

54- À la recherche d’une critique littéraire, sémiotique et traductologique de l’adaptation de Marcel Proust: «À la recherche du temps perdu»

Dilber ZEYTİNKAYA¹

APA: Zeytinkaya, D. (2021). À la recherche d’une critique littéraire, sémiotique et traductologique de l’adaptation de Marcel Proust: «À la recherche du temps perdu». *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, (25), 910-927. DOI: 10.29000/rumelide.1032540.

Résumé

Il est évident que l’œuvre qui s’intitule *À la recherche du temps perdu*, nommé souvent *La recherche*, composé de sept tomes, est une œuvre inclassable et incomparable. Le livre est bel et bien analysé jusqu’à présent par plusieurs scientifiques et chercheurs. Pourtant ses adaptations cinématographiques et télévisuelles sont rarement étudiées. Dans les limites de l’étude, on a dû choisir l’une de ses adaptations. C’est « *À la recherche du temps perdu* », sorti en 2011, qui dure 230 minutes. La raison pour laquelle on a choisi ce téléfilm est qu’il traite tous les sept volumes du livre. L’objectif est de présenter l’adaptation télévisuelle avec toutes ses astuces et d’invoquer une critique littéraire, sémiotique et surtout traductologique en examinant des sous-titres automatiques du téléfilm sur YouTube. L’article est divisé et analysé en trois parties. La première partie implique la critique littéraire sur le téléfilm, les personnages principaux et historiques, la problématique de la communication non-verbale. On aborde les thèmes centraux du film : Proust et le temps, l’amour, la jalousie, la musique, la philosophie, la mort, l’écriture et les cinq sens. La deuxième partie sera présentée et illustrée la sémiotique de la traduction qui est un domaine de recherche interdisciplinaire. Ainsi la traduction est un enjeu central en sémiotique. La troisième partie implique les sous-titres automatiques du téléfilm « *À la recherche du temps perdu* ». Le but est de montrer franchement l’ambiguïté causée par la traduction automatique et d’insister sur la notion que la traduction automatique n’est pas équivalente à la traduction humaine. La conduite de cette étude sur l’axe littéraire, sémiotique et traductologique révèle l’importance de l’interdisciplinarité et devrait contribuer aux études à mener dans le domaine.

Mots-clés : Proust, critique littéraire, critique sémiotique, critique traductologique, l’adaptation

In search of a literary, semiotic and translational criticism of the adaptation of Marcel Proust: “*In Search of Lost Time*”

Abstract

It is obvious that the work entitled *In Search of Lost Time*, often called *The Search*, composed of seven volumes, is incomparable. The book has indeed been analyzed so far by several scientists and researchers. Yet his film and television adaptations are rarely studied. Within the limits of the study, we had to choose one of his adaptations. It’s *In Search of Lost Time*, released in 2011, which lasts 230 minutes. The reason we chose this TV movie is because it covers all seven parts of the book. The objective is to present its television adaptation with all its tricks and to invoke a literary, semiotic and above all translational criticism by examining the automatic subtitles of the TV movie on YouTube. The first part involves literary criticism on the TV movie, the main and historical characters and the

¹ Arş. Gör. Dr., Marmara Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Mütercim-Tercümanlık Bölümü, Fransızca Mütercim ve Tercümanlık ABD (İstanbul, Türkiye), dilber.zeytinkaya@marmara.edu.tr, ORCID ID: 0000-0001-5163-655X [Araştırma makalesi, Makale kayıt tarihi: 26.10.2021-kabul tarihi: 20.12.2021; DOI: 10.29000/rumelide.1032540]

issue of non-verbal communication. We approach the central themes of the film: Proust and time, love, jealousy, music, philosophy, death, writing and the five senses such as taste, smell, hearing, view. The second part will be presented and illustrated the semiotics of translation which is an area of interdisciplinary research. Translation is therefore a central issue in semiotics. The third part involves the automatic subtitles of the TV movie "In Search of Lost Time". The aim is to frankly show the ambiguity caused by machine translation and to emphasize the notion that machine translation is not equivalent to human translation. The conduct of this study on the literature, semiotics and translation studies axis reveals the importance of interdisciplinarity and should contribute to the research to be carried out in the field.

Keywords: Proust, literary criticism, semiotic criticism, translational criticism, adaptation

Marcel Proust'un uyarlanan eserinin yazın, göstergebilim ve çeviribilim ekseninde eleřtirel izinde: "Kayıp Zamanın İzinde"

Öz

Marcel Proust'un yedi ciltten oluřan ve genellikle *Arayıř* olarak nitelendirilen *Kayıp Zamanın İzinde* adlı eserinin kıyaslanamaz olduđu ařıkârdır. Eser, günümüze deđin çok sayıda arařtırmacı tarafından incelenmiřtir. Fakat sinema ve televizyon uyarlamaları inceleme nesnesi olarak nadiren tercih edilmiřtir. Arařtırmanın sınırlılıkları kapsamında 2011'de yayımlanan ve 230 dakikalık *Kayıp Zamanın İzinde* adlı televizyon filmi, eserde yer alan yedi cildi de kapsadıđı için tercih edilmiř ve incelenmeye çalıřılmıřtır. Amaç, televizyona uyarlanan eseri yazın, göstergebilim ve çeviribilim ekseninde titizlikle deđerlendirmek, eleřtirel ve bütüncül bir yaklařım sunmaktır. İlk ařamada filmde yer alan karakterler, sözsüz iletiřim sorunsalı, Proust'un zaman, ařk, kıskançlık, müzik, felsefe, ölüm, yazı ve beř duyuyu kapsayan temalarla iliřkisi üzerine bir edebi eleřtiri sunma gayreti gösterilmiřtir. Bir diđer ařamada disiplinlerarası bir alan olan çeviri göstergebilimi ele alınarak örneklendirilmiřtir. Son ařamada ise televizyon uyarlamasının YouTube otomatik altıyazı programıyla oluřturulan altıyazı içerikleri çeviribilimsel açıdan irdelenmiřtir. Bu noktada amaç, otomatik çevirinin neden olduđu belirsizlikleri, anlam bulanıklıđını tüm açıklıđıyla gözler önüne sermek ve otomatik çevirinin insan çevirisiyle kıyaslanamayacađı geređi üzerinde durmaktır. Bu arařtırmanın yazın, göstergebilim ve çeviribilim ekseninde sürdürölmesiyle disiplinlerarasılıđın önemini vurgulaması ve ilgili alanda yürütölcek diđer arařtırmalara katkı sađlaması beklenmektedir.

Anahtar kelimeler: Proust, edebi eleřtiri, göstergebilimsel eleřtiri, çeviribilimsel eleřtiri, uyarlama

Introduction

Il est évident que l'œuvre qui s'intitule *À la recherche du temps perdu* est analysé jusqu'à présent par plusieurs scientifiques et chercheurs. Pourtant ses adaptations cinématographiques et télévisuelles sont rarement étudiées. L'objectif est de présenter son adaptation télévisuelle avec tous ses astuces et d'invoquer une critique littéraire, sémiotique et surtout traductologique en examinant des sous-titres automatiques du téléfilm sur YouTube.

Marcel Proust est né au 19^{ème} siècle et décédé au 20^{ème} siècle. Son prénom complet est Valentin Louis Georges Eugène Marcel. On peut citer quelques œuvres de Proust : *À la recherche du temps perdu*, *Les Plaisirs et les Jours*, *Contre Sainte-Beuve*, *La Bible d'Amiens*, *Le Mensuel retrouvé*, *Chroniques*, *Pastiches et Mélanges*, *Jean Santeuil*, *Sésame et les lys*. *À la recherche du temps perdu* est publié en

sept tomes de 1913 à 1927. Les trois derniers de ces tomes sont apparus après le décès de l'auteur. Proust prouve que son œuvre raconte sa vie passée. De nombreux réalisateurs ont apprécié la valeur des œuvres de Proust. C'est la raison pour laquelle ils les amènent sur grand écran via le septième art et à la télé via le huitième art. Les adaptations cinématographiques de Proust sont les suivantes : Un amour de Swann² (en 1984), Le temps retrouvé³ (en 1999), La Captive⁴ (en 2000). Les adaptations télévisuelles de Proust sont les suivantes : Les Cent Livres: À la recherche du temps perdu⁵ (en 1971), The Modern World: Ten Great Writers⁶ (en 1988), À la recherche du temps perdu⁷ (en 2011).

Dans les limites de l'étude, on a dû choisir l'une de ses adaptations. C'est « *À la recherche du temps perdu* », sorti en 2011, qui dure 230 minutes. La raison pour laquelle on a choisi ce téléfilm est qu'il traite tous les sept volumes du livre. L'article est analysé en trois parties. La première partie implique la critique littéraire sur le téléfilm, les personnages principaux et historiques, la problématique de la communication non-verbale. On aborde les thèmes centraux du film : Proust et le temps, l'amour, la jalousie, la musique, la philosophie, la mort, l'écriture et les cinq sens ainsi que le goût, l'odorat, l'ouïe, le toucher, la vue. La deuxième partie sera présentée et illustrée le panorama de la sémiotique de la traduction qui est un domaine de recherche interdisciplinaire. Ainsi la traduction est un enjeu central en sémiotique. La troisième partie implique les sous-titres automatiques du téléfilm « *À la recherche du temps perdu* ». Le but est de montrer franchement l'ambiguïté causée par la traduction automatique et d'insister sur la notion que la traduction automatique n'est pas équivalente à la traduction humaine. Les films adaptés ou inspirés d'un roman sont préférables parmi les scénaristes. *À la recherche du temps perdu* est un téléfilm français diffusé en 2011 sur France 2 et réalisé par Nina Companeez, Il faudrait d'abord analyser Proust et puis étudier tous les aspects de l'œuvre. C'est « *À la recherche du temps perdu* », sorti sur la télé en 2011, qui dure 230 minutes. Son réalisateur est Volker Schlöndorff. Sa réalisatrice est Nina Companeez. Il est composé de sept parties qui suivent: Du côté de chez Swann⁸, A l'ombre des jeunes filles en fleur⁹, Le côté de Guermantes¹⁰, Sodome et Gomorrhe¹¹, La prisonnière¹², Albertine disparue¹³, Le temps retrouvé¹⁴. Le narrateur, sa mère, sa grand-mère, Albertine, Françoise, la duchesse de Guermantes, Madame Verdurin, Charles Swann, Gilberte Swann, Odette Swann, le baron de Charlus sont des personnages principaux du film. Proust nous fait découvrir et nous fait pénétrer dans les salons aristocratiques et littéraires de l'époque ceux de Mme Verdurin, de Mme de Guermantes, Mme de Villeparisis. Les personnages historiques présentés dans le film sont Balzac, Marie-Antoinette, Marie Stuart, Mme de Sévigné, XIV. Louis, Jacques de Rozier, Sophocle, Victor Hugo, Lizst. Tous ces personnages reflètent la période, par exemple XIV. Louis reflète le « Grand Siècle ». Le peintre Elstir, Bergotte, Vinteuil sont des personnages créés par Proust.

Ce film décrit les milieux de l'aristocratie et la bourgeoisie à travers les yeux de Proust. Si Proust traite des classes sociales ainsi que la bourgeoisie et la noblesse, c'est parce qu'il veut décrire la transformation de la société française. Il construit de longues phrases difficiles à comprendre. « G. Genette puisse dire de l'écriture proustienne que, partie pour dégager des essences, elle en vient à constituer, ou restituer,

² C'est un film franco-allemand, réalisé par Volker Schlöndorff

³ C'est un film franco-italo-portugais, réalisé par Raoul Ruiz

⁴ C'est un film franco-belge, réalisé par Chantal Akerman

⁵ Réalisée par Claude Santelli

⁶ Réalisé par Nigel Wattis

⁷ Réalisé par Nina Companeez

⁸ (Swann's Way / Swann'ların Tarafı)

⁹ (Within A Budding Grove (In the Shadow of Young Girls in Flower) / Çiçek Açmış Genç Kızların Gölgesinde)

¹⁰ (The Guermantes Way / Guermantes Tarafı)

¹¹ (Sodom and Gomorrah / Sodom ve Gomorra)

¹² (The Prisoner (The Captive) / Mahpus)

¹³ (The Fugitive / Albertine Kayıp)

¹⁴ (Finding Time Again (Time Regained) (The Past Recaptured) / Yakalanan Zaman)

des mirages » (Dobrovsky, 2000, p.82). C'est pour cette raison que l'écriture proustienne est analysée par plusieurs chercheurs. Son histoire n'est pas composée d'une seule histoire. Il vise à faire connaître et exposer tout ce qui se passe dans l'histoire humaine. En effet, l'œuvre analyse la société de son temps. Des beaux-arts tiennent une place importante dans l'œuvre proustienne. Proust n'est pas un romancier qui fait attention non seulement, à la peinture, à la musique ou à l'architecture pour embellir son œuvre, mais aussi pour faire découvrir ce qu'on ne peut saisir derrière les apparences extérieures des choses. On pourrait dire que le film n'aurait aucune signification sans peinture et sans musique. C'est pour cette raison que le film mérite d'être étudié. Proust se penche sur quelques thèmes qui jouent un rôle prépondérant ainsi que le temps, la mémoire involontaire, le silence, la nationalité juive, le regard, la noblesse, la jalousie, l'homosexualité, le rêve, l'amour ; il les utilise fréquemment.

1. Critique Littéraire

1.1. Les nouvelles techniques de création de Proust

Selon Rifat (2020, p.70), il existe des nouvelles techniques de création de Proust. Il secoue la chronologie du temps. On décrit l'état d'un individu entre le sommeil et l'éveil. C'est une conscience déséquilibrée, tremblante, instable et intermittente.

La technique d'immersion est utilisée. Les gens poussent à nouveau dans le nouveau sol dans lequel ils sont plongés. C'est une technique importante qui crée la translationnalité interprétative du film. Il fusionne trois mondes et combine le réel avec l'irréel (Rifat, 2020, pp.74-75).

1.2. Le souvenir involontaire chez Proust

Dans cette partie de l'étude, on va aborder le souvenir involontaire qui incite l'homme à retourner au passé. La saveur de la madeleine, trébuchée de la même manière, les tintements, les signes, la serviette fait retourner son souvenir en arrière. Proust a intuitivement compris que nos mémoires avaient besoin d'un processus de transformation. Si vous empêchez la mémoire de changer, elle cesse d'exister. Afin de ranimer la mémoire, il est nécessaire de s'en souvenir mal. Le temps lui fait retrouver les jours passés, c'est-à-dire le temps perdu. « *Aujourd'hui dans la bibliothèque de Guermantes je comprenais que tous ces matériaux de l'œuvre littéraire que j'allais entreprendre enfin, c'était ma vie passée* » de 1.50.25 à 1.50.33 minutes de la deuxième partie du film. Les impressions lui donnent la notion du temps perdu : « *Je m'expliquais l'anxiété qui s'était emparée de moi dès mon entrée dans le salon quand les visages grimés m'avaient donné la notion du temps perdu* » de 1.54.02 à 1.54.10 minutes de la deuxième partie du film. Proust accepterait la passivité face à quelque chose qui, selon lui, devrait lui permettre de le guider. Selon Green, « c'est un modèle qui va au-delà de l'écriture, donc une structure réorganisée doit d'abord passer par une phase de chaos. Seulement après cela, il remet tout comme il le souhaite. On l'appelle comme la théorie du chaos » (Green, 2020, p. 84).

Comme l'a indiqué Lehrer (2020), les cellules cérébrales, comme toutes les autres cellules, sont toujours en mouvement. La demi-vie moyenne d'une protéine cérébrale n'est que de quatorze jours. Une petite partie de nos neurones hippocampiques meurent et renaissent ; l'esprit est dans un état constant de réincarnation. Il a conclu que nos souvenirs sont fabriqués à partir d'un matériau qui est encore plus fort que nos cellules très puissantes.

Selon Green, « lorsque la mémoire refait surface, cela signifie qu'elle a fonctionné. Ce n'est plus juste un souvenir. C'est tout autant d'imagination. L'esprit, qui perçoit de manière souvent synthétique,

généralisant, collante, va s'engager dans une action opposée, une purification, une filtration, une sélection, une réduction à l'essence, c'est-à-dire une réduction de ce qui semble secondaire, à ce dont il s'occupe maintenant » (2020, p.103). Chaque instant fait retourner Proust à sa vie passée : « *Où je les avais déjà regardés j'avais senti derrière eux un moment de ma vie passée et malgré mes efforts désespérée je n'avais pu le ramener à moi et c'était tout une partie de moi qui était tombé pour jamais dans le néant* » de 13.04 à 13.15 minutes de la première partie du film.

L'incertitude de l'avenir ne change jamais chez lui et émerge dans le passé en se souvenant : « *Jadis je sens à l'avenir incertain qui était devant nous et maintenant ce qui était en avant de moi aussi incertain est plus cruelle encore ce n'était plus l'avenir d'Albertine, c'était son passé, tout d'un coup émergé dans un souvenir qui était resté au fond de ma mémoire* » de 01.19.04 à 01.19.20 minutes de la deuxième partie du film.

Il éprouve le passé non seulement dans un instant actuel mais aussi dans un instant éloigné : « *Ces diverses impressions bienheureuses qui avaient entre elles ceci de commun que je les éprouvais à la fois dans le moment actuel et dans un moment éloigné, ce que l'être par trois et quatre fois ressuscité en moi venait de goûter, c'était bien de fragments d'existence soustraits au temps* » de 01.49.46 à 01.50.07 minutes de la deuxième partie du film.

1.3. Proust et la communication

La problématique de la communication chez Proust est un sujet exigeant. Nous ne parlons pas uniquement avec notre organe vocal qui produit le langage verbal mais nous conversons également avec tout notre corps. Le langage verbal, le langage paraverbal, le langage silencieux, le langage non-verbal sont des outils afin d'exécuter la communication ainsi que le bâillement, le rire, le cri, la toux, des gestes et des postures. Par exemple, le sifflet désigne la séparation car le train part et il se sépare de sa mère. Les coups qui désignent la peur, les rires, les battements de cœur, le bourdonnement, le coup de sifflet, la musique sont parmi les signes sonores.

Il existe des expressions que Proust utilise ainsi que « *qui aime bien châtie bien, casser le nez, clair comme le jour, avoir un cœur d'artichaut, montrer les dents, partir de but en blanc* ». Cela montre son aisance comme moyen d'expression. Un détail ambigu (le motif d'une serviette ou le bruit de l'eau dans les tuyaux) apparaît soudain. La théorie de la mémoire de Proust est restée. Une communication non-verbale peut être parfois sonore et parfois liée au silence. Dans le film, il s'agit des signes sonores qui évoquent le passé. Grâce aux signes sonores, le narrateur retourne en arrière.

1.4. Proust et le goût

Les cinq sens, qui incluent le goût, l'odorat, l'ouïe, le toucher, la vue, sont des thèmes cruciaux chez Proust. L'épisode le plus célèbre de « *À la recherche du temps perdu* » : un jour, Proust trempe des madeleines dans son thé, et la madeleine trempée se souvient de tout le temps perdu. C'est le Proust de la mémoire non involontaire et qui flotte dans le flux incassable d'un moment. La madeleine active la mémoire involontaire et il retourne au passé. Avec la madeleine, il trouve un lien avec le passé. En effet, la mémoire et le temps sont des sujets inséparables les uns des autres. La madeleine ressuscite la mémoire involontaire. Elle est le révélateur de la conscience affective. La rencontre avec certaine expérience comme celui de la madeleine nous permet de nous détacher du temps chronologique.

La neuroscience prouve que Proust a raison. C'est parce que les sens du goût et de l'odorat sont les seuls sens qui ont une connexion directe avec l'hippocampe (centre de mémoire à long terme du cerveau). Leurs traces ne sont pas effacées. Tous les autres sens (la vue, le toucher et l'ouïe) passent principalement par le thalamus (la source du langage et la porte d'entrée de la conscience). Par conséquent, ces sens sont beaucoup moins efficaces pour aborder notre passé (Lehrer, 2020, p. 97).

1.5. Proust et l'odorat

L'une des plus grandes idées de Proust était que nos sens de l'odorat et du goût portent un fardeau unique de nos souvenirs. L'odorat fait retourner Proust au temps passé : « *Le jour où je vis la duchesse de Guermantes pour la première et la dernière fois je respire l'air de congrès de cette année-là, de ce jour-là, mêlée d'une odeur d'Aubépine agitée par le vent* » met l'accent Proust de 48.33 à 48.46 de la première partie du film.

1.6. Proust et l'ouïe

La musique aide les héros à connaître la société et les gens dont ils sont entourés. Il cite les noms : Bach, Mozart, Chopin, Liszt, Beethoven. La musique permet à Proust de vivre son passé. La musique lui sert de pont pour se souvenir de son enfance. Les sons font activer le souvenir involontaire et retourner Proust au temps passé : « *ce tintement rebondissant ferrugineux, interminable, criard et frais de la petite sonnette qui m'annonçait qu'enfin monsieur Swann était parti, je les entendais encore, je les entendais eux-mêmes, eux situés pourtant si loin dans le passé, il était temps de commencer* » 01.57.00 minutes de la deuxième partie du film.

1.7. Proust et le toucher

En touchant la serviette, il se retourne au passé : « *La serviette avait précisément le même genre de raideur et d'empesé de celle du grand hôtel de Balbec et devant cette bibliothèque de l'hôtel de Guermantes, elle déployait le plumage d'un océan vert et bleu comme la queue d'un paon, quel était la cause de cette félicité que je venais de ressentir* » de 01.49.25 à 01.49.45 minutes de la deuxième partie du film.

1.8. Proust et la vue

Le langage paraverbal est le seul qui puisse dire la vérité camouflée. Les regards, en tant qu'un système sémiotique pourrait être à la fois implicite et explicite. Le regard devient ainsi une sorte de clef de la communication et renseigne mieux que le langage articulé. On est attentif au langage du regard et aux inflexions de la voix du sujet. Proust est créateur du regard : « *Dans la dureté de son regard passé par instant cette douceur presque humble le goût des plaisirs des sens donne à la plus fière* » de 10.38 à 10.48 minutes de la première partie du film. Trois arbres vus fait retourner Proust en arrière : « *Tout d'un coup tu fus rempli de ce bonheur profond que je n'avais pas senti depuis l'enfance, les trois vieux arbres formés autour du petit calvaire un dessein que je ne voyais pas pour la première fois* » de 13.03 à 13.15 minutes de la première partie du film.

1.9. Proust et le silence

Pour Proust, le silence est une forme d'expression que l'oreille n'entendrait pas mais l'âme comprendrait. C'est un langage paraverbal qui permet une véritable communion des âmes. Les cœurs parviennent à se parler sans masques.

1.10. Proust et le temps

Proust cherchait le lieu caché du temps dans ses œuvres. La nostalgie était devenue son onguent. Il vivrait dans sa propre mémoire, avec ses souvenirs. Son passé allait devenir un chef-d'œuvre. Comme l'a indiqué Lehrer (2020), le passé n'est jamais le passé. Tant que nous sommes vivants, nos souvenirs restent volatils dans ces merveilles. Nous voyons notre propre image dans les miroirs flottants des souvenirs. Chaque instant est plein d'erreurs. Nous déformons les faits pour qu'ils correspondent à notre histoire. Pour Proust, les souvenirs étaient des choses que nous n'avons jamais cessé de changer comme des phrases. Proust était donc un sentimentaliste passionné.

1.11. Proust et la jalousie

La jalousie est consécutive à l'amour. C'est parce qu'on est jaloux qu'on devient amoureux. Il n'y a pas de jalousie sans soupçon et il n'y a pas de soupçon sans imagination. La jalousie est une psychopathologie qui éclate une phobie de l'abandon.

1.12. Proust et l'amour

L'amour est lié à l'attente ; l'attente est liée à l'absence. Tous les personnages du film sont amoureux de leurs idéaux, de leurs fantasmes. L'amour est analysé finissant dans l'oubli : « *J'allais franchir les distances sociales infinies qui me séparaient de Mlle de Stermaria* » de 11.18 à 11.25 minutes de la première partie du film. Le seul amour ; c'est celui de la mère, un amour généreux qui n'a pas de raison pour aimer. Il sent l'amour envers les femmes : « *J'avais remarqué sa fille dès son entrée son joli visage pâle et presque bleuté* » de 10.13 à 10.23 minutes de la première partie du film.

Proust insiste sur le rapport entre l'amour et l'oubli : « *Chaque jour quand je l'aimais je me promettais bien quand je ne l'aimerais plus de le lui dire, ce sont des projets conformes quand on aime une femme et on oublie quand on l'aime plus* » de 01.50.36 à 01.50.47 minutes de la première partie du film. Avec le sentiment d'amour, il cherche à se calmer : *Je l'embrassais comme j'embrassais ma mère jadis pour calmer mes chagrins d'enfant* de 46.18 à 46.24 minutes de la deuxième partie du film.

1.13. Proust et l'écriture

Chez lui, être incapable d'écrire, vivre pour écrire, résister à la mort pour réaliser le désir d'écrire, mourir quand le désir d'écrire se transforme en acte d'écriture.

1.14. Proust et la philosophie

La mémoire involontaire chez Proust est la mémoire des perceptions du goût. Alphonse Darlu est le professeur de philosophie de Proust. Celui qui l'a influencé de manière vraiment profonde en ce qui concerne sa manière de penser. Proust ne pense pas par concept et se méfie des lois de l'intelligence. Il y a une philosophie d'implicite, dans l'œuvre de Proust. Il nous montre que Proust n'était pas seulement romancier, mais aussi philosophe.

1.15. Proust et le monde spirituel

Le seul monde qui existe réellement est donc ce que les psychanalystes appelleraient le monde spirituel et le monde intemporel dont la principale vertu est de se débarrasser des apparences. Puisque nous ne connaissons pas la réalité, la réalité n'est pas seulement trompeuse, elle est vraiment choquante.

1.16. Proust et la mort

À la suite de décès de sa mère, il n'a presque jamais écrit. Dans le livre et le film, la mort est le plus important des principaux sujets. La mort est au cœur de la mémoire et du désir. La réalité est comment nous la voyons, comment nous nous sentons, comment la déformons-nous, comment la plaçons-nous dans le flux du temps. Dédié à la poursuite, à la capture et à la récupération de ces moments perdus. Les figures de la mère et de la grand-mère sont dominantes. Désir maternel, en identification avec la mère est un sujet prépondérant. Il admirait son père mais était inaccessible.

En se déchaussant, soudain, il est envahi par la réminiscence de sa grand-mère qui est morte, dont il n'avait pas vraiment préconsciente de la mort. Cela prouve son amour, sa passion envers sa grand-mère : « *car aux troubles de la mémoire sont liés les intermittences du cœur, j'étais de nouveau cet être qui cherchait à se réfugier dans les bras de sa grand-mère, je venais enfin d'apprendre que je l'avais perdue pour toujours, peu à peu voici que je me souvenais de toutes les occasions* » de 03.40 à 03.57 minutes de la deuxième partie du film. Par la solitude, il a envie de fermer les paupières: « *J'étais déjà seul j'avais envie de mourir* » 01.11.27 minutes de la première partie du film.

1.17. Proust et la sagesse

Comme l'a indiqué Botton, « Proust nous dit qu'il y a deux manières d'arriver à la sagesse : la sagesse obtenue par un enseignant sans souffrance, et la sagesse par la souffrance à travers la vie » (2020, p.72). Selon lui, la deuxième méthode doit être considérée comme bien supérieure : « *Comme ma grand-mère m'a quitté je recommençais à souffrir peut-être cet effroi que j'avais contents d'autres te coucher dans une chambre inconnue est-il que la forme inconsciente de notre refus de désespérer de la mort qui nous accompagne pendant toute la durée de notre vie en détachant de nous à chaque moment des lambeaux de nous-mêmes* » de 08.21 à 08.41 minutes de la première partie du film. Proust est au milieu de l'aristocratie et il ne croit pas l'amour de soi : « *Il suffisait qu'on prononce le nom d'une personne titré pour qu'aimé par retournes* » de 12.19 à 12.23 minutes de la première partie du film.

2. Critique Sémiotique

2.1. Cinéma, la série télévisée, le téléfilm et sémiotique

Le cinéma naît à la fin du dix-neuvième siècle. Les inventeurs du cinéma sont les frères Lumières : Louis et Auguste. Le tout premier film date de 1895 qui a eu lieu à Lyon. Le film, ce qui deviendra plus tard le septième art : *La sortie des ouvrières de l'usine lumière*. Le cinéma est à la fois un moyen de transmission et le pouvoir de façonner la réalité. Dans ces aspects, il présente des caractéristiques similaires avec la langue. Certes, la langue est un moyen de transmission dans la communication, et les valeurs sociales sont également transmises à travers la langue. En plus d'être un produit d'art, le cinéma est un produit commercial. Dans le film, l'information est transmise au public simultanément par les canaux auditifs et visuels. Gottlieb (1998) divise ces canaux selon qu'ils sont verbaux ou non, le film se

compose donc de quatre canaux de communication : canal auditif verbal, canal auditif non verbal, canal visuel verbal, canal visuel non verbal.

Le sens d'un film ne peut être atteint qu'en évaluant ensemble les éléments linguistiques et non linguistiques. Les modèles linguistiques et non linguistiques, la proximité-distance cinématographique, les mouvements du corps, les vêtements, le maquillage, les gestes, la musique, la couleur, le son et les effets ont le plus grand impact sur la formation du sens. La communication avec le film se fait par deux canaux : le canal visuel (ondes lumineuses) et le canal auditif (vibrations de l'air) sont utilisés simultanément. Les codes sont utilisés pour créer la vraie signification du film. Il existe de nombreux codes (codes verbaux, codes visuels, codes de proximité / distance, codes de mouvement, etc.).

Le cinéma est une composante complémentaire du tissu culturel ; les films fournissent une communication et une interaction entre différentes langues et cultures. C'est l'information qui guide les efforts créatifs au cinéma, explique les premières sur lesquelles reposent les œuvres cinématographiques, et consiste en la présentation d'opinions, de pensées et d'attitudes dans un système harmonieux. Le but de la théorie du cinéma est de mieux comprendre le phénomène du cinéma. Les théories développées pour l'analyse des films sont efficaces afin de comprendre les liens entre la société et la culture dans lesquelles les films sont réalisés. Christian Metz est l'un des théoriciens du cinéma qui souligne l'interaction entre le cinéma et la sémiotique, qui scrute et analyse l'évolution sémiologique du cinéma : « Il ne s'agit que de sémiologie : ce que nous appelons le « sens » de l'événement narré par le cinéaste aurait été de toutes façons un sens pour quelqu'un (il n'en existe pas d'autres) » (Metz, 1964, p.56).

Il convient de souligner que la série télévisée, le téléfilm et l'adaptation télévisuelle sont dissemblables. Une série télévisée ou bien série télé qui est aussi appelée télé-série vise à se dérouler en plusieurs parties d'une durée longue. Le téléfilm dure environ 60 minutes, n'a pas besoin d'être diffusé en plusieurs parties car il révèle une histoire complète. L'adaptation télévisuelle est une sorte d'adaptation des œuvres littéraires, on les adapte sur petit écran. De ce fait, ce genre ne rassemble pas à la série télévisée qui dépasse la durée de 60 minutes. On en déduit que l'adaptation télévisuelle de « *À la recherche du temps perdu* » dure 3 heures 52 minutes. Il s'avère ici que ce dernier est un téléfilm et non la série.

2.2. L'approche sémiotique

L'histoire de la sémiotique : sa fondation a été posée presque simultanément au début du XXe siècle, dans deux géographies différentes et dans deux domaines différents. En Europe, dans le cadre de la linguistique, le linguiste suisse Ferdinand de Saussure, aux États-Unis, le penseur logique et mathématicien Charles Sanders Peirce ont été les pionniers du domaine. Hjelmslev, Algirdas Julien Greimas et Roland Barthes sont importants pour influencer les grandes figures de la sémiotique européenne. Hjelmslev, l'un des fondateurs du Cercle linguistique de Copenhague, a contribué au développement de la sémiotique en Europe. Alors que Peirce et Charles Morris aux États-Unis ont aidé la sémiotique à se développer en tant que science indépendante, en Europe, notamment en France, Roland Barthes, Georges Mounin, Gérard Genette, Tzvetan Todorov, Julia Kristeva, Christian Metz, Paul Ricœur, Umberto Eco ont contribué à la sémiotique.

La méthode sémiotique est structurelle. Il analyse le contexte, pas la phrase et le texte ; révèle les structures de niveau superficiel et profond ; il ne considère que l'objet qu'il analysera. « Le stimulus est le support actif du signe. C'est par lui que le sujet entre en relation avec le signe » (Klinkenberg, 1996,

p.57). Le signe est un stimulus - c'est-à-dire une substance sensorielle. L'image mémoire qu'elle évoque se connecte à l'image d'un autre stimulus dans notre tête. La fonction de l'indicateur est d'animer cette seconde image dans un sens de communication. L'approche sémiotique s'utilise dans la traduction de la publicité, des bandes dessinées, des emblèmes, des slogans, des logos. On peut raconter quelque chose en verbale, picturale, plastique ou musicale. Peirce (1931) évoque que « le processus de signification (ou sémosis) est le résultat de la coopération de trois éléments : un signe, son objet et son interprétant » (Guidère, 2008, p.58). La sémiotique est divisée en trois parties : Sémantique, le sujet est le sens. La syntaxe, le sujet est la structure de la phrase. La pragmatique, le sujet est un usage.

D'ailleurs, Jakobson avait défini la traduction intersémiotique « qui est l'interprétation de signes verbaux par le biais de signes issus de systèmes de signification non verbaux » (Guidère, 2008, p.58). Étant donné que les éléments sémiotiques sont utilisés dans les traductions de films, il est nécessaire d'aborder la relation entre la traduction et la sémiotique. Décrire les chaînes de signes, déterminer les relations entre les signes les uns et les autres, déterminer les formes de significations relèvent du domaine de la sémiotique. Il existe deux concepts sur la base de la sémiotique : signe, référent. L'indicateur se compose de deux concepts : signifiant, signifié.

2.3. Sémiotique de la traduction

Puisque les éléments de la sémiotique sont utilisés dans la traduction des sous-titres de films, il devient nécessaire d'aborder la relation entre la traductologie et la sémiotique. Selon Öztürk Kasar (2020, p.3) « la sémiotique de la traduction est un domaine de recherche interdisciplinaire au sein de la traductologie : la théorie des signes est mise au service de l'activité traduisante ». Le nombre des études menés à bien dans ce domaine interdisciplinaire augmente chaque année.

Gorlée (1993) distingue trois types d'équivalence sémiotique : l'équivalence qualitative, l'équivalence référentielle, l'équivalence significationnelle et appelle "sémio-traductologie" afin de pouvoir analyser les traductions portant sur des signes verbaux et non-verbaux (Guidère, 2008, p. 59).

Les sémioticiens sont beaucoup critiqué le sujet de la traductibilité en raison d'adopter l'impossibilité de la traduction. En effet, les langues ne se rassemblent pas et organisent l'univers. L'approche sémiotique textuelle permet de distinguer le texte, le cotexte, le contexte ; de distinguer l'histoire, l'intrigue, le discours ; le genre, le type et le prototype.

L'espace littéraire est plein d'énigmes pour le traducteur. Le traducteur a besoin d'un guide qui pourrait lui être fourni par la sémiotique, discipline qui s'occupe de la production et de la saisie du sens. Car la première étape de l'acte de traduire se chevauche exactement avec la tâche du sémioticien qui analyse un texte littéraire. Par conséquent, tracer un itinéraire sémiotique serait une contribution de valeur pour l'activité traduisante. On assure ainsi une interaction fructueuse entre la théorie sémiotique et la traductologie. On va illustrer cette collaboration par le processus de la traduction du film intitulé de Marcel Proust, grand auteur français et l'un des plus importants représentants du Nouveau Roman.

La sémiotique couvre les processus de production, de fonctionnement et de perception de divers systèmes de signes qui assurent la communication entre les individus ou les communautés. Il explore comment une personne (expéditeur) qui essaie de créer une certaine séquence de sens chez une autre personne (récepteur) en utilisant un indicateur de langue socialement unifié (expéditeur) essaie de créer un signe, de définir un système avec des signes et de communiquer à travers eux.

Les points clés des analyses sémiotiques : l'accent est mis sur la signification sociétale et culturelle des signes et des codes. Les indicateurs peuvent inclure une image, un mot, un objet ou même un type particulier dans le domaine d'application. La signification des signes dépend des relations entre « signifiant » (image, image, mot ou objet), « signifié » (sens implicite) et « référent » (ce que signifie image, image, mot ou objet). Les codes, quant à eux, sont la signification des indicateurs arrangés et interprétés au sein de la société (Parsa, 2012, p. 21).

Le modèle actantiel développé par Greimas implique « un destinataire (émetteur), un objet (objectif), un destinataire (récepteur) ainsi qu'un adjuvant (aidant) et un opposant (adversaire) » (Kiran et Kiran, 2003, p. 217).

2.4. L'analyse de la dénotation et de la connotation de l'affiche « À la recherche du temps perdu »

Cette partie de l'étude consiste à analyser la dénotation et la connotation de l'affiche.



Figure 1. L'affiche recto



Figure 2. L'affiche verso

L'affiche, qui préfère les images photographiques, est un indicateur emblématique en tant que produit publicitaire qui annonce le film « À la recherche du temps perdu » au public, le renseigne, le rend attractif. L'affiche évoque la romance et la nostalgie, c'est-à-dire qu'elle rappelle aux gens des événements passés, des souvenirs.

Les textes écrits, qui couvrent un tiers de l'affiche, incluent les acteurs dans le rôle principal et d'autres rôles de soutien, le titre du film, le réalisateur, le scénariste, le producteur, etc. donne des informations en tant que l'équipe technique. Alors que le nom du film, écrit en couleur noir, attire l'attention, il entreprend la tâche de présenter les acteurs principaux.

Tableau 1 : Les signifiants et les signifiés de la dénotation de l'affiche

Les signifiants de la dénotation

Les acteurs principaux du film
Six femmes marchant
Vêtements, chapeau
Femme et homme

Les signifiés de la dénotation

Les héros du film
Les autres actrices du film
Années 1900
Amour

Femmes marchant, faisant du vélo

Joie, amusement

Dans cette étude, l'objectif est de révéler la structure des couches sémantiques dans les chaînes d'indicateurs. La même perception du récepteur et de l'émetteur garantit que les affiches de cinéma peuvent transmettre le message au public rapidement et efficacement. Bien que chaque élément de l'affiche ait un sens en soi, lorsqu'il est associé à d'autres éléments, il acquiert de nouvelles connotations, améliore la dimension de perception et de compréhension, donne des informations sur le film et attire le spectateur vers le film.

Tableau 2 : Les signifiants et les signifiés de la connotation de l'affiche

Les signifiants de la connotation

Disposition du cadre : premier plan

Plan intermédiaire

Plan derrière

Cadrage : gros plan

Tir longitudinal

Eclairage : de côté

Derrière

Les signifiés de la connotation

Plus près du public, le protagoniste

Proche du public, rôle secondaire

Loin du public, acteur de soutien

Les caractéristiques personnelles passent en premier, la sincérité

Caractéristiques personnelles en arrière-plan, environnement

Utilisation douce

Ombres tombant en avant, silhouette

2.5. Processus dans le cadre de l'interprétation entre roman et adaptation télévisuelle

« Premier étape implique roman (texte source), scénariste-traducteur (traducteur 1), scénario (réécriture/ traduction linguistique, texte sous-cible). Deuxième étape implique réalisateur-traducteur (traducteur 2), conversion en indicateurs audiovisuels (recréation), image animée (texte cible / interprétation) » (Dindar, 2020, p. 87). Il se penche sur le processus de réécriture et de récréation dans son œuvre et indique que « dans la traduction intersémiotique, nous pouvons définir le texte littéraire, à savoir le roman comme texte source, le scénariste et le réalisateur comme traducteur, le script comme texte sous-cible et le film résultant comme texte cible » (p.88). Il est utile d'insister sur le processus d'adaptation, le but est de scénariser le roman pour en faire un système audiovisuel.

« À ce stade, le concept de réécriture commence à entrer en jeu. Le scénariste-traducteur, qui a scénarisé le roman, réécrit le texte source avec différentes expressions et formes dans la même langue. C'est la traduction intralinguale. La réécriture a lieu sur un plan de découpage. Le texte source est réécrit pour l'histoire, la caméra et la fiction. L'histoire est transférée dans une chaîne visuelle via le script. Le scénario ici n'est pas la fin mais le moyen » (Dindar, 2020, p.89).

3. Critique Traductologique

3.1. L'adaptation à la télé

Il s'agit ici d'un bref aperçu de l'évolution historique des adaptations télévisuelles. Il existe des adaptations théâtrales, littéraires, des adaptations de films/séries télévisées. Le cinéma a continué à faire des adaptations à partir de nombreuses sources différentes, telles que des événements réels, des biographies/autobiographies, des bandes dessinées et des jeux informatiques, en dehors de la littérature, du théâtre. L'adaptation individuelle, l'interprétation, l'inspiration sont des types d'adaptations fondée sur la notion de fidélité. Le sens du mot l'adaptation est adapté les uns aux autres. L'adaptation est écrite à partir d'une autre œuvre conformément au langage du film lorsqu'il s'agit du

scénario. On la définit comme « la transformation d'un texte non préparé pour le cinéma en une forme cinématographique ou télévisuelle ». L'énoncé clé ici est que le texte écrit est « sous une forme cinématographique ou télévisuelle ». À la suite de toutes ces données et évaluations mentionnées, les problèmes du scénario d'adaptation pour l'élimination de ces problèmes ont été déterminées comme suit : décider quoi couper et quoi laisser dans le scénario afin d'adapter l'œuvre originale au cinéma sans dégrader sa valeur, réécrire la forme de l'œuvre source de manière cinématographique et conforme à l'expression cinématographique, quelle que soit la durée de l'œuvre source, l'adaptation du scénario est écrite selon une période.

Il semble que le cinéma, qui a adapté toutes les sources possibles au film de ses débuts à nos jours, change et développe aussi son propre langage d'expression et ce faisant aura toujours un rapport avec les adaptations. Quelle que soit sa source, un scénario de film adapté doit être raconté et reconstitué dans ce sens, en tenant compte des outils propres au cinéma et avec des styles narratifs cinématographiques. Le résultat est un nouveau texte, séparé de l'œuvre source, et un texte spécial unique à ce film.

Aujourd'hui, les adaptations télévisuelles sont encore discutées à la fois par le public et les critiques de cinéma en référence à l'œuvre littéraire. Mais d'un autre côté, le cinéma a mûri face à la littérature, de plus, avec l'effet de commercialisation et la mise en avant du facteur profit. Il y a des obstacles et des étapes dramatiques que le scénariste doit surmonter tout en faisant une adaptation. Parmi eux ; déterminer les caractéristiques de l'histoire dominante, écrire une phrase d'histoire pour la décrire, nommer le/les héros et l'antagoniste/les héros doit être envisagée. L'évaluation se fait directement sur la base de l'originalité et de la fidélité. D'autre part, la question de l'adaptation a été traitée dans un contexte scientifique et a été interprétée de différentes manières par différents chercheurs. Ces études conduisent également à classer les adaptations de diverses manières sous forme technique. Dans les processus d'adaptation, la sélection du matériel en termes d'action, de figure, de perspective narrative qui ira au-delà de la structure de base est essentiel.

Il est inutile de faire une simple comparaison entre le roman et le film. En conséquence, il est important d'attirer l'attention que le concept de « tertium comparationis » (Tourey, 1981) est tenu de prendre en compte comme un point négligé dans les études d'analyse adaptées au domaine à travers la conception littéraire des adaptations cinématographiques et télévisuelles. Le concept de tertium comparationis (comparaison du tiers) désigne ici un nouveau champ de comparaison. Ce domaine ne tend pas à faire une comparaison orientée vers la littérature ou vers le cinéma, au contraire, il vise à faire une comparaison commune. Ainsi, plutôt qu'une évaluation spécifique à un seul domaine, on peut parler d'une évaluation qui englobe deux domaines différents.

3.2. La traduction audiovisuelle

La traduction cinématographique, télévisuelle (histoire du cinéma, techniques cinématographiques, sémiotique, théorie de la traduction, langage, compréhension, etc.) est également liée à d'autres domaines et à d'autres disciplines. Le public regarde le schéma des événements mis en scène dans la perspective envisagée par le réalisateur. Le public est attiré dans le film avec les techniques cinématographiques détaillées prévues et appliquées. Chaque plan a un effet différent sur le public.

Le téléfilm tricote son propre contexte avec tous ses éléments (sujet, visualité, musique, période, personnages, relations entre personnages, acteurs, etc.). Proximité culturelle (distance) dans la

traduction de films, facilite (ou complique) le processus de traduction. Le but du traducteur est de comprendre ce que le film veut véhiculer. L'analyse du film est un outil important pour pouvoir voir, déterminer et comprendre l'intégrité du film. Puisque les discours du film ne peuvent pas aller simultanément avec la traduction donnée, avec des sous-titres à l'écran, il devient inévitable de réduire le texte dans une certaine mesure. Les restrictions sur les traductions de films sont culturelles, mots interdits, restriction linguistique, restrictions de genre (poésie, publicité), restriction de temps, restrictions sociales et institutionnelles.

Les méthodes de traduction des films, qui sont un outil de communication audiovisuelle, sont différents des autres méthodes de traduction. Le fait que le film soit multicanal fournit au public simultanément des canaux visuels et audio ; le fait qu'il soit très fluide est dû au fait que les modèles linguistiques et non linguistiques forment une unité dans le sens du film.

3.3. Les problèmes de sous-titrage

L'apparition du sous-titrage est liée à la naissance du cinéma. Mais le sous-titrage ne se cantonne pas à la traduction. Il est également utilisé au service des spectateurs sourds ou malentendants. Il peut constituer aussi un support pédagogique aux apprenants d'une langue étrangère. Les procédés de traduction définis par Vinay et Darbelnet (1958) sont les suivants : l'emprunt, le calque, la traduction littérale, la transposition, la modulation, l'équivalence, l'adaptation. Les modes de traduction définis par Guidère (2008) sont l'adaptation, l'explicitation, la compensation. L'adaptation envisage le traducteur comme médiateur culturel. Les trois formes de l'adaptation sont la suppression, l'adjonction, la substitution. L'explicitation rend explicite ce qui est implicite et consiste à ajouter des informations. La compensation consiste à utiliser le calembour et l'humour. Hervey et Higgins (1992) distinguent quatre types de compensation : la compensation du genre, du lieu, par fusion et par scission (p.34).

D. Chiaro (2013, pp.154-155) exprime que « les difficultés linguistiques et culturelles se manifestent dans la traduction audiovisuelle : 1) références axées sur la culture 2) caractéristiques spécifiques à la langue 3) contextes où la langue et la culture se chevauchent » (cité par Okyayuz, 2016, p.108). Il existe trois catégories de contraintes pour le sous-titrage : techniques (temporelles et spatiales), textuelles (éléments visuels de l'original/passage de l'oral à l'écrit), linguistiques (différences entre la langue de départ et d'arrivée). La vitesse de défilement des sous-titres, l'espace disponible, les marqueurs phonographologiques, typographiques, ponctuationnels sont d'autres problèmes.

3.4. Comment mettre des sous-titres automatiques sur YouTube ?

Grâce à la technologie vocale, YouTube crée automatiquement des sous-titres pour les vidéos (Ajouter des sous-titres, 15 janvier 2021). Sur YouTube, il suffit d'ajouter une langue pour créer des sous-titres automatiques.

Les sous-titres automatiques sont disponibles en turc, allemand, indonésien, néerlandais, français, anglais, espagnol, italien, japonais, coréen, portugais, russe et vietnamien.

Grâce aux sous-titres, les spectateurs accèdent aisément aux contenus. La qualité des sous-titres peut varier en raison des algorithmes de machine.

YouTube améliore sans cesse sa technologie de reconnaissance vocale. Toutefois, il peut arriver que les sous-titres automatiques ne reflètent pas correctement le contenu audio en raison d'erreurs de

prononciation, d'accents, de l'utilisation de dialectes ou de bruits de fond. (Utiliser les sous-titres automatiques, 15 janvier 2021).

YouTube conseil à ses utilisateurs de vérifier les sous-titres automatiques. S'il apparaît des problèmes au niveau technique, il faut contrôler et modifier les sous-titres en cas de nécessité car la traduction humaine n'est pas équivalente à la traduction automatique.

3.5. La critique traductologique

Cette partie consiste à critiquer la traduction des sous-titres de « *À la recherche du temps perdu* ». Afin de mieux préciser la dissemblance entre la traduction automatique et la traduction humaine, on trie les sous-titres automatiques sur YouTube, en turc et en anglais. Tout d'abord, on choisit aléatoirement quelques exemples du film en langue française qui est considéré comme une langue source. Il vaut mieux de préciser qu'on transcrit la langue source, c'est-à-dire les sous-titres ne sont pas automatiques. Alors que les sous-titres des langues cibles (turc et anglais) sont traduits par la traduction automatique sur YouTube.

Les langues cibles (turc et anglais) démontrent l'échec de la traduction automatique sur YouTube. On le définit comme un échec parce que la syntaxe, la structure des phrases ne sont pas bien formulés. Les phrases inversées, qui engendrent l'ambiguïté, occupent une place prépondérante dans les sous-titres automatiques. En bref, cette partie de l'étude révèle l'importance de la traduction humaine. Vous trouverez ci-dessous quelques exemples de la traduction automatique des sous-titres.

Tableau 3 : Les sous-titres automatiques

Français (la langue source)	Minutes	Turc (la langue cible)	Anglais (la langue cible)
Ce bleu du store est la plus belle couleur que j'ai vue depuis le jour de ma naissance	4.05-4.11	Bu daha çok mağaza en güzeli doğduğum gündən beri gördüğüm renk doğum	It's more of the blind is the most beautiful color that I have seen since the day of my birth
Je ressentis ce désir de vivre qui renaît en nous chaque fois que nous prenons conscience de la beauté et du bonheur	5.11-5.15	Önünde hayal ettiğimizden daha uzun doğudan tüccar bu arzuyu hissettim her seferinde nerede yeniden doğan yaşamak güzelliğın farkına vardığımızı ve mutluluk	I felt this desire to live which is reborn in where each time we become aware of the beauty and happiness
La vie m'aurait paru délicieuse si seulement j'avais pu heure par heure, la passer avec elle, l'accompagner jusqu'au torrent, jusqu'à la vache, jusqu'au train	5.27-5.40	Hayat bana lezzetli görünürdü sadece saat saat yapabiliydim kadar onunla geçirmek ineğe trenle sel	Life would have seemed delicious to me if only I had been able hour by hour to spend it with her accompanied to the torrent to the cow to the train
Dans cette chambre inconnu je me sentais dans une position aussi réduite et inconfortable que celle du cardinal La Balue dans la cage où il ne pouvait ni se tenir debout ni s'asseoir. Il n'y avait pas de place pour moi dans ma chambre de Balbec	6.45-7.05	Hissettiğim bu bilinmeyen odada bu kadar düşük bir konumda ve kardinalinki uygunsuz onu kilitlediği kafeste ballue lous 11 ve evet o da dayanamadı lous akşamı için yer yoktu ben benim Balbec odamda o olmayan şeylerle doluydu	In this unknown room i felt in a position as reduced and inconvenient as that of the cardinal the Ballue in the cage where lous 11 had locked her and yes he could neither stand up smoothly evening there was no place for me in my room in Balbec it was full of things which did not know me to testify

Il vaut mieux de préciser que la traduction automatique sur YouTube n'est pas suffisante car elle engendre quelques problèmes au niveau de la syntaxe et du sens. Au cours de l'analyse automatique des erreurs de sortie de traduction automatique, nous prenons en considération le système de traduction, traduction basée sur des phrases, traduction basée sur du texte et nous remarquons taux d'erreur flexionnel, lexical, de réorganisation, de mots manquants, de mot supplémentaire. Examinons le premier exemple : dans la langue source, il s'agit du store mais dans la langue cible on ne met pas un accent sur le mot « store », sa traduction est donc composée de mots manquants. Le deuxième exemple comporte l'ambiguïté car la syntaxe ne correspond pas aux langues cibles. Le troisième exemple implique les unités culturelles et la traduction automatique de ces unités est composée par des erreurs au niveau de syntaxe et surtout du sens car on doit traduire les locutions ainsi que 'jusqu'au torrent, jusqu'à la vache, jusqu'au train' en faisant attention à leurs équivalentes en turc et en anglais. L'erreur de réorganisation des phrases engendre le problème de compréhension en lisant les sous-titres et occupe une place centrale dans le quatrième exemple. On en déduit qu'aucun ne peut prendre la place de la traduction humaine.

Conclusion

 la lumière de tout ce qu'on vient d'exposer, Proust mérite d'être étudié. Le temps se transforme les êtres. Le passé, pourtant, ne meurt pas à jamais ; il reste enfoui dans notre inconscient. * la recherche du temps perdu* est non seulement une découverte de la mémoire mais aussi un approfondissement des souvenirs, c'est le film d'un apprentissage. Proust constate l'écoulement, la corruption, la destruction des choses par le temps. Mille détails ressuscitent et raniment les émotions de sa vie passée. En vivant à la fois dans deux instants, on éprouve le sentiment d'échapper à la durée et d'accéder à l'éternité. Il y a aussi un narrateur multiple. On le connait enfant, on le quitte adulte vieillissant. C'est un téléfilm qui donne une pensée sur l'amour, la vie, le vieillissement, l'humour, la mort, le temps et sur la mémoire involontaire. Pour Proust, le temps est un grand facteur qui use les êtres. Le temps n'est pas pour lui celui qu'indiquent les calendriers, c'est quelque chose de relatif. La recherche est sur la perte et sur la conscience. La grande découverte, c'est la mémoire involontaire qui oppose à celle de l'intelligence. La mémoire involontaire : Proust en parle comme *d'une pharmacie où l'on trouve des drogues calmantes mais aussi des poisons dangereux*. En effet, la mémoire involontaire, c'est la mémoire du corps. C'est une sensation imprévue, soudain nous donne le sentiment de retrouver dans le passé. Le rôle du hasard est très important pour faire revenir ces souvenirs. La mémoire involontaire, celle de subconscient des souvenirs qui nous reviennent.

Dans la deuxième partie de l'étude, nous avons pris en main la collaboration entre la sémiotique et la traductologie, étude sur l'activité traduisante pour l'illustrer par le processus de la traduction du téléfilm intitulé « * la recherche du temps perdu* » de Marcel Proust. Le film était toujours interchangeable, comme un souvenir. La mémoire est un outil de recherche, la recherche est la recherche de la vérité avant tout. Apprendre, c'est se souvenir à nouveau. La cocidence des rencontres et la pression de la compulsion sont les deux thèmes principaux de Proust. La recherche est toujours temporelle et la vérité est toujours la réalité du temps. La plus grande distinction est entre le temps perdu et le temps passé. L'objectif est d'invoquer une critique sémiotique en montrant ses astuces. L'adaptation est une moyenne de création. Il est sûr que le scénariste, le réalisateur passe par le processus de traduction en adaptant un livre au film. On récrit et recrée, en prenant considération le texte original, un nouveau produit. Il s'avère ici que ce processus attribue à la traduction intersémiotique. Comme l'indiqué Jakobson (1959) la traduction intersémiotique, c'est « la transmutation » (cité par Guidère, 2008, p. 90). Puisque l'intertextualité intègre les liens implicites et explicites entre les textes, le scénariste - traducteur doit

reconnaitre tous ces liens visant à accéder l'objectif final. Les termes « tradaptation » et « tradaptateur » désignés par Delisle (1986) évoquent l'union et la relation entre la traduction et l'adaptation.

Dans la troisième partie de l'étude, on a mis en question la critique traductologique de l'œuvre. Les langues cibles (turc et anglais) démontrent l'échec de la traduction automatique sur YouTube. En bref, la troisième partie de l'étude révèle l'importance de la traduction humaine. On conclut que la traduction automatique ne peut pas prendre la place de la traduction humaine en raison des erreurs syntaxiques, lexicales qui engendrent l'ambiguïté. Par contre, la machine qui n'est pas équivalente au cerveau humain nous montre combien l'humain est incomparable. On observe qu'avec la traduction automatique tout devient automatique sans réfléchir, sans décider, sans choisir. En revanche, la traduction humaine nécessite la réflexion, le sentiment, le choix, l'adaptation, la transformation, la reformulation, la recréation et la reproduction.

En guise de conclusion, on a critiqué l'adaptation télévisuelle de Proust de manière littéraire, sémiotique et traductologique. L'une des leçons que « *À la recherche du temps perdu* » veut enseigner est que chaque instant est inséparable du rappel. La fiction et la réalité sont intimement liées dans le film. Ce film n'est pas un mémoire qui révèle comment une période plus poétique est passée, mais une histoire utile et universellement valable qui tente de montrer des moyens d'arrêter de perdre du temps et de commencer à profiter de la vie. La littérature, la sémiotique et la traduction se trouvent dans le même axe et ils sont inséparablement liés l'un à l'autre. L'interdisciplinarité fait croiser les compétences et les principes des différentes disciplines mais avec un point commun. C'est la principale raison pour laquelle on a mis en cause cette recherche. La conduite de cette étude sur l'axe littéraire, sémiotique et traductologique révèle l'importance de l'interdisciplinarité et devrait contribuer aux études à mener dans le domaine.

Bibliographie

- Botton, A. (2020). *Proust Yaşamımızı Nasıl Değiştirebilir ?* (6.bs.) (Banu Tellioglu, Çev.). Comment Proust peut changer votre vie (1998). Sel Yayıncılık.
- Chiaro, D. (2013). Audiovisual Translation, *The encyclopedia of applied linguistics*, (Ed.) C. A. Chapelle, UK: Blackwell Publishing Ltd. <https://doi.org/10.1002/9781405198431.wbeal0061>
- Christian, M. (1964). Le cinéma : langue ou langage?. dans *Communications*, 4. *Recherches sémiologiques*. pp. 52-90 ; doi : <https://doi.org/10.3406/comm.1964.1028>, https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1964_num_4_1_1028, Fichier pdf généré le 10/05/2018
- Delisle, J. (1986). Dans les coulisses de l'adaptation théâtrale, dans *Circuit*, n.12, pp.3-8.
- Dindar, S. (2020). *Göstergelelerarası Çeviride Yenidenyazma ve Yenidenyaratma Kavramları*. Çizgi Kitabevi.
- Dobrovsky, S. (2000). *La place de la madeleine : écriture et fantasme chez Proust*. Ellug.
- Gorlée, D. L. (1993). Semiotics and the problem of translation with special reference to the semiotics of Charles S. Peirce. Amsterdam: Academisch Proefschrift.
- Gottlieb, H. (1998). *Subtitling*. Baker, M. (Ed.) Routledge Encyclopaedia of Translation Studies in (244–248). London: Routledge.
- Green, A. (2020). *Yazı ve Ölüm. Bir Psikanalistin Edebiyat Yolculuğu: Proust, Shakespeare, Conrad, Borges*. (2.bs.). Metis.
- Guidère, M. (2008). *Introduction à la Traductologie*. De boeck.

- Hervey, S., Higgins, I. (1992). *Thinking Translation. A course in translation method: French to English*. London and New York: Routledge.
- Jakobson, R. (1959). On Linguistic aspects of translation (trad. Fr. Par N. Ruwet, 1963), dans *Jakobson* (1971), Paris : Mouton, pp.260-266
- Kıran, A., Kıran, Z. (2003). *Yazınsal Okuma Süreçleri, Dilbilim, Göstergebilim ve Yazınbilim Yöntemleriyle Çözümlemeler*. Seçkin Yayıncılık.
- Klinkenberg, J.M. (1996). Précis de sémiotique générale. De Boeck Université. *Cet ouvrage est publié dans la collection « points essais » série « sciences humaines » dirigée par Yves Win Kin. http://fll.univ-bouira.dz/wp-content/uploads/2020/03/Jean-marie-klinkenberg-pr_%D8%B1cis-de-semiotique-generale-envoi-aissa.pdf*
- Lehrer, J. (2020). *Proust Bir Sinirbilimciydi*. (Ferit Burak Aydar, Çev.) Proust Was a Neuroscientist (2007). Ayrıntı Yayınları.
- Okyayuz, A. Ş. (2016). *Altyazı çevirisi*. Siyasal Kitabevi.
- Öztürk Kasar, S. (2020). Tracer un itinéraire sémiotique pour une traduction expérimentale : traduire en turc La Route des Flandres de Claude Simon. Mesut Kuleli, Didem Tuna (Ed.). *Dil, edebiyat ve çeviri odağında kavramsal okumalar* dans (pp.1-32). Nobel Bilimsel Eserler.
- Parsa, S. (2008). Film çözümlemeleri. *Göstergebilimsel bir kod olarak film kurgusu "Notorious"* dans (pp.17-35). Multilingual.
- Parsa, F. A. (2012). Sinema göstergebiliminde yapısal çözümleme : sinemasal anlatı sunumu ve kodlar. Özlem Güllüođlu (Ed.), *İletişim bilimlerinde araştırma yöntemleri görsel metin çözümleme* dans (pp.11-33). Ütopya Yayınevi.
- Peirce, C. S. (1931). *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*. Harvard University.
- Rifat, M. (2020). *Marcel Proust Ya Da Bir Roman Yaratmak*. (2.bs.). Yapı Kredi Yayınları.
- Toury, G. (1981). Translated Literature: System, Norm, Performance: Toward a TT-Oriented Approach to Literary Translation. *Poetics Today*, 2(4), 9–27. <https://doi.org/10.2307/1772482>
- Vinay, J. P., Darbelnet, J. (1958). *Stylistique comparée du français et de l'anglais : méthode de traduction*. Paris : Didier.
- Les sites internet consultés :**
- Ajouter des sous-titres. <https://support.google.com/youtube/answer/2734796?hl=fr>, Consulté le 15 Janvier 2021
- À la recherche du temps perdu 1. <https://www.youtube.com/watch?v=ftbbgtIZ1r8>, Consulté le 10 Janvier 2021
- À la recherche du temps perdu 2. https://www.youtube.com/watch?v=__hXZg-4Dok, Consulté le 10 Janvier 2021
- Utiliser les sous-titres automatiques. <https://support.google.com/youtube/answer/6373554?hl=fr>, Consulté le 15 Janvier 2021