie du segment suivant, avec une configuration telle que : ...x/x...</p> <p>Par exemple : "Il y a un article qui est <i>le plus important, le plus important</i> de toute la Constitution" (Garavelli Mortara 2018, p. 276).</p>
<p>Antimétabole p. 62</p>	<p>Une inversion syntaxique qui exige la répétition de mots dans un ordre inverse et dans des propositions successives, telle que : « Il faut</p>

	vivre <i>pour</i> manger et non manger <i>pour</i> vivre ». Ici l'antimétabole formule deux propositions contradictoires et les rapporte ensemble, afin que le coénonciateur interprète cette cooccurrence comme le renversement d'un ordre doxique au profit d'un ordre plus pertinent (Rabatel 2008).
Apprentissage profond <i>(Deep learning)</i> pp. 355, 358, 365, 375.	L'apprentissage profond est un procédé d'apprentissage automatique (<i>machine learning</i> en anglais) conçu pour donner aux machines la capacité de tirer des informations pertinentes à partir d'une grande masse de données d'entraînement. Le but est de définir les paramètres optimaux d'un modèle (la phase d'apprentissage) qui saura réaliser une tâche complexe (la phase de production). Le <i>Deep learning</i> utilise notamment des réseaux de neurones artificiels interconnectés qui possèdent plusieurs couches de neurones cachées (CNIL 2023).
Cibliste (approche) pp. 119, 120, 134, 143, 167, 170, 171, 174, 192, 194, 227, 252, 262, 264, 317, 320, 347, 373.	Terme de référence en traductologie (également appelée <i>domestication</i> ou <i>naturalisation</i> par Venuti) pour indiquer une traduction qui se conforme aux normes de la culture réceptrice et qui fluidifie le texte cible, afin de le rendre transparent, intelligible et familier dans la langue des destinataires (Ranzato 2010, p.49 ; Ladmiral 2014).
Cryptolalie pp. 79, 201, 204.	Intention de dissimulation propre au discours, qui joue un rôle fondamental dans la constitution d'un argot et dans la reconnaissance de l'appartenance à un groupe qui partage les mêmes comportements et intentions. Le caractère secret sous-tend les opérations effectuées pour modifier le lexique d'une langue ou d'un dialecte afin de le rendre inintelligible. Les locuteurs eux-mêmes sont conscients de la nécessité du secret et peuvent élaborer des formules conventionnelles pour signaler un danger venant de l'extérieur et pour imposer le silence (par exemple le napolitain <i>abbozza</i> utilisé par les camorristes, qui signifie « du calme, tais-toi ») (Vigolo 2010).
Diasystème pp. 20, 119, 367, 372.	Terme introduit dans les années 1950 par les linguistes Coseriu et Weinreich pour indiquer un « super-système » dans lequel deux ou plusieurs systèmes linguistiques (voisins, se chevauchant ou s'influençant mutuellement) coexistent et présentent des caractéristiques communes ainsi que des différences. Par exemple, les systèmes phonologiques de deux dialectes voisins qui se chevauchent forment un diasystème (Dardano 2014, p. 283).
Épanalepse p. 58	Dans la rhétorique française, la figure de style qui reprend littéralement un segment de phrase, un terme ou un groupe de mots après un temps d'arrêt, notamment par la répétition des mots ou par des phrases répétitives en

	position initiale et finale de la même phrase : « <i>J'ai gagné une bataille, se dit-il aussitôt qu'il se vit dans les bois et loin du regard des hommes, j'ai donc gagné une bataille!</i> » (Stendhal, <i>Le Rouge et le Noir</i>) (Boychuk, Aleksandrova 2022, p. 14).
Fansub, fansubbing pp. 22, 23, 25, 139, 140, 177, 178, 304, 313, 322-335, 337-341, 343, 345, 347, 348, 350-352, 366, 370, 374, 382.	Mot-valise anglais issu de <i>fan</i> (amateur) et <i>sub</i> (abréviation de <i>subtitle</i> , sous-titre). Le phénomène du sous-titrage d'amateurs est apparu dans les années 1980 en Europe et aux États-Unis, porté par des fans qui tentaient de populariser les dessins animés japonais du genre <i>mangas</i> ou <i>anime</i> . Déterminés à sous-titrer eux-mêmes les épisodes, afin de permettre au public de leurs pays de les regarder en contournant les barrières de la distribution et de la langue japonaise, ils commencèrent à les traduire gratuitement et à les publier illégalement sur internet. Aujourd'hui le <i>fansubbing</i> concerne de nombreuses combinaisons linguistiques et s'étend à d'autres genres audiovisuels, comme les films ou les séries télévisées (Díaz-Cintas, Remael 2007, p. 26). Il peut être appelé sous-titrage <i>amateur</i> ou <i>sauvage</i> .
Intertexte, Intertextualité pp. 18, 28-30, 42, 46, 47, 371.	Laura Brignoli résume, d'après Genette, la notion d'intertextualité comme la présence effective d'un texte dans un autre (citation, plagiat, allusion, parodie). Elle la distingue de la <i>métatextualité</i> , (la relation critique ou réflexive qu'un texte entretient avec un autre), de la <i>paratextualité</i> (la relation d'un texte avec d'autres à sa périphérie, y compris les graphiques de contour, comme les titres, avis d'autres auteurs, couleur de la couverture, etc.) et enfin de <i>l'hypertextualité</i> (la relation qui insère un texte, dit <i>hypotexte</i> , pour des raisons fonctionnelles dans un autre, dit <i>hypertexte</i> , comme les citations dans les essais, etc.) (Brignoli 2021).
Lisibilité pp. 116, 120, 123, 147, 156, 163, 164, 170, 177, 183, 193, 197, 200, 228, 232, 237, 256, 263, 307, 308, 312, 316, 327, 341, 343, 351, 352, 367, 368, 373.	En adaptation audiovisuelle, la notion de lisibilité (<i>readability</i>) équivaut à un effort de lecture optimal de la part des spectateurs, qui se concrétise lorsqu'ils peuvent appréhender immédiatement le contenu informationnel écrit. Pour Yves Gambier la lisibilité dépend principalement des réglages techniques du sous-titrage (comme les caractères typographiques, l'emplacement et la vitesse de défilement des sous-titres) et contribue à assurer son accessibilité* (Gambier 2004). Pour l'optimiser, Gottlieb (2012) propose des stratégies d'adaptation liées à des paramètres techniques (par exemple séparer en deux lignes de sous-titrage un énoncé de 37 signes qui pourrait tenir sur une seule ligne, cf. p.70), mais aussi linguistiques, comme augmenter la fréquence du lexique et des combinaisons de mots, pour que les segments lexicaux et syntaxiques soient plus simples à élaborer (p.185).

<p>Mélange codique pp. 109, 117, 269, 283, 289, 290, 296.</p>	<p>Type d'alternance codique où le passage d'une langue à l'autre se situe à l'intérieur des frontières des propositions. Pour cette raison le mélange codique (<i>code mixing</i> en anglais) est souvent appelé « alternance codique intraphrastique » (Alby 2013).</p>
<p>Neuronale (TA) pp. 353, 355, 357, 366, 377.</p>	<p>Nous reprenons Poibeau, qui définit cette approche de la Traduction Automatique (TA) en présentant ses avantages par rapport à la traduction automatique statistique*. D'abord, elle permet de considérer la phrase en entier, en un seul bloc, ce qui évite la phase hasardeuse d'assemblage des fragments épars de traduction. Elle procède par une analyse contextuelle globale : à tous les niveaux d'analyse, le sens des mots sera représenté par leur entourage. Les mots sont ensuite regroupés en ensembles plus larges et sémantiquement homogènes, baptisés <i>plongements de mots</i> (<i>word embeddings</i> en anglais). Cela permet de prendre en compte le contexte du mot considéré et celui des mots les plus proches sémantiquement. L'analyse de la phrase est hiérarchique : pour chaque niveau (mot, locution, phrase) une représentation riche, contextuelle et dynamique est à l'œuvre (<i>riche</i> car une grande masse d'informations de différente nature est prise en compte ; <i>dynamique</i> et <i>contextuelle</i> car le contexte change dynamiquement pour chaque unité linguistique à analyser). De plus, le système découvre des régularités de façon incrémentale et identifie des groupes de mots linguistiquement liés. Ainsi, le système reconstitue en partie de lui-même la syntaxe. L'approche neuronale s'est généralisée à l'automne 2016, quand Google a proclamé avoir remplacé son approche statistique par un modèle par apprentissage profond, avec une amélioration immédiate et très visible des résultats (Poibeau 2019).</p>
<p>Post-édition, post-éditeur, post-édité pp. 23, 24, 305, 327, 353-358, 360, 361, 364, 366-369, 374, 375.</p>	<p>La norme ISO 18587 : 2017 (F) en donne la définition suivante : « La post-édition s'effectue sur un texte résultant d'une traduction automatique dans le but d'en vérifier l'exactitude et la compréhensibilité, d'améliorer le texte, de rendre le texte plus lisible et de corriger les erreurs. La post-édition diffère de la traduction par la présence de trois textes : le texte source, le texte résultant d'une traduction automatique et le texte cible final » (Do Carmo et Moorkens in Le Moigne 2022, p.5). Le texte devant être post-édité n'est donc pas une version finalisée, mais un assemblage d'hypothèses de traductions. Par conséquent, la responsabilité du texte final revient au post-éditeur. D'ailleurs, un texte post-édité nécessite lui-même une révision par un tiers (<i>Ibid.</i>, p.31).</p>

<p>Score BLEU p. 355</p>	<p>La métrique BLEU (<i>BiLingual Evaluation Understudy</i>) permet d'évaluer une traduction automatique. Le score BLEU est représenté par un nombre entre 0 et 1, qui mesure la similitude entre un texte traduit automatiquement et un ensemble de traductions de référence de haute qualité. Une valeur égale à 0 indique que la TA ne correspond en rien à la traduction de référence (mauvaise qualité), tandis qu'une valeur égale à 1 signale une correspondance parfaite avec les traductions de référence (haute qualité). Ce score prend en compte l'ordre des mots, en comparant le nombre de <i>n-grams</i> (les groupes de <i>n</i> mots que contient le segment) en commun entre les deux traductions. Les inconvénients possibles de cette méthode sont qu'elle attribue la même importance à tous les mots (alors que certains sont plus porteurs de sens que d'autres), qu'elle ne reflète pas la cohérence textuelle et qu'elle dépend de nombreux paramètres (tels que la traduction de référence, la paire de langues, le domaine, le type de <i>n-grams</i> choisis). Ces scores ne peuvent pas être comparés entre eux hors contexte, ils sont toujours spécifiques à un cas de figure et n'ont aucune signification dans l'absolu (Lemoigne 2022, p.57-58).</p>
<p>Sourcière (approche) pp. 119, 120, 143, 156, 167, 171, 194, 227, 231, 252, 257, 262, 263, 271, 280, 300, 320, 338.</p>	<p>Terme de référence en traductologie (appelée <i>foreignization</i> par Venuti et traduisible en français selon les chercheurs par <i>étrangéisation</i>, <i>extranéisation</i>, ou encore <i>exotisation</i>) pour indiquer une traduction qui conduit le lecteur vers l'auteur (et vers la langue-culture source) en l'exposant à des contenus non familiers, plus exotiques et dépaynants (Ranzato 2010, p.49, Ladmiral 2014).</p>
<p>Statistique (TA) p. 353</p>	<p>La traduction automatique statistique (TAS) consiste à mettre automatiquement en correspondance des phrases d'une langue humaine source avec une autre langue humaine cible. Il existe de nombreuses variantes de TAS, en fonction de la manière dont la traduction est modélisée. Certaines approches se basent sur une correspondance entre chaînes de caractères, d'autres sur des modèles arborescents. Toutes se fondent sur l'idée centrale que la traduction est automatisée avec des modèles estimés à partir de corpus parallèles (paires source-cible) et de corpus monolingues (exemples de phrases cibles) (Osborne 2011).</p>
<p>Traduction automatique (TA) pp. 22-25, 142, 177, 178, 304, 305, 327, 352-356,</p>	<p>Transcodage d'un texte établi sur la base d'un assemblage de segments de traductions humaines à partir de corpus parallèles pouvant atteindre plusieurs milliards de phrases alignées. Même si l'être humain est très créatif au niveau du langage et que le nombre de phrases possibles est en</p>

358, 361, 364-366, 368-370, 374-376.	théorie infini, plus la taille des corpus parallèles de traductions humaines de bonne qualité augmente, plus il y a de chances de retomber sur des phrases similaires (Grass 2022).
Traductologie pp. 22, 102, 120, 138, 142, 232, 351, 370, 375, 376.	Mathieu Guidère définit la traductologie comme une discipline qui a pour objet d'étude la traduction envisagée en elle-même (processus) et pour elle-même (produit). « Par <i>traduction</i> , il faut comprendre la suite ordonnée d'opérations ayant un <i>tenant</i> (le texte de départ, texte source ou texte à traduire), un <i>aboutissant</i> (le texte d'arrivée, texte cible, texte traduit), et un <i>acteur</i> central (le traducteur, adaptateur, médiateur). Décrire le produit d'une traduction, c'est démontrer les éléments qui le composent, mais auxquels il ne se réduit pas. Analyser le processus traductionnel revient à mettre en évidence les diverses manières de procéder et d'organiser ces éléments. Pour la cohérence et l'unité de la discipline, il faut distinguer : l'objet à traduire (la commande), l'objet traduit (le produit), le sujet traducteur (le producteur) et l'opération de traduction (le processus). La traductologie analyse, décrit et théorise la relation entre ces éléments » (Guidère 2016, p. 14).
Transfictionnalité p. 43	Une opération qui consiste à prolonger une fiction préalable sur le plan temporel ou diégétique (Saint-Gelais 2011, p. 71).
Transmédia pp. 16, 18, 24, 28, 37, 43, 44, 46, 70, 135, 158, 370, 372, 373, 376.	Selon la définition d'Henry Jenkins, une narration transmédia (<i>transmedia storytelling</i> en anglais) représente un processus dans lequel les éléments intégraux d'une fiction sont dispersés systématiquement sur plusieurs canaux de diffusion, dans le but de créer une expérience de divertissement unifiée et coordonnée. Idéalement, chaque support apporte sa propre contribution au déroulement de l'histoire. Ainsi, par exemple, dans la franchise <i>Matrix</i> , des éléments d'information essentiels sont transmis par le biais de trois films d'action, d'une série de courts métrages d'animation, de deux recueils de bandes dessinées et de plusieurs jeux vidéo. Il n'existe pas de source ou de texte unique vers lequel on puisse se tourner pour obtenir toutes les informations nécessaires à la compréhension de l'univers de <i>Matrix</i> (Jenkins 2007). Le contrôle de la narration est à la base de cette notion, puisque dans la transmédiatité chaque fragment narratif est autonome, dépasse la conception du « produit dérivé » et n'impose pas le passage d'un média à un autre. Ce principe diverge du concept de <i>crossmédiatité</i> , qui consiste à décliner la même narration sur plusieurs supports médiatiques : prenons par exemple la diffusion d'un roman en

	<p>format audio sur Internet (Dufort 2016, p. 53-54). La transmédianalité se distingue également de la notion d'<i>intermédianalité</i>, considérée, dans un sens restrictif, comme la présence au sein d'un artefact donné de formes qui relèvent de médias différents, telles les références à un roman ou à une pièce de théâtre dans un film (Besson 2014, p. 8).</p>
<p>Variation linguistique pp. 20, 21, 24, 25, 73, 112, 116, 120, 148, 154, 176, 177, 220, 274, 284, 313, 350, 374, 375.</p>	<p>La variation est définie en sociolinguistique comme la capacité d'une langue de se présenter, selon le comportement des locuteurs, sous différentes formes, lesquelles sont capables de changer de forme linguistique ou de variété de langue durant une interaction verbale (Berruto 2012).</p>

Annexe 2. Interview de Mario Gelardi, metteur en scène de *Gomorra – La pièce*

Propos recueillis en italien par courriel le 28 octobre 2020 et traduits par nos soins. Pour lire l'interview originale, voir l'annexe 3.

S.B. Mario, avez-vous conçu les dialogues de la dramaturgie en napolitain dès le premier jet ou ont-ils été traduits de l'italien ?

M.G. Ils ont été conçus en napolitain dès la première rédaction. Après la mise en scène, j'ai travaillé avec les comédiens pour définir le type de dialecte. Nous avons choisi celui, plus contemporain, employé dans certains quartiers de la ville, avec un emploi massif du jargon.

Dans une interview vous parlez d'un « napolitain affreux, dérangeant ». De quelles caractéristiques se compose-t-il et comment l'avez-vous recréé ? En amont, avez-vous dû faire des choix linguistiques en faveur de la compréhensibilité du spectateur non dialectophone ?

Le spectacle avait deux versions, une pour le Sud et une pour le Nord. Figurez-vous que dans tout le territoire jusqu'à Rome il durait presque dix minutes de plus. Dans certaines parties, nous avons tout de même décidé de laisser le son du napolitain, quitte à sacrifier une partie de la compréhension, mais c'était sûrement plus efficace que l'italien. Sur scène, certains personnages (comme celui de Saviano) ont toujours parlé en italien. La brutalité et la vulgarité du langage étaient portées par les deux plus jeunes personnages.

D'après vous, le napolitain est-il connoté positivement ou négativement à l'oreille du spectateur ? Quelle valeur pourrait-il endosser, par exemple par rapport à l'alternance avec l'italien ?

Quand le napolitain est employé de façon comique et brillante, il s'avère très agréable pour le spectateur. Dans certaines régions, il crée immédiatement un climat d'hilarité qui assure une bonne circulation du spectacle. Lors des premières représentations, le type de

napolitain dérangeant que nous avons choisi n'était pas celui du quotidien, voilà pourquoi ça grinçait à l'oreille de beaucoup de gens.

Dans les différentes réécritures du spectacle, y avait-il des mots clés ou des sujets auxquels vous n'avez jamais pu renoncer ?

Durant la première phase de notre tournée, nous subissions de plein fouet la crise des déchets à Naples, la partie qui en parlait était donc en évolution perpétuelle et d'une troublante actualité. C'était un moment où Saviano faisait l'objet d'un large consensus, il était donc accueilli – surtout son discours d'ouverture – avec un grand enthousiasme.

Avez-vous jamais adapté la pièce en fonction des pays étrangers où elle a été représentée ? Des modifications linguistiques ont-elles été faites ?

Il est arrivé qu'au niveau de la mise en scène il y ait des changements. Par exemple en Allemagne les jeunes avec un langage grossier furent interprétés par des comédiens d'origine turque. En France, on a fait explicitement recours à l'argot. Parfois nous avons ressenti le besoin d'expliquer davantage, et c'est là que quelques metteurs en scène ont stéréotypé le rôle de l'italien.

Pensez-vous qu'une traduction de la pièce Gomorra en langue étrangère pourrait conduire à des pertes de sens ?

Non, pas du tout.

- L'idée d'une trilogie théâtrale dédiée aux affaires de camorra n'a pas encore abouti. Pensez-vous que les adaptations pour le cinéma et pour la télévision ont contribué à informer, toucher, secouer les consciences comme le souhaitait Roberto Saviano ? Qu'avez-vous apprécié (ou pas) de ces deux transpositions ? Quels éléments de votre spectacle y avez-vous retrouvé ?

Ce sont des dimensions et des intentions complètement différentes. Le film et aussi la série ne font que s'inspirer du livre, comme le prouve le fait qu'aucun des personnages de la série n'existe dans le livre. La transposition théâtrale est très fidèle, nous voulions faire *Gomorra* de Roberto Saviano, porter sur scène son point de vue et pas n'importe quel spectacle sur la *camorra*.

Annexe 3. Interview de Mario Gelardi, metteur en scène de *Gomorra – La pièce* (original en italien)

Mario, le parti in napoletano della drammaturgia sono state concepite come tali sin dalla prima stesura o sono state tradotte dall'italiano?

Sono state concepite in napoletano fin dalla scrittura. Successivamente alla messa in scena ho lavorato con gli attori per definire il tipo di dialetto. Abbiamo scelto quello contemporaneo usato in alcuni quartieri della città, con un uso spiccato del gergo.

In un'intervista lei parla di un "napoletano bruttissimo, disturbante". Quali tratti ha e come lo avete ricreato? Avete dovuto adattare alcune scelte linguistiche iniziali a favore della comprensibilità dello spettatore non dialettologo?

Lo spettacolo aveva due versioni, una per il sud e una per il nord. Basti pensare che da roma in su durava quasi dieci minuti in più. Di alcune parti abbiamo deciso invece di lasciare il suono del napoletano, sacrificandone anche un po' la comprensione, ma era sicuramente più efficace dell'italiano. In scena alcuni personaggi (come quello di Saviano) hanno sempre parlato in italiano. La crudezza e la volgarità del linguaggio era a carico dei due personaggi più giovani.

Secondo lei, nelle orecchie dello spettatore, il napoletano è connotato positivamente o negativamente? Quale valore potrebbe assumere, anche rispetto all'alternanza con l'italiano?

Quando il napoletano è usato in modo comico e brillante risulta molto piacevole per lo spettatore, in alcune regioni crea subito un clima di ilarità che fa viaggiare lo spettacolo in sicurezza. Quando abbiamo debuttato con lo spettacolo, il tipo di napoletano disturbante che abbiamo scelto, non era di uso comune e quindi era stridente alle orecchie di molti.

Nelle varie riscritture dello spettacolo, ci sono parole chiave o temi a cui non avete mai potuto rinunciare?

Durante la prima fase delle nostre repliche eravamo in piena crisi dell'immondizia a Napoli, quindi la parte che ne parlava era in continua evoluzione ed era di scottante attualità. Era un periodo i cui Saviano godeva di un generale consenso quindi, soprattutto il suo discorso iniziale, era accolto con grande entusiasmo.

La drammaturgia è mai stata adattata a seconda dei paesi esteri in cui è stata rappresentata? Sono mai state apportate delle modifiche linguistiche?

È accaduto che a livello registico ci fossero dei cambiamenti, per esempio in Germania i ragazzi che parlavano in maniera più sguaiata vennero interpretati da attori di origine turche. In Francia si fece un uso esplicito dell'argot. Qualche volta ci è capitata un'esigenza di dover spiegare di più, e qualche regista ha stereotipato la figura dell'italiano.

Pensa che tradurre lo spettacolo teatrale Gomorra in lingua straniera possa portare a perdite di significato?

No assolutamente.

L'idea di una trilogia teatrale dedicata alle storie della camorra non è ancora andata in porto. Pensa che gli adattamenti per il cinema e per la televisione abbiano contribuito a informare, emozionare, scuotere le coscienze come voleva Roberto Saviano? Che cosa apprezza e cosa non ha amato di queste due trasposizioni? Che tratti del suo spettacolo vi ha ritrovato?

Sono dimensioni e intenzioni completamente diverse. Sia il film che la serie prendono solo spunto dal libro, basti pensare che nessuno dei personaggi della serie esiste nel libro. La trasposizione teatrale è molto fedele, noi volevamo fare *Gomorra* di Roberto Saviano, portare in scena il suo punto di vista e non un qualsiasi spettacolo sulla camorra.

Annexe 4. Interview de Vincent Raynaud, traducteur de Roberto Saviano

Propos recueillis en français par courrier électronique le 13 septembre 2022.

- S.B. Quels sont les aspects de l'écriture de Saviano qui vous ont posé le plus de difficultés traductionnelles ? Qu'avez-vous fait pour les surmonter ?

V.R. En réalité, il n'a jamais été un auteur difficile à traduire. Son écriture me convient et il m'a semblé dès le début que la puissance de son travail venait de sa façon de raconter. Il fait de l'épique contemporaine, et donc ce qui est fondamental est de restituer ce trait épique. C'est ce que j'ai toujours en tête quand je le traduis.

- Vous cherchez un effet équivalent dans le texte cible : peut-on dire que vous êtes, dans l'ensemble, un traducteur cibliste ?*

Oui. Je pense aux lecteurs et lectrices. Parce que je suis moi-même lecteur, bien sûr et que j'ai été éditeur. Dans les romans actuels, il n'y a pas toujours une voix littéraire si forte qu'il faille privilégier à tout prix la fidélité au détriment de la lisibilité*.

- Dans quelles parties de vos traductions avez-vous l'impression d'avoir perdu le plus d'informations par rapport au texte source ?

Ça va paraître arrogant, mais je ne crois pas avoir perdu trop de choses en cours de route. Il n'y a pas de dialecte ou presque, et c'est une écriture sèche. Éventuellement, il y a un rythme, une syntaxe qui me paraissent propres à l'italien du Sud et que j'ai parfois allégé ici et là, afin de ne pas perdre leur force et leur dimension épique.

- Dans quelle mesure étiez-vous en contact avec Roberto Saviano durant vos traductions ?

J'ai été l'éditeur de la fiction italienne à Gallimard de 2005 à 2017, donc on se connaît bien, même avant la sortie de Gomorra, et nous sommes en contact encore aujourd'hui.

- Qu'a représenté pour vous de traduire Gomorra ? Avez-vous adhéré tout de suite au texte ?

Oui. C'est un des quelques cas où le texte est si fort qu'on peut soit y adhérer complètement soit le rejeter, mais pas rester neutre. Et, sans avoir pleinement conscience des enjeux, j'ai senti que c'était un travail à part, qui laisserait une trace — même si je n'imaginai pas de telles proportions.

- Lors d'une conférence, vous parliez de la difficulté de restituer le dialecte et de la nécessité de plier la langue dans un sens, de compenser, de rééquilibrer ailleurs dans le texte. Dans ces cas-là, faites-vous recours massivement à l'argot ou au français populaire ?

C'est délicat. Il y a effectivement un équilibre à trouver entre fidélité au texte et à ses registres de langue, lisibilité* actuelle (le ou les français qu'on parle et qu'on écrit aujourd'hui) et pérennité de la traduction. D'une certaine manière, ce registre-là (argot, français parlé et populaire) est une langue inventée, qui n'existe pas ou plus. Mais c'est un vecteur efficace, qui fonctionne et qu'on accepte très facilement. Tandis que des choix plus radicaux ne fonctionneraient pas, ou pas durablement.

- Vous dites que le français écrit s'éloigne de plus en plus de l'oral, qu'il est très rigide par rapport à l'italien. Cela rend-il la restitution de dialogues en italien populaire ou régional encore plus difficile ?

Oui et non. Dans les dialogues, on peut se permettre plus de choses et laisser de côté le français écrit, ses règles et ce qui fait sa beauté. On peut inventer sans prendre trop de risques.

- Prenons le cas de « Piranhas », qui est le résultat d'un effort mimétique et créatif de Saviano. Avez-vous adopté une stratégie au cas par cas ou au niveau macro-textuel ? Comment avez-vous compensé ?

J'ai commencé par résoudre chaque question qui se posait au cas par cas puis, à mesure que j'avancais, certaines situations se représentant, j'ai disposé d'une sorte de « Dictionnaire Piranhas », un corpus d'usages dans lequel puiser. Je tenais à ce que

l'ensemble soit cohérent, efficace, et restitue des nuances, de l'impalpable, des climats et des psychologies, plutôt que des registres de langue — ce qui pouvait se tenter, c'est vrai.

- Comment trouvez-vous l'italien du sud ? Selon vous, quelles caractéristiques le rendent reconnaissable ?

Étant plus proche du Nord du pays, l'italien du Sud est assez exotique à mes oreilles. Il a ses archaïsmes, mais aussi une réelle beauté un peu hiératique. Je le préfère à la langue médiatico-télévisuelle, même si j'ai du mal à m'en saisir. Je peux me tromper, mais c'est comme une langue pré moderne — qui pourtant, à travers le rap, par exemple, a aussi basculé complètement dans l'hypermodernité. Une langue plus complexe, plus lente que l'italien standard. Plus imagée aussi, il me semble.

- Avez-vous déjà voyagé à Naples dans un but d'immersion linguistique, afin de vous approprier les spécificités du napolitain ?

Non, j'ai failli, à l'époque de Gomorra, mais ça ne s'est finalement pas fait. En réalité, l'immersion était d'un autre ordre : c'est une vision si totalisante qu'on se retrouve dans la tête du journaliste-narrateur et, plus que sa langue et ce qui l'entoure, c'est ce qu'il vit, ce qu'il ressent, qui est passionnant.

- Avez-vous regardé « Gomorra – La serie » ? Si oui, avez-vous retrouvé des caractéristiques du roman ? Et la version française ? Comment avez-vous trouvé les sous-titres ?

Une ou deux saisons, oui. J'ai trouvé la série assez éloignée du film de Garrone et du livre de Saviano. Ce qui est sans doute un choix judicieux. C'est une vraie fiction, la dimension documentaire est bien plus atténuée, on sait sur quel terrain on est et on est moins impliqué comme spectateur-témoin, alors que Saviano fait toujours appel dans ses livres à notre responsabilité de citoyens, d'électeurs, de contribuables, de consommateurs. On reste plus extérieur et le dialecte, très présent, y contribue. Je n'ai pas vu la version française, qui relève de la mission impossible, mais les sous-titres étaient satisfaisants, je crois me rappeler. La contrainte étant bien supérieure à celle d'un livre, les choix faits sont assez proches des miens. Le sous-titrage est toujours cibliste* !

Annexe 5. Interview de Cristiana Dell'Anna (*Donna Patrizia*)

29 juin 2022. L'actrice napolitaine Cristiana Dell'Anna, qui a interprété le rôle principal de la boss camorriste Patrizia Santoro durant les saisons 2, 3 et 4 de *Gomorra – La serie*, a accepté de répondre à nos questions en visioconférence. Voici la traduction réalisée par nos soins de l'entretien en italien (pour lire l'original, voir l'annexe 6).

SB. Je voudrais commencer par te demander quel a été le parcours linguistique de Gomorra. Le scénario était-il déjà écrit en napolitain ou les acteurs l'ont-ils lu en italien puis interprété en napolitain ?

CDA. Si on veut partir du produit initial, donc du travail des scénaristes, il était en fait déjà écrit en napolitain. Hélas, un napolitain inadéquat. Parce qu'il a été écrit par des scénaristes romains qui n'avaient pas une grande connaissance de la langue napolitaine. Mais ils ont fait cette tentative, peut-être avec quelques collaborateurs, et de toute évidence, dans leur imagination, c'était du napolitain...

Ça leur semblait authentique, mais ça ne l'était pas ?

Non, absolument pas. Donc, de la manière dont je l'ai perçu, je dirais qu'il est né en italien, même s'il a été écrit directement en napolitain, parce que ce qui était écrit n'était pas plausible. Il s'agissait d'une œuvre comportant plusieurs étapes de production, de l'écriture à la mise en scène. Mise en scène du réalisateur tout d'abord, qui commence à voir l'œuvre et à la remplir d'un contenu visuel, sentimental, qui part de l'écriture, et comme dans un effet de cascade commence à retomber sur toutes les personnes impliquées. Finalement, on arrive aux acteurs, tous Napolitains bien sûr, car seuls ceux qui sont Napolitains peuvent parler napolitain. Qui est en fait une langue, avec ses règles grammaticales, son vocabulaire, reconnue par l'Unesco au même titre que le sicilien et le sarde. Après avoir reçu ce produit, nous, acteurs, l'avons... comment dire... ajusté, afin de garantir la réussite des dialogues. Malgré, parfois, quelques limitations qui ont ensuite été critiquées par les Napolitains eux-mêmes, parce que notre napolitain sonnait trop italien. Ce n'était jamais complètement notre langue. Ils voulaient qu'elle soit accessible à un public plus large, qu'elle soit un peu plus compréhensible. Ce qui n'était pas le cas, car en réalité le napolitain est compliqué et il faut donc toujours des sous-titres. C'était presque un effort linguistique collectif, je dirais.

Quelle a été ta part d'improvisation par rapport au scénario original ? Étais-tu plus spontanée par rapport au texte écrit ?

Il n'y avait pas beaucoup de place pour ça, sauf pour corriger certaines déficiences linguistiques. Parfois, on se disait "ce n'est sûrement pas comme ça qu'on dit" ou "j'aurais dit ça", mais tout est choisi avant d'être mis en scène, les temps d'enregistrement sont très rapides, il y a un gros travail de préproduction, donc une fois sur le terrain, on tournait. Il n'y avait pas beaucoup de place pour l'improvisation.

Apparemment, les scénaristes ont demandé à des locuteurs locaux d'authentifier le napolitain de Scampia et de Secondigliano, pour qu'ils puissent jeter un œil aux scripts. Le confirmes-tu ?

Je trouve ça plausible. Maintenant, s'ils sont vraiment allés dans le fin fond des rues de Naples, je ne le sais pas, je trouve cela un peu laborieux. Avec quelques collaborateurs napolitains, comme je te l'ai dit, certainement. En fait, de nombreux acteurs étaient originaires de cette région, donc il n'y en avait pas forcément besoin, et on a demandé directement aux acteurs en cas de nécessité.

Au-delà de la simplification, penses-tu que l'on puisse parler de réalisme linguistique dans Gomorra ? Le napolitain utilisé dans Gomorra est-il vraisemblable pour représenter les quartiers en question et l'environnement criminel ? Les camorristes parlent-ils ainsi ?

Non (*rires*). Non, ils ne parlent pas avec des dictons, ils ne parlent pas avec des phrases somptueuses... Il y a beaucoup d'épique dans notre langage, qu'ils n'ont pas dans leurs cercles. Absolument pas. Tout ça, c'est le résultat de la dramaturgie.

Est-ce un effet d'écriture ?

Oui, absolument. Pour créer des personnages.

La scénariste Maddalena Ravagli a déclaré dans une interview qu'elle a recherché les expressions typiques des camorristes dans les retranscriptions. Te souviens-tu avoir appris des expressions typiques de l'argot criminel que tu ne connaissais pas ?

Nous revenons un peu en arrière dans les souvenirs, mais je ne crois pas. Il se trouve que j'ai parlé à une personne utile pour mon travail, une personne qui n'a jamais collaboré

avec la justice. Je me souviens avoir perçu (et ça s'entend dans les personnages) une brutalité dans la langue.

As-tu transmis cette brutalité dans ton jeu d'actrice ?

Dans la langue également. C'est perceptible : l'approche est beaucoup plus animalesque. Dans la façon de communiquer, il y a un certain choix stylistique, oui, mais il est plus agressif, il y a des phrases plus rapides, plus courtes, pragmatiques, et ça se voit. En fait, la façon de parler de Gomorra devient... je ne veux pas utiliser le mot « iconique » parce que ce n'est pas juste, mais ça devient un style. A tel point que j'entendais parfois citer des phrases de Gomorra, et même la musicalité de la phrase dite d'une certaine manière est méconnaissable. J'ai certainement ressenti ces deux plans [le jeu des acteurs et la langue, ndlr] se superposer énormément.

Je m'intéresse à la filiation de Gomorra avec le genre gangster. Lorsque tu décris cette façon irréaliste de parler entre camorristes, qui est très écrite, penses-tu qu'il y a une influence d'autres films et séries sur la mafia ? As-tu ressenti un impact ?

Un impact sur les films postérieurs ou antérieurs ?

Les deux. Un héritage des séries précédentes ou un impact de Gomorra sur les séries successives.

Sans aucun doute, un impact sur les séries ultérieures, oui. Complètement. Je ne sais pas combien de temps cela a duré, car il me semble que les choses évoluent très vite. Même dans la manière de tourner les images, il me semble que Gomorra a fait l'histoire dans le domaine cinématographique, mais elle est en fait déjà dépassée. Je pense que ça vaut aussi pour le scénario et donc pour la langue. Quant au précédent, à ce qu'elle emprunte à d'autres séries, Gomorra était un produit complètement nouveau, qui voulait, essayait d'être différent. C'était vraiment une expérience qu'ils voulaient faire et qui n'avait absolument aucun précédent. A tel point qu'au départ, personne ne croyait au succès de Gomorra. La série numéro un [« I principi di Gomorra », ndlr] avait été écrite mais personne n'en voulait. C'est alors Sky qui a voulu parier dessus, mais personne ne pensait qu'une série en napolitain aurait un tel succès dans le monde. Précisément à cause de la langue napolitaine.

La chercheuse américaine Dana Renga affirme que les criminels de Gomorra sont beaucoup plus glamour qu'ils ne le sont réellement. Es-tu d'accord ?

Je dirais que oui, je pense qu'elle a tout à fait raison. Elle a bien vu.

Les personnages de Gomorra m'ont beaucoup impressionné avec leurs différents registres et la façon dont ils passent parfois du napolitain à l'italien. En italien, par exemple, les personnages Azzurra et Valerio sont plus compétents que les autres. Penses-tu qu'il existe également différents registres au sein du napolitain utilisé dans la série ? Y a-t-il une différence de registre que seul un locuteur natif peut entendre ?

Oui, absolument. En tant que langue, je veux dire. Ce même napolitain, il y a ceux qui l'utilisent dans un registre plus haut et ceux qui l'utilisent dans un registre plus bas, et ce n'est peut-être pas le cas dans la série. Nous sommes tous dans la partie basse et orale du registre. Pour faire une comparaison, par exemple, Eduardo de Filippo serait considéré comme un napolitain plus soutenu. Bien qu'il parle d'une Naples populaire, son napolitain est un napolitain soutenu. Il suffit de penser à sa poésie, c'est un napolitain raffiné. Dans Gomorra nous sommes donc dans le registre bas, et dans ce registre bas, chaque personnage, en fonction de son origine, notamment géographique, a des nuances dans son napolitain. Les origines sont donc reconnaissables.

Peux-tu me donner un exemple ?

Je peux te dire que moi, par exemple, j'ai dû étudier un peu les sons du napolitain de Scampia, de l'hinterland napolitain, qui est un peu plus fermé, guttural. En effet, lorsque j'ai réalisé le film de Mario Martone sur De Filippo et Scarpetta [« Qui rido io », 2021, ndlr], moi qui avais toujours parlé le napolitain d'Eduardo De Filippo (je suis napolitaine, mes parents étaient du Vomero, je suis née à Mergellina [un quartier de Naples sur la côte, au pied du Pausillipe, ndlr] donc mon napolitain est celui un peu ancien d'Eduardo), pendant quatre ans de Gomorra j'ai été tellement habituée à parler ce napolitain que j'ai dû aller réviser un peu les textes d'Eduardo pour le récupérer. Parce que je ne parle plus napolitain tous les jours maintenant. C'est pour dire qu'on reconnaît les origines. Comme le son plus guttural, voire plus méchant, de la périphérie, comme certaines de ses expressions, où parfois on rallonge les voyelles finales des mots. Alors que le Napolitain de Naples, donc des Quartiers Espagnols, des Talibans [dans la série, les boss de Forcella, quartier du centre historique, ndlr] est un peu plus propre.

Ainsi, lorsque nous rencontrons les camorristes de Forcella, les téléspectateurs napolitains peuvent-ils entendre une différence d'un point de vue linguistique ? Ou bien les réalisateurs ont-ils tenté d'uniformiser le napolitain de la série, en restant simplement dans un registre bas et argotique ?

Là, par contre, nous sommes confrontés à un autre type de problème. Tous les acteurs n'ont pas la même origine que les personnages. Nous nous sommes donc souvent appuyés sur le napolitain qu'ils pouvaient parler. Sans se soucier nécessairement de savoir si le napolitain qu'ils pouvaient parler correspondait au napolitain de Forcella.

Fait intéressant. Ce n'est pas le même choix que Garrone a fait dans le film Gomorra, où certains acteurs parlaient plutôt un napolitain local, cohérent avec le lieu.

C'était un choix plus sophistiqué en effet, mais dans la série, la production n'a probablement pas eu le temps de prêter attention à ces subtilités.

Peut-on donc dire que le personnage de Patrizia parle comme tous les autres ?

Pas dans ce cas. Personnellement, j'ai fait beaucoup d'efforts pour arriver à ce napolitain spécifique, comme l'ont fait d'autres collègues ayant des rôles principaux, qui ont fait le même effort. Dans les deux premières séries, nous sommes dans l'hinterland et nous sommes donc tous dans le même napolitain. Ensuite, avec les Talibans, on commence à sentir une certaine différence avec le napolitain de Naples, et on la ressent parce que les acteurs sont originaires de là-bas. Pour les autres personnages, la différence est peut-être un peu moins perceptible, peut-être parce qu'on y a prêté moins... je ne veux pas dire moins d'attention, mais ensuite Gomorra était devenu un phénomène, les acteurs étaient aussi plus connus et on les prenait plus pour leur CV et non pour leur provenance, et donc ce discours ne pouvait plus être tenu. Mais Patrizia oui, Patrizia parle avec l'accent de Scampia.

Tu t'es-tu déjà dit, pendant le tournage, ou avec d'autres collègues qui jouaient avec toi à ce moment-là, "seul un Napolitain comprendrait cette référence" ? Si oui, peux-tu me donner quelques exemples ?

Un exemple dont je me souviens parce que c'était l'une des premières scènes, et on y reste attaché parce qu'elles marquent les esprits. Ce n'était pas ma réplique mais celle de Pietro, quand j'enlève le bandage de mon tatouage parce que je l'ai brûlé. Il dit : « T'as fait quoi à

ton bras ? ». Et elle, pour lui, a enlevé son tatouage et s'est brûlée la peau [saison 2, épisode 4, ndlr]. Quand elle remet le bandage, même si ce n'était pas écrit, Fortunato [Don Pietro, ndlr] a choisi de dire de manière plus vraie : « Accumuiate 'a ferita », ce qui en italien signifie « couvre ta plaie ». Ce n'est pas un dicton, c'est juste un mot, mais c'était une de ces occasions où nous nous sommes dit : " sans sous-titre, personne ne comprendra jamais ". Tout comme je pense que cette agressivité du langage, cette approche affamée des choses, n'est pas si facile à dire. C'est quelque chose qui a des racines très profondes, que seuls ceux qui ont vécu à Naples peuvent comprendre. C'est-à-dire qu'à travers un langage aussi violent, on essaie de restituer au public, on essaie de l'impliquer dans les difficultés de la vie des personnages. Ils choisissent la voie illégale pour survivre, mais c'est bel et bien une tentative de survie. Je ne sais pas si j'ai rendu l'idée....

Si j'ai bien compris, il y a une sorte d'acrimonie qui dévore la langue napolitaine, mais elle n'est pas seulement propre à la sphère criminelle, elle est propre à tout Napolitain qui se heurte chaque jour à un certain type de difficulté, et finit par aboutir à une langue presque féroce.

Absolument. Pour moi, revoir Gomorra, c'est revivre une série de nœuds dans l'estomac. De frustrations, de colère, mais aussi de compréhension du territoire, qui n'offre rien d'autre que ça. Et la langue en est une expression absolument précise.

Gomorra a été très aimée, mais aussi détestée par certains Napolitains. Beaucoup sont d'accord avec la théorie d'un territoire qui a produit cette haine et cette envie de rachat, mais il y a aussi des Napolitains qui se sont sentis blessés par l'image négative de Naples, qui nuit à l'image plus pittoresque de la ville. En jouant dans Gomorra, as-tu perçu un regard stéréotypé sur Naples ou as-tu épousé son histoire à cent pour cent ?

Je voulais le faire, je voulais faire Gomorra de toutes mes forces. Je crois fermement au projet. J'y ai cru très fort. Ensuite, c'est évidemment devenue une série culte, mais les séries 1 et 2 sont nées, après le film et après le livre, certes comme un produit de qualité, mais aussi comme le résultat d'une dénonciation. Et tout ce qui est dénonciation a malheureusement à voir avec les aspects hideux et sombres de notre société. Vouloir les nier, c'est comme vouloir faire taire une voix. Il me semble presque un peu dictatorial de vouloir cacher le côté laid d'une société pour n'en montrer que le beau, parce qu'en fin de compte, les choses ne se passent pas comme ça, parce que le fait d'avoir jeté un coup de

projecteur sur leurs vies a effectivement donné de la visibilité, une voix, un langage, à des personnages qui n'en avaient pas.

J'ai été frappé par l'épisode dans lequel Patrizia se rend à Bologne avec Michelangelo Levante. On aurait dit un poisson hors de l'eau qui n'est plus capable de parler la langue de son territoire. C'était juste mon impression ? Quel souvenir gardes-tu de cette sortie de Naples ? Je me souviens en particulier d'une des rares fois où tu utilises l'italien dans la série, au comptoir d'un bar de Bologne, où Patrizia rencontre un ancien ami d'université de Michelangelo, mais aussi une de ses vieilles conquêtes qui tente de flirter avec lui [saison 4, épisode 3, ndlr]. Que te rappelles-tu de cette scène et quelle valeur a-t-elle eu pour toi ?

Tu as parfaitement saisi la situation, c'est exactement ce que nous voulions raconter : une boss qui se retrouve soudainement hors de tout contexte auquel elle est habituée, un contexte linguistique, un contexte social et professionnel. Tout est différent, elle est complètement sortie de son propre univers et catapultée dans quelque chose de complètement nouveau, différent d'elle. Nous voulions raconter ce genre de malaise, sentimental aussi. Parce que là-bas, le comportement social entre les gens est différent de celui auquel elle est habituée, entre la famille, les relations d'amour et d'honneur, la façon dont on se rapporte les uns aux autres... ces paramètres sautent. Alors une jalousie à laquelle on ne s'attendait pas se manifeste immédiatement. Je vais te révéler une petite anecdote : en fait, dans cette scène [S4E3, '27, ndlr], quand je pars, ça coupe directement au moment où je quitte le local. Mais en vérité, nous avons tourné une scène qui a été retirée : je poursuis la fille aux toilettes et je la tabasse. Je l'attrape par les cheveux, je lui fais mal, je lui dis de ne plus jamais oser faire ça et je pars. Alors je reprends possession de moi-même, de ce que je suis hors contexte, donc je risque aussi, et puis je pars. Mais je comprends le choix de vouloir laisser ce malaise, c'est une sorte d'humiliation qu'elle emporte avec elle. Parce que s'ils avaient laissé cette scène, Patrizia en serait quand même sortie la tête haute.

C'est un choix qui affaiblit ton personnage.

Oui, il est juste qu'un moment de difficulté arrive. J'étais heureuse quand ils l'ont retirée, parce que je ne croyais pas vraiment à la scène de la bagarre.

As-tu déjà regardé Gomorra dans une autre langue ?

Non, je n'ai vu qu'une bande-annonce en espagnol et j'ai trouvé ça très étrange.

Pourquoi ?

Parce que ça n'a absolument aucun sens. Tout ce qui fait l'objet de ta recherche, on le perd (d'ailleurs, ça me ferait plaisir de lire ta thèse). Je ne vois jamais un film doublé, même s'il est en coréen ou en swahili, je m'en fiche, il faut capter la musicalité même si on ne parle pas la langue. Puis on s'habitue à lire le sous-titre et on retrouve cette capacité qui est innée en nous et qui ne disparaît jamais vraiment, qui devient un peu plus latente que lorsque nous sommes enfants : celle d'associer un son à un sens. On apprend donc un peu cette langue.

D'autant plus que dans le langage le sens ne passe pas seulement par les mots. Le sous-titre permet tout de même de restituer la sonorité, la musicalité, l'agressivité. Mais parfois, il manque des contenus lexicaux ou sémantiques...

Oui, mais peut-être qu'à certains égards, ils sont secondaires. Bien sûr, ils sont importants, secondaire est un grand mot, mais on peut d'une certaine manière compenser une perte lexicale. Le sous-titrage te familiarise avec une langue. En effet, lorsque ton oreille la rencontre ensuite dans la rue, non seulement elle la reconnaît, mais elle comprend aussi les signaux, qu'ils soient amicaux ou inamicaux.

Donc, à ton avis, théoriquement, la version sous-titrée de Gomorra conserve mieux le sens original que la version doublée ?

Absolument.

Quelles sont, en revanche, les pertes du sous-titrage ? Imaginons que je suis Français et que je ne connais pas un mot d'italien ou de napolitain, je regarde Gomorra en version originale sous-titrée en français. Que vais-je manquer ?

Eh bien, tu rates pas mal de choses. J'essaie de faire une comparaison avec Squid Game, que j'ai regardé en version originale avec des sous-titres anglais, car ils sont plus rapides à lire que ceux en italien. Je me souviens que dans les premiers épisodes, j'étais plutôt perdue : c'était complètement nouveau et je ne pouvais même pas comprendre ce que les personnages ressentaient émotionnellement. C'est peut-être ce qu'on perd au début. Mais

à mesure qu'on s'y habitue, ce discours devient une chose familière et en y prêtant un peu d'attention, on peut sentir, à partir du langage, l'état émotionnel d'un personnage.

Le format de la série a donc l'avantage d'exposer le spectateur pendant une longue période aux sonorités d'une nouvelle langue.

Oui, mais on perd certainement beaucoup, on perd des nuances. Il faudrait voir la série plusieurs fois, s'imprégner de la langue et l'étudier. On perd les codes de communication.

Quelle est l'importance de l'alternance des codes italien-napolitain dans Gomorra ? A-t-elle une valeur qui a été voulue ?

Je pense qu'elle a une valeur uniquement et exclusivement pour les téléspectateurs. Elle est faite pour les téléspectateurs. Parce que ce n'est pas quelque chose auquel un camorriste prêterait beaucoup d'attention. Il faut dire que beaucoup de boss célèbres de la vie réelle sont en fait des gens très cultivés. Au fait, ils ne parlent peut-être même pas le napolitain. Je veux dire qu'ils peuvent le parler, mais ils ne le parlent pas au quotidien. Ils parlent italien.

N'utiliseraient-ils pas toujours le napolitain comme dans la série ?

Non, en effet, ils ne l'utiliseraient même pas avec leurs subordonnés. Ils n'utilisent que l'italien parce que ce sont des gens qui veulent maintenir un certain statut également d'un point de vue linguistique, ils veulent s'élever.

Y a-t-il d'autres anecdotes liées au napolitain de Gomorra qui te viennent à l'esprit ?

Pas pour le moment, mais si elles me viennent à l'esprit, je t'écirai.

Annexe 6. Interview de Cristiana Dell'Anna (original en italien)

SB. Vorrei cominciare chiedendoti qual è stato il percorso linguistico di Gomorra. La sceneggiatura era già scritta in napoletano oppure gli attori l'hanno letta in italiano e poi interpretata in napoletano?

CDA. Volendo partire dal prodotto iniziale, quindi dal lavoro degli sceneggiatori, in effetti era una scrittura già in napoletano. Ahimè, non adatto. Perché era scritto da alcuni sceneggiatori romani che non avevano molta conoscenza della lingua napoletana. Però hanno provato a fare questo tentativo, forse con qualche collaboratore, ed evidentemente nel loro immaginario era napoletano...

A loro sembrava autentico, ma non lo era?

No, assolutamente non lo era. Quindi, per come l'ho percepita io, io direi che è nata in italiano, anche se è stata scritta direttamente in napoletano, perché non era plausibile quello che era scritto. È stato un lavoro con vari passaggi di produzione, dalla scrittura alla messa in scena. Messa in scena del regista innanzitutto, che lo comincia a vedere e lo riempie di un contenuto anche visivo, sentimentale, che in effetti parte in origine dalla scrittura, e come in un effetto a cascata inizia a ricadere su tutte le persone coinvolte. Alla fine arrivi agli attori, tutti napoletani chiaramente, perché solo chi è napoletano può parlare napoletano. Che è di fatto una lingua, con le sue regole grammaticali, il suo dizionario, riconosciuta dall'Unesco insieme al siciliano e al sardo. Ricevuto questo prodotto, noi attori lo abbiamo... come dire... "aggiustato", ai fini della riuscita del dialogo. Nonostante, a volte, qualche limitazione che ci è stata poi criticata dai napoletani stessi, perché il nostro napoletano sembrava troppo italiano. Non era mai completamente la nostra lingua. Volevano che fosse fruibile a un pubblico più ampio, che fosse un po' più comprensibile. Che poi non lo è stato, perché in realtà il napoletano è complicato e quindi hai comunque bisogno dei sottotitoli. È stato un lavoro linguistico quasi di gruppo, vorrei dire.

Qual è la stata la tua parte di improvvisazione rispetto alla sceneggiatura originale? Eri più spontanea rispetto al testo scritto?

Non c'era molto spazio per farlo, se non nel correggere qualche mancanza linguistica. Qualche "sicuramente non si dice così" oppure "questo io lo avrei detto così", però viene tutto scelto prima di metterlo in scena, i tempi di registrazione sono molto rapidi, c'è un lavoro di pre-produzione molto grosso, quindi in realtà una volta sul campo si filmava. Non c'era troppo spazio per improvvisare.

A quanto pare, gli sceneggiatori hanno chiesto a locutori locali di autenticare il napoletano di Scampia e Secondigliano, perché dessero uno sguardo alle sceneggiature. Me lo confermi?
Lo trovo plausibile. Ora, quanto per le strade di Napoli siano andati, questo non lo so, lo trovo un po' difficile. Con qualche collaboratore napoletano, come ti dicevo, sicuramente. In realtà molti degli attori erano di quelle zone, quindi non ce n'era neanche bisogno e veniva chiesto direttamente agli attori se proprio ce ne fosse stato bisogno.

Al di là degli interventi di semplificazione, secondo te si può parlare di realismo linguistico in Gomorra? Il napoletano usato in Gomorra è verosimile per rappresentare quei quartieri e l'ambiente criminale? I camorristi parlano così?

No (*risata*). No, non parlano per detti, non parlano per frasi sontuose... C'è molta epica nel nostro linguaggio, che tra di loro non hanno. Assolutamente no. Questo è tutto frutto della drammaturgia.

È un effetto di scrittura?

Assolutamente sì. Per creare personaggi.

Maddalena Ravagli in un'intervista afferma di aver cercato nelle trascrizioni delle espressioni tipiche dei camorristi. Tu hai ricordi di aver imparato espressioni tipiche del gergo criminale che non conoscevi?

Stiamo andando un po' indietro nei ricordi, ma non mi pare. A me è capitato di parlare con un personaggio che mi è servito per il mio lavoro, una persona che non è mai stata collaboratrice di giustizia. Ricordo di aver carpito (e si sente nei personaggi) una brutalità nel linguaggio.

Questa brutalità l'hai veicolata nella tua recitazione?

Anche nella lingua. È percepibile: l'approccio è molto più animalesco. Nel modo di comunicare c'è una scelta stilistica di un certo tipo, sì, ma è più aggressivo, ci sono frasi più veloci, più corte, pragmatiche, e lo si vede. Infatti il modo di parlare di *Gomorra* diventa... non voglio usare la parola "iconico" perché non è giusta, però diventa uno stile. Tant'è vero che mi capitava a volte di sentire citare le frasi di *Gomorra*, e anche la musicalità della frase detta in un certo modo è irriconoscibile. Sicuramente questi due piani [la recitazione e il linguaggio, ndr] li sentivo moltissimo combaciare, sovrapporsi l'uno con l'altro.

Mi interessa la filiazione di Gomorra dal genere gangster. Quando descrivi questo modo di parlare che non è verosimile tra camorristi, molto scritto, secondo te c'è un'influenza di altri film e serie sulla mafia? C'è stato un impatto che tu hai sentito?

Un impatto sui film successivi o precedenti?

In entrambe le direzioni, un'eredità da serie precedenti o un impatto di Gomorra sulle serie successive.

Sicuramente l'impatto sulle serie successive sì. Assolutamente sì. Quanto sia durato nel tempo non lo so, perché mi sembra che le cose evolvano molto velocemente. Anche nel modo di girare le immagini, mi sembra, *Gomorra* ha fatto storia in ambito cinematografico, però è di fatto già superato. Credo che questo valga anche per la sceneggiatura e quindi per la lingua. Per quanto riguarda il precedente, quanto prenda in eredità da altre serie, *Gomorra* è stato un prodotto completamente nuovo, che ha voluto, ha provato a essere diverso. È proprio un esperimento che hanno voluto fare e che non aveva assolutamente precedenti. Tant'è vero che in realtà inizialmente nessuno credeva nella riuscita di *Gomorra*. La serie numero uno [« I principi di Gomorra », ndr] era stata scritta ma nessuno la voleva. È stato poi Sky a voler puntarci su, ma nessuno pensava che una serie in napoletano avrebbe potuto avere così tanto successo nel mondo. Proprio per via del napoletano.

La ricercatrice americana Dana Renga sostiene che i criminali di Gomorra siano molto più glamour di quanto non lo siano in realtà. Sei d'accordo?

Direi di sì, credo abbia proprio ragione. Ci ha visto giusto.

I personaggi di Gomorra mi hanno molto colpito per i loro diversi registri e per come passano talvolta dal napoletano all'italiano. In italiano per esempio, i personaggi di Azzurra e di Valerio hanno una competenza più alta rispetto agli altri personaggi. Secondo te ci sono anche diversi registri all'interno del napoletano usato nella serie? C'è una differenza di registro che solo un locutore nativo può sentire?

Sì, assolutamente. Come lingua mi riferisco. Lo stesso napoletano c'è chi lo usa a un registro più alto e qualcuno a un registro più basso, e questo nella serie forse non succede. Siamo tutti nella parte bassa, orale, del registro. Per farti un paragone, per esempio Eduardo de Filippo verrebbe considerato un napoletano più alto. Pur raccontando di una Napoli popolare, il suo napoletano è un napoletano alto. Basta pensare alle sue poesie, è un napoletano aulico. Quindi noi siamo nel registro basso, e all'interno di questo registro basso ogni personaggio, a seconda della sua provenienza soprattutto geografica, ha delle sfumature nel suo napoletano. Per cui sono riconoscibili le provenienze.

Mi puoi fare un esempio?

Posso dirti che io per esempio ho dovuto studiare un po' i suoni del napoletano di Scampia, dell'hinterland napoletano che è un po' più chiuso, gutturale. Infatti quando poi ho fatto il film di Mario Martone, sui De Filippo e su Scarpetta [« Qui rido io », 2021, ndr], io che ho sempre parlato invece il napoletano di Eduardo De Filippo (io sono napoletana, i miei erano del Vomero, sono nata a Mergellina [quartiere di Napoli sulla costa, ai piedi della collina di Posillipo, ndr] quindi il mio napoletano è quello un po' antico di Eduardo) ero talmente abituata da quattro anni di *Gomorra* a parlare quel napoletano che mi sono dovuta andare a rivedere un po' le cose di Eduardo per riprenderlo. Perché ormai non lo parlo tutti i giorni il napoletano. Questo è per dire che si riconoscono le provenienze. Come il suono più gutturale, anche più cattivo, dell'hinterland, alcune sue espressioni, dove a volte si trascinano di più le vocali finali delle parole. Mentre il napoletano di Napoli, quindi dei Quartieri Spagnoli, dei Talebani [nella serie, i boss di Forcella, ndr] è un po' più pulito.

Quindi quando incontriamo i camorristi di Forcella, gli spettatori napoletani riescono a sentire una differenza dal punto di vista linguistico? Oppure la regia ha cercato di uniformare il napoletano della serie, rimanendo semplicemente in un registro basso e gergale?

Lì però affrontiamo un altro tipo di problema. Non tutti gli attori hanno la stessa provenienza dei personaggi. Quindi spesso ci si affidava al napoletano che sapevano parlare. Senza necessariamente badare se il napoletano che sapevano parlare fosse corrispondente a quello di Forcella.

Interessante, non è la stessa scelta che ha fatto Garrone nel film Gomorra, dove alcuni attori invece parlavano un napoletano locale coerente con il luogo.

Quella era una scelta più sofisticata effettivamente, ma nella serie la produzione probabilmente non aveva neanche il tempo di fare attenzione a queste sottigliezze.

Quindi possiamo dire che il personaggio di Patrizia parla come tutti gli altri?

Non in questo caso. Io personalmente ci ho proprio messo del mio per far sì che fosse quel napoletano là, così come anche altri miei colleghi con il ruolo di personaggi principali che hanno fatto questo sforzo. Nelle prime due serie siamo nell'hinterland e siamo quindi tutti nello stesso napoletano. Poi con i Talebani si inizia ad avvertire una certa differenza, col napoletano di Napoli, e la si sente perché gli attori sono di quelle zone. Per gli altri personaggi la differenza si sente forse un po' meno, forse perché è stata fatta meno... non meno attenzione, poi Gomorra era diventato un fenomeno, gli attori erano anche più conosciuti e venivano presi più per il loro curriculum e non per la loro provenienza, e quindi questo discorso non si poteva più fare. Però Patrizia sì, Patrizia parla con quell'accento là.

Ti sei mai detta, recitando, oppure con altri colleghi che con te recitavano in quel momento, "questo riferimento lo capirebbe solo un napoletano"? Se è così, puoi farmi degli esempi?

Un esempio che mi ricordo perché era una delle prime scene, e uno ci rimane affezionato perché ti rimangono impresse. Non era una battuta mia ma di Pietro, quando mi tolgo la benda dal tatuaggio perché me lo sono bruciato. Mi diceva "che hai fatto al braccio?" E lei per lui s'è tolta il tatuaggio e si è bruciata la pelle [stagione 2, episodio 4, ndr]. Quando rimette la benda, anche se non c'era scritto, Fortunato [don Pietro, ndr] scelse di dire in modo più vero: "accummuate 'a ferita", che in italiano vuol dire "copritela": non è un detto, è solo una parola, ma è stata una di quelle occasioni in cui ci siamo detti: "senza sottotitolo, nessuno capirà mai". Così come secondo me quest'aggressività del linguaggio, questo approccio affamato verso le cose, non è così semplice da dire. È una cosa che ha

delle radici molto profonde, che solo chi è vissuto a Napoli riesce a comprendere. Cioè attraverso quel linguaggio così violento, si cerca di restituire al pubblico, si cerca di coinvolgerlo in quella difficoltà di vita dei personaggi. Che scelgono la strada illegale per la sopravvivenza, ma che in effetti è un tentativo di sopravvivenza. Non so se ho reso l'idea...

Se ho ben capito, c'è una sorta di fame che divora la lingua napoletana, ma è propria non solo dell'ambito criminale, ma del napoletano che si scontra ogni giorno con un determinato tipo di difficoltà, e finisce per tirare fuori una lingua quasi feroce.

Assolutamente sì. Per me, rivedere Gomorra è rivivere una serie di nodi nello stomaco. Di frustrazioni, di rabbia, ma di comprensione anche. Del territorio, che non offre altro che questo. E la lingua ne è assolutamente un'espressione precisa.

Gomorra è stata molto amata, ma anche odiata da alcuni napoletani. Molti sono d'accordo con la teoria di un territorio che ha prodotto quest'odio e questa sete di riscatto, ma c'è anche il napoletano che si è sentito ferito dall'immagine negativa di Napoli, che lede quella più pittoresca della città. Nel recitare in Gomorra hai sentito degli stereotipi su Napoli o hai sposato al cento per cento la sua storia?

Io ho voluto farlo, ho voluto fare Gomorra con tutte le mie forze. Credo fortemente nel progetto. Ci ho creduto tantissimo. Poi è diventato ovviamente un *cult*, ma la serie uno e due sono nate, dopo il film e dopo il libro, sì come un prodotto di qualità, ma anche come frutto di una denuncia. E tutto ciò che è denuncia purtroppo ha a che fare con aspetti brutti e oscuri della nostra società. Volerli negare è come voler mettere a tacere una voce. Mi sembra quasi un po' dittatoriale voler nascondere la parte brutta di una società per voler far vedere solo quella bella, perché in fondo non è così, perché l'aver buttato un faro sulle loro vite ha dato anzi sfogo, ha dato voce, lingua, a personaggi che non l'avevano.

Mi ha colpito molto l'episodio in cui Patrizia va a Bologna con Michelangelo Levante. Mi è sembrato un pesce fuor d'acqua che non è più in grado di parlare la lingua del suo territorio. È stata solo una mia impressione? Cosa ricordi di quell'uscita da Napoli? Mi viene mente in particolare una delle rare volte in cui usi l'italiano nella serie, al bancone di un bar di Bologna, dove Patrizia incontra un ex compagno di università di Michelangelo, ma anche

una sua ex fiamma che cerca di flirtare con lui [stagione 4, episodio 3, ndr]. Cosa ricordi di quella scena e che valore aveva per te?

Hai colto perfettamente, è esattamente quello che volevamo raccontare: una boss che improvvisamente si trova fuori da ogni tipo di contesto a cui è abituata, un contesto linguistico, un contesto sociale e lavorativo. È tutto diverso, è completamente estratta dal proprio universo e catapultata in una cosa completamente nuova, diversa da lei. Volevamo raccontare quel tipo di disagio, anche sentimentale. Perché lì i comportamenti sociali tra le persone sono diversi a quelli a cui è abituata lei, tra famiglia, rapporti di amore e di onore, di come ci si relaziona gli uni con gli altri... quei parametri saltano. Per cui viene fuori immediatamente una gelosia che non ci si aspettava. Ti racconto una piccola chicca: in realtà in quella scena [S4E3, '27, ndr], quando vado via, viene tagliato direttamente quando esco dal locale. Ma in verità abbiamo girato una scena che è stata tolta: io seguo la ragazza nel bagno e la distruggo di botte. La prendo per i capelli, le faccio del male, le dico di non provarci mai più e poi vado via. Quindi mi riapproprio di me stessa, di quello che sono fuori contesto, quindi rischiando anche, e poi vado via. Però capisco la scelta di voler lasciare quel disagio, una sorta di umiliazione che lei si porta via. Perché se avessero lasciato quella scena, Patrizia ne sarebbe uscita un po' a testa alta.

È una scelta che indebolisce il tuo personaggio.

Sì, è giusto che venga un momento di difficoltà. Sono stata felice quando l'hanno tolta, perché io non ci credevo molto nella scena della colluttazione.

Hai mai guardato Gomorra in un'altra lingua?

No, ho visto solo un trailer in spagnolo e mi è sembrato stranissimo.

Perché?

Perché non ha assolutamente senso. Tutto quello su cui tu stai ricercando, lo perdi. Credo che mi farà piacere leggere la tua tesi! *(pausa)* Io non vedo mai un film doppiato, anche se è in coreano o in swahili, non mi interessa, devi raccogliere la musicalità anche se non parli la lingua. Poi ti abitui a leggere il sottotitolo e recuperi quella capacità che in noi è innata e che in realtà non va mai via, che diventa un po' più silente rispetto a quando siamo bambini: quella di associare un suono a un significato. Quindi in effetti un po' quella lingua la impari.

Anche perché nella lingua il senso non passa solo attraverso le parole. Il sottotitolo rende comunque presente la sonorità, la musicalità, l'aggressività. A volte però mancano dei contenuti lessicali, semantici...

Sì, però forse in qualche modo sono secondari. Naturalmente sono importanti, secondari è un parolone, però si può in qualche modo sopperire a una perdita lessicale. Il passaggio del sottotitolo ti fa familiarizzare con quella lingua, infatti quando poi il tuo orecchio la incontra per strada, non solo la riconosce, ma comprende anche i segnali, se sono amichevoli o non amichevoli.

Quindi secondo te, in linea teorica, la versione sottotitolata di Gomorra mantiene meglio il senso originale del Gomorra doppiato?

Certamente.

Quali sono invece le perdite del sottotitolaggio? Immagina, io sono francese e non so una parola né di italiano, né di napoletano, guardo Gomorra in versione originale sottotitolata in francese. Secondo te cosa mi perdo?

Beh, ci si perde un bel po'. Provo a fare un paragone con *Squid Game*, che io ho guardato in originale con i sottotitoli in inglese, perché sono più rapidi dell'italiano da leggere. Mi ricordo che nei primi episodi perdevi di più: era completamente una cosa nuova e non riuscivo nemmeno a capire cosa stessero sentendo i personaggi emotivamente. Forse si perde quello all'inizio. Però, facendoci l'abitudine, quel discorso diventa una cosa familiare e facendo un po' di attenzione si riesce a percepire, dalla lingua, lo stato emotivo di quel personaggio.

Il formato della serie ha quindi il vantaggio di esporre lo spettatore per un tempo lungo alle sonorità di una lingua nuova.

Sì, ma sicuramente si perde tanto, si perdono delle sfumature. Dovresti vederla tante volte, appassionarti alla lingua e studiarla. Perdi i codici di comunicazione.

Quanto è importante l'alternanza di codice italiano-napoletano in Gomorra? Ha un valore che è stato ricercato?

Credo che abbia un valore solo ed esclusivamente per gli spettatori. È fatto per gli spettatori. Perché non è una cosa a cui un camorrista farebbe tanta attenzione. C'è da dire

che molti dei boss famosi della vita reale sono in realtà persone molto acculturate. E anzi, forse il napoletano nemmeno lo parlano. Intendo dire che lo sanno parlare, ma non lo parlano quotidianamente. Parlano l'italiano.

Non userebbero sempre il napoletano come nella serie?

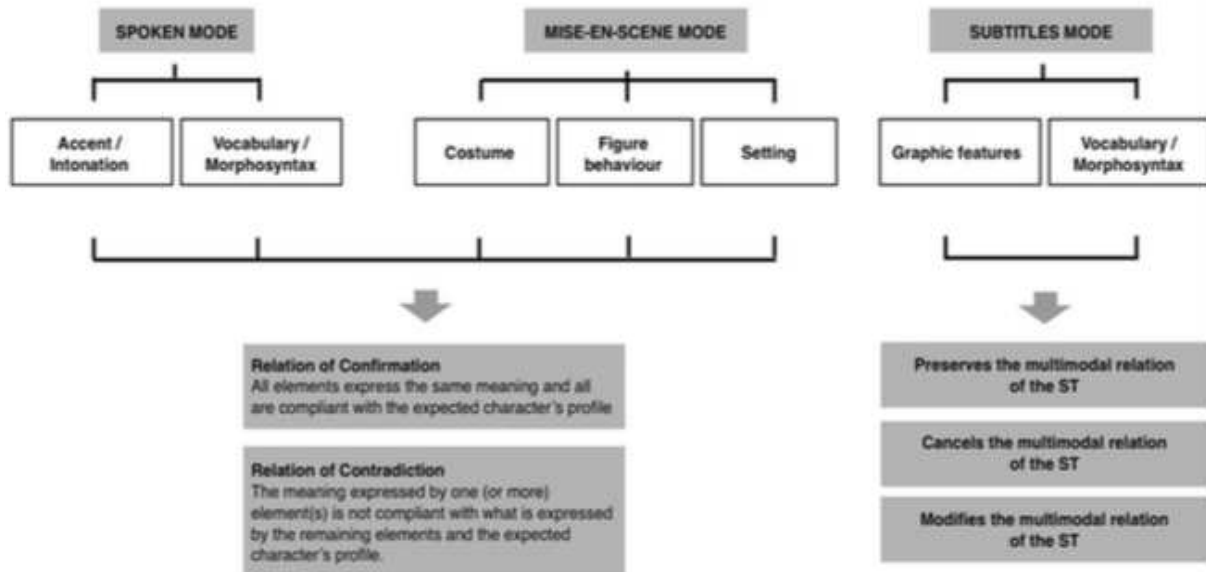
No anzi, non lo userebbero nemmeno con i propri sottoposti. Usano solo l'italiano perché sono persone che vogliono mantenere un certo status anche dal punto di vista linguistico, vogliono elevarsi.

Ci sono altri aneddoti legati al napoletano di Gomorra che ti vengono in mente?

Per il momento no, ma se mi verranno in mente ti scriverò.

Annexe 7. L'analyse multimodale selon Ramos Pinto

Ici nous proposons la figure originale en anglais extraite de l'article de Sara Ramos Pinto (2018, p. 10).



Annexe 8. Glossaire trilingue des principales récurrences lexicales extraites de la série

Substantifs et locutions nominales		
Napolitain	VOST.IT	VOST.FR
'A cazzimma	Il carattere	La racaille
'A coca	La coca	La coke
'A motocicletta	La moto	La bécane
'A paranza	La squadra	L'escadron
'A piazza	La piazza di spaccio	La place de deal
'A rrobba	La roba	La came
'A vedetta	La vedetta	La vigie
'A zoccola	La zoccola / il topo	La pute, la garce, la putain / le rat
'E bbotte	Gli spari	Les fusillades
'E bbumuniere	Le bomboniere	Les bonbonnières
'E carcerate	I carcerati	Les taulards
'E ccarocchie	Le botte	Les coups
'E ccape 'e lignamme	Le teste di legno	Les hommes de paille
'E dilettaante	I dilettanti	Des bleus
'E fierre	I ferri, le pistole	Les fers, les guns, les flingues
'E guardie	Le guardie	Les flics
'E mmicrospie	Le microspie	Les mouchards
'E scissioniste	Gli scissionisti	Les sécessionistes
'E spicchiettiste	Gli specchiettisti	Les vigies
'E stese	"le stese"	Les raids
'O chiattone	Il grassone	Le gros lard
'O fummo	Il fumo	Le shit
'O marrucchino	Il marocchino	Le kif
'O vico	Il vicolo	Le quartier
Ll'erba	L'erba	La beuh
Na cessa	Una cessa	Une salope
Na lesbica schifosa	Una lesbica schifosa	Une sale gouine
Na perzona pulita	Una persona pulita	Un mec clean
Na tarantella	Una tarantella	Un coup, une farandole, du barouf
Nu bburdello 'e pazze	Un bordello pazzesco	Le souk
Nu chiattillo	Un figlio di papà	Un nanti
Nu cuofano 'e perzone	Un sacco di persone	Un tas de gens

Nu femmenello	Un femminiello	Une tapette
Nu grandissimo strunzo	Un grandissimo stronzo	Le roi des cons
Nu guagliunciello	Un ragazzino	Un petit gars
Nu muorto 'e famma	Un morto di fame	Un crève-la-faim
Verbes et locutions verbales		
Napolitain	VOST.IT	VOST.FR
Acalà 'e scelle	Abbassare la cresta	Rabattre le caquet
Accuncià	Aggiustare	Mettre un mouchoir dessus
Arravuglià	Fregare	Duper
Arrevutà 'o tavolo	Ribaltare il tavolo	Retourner la situation
Avutarse	Tradire	Retourner sa veste
Cacarse 'int' ê mmutande	Cagarsi sotto	Chier dans son froc / avoir la trouille
Caccià 'e sorde	Tirare fuori i soldi	Sortir l'argent
Calà 'a capa	Abbassare la testa	Baisser la tête
Cantarse a qqquaccheduno	Tradire, comprare qualcuno	Balancer quelqu'un, faire cracher le morceau
Dà 'a munnezza	Dare della merda	Filer de la daube
Dà cchiù ssorde	Ungere	Graisser la patte
Fà 'o pazzo	Fare il pazzo	Mettre le paquet / jouer au fou
Fà 'a grazia	Fare la grazia	Accorder la grâce
Fà 'e sorde	Fare i soldi	Toucher le pactole, faire son beurre
Fà ampresa	Fare presto	Se magner
Fà na lavata 'e capa	Ricevere un rimprovero	Passer un savon
Fà ncazzà	Fare incazzare	Énerver
Fà nu bburdello	Fare un bordello	Foutre le souk
Fa nu grande bburdello	Fare un grande bordello	Faire un bordel monstre
Fà nu piezzo	Uccidere, lasciare il segno	Tuer
Fà succedere nu quarantotto	Fare succedere un quarantotto	Faire la révolution
Farse na pelle	Scoparsi una	Tirer sa crampe
Jettà 'o sango nzieme	Buttare il sangue insieme	Risquer sa peau ensemble
Jucà cu 'e sorde	Giocare con i soldi	Casquer
Mettere 'e ccorna	Mettere le corna	Cocufier
Ncucià	Spettegolare	Cancaner
Passà 'o bbianco	Passare la bianca	Vendre la blanche
Passà informazione	Passare informazioni	Filer des tuyaux
Piazzà nu piezzo	Piazzare un pezzo	Vendre une dose de coke

Piglià 'a mesata	Prendere la mesata, il mensile	Avoir un salaire, être payé, toucher son mois
Piglià p''o culo	Prendere per il culo	Chambrier
Purtà dint'ô campusanto	Portare al cimitero	Tailler un costard en sapin
Scassà 'o cazzo	Rompere il cazzo	Casser les burnes / Casser les couilles
Schiattà ncuorpo	Distruggere	Étriper
Stà ô 41bis	Essere al 41 bis	Être en QHS
Taglià a qquatto	Tagliare a quattro	Couper quatre fois
Tenè 'a cazzimma	Avere la "cazzimma"	Avoir des couilles / c'est de la racaille
Tenè na bbella capa	Avere una bella testa	En avoir dans le ciboulot
Autres expressions		
Napolitain	VOST.IT	VOST.FR
'Afirmocca	Vaffanculo	Fais chier
'Sti mmeze cazette!	Queste mezze calzette!	Ces demi-portions !
'Un se ne mportano propio 'e te!	Non gliene frega proprio niente di te	Ils s'en tamponnent de toi
Cazzemmuso	Cazzimmoso	Dur à cuire, chatouilleux
Chella cessa 'e mammeta!	Quella puttana di tua madre!	Ta saleté de mère! / Cette morue
Fa nu sfaccimmo 'e friddo	Fa un cazzo di freddo	Il fait un putain de froid
Fratemo...	Fratello...	Mon frère, frérot...
Guagliù!	Guagliù!	Les gars !
Manco p''o cazzo!	Col cazzo!	Mon cul !
Mo se n'accorge!	Se ne accorge...	Elle va triquer.
Muto!	Muto!	Sans moufter !
Quaccheduno che cconta	Qualcuno che conta	Un gars important, un gros bonnet
S'è mbriacata ll'acqua	Si sono mischiate le acque	Faut pêcher en eau trouble
S'è nnammurato	Si è innamorato	Il s'est intiché de toi
Sì ppropio nu bommolone!	Sei proprio un fesso!	T'es trop con !
Stà comm'a na pazza!	Sta come una pazza!	Elle déjante!
Stà tutt'a pposto	Tutto a posto	Tout va bien
Stanno tutte comm' ê pazze	Sono tutti impazziti	Les mecs sont à cran

SIMONE BACCI

LA TRADUCTION FRANÇAISE DE LA SÉRIE « GOMORRA »

Professionnels, amateurs et logiciels

aux prises avec les variétés d'une narration transmédia

Résumé

Cette thèse a pour objet l'étude du sous-titrage de la série télévisée italienne *Gomorra*. Sa finalité est celle de repérer les stratégies adoptées pour restituer en français le dialecte napolitain, les références au crime organisé et les termes à fort contenu culturel. Après une première partie dédiée aux spécificités sociolinguistiques de la série, dans la deuxième partie nous présentons 150 écueils traductionnels en langue source, auxquels nous avons juxtaposé trois différentes performances de traduction. Partant d'une approche descriptive, nous avons analysé l'adaptation officielle, les sous-titres des *fansubbers* et la traduction automatique proposée par DeepL à partir des sous-titres italiens. La troisième partie compare la qualité de ces trois formes de restitution, sous l'angle de l'équivalence fonctionnelle, de l'acceptabilité linguistique et de la lisibilité. Les résultats de notre recherche tendent à montrer que seuls les professionnels travaillant directement sur le texte source arrivent à restituer les traits distinctifs de la série de manière globalement satisfaisante, grâce à leur connaissance du napolitain, à leur maîtrise des normes techniques, à leur dosage raisonné entre approche sourcière et cibliste, ainsi qu'à leur capacité à reformuler et à renoncer à des segments jugés comme non pertinents.

Mots-clefs : Gomorra, napolitain, traduction audiovisuelle, sous-titrage, adaptation, fansubbing, traduction automatique, post-édition, dialecte, alternance codique, qualité, stratégies de traduction.

Résumé en anglais

The purpose of this thesis is to study the subtitling of the Italian television series *Gomorra*, in order to identify the strategies adopted to render into French the Neapolitan dialect, references to organised crime and culture-bound terms. After a first section dedicated to exploring the sociolinguistic specificities of the series, the second part of the thesis presents 150 translation challenges found in the source language. For each challenge, we provide three different translation performances: the official adaptation, the fansubbing and the automatic translation generated by DeepL based on the Italian subtitles. Using a descriptive approach, we analyse these translations in terms of functional equivalence, linguistic acceptability, and readability. Our results reveal that only professionals working directly on the source text can successfully capture the distinctive features of the series in a globally satisfactory manner. This success is attributed to their proficiency in Neapolitan, their mastery of technical standards, their judicious balance between source text fidelity and target-oriented adaptation, as well as their ability to reformulate and omit segments deemed irrelevant.

Keywords: Gomorra, Neapolitan, audiovisual translation, subtitling, adaptation, fansubbing, machine translation, post-editing, dialect, code switching, quality, translation strategies.