

2012

Politique de La Traduction: Le Sous-Titrage de Références Liées à La Culture

Rebecca J. Marion
Scripps College

Recommended Citation

Marion, Rebecca J., "Politique de La Traduction: Le Sous-Titrage de Références Liées à La Culture" (2012). *Scripps Senior Theses*. Paper 103.
http://scholarship.claremont.edu/scripps_theses/103

This Open Access Senior Thesis is brought to you for free and open access by the Scripps Student Scholarship at Scholarship @ Claremont. It has been accepted for inclusion in Scripps Senior Theses by an authorized administrator of Scholarship @ Claremont. For more information, please contact scholarship@cuc.claremont.edu.

**POLITIQUE DE LA TRADUCTION:
LE SOUS-TITRAGE DE REFERENCES LIEES A LA CULTURE**

by

REBECCA J. MARION

**SUBMITTED TO SCRIPPS COLLEGE IN PARTIAL FULFILLMENT
OF THE DEGREE OF BACHELOR OF ARTS**

**PROFESSOR BOUCQUEY
PROFESSOR WABERI**

APRIL 20, 2012

TABLE DES MATIERES

| | |
|---|-----------|
| INTRODUCTION | 1 |
| I. Problématique de traduire le cinéma..... | 1 |
| II. Revue de la recherche sur le sous-titrage | 1 |
| III. Méthode..... | 4 |
| CHAPITRE 1 : HISTOIRE | 7 |
| I. Histoire de la traduction du cinéma | 7 |
| II. Traduction en pratique..... | 16 |
| III. Nationalisme et l'idéal du « Cinéma »..... | 23 |
| CHAPITRE 2 : TRADUCTION DES REFERENCES LIEES A LA CULTURE | 27 |
| I. Problématique du sous-titrage de références culturelles..... | 27 |
| II. Facteurs qui influencent la traduction de références culturelles..... | 28 |
| III. Stratégies de traduction | 35 |
| IV. Choix de stratégie de traduction..... | 39 |
| CHAPITRE 3 : SOUS-TITRAGE ET LA TRANSFORMATION DU FILM..... | 41 |
| I. Problématique | 41 |
| II. Sites de transformation | 41 |
| III. Implications de la transformation d'un film..... | 50 |
| CONCLUSION | 53 |
| I. Politique de sous-titrage..... | 53 |
| II. D'autres sujets à explorer | 53 |
| REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES | 57 |

INTRODUCTION

I. Problématique de traduire le cinéma

Déjà la tâche de traduire un texte est compliquée. D'un côté, le public de la culture cible ne possède pas les connaissances culturelles nécessaires pour comprendre les références dans le texte qui sont liées à la culture source. Selon Bourdieu, la culture qui accueille un texte étranger manque la « structure » (l'organisation socioculturelle) et le contexte (le milieu socioculturel) de la culture source, causant des malentendus (4). D'autre part, les connaissances culturelles de la culture cible influencent sa perception des références liées à la culture source. Bourdieu explique que le pays d'accueil applique ses propres sens, fonctions, perceptions, et appréciation au texte étranger (4-5). Quand on sous-titre des films, la traduction devient encore plus complexe. D'abord, il faut que le traducteur s'adapte aux contraintes du genre et qu'il détermine la fonction du texte dans le contexte du narratif. En plus, il doit être conscient de plusieurs facteurs spécifiques au média du film : des facteurs comme le temps et l'espace limités, les effets visuels et la bande sonore, et la transition de l'expression orale à l'expression écrite imposent des contraintes sur la traduction.

II. Revue de la recherche sur le sous-titrage

Dans le paysage médiatique actuel, il y a un transfert de pouvoir—des propriétaires de médias aux distributeurs et aux opérateurs, c'est-à-dire ceux qui manipulent les codes multiples. Les traducteurs appartiennent à ce nouveau groupe mais ne peuvent encore le conceptualiser, en reconnaître tous les effets (Gambier 11).

Les études de sous-titrage font partie du domaine d'études de traduction audiovisuelle, une branche des études de traduction. Les études de traduction audiovisuelle (TAV) ont commencé à la fin des années 50 ou au début des années 60,

mais ce n'était qu'à partir des années 90 qu'elles sont devenues un des domaines les plus « vivants » et « vigoureux » des études de traduction (Anderman et Cintas 8 ; Cintas 192). Les études de traduction audiovisuelle sont très productives : il y a déjà des conférences internationales, des publications en volume, des monographies, et de la recherche (Anderman et Cintas 8). Selon Gottlieb, il y a « plus de 1300 publications [sur le sous-titrage] datant de 1933 à 2000 » (cité dans Cintas 192).

L'approche des chercheurs aux études de TAV diffère. Quelques chercheurs se concentrent sur la création de modèles et de terminologie utiles à d'autres études. Par exemple, Jan Pedersen (2005) établit un modèle et de la terminologie pour mieux comprendre la traduction de culture à travers les sous-titres. Son but est de promouvoir la description des traductions sous-titrées et de découvrir ainsi des normes de traduction. Ayant analysé plus de 100.000 sous-titres, elle suggère que la culture est toujours traduisible d'une manière ou d'une autre (128).

Selon Yves Gambier, ce sont des « descriptions isolées » qui dominent le domaine de la traduction audiovisuelle, « courant le risque d'une fragmentation intellectuelle » (9). De bons exemples comprennent l'étude de Lena Hamaida (2007) et l'étude de Pierre-Alexis Mevel (2008) sur le sous-titrage de *La Haine*, ou bien l'étude d'Isabelle Vanderschelden (2002) sur le sous-titrage de *Ridicule*. Ce genre de publication décrit une problématique soulevée par le sous-titrage de certains films sans vraiment ajouter au discours général théorique sur ce mode de traduction. En plus, les chercheurs se concentrent trop « sur [les] problèmes de transfert, plutôt que sur les effets et fonctions [du] travail » de traduction (Gambier 7).

En dépit de la productivité des études de traduction audiovisuelle, plusieurs critiques se méfient de la recherche et des publications qui se limitent seulement à certains propos. Gambier remarque « une certaine neutralité » dans la recherche en TAV où les publications n'ont que le but de renseigner (9). Cintas note le besoin d'écrire sur un plus grand champ de sujets, avec une approche plus académique (193). Les publications des études de traduction audiovisuelle, dit-il, se fixent trop sur la question de choix de modes—devrait-on sous-titrer ou doubler ?—au lieu de sujets plus profonds : « de la recherche empirique qui étudie comment les spectateurs reçoivent les sous-titres...des études descriptives de ce qui se fait...de l'analyse de la praxis de la traduction...du travail sur la profession dernier cri...[et] des études détaillées des problèmes spécifiques » (201).

D'autres sujets devraient faire l'objet d'études par les chercheurs de traduction audiovisuelle. Cintas se demande jusqu'à quel point les produits culturels diffusés de masse manipulent les cultures étrangères (194). Il suggère que l'anglais joue un rôle manipulateur aussi. L'anglicisation des autres langues du monde risque de nous conduire à une situation de « traduction zéro » (202), une menace qui mérite plus d'études. Les forces de la culture et du langage pourraient changer le visage de la traduction au cinéma. Anderman et Cintas remarquent que le capital américain fait marcher beaucoup de compagnies de production et de distribution autour du monde (8). Avec une telle dominance hollywoodienne, les mots « échange culturel » ne décrivent pas exactement la production et la distribution internationale des produits audiovisuels (8).

Finalement, Yves Gambier propose que les chercheurs se repenchant sur une variété de questions:

- « la domination de l'anglais...[et] les liens entre économie et technologie »
- le concept d'auteur, étant donné que les films et les programmes audiovisuels se font par plusieurs personnes et institutions
- « la notion de « texte » » quand il se situe dans un contexte audio et visuel ou quand il est l'adaptation d'une autre œuvre
- les « rapports entre l'écrit et l'oral, entre norme écrite, conventions dominantes et écrit des sous-titres, entre parler ordinaire et oral du doublage »
- et les capacités des technologies et les besoins et les attentes des usagers
(Gambier 6-9).

III. Méthode

A. Question fondamentale

Dans cette analyse, je vais examiner la problématique du sous-titrage des références liées à la culture (RLC). Je m'intéresse à une question fondamentale : Comment le sous-titrage des RLC oriente-t-il un film vers la culture cible et quelles sont les conséquences possibles de cette orientation? Je soutiens que le sous-titre transforme un film selon ses propres sensibilités. A travers des stratégies de traduction orientées vers la culture cible, il peut aussi promouvoir la dominance culturelle de son pays. Cette domination peut menacer l'équilibre politique en matière de pouvoir, empêchant le multiculturalisme et l'échange équitable des films entre pays.

B. Définitions

Les RLC sont d'intérêt particulier par les chercheurs de sous-titrage. Mary Snell-Hornby fait la distinction entre deux sortes de RLC. Les RLC de dimension se définissent par rapport à « l'orientation linguistique » du texte, comprenant le lexique, le style, et la

syntaxe (cité dans Nedergaard-Larsen 209). Les formes du vocatif, comme le vouvoiement et le tutoiement en français, font partie de ce genre de RLC. Il y a aussi les RLC de perspective qui posent des problèmes de traduction à cause du « rapport entre le texte et des facteurs extérieurs, sociaux, et culturels » (cité dans Nedergaard-Larsen 209). Autrement dit, les RLC de perspective sont les éléments du texte qui font allusion « aux phénomènes ou aux événements divers dans la culture de la langue source » (Nedergaard-Larsen 209). Pedersen ajoute à la définition de ce groupe de problèmes. Selon elle, la RLC de perspective est une référence qui se fait à travers « n'importe quelle expression linguistique culturelle, » qui « fait allusion à une entité ou à un processus extralinguistique, » et qui appartient aux connaissances encyclopédiques de la culture source (114). Par exemple, une référence à la Sorbonne appartiendrait à ce groupe de problèmes parce que la compréhension de la référence dépend des connaissances culturelles et géographiques.

Nedergaard-Larsen et Pedersen limitent leur recherche à l'étude des RLC de perspective, mais le côté linguistique est toujours important. Nedergaard-Larsen admet que le langage est souvent lié à la culture et donc représente une sorte de RLC (209). Elle cite Benjamin Whorf, qui décrit ce rapport entre le langage et la culture :

Chaque langage est un système immense de modes...dans lequel existent des formes et des catégories, déterminées par la culture, à travers lesquelles on communique, analyse la nature, remarque ou néglige certains types de rapports et de phénomènes, canalise son raisonnement, et bâtit la maison de sa conscience (cité dans Nedergaard-Larsen 208).

Clairement, un fort lien existe entre la culture et l'expression linguistique. Pour la simplicité, j'appellerai désormais les RLC les « références culturelles. »

C. Méthode

L'analyse de cette thèse se fonde essentiellement sur la recherche de plusieurs chercheurs dans le domaine de traduction audiovisuelle. Je me suis concentrée sur leur analyse du sous-titrage de trois films français en particulier : *La Haine* (1995), *Un Cœur en hiver* (1992), et *Ridicule* (1996). J'ai tiré d'autres exemples de la recherche d'autres chercheurs.

Dans le premier chapitre, je vais faire une étude de l'histoire de la traduction du cinéma. En analysant comment les distributeurs et les exploitants ont abordé la traduction audiovisuelle, je vais exposer l'influence importante des motivations nationalistes sur le développement des processus de traduction. Le deuxième chapitre traite des contraintes posées par le sous-titrage des références liées à la culture. Il se concentre sur les choix du traducteur et sur son influence sur l'orientation (vers la culture source ou culture cible) d'un film. Finalement, dans le troisième chapitre, je vais examiner comment le sous-titre peut transformer le récit d'un film, et je vais suggérer des implications possibles de cette transformation.

CHAPITRE 1 : HISTOIRE

I. Histoire de la traduction de cinéma

A. Problématique de la traduction de cinéma

Avant l'avènement du cinéma parlant, il ne fallait que traduire les intertitres des films muets. Bien que cette tâche paraisse simple, elle ne l'était pas du tout (Nornes 91). Des différences culturelles ont aussi produit différences linguistiques importantes, et il fallait que les producteurs, les distributeurs, et les exploitants essayent plusieurs méthodes de traduction pour aborder le problème (91). Heureusement, la traduction du cinéma muet n'exigeait pas la synchronisation du mouvement de la bouche et des mots écrits sur l'écran ; ces éléments n'avaient aucun rapport essentiel (Egyoyan et Balfour 21). En traduisant le cinéma parlant, il fallait considérer la synchronisation de l'image et du son. En 1924, Max Fleischer a inventé la technique de postsynchronisation, un processus qui combine l'image et le son déjà enregistré (Duffour 9). Le premier film parlant a été projeté aux Etats-Unis en 1924 (9). Tandis que cette innovation a beaucoup amélioré le réalisme du cinéma, elle a aussi introduit un nouveau problème du point de vue de la traduction : à partir de cet instant, il fallait traduire l'expression orale au lieu du texte écrit des intertitres.

B. Ne pas traduire

Une stratégie de traduire le cinéma était de projeter les films sans traduction, distribuant aux spectateurs des programmes avec un synopsis détaillé (Nornes 128). C'était une méthode efficace de « traduire » le cinéma étranger parce que les exploitants pouvaient satisfaire des quotas de projection sans gaspiller trop de ressources (128). Aux Etats-Unis, par exemple, les exploitants voulaient économiser de l'argent pour la

distribution des films américains (128). La pratique de projeter les films sans traduction existait encore dans les années 30 en Asie du sud où plusieurs pays manquaient d'infrastructure nécessaire à soutenir le processus de traduction (130).

C. Récit sur scène

Surtout au début de l'histoire du cinéma, les réalisateurs représentaient des histoires bien connues dans leurs films, donc il ne fallait pas offrir beaucoup d'explication aux spectateurs (94). Néanmoins, ils employaient parfois des narrateurs vivants pour clarifier le narratif. Selon Nornes, le récit des films sur scène jouissait d'une courte existence pendant les premières 15 années du cinéma (108). Tandis que la pratique avait presque disparu aux Etats-Unis et en Europe avant les années 20, des narrateurs japonais et coréens ont continué à donner des récits sur scène jusqu'à la fin du XXème siècle (108-109).

Entre 1907 et 1909 aux Etats-Unis et en Europe, le narrateur a cédé le passage à une nouvelle pratique. Pendant cette époque, des acteurs jouaient le rôle des voix des personnages en se situant derrière l'écran (94). Malheureusement, cette pratique chère était de mauvaise qualité et ne convenait pas bien à l'explication des narratifs plus complexes qui commençaient à sortir en 1907 (116). En conséquence, cette pratique est vite devenue démodée (94). Les films complexes nécessitaient un narrateur qui pouvait guider la compréhension du public.

Dans quelques pays asiatiques, les distributeurs et les exploitants ont développé des pratiques de traduction qui rappellent le récit sur scène. Par exemple, pendant les années 60 et 70, l'industrie du cinéma en Thaïlande produisait des films muets, les projetant dans une salle verte équipée d'une cabine de traduction (109-110). Pendant la

projection, un ou deux acteurs jouaient tous les rôles de la cabine de traduction, faisant porter leur voix à travers un système de sonorisation. Cette méthode a survécu jusqu'aux années 90 dans les régions rurales de Thaïlande, et elle se pratique toujours au Laos (110).

D. Intertitre

A partir de 1903, les spectateurs dépendaient d'une combinaison de narrateurs vivants et de petites descriptions, appelées les amorces, pour comprendre l'intrigue d'un film (94). Tandis que l'importance du récit sur scène a diminué dans les années 10 et 20, l'intertitre, le descendant de l'amorce, a continué à se développer. En 1908 et 1909, les cinéastes ont commencé à transformer la forme et la fonction de l'amorce, créant ainsi quelque chose qui correspond à ce qui est devenu l'intertitre. A partir de cette époque, les cinéastes essayaient d'imiter le langage parlé dans l'écriture sur l'écran (94). Avant les années 20, des spectateurs autour du monde acceptaient la convention de l'intertitre (96).

La manière de traduire les intertitres est passé par plusieurs étapes de développement. Au début, c'était aux distributeurs étrangers de traduire le texte des intertitres et puis de les renvoyer au studio original (98). Malheureusement, on dépendait d'un technicien du studio pour créer l'intertitre, ayant pour résultat beaucoup de fautes d'orthographe (96). William N. Selig a redéveloppé cette méthode en 1916 (98). Désormais, le studio envoyait des copies de juste un ou deux photogrammes de chaque intertitre aux distributeurs étrangers. Se servant de ce texte, les distributeurs traduisaient le texte des intertitres et créaient de nouveaux photogrammes avec la marque Selig. Ensuite il ne fallait qu'échanger les intertitres de la copie contre les nouveaux. Selon Nornes, cette méthode a réduit sensiblement le coût de traduire les films parce qu'elle a

raccourci « la longueur de la pellicule qu'on devait acheter, développer, et envoyer à l'étranger » (99).

Juste après la naissance du cinéma parlant, les studios ont fait face à la tâche de traduire en enlevant la bande sonore du film et en ajoutant des intertitres (128). En conséquence, ils ont transformé les films étrangers en films muets. En 1929 au Japon, l'exploitant d'un film parlant américain a essayé de le projeter avec la bande sonore aussi bien que des intertitres muets (136). Warner Brothers employait cette pratique, appelée le « X-Version, » jusqu'au début des années 30 (136). Pendant plusieurs années après 1927, des exploitants d'Europe et d'autres pays du monde, comme la Chine, projetaient le texte traduit à côté du film projeté (136).

E. Interprétation

L'interprétation simultanée des films est apparue pour la première fois à la fin des années 20. Par rapport au sous-titrage, ce processus était moins préférable : la voix de l'interprète, qui interprétait tous les rôles du film et ne changeait guère d'émotion, confondait l'expérience subjective des spectateurs (Egyoyan et Balfour 22).

Entre 1890 et 1931, les cinémas japonais ont fait face aux défis de traduction du cinéma en employant des *benshi* qui faisaient des commentaires pendant chaque projection de film (Cazdyn 408). Les *benshi* expliquaient le processus de projection, racontaient des commérages sur les acteurs, décrivaient le milieu historique dont le film sortait, et traduisaient les intertitres (408-409). Les *benshi* pouvaient bien évidemment altérer la communication du sens et du style original. En fait, le public japonais attendait une expérience au cinéma qui comprenait le film aussi bien que le commentaire du *benshi* (409).

Mais en 1931 la grande influence interprétative des *benshi* a trouvé sa fin. Les modèles et la réglementation du gouvernement militaire et quelques critiques venant de la gauche culturelle ont effectivement limité l'importance et la liberté des *benshi* (409). Après le déclin du *benshi*, le sous-titre est apparu dans le cinéma japonais. *Morocco* est le premier film sous-titré qui a été projeté au Japon (409). Cette nouvelle méthode d'aider le public japonais à interpréter les films étrangers a changé l'expérience du cinéma. Tandis que les *benshi* d'autrefois servaient de médiateur entre le spectateur et le film, les sous-titres ont rendu le public libre de former son propre rapport avec le film et de prêter son attention à d'autres éléments audiovisuels et narratifs (409).

F. Versions en langues multiples

Les studios ont essayé de traduire le cinéma en employant des stratégies extrêmement compliquées aussi. Par exemple, les studios Paramount ont tenté d'aborder la traduction du cinéma parlant en développant « le film international » pendant les années 30 (Duffour 10). Un tel film pouvait être diffusé facilement en différentes langues et avait moins de dialogues et de syllabes par mot, facilitant ainsi la synchronisation. L'idée a fini par échouer (10). La première version d'un film en langues multiples (VLM) a été produite à la fin de 1929 en Angleterre (Nornes 137). Les VLM étaient des copies presque exactes d'un film sauf qu'elles étaient en d'autres langues (137). Selon Nornes, les studios européens créaient jusqu'à 14 versions de chaque film, employant souvent de différents réalisateurs pour chacune (139).

La VLM était la manière préférée de traduire entre 1931 et 1932, constituant 70 pour cent des films produits dans le monde (139-140). La plupart de ces films venaient d'Europe ou des Etats-Unis, et les producteurs qui n'étaient pas américains ou européens

avaient du mal à pénétrer ces marchés (140). En dépit de l'enthousiasme pour les VLM, elles ont perdu leur importance au début des années 30, donnant le passage à d'autres méthodes de traduction comme le doublage et le sous-titrage (141).

G. Doublage

Jacob Karol s'est adressé aux problèmes des traducteurs du cinéma parlant quand il a inventé le doublage en 1930 à Joinville-le-Pont en France (Danan cité dans Duffour 7). Les studios américains ont commencé à doubler des films destinés au marché européen à partir d'août 1930 (Nornes 147). Après quelques avancées technologiques, le doublage s'est avéré moins cher que la VLM. Selon Nornes, la qualité et le coût supérieurs du doublage ont attiré l'attention des studios, qui ont commencé à l'utiliser de plus en plus avant 1931 (147). En 1932, le doublage était même la norme en France (147).

L'inventeur des premiers matériaux de doublage a proposé un processus complexe pour doubler le cinéma. Il fallait que les acteurs américains « apprennent les langues de quatre ou cinq grands marchés... afin qu'ils puissent dire leurs répliques en chaque langue » (146). Ils ne devaient pas parler couramment chaque langue parce qu'ils pouvaient se servir des aide-mémoires et répéter mécaniquement les phrases sans les comprendre (146). En plus, on n'enregistrait pas le son, donc le mauvais accent des acteurs importait peu (146). Après avoir tourné un film, des personnes de langue maternelle doublaient le texte traduit. Ainsi les cinéastes pouvaient réaliser la synchronisation des mouvements de la bouche et de la voix.

L'invention du Moviola—un matériel de doublage à pistes multiple—en 1930 a augmenté le potentiel du doublage (146). Désormais, on pouvait isoler la piste de

dialogue du reste de la bande sonore. Malheureusement, ce nouveau matériel ne pouvait pas capturer le perspectif du son, et le dialogue et le bruitage étaient au même volume malgré des différences spatiales (147).

L'avènement du doublage a ouvert la voie au développement de variations aussi. Après que Karol a inventé le doublage, des Français ont modifié la pratique et développé le « doublage partiel. » Le doublage partiel se faisait en doublant les grands plans et en remplaçant les acteurs originaux des gros plans avec des Français semblables (Duffour 7). Le processus de doublage partiel n'existe plus, mais le doublage est bien reçu autour du monde.

H. Sous-titrage

Le sous-titrage est en fait né *avant* la fin des années muettes, en 1907. Cependant, ce n'est qu'à partir du cinéma parlant qu'il s'est épanoui (Egyoyan et Balfour 22). La première projection importante d'un film sous-titré (*The Jazz Singer*) a eu lieu à Paris en 1929.

Le contretypage—la superposition des images du sous-titre sur les images déjà prises de la pellicule—était la première technique de sous-titrage utilisée (Cornu, cité dans Duffour 12). A l'époque où le sous-titrage commençait à se développer, les sociétés commençaient à imprimer les sous-titres directement sur la pellicule (James, cité dans Sinha 176). Le processus d'imprimer le sous-titrage chimiquement (le sous-titrage chimique) a résolu beaucoup de problèmes causés par le manque de netteté et la lisibilité mauvaise du contretypage (Duffour 12). En dépit de tout le progrès technologiques des années 30 jusqu'aux années 90, la plupart des sociétés ont employé ces processus au lieu de donner la priorité au développement de la technique du sous-titrage (James, cité dans

Sinha 176). Selon James, elles attendaient que le cinéma passe à la projection numérique, évidemment dans l'espoir de ne pas gaspiller d'argent sans avoir vraiment besoin de le faire (176).

Plus récemment, les pratiques du sous-titrage ont beaucoup changé. Le rayon laser, qui peut graver les sous-titres, a été introduit pour la première fois en 1988 (Duffour 12). A part du rayon laser, on utilise aussi le sous-titrage électronique, une méthode de projeter les sous-titres à l'écran sans avoir besoin de les graver sur l'original (12). Les techniques des années 90 se sont développées si vite qu'elles ont été dépassées juste 10-12 ans plus tard (Cintas 201).

La traduction des films a une tradition de minimaliser l'importance du sous-titre dans le contexte du film. Selon cette logique, le travail du traducteur est celui de traduire un dialogue écrit qui est isolé du reste du film (et donc des aspects audiovisuels qui donnent de l'esthétique, des sentiments, ou du contexte au film). Joyce raconte l'histoire de Luis Manuel Rodriguez qui traduisait beaucoup de films hollywoodiens en espagnol. Pour le film *Primary Colors* et la plupart de ses traductions, Rodriguez ne recevait même pas une copie du film qu'il traduisait (cité dans Sinha 177).

Les compagnies de sous-titrage du passé se fixaient sur le travail de contrôler les coûts et d'améliorer l'organisation des dossiers du texte à sous-titrer, espérant maximiser la vitesse du processus de sous-titrage et de minimaliser les fautes (Georgakopoulou 30). Tandis que ce but reste toujours important, les compagnies d'aujourd'hui en viennent à bout d'une différente manière. Grâce à l'innovation du « modèle universel de sous-titrage en anglais, » un modèle qui marque les entrées et les sorties des sous-titres anglais, le processus de sous-titrage exige moins de ressources financières (30-31). La Scandinavie

est en fait la première région à employer un modèle (33). A l'époque de la cassette vidéo, les Scandinaves ont créé les modèles auprès d'un seul bureau (Georgakopoulou cité dans Georgakopoulou 33). Cependant, le modèle universel de sous-titrage en anglais est très répandu aujourd'hui parce qu'il promet un échange considérable du cinéma autour du monde. Le processus dépend d'un spécialiste de langue maternelle anglaise qui crée le modèle et d'un traducteur, dont la langue cible est maternelle, qui traduit selon le texte et les timings du modèle. En conséquence, il est beaucoup plus rentable de traduire un film dans une grande quantité de langues (31).

Dans les dernières 20 années, plusieurs groupes ont tenté de créer un moyen de traduire les produits audiovisuels automatiquement. En 1992, IBM et la Communauté européenne ont essayé d'inventer une « machine à traduire » qui pouvait traduire automatiquement (Duffour 12). Ce projet n'a pas eu de succès (12). Néanmoins, plusieurs autres efforts d'automatisation ont mieux réussi. Il est maintenant possible d'utiliser des logiciels de mémoire de traduction automatique quand il s'agit de sous-titrer des adaptations filmiques de la fiction déjà traduites (Gambier 4). Les programmes sportifs utilisent des logiciels qui peuvent créer des sous-titres instantanément en reconnaissant la parole, et les infos profitent souvent de l'automatisation de traduction vers la langue source (3-4).

Quelques tentatives sont plus compliquées. Le projet MUSA (MULTilingual Subtitling of MultimediA content), par exemple, dépend de plusieurs étapes automatisées : la reconnaissance de la parole et la création d'une transcription écrite (anglais-anglais), la compression automatique en paraphrases, et la traduction vers la langue cible. Selon Yves Gambier, « l'acceptabilité de ces sous-titres [s'élève]

aujourd'hui à 45-55% » (4). L'Union européenne subventionne un projet appelé *e-title* qui s'occupe d'analyser l'efficacité de ce genre de traduction automatique (4).

II. Traduction en pratique

A. Histoire de l'échange du cinéma

A travers l'histoire, « l'échange » international du cinéma a reflété les rapports déséquilibrés entre les pays. Cet échange n'a jamais été complètement réciproque. Pendant les premières années du cinéma, les tendances d'échange transnational du cinéma devenaient de plus en plus nettes. En général, cet échange était monodirectionnel: les Etats-Unis et les pays européens produisaient les films et les autres pays les recevaient (Nornes 92). Au début, l'Europe avait beaucoup de mal à pénétrer le marché américain (92). Néanmoins, grâce à de nouveaux négoce et à des partenariats avec des sociétés américains à partir de 1904, les films européens sont devenus plus importants aux Etats-Unis (92). Selon Nornes, seulement un tiers des films projetés aux Etats-Unis en 1907 était américain, le reste étant d'origine européenne (92). Néanmoins, les films des Etats-Unis dominaient toujours au niveau international : « 80 pour cent des films sortis [en 1914] étaient américains » (92).

L'influence du cinéma américain agrandissait pendant les années 20. Quelques mois avant l'introduction du cinéma parlant, presque 75 pour cent des films projetés autour du monde étaient américain, et les Etats-Unis gagnait entre 25-30 pour cent de ses revenus de l'exportation des films américains. En même temps, le nombre de billets pour les films étrangers vendus aux Etats-Unis a chuté juste après la naissance du cinéma parlant. Selon Nornes, ce chiffre est tombé de 50 pour cent après 1928 (129).

Bien que le monde se dirige vers la globalisation, Nornes soutient que la plupart des industries du cinéma d'aujourd'hui s'organisent selon des programmes nationaux (6). En effet, le fonctionnement de ces industries, sauf le mode de financer le cinéma, n'a guère changé depuis l'époque du cinéma parlant : les pays individus produisent leurs propres films et les distribuent aux autres pays, les acteurs jouent dans les films venant de leur propre pays, et les lois de censure et les systèmes d'évaluation s'établissent par rapport aux valeurs et à la réglementation de leur pays de production (7).

Tandis que les films étrangers dominent la plupart des cinémas autour du monde, la plupart des films passés par les cinémas des Etats-Unis, du Royaume Uni, et d'Australie sont en anglais (12). Ces pays ont tendance à ne connaître que leur cinéma national et d'autres cinémas anglophones. Autrement dit, ils restent ignorants du monde non anglophone. Quant aux pays importateurs, ils connaissent le cinéma étranger, surtout le cinéma hollywoodien, mieux que leur cinéma national (66). Clairement, « l'échange » du cinéma ne représente pas un véritable échange.

B. Besoin de la traduction audiovisuelle aujourd'hui

Après le passage aux équipements numériques dans les années 90, l'importance de la traduction audiovisuelle a énormément monté (Gambier 1). Elle devient de plus en plus nécessaire grâce aussi à l'influence grandissante de la télévision. Aujourd'hui la quantité et la gamme d'émissions augmentent aux niveaux local, national, et global (Anderman et Cintas 1). En plus, l'augmentation des développements technologiques et des festivals de cinéma, aussi bien que le rôle important de l'Internet dans la société, changent le milieu d'une telle traduction (1). La naissance du DVD influence surtout le besoin de sous-titrer parce que le DVD, en comparaison avec le VHS, a une plus grande

mémoire. Selon Cintas et Gambier, il peut contenir entre quatre à huit versions doublées d'un film et 32 versions sous-titrées au maximum (Cintas 198 ; Gambier 2). Avec cette capacité supérieure, on peut ajouter du contenu supplémentaire, comme le matériel supplémentaire (les interviews, les versions du réalisateur, etc.) ou les versions sous-titrées des films et des émissions qui avaient été seulement doublées (Anderman et Cintas 4). Aujourd'hui, 90 à 95 pour cent des films de Columbia Tristar sur DVD sont disponibles en versions doublées et sous-titrées (Cintas 198).

Plus le sous-titrage est accessible, plus il s'utilise pour atteindre de nouveaux buts. En plus de promouvoir la compréhension des produits audiovisuels dans les contextes de loisir ou de renseignement, le sous-titrage d'aujourd'hui facilite l'enseignement et l'apprentissage des langues étrangères. Selon une étude de Van de Poel et d'Ydewalle, lire les sous-titres d'un film ou d'une émission de langue étrangère favorise le développement d'un vocabulaire plus avancé (cité dans Anderman et Cintas 7). En effet, les jeunes de Singapour et de plusieurs régions d'Europe, parmi d'autres endroits du monde, profitent du sous-titrage pour perfectionner leur maîtrise des langues étrangères (7). Tveit remarque la valeur éducative du sous-titrage aussi. Elle suggère que le haut niveau de compétence en anglais en Scandinavie est lié à la prépondérance du sous-titrage au cinéma et à la télévision (93). Selon son étude en 1987, la compréhension orale est plus difficile pour les étudiants des pays typiquement doubleurs (cité dans Tveit 93).

Le besoin de traduire des produits audiovisuels se définit par le taux d'importation des pays du monde. En 2009, parmi tous les films sortis dans l'Union Européenne, 67% venait des Etats-Unis (Centre national du cinéma et de l'image animée). En effet, les pays européens ont tendance à importer la plupart de leur matériel audiovisuel d'ailleurs,

« principalement des Etats-Unis » (Cintas 193). Par contre, les Etats-Unis se contentent de leurs propres produits. Selon Cintas, « Les USA sont réticents sur l'utilisation des produits qui proviennent d'autres cultures et qui sont en d'autres langues : les remakes ont toujours dominé » (197).

Tableau 1. La proportion de films importés en 2009 (selon des données du Centre national du cinéma et de l'image animée, 15 mai 2011)

| Pays | Pourcentage de films importés | Pourcentage de films importés d'origine américaine | Pourcentage de films importés d'origine européenne |
|----------------|--------------------------------------|---|---|
| Les Etats-Unis | 5,3 | _____ | non disponible (n.d.) |
| Le Japon | 43,1 | n.d. | n.d. |
| La France | 54,4 | 27,7 | 16,5 |
| L'Allemagne | 72,6 | 72,5 | 12,4 |
| L'Italie | 76,6 | 63,5 | 12,5 |
| Le Royaume Uni | 83,3 | 81,0 | 1,2 |
| L'Espagne | 84,1 | 70,6 | 12,2 |
| L'Australie | 95,0 | n.d. | n.d. |

La France importe moins de films étrangers par rapport aux autres pays européens parce qu' « elle défend fermement son industrie cinématographique » (Duffour 11). Cette préférence pour les films nationaux date des années 30. En 1931, le taux d'importation de films étrangers en France « a considérablement diminué, [chutant] de moitié par rapport à

1930 » (10). D'un côté, ce phénomène s'explique par le fait que les salles françaises n'étaient pas souvent équipées pour les films parlants ; d'autre part, il représente une préférence française pour les films domestiques (10). Cette tendance continue aujourd'hui. Par exemple, le film français *Les Visiteurs* (1992) a vendu plus de billets en France que la superproduction américaine *Jurassic Park* (1993) (11).

Les sous-titres servent les sourds et les malentendants aussi. Les industries sentent de plus en plus le besoin d'améliorer l'accès des handicapés aux logiciels, aux sites web, aux programmes télévisés, et au cinéma, donc ils consacrent plus d'énergie à atteindre ce but (Gambier 5). Le gouvernement influence le développement du domaine de sous-titrage en créant des lois qui demandent les accommodations sous forme de sous-titres. Les lois et les plans d'action aux Etats-Unis et en Europe essaient d'accommoder les besoins technologiques des handicapés, comme la section 508 du Rehabilitation Act américain de 1998 et des lois de l'Union européenne exigeant l'augmentation du taux de sous-titrage sur les écrans (Gambier 6).

C. Choix de forme

Bien qu'il y ait plusieurs moyens de traduire des produits audiovisuels, chaque genre emploie généralement celui qui lui convient le mieux. Pour les films et les émissions narratifs, on accepte mieux le doublage que dans d'autres genres (Anderman et Cintas 4), comme les reportages ou les documentaires. D'autre part, la plupart des genres audiovisuels favorisent le sous-titrage parce qu'il se fait plus vite et moins cher que les autres processus (4). Cintas croit que le sous-titrage, par rapport aux autres modes de traduction audiovisuelle, augmentera le plus dans l'avenir (199). Quelques efforts de la part de l'Union européenne pourraient confirmer cette prédiction. L'Union européenne

essaie de créer de la législation qui favorise les films en version originale, promouvant l'augmentation du sous-titrage et du processus de voix off (199). Le doublage, par contre, augmente le moins au niveau international, probablement parce qu'il s'utilise dans un seul genre, le narratif (198).

D. Préférences de forme

Les pays européens montrent des préférences différentes du point de vue du choix entre le sous-titrage et le doublage au cinéma. Juste après la naissance du cinéma parlant, la France était au premier rang européen dans le sous-titrage et le doublage (Tveit 85). Mais de plus en plus, elle a commencé à s'incliner vers le doublage, qui lui paraît plus satisfaisant (85). En général, l'Europe de l'Ouest se divise en deux : l'Allemagne, l'Espagne, la France, et l'Italie doublent tandis que la Grèce, les Pays-Bas, le Portugal, et la Scandinavie sous-titrent (Cintas 195-196). La situation n'est pas aussi claire en Europe centrale et en Europe de l'Est, où quelques pays préfèrent même la voix off (196). En tout cas, le choix entre le sous-titrage ou le doublage dans chaque pays fluctue. Par exemple, pendant les dernières 25 années, l'Espagne a sous-titré de plus en plus, et en ce moment la Grèce commence à augmenter son taux de doublage (Fernández-Santos cité dans Cintas 196 ; Cintas 197). Il se peut que les pays européens se dirigent vers une situation où les spectateurs peuvent choisir soit le sous-titrage, soit le doublage, selon leur préférence personnelle. Dans certaines grandes villes en France et en Espagne, les spectateurs ont déjà le choix entre le doublage et le sous-titrage au cinéma.

Quelques contraintes financières peuvent expliquer la distribution du sous-titrage et du doublage en Europe. La grandeur et la richesse d'un pays déterminent souvent le choix entre ces deux moyens de traduction. Par rapport aux grands pays, il y a moins

d'acteurs disponibles dans les petits pays pour jouer dans les films doublés, donc le doublage est plus cher (Tveit 94). En Norvège, par exemple, le processus de doublage coûte 5-10 fois plus que celui dans de plus grands pays (94). Néanmoins, les petits pays choisissent parfois de doubler quand ils peuvent ainsi gagner plus d'argent. Ils justifient le plus grand coût du doublage « si la synchronisation labiale peut attirer un plus grand public » (94). C'est certainement le cas en Scandinavie, où les films doublés apparaissent de plus en plus (94).

Les forces culturelles, politiques, et historiques, aussi bien que technologiques, d'une époque influencent la présence des films sous-titrés au cinéma. L'histoire du cinéma importé aux Etats-Unis souligne l'importance de ses forces. Pendant les années 30 aux Etats-Unis, la censure au cinéma incitait une augmentation de l'intérêt pour les films étrangers (Rich 154-155). Cet intérêt a presque disparu à la fin de la censure, quand les Américains ont commencé à créer de plus en plus de pornographie domestique et à fermer des cinémas d'art et d'essai (155).

Ce n'était que dans les années 70 que le cinéma de l'étranger a repris son importance dans la culture américaine. Pendant cette époque, les Américains qui voyageait beaucoup valorisaient le cinéma d'art et d'essai parce qu'ils pouvaient ainsi « tenir à jour leur statut cosmopolite » (154). Avant la fin des années 70, la grande quantité de bourses données aux centres filmiques non gouvernementaux avaient rendre possible d'autant plus de projections de film étrangers. Ces projections tenaient une niche importante dans la société américaine (154).

A partir des années 80, des tendances nativistes ont commencé à diminuer l'intérêt du public pour le cinéma étranger. Selon B. Ruby Rich, quelques

développements au niveau de la technologie, du climat historique, et de la politique rivalisaient avec la force du cinéma étranger (157). En effet, elle suggère que le refus des films sous-titrés reflète une sorte de « narcissisme national » où les Américains croient que la culture américaine est de première importance (163). Jack Lechner, parmi d'autres, attribue la diminution des films sous-titrés au fait que les spectateurs se méfient de l'effort de lire (cité dans Rich164). Il se peut que cette méfiance indique aussi une valeur américaine par rapport à l'expérience au cinéma. Paul Dergarabedian, président d'Exhibitor Relations Co., explique : « En général, les Américains ne veulent pas aller au cinéma pour lire. Ils préfèrent que l'expérience les enveloppe, qu'un film leur mâche le travail. Le dialogue les éloigne du film, ils disent, rompant l'illusion » (cité dans Dutka 2).

Mais pour mieux comprendre le refus des films sous-titrés aux Etats-Unis, il faut considérer d'autres explications aussi. Par exemple, les Américains des années 2000—qui n'ont aucun problème avec d'autres pratiques technologiques qui exigent la lecture (le SMS, le mail, le karaoké, etc.)—hésitent toujours à aller voir des films sous-titrés. Alors qu'est-ce qui les empêche d'accepter le cinéma sous-titré ? Rich croit que le sous-titrage, qui rend possible la représentation d'un monde multiculturel, menace le mythe américain que tout le monde partage une culture similaire (166). C'est ainsi que les films qui sont en anglais mais ont lieu à l'étranger sont si bien reçus aux Etats-Unis. Ils satisfont le besoin américain de se sentir sophistiqué sans exiger trop d'effort linguistique (165).

III. Nationalisme et l'idéal du « Cinéma »

Les avancements de la technologie donnent aux pays du monde la possibilité de mieux se connaître. Cazdyn suggère qu'on essaie de s'approcher de l'idéal du

« Cinéma, » qui représente la pureté totale d'expression atteinte à travers la combinaison de tous les cinémas du monde (410). Dans ce monde universaliste, les pays échangent leurs idées et leur culture de façon égale. L'homme profiterait des connaissances de toute l'humanité parce qu'il aurait accès à la totalité des cinémas du monde. Grâce surtout à l'innovation du modèle universel et du DVD, cet échange global est à portée de main. Le modèle universel et le DVD facilitent les processus de sous-titrage et de distribution en masse du cinéma, faisant possible ce genre d'échange. En dépit de ce potentiel, les industries de cinéma ont montré que leur priorité n'est pas d'atteindre l'universalisme du Cinéma.

D'abord, d'un point de vue historique, la recherche d'une méthode économique pour traduire le cinéma étranger reflète des motivations nationalistes : les pays de réception ne voulaient que dépenser le minimum de ressources pour accueillir les films étrangers, conservant la plupart de leurs ressources pour la production et la distribution des films nationaux. Cette tendance à favoriser la conservation de ressources pour les films nationaux se trouve à plusieurs moments dans l'histoire. Par exemple, pendant les premières décennies du cinéma, les exploitants américains ont même choisi de projeter les films étrangers sans traduction afin de ne pas gaspiller trop de ressources sur leur distribution. La priorité primaire des exploitants était la production et la distribution des films nationaux. Ils projetaient les films étrangers seulement parce qu'ils pouvaient ainsi satisfaire des quotas. Deuxièmement, on a bien accueilli la méthode de créer les intertitres développée par Selig parce qu'elle coûtait moins que d'autres méthodes. Tandis que les procédés anciens étaient chers, prenaient beaucoup de temps, et causaient des fautes d'orthographe, la méthode de Selig nécessitait moins de ressources

financières. Finalement, le doublage s'est épanoui parce qu'il était de meilleure qualité et de coût supérieur par rapport à la version en langues multiples (VLM). Donc le développement de méthodes économiques de traduire le cinéma reflète en partie des motivations nationalistes.

Quant au choix de forme de traduction, cette décision reflète plutôt la puissance économique et culturelle du pays d'accueil. Les pays moins riches dépendent de moyens moins chers pour traduire les films étrangers parce qu'ils n'ont pas d'autre choix ; ils manquent l'infrastructure nécessaire pour utiliser des méthodes plus chères et complexes, comme le doublage. Par exemple, la Thaïlande a utilisé le récit sur scène jusqu'aux années 90, et le Laos utilise toujours cette méthode. Jusqu'aux années 30, quelques pays en Asie du sud ont même choisi de ne pas traduire parce qu'ils n'avaient pas accès aux ressources nécessaires. En Europe, les régions avec de petites industries de cinéma sans trop de ressources financières—comme la Grèce, les Pays-Bas, le Portugal, et la Scandinavie—doivent se contenter du moyen le moins cher de traduction, le sous-titrage. Les pays comme l'Allemagne, l'Espagne, la France, et l'Italie ont les moyens de doubler les films étrangers.

Le but de la traduction du cinéma est de faire comprendre au public cible un texte étranger. En essayant de rendre l'énoncé plus compréhensible, les traducteurs ont naturellement tendance à adapter le texte original aux sensibilités de la culture cible. Cependant, quelques méthodes de traduction privilégient particulièrement la culture cible. En remplaçant les éléments étrangers avec des éléments plus familiers, ces méthodes donnent la priorité aux valeurs et aux pratiques de la culture cible. Le récit sur scène, l'interprétation simultanée, les *benshi*, les versions en langues multiples, le

doublage, et le doublage partiel sont tous des méthodes de traduction plutôt nationalistes. Parmi toutes les méthodes de traduction, le sous-titrage s'oriente le plus vers la culture source. En conservant la bande sonore du film original, il rappelle les origines étrangères du film. En plus, la présence visuelle de la traduction évoque l'altérité. Ceci dit, le sous-titrage est toujours un site potentiel de promouvoir le nationalisme, parce que certaines stratégies de traduction peuvent l'orienter vers la culture cible.

CHAPITRE 2 : TRADUCTION DE REFERENCES LIEES A LA CULTURE

I. Problématique du sous-titrage de références culturelles

Le sous-titre vise trois buts principaux : la compréhension du public cible, la crédibilité des traductions, et l'invisibilité des sous-titres. D'abord, il est important que le public cible comprenne le film étranger. Afin de bien communiquer à ce public, le sous-titre doit parfois adapter ou clarifier le texte original. En plus, le sous-titre essaie de mériter la confiance des spectateurs pour ses traductions parce qu'il veut que ses traductions soient crédibles. Finalement, il faut que ses sous-titres soient « invisibles. » Coleridge théorise que les spectateurs—afin de jouir d'un film—doivent se servir d'une « suspension volontaire de l'incrédulité...qui constitue la foi poétique » (cité dans Pedersen 40). C'est-à-dire que le public supporte l'artifice du cinéma aussi longtemps que cela le laisse imaginer que le film représente la « réalité ». Les sous-titres rappellent l'artifice du cinéma, donc leur présence a le potentiel de casser l'illusion de la réalité du cinéma. En créant de courts sous-titres qui sont simples, discrets, et lisibles, le sous-titre peut assurer que l'attention des spectateurs se fixe sur le film même.

Les connaissances culturelles influencent énormément la compréhension des références culturelles. Selon Gautier, « les messages idéologiques et économiques à propos des coutumes, des morales, des valeurs, du mode de vie, du niveau de vie, et des systèmes industriels » compliquent la traduction des films (cité dans Nedergaard-Larsen 210). Le traducteur doit être conscient du « contexte général » des cultures source et cible, prenant en compte le partage ou le manque de références, aussi bien que les relations entre les deux cultures (Ramière 8). Quand une culture se sert d'une référence qui est unique à elle, il faut transformer cette référence pour que la culture de réception

puisse la comprendre. Cependant, en adaptant un film pour la culture cible, le traducteur risque aussi de perdre la crédibilité ou l'invisibilité du sous-titrage. Considérant la complexité du sous-titrage de références culturelles, le travail du traducteur paraît certainement difficile.

En plus de ces contraintes imposées par les références culturelles, plusieurs autres contraintes influencent les choix du traducteur. La quantité, la variabilité, et l'interaction de ces contraintes compliquent la traduction d'autant plus, nécessitant que le sous-titre s'adapte à chaque situation individuellement. Quand il affronte ces contraintes, ce sont ses sensibilités—ses valeurs, ses préférences, ses connaissances, son expertise, et ses capacités—qui guident le trajet de la traduction. Le sous-titre exerce ainsi beaucoup d'influence sur la transformation du film original.

II. Facteurs qui influencent la traduction de références culturelles

A. Références culturelles

Les références culturelles se manifestent à travers des formes diverses. D'un côté, le langage lié à la culture pose des problèmes. Par exemple, les formes du vocatif, comme « tu » et « vous » en français, expriment le niveau social de la personne qui parle aussi bien que le statut de la personne qui écoute. Nedergaard-Larsen ajoute que des « variantes de langage dialectales et sociolectales » peuvent aussi contenir des indications culturelles (210). Ces variantes comprennent les catégories grammaticales, le rhétorique, les métaphores, et les locutions spécifiques à la culture source (210). D'autre part, les allusions aux événements et aux phénomènes liés à la culture source portent des connotations qui ne se transfèrent pas facilement à la culture cible. Souvent ces connotations jouent un rôle important dans « la description d'un personnage, la structure

du narratif ou la compréhension du contexte » (223). Dans ces cas, il faut que le traducteur donne une explication ou une substitution qui évoque des connotations similaires.

Malheureusement, les stratégies pour aborder le sous-titrage des références culturelles menacent aussi la crédibilité et l'invisibilité des sous-titres. D'abord, l'explication diminue l'invisibilité des sous-titres parce qu'elle rappelle le spectateur de l'artifice du cinéma. La substitution (l'adaptation culturelle) risque aussi de perdre la loyauté du spectateur. Les sous-titres perdent leur crédibilité quand ils font allusion à des éléments culturels en dehors du contexte original du film (230-231). Si l'absurdité de la substitution culturelle est évidente, elle « casse le contrat d'illusion » (Pedersen 40).

B. Public de réception

Le sous-titreur doit considérer les connaissances du public de réception pour assurer la compréhension des références culturelles (Nedergaard-Larsen 223). Si le public va reconnaître une référence, comme le nom « Sorbonne », le traducteur n'aura pas besoin de l'expliquer explicitement (223). De même, les références très obscures exigent de l'explication de la part du traducteur. Chaque choix de stratégie dépend de la composition du public cible et de leurs attentes, de leurs connaissances, et de leurs préférences.

C. Contraintes médiatiques

Le traducteur doit aussi prendre en compte plusieurs contraintes imposées par le sous-titrage d'un produit audiovisuel. D'abord, il doit considérer la composition visuelle de l'information sur l'écran, assurant que le texte des sous-titres n'empiète pas sur la visibilité des effets visuels (Tveit 90). Le temps et l'espace limités influencent aussi les

choix du traducteur, souvent nécessitant une version réduite du texte original (Nedergaard-Larsen 213). Il est ainsi possible que les sous-titres gardent leur invisibilité. Malheureusement, quand il s’agit de traduire rapidement le dialogue, ces contraintes promeuvent la déperdition de détails (Ramière 8). En conséquence, le public doutera peut-être de la crédibilité de la traduction.

En pratique, les traducteurs semblent surmonter ce défi sans trop de difficulté. Dans son étude sur quatre films français sous-titrés, Nedergaard-Larsen a trouvé qu’« un manque d’espace et de temps...était, dans l’ensemble, sans grande importance » sur les choix de traduction (233). Néanmoins, les contraintes du temps et de l’espace influencent le langage des sous-titres. Il faut que les sous-titres soient courts et « sans ambiguïté » (Mevel 173), donc les sous-titres emploient souvent l’anglais britannique standardisé— « une forme d’anglais qui ne comprend pas l’usage évident du langage non standard » — dans leurs traductions (Hatim et Mason cité dans Hamaida 3-4). Les sous-titres choisissent d’utiliser l’anglais standardisé parce qu’il simplifie et clarifie le dialogue (Hamaida 4). Malheureusement, l’anglais standardisé ne peut pas complètement rendre la spécificité sociogéographique du dialogue original. L’usage de l’anglais standardisé dans les sous-titres risque d’obscurcir les significations nuancées d’un film et d’empêcher la compréhension des spectateurs (5). Dans *Ridicule*, par exemple, l’anglais standardisé supprime les phrases idiomatiques et plusieurs repères du registre de formalité (Vanderschelden 113).

| Anglais standardisé dans <i>Ridicule</i> (Vanderschelden 113) | |
|--|--|
| Version originale : Gardez-moi un peu de votre amitié | Version sous-titrée : Let’s be friends |

D. Fonction

Une autre contrainte contextuelle est « la fonction et la relevance de la référence culturelle » dans le narratif (Ramière 8). Parfois les références culturelles ne sont pas importantes pour développer l'intrigue ou la caractérisation. Par exemple, dans *L'Homme de pouvoir*, le sous-titreur omet complètement la référence au « RG » (Renseignement Généraux) afin de conserver de l'espace (Nedergaard-Larsen 231).

| Omission dans <i>L'Homme de pouvoir</i> (Nedergaard-Larsen 231) | |
|--|---|
| Version originale : J'ai pris des renseignements <u>au RG</u> | Version sous-titrée : I have procured information |

D'autres fois les références culturelles influencent la compréhension du narratif, servant à établir ou à développer l'intrigue, la caractérisation, le milieu, ou l'ambiance du film (222-223). Nedergaard-Larsen a trouvé que les sous-titreurs de quatre films français ont pu conserver la couleur locale et la caractérisation des personnages à travers tous types de stratégies de traduction (232).

E. Genre

Le genre du film influence les décisions que prend le traducteur pour faciliter la compréhension du public cible. Les films se définissent par la centralité de la parole, des personnages, ou des événements (221). Souvent dans les films narratifs, la caractérisation des personnages joue le rôle le plus important, donc la priorité du sous-titreur est de la conserver (221). Pour certains films, l'interchangeabilité des références culturelles est plus facile grâce à son genre. Dans les comédies, par exemple, le transfert d'information n'est pas aussi important que le transfert d'effet. La traduction de ces films est « communicative », recherchant une « équivalence d'effet », tandis que la traduction

d'autres films est « sémantique », recherchant une « équivalence d'information » (Pedersen 33). Selon Pedersen, les comédies facilitent la substitution des références culturelles parce qu'elles ne dépendent pas d'un transfert exact du contenu (Pedersen 39).

F. Contexte polysémiotique

Les sous-titres accompagnent un texte filmique qui transmet déjà des messages. Les effets visuels (les plans, les gestes, les expressions du visage, les objets, le décor, et le texte diégétique) et la bande sonore (la prosodie, le dialecte, les noms propres, l'ordre des éléments, et le bruitage) communiquent au spectateur même quand il ne peut pas comprendre la langue du film (Ramière 8 ; Nedergaard-Larsen 212). Quand les sous-titres ne correspondent pas à ce que le spectateur attend—parce qu'il voit ou entend quelque chose d'autre sur l'écran—le sous-titrage paraît « incorrecte », transmettant « des renseignements mauvais » (Nedergaard-Larsen 235). On risque surtout de créer des écarts de crédibilité quand il s'agit de sous-titrer les noms de personnes ou d'endroits existants (235). De plus, en perdant la crédibilité de la traduction, on attire l'attention à l'artifice des sous-titres.

Le contexte polysémiotique contribue aussi au « feedback », où les signes acoustiques et visuels coïncident et deviennent ainsi superflus (213-214). Dans le film *Mon Oncle d'Amérique*, les effets visuels montrent déjà un milieu ouvrier, donc il n'est pas nécessaire d'expliquer la signification du « vingtième arrondissement » (224-225).

| Feedback dans <i>Mon Oncle d'Amérique</i> (Nedergaard-Larsen 224-225) | |
|---|--|
| Version originale : Janine Garnier, née à Paris le 13 janvier 1948 dans le vingtième arrondissement Paris | Version sous-titrée : Janine Garnier, born 13.1.1948 in the 20th arrondissement, Paris |

Dans ce cas, le contexte facilite la compréhension du texte. Selon Gottlieb, le feedback peut compenser la perte d'information : les contraintes du temps et de l'espace minimise le texte du dialogue original d'un tiers, mais le feedback renforce la compréhension (cité dans Nedergaard-Larsen 215). Ceci est surtout important lorsqu'on considère que la transition de la langue française à l'anglais requiert une plus grande réduction du langage. En général, le langage en anglais est plus compact d'un tiers que le langage en français (Béhar 84), donc il faut réduire encore plus de texte.

Ramière précise que « le cotexte linguistique » (8), le langage dans le dialogue, joue un rôle important. Si les spectateurs l'attendent, il est parfois nécessaire d'utiliser dans le sous-titrage des mots similaires au dialogue original (Gottlieb 224). En effet, l'influence de cette pression est si forte que les sous-titres « copient le dialogue anglais plutôt que de le traduire » afin de satisfaire les spectateurs qui sont « convaincus qu'une bonne traduction est une traduction formellement équivalente » (Gottlieb 90).

G. Changement de mode

« Le changement de mode » joue un rôle parce que les formes de langage à l'oral diffèrent de celles à l'écrit (Mével 174). En effet, la transition étrange de l'expression orale à l'expression écrite attire l'attention du spectateur, risquant de dévoiler l'artifice des sous-titres. Selon Nedergaard-Larsen, l'expression écrite est anormalement formelle et « obtient un plus grand effet que l'expression orale correspondante » (213, 233).

L'anglais standardisé est la forme d'anglais qui est la norme pour les textes écrits, donc les sous-titres l'utilisent pour essayer de conformer à cette norme (Hamaida 4). Il est donc important d'adoucir le texte écrit avec des expressions idiomatiques afin de minimiser la transformation du texte filmique (Nedergaard-Larsen 233).

H. Compagnie de sous-titrage

Les priorités et les normes des compagnies transnationales de sous-titrage influencent aussi le choix de stratégie de traduction. En ce moment, ces normes de sous-titrage sont en train de converger autour du monde (Pedersen 44). L'usage du modèle universel explique possiblement l'homogénéisation des normes de sous-titrage parce que les compagnies de sous-titrage fonctionnent à un niveau transnational (44). Les décisions, les préférences, et les priorités de ces compagnies touchent ainsi un plus grand nombre de pays et de cultures. Plus le monde se globalise, moins on aura besoin de rendre les références culturelles des cultures sources pour les cultures cibles (46). C'est bien le cas en Scandinavie, où on a de moins en moins besoin de substitutions culturelles grâce à une conscience augmentant des cultures anglophones, surtout de la culture américaine (44).

I. Traducteur

Les connaissances, l'expertise, et les capacités du traducteur influencent le sous-titrage. Selon Robinson, le texte à traduire passe à travers le filtre d'expériences et d'interprétations du traducteur (2). Des influences philosophiques, politiques, psychosociales, et socioéconomiques guident ainsi la création de la traduction (8). Trois responsabilités du traducteur—l'interprétation du texte, l'anticipation de la réception du public cible, et l'intégration du sous-titrage à l'ensemble sémiotique—exigent des connaissances culturelles et techniques et des capacités de traduction.

Le premier travail du traducteur est de comprendre ou de décrypter le texte original (Lautenbacher 9). Selon Lautenbacher, « il s'agit là [des] connaissances antérieures [du traducteur], liées notamment aux références culturelles du film dans son contexte d'origine [et] au genre » (4). Considérant que le traducteur est le premier

récepteur du film, il faut qu'il ait des connaissances diverses pour bien comprendre et traduire un film. Parmi ces connaissances nécessaires, il y a quelques « référents macrocontextuels », comme des référents linguistiques et intertextuels et des réalités et des « habitudes de communication...typique[s] de la culture source » (5).

En plus d'interpréter le film, le traducteur doit anticiper la réception du public cible. Selon l'éthique de « responsabilité », il est du devoir du traducteur d'assurer que « les bonnes connotations soient transmises » à travers sa traduction (Pedersen 45).

Lautenbacher ajoute :

[Le traducteur] doit pouvoir caractériser les publics qui vise la version sous-titrée du film, avoir conscience des références culturelles de ce public, être en mesure d'évaluer le degré de connaissances des références culturelles originales et donc la proximité culturelle entre le public de la version originale et celui de la version originale sous-titrée (7).

Il est donc évident que l'expertise culturelle et linguistique du traducteur, aussi bien que les connaissances du genre du film, influencent le sous-titrage. Il est préférable que le traducteur habite dans la culture cible, ayant ainsi plus d'accès à sa perspective culturelle.

Une autre responsabilité du traducteur est d'évaluer « la pertinence et la sélection des éléments en jeu dans les « configurations » sémiotiques » (9). Il est nécessaire que le traducteur comprenne le rôle et l'importance des éléments sémiotiques (le son, l'image, etc.) et qu'il puisse anticiper l'interaction du texte sous-titré avec ces éléments. Donc le niveau d'expertise du mode audiovisuel influe aussi sur la qualité du sous-titrage.

III. Stratégies de traduction

A. Stratégies orientées vers la culture source

Parmi les stratégies de traduction, il y a trois catégories qui ont tendance à favoriser la culture source, rendant les sous-titres plus étrangers. Quand de similaires conceptions ou institutions existent dans le pays cible, mais elles se connaissent sous un

autre nom, on peut employer le calque/l'imitation (Nedergaard-Larsen 226). Le calque/l'imitation est une stratégie où le sous-titre transfère le texte en l'adaptant aux règles du langage cible (217).

| | |
|---|--|
| Calque/imitation dans <i>L'Homme de pouvoir</i> (Nedergaard-Larsen 226) | |
| Version originale : Tu donnes un coup de pied dans la buvette de <u>l'Assemblée Nationale</u> , il en tombe cinquante | Version sous-titrée : Try the bar at the <u>National Assembly</u> . There are at least 50. |

L'identité/exotisme se fait quand on conserve le texte exactement tel qu'il est dans l'original (217).

| | |
|--|--|
| Identité/exotisme dans <i>Mon Oncle d'Amérique</i> (Nedergaard-Larsen 224-225) | |
| Version originale : Janine Garnier, née à Paris le 13 janvier 1948 dans le vingtième <u>arrondissement</u> Paris | Version sous-titrée : Janine Garnier, born 13.1.1948 in the 20th <u>arrondissement</u> , Paris |

La traduction littérale, qui consiste à traduire littéralement les mots du texte original, est particulièrement utile dans le sous-titrage des noms d'institutions et de titres professionnels (217).

| | |
|--|---|
| Traduction littérale dans <i>L'Homme de pouvoir</i> (Nedergaard-Larsen 226) et <i>La Haine</i> (Hamaida 10) | |
| Version originale : Il a invité comme vous le souhaitez le président de <u>la Chambre de Commerce</u> | Version sous-titrée : As you wished, the chairman of <u>the Chamber of Commerce</u> is coming |
| Version originale : <u>Té-ma</u> la vache, <u>té-ma</u> la vache | Version sous-titrée : <u>Look at</u> the cow |

Selon Pedersen, l'emploi d'un équivalent officiel est une autre stratégie orientée vers la culture source (36). Deux mécanismes particuliers influencent la création d'équivalents officiels : tantôt une autorité en matière de référence culturelle prend une décision officielle, tantôt l'équivalent devient officiel grâce au retranchement (36).

| Equivalent officiel dans <i>La Haine</i> (Hamaida 8) | |
|---|---|
| Version originale : Tu veux vraiment tuer un <u>keuf</u> ? | Version sous-titrée : You'd truly kill a <u>pig</u> ? |

B. Stratégies orientées vers la culture cible

Trois catégories de stratégies de traduction s'orientent plutôt vers la culture cible. Parfois le traducteur a besoin d'expliquer les connotations et les associations de certains mots (l'explicitation) (Nedergaard-Larsen 218). Quand le traducteur emploie la stratégie de la généralisation, il paraphrase ou se sert d'un hyperonyme pour généraliser le texte original (Pedersen 31).

| Hyperonymie dans <i>La Haine</i> (Hamaida 8) | |
|---|---|
| Version originale : Tu ne veux pas être le prochain <u>rebeu</u> à te faire tuer dans le commissariat | Version sous-titrée : Do you fancy being the next <u>victim</u> ? |

La traduction de phénomènes spécifiques à la culture source nécessite la recherche d'un équivalent idiomatique dans la culture cible (l'adaptation de situation) (Nedergaard-Larsen 217). Dans *Mon Oncle d'Amérique*, le sous-titreur remplace « agrégé d'histoire » avec un titre similaire et bien connu (230).

| | |
|---|--|
| Adaptation de situation dans <i>Mon Oncle d'Amérique</i> (Nedergaard-Larsen 230) | |
| Version originale : <u>Agrégé d'histoire</u> | Version sous-titrée : <u>MA in History</u> |

Quant à l'adaptation culturelle, le traducteur qui emploie cette stratégie vise à remplacer le texte original par « un parallèle culturel reconnu » (217).

| | |
|---|-----------------------------------|
| Adaptation culturelle dans <i>Le Dernier métro</i> (Nedergaard-Larsen 231) | |
| Version originale : <u>rue Saint-Denis</u> | Version sous-titrée : <u>Soho</u> |

L'adaptation de situation et l'adaptation culturelle menacent la crédibilité de la traduction parce qu'elles remplacent des références liées à la culture source par des références manifestement liées à la culture cible (230-231).

Par rapport aux autres stratégies pour sous-titrer les références culturelles, la substitution (l'adaptation culturelle) est rare. Pedersen a analysé plus de 5.000 références culturelles sous-titrées et a conclu que la substitution culturelle, qui comprenait seulement 4,5% des stratégies utilisées, « est un phénomène assez limité » (38). Quand les substitutions culturelles apparaissent, c'est sous la forme de titres et de sujets gouvernementaux (38). La stratégie de substitution est valable parce qu'elle transmet des connotations « d'une manière spatialement efficace et frappante » (42). Il se peut qu'on utilise rarement la substitution culturelle parce qu'elle contredit la norme « minimax ». Selon cette logique, le sous-titre devrait « essayer d'atteindre le même effet... en faisant le minimum d'effort » (34). La substitution requiert énormément d'effort de la part du sous-titreur, qui est obligé de rechercher extensivement les équivalences dans chaque culture (34).

Tableau 2. Catégorisation des stratégies de traduction (d’après Nedergaard-Larsen (219) et Pedersen (31))

| Stratégie de traduction | Sous-catégories | Orientation |
|--------------------------------|-------------------------|---|
| transfert/emprunt | identité/exotisme | étrangéisation: orientée vers la culture source |
| | calque/imitation | |
| traduction littérale | | |
| équivalent officiel | | |
| explicitation | | domestication : orientée vers la culture cible |
| généralisation | paraphrase | |
| | hyperonymie | |
| adaptation à la culture cible | adaptation de situation | |
| | adaptation culturelle | |
| omission | | |

IV. Choix de stratégie de traduction

Evidemment, il serait difficile de suivre une seule stratégie de traduction. Nedergaard-Larsen propose plutôt que les traducteurs choisissent, parmi toutes les stratégies possibles, la stratégie qui convient le mieux à chaque contexte (217). En pratique, la compréhension du narratif est généralement le but primaire du traducteur. Dans son étude sur les sous-titres danois de quatre films français, Nedergaard-Larsen a trouvé que la plus grande priorité des traducteurs était la compréhension du narratif (235). La caractérisation et la couleur locale—qui renforcent la crédibilité de la traduction—étaient moins importantes, mais seraient désirables si le traducteur pouvait les inclure

dans la traduction (235). Ceci dit, elles ne sont pas toujours nécessaires ; parfois, le feedback rend le texte original superflu, et il vaut mieux l'omettre ou le réduire (235). Si le traducteur conserve le texte superflu, il risque d'augmenter la visibilité du sous-titrage. Selon Pedersen, « la stratégie la plus commune est de conserver [la référence culturelle] telle qu'elle est, en ajoutant juste de petites modifications afin d'accommoder les règles du langage cible » (Pedersen 31). En conséquence, les sous-titres ont tendance à favoriser la couleur locale et à « rester fidèles à la langue source quand cela ne [pose] pas de problèmes de compréhension » (Nedergaard-Larsen 238). C'est ainsi que le sous-titre peut assurer la compréhension du texte, la crédibilité de la traduction, et l'invisibilité des sous-titres.

CHAPITRE 3 : SOUS-TITRAGE ET LA TRANSFORMATION DU FILM

I. Problématique

Quand il s'agit de traduire les références culturelles, le sous-titreur a le potentiel de transformer le texte original. A cause de cela, Sinha croit que « les traductions interlinguistiques sont...[en réalité] des adaptations » (181). Même les films qui semblent étrangers ont probablement été adaptés aux besoins de la culture cible parce que les produits culturels passent souvent à travers un processus de domestication, ou l'acte de rendre familier tout ce qui est étranger (Venuti cité dans Sinha 180). Le sous-titrage de références culturelles de *dimension* est particulièrement intéressant. Les références culturelles de dimension sont les éléments d'un texte qui se définissent par rapport à leur « orientation linguistique », comprenant le lexique, le style, et la syntaxe (cité dans Nedergaard-Larsen 209). Dans l'analyse qui suit, on explorera comment le sous-titrage de références culturelles de dimension transforme la syntaxe, le ton, et les pratiques langagières des personnages, influençant ainsi la caractérisation, le développement des rapports entre les personnages, et l'établissement du milieu du film. Pour ce chapitre, quand on parle de « références culturelles, » on veut dire « références culturelles de dimension » et non pas « références culturelles de perspective. »

II. Sites de transformation

A. Caractérisation

Les personnages de *La Haine* utilisent un langage particulier pour s'identifier. Mevel explique que le vernaculaire du locuteur lui permet de « construire son identité, en exprimant son appartenance à un groupe/une communauté de pratiques » (168). D'abord, le texte des dialogues sert à caractériser les personnages (Hamaida 5). Tandis qu'il est

possible de transmettre ce texte—qui comprend des variations de grammaire et de vocabulaire—à travers le sous-titrage, il est difficile de représenter l’accent et la prononciation « dans la forme écrite » (4).

| | |
|--|--|
| Variations de grammaire | Version sous-titrée (Mevel 176) |
| Putain tu es vraiment trop une merde toi | You dumb fuck |
| Variations de vocabulaire | Version sous-titrée (Mevel 176) |
| Cassez-vous | Get the fuck out ! |

L’effet de la traduction de *La Haine* est assez indésirable. Le sous-titreur du film remplace le langage compliqué des jeunes de la banlieue avec « l’anglais [qui présente] des caractéristiques du vernaculaire afro-américain », évoquant ainsi « la *street culture* américaine » (Mevel 175). En conséquence, le sous-titrage déplace l’identité des personnages (177). Aussi, à travers la réduction du dialogue, on perd les tics verbaux, les mots vides de sens, et les répétitions qui caractérisent les personnages (174).

| | |
|---|---|
| Répétition | Version sous-titrée (Hamaida 10) |
| Vinz: Té-ma la vache, <u>té-ma la vache</u> | Look at the cow |
| Mots vide de sens | Version sous-titrée (Mevel 176) |
| Version originale : Sur la tête de ma mère <u>quoi</u> | Holy fuck |

A cause de la réduction et du changement de mode, le traducteur ne transmet que partiellement les « formes linguistiques associées au discours oral » (175). En plus, le traducteur homogénéise une gamme d’insultes en un mot, « fuck » (175) et « stigmatisent

les locuteurs bien d'avantage » avec des mots comme « gangsta » et « motherfucka » » (175). Pour un public américain, les personnages paraissent plus subversifs.

Isabelle Vanderschelden analyse la transformation du film français *Ridicule* dans sa version sous-titrée. Elle trouve que le sous-titre, en standardisant le langage parlé, efface les locutions qui servent à indiquer le registre de formalité des personnages (113).

| Locutions indiquant le registre de formalité | Versions sous-titrées (Vanderschelden 113) |
|--|--|
| J'en suis fort aise | Delighted |
| Je n'ai pas de fortune | I'm poor |
| Comme intrigante, vous n'avez pas d'égale | How sly you are |
| Gardez-moi un peu de votre amitié | Let's be friends |
| C'est fâcheux | I'm sorry |

Dans ce film, la syntaxe du dialogue emporte aussi ses propres significations. Le subjonctif imparfait, si rare dans la conversation d'aujourd'hui, indique la formalité des personnages (114). Selon Vanderschelden, le sous-titre de *Ridicule* compense la perte de cette syntaxe en inventant et en ajoutant du lexique formel aux sous-titres (114).

Vanderschelden nous offre un exemple :

| | |
|---|---|
| Guéret : Qu'elle ne <u>m'échoissât</u> pas, voilà qui serait bien extravagant | Version sous-titrée : It never <u>befat</u> anyone worthier than I (Vanderschelden 114) |
|---|---|

En inventant le mot « befat, » le sous-titre de *Ridicule* conserve le ton formel de la conversation.

B. Rapports interpersonnels

Le langage parlé joue un rôle important dans la communication des rapports interpersonnels des personnages. Hatim et Mason traitent du concept de la « politesse », qui représente pour eux « tous les aspects de l'usage du langage qui servent à établir, à maintenir, ou à modifier les rapports personnels entre le locuteur et le récepteur du texte » (431). Chaque personne a sa propre image de soi publique, ou « face », qui influence son comportement. Il y a la face négative, « une revendication essentielle concernant la liberté d'action et l'absence d'imposition », et la face positive, « l'image de soi positif et le désir que les autres apprécient et acceptent cette image » (431-432). Parfois le locuteur menace linguistiquement la face, exécutant ce qu'on appelle « un acte qui menace la face (AMF) ». Des variables, comme « la distance sociale » et « le pouvoir relatif » des personnes, déterminent si l'acte menace la face (433). En demandant un service à un ami, par exemple, on ne risque pas de se ternir l'image (433). Cependant, en demandant un service à un supérieur, on s'impose à lui, menaçant ainsi la face négative du supérieur. Selon Hatim et Mason, la culture influence la gravité de l'AMF aussi (432). Par exemple, dans les cultures qui utilisent des formules spécifiques pour s'adresser à quelqu'un (comme le tutoiement et le vouvoiement en français), un changement de forme pourrait menacer la face (433). Selon Hatim et Mason, le passage du vouvoiement au tutoiement indique « une réduction de distance sociale » qui est parfois inopportun (433).

L'analyse de la politesse est surtout important dans le domaine du sous-titrage. Hatim et Mason soutiennent qu'« il est difficile pour les spectateurs cibles d'apprécier les indices interpersonnels dans leur ensemble » à travers les sous-titres (444). Dans leur étude d'*Un Cœur en hiver*, Hatim et Mason trouvent que le sous-titrage a le potentiel de changer la dynamique interpersonnelle originale (438). Dans une

séquence, par exemple, les personnages de Camille et de Stéphane paraissent différents dans la version sous-titrée du film. Dans l'original, Camille provoque agressivement Stéphane à travers des AMF directes (« Dites » et « Vous voulez l'entendre à sa propre vitesse ») et Stéphane réagit par des répliques ambiguës (« C'est très beau ») et des questions hésitantes (« Vous n'avez pas joué un peu vite ? »), donnant l'impression d'être effacé et sur la défensive (436-437).

| Version originale | Version sous-titrée (Hatim et Mason 436) |
|--|---|
| Camille : Ça vous convient ? | Like it ? |
| Stéphane : Oui, m... | Yes, but... |
| Camille : Dites | Go on |
| Stéphane : Vous n'avez pas joué un peu vite ? | You took it a bit fast |
| Camille : Vous voulez l'entendre à sa propre vitesse | You want to hear it at the right tempo ? |
| Stéphane : Oui, si ça ne... | If you wouldn't mind |
| Camille : Alors ? | Well ? |
| Stéphane : C'est très beau | It was beautiful |

Malheureusement, la parole sous-titrée de Camille, qui prend la forme des questions et des phrases concises, exprime une attitude plus conciliatoire qu'agressive (438). En anglais, un style concis s'associe « à la familiarité et à la solidarité » (438). En plus, le sous-titre, en simplifiant et en réduisant le texte, rend l'hésitation et l'ambiguïté de Stéphane plus claires et assurées (438).

Dans une autre séquence, Hatim et Mason trouvent que les sous-titres changent la représentation des désaccords, des réconciliations, et des contestations des personnages. Quant à la réconciliation, Maxime et Stéphane emploient une stratégie de « réserve » afin de réconcilier des points de vues opposés (442). Cependant, le sous-titrage donne l'impression que Maxime est « défiant », non pas conciliatoire (443).

| | |
|--|---|
| Maxime : Au fond, vous êtes <u>à peu près</u> d'accord | Version sous-titrée : Basically, you agree (Hatim et Mason 439) |
|--|---|

Finalement, le sous-titrage ne communique pas « l'intonation, l'ironie, et l'usage de pronoms » de Camille (443).

| | |
|---|--|
| Camille : Evidemment si on parle, on s'expose à dire des conneries. Si on se tait, on ne risque rien, on est tranquille, on peut même paraître intelligent. | Version sous-titrée : Of course If we speak, we run the risk of being wrong (Hatim et Mason 441). |
|---|--|

Quand elle emploie le pronom ambiguë « on », c'est dans le but de protéger sa face ou d'exécuter un acte de réparation (Stewart, cité dans Hatim et Mason 444). Ainsi, elle ne provoque pas un affrontement en admettant qu'elle se réfère (Hatim et Mason 444).

L'usage du verlan aide les personnages de *La Haine* à définir leur rapport avec les autres jeunes de la banlieue et le monde extérieur (Hamaida 10). Parfois les locuteurs utilisent le verlan pour cacher la signification de leurs mots à la police (6). Par exemple, les jeunes utilisent souvent le verlan « keuf » pour signifier le mot « flic » (6). Ils peuvent ainsi établir leur connivence l'un avec l'autre et montrer leur détachement du monde socioculturel de la police. La nature familière du verlan attire l'attention du spectateur aussi, mettant l'accent sur ces rapports. Dans une séquence de *La Haine*, Saïd utilise le

mot « rebeu » pour suggérer que Vinz, un juif, soit un arabe honoraire (8). Le mot familier « rebeu » attire l'attention du spectateur dans la version originale, mais la version sous-titrée omet complètement cette référence raciale.

| | |
|--|--|
| Saïd : Tu ne veux pas être le prochain <u>rebeu</u> à te faire fumer dans un commissariat. | Version sous-titrée : Do you fancy being the next victim ? (Hamaida 8) |
|--|--|

Dans la version originale de *Ridicule*, « les formules pour s'adresser à quelqu'un représentent de forts marqueurs culturels, » comme la formalité sociale, les distinctions de rang, et l'étiquette (Vanderschelden 112). Par exemple, le tutoiement et le vouvoiement reflètent le rapport entre les personnes. Les personnages emploient ces formules soit pour établir la distance sociale, soit pour exercer leur pouvoir (Hatim et Mason 433). Dans le film, Léonard, le jeune paysan, tutoie son maître, Ponceludon. Pour un Français, cela indiquerait que le maître « traite ses paysans comme de la famille » (Vanderschelden 113).

| | |
|--|--|
| Léonard : Quand <u>tu</u> verras le Roi, <u>donne-lui</u> ma médaille à bénir. | Version sous-titrée : When <u>you</u> see the King, ask him to bless this. |
| Ponceludon : Je <u>te</u> le promets, Léonard | Version sous-titrée : I will, Leonard. (Vanderschelden 113) |

Malheureusement, il est difficile de représenter toute l'information dans « tu » ou « vous » —le temps, la classe, et les rapports de pouvoir—dans des sous-titres anglais (113). Evidemment, une telle caractérisation de leur rapport ne peut pas prendre la même forme dans une traduction anglaise.

C. Milieu

Sous-titrer *La Haine* est particulièrement problématique parce que le langage est « extrêmement dense et complexe » au niveau sociolinguistique (Mevel 171). La tâche de traduire ne comprend pas seulement la traduction du texte mais aussi le transfert des indices implicites du film. Par exemple, l’accent et la façon de parler des personnages indiquent leur milieu social et géographique (Trudgill cité dans Hamaida 2). En somme, les pratiques langagières caractérisent le lieu sociogéographique de la banlieue— « le symbole du mal-être social et d’une certaine ghettoïsation de masse » qui est associé « à une certaine forme de violence, de précarité, [et] d’un fort caractère ethnique » (Mevel 164-165). Un public français associerait facilement ce langage avec son milieu sociogéographique. Selon Mevel, « les pratiques langagières des jeunes des cités » sortent d’un contexte historique, social, et spatial qui est spécifique et reconnaissable au spectateur français (171, 166).

Pour le public étranger, les sous-titres ne suffisent pas à transmettre cette compréhension du milieu. Mevel soutient que la spécificité géographique du langage des personnages « ne [permet] pas aux sous-titres de se superposer avec succès aux images » (179). Les adaptations culturelles afro-américaines coïncident avec des références visuelles et sonores manifestement françaises, donnant l’impression que « le film se déroule en deux endroits à la fois » (179).

| Exemples du vernaculaire des banlieues françaises (version originale) | Exemples du vernaculaire afro-américain (version sous-titrée) (Mevel 175-176) |
|--|--|
| « Nique la police » « Allez rentre sa race » | « gimme » « You talkin’ to me ? » |

| | |
|---------------------------------------|---------------------------------|
| « Espèce de petite baltringue » | « Why you so uptight ? » |
| « Qu'est-ce que tu as trou du cul ? » | « gangsta » et « motherfucker » |

En plus, en remplaçant un dialecte par un autre, le sous-titreur risque de faire de mauvaises traductions. Dans la version sous-titrée, un agent de police arabe utilise le mot « pigs » pour signifier « les flics. » Cependant, « pig » est un terme péjoratif en anglais, et il serait peu probable que cet agent le dise en parlant des autres agents (Hamaida 7).

Clairement, il est difficile de transférer le dialecte à travers le sous-titrage.

| | |
|--|---|
| Agent de police : La majorité des <u>flics</u> dans la rue ne sont pas là pour vous taper. Ils sont là pour vous protéger. | Version sous-titrée : Most <u>pigs</u> don't beat you up. They protect you. (Hamaida 7) |
|--|---|

Dans *Ridicule*, quelques formes syntaxiques du dialogue signalent l'époque du film aux spectateurs français. « L'emploi de la voix passive [et] des constructions impersonnelles » aussi bien que « l'ordre spécifique des mots et la formulation des questions, » indiquent que les personnages viennent du XXVIIIème siècle (Vanderschelden 115). Ces indications sont perdues au cours de la transformation en sous-titres anglais, où tout le texte conforme aux modes habituels de parler (115).

| Ordre des mots | Version sous-titrée (Vanderschelden 115) |
|--|---|
| Drôles de passe-temps <u>que les vôtres</u> , Monsieur. | You have odd passtimes. |
| Constructions impersonnelles | Version sous-titrée |
| Permettez-moi de <u>l'</u> espérer, Madame. | I venture to hope so |
| Si <u>l'inconfort</u> ne vous fait pas peur, je peux | If you don't mind discomfort be my guest |

| | |
|---|----------------------------|
| vous assurer le gîte | |
| Maintenant <u>l'erreur</u> ne vous est plus permise | Make no mistakes |
| Formulation des questions | Version sous-titrée |
| Puis-je vous prier à souper ? | Come and dine with me |

III. Implications de la transformation d'un film

A. Reconnaissance de l'Autre

Il est clair que le sous-titreur peut changer sensiblement le narratif original d'un film. Si cette transformation oriente un film vers la culture cible, elle peut être néfaste. Godard dit que « la reconnaissance de l'Autre [dans une traduction] soutient ou déstabilise [les] rapports au pouvoir » (55). Autrement dit, l'orientation du sous-titrage (vers la culture cible ou vers la culture source) établit le rapport entre les pays.

Espindola et Vasconcellos ont examiné les sous-titres de deux films, *Boys 'N the Hood* (BNH) et *Cidade de Deus* (CDD), afin d'étudier ce rapport entre la puissance économique et culturelle et l'orientation de la traduction. Elles suggèrent que « les représentations de culture dans le sous-titrage » reflètent des différences de pouvoir entre le pays de production et les pays de réception (57). Pour vérifier cette hypothèse, elles ont analysé les références culturelles dans ces deux films. Elles ont découvert que les sous-titres en anglais ont favorisé l'assimilation du texte à la culture et à la langue américaines, tandis que les sous-titres destinés aux Brésiliens ont gardé beaucoup d'éléments culturels et linguistiques du texte original (51). Plus spécifiquement, la version de BNDH en portugais a conservé les références culturelles 18 fois, un haut taux en comparaison avec la version de CDD en anglais, qui n'a conservé qu'une seule référence (52). Les sous-

titres faits pour le Brésil, un pays moins puissant que les Etats-Unis, ont maintenu l'étrange et promu « l'acceptation de la différence » (55). Les sous-titres anglo-américains ont donné la priorité à l'aisance. En assimilant ce qui était étranger « en des termes familiers, » ils ont rejeté la différence (55-56). Selon Espindola et Vasconcellos, l'omission des références originales a changé sensiblement le texte original. Elles disent que ce choix de traduction a créé « une image assez superficielle de « brésilianité » comme elle est représentée dans le film » (57). Donc les choix de traduction reflètent la puissance du pays d'accueil : une traduction orientée vers la culture cible démontre la puissance, tandis qu'une traduction orientée vers la culture source reflète l'impuissance.

Il est intéressant de noter que les contraintes techniques n'ont pas influencé l'omission des références. Espindola et Vasconcellos remarquent que le problème du manque de temps et d'espace ne s'est pas posé pour la plupart des omissions dans les traductions (54). Elles concluent que ce sont plutôt « des inégalités [de pouvoir] entre les deux cultures qui influencent le choix du traducteur de chaque film » (54). Certes, elles n'ont pas considéré d'autres variables, comme les capacités et la formation des traducteurs, l'esthétique visuelle, et l'importance de la référence dans le narratif. Néanmoins, l'équilibre du pouvoir reste une explication possible de ce contraste énorme de stratégies de traduction. Au moins, on peut conclure que les sous-titres sont de véritables « médiateurs culturels » qui peuvent « s'immiscer dans la représentation de l'autrui à travers l'abus et/ou l'orientation des éléments filmiques vers la culture source ou la culture cible » (45).

B. Reconnaissance du monde multiculturel

Le sous-titrage pose un autre problème du point de vue de sa forme. Selon MacDougal, les sous-titres font croire au spectateur « que le monde est par sa nature connaissable et accessible » (cité dans Sinha 343). Cette notion est surtout grave aux Etats-Unis, où les spectateurs se méfient du concept du multiculturalisme. Selon Ruby Rich, le concept du monolinguisme, manifesté dans le sous-titrage, « postule un monde monoculturel » (165). Autrement dit, l'orientation vers la culture cible à travers les sous-titres anglais fait croire au public américain que ses valeurs et ses pratiques sont en fait universelles.

C. Ethique de traduction

Afin d'équilibrer le pouvoir et de décourager des notions de monoculturalisme, Antoine Berman propose « une éthique de la traduction » qui pourrait établir « un rapport dialogique » entre les langues sur un axe horizontal » (cité dans Godard 54). Il explique que le traducteur, à travers une traduction littérale, peut entièrement « recevoir l'Autre en tant qu'Autre » (cité dans Godard 54) et permettre à un texte « d'atteindre sa plénitude » (cité dans Godard 51). Une traduction littérale paraît plus étrangère parce qu'elle se trouve dans une culture qui ne partage pas les mêmes expressions que la culture source. Hors de contexte, ses particularités étrangères sont mises en valeur. Venuti valorise cette situation d'altérité parce qu'elle « limite la violence ethnocentrique d'une traduction » et l'effacement de la culture source de la traduction (cité dans Ramière 2).

CONCLUSION

I. Politique de sous-titrage

Spivak croit que la traduction est toujours « une forme d'action politique » (cité dans Godard 77). En effet, le sous-titre « créateur » peut potentiellement exercer énormément de pouvoir sur le film à travers ses choix de stratégies de traduction. Quand il s'agit du sous-titrage de références culturelles de dimension, il est même capable de transformer le narratif du texte original. Ces transformations sont particulièrement indésirables si elles orientent le film vers la culture cible. Selon Sinha, cela représente « l'impérialisme culturel » : en donnant la priorité aux valeurs et aux pratiques de la culture cible—afin de rendre un film plus divertissant pour la culture cible—le traducteur « domine » la culture source (182). Les références culturelles sont donc des sites où les sous-titres peuvent établir le pouvoir de leur pays par rapport aux autres. C'est en favorisant la traduction littérale que le sous-titre peut reconnaître « l'Autre en tant que l'Autre » et promouvoir l'échange équilibré du cinéma.

II. D'autres sujets à explorer

A. Sélection et distribution des films

En plus de la traduction, quelques autres processus—la sélection et la distribution des films—ont le potentiel de transformer le texte étranger. Lawrence Venuti s'intéresse au moment de la sélection des textes à traduire : il croit que cette sélection, qui confirme les valeurs, les goûts, et les attentes de la culture cible, oriente un texte vers la culture cible (Ramière 5, Godard 73). Les découvreurs et les sélectionneurs, en choisissant les textes étrangers, renforcent l'influence de leurs idées, de leurs préférences, etc. dans le pays d'accueil (Ramière 5). Par exemple, si un producteur américain décide d'importer un film français qu'il aime, il privilégie ses propres préférences. Aussi certains

manipulent le message des auteurs étrangers (5). Sans l'avantage du contexte et de la compréhension de la culture source, des Américains pourraient mal interpréter la position d'un film français. Les importateurs ont ainsi le potentiel de changer le message d'un film et de le manipuler pour ses propres buts. Une étude sur les tendances au niveau de la sélection et de la distribution pourrait illuminer l'influence de ces processus sur l'échange global du cinéma.

B. Références culturelles de perspective

Dans cette analyse, on a examiné seulement la transformation du narratif à travers le sous-titrage de références culturelles de dimension. Il serait aussi intéressant d'étudier comment le sous-titrage de références culturelles de perspective transforme les films. Ramière a étudié les sous-titres français de *A Streetcar Named Desire*, et elle a trouvé plusieurs exemples des références culturelles de perspective. En effet, elle a remarqué que certaines stratégies pour traduire ces références ont altéré le narratif original. Par exemple, le sous-titre du film a traduit « to the French market » en « au marché » (106). Selon Ramière, cette hyperonymie résulte d'une perte de « l'ambiance française de la Nouvelle-Orléans, » une ambiance intégrale à l'établissement du milieu du film (106).

C. Anglicisation

Une conséquence possible de l'importation des films sous-titrés est l'anglicisation. Quelques études de Herbst et de Gottlieb démontrent que le sous-titrage et le doublage promeuvent l'introduction d'une haute quantité d'anglicismes dans les langues non anglophones (Gottlieb 224). Le sous-titrage « promeut typiquement l'innovation lexicale, i.e. les emprunts, une catégorie d'anglicisme plus transparente » (224).

Du point de vue de l'échange global de productions, Gottlieb imagine une situation durable. Idéalement, « ni la production nationale ni anglophone [dominerait] » et les spectateurs pourraient « sélectionner de différentes versions de langue des programmes importés » (227). Dans son monde utopique, on pourrait toujours apprendre l'anglais à travers le sous-titrage ; on pourrait également résister aux anglicismes et augmenter sa conscience culturelle en important plus de productions non anglophones

| Distribution utopique, Gottlieb (227) | Distribution en France, Gottlieb (225) |
|--|--|
| <ul style="list-style-type: none"> • < 50% d'imports viennent des pays anglophones • Beaucoup d'imports viennent des pays non anglophones • <50% de productions nationales • Utilisation du sous-titrage | <ul style="list-style-type: none"> • <50% d'imports viennent des pays anglophones <ul style="list-style-type: none"> ○ Mais peu de productions sont importées ○ La plupart des imports viennent des pays anglophones • >50% de productions nationales • Utilisation du doublage/de la voix off |

(227).

Gottlieb propose un modèle utopique de distribution et le compare aux pratiques réelles de plusieurs pays. Par exemple, la France ne conforme pas du tout à son modèle. Elle importe peu de films et la plupart de ces films viennent des pays anglophones et sont doublés (225). Les films anglophones dominent probablement parce que les films australiens et américains sont moins chers—les autres productions étrangères ne peuvent pas faire concurrence (227). Le fait que la France produit plus de 50 pour cent de ses programmes renforce sa force dans l'exportation et sa résistance à l'anglicisation. Néanmoins, sa puissance du point de vue de la production domestique empêche les Français d'apprendre les cultures étrangères, un grand désavantage au niveau des relations internationales. En plus, l'influence des anglicismes la menace toujours. Si la

France veut minimaliser l'influence de ces anglicismes, elle doit se servir seulement des anglicismes déjà utilisés dans ses traductions et donner la priorité à l'importation des films non anglophones (224).

D. Transformations favorables

Cette analyse s'est concentrée sur les transformations indésirables du narratif, mais parfois les sous-titres transformateurs contribuent au succès d'un film. Il faut donc se demander, sous quelles conditions les transformations sont-elles favorables ? Dans *Ridicule*, les sous-titres servent à satisfaire les désirs des spectateurs anglophones « en suggérant l'altérité, l'effort, et l'accès à un film plus culturel et artistique » (Vanderschelden 112). En plus, malgré la perte de la syntaxe formelle, le sous-titrage en soi rend le dialogue plus formel (115). En conservant assez bien la formalité, les sous-titres s'approchent de l'authenticité de l'original.

Ces gains sont importants parce qu'ils servent à attirer un public anglophone. Dans les pays anglophones, les films sous-titrés sont distribués comme films d'art et d'essai, donc ils attirent un public très spécifique—un public qui peut supporter les sous-titres et qui recherche « 'l'altérité' [et] l'haute culture » (112). Ce groupe spécifique évalue le film par rapport à ces valeurs. Le public américain du film *Ridicule* a eu différentes attentes que le public général français et a reçu le film d'une manière différente que le public français. En réponse à la sortie de *Ridicule*, les Américains ont admiré « le milieu historique » (112) et « l'intelligence, la sophistication ou l'élégance » du film (111). Par contre, les français ont mis l'accent sur « la qualité du scénario, la mise en scène talentueuse et le jeu d'acteurs » (111).

REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES

Anderman, Gunilla et Jorge Díaz Cintas, ed. *Audiovisual Translation: Language Transfer on Screen*. Grand-Bretagne: Palgrave Macmillan, 2009.

Anderman, Gunilla et Jorge Díaz Cintas. Introduction. Anderman et Cintas 1-17.

Anderman, Gunilla et Margaret Rogers, ed. *Translation Today: Trends and Perspectives*. Clevedon, Grand-Bretagne: Multilingual Matters Ltd., 2003.

Berman, Antoine. « La terre nourrice et le bord étranger. » *Communications*, 43 (1986) : 205-224. Persee. 24 jan. 2012.

<http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/comm_0588-8018_1986_num_43_1_1648>.

Balfour, Ian et Atom Egoyan, ed. *Subtitles: on the foreignness of film*. Ontario, Canada: Massachusetts Institute of Technology et Alphabet City Media Inc., 2004.

Balfour, Ian et Atom Egoyan. Introduction. Balfour 21-30.

Béhar, Henri. « Cultural Ventriloquism. » Balfour 79-86.

Borges, Jorge Luis. « Borges Night at the Movies. » Balfour 111-120.

Bourdieu, Pierre. « Les conditions sociales de la circulation internationale des idées. »

Actes de la recherche en sciences sociales, 145 (mai 2002): 3-8. Cairn.Info. 23 jan. 2012.

<http://www.cairn.info/article.php?ID_ARTICLE=ARSS_145_0003&AJOUTBIBLIO=ARSS_145_0003#citation>.

Cazdyn, Eric. « A New Line in the Geometry. » Balfour 403-419.

Cintas, Jorge Díaz. « Audiovisual Translation in the Third Millennium. » Anderman et Rogers 192-204.

« Distribution. » *Centre national du cinéma et de l'image animée*. Centre national du cinéma et de l'image animée, 15 mai 2011. Web. 16 avr. 2012.

<http://www.cnc.fr/web/fr/detail_ressource?p_p_auth=7O6lgEUi&p_p_id=ressources_WAR_ressourcesportlet&p_p_lifecycle=0&p_p_state=normal&p_p_mode=view&_ressources_WAR_ressourcesportlet_struts_action=%2Fsdk%2Fressources%2Fview_document&_ressources_WAR_ressourcesportlet_entryId=79274&_ressources_WAR_ressourcesportlet_redirect=%2Fweb%2Ffr%2Fstatistiques%3Fp_p_auth%3DVRK036br%26p_p_id%3D3%26p_p_lifecycle%3D0%26p_p_state%3Dmaximized%26p_p_mode%3Dview%26_3_struts_action%3D%252Fsearch%252Fsearch%26_3_keywords%3Ddistribution+2009>.

« Données internationales. » *Centre national du cinéma et de l'image animée*. Centre national du cinéma et de l'image animée, 15 mai 2011. Web. 16 avr. 2012.

<http://www.cnc.fr/web/fr/detail_ressource?p_p_auth=7O6lgEUi&p_p_id=ressources_WAR_ressourcesportlet&p_p_lifecycle=0&p_p_state=normal&p_p_mode=view&_ressources_WAR_ressourcesportlet_struts_action=%2Fsdk%2Fressources%2Fview_document&_ressources_WAR_ressourcesportlet_entryId=23320&_ressources_WAR_ressourcesportlet_redirect=%2Fweb%2Ffr%2Fstatistiques%3Fp_p_auth%3DVRK036br%26p_p_id%3D3%26p_p_lifecycle%3D0%26p_p_state%3Dmaximized%26p_p_mode%3Dview%26_3_struts_action%3D%252Fsearch%252Fsearch%26_3_keywords%3Dcommerce+international>.

Duffour, Émilie. *Aspects de communication verbale et non verbale dans Lost In*

Translation de Sofia Coppola (2003). Maîtrise : Univ. Genève, 2010.

Dutka, Elaine. « It translates into sweat. » *Los Angeles Times*, (27 avr. 2003). 1 avr. 2012.

<<http://articles.latimes.com/2003/apr/27/entertainment/ca-dutka27>>.

Espindola, Elaine et Maria Lúcia Vasconcellos. « Two facets in the subtitling process :

Foreignisation and/or domestication procedures in unequal cultural encounters. »

Florianópolis, 30 (jan. – juin 2006) : 43-66. Periódicos UFSC. 24 jan. 2012.

<<http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/fragmentos/article/viewFile/8205/7689>>.

Gambier, Yves. « La traduction audiovisuelle, défis présents et à venir, » article consulté sur le site

<http://linguafranka.net/CETRA2005/documents/GambierPaperCETRA2005.pdf>

(consulté le 12 oct. 2011).

Georgakopoulou, Panayota. « Subtitling for the DVD Industry. » Anderman et Cintas 21-35.

Godard, Barbara. « L'Éthique du traduire : Antoine Berman et le « virage éthique » en traduction. » *TTR : traduction, terminologie, redaction*, 14.2 (2001): 49-82.

érudit. 24 jan. 2012.

<<http://www.erudit.org/revue/ttr/2001/v14/n2/000569ar.pdf>>.

Gottlieb, Henrik. « Language-political implications of subtitling. » Pilar Orero, ed. *Topics in Audiovisual Translation*, (2004) : 83-100. National Pedagogical Dragomanov

University. 30 jan. 2012. <[http://www.npu.edu.ua/e-](http://www.npu.edu.ua/e-book/book/djvu/A/iif_kgpm_Orero%20P..pdf#page=98)

[book/book/djvu/A/iif_kgpm_Orero%20P..pdf#page=98](http://www.npu.edu.ua/e-book/book/djvu/A/iif_kgpm_Orero%20P..pdf#page=98)>.

- Gottlieb, Henrik. « Subtitles and international anglicization. » *Nordic Journal of English Studies*, 3.1 (2004) : 83-100. Open Journal Systems. 23 jan. 2012.
<<http://ojs.uib.no/ojs/index.php/njes/article/view/244/241>>.
- Hamaida, Lena. « Subtitling Slang and Dialect. » *MuTra 2007 – LSP Translation Scenarios : Conference Proceedings*, (2007) : 1-11. EU High Level Scientific Conference Series. 10 déc. 2011.
<http://www.euroconferences.info/proceedings/2007_Proceedings/2007_Hamaida_Lena.pdf>.
- Hatim, Basil et Ian Mason. « Politeness in screen translating. » Lawrence Venuti, ed. *The Translation Studies Reader*, (2000) : 430-445. 30 jan. 2012.
<<http://xa.yimg.com/kq/groups/19493185/382697959/name/venuti-translation+studies,+reader.pdf>>.
- Lautenbacher, Olli Philippe. « Film et traduction : le sous-titrage a-t-il un sens ? ». University of Helsinki. 5 mai 2008. 10 déc. 2011.
<www.helsinki.fi/nykykielet/congres/RSL/RSLpreactes/Lautenbacher.doc>.
- Mevel, Pierre-Alexis. « Traduire *La haine* : Banlieues et sous-titrage. » *Glottopol*, 12 (mai 2008). Université de Rouen. 10 déc. 2011. <https://www.univ-rouen.fr/dyalang/glottopol/telecharger/numero_12/gpl12_14mevel.pdf>.
- Nedergaard-Larsen, Birgit. « Culture-bound problems in subtitling. » *Perspectives : Studies in Translatology*, 1.2 (1993) : 207-241. Honnold-Mudd Library. 2 fév. 2012.
- Nornes, Abé Mark. *Cinema Babel : Translating Global Cinema*. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 2007.

- Pedersen, Jan. « Cultural Interchangeability : The Effects of Substituting Cultural References in Subtitling. » *Perspectives : Studies in Translatology*, 15.1 (2007) : 30-48. EBSCOhost. Honnold-Mudd Library. 31 jan. 2012.
- Pedersen, Jan. « How is Culture Rendered in Subtitles ? » Heidrun Gerzymisch-Arbogast & Sandra Nauert, ed. *MuTra 2005 – Challenges of Multidimensional Translation*, (2005) : 1-18. EU High Level Scientific Conference Series. 10 déc. 2011.
<http://euroconferences.info/proceedings/2005_Proceedings/2005_Pedersen_Jan.pdf>.
- Ramière, Nathalie. « Comment le sous-titrage et le doublage peuvent modifier la perception d'un film. » *Meta : journal des traducteurs*, 49.1 (2004) : 102-114.
éruudit. 24 jan. 2012.
<<http://www.erudit.org/revue/meta/2004/v49/n1/009026ar.pdf>>.
- Ramière, Nathalie. « Reaching a Foreign Audience : Cultural Transfers in Audiovisual Translation. » *JoSTrans*. 24 jan. 2012.
<http://www.jostrans.org/issue06/art_ramiere.php>.
- Robinson, Douglas. *Who Translates ? : Translator Subjectivities Beyond Reason*. Albany, NY : State University of New York Press, 2001.
- Rich, B. Ruby. « To Read or Not to Read: Subtitles, Trailers, and Monolingualism. » Balfour 153-169.
- Sinha, Amresh. « The Use and Abuse of Subtitles. » Balfour 171-190.
- Tveit, Jan-Emil. « Dubbing versus Subtitling: Old Battleground Revisited. » *Anderman et Cintas* 85-96.

Vanderschelden, Isabelle. « Subtitling wit : the case of *Ridicule*. » *Studies in French*

Cinema 2.2 (2002) : 109. *Academic Search Premier*. Web. 12 oct. 2011.

<<http://web.ebscohost.com/ehost/pdfviewer/pdfviewer?sid=205c211a-7752-4451-b616-f86a3737ff98%40sessionmgr114&vid=2&hid=123>>.