



Master

2012

Open Access

This version of the publication is provided by the author(s) and made available in accordance with the copyright holder(s).

L'exercice délicat du sous-titrage : de nombreuses difficultés, mais des solutions théoriques et pratiques Illustration par une large sélection de films de Pedro Almodóvar

Aberkan, Tijani

How to cite

ABERKAN, Tijani. L'exercice délicat du sous-titrage : de nombreuses difficultés, mais des solutions théoriques et pratiques Illustration par une large sélection de films de Pedro Almodóvar. Master, 2012.

This publication URL: <https://archive-ouverte.unige.ch/unige:26752>

TIJANI ABERKAN

**L'EXERCICE DÉLICAT DU SOUS-TITRAGE :
DE NOMBREUSES DIFFICULTÉS, MAIS DES SOLUTIONS
THÉORIQUES ET PRATIQUES**

Illustration par une large sélection de films de Pedro Almodóvar

Mémoire présenté à la Faculté de traduction et d'interprétation pour
l'obtention de la Maîtrise en traduction, spécialité Traduction spécialisée.

Directeur de mémoire :

Monsieur Jean-Paul MISSIRE

Jurés :

Madame Mercedes NEAL-BRAVO

Monsieur Marco SABBATINI

Université de Genève

Juin 2012

Remerciements

Je souhaite tout d'abord remercier M. Missire, mon directeur de mon mémoire, pour son intérêt pour le sujet, sa patience et ses précieux conseils.

Je remercie également Mme Neal-Bravo et M. Sabbatini qui ont accepté d'être les jurés de ce mémoire et de me faire part de leurs commentaires.

Je tiens aussi à remercier tout particulièrement Mme Gaëlle Rousset, traductrice indépendante et spécialiste du sous-titrage, qui a bien voulu répondre à mes questions.

Je remercie également M. Diaz-Cintas, expert reconnu de la traduction audiovisuelle, qui a gentiment accepté de me fournir quelques renseignements au début de mes recherches.

Merci à Lucile Davier, assistante de l'unité de français de la FTI, qui m'avait reçu et donné des conseils qui se sont avérés très utiles alors que ma réflexion n'en était qu'à ses premiers balbutiements.

J'aimerais enfin remercier ma famille et mes proches qui m'ont apporté leur soutien pendant ces longs mois de travail.

Avant-propos

Nous aimerions tout d'abord préciser que notre travail traite uniquement du sous-titrage le plus couramment utilisé au cinéma, à savoir le sous-titrage interlinguistique monolingue. Notre réflexion ne tiendra compte ni des sous-titres intralinguistiques (passage de l'oral à l'écrit sans changer de langue) et ni des sous-titres bilingues (présence simultanée à l'écran de sous-titres en deux langues).

Nous n'aborderons pas non plus le sous-titrage pour malentendants, le sous-titrage de documentaires, le sous-titrage en direct, etc.

Notre travail ne portera pas non plus sur d'autres procédés audiovisuels tels le doublage, le commentaire ou le *voice-over**.

Par ailleurs, le genre masculin pour le terme « sous-titreur » est employé comme genre neutre.

* les dialogues originaux sont conservés, mais couverts par d'autres dialogues en langue cible

Introduction

En 1993, Pedro Almodóvar reçoit le César du meilleur film étranger pour le film *Talons aiguilles*. Il s'agit du premier prix prestigieux que le cinéaste espagnol obtient à l'étranger. D'autres suivront : notamment le Prix de la mise en scène et le Prix du scénario du Festival de Cannes respectivement en 1999 pour *Tout sur ma mère* et en 2006 pour *Volver*, mais aussi et surtout l'Oscar du meilleur film étranger en 2000 pour, de nouveau, *Tout sur ma mère*. Les professionnels du cinéma ayant participé au vote à l'issue duquel ces récompenses ont été attribuées n'étaient pas, pour la grande majorité d'entre eux, hispanophones. Ils ont donc visionné les films dans leur version originale sous-titrée, comme il est coutume de le faire dans ces cas-là.

Il semble donc que le sous-titrage ait contribué – ou tout du moins n'ait pas empêché – le succès des œuvres de Pedro Almodóvar à l'étranger, en particulier en France et aux Etats-Unis.

Nous pourrions élargir ce constat à toutes les œuvres cinématographiques qui reçoivent un prix dans des pays où la langue parlée n'est pas celle utilisée dans le film.

On remarque que le sous-titrage bénéficie cependant d'une opinion relativement négative parmi le public. Il n'est pas rare en effet qu'à la sortie des salles de cinéma, un spectateur se plaigne de la mauvaise qualité du sous-titrage dans son ensemble ou qu'il raille l'emploi de telle ou telle formule à un certain moment du film.

Cette mauvaise réputation des sous-titres est souvent liée aux gênes physiques et psychologiques dont ils sont à l'origine.

Les yeux du spectateur sont effet soumis à un effort constant de va-et-vient entre l'image et le texte des sous-titres. De plus, comme l'explique L. Marleau, « Les apparitions et les disparitions brusques et fréquentes des inscriptions lumineuses font subir à l'œil une longue série de chocs visuels »¹.

¹ MARLEAU Lucien, « Les sous-titres... un mal nécessaire », in *Meta*, vol. 27, n°3, 1982, p. 276

De cette gêne physique naît une certaine frustration psychologique : le spectateur a l'impression de ne pas apprécier le film à sa juste valeur².

Ayant toujours considéré le sous-titrage comme le meilleur moyen de respecter l'œuvre originale, nous nous sommes intéressés à cette discipline particulière et avons décidé d'en comprendre les particularités.

Nous avons remarqué que les spectateurs qui critiquent systématiquement la qualité du sous-titrage n'ont souvent malheureusement aucune idée des spécificités de cet exercice et notamment des contraintes qui lui sont propres.

Au fil de lectures, de conférences auxquelles nous avons assisté et notamment d'un entretien avec une professionnelle du sous-titrage, nous nous sommes interrogés sur les spécificités de l'exercice, mais aussi sur les problèmes posés au sous-titreur et sur les éventuelles stratégies permettant de résoudre ces difficultés.

Il nous a donc tout d'abord paru nécessaire de nous attarder sur ce qu'était vraiment le sous-titrage. Nous nous sommes ainsi efforcés d'en donner une définition complète et précise, avons retracé l'historique de cette discipline et étudié les différentes phases de son processus. Nous avons également voulu mettre l'accent sur les nombreuses contraintes qui en font un exercice particulièrement délicat.

Après avoir cerné les caractéristiques singulières de notre objet d'étude, nous nous sommes attachés, dans notre deuxième partie, à relever les principales difficultés auxquelles était confronté le sous-titreur au cours de son travail. Nous avons ainsi répertorié les problèmes posés par la nécessité de concision, ceux liés au passage de l'oral à l'écrit, ceux de la traduction des références culturelles et ceux posés par les situations humoristiques.

Dans la troisième et dernière partie de notre travail, nous avons voulu dégager des stratégies ou procédés ponctuels permettant de résoudre ces problèmes. Nous nous sommes appuyés pour cela sur les réflexions de traductologues, sur les analyses d'experts du sous-titrage et sur certaines solutions trouvées par les praticiens.

² Ibid.

Afin d'illustrer notre étude, nous avons choisi d'analyser des films réalisés par Pedro Almodóvar. L'œuvre du cinéaste espagnol présente en effet l'avantage d'être prolifique et de renfermer un large éventail de situations particulièrement intéressantes pour notre travail. Nous avons ainsi visionné avec attention quatorze films de langue espagnole sous-titrés en français.

Première partie :

le sous-titrage : définition, historique et contraintes

I. Définition

Quelques exemples de définitions

Le *sous-titre* étant le résultat du *sous-titrage*, les deux termes sont inextricablement liés et la définition de l'un nous mène naturellement à la définition de l'autre.

La définition du mot « sous-titre » énoncée par la plupart des dictionnaires généralistes est la suivante : « traduction condensée du dialogue d'un film, en bas de l'image³ ».

Quatre éléments dans cette définition méritent notre attention.

Tout d'abord, le sous-titre est une « traduction ». Nous comprenons ici qu'il y a passage d'une langue originale (ou langue source) à une langue cible.

L'élément suivant nous précise qu'il s'agit d'une forme de traduction particulière : « une traduction condensée ». Il n'y a donc pas seulement transfert d'une langue à une autre, mais aussi un effort de résumé des informations contenues dans la version originale.

La définition nous indique ensuite l'objet sur lequel porte cet exercice : « le dialogue du film ». Si l'on s'en tient à la signification stricte du terme *dialogue*, le sous-titrage a donc pour seul objet le « texte parlé et échangé par les acteurs »⁴.

Le dernier élément apporte une précision quant au positionnement des sous-titres sur l'écran. Ils se situent en effet « au bas de l'image ».

Plusieurs spécialistes donnent une définition du sous-titrage proche de celle citée précédemment.

Lucien Marleau, par exemple, parle de « traduction condensée du dialogue projetée en bas des images⁵ ». Sa définition présente l'avantage de préciser les circonstances dans lesquelles il est

3 *Le Robert pour tous*, édition 2010

4 Vincent Pinel, *Vocabulaire technique du cinéma*, Nathan Université, 1996, p. 115

5 Lucien Marleau, « Les sous-titres... un mal nécessaire », in *Meta*, vol. 27, n°3, 1982, p. 273

fait recours au sous-titrage : « dans un film parlant étranger présenté en version originale »⁶.

C'est sur la nécessité de condensation qu'insiste Xosé Castro Roig, spécialiste espagnol et praticien de la traduction audiovisuelle. Il inclut ainsi dans sa définition les limites techniques qui doivent être respectées dans l'exercice du sous-titrage :

Sobreimpresión de la traducción de los diálogos de una película en la pantalla. Los subtítulos pueden tener hasta dos renglones de 36 o 40 caracteres como máximo, en función del formato de emisión y el tipo de letra.⁷

Ces explications nous permettent de nous faire une idée générale de ce qu'est un sous-titre : il s'agirait d'une traduction, sous forme écrite et de manière condensée, des dialogues d'un film projeté en langue étrangère.

Après visionnage de nombreux films sous-titrés, nous avons constaté que ces définitions pouvaient néanmoins faire l'objet de plusieurs observations critiques.

Remarques concernant ces définitions

La première de nos interrogations concerne le positionnement en bas de l'image évoqué par plusieurs définitions. Il nous semble en effet qu'il ne s'agit pas là d'un élément de définition *sine qua non* des sous-titres.

S'il est vrai que c'est généralement là qu'ils apparaissent, il arrive aussi qu'ils soient projetés sur une autre partie de l'écran (le plus souvent sur la partie supérieure) afin de ne pas masquer un détail important du film situé en bas de l'image.

Ensuite, ces définitions présentent systématiquement le sous-titrage comme une « traduction des dialogues » du film. Nous avons pourtant pu remarquer que d'autres éléments de l'œuvre étaient, eux-aussi, sous-titrés. Nous pensons notamment aux chansons ou aux divers messages apparaissant à l'écran sous forme écrite tels les écriteaux ou les lettres épistolaires.

6 Ibid.

7 Xosé Castro Roig, « Introducción a la subtitulación de películas », 50.º Congreso anual de la ATA, Nueva York, 28 de octubre del 2009

La notion de condensation peut, elle aussi, faire l'objet d'une observation. Le résumé des répliques des personnages est effectivement souvent inévitable pour des raisons d'ordre technique sur lesquelles nous reviendrons. Qualifier le sous-titrage de « traduction condensée » peut toutefois prêter à discussion. La condensation est en effet une conséquence des contraintes techniques inhérentes au sous-titrage, mais n'en constitue pas une règle obligatoire. Si le débit de paroles d'un personnage le permet (ce qui est rarement le cas), il n'est pas interdit de fournir une traduction complète de ses répliques.

L'ensemble des contraintes auxquelles il faut se plier pendant le processus de sous-titrage amène également certains spécialistes à se demander si un tel exercice peut être qualifié de « traduction », préférant alors parler d' « adaptation ». Sans entrer véritablement dans ce débat, nous souhaiterions cependant signaler une sorte de voie médiane proposée par Y. Gambier avec le terme *tradaptation* défini comme « un ensemble de stratégies (explicitation, condensation, paraphrase, etc.) et d'activités, incluant révision, mise en forme, etc. »⁸.

La définition de Jorge Diaz-Cintas

Jorge Diaz-Cintas présente une définition qui n'est pas sujette à ces remarques. Sa définition, la plus complète, est celle que nous retiendrons:

Práctica lingüística que consiste en ofrecer, generalmente en la parte inferior de la pantalla, un texto escrito que pretende dar cuenta de los diálogos de los actores así como de aquellos elementos discursivos que forman parte de la fotografía (carteles, pintadas, leyendas, pancartas...) o la pista sonora (canciones).⁹

Le premier avantage que présente cette définition est celui de ne pas trancher entre les termes « traduction » et « adaptation » qui prêtent tous deux à discussion. L'auteur préfère en effet employer l'expression plus générique de « pratique linguistique ».

De plus la définition de J. Diaz-Cintas indique bien que ce ne sont pas seulement les

8 Yves Gambier, « La traduction audiovisuelle : un genre en expansion » in *Meta : journal des traducteurs / Meta: Translators' Journal*, Volume 49, numéro 1, avril 2004, p. 5

9 Jorge Diaz-Cintas, *La traducción audiovisual: el subtulado*, Salamanca: Almar, 2000, p.23

dialogues qui sont traduits par les sous-titres, mais aussi d'autres éléments (« éléments discursifs ») en langue originale qui ont leur importance pour la compréhension du film par le spectateur.

Enfin, il est précisé dans cette définition que les sous-titres « s'attachent à restituer » les dialogues et les éléments discursifs du film. La difficulté de l'exercice de sous-titrage est sous-entendu dans cette formulation ; le sous-titreur s'efforce de transmettre du mieux qu'il le peut les informations du film, mais cette opération n'est pas évidente. La nécessaire condensation, ainsi que d'autres paramètres que nous étudierons, participe à la difficulté de la tâche proposée au sous-titreur.

II. Historique et évolution

Depuis son apparition (à la toute fin des années 1920) à nos jours, le sous-titrage a connu de nombreuses évolutions en raison notamment d'avancées techniques et d'une amélioration des méthodes de travail.

Nous essaierons de voir dans cette partie comment est né le sous-titrage et quels ont été les principaux progrès dont il a bénéficié.

A- Naissance du sous-titrage

Les intertitres : précurseurs des sous-titres

Appelés aussi « cartons », les intertitres étaient utilisés pendant la période du cinéma muet allant de la fin du XIXe siècle aux années 1920.

Contrairement aux sous-titres qui se « greffent » à l'image tout au long du film, les intertitres occupaient la totalité de l'écran et interrompaient le déroulement du film pour donner des indications au spectateur. S'ils étaient parfois utilisés pour retranscrire certains bouts de dialogues importants, ils remplissaient avant tout une fonction narrative en situant l'action dans l'espace et dans le temps.

Les considérant comme des éléments « anticinématographiques »¹⁰, de nombreux réalisateurs s'efforçaient de les utiliser le moins possible.

Leur traduction posait moins de problèmes que le sous-titrage car elle n'était pas sujette aux diverses contraintes d'espace, de durée, et de relation directe à l'image. Les intertitres originaux étaient simplement supprimés et remplacés par des intertitres en langue cible.

Avènement du cinéma parlant

La fin des années 1920 correspond à une période de transition entre le cinéma muet et les premiers films parlants. Les films *Don Juan* et *The Jazz Singer*, présentés par la firme Warner respectivement en 1926 et 1927, furent ainsi les premiers dans lesquels les spectateurs purent entendre une musique puis les voix des acteurs.

¹⁰ Ibid. p. 55

Avec l'arrivée du cinéma parlant, se posa alors la question de la compréhension des dialogues par les spectateurs qui ne connaissent pas la langue originale du film.

The Jazz Singer : premier film sous-titré

Sorti en 1927 aux États-Unis, *The Jazz Singer* d'Alan Crosland fut, à l'occasion de sa sortie en France en 1929¹¹, le premier film sous-titré.

Le développement du cinéma parlant, aux États-Unis en particulier, fut accompagné par celui du sous-titrage. En effet, les nombreux films parlants américains devaient alors passer par l'étape du sous-titrage avant d'être projetés en Europe.

Cependant, il fut rapidement reproché aux sous-titres de rendre le cinéma, art populaire par excellence à l'époque, moins ludique car ils obligeaient les spectateurs, dont un certain nombre était analphabète, à un important effort de lecture¹².

C'est ainsi que le doublage fit son apparition peu après, au cours des années 1930.

L'idée du sous-titrage constitua à l'époque un défi nouveau pour les techniciens du cinéma à qui il fut demandé d'intégrer des éléments textuels à l'image.

B- Évolution technique

Le contretypage

Le premier procédé utilisé, dès les premières heures du sous-titrage, fut celui du *contretypage*.

J. F. Cornu nous en décrit la technique :

Il consiste à superposer, par contact photographique, les images successives de chacun des sous-titres avec celles du film ou, plus précisément, avec les photogrammes individuels qui composent l'ensemble d'un film.¹³

Cette opération de superposition présentait toutefois d'importants défauts de lisibilité et de

11 Pilar Orero, « Le format des sous-titres : les mille et une possibilités » in *La traduction audiovisuelle : Approche interdisciplinaire du sous-titrage* de J.-M. Lavour et A. Serban, Bruxelles, De Boeck, 2008, p. 56

12 J. Diaz-Cintas, op. cit., p. 61-62

13 J.F. Cornu, « Pratique du sous-titrage en France des années 1930 à nos jours » in Lavour/Serban, *La traduction audiovisuelle : une approche interdisciplinaire*, Bruxelles, De Boeck, 2008, p. 10

netteté qui poussèrent les techniciens à développer d'autres procédés.

Le sous-titrage chimique

Cette technique, qui fit son apparition au début des années 1930, se veut plus élaborée que la première.

Il s'agit, lors de cette opération, de recouvrir la pellicule du film d'une couche de paraffine sur laquelle seront frappés les caractères des sous-titres. La couche de paraffine est alors enlevée là où chaque caractère a été inscrit. La pellicule est ensuite plongée dans plusieurs bains d'acides, mais reste protégée par la couche de paraffine, sauf aux emplacements des sous-titres qui sont, eux, rongés par l'acide. Les sous-titres sont ainsi inscrits sur la pellicule et peuvent être lus lors de la projection à l'écran.

Si ce procédé est plus difficile à mettre en œuvre, il assure cependant une meilleure qualité de lisibilité des sous-titres.

Les techniques de *contretypage* et de *sous-titrage chimique* seront toutes deux utilisées jusqu'aux années 1980.

L'impression au laser

C'est en 1988 que les premiers films sous-titrés au laser sont projetés dans les salles de cinéma¹⁴. Cette technique permet de graver les sous-titres sur la pellicule du film au moyen d'un rayon laser très fin. Offrant un meilleur confort de lecture et une plus grande discrétion, elle est pratiquement la seule à être utilisée de nos jours.

Outres ces avancées techniques, le processus de sous-titrage a également été amélioré en y intégrant des étapes primordiales à l'obtention de sous-titres de qualité.

C- Progrès de la méthode de travail

Deux étapes ont progressivement été incluses dans le processus de sous-titrage : le *repérage*,

14 Ibid., p. 13

dans les années 1950, et la *simulation*, au cours des années 1980.

Le repérage

Des débuts du sous-titrage à la fin des années 1950, la traduction des dialogues est réalisée sans opération préalable de repérage. C'est à dire que le traducteur-adaptateur ne connaît pas le temps d'apparition à l'écran de chaque sous-titre et n'est tenu à aucune limite de longueur. Il s'ensuit de nombreux défauts de synchronisme dans les films sous-titrés de l'époque. Les premiers repérages sont réalisés dans les années 1956-1957¹⁵ et les professionnels du sous-titrage se rendront vite compte de l'importance de cette opération en tant qu'étape préalable à la traduction.

La simulation

Cette étape, rendue possible par les avancées informatiques des années 1980, permet de *simuler* une projection du film sous-titré.

Auparavant, les professionnels du sous-titrage ne découvraient le résultat final de leur travail que lors de la projection officielle du film, en même temps que le public.

Grâce à cette opération durant laquelle un programme informatique permet d'insérer les sous-titres sur une copie du film, il est possible d'effectuer les dernières corrections techniques et linguistiques avant la phase finale d'impression.

Ces différentes évolutions ont permis de mettre en évidence différentes phases qui ont chacune leur raison d'être et composent le délicat processus du sous-titrage.

15 Ibid., p. 12

III. Un processus en plusieurs étapes

Afin que les spectateurs puissent profiter d'un film en version originale, plusieurs tâches aboutissant à l'élaboration des sous-titres doivent être menées à bien dans un certain ordre. Elles font intervenir plusieurs professionnels et nécessitent des qualifications d'ordres linguistique et technique.

J. Diaz-Cintas relève seize étapes¹⁶ allant de la commande faite par le client à la projection du film à l'écran. L'auteur espagnol précise cependant que la plupart de ces étapes ne sont pas respectées dans la pratique.

Les principales étapes par lesquelles passent véritablement les professionnels du sous-titrage, résumées notamment par Xosé Castro Roig¹⁷, sont celles du repérage, de la traduction, de l'adaptation, de la simulation et enfin de l'impression.

Le repérage

Une copie du film et la retranscription des dialogues en main, cette première phase consiste principalement à déterminer la longueur de chaque sous-titre en fonction de la vitesse d'énonciation de la réplique qui lui correspond. Le sous-titre doit en effet pouvoir être lu par le spectateur en même temps que la phrase à laquelle il se rapporte est prononcée par l'acteur ou l'actrice.

Il arrive que le repérage soit réalisé par le client du sous-titreur et figure déjà sur le document où sont retranscrits les dialogues (« liste de dialogues »). Cette liste de dialogues sur laquelle est déjà précisée la longueur de chaque sous-titre est appelée « spotting list ».

Comme le fait remarquer J. F. Cornu, cette phase de repérage constitue « la pierre angulaire du sous-titrage »¹⁸ tant elle est indispensable à la conformité et au synchronisme des sous-titres vis-à-vis des dialogues.

Le sous-titreur profite généralement de ce visionnage pour prendre en notes des informations qui pourront faciliter par la suite son travail de traduction. Il peut, par exemple, relever

16 J. Diaz-Cintas, op.cit., p. 77-82

17 X. Castro Roig, op. cit.

18 J. F. Cornu, op. cit., p. 12

certains termes spécifiques qu'il devra chercher, certains éléments culturels sur lesquels il devra se documenter, etc.

Une fois cette tâche terminée, le sous-titreur se retrouve en possession d'un document où pour chaque phrase du film, la longueur maximale du sous-titre lui correspondant est précisée.

Ce n'est que maintenant que peut véritablement commencer le travail de traduction.

La traduction

Cette phase de traduction ne débute qu'une fois le travail de repérage réalisé et, de préférence, si les tâches de repérage et de traduction sont toutes deux menées par la même personne. Si le traducteur n'a pas lui-même réalisé l'opération du repérage, il doit passer par une étape préalable de visionnage. Sans cette phase de visionnage, il est en effet difficile de s'imprégner de l'atmosphère du film et donc de traduire correctement les dialogues.

Le travail de traduction consiste ensuite à traduire l'ensemble des répliques figurant sur la liste de dialogues. Le traducteur ne doit pas tenir compte pour l'instant des limites de longueur pour chaque sous-titre, ni de la relation à l'image, etc. Il doit se contenter de traduire la liste de dialogues comme il le ferait pour tout autre texte.

Lorsqu'à chaque réplique est associée sa traduction, le traducteur peut alors passer à la phase suivante : l'adaptation.

L'adaptation

C'est lors de cette étape que la traduction brute de la liste de dialogues va être transformée en sous-titres d'un film. Le sous-titreur (ou adaptateur) devra alors veiller à ce que chaque sous-titre respecte la limite d'espace déterminée lors de la phase de repérage. Il devra ainsi modifier, la plupart de temps, la traduction obtenue lors de l'étape précédente afin de « faire concorder les sous-titres avec le dialogue parlé [du film], dans l'espace et le temps disponibles »¹⁹.

Pour mener à bien cette tâche, l'adaptateur devra faire preuve d'inventivité, se servira de l'image en tenant compte notamment du jeu des acteurs, omettre certains détails, etc.

Il arrive que cette phase d'adaptation ne soit pas réalisée par le traducteur, mais par un autre

19 Lucien Marleau, op. cit., p. 282

professionnel qui en connaît davantage les spécificités.

Nous en sommes maintenant arrivés au moment où chaque réplique apparaissant sur la liste de dialogues est associée à un sous-titre respectant les contraintes d'espace et de temps. Reste alors à vérifier ces sous-titres en les faisant défiler à l'écran en même temps que le film.

La simulation

Lors de cette étape, les sous-titres, obtenus jusqu'alors et enregistrés sur un fichier informatique, sont diffusés en même temps que le film sur un moniteur. Le traducteur, un technicien et un responsable du client assistent généralement à cette vérification.

Cette sorte de répétition générale permet de procéder aux derniers ajustements : raccourcissement d'un sous-titre, allongement d'un autre, modification d'un terme, etc.

Le processus de sous-titrage arrive alors presque à son terme, seule une dernière opération, purement technique, doit encore être accomplie.

L'impression

Cette ultime étape est celle durant laquelle les sous-titres, dans leur version finale, sont imprimés sur la pellicule du film. De nos jours, cette impression se fait presque exclusivement au laser.

Cette opération est irréversible et met fin au processus de sous-titrage. Le film sous-titré est alors prêt pour sa projection à l'écran.

IV. Les contraintes

Les contraintes propres au sous-titrage sont nombreuses : elles sont pour la plupart d'ordre technique ou professionnel.

A/ Les contraintes techniques

Espace disponible sur l'écran

Cette contrainte est liée d'une part aux limites physiques que constituent les dimensions de l'écran et, d'autre part, à la nécessité de ne pas masquer excessivement l'image.

Il est généralement admis qu'un sous-titre doit être composé de deux lignes au maximum.

Cette contrainte d'espace exclut bien évidemment l'utilisation de notes de traducteur ou autres commentaires auxquels il est parfois fait recours dans d'autres formes de traduction.

Temps disponible pour la projection et longueur des sous-titres

L'être humain perçoit plus rapidement un message émis oralement qu'il ne peut lire un texte. C'est afin de respecter ce principe évident que les sous-titres sont limités à un certain nombre de caractères.

Ainsi, une fois une vitesse de lecture moyenne déterminée, il est possible d'établir la longueur d'un sous-titre en fonction du temps d'énonciation de la réplique qui lui correspond.

Il est important de préciser ici que les caractères ne correspondent pas seulement aux lettres, mais aussi aux espaces et aux signes de ponctuation (point, virgule, apostrophe, point d'interrogation, etc.)

Dans le milieu du sous-titrage, on évoque souvent la « règle des six secondes » selon laquelle un spectateur moyen aurait besoin de six secondes pour lire deux lignes complètes à l'écran. Si cette règle n'est pas encore complètement caduque, les spécialistes s'accordent de plus en plus sur un temps de lecture moyen de cinq (voire de quatre) secondes pour ces deux lignes.

Si J. Diaz-Cintas estime qu'une ligne peut compter jusqu'à 40 caractères²⁰, D. Becquemont limite, lui, la longueur d'une ligne à 32 caractères²¹. Partant de l'idée qu'un spectateur moyen nécessite une seconde pour lire 12 caractères, il fixe la longueur maximale d'un sous-titre, les deux lignes comprises, à une soixantaine de caractères.

Un sous-titre ne doit pas être trop long, mais il ne doit pas non plus être trop court. Ainsi, comme l'écrit L. Marleau, « Un sous-titre doit être le plus long possible, aussi long que le permettent les données du repérage »²².

En effet, si un sous-titre est trop court, il risque d'être relu et de provoquer une certaine confusion chez le spectateur. Une conséquence de cette règle est qu'un sous-titre de quelques lettres seulement (2, 3) n'a que rarement une raison d'être. Le sous-titreur préférera l'intégrer au sous-titre précédent ou suivant.

Pour la suite de nos observations, il est important de retenir que l'opération de sous-titrage demande un important effort de précision, souvent au caractère près.

Daniel Becquemont ajoute ainsi : « Innombrables sont les traductions heureuses, les trouvailles, les bonheurs d'expression auxquels le traducteur-adaptateur devra renoncer s'ils dépassent le nombre autorisé de caractères »²³.

Pour les exemples pratiques que nous allons analyser dans ce travail, nous ferons en sorte que les améliorations éventuelles que nous proposerons ne dépassent pas le nombre de caractères du sous-titre original.

Respect des changements de plans

L'une des règles d'or du sous-titrage est la synchronisation entre les sous-titres et les changements de plans. Un plan correspond à l'ensemble des images qui résultent d'une même prise de vue réalisée sans interruption ou coupure technique. Un sous-titre ne doit jamais rester à l'écran sur deux plans qui se suivent afin de ne pas provoquer un « effet de chevauchement ». Cet effet désoriente le spectateur qui va naturellement lire deux fois le

20 J. Diaz-Cintas, op. cit., p. 112

21 Daniel Becquemont, « Le sous-titrage cinématographique : contraintes, sens, servitudes », dans *Les transferts linguistiques dans les médias audiovisuels* de Yves Gambier, p.149

22 L. Marleau, op. cit., p. 279

23 D. Becquemont, op. cit., p. 149

même sous-titre.

Il va de soi que cette règle s'applique également aux changements de scènes.

C'est durant la phase de repérage qu'une attention particulière va être prêtée à ces changements de plans et ainsi déterminé le temps de présence à l'écran de chaque sous-titre.

Comme le fait justement remarquer X. Castro Roig, cette règle est particulièrement contraignante avec certains réalisateurs ou certains types de films (ceux d'action en particulier) où les nombreux changements de plans ont pour but de rendre la narration plus dynamique²⁴.

Insertion et enlèvement des sous-titres

Comme le précise J. Diaz-Cintas, il est important d'observer une légère pause entre deux sous-titres²⁵. Si cette pause ne doit pas dépasser une seconde, elle doit néanmoins être suffisamment marquée pour que le spectateur comprenne que le sous-titre précédent est terminé et se prépare à lire le suivant.

Certaines conventions à respecter

Il ne s'agit pas ici de règles à proprement parler, mais d'un ensemble de dispositions rendues courantes par la pratique et auxquelles les spectateurs se sont habitués. Sur demande du client, le traducteur peut être amené à en contourner certaines, mais doit généralement les respecter.

Ces conventions, ou « normes orthotypographiques », sont résumées par X. Castro Roig²⁶. Si le spécialiste espagnol se concentre sur le sous-titrage vers le castillan, nous avons remarqué que ces conventions s'appliquaient également lorsque l'exercice était pratiqué vers le français²⁷.

➤ Fragmentation des unités syntaxiques

Il faut veiller à ne pas séparer les unités syntaxiques d'une ligne à l'autre. On ne doit donc pas

24 X. Castro Roig. op. cit.

25 J. Diaz-Cintas, op. cit., p. 113

26 X. Castro Roig, op. cit.

27 Nous n'avons pas été en mesure de vérifier si elles étaient respectées pour le sous-titrage vers des langues qui nous sont moins familières telles le chinois, le japonais, l'arabe, etc.

retrouver un déterminant en fin de première ligne puis le nom auquel il se rapporte en début de ligne suivante. Il en est de même pour les adjectifs qui doivent se trouver sur la même ligne que le nom qu'ils qualifient.

➤ Symétrie entre les deux lignes

Il faut éviter une symétrie parfaite entre les deux lignes du sous-titre : l'une doit être plus longue que l'autre, en général c'est le cas de la deuxième ligne.

➤ Les majuscules

Les majuscules sont très peu utilisées dans le sous-titrage car ce qu'elles sont censées exprimer (cris, colère, etc.) l'est déjà par les acteurs. Elles sont généralement réservées pour la traduction de pancartes, écriteaux, messages sur un ordinateur, etc., ainsi que pour traduire le titre et les intertitres du film.

➤ L'italique

L'emploi de l'italique est, lui, plus fréquent et intervient lorsqu'il s'agit de traduire tout message qui n'est pas directement prononcé par un personnage : voix provenant de la télévision ou de la radio, chansons, pensées d'un personnage, passage d'une lettre, voix-off, etc. Il est également fait appel à l'italique pour traduire des répliques émises dans une autre langue que celle employée majoritairement dans le film.

➤ Les abréviations

Pour répondre à l'obligation de condensation, il est parfois fait recours aux abréviations de type « Mme » pour « Madame ». Ces abréviations doivent toutefois être utilisées avec une grande prudence tant elles peuvent désorienter le spectateur s'il ne les connaît pas. Seules les abréviations les plus courantes et les moins sujettes à confusion peuvent donc être employées.

➤ Les guillemets

Les guillemets français (« ... ») sont généralement délaissés au profit de ceux anglais ("...") qui prennent moins de place à l'écran.

➤ Les points de suspension

Les points de suspension, en début ou fin de phrase, sont à éviter dans la plupart des cas. Ils peuvent exceptionnellement être utilisés en début de phrase lorsque un silence particulièrement long précède la réplique et, en fin de phrase, pour marquer une ellipse.

➤ Les chiffres

Les chiffres de 0 à 9 s'écrivent en toutes lettres. Les nombres à deux chiffres ou plus peuvent, eux, être retranscrits en chiffres. Il faut éviter cependant de commencer un sous-titre par un nombre écrit en chiffres.

➤ Non-traduction de certains mots

Tous les éléments écrits du film qui ont la même orthographe et le même sens en français, un panneau indiquant « Madrid » par exemple, n'ont pas besoin d'être sous-titrés. Il en est de même pour les répliques brèves ayant pratiquement la même prononciation et la même signification en français (par exemple : « no ») ou ne comprenant qu'un nom de personnage (« Juan »).

B/ Contraintes professionnelles

Les traducteurs pratiquant le sous-titrage doivent souvent s'adapter à des conditions de travail difficiles qui ont un effet indéniable sur la qualité des sous-titres obtenus. Ces contraintes sont évoquées aussi bien par les espagnols J. Diaz-Cintas²⁸ et X. Castro Roig²⁹ que par Gaëlle

28 J. Diaz-Cintas, op. cit., p. 87-89

Rousset, traductrice indépendante française spécialisée dans la traduction audiovisuelle, avec qui nous avons pu nous entretenir par l'intermédiaire du studio de sous-titrage Titra-film basé à Genève.

Outils nécessaires non-fournis

Pour réaliser son travail dans les meilleures conditions, le traducteur devrait recevoir, en plus d'une copie du film, une liste des dialogues comprenant la retranscription de l'ensemble des répliques, un glossaire des termes difficiles (termes techniques, argot, régionalisme, etc.), ainsi qu'un manuel précisant les normes orthotypographiques que le client souhaite voir respecter³⁰.

Il n'en est malheureusement pas ainsi dans la pratique.

En effet, il est rare que les traducteurs bénéficient des deux derniers éléments cités. Le travail se fait souvent avec une copie du film et la liste des dialogues. Il arrive également que le traducteur soit en possession d'une copie de film uniquement et doive en retranscrire lui-même l'ensemble des répliques³¹.

Le fait de ne pas bénéficier de ces outils précieux limite la qualité du travail du traducteur et lui fait perdre du temps alors que les délais dont il dispose sont déjà très courts.

Délais souvent très courts

Si le délai généralement accordé au sous-titrage d'un film, toutes étapes confondues, est d'environ deux semaines, G. Rousset nous fait remarquer que ces délais s'amenuisent progressivement. Les traducteurs se voient ainsi soumis à un « rythme accéléré et frénétique »³² qui a bien évidemment des conséquences négatives sur la qualité des sous-titres.

29 X. Castro Roig, op. cit.

30 J. Diaz-Cintas, op. cit., p. 106

31 Ibid.

32 Ibid., p. 88

D'autres intervenants que le traducteur dans le processus de sous-titrage

La situation idéale serait celle où le traducteur est maître des étapes de repérage, traduction, adaptation, simulation et relecture finale.

Ce n'est malheureusement pas toujours le cas dans la pratique.

Il arrive souvent que la liste de dialogues reçue par le traducteur contienne déjà les marques d'un repérage réalisé par la société responsable de la transcription des dialogues ou par le client lui-même.

Il arrive aussi que, par manque de temps, le client fasse appel à plusieurs traducteurs pour traduire et adapter chacun des passages différents du film, entraînant inévitablement un manque d'homogénéité de style des sous-titres.

Enfin, bien que le traducteur participe, dans la plupart des cas, aux phases de simulation et de relecture finale, c'est le client qui a souvent le dernier mot concernant le choix d'un terme, la tournure d'une phrase, etc.

Trop faible rémunération

Excepté le cas de certains pays du nord de l'Europe (Pays-Bas, Finlande, Suède, etc.) où des chaînes de télévision et des studios de sous-titrage emploient des traducteurs comme salariés permanents, les traducteurs spécialisés dans le sous-titrage exercent leur activité en tant que traducteurs indépendants.

Le constat fait par J. Diaz-Cintas sur la faible rémunération des sous-titres n'est pas propre à l'Espagne puisque Gaëlle Rousset nous parle, elle aussi, d'une « dégringolade alarmante des tarifs »³³ qui, ajoutée à d'autres contrariétés du métier, la rend « assez pessimiste quant à l'avenir de cette profession »³⁴.

Les faibles revenus tirés de l'activité du sous-titrage amènent certains spécialistes à se tourner vers d'autres genres de traduction et dissuadent souvent les plus jeunes de se lancer dans une telle carrière. Cette situation a bien évidemment une incidence sur la qualité des sous-titres proposés aux spectateurs.

33 Entretien avec Mme Gaëlle Rousset

34 Ibid.

Pas ou peu de formation spécifique au sous-titrage

Bien qu'au cours de ces dernières années, certaines écoles aient peu à peu commencé à proposer des formations en traduction audiovisuelle, ces cursus restent néanmoins peu nombreux, du moins en Europe³⁵. Nous constatons ainsi que parmi les universités retenues par la Direction générale de la traduction de la Commission européenne dans le cadre du réseau EMT (master européen en traduction), moins de la moitié présente une filière, une spécialité ou un cours d'initiation à la traduction audiovisuelle.³⁶

Or un apprentissage sur le tas de cette forme de traduction très particulière ne participe pas à l'amélioration de la qualité des sous-titres.

C/ Autres types de contraintes

L'intervention du traducteur est bien évidemment destinée à rendre possible la compréhension du film pour les spectateurs qui n'en connaissent pas la langue, mais il faut tout de même tenir compte du fait que la majorité de ces spectateurs arrivent à comprendre certaines bribes de dialogues, en particulier lorsqu'il s'agit de langues cousines telles l'espagnol et le français, ou de l'anglais, langue dont de nombreuses personnes ont certaines notions.

Les traducteurs ne doivent pas se servir de ce constat pour ne pas traduire certaines informations, mais se montrer vigilants en évitant, dans la plupart des cas, d'inverser l'ordre d'une phrase pour, encore une fois, ne pas désorienter le spectateur. D. Becquemont en cite un contre-exemple parfait dans le film *Mr Arkadin*³⁷ qui commence par « My name is Van Straten... » sous-titré en français par « À Naples un certain Bracco... ».

Nous constatons donc que le sous-titrage est une pratique linguistique caractérisée par de nombreuses spécificités qui la distinguent de l'exercice traditionnel de traduction.

35 Nous avons limité notre recherche aux écoles et universités européennes.

36 Sur les 54 établissements sélectionnés, seuls 24 proposent au moins un cours d'initiation à la traduction audiovisuelle.

37 Orson Welles, *Mr Arkadin*, 1955

Elle doit notamment suivre un processus d'élaboration qui évolue au cours de l'histoire et qui fait intervenir plusieurs professionnels issus des domaines de la technique d'impression, de la production et de la traduction.

Il s'agit aussi d'une pratique associée à de nombreuses contraintes dont les sous-titres doivent tenir compte. Ces contraintes sont principalement d'ordre technique, avec notamment une limite stricte d'espace et de temps à respecter, et liées à la nécessaire prise en compte de l'image et de la bande son. Il convient également de noter que les sous-titres bénéficient rarement de bonnes conditions de travail ; ils apprennent souvent le métier sur le tas, sont soumis à des délais très courts et sont mal rémunérés.

Deuxième partie :

les difficultés rencontrées par le sous-titreur

Nous avons pu constater dans la première partie de notre travail que le sous-titrage était un exercice comprenant de nombreuses contraintes.

Ces contraintes créent des difficultés propres au sous-titrage ou rendent encore plus difficile la résolution des problèmes que pose généralement la traduction.

Nous avons choisi d'illustrer ces difficultés par des extraits tirés de films du célèbre cinéaste espagnol Pedro Almodóvar.

Nous avons ainsi visionné quatorze films sortis à intervalle régulier au cours d'une période d'une trentaine d'années :

- *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (Pepi, Luci, Bom et autres filles du quartier), 1980
- *Entre tinieblas* (Dans les ténèbres), 1983
- *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* (Qu'est-ce que j'ai fait pour mériter ça ?), 1984
- *Matador* (Matador), 1985
- *La ley del deseo* (La loi du désir), 1986
- *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (Femmes au bord de la crise de nerfs), 1988
- *¡Átame!* (Attache-moi), 1989
- *Tacones lejanos* (Talons aiguilles), 1991
- *Carne trémula* (En chair et en os), 1997
- *Todo sobre mi madre* (Tout sur ma mère), 1999
- *Hable con ella* (Parle avec elle), 2002
- *La mala educación* (La mauvaise éducation), 2004
- *Volver* (Volver), 2006
- *Abrazos rotos* (Étreintes brisées), 2009.

Notre objectif premier est non de procéder à une évaluation qualitative des sous-titres, mais d'utiliser ces extraits pour expliquer les défis que le sous-titreur doit relever.

L'analyse de ces films et de leurs sous-titres respectifs nous ont ainsi permis de dégager quatre principaux types de problèmes : ceux liés à la nécessité de concision, ceux dus au passage de l'oral à l'écrit, ceux des références culturelles et, enfin, ceux en relation avec l'humour.

I- Problèmes liés à la nécessité de concision

L'une des difficultés majeures rencontrées par les professionnels du sous-titrage est celle de parvenir à une certaine concision des sous-titres.

Celle-ci est matérialisée par un nombre précis de caractères, déterminé lors de la phase de repérage, que le sous-titreur doit respecter pour chaque sous-titre.

Si un tel exercice n'est jamais évident, certaines situations le rendent particulièrement compliqué et obligent à faire certains choix qui peuvent entraîner des pertes plus ou moins importantes par rapport aux dialogues originaux.

Des situations comprenant des dialogues particulièrement rapides ou de soudains changements de plans rendent, par exemple, plus ardue la tâche du sous-titreur qui, pris dans un effort de condensation plus important, doit tout de même veiller à transmettre au spectateur francophone ce que disent les personnages et la manière dont ils le disent.

Un débit rapide

Les hispanophones ont la réputation de s'exprimer très rapidement et de facilement s'engager dans des discussions très vives durant lesquelles les répliques se succèdent particulièrement vite. Il ne s'agit peut-être que d'un cliché comme un autre, mais nous devons toutefois admettre que les films que nous avons visionnés comprennent de nombreuses scènes caractérisées par un débit de parole très rapide.

Le sous-titreur doit ainsi faire un effort de condensation encore plus important que celui auquel il doit s'astreindre d'ordinaire.

Le nombre de caractères du sous-titre est en effet déterminé en fonction de la durée de la réplique du personnage. Or si cette réplique comprend davantage d'éléments qu'une autre de même durée, le nombre de caractères qui lui est associé reste, quant à lui, inchangé. Le sous-titreur doit donc s'efforcer de restituer le maximum d'éléments de la phrase originale en très peu de mots.

Parmi les illustrations de cette difficulté que nous avons constatées au cours de nos visionnages, nous avons choisi de relever notamment une scène du film *Hable con ella* et un passage de *Tacones lejanos*.

Au début du film *Hable con ella*, Benigno, l'un des personnages principaux, est en train de s'occuper d'une patiente lorsque l'une de ses collègues infirmières entre dans la salle et demande à Benigno s'il peut la remplacer ce soir-là, n'ayant trouvé personne pour garder ses enfants. Le dialogue s'amorce et se déroule à une vitesse relativement rapide. Benigno accepte de rendre service à sa collègue et dit :

Version originale	Sous-titre
- Tú no tienes la culpa que tu marido te haya dejado colgada con los tres niños .	- C'est pas de ta faute si ton mari t'a plaquée.

La phrase prononcée par Benigno contient trois éléments d'informations principaux : la non-culpabilité de sa collègue, le fait que son mari l'ait abandonnée et les trois enfants dont elle doit s'occuper.

En raison de la vitesse avec laquelle est dite cette réplique, le nombre de caractères du sous-titre est relativement faible.

Le sous-titre se voit ainsi dans l'impossibilité de restituer les trois éléments de la version originale et choisit de n'évoquer que les deux premiers.

Cette difficulté de condensation est encore plus apparente lorsque les répliques du dialogue sont nombreuses et se succèdent à un rythme très vif.

Le film *Tacones lejanos* nous en fournit un exemple révélateur lors d'un dialogue entre Becky, chanteuse célèbre, et Letal, travesti travaillant dans un cabaret, à la fin du numéro de ce dernier :

Version originale	Sous-titres
- Becky	∅ ³⁸
- Hola	∅
- ¡Que sorpresa y que apuro! Espero que no te haya molestado.	- Je ne t'ai pas fâché ?
- ¿Molestarme, por qué?	- Pourquoi ?
- Hay gente que no le guste nada que le imiten	- Pour l'imitation...

³⁸ Ce symbole signifie qu'aucun sous-titre n'apparaît à l'écran

- A mí, me halaga. Me hace sentir tan joven y tan absurda	- Ça me flatte et me fait sentir jeune
---	--

Nous observons ici aussi que plusieurs éléments de la discussion originale n'apparaissent pas dans les sous-titres³⁹. Le sous-titreur y est malheureusement contraint s'il ne veut pas encombrer l'écran de sous-titres trop longs que le spectateur n'aura pas le temps de lire dans leur intégralité.

Les changements de plans

La vitesse d'élocution des personnages n'est pas le seul paramètre qui accentue la difficulté de condensation.

Un sous-titre ne pouvant pas « déborder » sur le plan suivant, comme nous l'avons vu dans la première partie de notre travail, tout changement de plans brusque a pour effet de raccourcir de manière significative la longueur du dernier sous-titre.

Parmi les exemples rencontrés, c'est une scène du film *¡Átame!* qui, à notre sens, illustre le mieux ce genre de situation.

Ricky, l'un des protagonistes du film, se rend dans une pharmacie pour quelques achats. La scène se termine avec les répliques suivantes :

Version originale	Sous-titres
- ¿Algo más?	- Autre chose ?
- Pues... sí, antibióticos por las muelas.	- Des antibiotiques pour les dents.
- ¿Qué tipo de infección es?	- Un abcès

Un changement de plans intervient dès que le pharmacien a prononcé cette dernière phrase. Le sous-titre qui lui correspond doit donc être très court afin que le spectateur puisse le lire avant le plan suivant.

³⁹ Nous les avons signalés en gras

Une phrase telle que « Quel type d'infection est-ce ? » ou même « Quelle infection ? » serait trop longue. Le sous-titre choisit donc de sous-entendre la question et de la remplacer par une réponse.

Le résultat obtenu est ainsi assez étrange lorsqu'on lit les sous-titres l'un après l'autre.

Si la vitesse avec laquelle sont débitées certaines répliques ou si de brusques changements de plans accentuent la difficulté de son travail de concision, le sous-titre doit veiller à ne pas altérer pour autant le sens de la version originale et à en respecter certaines nuances importantes, notamment le registre de langue employée.

Difficulté de ne pas altérer le sens

Malgré quelques pertes d'informations, le sens général des répliques originales est conservé dans la grande majorité des cas. Il arrive cependant que la nécessité de concision pousse le sous-titre à faire certains choix qui entraînent un changement de sens plus ou moins important.

Nous avons observé des situations présentant cette difficulté dans plusieurs films, dont notamment *Matador* ou *¡Átame!*, mais c'est un dialogue du film *Hable con ella* qui a le plus attiré notre attention.

Lydia, femme torero, a été violemment percutée par un taureau et est hospitalisée. Pendant que le corps médical s'occupe d'elle, ses proches attendent dans le couloir et échangent notamment les mots suivants :

Version originale	Sous-titres
- ¿Qué hora es?	- Quelle heure est-il ?
- Llevan ya cuatro horas.	- Bientôt 4 heures

Dans les sous-titres, le spectateur francophone comprend seulement l'heure qu'il est, il ne peut pas savoir que Lydia est aux mains des médecins depuis quatre heures.

La construction en espagnol permet d'exprimer la durée de l'opération en relativement peu de mots, ce que la langue française peut plus difficilement faire. Un sous-titre tel que « Ils l'opèrent depuis 4 heures » dépasserait le nombre de caractères autorisé.

En faisant ce choix, qui apparaît logique au regard de la question posée « Quelle heure est-il ? », le sous-titreur altère le sens original du dialogue de manière assez importante.

Il en est de même dans une scène du film *Entre tinieblas*.

Yolanda Bell, chanteuse recherchée par la police et réfugiée dans un couvent, évoque avec la mère supérieure leurs enfances respectives. Yolanda dit alors :

Version originale	Sous-titre
- Pues a mí, de pequeña, me llamaban " Moquito " porque tenía muy mal color de cara...	- Quand j'étais petite, on m'appelait " balai " parce que j'étais maigre...

Alors que dans la version originale, c'est la pâleur de son visage lorsqu'elle était enfant que Yolanda évoque, il est fait mention de sa maigreur dans le sous-titre.

Si la figure de style de la comparaison est conservée, un glissement de sens a lieu dans le sous-titre.

Le sous-titreur a probablement eu des difficultés à trouver un surnom aussi court et se référant à la même chose en français. Il a ainsi décidé de déplacer la comparaison sur une autre caractéristique physique du personnage. Le résultat est cependant peu heureux car l'expression consacrée est « maigre comme un manche à balai » et non « comme un balai ».

Ces deux exemples nous permettent de réaliser la difficulté qu'on peut avoir à restituer ce qui est dit par le personnage lorsqu'on est engagé dans un important effort de condensation.

Au cours de cet exercice, le sous-titreur doit également tenir compte de la manière dont le message est exprimé, en prêtant notamment attention au registre de langue employé.

Difficulté de ne pas changer de registre

Hormis le sens, qu'il faut bien sûr restituer dans les sous-titres, le registre de langue utilisé par les personnages du film doit, lui, aussi être pris en compte par le sous-titreur.

Or, les contraintes auxquelles ce dernier est soumis le poussent parfois à recourir à un registre de langue différent. Ce procédé, adopté sciemment ou par erreur, entraîne une perte pour le spectateur francophone qui ne perçoit pas correctement la manière dont le personnage s'exprime.

Nous avons remarqué, à plusieurs reprises, que les sous-titres des films que nous avons visionnés optaient, volontairement ou non, pour un changement de registre.

Le film *¡Átame!* nous en fournit un exemple assez flagrant.

Ricky, jeune homme déséquilibré, se rend compte que Marina, l'actrice qu'il a enlevée, souffre atrocement d'une dent :

Version originale	Sous-titres
- ¡Que putada! No lo sabía.	- Je l'ignorais
- Sólo se me quitará con morfina o algo así.	- Il me faudrait de la morphine
- ¿Morfina? ¿Pero dónde encuentro yo morfina?	- De la morphine ? Où diable en trouver ?

Le premier et le troisième sous-titres ont l'avantage d'utiliser des formules ramassées qui permettent d'employer un nombre restreint de caractères.

Elles appartiennent en revanche à un registre de langue nettement plus élevé que celui des répliques originales, en particulier la première qui contient notamment un juron.

Le même cas de figure apparaît dans un dialogue du film *La ley del deseo* durant lequel Juan décrit à Pablo le lieu où il va se rendre pendant l'été :

Version originale	Sous-titre
- Hay una playa preciosa y un faro que te cagas	- Il y a une plage et un phare d'une beauté folle...

La formulation du sous-titre permet d'attribuer le même qualificatif (« d'une beauté folle ») aux deux substantifs évoqués dans la phrase originale (« *playa* » et « *faro* »). Si ce qualificatif s'associe bien au premier adjectif de la version originale, il est en revanche en net décalage avec le second, beaucoup plus familier.

Tous ces exemples illustrent les problèmes liés à la nécessité de concision qu'on est amené à rencontrer durant le processus de sous-titrage.

Ces problèmes peuvent être résumés par les questions suivantes : comment faire pour parvenir à la concision nécessaire lorsque le débit de parole est particulièrement rapide ou lorsqu'un changement de plans limite encore plus la marge de manœuvre du sous-titreur ? Comment parvenir à cette nécessaire concision sans altérer le fond et la forme du message original ?

Les difficultés rencontrées lors du processus de sous-titrage ne s'arrêtent pas là.

La traduction de l'oralité constitue, elle aussi, l'un des défis majeurs que le sous-titreur doit relever.

II- Problèmes liés au passage de l'oral à l'écrit

Le passage d'un discours oral à un texte écrit constitue une difficulté importante pour le sous-titreur.

Certaines caractéristiques d'un échange sous forme orale ne sont tout simplement pas, ou difficilement, transposables à l'écrit.

Nous avons ainsi pu nous en rendre compte à diverses reprises au cours de nos visionnages et avons relevé quatre principaux types de situations particulièrement difficiles à gérer : celles où plusieurs personnages s'expriment en même temps, celles où des insultes ou un langage argotique sont utilisés, celles faisant intervenir un personnage ayant un accent particulier, et celles comprenant des hésitations, des reprises ou des défauts de prononciation.

La simultanéité de parole

L'une des premières difficultés que nous avons constatée est celle de sous-titrer un dialogue où plusieurs personnages parlent en même temps.

Si le spectateur est capable d'entendre que deux personnages s'expriment simultanément et de percevoir ce qu'ils disent, il ne peut en revanche pas lire deux phrases en même temps.

Ce problème se pose notamment pour des scènes de conflit ou de débat durant lesquelles les personnages ne cessent de s'interrompre les uns les autres.

C'est notamment le cas dans une scène du film *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*.

Pepi reçoit chez elle Luci qui lui donne une leçon de tricot :

Version originale	Sous-titres
- No, así no.	- Pas comme ça
- ¿Cómo que así no? pues es lo que me estabas explicando, ¿no?	- Pourquoi pas ?
- Pues no, porque mira, te estás dando cuenta que antes estabas haciendo el punto del derecho y ahora te has equivocado y estás	- Tu faisais le point à l'endroit... et là, tu le fais à l'envers

haciendo el punto al revés	
- ¿Y eso qué más da? ¿y eso qué más da si eso es una muestra? o sea... yo estoy aprendiendo ya a hacer el punto del derecho, ¿no? O sea a meter la derecha...	- J'apprends le point à l'endroit !
- Pero si lo sabías hacer él del derecho porque ya lo tienes... así no, no se hace, pues no...	- Alors pourquoi le fais-tu à l'envers ?
- Además no lo toques porque me lo ensucias, es blanco	- Ne touches pas... tu abîmes mon point

Les passages en gras correspondent aux répliques prononcées en même temps par les deux personnages.

Hormis la vitesse de dialogue très élevée, l'autre difficulté à laquelle est confronté le sous-titreur est celle du brouhaha créé par les deux personnages qui parlent en même temps. Le sous-titreur est contraint de faire un choix entre ce qui est dit par un personnage plutôt que par l'autre, ce qui conduit indéniablement à une perte pour le spectateur francophone.

Le même film nous présente un autre exemple de ce cas de figure.

Cette fois-ci, Luci accompagne une comédienne et son fils vers un bar où l'attendent Pepi et Bom. La comédienne est très énervée par son fils, lui tape sur la tête et ne cesse de se plaindre :

Version originale	Sous-titres
- ¡Ay! ¡No le des en la cabeza mujer!	- Ne lui tape plus sur la tête
- Si fuera tuyo... menuda cruz este niño. Desde luego tengo unas ganas que tenga diez años y que sea mayor de edad...	- S'il était à toi... J'ai hâte qu'il grandisse
- Bueno, bueno, todas las mujeres exageráis. Pero bueno, ¿qué va! Mira es aquí.	Ø
- ... y que no me dé la lata, estoy hasta las narices...	Ø
- Anda pasa, pasa chico. Anda pásate guapa.	Ø

Le sous-titreur choisit cette fois-ci de ne pas rendre compte du brouhaha créé par Luci et la comédienne qui s'expriment en même temps. Il a probablement jugé que cet échange n'avait pas une grande incidence sur le déroulement général du film.

Le spectateur francophone peut toutefois se sentir légitimement frustré voyant qu'on ne lui donne pas la possibilité de comprendre une conversation à laquelle il assiste pourtant.

Gros mots, jurons et argot

Le sous-titreur est parfois confronté à des scènes comprenant des insultes ou un langage argotique difficile à retranscrire.

Or les termes grossiers sont souvent plus choquants lorsqu'ils apparaissent sous forme écrite que lorsqu'ils sont prononcés au cours d'une conversation.

Le sous-titreur se retrouve ainsi devant une situation délicate, pris entre la nécessité de rendre le sens et le respect d'une certaine bienséance.

Nous trouvons de nombreux exemples de cette difficulté dans les films de Pedro Almodóvar. Les premières scènes du film *Carne trémula* en comprennent notamment plusieurs.

Une jeune femme, sur le point d'accoucher, est accompagnée par une dame plus âgée et toutes deux cherchent un moyen de se rendre à l'hôpital alors que les rues de Madrid sont désertes en raison de l'état d'urgence proclamé plus tôt par le gouvernement franquiste. Elles tentent d'arrêter une voiture, mais le conducteur poursuit son chemin. L'une d'entre-elles s'écrie alors :

Version originale	Sous-titre
- ¡Hijo puta!	- Fumier

On remarque ici que le sous-titre est moins virulent que l'insulte originale. Le sous-titreur a choisi d'atténuer quelque peu les mots du personnage.

Une autre stratégie est employée quelques instants plus tard lorsque les deux protagonistes parviennent à arrêter un bus et y montent malgré les protestations du chauffeur. Celui-ci finit par accepter de les conduire à l'hôpital, mais hurle :

Version originale	Sous-titre
- ¡Me cago en la leche!	∅

Le sous-titreur a choisi cette fois-ci d'omettre le juron du chauffeur.

Nous pouvons nous demander si ces stratégies ne nuisent pas à la compréhension du film dans toutes ces nuances et, surtout, comment est-ce que le sous-titreur doit agir dans ce genre de situations.

L'argot pose le même genre de difficultés. Certains termes argotiques sont en effet très crus et leur vulgarité peut être accentuée lorsqu'ils apparaissent sous forme écrite.

Ce type de langage pose aussi le problème de sa compréhension par le spectateur lambda.

Celui-ci n'a probablement pas connaissance de certains mots employés exclusivement par un groupe social déterminé, parfois très restreint.

Une scène du film *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* a ainsi particulièrement attiré notre attention. Il s'agit d'un dialogue entre deux jeunes amis pendant une fête organisée chez l'un d'entre eux :

Version originale	Sous-titres
- ¡Hombre, Toni! ¿Qué hay?	- Comment vas-tu, Toni ?
- ¿Pero qué pasa, Moncho?	- Bonjour, Moncho
- Pero ¿Qué te pasa? ¿Te ha tocado la lotería o qué?	- Tu as gagné à la loterie ?
- ¡Qué va hombre! Es una zapita ...	- Non, j'ai fait une passe...
- Pues, a ver si me lo cuentas, porque estoy buscando algo así, porque vivir con los padres...	- Raconte, je cherche quelque chose de ce genre...
[...]	[...]
- Yo conozco a uno, lo que pasa es que es un carrozón y a lo mejor no es tu tipo.	- Je connais un vieux pédé mais qui ne te plaira peut-être pas

- Sí hombre, sabes que a mí, me encantan las carrozas	- J'adore les vieilles casseroles
[...]	[...]
¿Cuánto te ha dado por esto?	Il t'a donné combien ?
- 20 talegos	- 20 000 pesetas

Dans ce dialogue, les deux jeunes hommes emploient des termes appartenant à un type de langage propre au groupe social qui est le leur, c'est-à-dire celui de jeunes madrilènes, plutôt marginaux, du début des années 1980.

Le sous-titre est ici placé devant un choix : doit-il restituer les termes argotiques par des équivalents d'un argot français, quitte à créer une certaine confusion chez le spectateur, ou doit-il faire appel à des mots plus courants afin qu'ils soient compris de tous, au risque de dénaturer les propos originaux ?

Il semble que, dans cet exemple, le sous-titre ait opté pour la deuxième possibilité.

Les accents et variations dialectales

Le parler particulier de certains personnages, caractérisé par un fort accent, est difficile, voire impossible, à transposer correctement sous forme écrite. La prononciation non conventionnelle de certains sons, le fait de placer l'accent tonique sur telle voyelle plutôt que sur telle autre ou l'omission de la fin de certains mots peuvent être autant de caractéristiques d'un accent que nous percevons à l'oreille, mais que nous ne pouvons pas lire.

Or l'accent d'un personnage, tout comme son physique, les vêtements qu'il porte, sa manière de se tenir ou son statut social, participe à la construction du personnage, à la manière dont il est perçu par le spectateur et éventuellement à la place qu'il occupe dans l'intrigue du film.

Dans les films que nous avons visionnés, Pedro Almodóvar utilise régulièrement des personnages ayant un accent assez prononcé. Il peut s'agir de l'accent d'une région d'Espagne, l'accent andalou notamment, de celui d'un pays d'Amérique latine, souvent argentin, ou de celui de pays non hispanophones.

Ainsi dans le film *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, le personnage de Candela, dont la principale caractéristique est sans doute l'ingénuité, possède un fort accent andalou.

En témoigne notamment ce passage, que nous avons essayé de retranscrire tant bien que mal, durant lequel elle raconte comment elle a appris que son amant et ses amis appartenaient à une organisation terroriste :

Version originale	Sous-titres
- ¿Y volvió?	- Il est revenu ?
- <i>Sí, hase dos semana', con dos tio' ma'.</i>	- Il y a deux semaines. Avec deux types.
[...]	
- <i>me confiesa que son terrorista' chiita'</i>	- il m'a avoué que c'étaient des terroristes chiites.
[...]	
- ¿Los que salieron por la televisión?	- Ceux des infos ?
- <i>Lo' mismo'. Bueno yo he tirado toda' su' cosa', he limpiado la' huella', pero si han canta'o donde vivieron, porque claro en lo' interrogatorio' le habrán pega'o.</i>	- Oui. J'ai jeté leurs affaires et effacé leurs empreintes, mais sous la torture, ils ont peut-être donné mon adresse.

L'accent de Candela échappera au spectateur francophone qui n'a pas, ou peu, de notions d'espagnol alors qu'il donne une touche particulière au récit, exagérant notamment l'innocence et la naïveté du personnage.

Malheureusement, le sous-titreur n'a pas la possibilité de faire profiter le public francophone de ce détail.

Il est probable que ce même public francophone perçoive plus facilement l'accent d'un personnage étranger, non hispanophone.

Si l'accent italien d'Helena dans *Carne trémula* est assez discret, celui britannique de Katerina, chorégraphe interprétée par Geraldine Chaplin, l'est nettement moins, comme l'illustre cet extrait pendant lequel elle explique son nouveau projet de spectacle :

Version originale	Sous-titres
- <i>Tengo una vieja idea para un ballet. Se llama « Trincheras ».</i>	- J'ai une idée de ballet. Ça s'appelle <i>Les tranchées</i> .
<i>Es de la segun... primera guerra mundial.</i>	Ça se passe pendant la première guerre.
<u><i>Problema:</i></u> <i>hase falta muchos chicos, muchos bailarines.</i>	Problème : il faudra beaucoup de danseurs.
<u><i>Porque claro,</i></u> <i>en la guerra, hay muchos soldados, lo siento.</i>	Parce que dans les guerres, il y a surtout des soldats.
<i>Pero en Geneva, todo el mundo baila.</i>	Mais à Genève, tout le monde danse.
[...]	
- <i>Y tengo la música, de la obra de Krzysztof Penderecki, la pieza para los victimas de Hiroshima.</i>	- J'ai la musique que Penderecki a écrite pour les victimes d'Hiroshima.
<i>Es segunda guerra mundial, mais no importa.</i>	C'est la 2e guerre mondiale mais peu importe.

Ce que le spectateur francophone ne décèlera pas ici, ce sont les quelques erreurs d'espagnol commise par le personnage (en gras dans le dialogue), qui emploie par exemple des mots d'une autre langue, et certaines constructions de phrase peu naturelles pour un hispanophone (soulignées dans le dialogue).

Le sous-titreur doit-il pour autant inclure volontairement des erreurs dans ses sous-titres ? Le spectateur ne les comprendrait probablement pas et pourrait penser qu'elles sont dues à une incompétence du sous-titreur.

Hésitations, reprises et défauts de prononciation

Le fait de commencer une phrase d'une certaine manière, puis de s'interrompre pour la construire autrement, de faire un « faux départ » en répétant les premiers mots de sa phrase pour finalement aller au bout de celle-ci ou la tendance à balbutier, sous l'effet de l'émotion notamment, sont des constantes du langage parlé.

Elles sont en revanche assez étrangères aux textes écrits qui obéissent à des règles de construction plus rigides.

Ces moments pendant lesquels le personnage élabore ses phrases peuvent ainsi difficilement apparaître dans les sous-titres, d'autant plus que ceux-ci doivent respecter une certaine limite d'espace.

Nous trouvons de nombreux exemples de ce genre de situation dans les films que nous avons visionnés, dont ce passage de *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*.

Les trois amies sont dans un bar très bruyant et Pepi s'adressent à une jeune femme qu'elles viennent de rencontrer :

Version originale	Sous-titre
- Trabajas en alguna parte ahora... ¿déjame hablar! ¿Que si trabajas en alguna parte ahora?	- Tu travailles actuellement ?

Pepi est obligée de s'y prendre à plusieurs reprises pour pouvoir poser sa question en raison du bruit dans le bar. Le sous-titre n'apparaît que lorsqu'elle finit par y parvenir.

Le spectateur francophone ne comprendra pas forcément que c'est la même phrase qui est prononcée deux fois, en raison notamment de légères variations entre les deux, et pourrait être déstabilisé par le fait que la première tentative de Pepi n'est pas sous-titrée.

Le sous-titre doit-il ici reprendre les mêmes mots une deuxième fois ?

Le même genre de problème se pose lorsque ces hésitations sont d'ordre pathologique. C'est le cas dans le film *Mujeres al borde de un ataque de nervios* où le personnage interprété par Antonio Banderas est bègue.

Ce bégaiement, qui participe à la caractérisation du personnage, se remarque notamment dans les passages suivants :

Version originale	Sous-titre
- Es... es que está mu... y enferma de la cabeza	- Elle n'a pas toute sa tête

Version originale	Sous-titre
- E... es que no... no la había vista nunc... nunca así	- Je l'ai jamais vue comme ça.

Ce défaut de prononciation est perceptible même si le spectateur n'a aucune connaissance de la langue espagnole. Le même problème se pose toutefois en ce qui concerne la stratégie à adopter pour le sous-titreur : doit-il reprendre ces hésitations, quitte à forcer le trait, ou doit-il compter sur la capacité du spectateur à déceler lui-même cette particularité du personnage ?

L'ensemble de ces exemples illustre certaines spécificités du langage parlé qui vont souvent à l'encontre des règles de l'écriture ou des contraintes propres au sous-titrage.

Le passage de dialogues parlés à des sous-titres écrits pose indéniablement le problème de la gestion de ces éléments d'oralité.

Nous nous demandons ainsi comment est-ce nous pourrions rendre compte d'une conversation lorsque plusieurs personnages s'expriment simultanément, quelle est l'attitude à adopter face aux insultes ou à l'argot, comment ne pas perdre dans les sous-titres l'accent particulier qui caractérise le parler d'un personnage, et si nous devons tenir compte des tournures de phrase propres à l'oral lors du passage à l'écrit.

Outre les problèmes que posent la nécessité de concision et le passage de l'oral à l'écrit, le sous-titreur est régulièrement confronté à une difficulté qui apparaît dans de nombreuses formes de traduction, mais qui, dans le cas du sous-titrage, est accentué par les contraintes propres à cet exercice.

Il s'agit de la traduction des références culturelles.

III- Sous-titrage des références culturelles

La référence à un élément propre à la culture d'un pays est toujours relativement difficile à comprendre pour un public étranger.

Les films de Pedro Almodóvar comprennent de nombreuses références à la culture espagnole qui constituent souvent autant de difficultés pour le sous-titreur qui doit essayer de transmettre ces éléments d'une culture étrangère au spectateur francophone.

Le premier problème posé, commun à tout type de référence culturelle, est celui de l'arbitrage entre ce qui est spécifique à une certaine zone géographique et ce qui est du domaine de la culture générale. Mme Rousset s'interroge par exemple sur le coup d'État chilien : « savoir que pour les Chiliens, le 11 septembre évoque le coup d'État du 11 septembre 1973, est-ce du domaine de la culture générale ou est-il « normal » qu'un francophone l'ignore ? »⁴⁰.

Vient ensuite la difficulté de la stratégie à adopter pour rendre compte de ces références.

Au cours des visionnages que nous avons effectués, les références culturelles que nous avons relevées sont principalement de quatre types ; elles sont liées à l'histoire de l'Espagne, à ses particularités sociales, à ses coutumes et traditions, ainsi qu'à son patrimoine artistique.

Références historiques

L'histoire récente de l'Espagne, riche de nombreux événements majeurs, a profondément marqué les habitants du pays.

Les films de Pedro Almodóvar, notamment les premiers qui ont été réalisés peu de temps après la fin de la dictature franquiste, comprennent plusieurs références au passé du peuple espagnol.

Le spectateur moyen, qui n'a pas un minimum de connaissances de l'histoire espagnole, aura du mal à déceler certaines allusions à des événements ou à des périodes que les Espagnols ont vécus ou dont ils ont forcément entendu parler.

Le sous-titreur se retrouve alors devant une tâche ardue : comment peut-il expliquer ces références au spectateur francophone ?

⁴⁰ Entretien avec Mme Rousset

Au début du film *Carne trémula*, par exemple, un intertitre nous indique qu'un « état d'exception » a été décrété par le gouvernement espagnol, puis lors de la première scène, une voix provenant d'un poste de radio nous en explique les raisons :

Version originale	Sous-titres
<p>- Acciones minoritarias, pero sistemáticamente dirigidas a turbar la paz de España y su orden público, han ido produciéndose en los últimos meses, claramente en relación con una estrategia internacional que ha legado numerosos países. La defensa de la paz y el progreso de España, y el ejercicio de los derechos de los españoles, deseo unánime de todos los sectores sociales, obligan al gobierno, en cumplimiento de su deber, a poner en práctica medios eficaces y urgentes que corten estas grotescas anomalías de modo terminal.</p>	<p>- Des actions minoritaires, destinées à perturber la paix de l'Espagne et de son ordre public, ont été menées récemment. Elles sont liées à une stratégie internationale visant de nombreux pays. La défense de la paix et de l'exercice des droits civiques, souhaités par tous, obligent le gouvernement à prendre des mesures pour mettre fin aux troubles.</p>

Il est ici fait référence à l'état d'urgence proclamé par le gouvernement franquiste à la fin de l'année 1969.

Le sous-titre n'a malheureusement pas la possibilité d'apporter un éclairage plus précis sur le contexte particulier dans lequel commence ce film. Il ne peut pas, par exemple, utiliser une note de traducteur dans laquelle il préciserait que cet état d'urgence a été décrété à la suite de l'agitation indépendantiste au Pays Basque et que la voix que l'on entend à la radio est celle du ministre de l'Intérieur de l'époque, Manuel Fraga Iribarne⁴¹.

Si des références au passé du pays permettent parfois de placer le film dans un contexte particulier, elles peuvent également servir à caractériser un personnage.

C'est le cas du personnage du mari policier dans *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*. Celui-ci dit à son frère, qui a été victime d'une agression la veille, la chose suivante :

⁴¹ Thomas Sotinel, *Pedro Almodóvar, le livre*, Cahiers du cinéma, 2007, p. 61

Version originale	Sous-titre
<p>- Este país, con tanta democracia, no sé dónde vamos a llegar.</p> <p>Hay que darles un escarmiento a estos comunistas.</p>	<p>- Y'a trop de démocratie, dans ce pays</p> <p>Faut les tabasser ces communistes</p>

L'intrigue du film se déroule au début des années 1980, pendant les premières années de la démocratie post-franquiste. Par cette phrase, l'agent de police exprime ainsi sa nostalgie de l'époque de la dictature de Franco, caractérisée notamment par une violente répression des communistes.

Tout au long du film, le côté réactionnaire de ce personnage est entretenu. On lui découvre d'autres traits, notamment la violence, l'autoritarisme, le mensonge, qui font que ce personnage peut être perçu comme une personnification de la dictature.

Ainsi un spectateur peu au fait de l'histoire de l'Espagne sera certainement moins sensible à ce que ce personnage peut représenter.

Ces deux exemples illustrent la difficulté pour le sous-titreur de plonger le spectateur francophone dans le contexte historique particulier dans lequel un film peut se dérouler. Le même type de difficulté apparaît pour les références d'ordre social.

Références sociales

En raison notamment de son histoire que nous avons évoquée précédemment, la société espagnole présente certains particularismes que nous retrouvons moins dans les sociétés française ou suisse par exemple.

Les premiers films de Pedro Almodóvar font ainsi allusion à certaines notions assez largement répandues dans la société espagnole, mais qui peuvent être assez étrangères à un spectateur francophone.

Dans le film *Matador*, il est notamment fait référence à une organisation religieuse dont le nom ne dira probablement rien au public francophone.

Ángel, l'un des personnages principaux du film, explique à son professeur de tauromachie sa situation familiale :

Version originale	Sous-titre
- Mi familia es del Opus	- Ma mère est de l'Opus Dei

La congrégation catholique, fondée en Espagne, à laquelle appartient la famille d'Ángel est relativement bien installée dans le paysage social espagnol. Elle est en revanche peu connue de l'autre côté des Pyrénées.

Le sous-titre fait l'effort d'en donner le nom complet, mais il ne peut malheureusement pas expliquer à quoi correspond cette appellation.

Un peu plus tard dans le film, cette référence réapparaît lorsque l'infirmière interprétée par Carmen Maura évoque la mère d'Ángel. Le sous-titre adopte alors une autre stratégie :

Version originale	Sous-titre
- Claro que con una madre del Opus , no es raro.	- Avec la mère qu'il a, ça ne m'étonne pas

Sachant que le spectateur francophone ne comprendrait probablement pas cette allusion, il préfère l'évacuer en ne répétant pas le nom du groupe religieux dans le sous-titre.

Le film *La mala educación* nous fournit un autre exemple d'un élément solidement ancré dans le paysage social des Espagnols, mais que la grande majorité du public francophone ignore.

Il s'agit des noms de médias et, dans ce cas précis, de celui d'un journal quotidien.

En effet, lorsqu'Ignacio, travesti en Zahara, se rend chez le Père Manolo, il le menace de faire publier une nouvelle qui mettrait gravement en cause l'homme d'église :

Version originale	Sous-titre
- Tengo un amigo, una cerda que trabaja al <i>Diario 16</i> , que está muy interesada particularmente en publicar este relato.	- J'ai un ami, une salope qui travaille à " Diario 16 " et qui tient à publier cette nouvelle.

S'il est vrai que c'est avant tout la notion de publication qui importe ici, le nom *Diario 16* évoque, pour un spectateur espagnol, un quotidien d'investigation sérieux et reconnu dans tout le pays, ce qui amplifie l'idée de scandale qu'une telle parution pourrait engendrer. Le spectateur francophone perçoit probablement moins la résonance qu'aurait cette publication.

Tous ces éléments auxquels sont naturellement confrontés les citoyens espagnols au cours de leur vie en société peuvent difficilement être expliqués à un public étranger tout en respectant les normes du sous-titrage.

Il est tout aussi difficile d'expliquer, en quelques mots seulement, certaines coutumes du pays à quelqu'un qui n'y a jamais vécu.

Références aux coutumes

Les films que nous avons visionnés font référence à certaines traditions ou certains éléments de folklore qui sont propres au peuple espagnol.

Si certaines de ces coutumes se sont peu à peu faites connaître hors des frontières espagnoles, nombre d'entre-elles restent relativement méconnues du public francophone.

Il est en effet parfois difficile de comprendre certaines traditions si l'on ne possède pas une connaissance minimale de la culture du pays.

Se pose alors pour le sous-titreur le problème de la gestion des références faites à ces coutumes : comment parvenir à les transmettre aux lecteurs de ses sous-titres ?

Les films de Pedro Almodóvar, en particulier *Matador* et *Hable con ella*, comprennent des références assez nombreuses au monde de la tauromachie.

Hormis dans certaines régions du sud de la France, ces combats ou courses de taureaux sont très peu connus dans le monde francophone.

Ainsi, certains termes propres à cette tradition ne possèdent pas d'équivalent dans la langue française.

Le film *Matador* nous fournit un exemple de problème posé au sous-titre. Il s'agit d'une scène durant laquelle l'assistant de l'ancien torero Diego Montes est interrogé par le commissaire de police :

Version originale	Sous-titres
- ¿Cuánto tiempo lleva trabajando con él?	- Vous travaillez pour lui ?
- Desde que era novillero . Después de la cogida , vine aquí para ayudarle y echarle una mano.	- Depuis que je suis novillero. Après l'accident, je suis venu l'aider.

Nous retrouvons dans ce dialogue deux termes de tauromachie ayant chacun une signification précise⁴² et connue de nombreux Espagnols.

Le sous-titre choisit, dans le premier cas, de conserver *novillero*, ne disposant pas de terme spécifique à cette fonction en français, même si la grande majorité du public francophone ne saura pas de quoi il s'agit.

Dans le second cas, il préfère utiliser un terme générique en parlant d'« accident », ce qui a l'inconvénient d'être moins précis que le terme original et d'atténuer la violence du choc qu'évoque *cogida*. Avec le mot castillan, un Espagnol visualise plus naturellement un torero violemment renversé par un taureau.

Un autre type de tradition échappe au spectateur francophone qui n'a aucune connaissance de l'Espagne : les traditions culinaires.

Il existe certains mets, certaines spécialités ou, plus généralement, certaines habitudes alimentaires qui font partie du quotidien des Espagnols, mais que quelqu'un qui n'a jamais mis les pieds en Espagne risque d'ignorer.

Ces mets peuvent avoir des connotations qui vont alors échapper au spectateur francophone.

Le même film, *Matador*, nous en fournit un exemple lorsque Eva, demande à Diego Montes si elle peut emporter quelque chose au moment de rentrer chez elle :

⁴² Selon le dictionnaire en ligne de la RAE, *novillero* signifie « *persona que cuida de los novillos* [« *Res vacuna macho de dos o tres años, en especial cuando no está domada*] » et *cogida* correspond à « *Acto de coger el toro a un torero* »

Version originale	Sous-titre
- Me das una restrilla de morcis , que a mi madre la privan.	- Donne-moi du boudin , ma mère adore.

Le mot *morcis* est un diminutif de *morcillas*, un type de charcuterie espagnole composée principalement de sang de porc et connu de tous les Espagnols.

Le sous-titreur choisit d'employer un équivalent français, le boudin, qui ne correspond pas exactement au même produit, mais qui en est proche.

La *morcilla* est cependant un produit certainement plus consommé, et donc plus connu, en Espagne que le boudin dans les pays francophones. De plus *morcilla* n'a pas la connotation rustre que peut avoir le terme « boudin ».

Dans le film *¿Qué he hecho yo para merecer esto?*, nous trouvons un autre exemple de produit inscrit dans les habitudes alimentaires espagnoles.

Ce produit, moins lié au terroir que la *morcilla* mais très consommé, est évoqué par le père de famille qui, après avoir dîné, demande à son épouse de lui apporter quelque chose à boire :

Version originale	Sous-titres
- ¡Gloria, tráeme una cerveza!	- Apporte-moi une bière
- ¡No hay!	- Y'en a pas !
- ¡Pues vino o casera !	- Du vin, alors !

Il est ici fait référence à une boisson gazeuse, connue de tous en Espagne, qui s'apparente à de la limonade.

Cette référence est évacuée dans le sous-titre, par souci de concision, mais certainement aussi parce qu'un spectateur francophone ne la comprendrait pas.

Ce genre de situation illustre le type de difficultés devant lesquelles le sous-titreur peut se retrouver lorsqu'il est fait allusion à un élément fortement ancré dans les habitudes locales.

Nous avons relevé, au cours de nos visionnages, un autre type de référence qui renvoie à un certain patrimoine artistique, commun à la grande majorité des Espagnols.

Références artistiques

Il existe des types d'art, des œuvres ou des artistes que les Espagnols reconnaîtront immédiatement ou dont ils se feront pour le moins une idée, mais dont le public francophone n'a jamais entendu parler.

Ce dernier risque donc de voir les allusions faites à ce patrimoine artistique lui échapper ou, pour le moins, ne pas comprendre tout ce à quoi elles peuvent renvoyer.

Les artistes espagnols ont par exemple créé des genres musicaux particuliers qui ne sont joués et parfois écoutés qu'en Espagne, voire même que dans certaines régions d'Espagne.

Dans le film *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*, l'une de ces formes musicales typiquement espagnoles est évoquée lorsque les trois amies, protagonistes du film, rencontrent une jeune artiste dans un bar :

Version originale	Sous-titres
- Yo canto. No como tú claro, mi estilo es otro: flamenco, flamenco rock.	- Je chante. Pas comme toi, je chante du flamenco rock
- ¿El qué?	- Du quoi ?
- Flamenco rock.	- [Ø]
- ¿Y eso qué es?	- Qu'est-ce que c'est ?
- Pues es como la tonadilla , pero con una pintilla de internacional.	- Comme la "tonadilla", mais plus internationale

La jeune femme fait ici référence à un type de chanson traditionnelle espagnole.

Le sous-titre prend soin de mettre le terme entre guillemets, mais aucun air de *tonadilla* ne viendra à l'esprit du spectateur francophone pour qui il sera difficile de comprendre de quoi parle exactement le personnage.

Il en est de même à la fin du film, lorsque Pepi conseille à son amie Bom de se tourner vers un autre style de musique :

Version originale	Sous-titres
- ¿Por qué no te haces cantante de boleros ?	- Pourquoi ne chantes-tu pas des boléros ?

- ¿Boleros? ¿Como Olga Guillot ?	- Comme Olga Guillot ?
---	------------------------

Le genre musical et l'artiste évoqués ici jouissent d'une certaine popularité dans le monde hispanophone, mais sont méconnus du public francophone.

Le sous-titre n'a malheureusement pas la possibilité d'expliquer ces références et le spectateur francophone ne comprend donc pas qu'il s'agit d'un genre musical complètement opposé à ce que chantait Bom jusqu'à présent.

Outre la musique, d'autres arts peuvent également être à l'origine de situations similaires. C'est le cas du cinéma dans le film *Carne trémula*.

En effet, après une discussion téléphonique assez violente entre Victor et Helena, deux des principaux personnages du film, un zoom est fait sur l'écran bleuté du téléviseur d'Helena sur lequel apparaît le titre suivant :

Version originale	Sous-titre
" Ensayo de un Crimen "	LA VIE CRIMINELLE D'ARCHIBALD DE LA CRUZ

Le sous-titre prend ici la peine d'employer le titre utilisé en France, à savoir « La vie criminelle d'Archibald de la Cruz ». Cependant ce film de Luis Buñuel reste beaucoup moins familier au public francophone qu'à des spectateurs espagnols.

Des extraits assez longs du film apparaissent au cours de l'une des scènes suivantes, mais le spectateur francophone percevra difficilement le clin d'œil que Pedro Almodóvar fait à cette œuvre du patrimoine cinématographique espagnol.

Tous ces extraits de films que nous avons retranscrits illustrent les difficultés auxquelles le sous-titre doit parfois faire face lorsqu'est évoqué un élément que seules les personnes qui ont baigné dans la culture espagnole peuvent comprendre.

Comment peut-on tout de même, par l'intermédiaire de quelques courts sous-titres, les faire comprendre au public francophone ?

Il s'agit là d'un exercice peu aisé, tout comme un autre type de situations rencontrées dans d'autres formes de traductions que le sous-titrage : les situations humoristiques.

IV- Le sous-titrage de l'humour

La traduction des situations comiques est particulièrement complexe notamment en raison de la difficulté de transposer d'une langue à l'autre certaines tournures de phrases, certaines connotations, certaines sonorités, etc. Or ce sont souvent ces éléments qui sont à l'origine de l'effet humoristique.

Cette tâche devient encore plus délicate lorsqu'il faut également tenir compte des contraintes propres au sous-titrage.

Au cours de nos visionnages, nous avons relevé trois catégories de difficultés liées à la traduction de situations humoristiques : la traduction de jeux de mots, celle de proverbes ou d'expressions idiomatiques, ainsi que celle de certains noms propres.

Les jeux de mots

Ce procédé linguistique permet de créer un effet comique en jouant sur la ressemblance phonique de deux mots ou sur les différents sens que peut avoir un même terme.

Si la similitude phonique ou la polysémie est réelle dans une langue, elle n'existe pas forcément dans l'autre.

Ce genre de situation est donc particulièrement difficile à gérer pour le sous-titreur, d'autant plus qu'il doit notamment veiller à ne pas dépasser un certain nombre de caractères.

Les jeux de mots ne manquent pas dans les différents films que nous avons analysés. Ainsi nous en trouvons notamment un exemple dans le film *La mala educación*.

Lorsque Zahara et Paquito entrent dans l'église où officie Père Manolo, celui-ci est en train de terminer sa prière :

Version originale	Sous-titres
- Por Jesús Cristo, nuestro Señor	- Par Jésus Christ, notre Seigneur.
- Amen	- Ainsi soit-il.
- A ver	- À voir.

En espagnol, un effet comique est créé par la réponse de Paquito qui au lieu du traditionnel *Amen*, que l'on entend en arrière-fond, répond *A ver*, qui signifie « on verra, à voir ». Cet effet comique s'appuie en grande partie sur le parallélisme phonétique entre *Amen* et *A ver*. Il est difficile de reproduire ce parallélisme en français, mais avec « à voir », l'effet comique n'est pas complètement perdu. Il est donc dommage que le *Amen* ait été sous-titré par « Ainsi soit-il ».

Dans le film *Carne trémula*, nous avons relevé un autre jeu de mots qui s'appuie cette fois-ci sur la double signification d'un terme.

Ce jeu de mots intervient dans un dialogue entre Victor, l'un des protagonistes du film, et deux policiers alors que tous trois sont armés et se tiennent en joue les uns les autres :

Version originale	Sous-titres
- Vale, ¡pero que ese deje de apuntarme los huevos!	- Oui, mais dis-lui de pas braquer mes couilles
- Como no sueltas a la chica, voy a hacer tortilla francesa con ellos.	- Si tu ne la lâches pas, je m'en fais une omelette

Le jeu de mots vient ici des différents sens que peut avoir le terme *huevos*.

L'anecdote veut que Pedro Almodovar, plaisantant avec Frédéric Strauss, lui ait ainsi raconté que ce mot représentait à lui seul la moitié du vocabulaire des hommes espagnols⁴³.

Ici l'effet comique, qui naît du fait que *huevos* peut à la fois signifier « œufs » et « testicules », est difficile à conserver en français. Le sous-titreur n'y parvient d'ailleurs pas.

La principale difficulté pour le sous-titreur dans ce genre de situation consiste à trouver dans la langue cible un procédé qui aura le même effet humoristique que le jeu de mots de la version originale.

⁴³ Thomas Sotinel, op. cit., p.64

D'autres types de phrase qui produisent un effet comique sont particulièrement difficiles à sous-titrer. Les visionnages que nous avons effectués nous ont notamment amenés à relever de nombreux proverbes et expressions idiomatiques.

Les proverbes et les expressions idiomatiques

La première fonction des proverbes et des expressions idiomatiques n'est pas réellement de créer un effet comique. Les proverbes sont des sentences plutôt courtes censées exprimer une certaine vérité générale. Quant aux expressions idiomatiques, ce sont des locutions propres à une langue qui expriment une idée de manière figurée.

Néanmoins ces deux constructions s'appuient très souvent sur des images qui prêtent à sourire. Un certain effet comique naît donc de ces tournures.

Leur simple traduction littérale, si elle permet de conserver plus ou moins l'image originale, n'aura cependant pas le même effet car l'une des caractéristiques principales de ces tournures sera perdue ; celle d'être connues de tous et employées régulièrement.

Le problème posé au sous-titre est donc celui de parvenir à conserver la même image, souvent drôle, tout en restant dans le cadre d'un proverbe ou d'une expression idiomatique.

Les films que nous avons visionnés abondent de tournures imagées de ce genre.

Nous en avons notamment relevé un exemple dans le film *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*.

Luci, au cours d'une conversation avec Pepi, utilise en effet le proverbe suivant :

Version originale	Sous-titre
- Dios da hambre al que no tiene dientes.	- Dieu donne à manger à ceux qui n'ont pas de dents

La sentence employée par Luci est une légère déformation du proverbe espagnole « *Dios da pan al que no tiene dientes* ».

Dans le sous-titre, le sens du proverbe est traduit, l'image est conservée, mais il ne s'agit pas d'un proverbe en français, ce qui atténue l'effet de la réplique originale.

Un extrait du film *Volver* illustre également ce genre de situation, avec une expression idiomatique cette fois-ci.

Il s'agit d'une scène durant laquelle Raimunda tente d'apaiser sa fille, visiblement perturbée par la mort de son père :

Version originale	Sous-titre
- Y sobre todo no le estás dando a la lavadora .	- Et surtout arrête de gamberger.

Le sens de l'expression est conservé dans le sous-titre, mais l'image de la machine à laver, qui la rend assez amusante, est malheureusement perdue.

Il n'existe en effet pas d'expression en français faisant appel à la même image.

Nous pouvons donc constater qu'il est souvent difficile pour le sous-titreur de restituer à la fois le sens de la tournure employée, l'image employée tout en restant dans le cadre d'un proverbe ou d'une expression idiomatique.

Quelle stratégie adopter alors dans ces cas-là ? Faudrait-il privilégier certains critères par rapport à d'autres ?

La traduction de certains noms propres

Dans certains cas, les personnages portent des noms qui ont une signification particulière et qui, suivant les circonstances, peuvent être à l'origine d'une situation comique.

Si dans les versions doublées des films, un personnage peut avoir un nom différent de celui qui est le sien dans la version originale sans que le spectateur s'en aperçoive, ce n'est en revanche pas le cas pour les versions sous-titrées car le public a directement accès aux dialogues originaux.

Se pose alors un problème pour le sous-titreur qui dispose d'une marge de manœuvre relativement étroite dans ce genre de situations.

Le film *Entre tinieblas* nous en fournit un premier exemple lorsque la mère supérieure explique à son invitée le caractère particulier de la confrérie religieuse à laquelle elle appartient :

Version originale	Sous-titres
Una de las bases de nuestra comunidad es la mortificación y la humillación.	Les bases de notre communauté sont la mortification et l'humiliation.
Por eso llevamos nombres que te parecerán estrambóticos:	C'est pour ça que nous portons ces noms étranges...
sor Estiércol,	Sœur Fumier.
sor Rata de callejón, [...]	Sœur Rat d'Egout
sor Perdida y sor Víbora.	Sœur Perdue et Sœur Vipère.

L'effet comique porte ici sur les noms très saugrenus qu'ont adopté les membres de cette communauté religieuse.

Si le sous-titre ne les traduit pas, le spectateur ne comprendra pas en quoi ils sont étranges. En choisissant de les traduire, l'effet comique est moindre par rapport à la version originale, les noms choisis en français étant moins amusants que ceux en espagnol.

De plus, le sous-titre doit ensuite veiller à employer ces mêmes noms pendant toute la durée du film.

Le sous-titre du film *Todo sobre mi madre* opte pour une autre stratégie lorsque Huma, l'une des protagonistes du film, explique d'où lui vient ce nom de scène :

Version originale	Sous-titres
- A los 18 años, ya fumaba como un carretero. Por eso me puse Huma .	- A 18 ans, je fumais déjà comme un pompier. D'où ce nom de Huma.

L'explication, qui dans sa version originale peut prêter à sourire, ne tient pas debout dans sa version sous-titrée. Le spectateur francophone ne peut pas comprendre que *Huma* vient du mot *humo* qui signifie « fumée ».

Le sous-titreur a probablement jugé que ce passage ne justifiait pas un changement du nom du personnage alors que l'oreille du spectateur se familiarise tout au long du film avec le nom *Huma*.

Ces exemples illustrent les choix difficiles que le sous-titreur doit opérer dans ces cas-là ; doit-il traduire ces noms propres au risque de déstabiliser le spectateur ou doit-il conserver le nom original quitte à passer à côté d'une situation comique ?

Les problèmes qui se posent au sous-titreur sont nombreux.

Ils peuvent être spécifiques à la pratique du sous-titrage comme c'est le cas pour les problèmes liés au passage de l'oral à l'écrit ou pour ceux dus à la nécessité de concision.

Lorsqu'ils relèvent des problèmes de traduction en général, comme la traduction des références culturelles ou la traduction de l'humour, les contraintes propres au sous-titrage rendent souvent leur résolution encore plus délicate.

En nous appuyant sur les travaux de traductologues, d'experts du sous-titrage et de praticiens, nous avons tenté de dégager des stratégies permettant de résoudre chacun de ces problèmes.

Troisième partie :

les solutions proposées par les théoriciens et les praticiens

I- Problèmes liés à la nécessité de concision

La nécessité de concision qu'imposent les contraintes du sous-titrage est à l'origine de plusieurs types de problèmes, analysés dans la deuxième partie de notre travail, qui rendent souvent difficile la tâche du sous-titreur.

Lors de notre recherche de solutions à ces problèmes, il nous a paru judicieux d'évoquer tout d'abord des notions générales qu'il faut prendre en considération pour l'ensemble du film, puis des procédés plus ponctuels que nous avons observés au cours de nos visionnages.

A/ Notions générales

Durant le travail de condensation qu'il doit réaliser, le sous-titreur doit avoir en tête certains principes généraux qui lui rendront l'exercice plus facile et l'empêcheront de commettre certaines incohérences.

Il doit ainsi veiller à la nécessaire discrétion des sous-titres, ne pas oublier qu'ils accompagnent l'image et adopter une approche fonctionnelle et pragmatique.

La nécessaire discrétion des sous-titres

Il est important de comprendre que, dans un film, le message n'est pas transmis uniquement par les dialogues, mais également par les expressions des visages, les gestes des acteurs, les décors, ou, en un mot, l'image.

Or, comme l'explique Daniel Becquemont, le sous-titrage « mutile quelque peu l'image »⁴⁴.

⁴⁴ Daniel Becquemont, op. cit., p. 146

Il faut donc veiller à ce que les sous-titres soient aussi discrets que possible afin que le spectateur puisse apprécier au mieux les éléments visuels du film :

Il [le sous-titrage] respecte la voix, les rythmes, les intonations originales, mais il détruit une certaine surface de l'image. D'où l'une des premières contraintes de la technique de sous-titrage : limiter le nombre de lignes qui apparaissent sur l'écran afin de ne pas brouiller ce qui demeure pour tout cinéophile l'essentiel, la lecture filmique.⁴⁵

Le sous-titre doit donc se demander si, pour telle ou telle scène, les sous-titres apportent réellement quelque chose à la compréhension du film ou si, au contraire, ils risquent de détourner le regard du spectateur d'un élément important apparaissant à l'écran.

Dans certaines situations, il est ainsi plus pertinent de ne pas sous-titrer une ou plusieurs répliques afin de s'assurer que le spectateur « capte » au mieux certaines informations visuelles importantes pour le déroulement du film.

Un passage du film *La mala educación* illustre assez bien cette idée.

Il s'agit d'une scène durant laquelle Paquito et Zahara entrent dans une église pendant que le père Manolo termine sa prière :

Version originale	Sous-titres
Por eso ruego a Santa María, siempre Virgen,	Je supplie Marie, toujours Vierge,
a los ángeles, a los santos y a vosotros, hermanos	les anges, les saintes, et vous, mes frères...
que intercedáis ante Dios, nuestro Señor.	[Ø]
Dios, todo poderoso, tenga misericordia de nosotros, perdone nuestros pecados y nos lleve a la vida eterna.	[Ø]
Por Jesús-Cristo, nuestro Señor.	Par Jésus-Christ, notre Seigneur.
Amen.	Ainsi soit-il.

⁴⁵ Ibid.

La prière est sous-titrée dans un premier temps, puis les dernières phrases ne le sont pas. Ce qui importe alors est l'image où l'on voit Paquito et Zahara s'échanger des regards pour préparer le vol qu'ils ont planifié (ils volent ensuite plusieurs objets de valeur de la chapelle).

On retrouve également le même genre de situation dans le film *Todo sobre mi madre* lorsqu'Esteban est renversé par le taxi et que sa mère se précipite alors vers lui en pleurant :

Version originale	Sous-titres
¡No! ¡No!	∅
¡Hijo mío!	Mon fils !
¡Hijo mío!	∅
¡Hijo mío!	∅
¡Hijo mío!	∅
¡Por favor hijo mío!	∅
¡Hijo mío!	∅
¡Hijo mío!	∅
¡Hijo mío!	∅
¡Hijo mío!	∅
¡Hijo mío!	∅

Hormis le fait que la mère prononce à plusieurs reprises les mêmes mots, « *Hijo mío* », et qu'il est donc inutile de les sous-titrer à chaque fois, les sous-titres doivent de plus se faire aussi discrets que possible au cours de ce passage tant le jeu de l'actrice suffit à exprimer la détresse de la mère.

Les sous-titres accompagnent l'image

Si, comme nous l'avons observé dans les exemples précédents, les sous-titres peuvent s'effacer au profit de l'image, le sous-titre doit dans tous les cas tenir compte de l'information véhiculée par les éléments visuels apparaissant à l'écran au moment de faire son travail.

Dans certains cas, il pourra ainsi raccourcir de manière significative ses sous-titres en évitant de « répéter » une information déjà transmise par le jeu des acteurs ou tout autre effet visuel. Daniel Becquemont énonce ainsi un autre principe que le sous-titreur doit avoir à l'esprit :

Le langage de l'image peut parfois suffire à la compréhension de ce qui est dit. D'où l'une des règles de toute adaptation cinématographique : ne pas traduire ce qui est déjà explicité par l'image [...].⁴⁶

Les exemples permettent de mieux comprendre cette notion.

Nous en avons notamment trouvé une illustration dans le film *La ley del deseo* lorsqu'Enrique demande à Juan de lui rendre les clefs de sa maison :

Version originale	Sous-titre
- Devuélveme las llaves	- Les clés

On voit Enrique tendre la main en attendant les clefs, le sous-titreur peut alors faire l'économie de plusieurs caractères en évitant un sous-titre tel que « rend-moi les clés ».

Il en est de même dans une scène du film *Tacones lejanos* au cours de laquelle Becky, qui vient de faire son retour à Madrid après une longue absence, discute avec sa fille dans le taxi :

Version originale	Sous-titre
- ¡Dios santo como ha cambiado esta ciudad!	- Mon Dieu, comme ça a changé !

Sans l'aide l'image, on ne saurait pas de quoi Becky est en train de parler, mais en la voyant regarder par la fenêtre en prononçant cette phrase, le spectateur comprend bien que c'est l'évolution de la ville qu'elle évoque.

Ici aussi, le sous-titreur évite un sous-titre plus long : « Mon Dieu, comme cette ville a changé ! ».

⁴⁶ Ibid., p. 152

Approche pragmatique et fonctionnelle

Comme l'explique Adriana Serban, la traduction audiovisuelle doit se faire en tenant compte de la fonction du texte d'arrivée et de son but (*skopos*) :

Dans une approche fonctionnelle de la traduction, le texte de départ (dans notre cas, le dialogue filmique [...]) n'est plus considéré en tant qu'élément déterminant de la stratégie traductive, mais seulement comme un des facteurs que l'on doit prendre en considération à l'heure de traduire. D'autres facteurs qui jouent ou qui devraient jouer un rôle essentiel dans tout acte de traduction sont la fonction du texte d'arrivée, qui peut être différente de celle du texte source, ainsi que le *skopos* (un mot d'origine grec qui signifie « but ») des participants à l'acte de traduction.⁴⁷

À l'heure de réaliser l'effort de condensation que lui imposent souvent les contraintes du sous-titrage, le traducteur doit donc tenir compte de la fonction du film ou de tel passage du film (divertissement, information, persuasion, etc.), ainsi que du but de la traduction. Selon A. Serban, ce *skopos* peut être de « faciliter la compréhension du programme par un public qui ne parle pas la langue d'origine »⁴⁸, mais aussi « de faciliter l'apprentissage d'une langue étrangère, ou de promouvoir une langue ou dialecte en train de disparaître »⁴⁹.

Teresa Tomasziewicz partage cette idée en invitant le traducteur à s'interroger sur « le rôle du texte qu'il traduit »⁵⁰ et à adopter par conséquent « une approche fonctionnelle et pragmatique »⁵¹.

En faisant preuve d'une telle approche, les sous-titres sont amenés à hiérarchiser les informations du dialogue filmique et, suivant l'espace dont ils disposent, à éliminer les informations jugées secondaires.

C'est ce qu'explique notamment Daniel Becquemont qui précise qu'ainsi, les termes à fonction phatique (servant à établir ou prolonger un dialogue sans transmettre de message) et les images (comparaisons, métaphores, etc.) ont tendance à disparaître dans les sous-titres.

⁴⁷ Adriana Serban, « Les aspects linguistiques du sous-titrage » in Jean-Marc Lavour et Adriana Serban, *La traduction audiovisuelle : approche interdisciplinaire du sous-titrage*, 2008, p. 90

⁴⁸ Ibid., p. 91

⁴⁹ Ibid.

⁵⁰ Teresa Tomasziewicz, « La structure des dialogues filmiques » in Michel Ballard, *Oralité et traduction*, 2000, p. 382

⁵¹ Ibid.

Le sous-titreur du film *¡Átame!* emploie par exemple ce type d'approche pour une scène au cours de laquelle Pepe, un des techniciens du film dont Marina est la protagoniste, donne quelques instructions à celle-ci, qui vit dans le même immeuble que lui, avant de partir en vacances :

Version originale	Sous-titres
- Hola, ¿Dónde vas?	- Où vas-tu ?
- Me voy de vacaciones. A ver si consigo olvidarme de esta pesadilla de película.	- Loin d'ici pour oublier ce cauchemar de film.
- Vale.	- [Ø]
- Si llega algo de correo importante, se lo das a Lola, ella tiene mi dirección.	- Donne mon courrier à Lola, elle a mon adresse.
- De acuerdo.	- Entendu
- Marina, no sé cómo te las has arreglado, pero has estado maravillosa.	- Marina tu as été absolument merveilleuse
- ¿Tú crees?	- Vraiment ?
- ¡Vamos!	- Sûr !
- Pues no sé, yo hacía lo que Máximo me decía. A veces no lo entendía, pero yo paso.	- J'obéissais aveuglément à Maximo

Malgré le débit rapide de cet échange, et donc le peu de caractères dont il dispose pour chaque sous-titre, le sous-titreur parvient néanmoins à conserver les principales informations du dialogue et à rendre compte de l'essentiel de l'échange. Seuls quelques éléments peu pertinents ont été éliminés.

Il en est de même dans le film *Tacones lejanos* lors d'un dialogue entre le juge et Rebecca après la mort de Manuel :

Version originale	Sous-titres
- Su marido había comprado comida y bebida al mediodía...	Votre mari s'est installé seul dans la maison
y se instaló en el chalet solo...	[Ø]
ni siquiera llamó a la servidumbre...	Sans personne
¿Por qué?	Pourquoi ?
- Por la mañana habíamos discutido violentamente...	On a eu une violente dispute, le matin
Él me pide el divorcio e yo me negué, le dije que nunca se lo concedería...	Il voulait divorcer et j'avais refusé
él me amenazó con abandonarme, yo le amenacé con suicidarme si me abandonaba	Il m'a menacée de me quitter et moi de me suicider

Ici aussi, un bel effort de résumé est réalisé par le sous-titre qui parvient à transmettre l'essentiel du dialogue en hiérarchisant les éléments d'information et en supprimant ceux jugés secondaires.

Outre ces notions générales que le sous-titre doit avoir en permanence à l'esprit au cours de son travail, nous avons observé, au cours de nos visionnages, plusieurs procédés ponctuels permettant d'obtenir des sous-titres plus courts.

B/ Quelques procédés ponctuels

Nous avons en effet remarqué de nombreuses techniques qui souvent n'étaient pas répertoriées dans les lectures que nous avons effectuées, mais qui sont utilisées par les praticiens et s'avèrent efficaces.

Utilisation d'abréviations, de sigles, de négations tronquées

À diverses reprises et dans plusieurs films, les sous-titres font appel aux abréviations communes de certains termes alors que, dans la version originale, les mots sont employés dans leur intégralité.

Ainsi dans le film *Hable con ella*, les mots espagnols « *profesora* », « *psiquiatra* » et « *casa* » sont sous-titrés par « prof », « psy » et « appart » dans la version française.

Il en est de même dans *Todo sobre mi madre* où « *psicóloga* » est sous-titré par « psy », « *encefalograma* » par « encéphalo » et « *intelectual* » par « intello ».

Si elle permet d'économiser de la place, cette technique a néanmoins l'inconvénient d'entraîner un changement de registre par rapport à la version originale.

Le sous-titre peut aussi choisir d'utiliser des sigles qui lui permettent d'économiser de la place.

C'est le cas dans le film *Los abrazos rotos*, lorsqu'un personnage s'évanouit et qu'un autre s'écrit alors :

Version originale	Sous-titre
- ¡Llaman a la ambulancia !	- Appelez le SAMU

Le sigle « SAMU » permet d'obtenir un sous-titre plus court que « ambulance ».

Ce sous-titre présente également l'avantage d'être mieux adapté à un public francophone.

Un autre type d'abréviation a attiré notre attention et nous a paru plus étonnant car grammaticalement incorrecte. Il s'agit d'une technique consistant à tronquer la négation. L'une des normes admises dans le sous-titrage est de respecter les règles de grammaire, d'orthographe, etc., mais il semble que, dans certains cas, les sous-titres décident de passer outre afin de raccourcir leurs sous-titres.

On trouve notamment un exemple de cette pratique dans le film *Hable con ella*, lors d'un dialogue entre le Docteur Roncero, psychiatre, et Benigno :

Version originale	Sous-titres
- ¿Es por eso por lo que viniste a verme?	- C'est pour ça que tu as consulté ?

- Pues ahora no me acuerdo. Pero supongo. Pero ahora estoy muy bien.	- Je me rappelle plus. Oui, je suppose. Mais là, ça va.
- ¿Tienes pareja?	- Tu as quelqu'un ?
- Más o menos. Ya no estoy solo. Ya no tengo este problema.	- Plus ou moins. Je suis plus seul. J'ai plus ce problème.

Il ne s'agit pas là d'un exemple isolé puisque nous retrouvons ce procédé dans d'autres films tels que *La mala educación* ou *Abrazos rotos*.

Changement du temps verbal

Nous avons remarqué que les sous-titres choisissent parfois d'employer dans leurs sous-titres un autre temps verbal que celui de la version originale.

Il s'agit, le plus souvent, d'éviter en français des temps tels que l'imparfait ou le passé composé qui nécessitent de nombreux caractères. Les sous-titres font alors appel au présent de narration.

C'est par exemple le cas dans le film *Volver*, lorsqu'Augustina raconte comment quelqu'un l'a, semble-t-il, prévenue de la mort de tante Paula :

Version originale	Sous-titres
- Miro donde tu tía	- Je regarde chez ta tante
y me pareció ver la puerta abierta.	et il me semble que la porte est ouverte.
Lo encontré raro, así que entré .	Je trouve ça bizarre alors j' entre chez elle.
Llamé a tu tía, pero no me contestaba .	Je l' appelle mais elle me répond pas.
Y como me iba a contestar, la pobre...	Et pour cause ! La pauvre...
Entré en la habitación	J' entre dans sa chambre
y ahí la encontré ,	et je la trouve là, allongée,
acostada, quietecilla como un pajarillo.	immobile comme un petit oiseau.

La version originale est au passé, mais les sous-titres sont au présent de l'indicatif, ce qui permet d'obtenir une plus grande concision.

Outre la plus grande brièveté des sous-titres qu'entraîne cette stratégie, l'emploi d'un présent de narration permet également d'obtenir un récit mieux adapté à la langue cible.

Nous avons également observé ce procédé lors de la première scène du film *La mala educación* où on voit Enrique, jeune scénariste en mal d'inspiration, lire à haute voix un fait-divers :

Version originale	Sous-titres
- La ola de frio que azota Castilla-La-Mancha	Le froid qui sévit sur Castilla-La-Mancha
se ha cobrado ya a su primera víctima.	fait sa première victime.
Un motociclista muere congelado en plena nacional numero 4	Un motard meurt congelé en pleine nationale 4
y continúa conduciendo 90 kilómetros después de muerto.	et continue sa route sur 90 km après son décès.
Una pareja de guardias civiles le echaron el alto	Deux policiers tentent de l'arrêter.
y como no reaccionó , le siguieron hasta alcanzarle.	Comme il ne réagit pas, ils le prennent en chasse.
Se pusieron a su lado y le increparon para desistiera de su actitud.	Arrivés à sa hauteur, ils l' interpellent .
Viendo que el motorista no se movía, comprendieron que algo extraño ocurría.	Là, ils comprennent que quelque chose cloche.

Dans ce même film, nous avons remarqué un autre type de changement de forme verbal permettant une économie de place.

Ce changement intervient pendant une scène durant laquelle l'assistant d'Enrique lui explique qu'un visiteur l'attend :

Version originale	Sous-titre
- Dice que fue compañero tuyo del colegio.	- Il te connaîtrait du collège.

Le sous-titreur emploie ici un conditionnel présent, au lieu du présent de l'indicatif de la version originale, lui permettant d'obtenir un sous-titre plus court que s'il avait opté pour une solution telle que « Il dit qu'il te connaît du collège ».

Changement de la forme verbale

Au cours de nos visionnages, nous avons remarqué que les sous-titreurs optaient parfois pour une forme verbale différente de celle utilisée dans les dialogues originaux, passant par exemple de la forme affirmative à celle interrogative, de la forme négative à celle affirmative, etc.

Ce procédé permet en effet d'obtenir parfois une plus grande concision.

C'est notamment le cas dans le film *Tacones lejanos*, lors d'une discussion entre Becky et sa fille :

Version originale	Sous-titres
- ¿Por qué no me dijiste que te casaste con Manuel? Me enteré de purita casualidad.	- Tu t'es marié avec lui et je l'ai su par hasard
- ¿No sería mejor olvidarlo todo?	- Oublions ça...
- No, ¿Por qué no me lo dijiste?	- Tu ne me l'as pas dit
- Te llame por teléfono para decirte que me casaba, ¿lo recuerdas?	- Je t'ai parlé de mon mariage au téléphone

Nous remarquons que les quatre questions de la version originale sont transformées en phrases affirmatives dans les sous-titres.

La conservation de la forme interrogative aurait effectivement eu pour conséquences des sous-titres plus longs.

Il en va de même pendant un dialogue entre Becky et son assistante tiré du même film :

Version originale	Sous-titre
- ¿Por qué no me dejas que te acompañe?	- Laisse-moi venir

Nous avons également observé des passages de la forme affirmative à celle interrogative. C'est notamment le cas dans le film *La ley del deseo* lorsque Tina s'adresse à un policier :

Version originale	Sous-titre
- Mucha gente ha sido asesinada y me pregunto cuántos asesinos has descubierto tú.	- Parce que vous en démasquez souvent, des assassins ?

Ce passage à la forme interrogative permet de réaliser un meilleur résumé de la réplique originale de Tina.

Le dernier type de changement de forme verbale que nous ayons constaté est celui du passage de la forme négative à celle affirmative.

Ce procédé est, par exemple, utilisé dans le film *Tacones lejanos* lorsque Becky s'adresse au juge :

Version originale	Sous-titre
- ¡Usted no está en la cárcel!	- Vous êtes libre

Un sous-titre tel que « vous, vous n'êtes pas en prison » aurait été nettement plus long et aurait certainement dépassé le nombre de caractère autorisé.

Le même cas de figure se présente lors d'un échange entre Benigno et Marco dans le film *Hable con ella* :

Version originale	Sous-titres
- ¿Para qué son esas botas?	- Pourquoi ces bottines ?
- Esto es para que los pies, no se le tuerzan hacia los lados o se le caigan hacia adelante.	- C'est pour que ses pieds restent droits.

Ici aussi, le passage à la forme affirmative permet de réaliser une grande économie de place en transformant deux propositions négatives en une seule affirmative.

L'emploi de points de suspension

Le procédé consistant à omettre la fin d'un énoncé en utilisant des points de suspension est assez rarement utilisé dans le sous-titrage.

Il arrive toutefois que, lorsque le dialogue est particulièrement rapide, le sous-titre choisisse d'y recourir.

Outre le passage de *La mala educación* que nous avons évoqué précédemment (au cours duquel une partie de la prière du Père Manolo n'est pas sous-titrée), nous avons relevé l'emploi de ce procédé à deux autres reprises au cours de nos visionnages.

Dans le film *¡Átame!*, cette technique est utilisée lorsque Lola fait part à sa sœur de la difficulté de son travail à cause du comportement du réalisateur avec qui elle travaille :

Version originale	Sous-titre
- Pues mucho, porque él te mira y se inspira, entonces quiere salvarte y me lo cambia todo.	- Il te voit, ça l'inspire, il veut te sauver...

Même si une partie de l'information est perdue, les points de suspension reflètent une certaine suite logique d'actions. De plus, l'exaspération du personnage est perceptible grâce au jeu de l'actrice.

Les points de suspension sont également utilisés par le sous-titre du film *Todo sobre madre* pour l'œuvre au nom assez long « Un tramway nommé désir », lorsque Manuela s'adresse à Huma et Nina :

Version originale	Sous-titre
- « Un tranvía llamado deseo » ha cambiado mi vida.	- « Un tramway... » a changé ma vie

Le nom de l'œuvre revient plusieurs fois dans le film et le spectateur comprend tout à fait qu'il y est fait référence cette fois-ci aussi.

Astuces et trouvailles du traducteur

Nous avons relevé un certain nombre de passages pour lesquels la difficulté de concision nous a paru particulièrement bien résolue par les sous-titres.

Il s'agit de procédés qui n'appartiennent pas véritablement aux catégories présentées au préalable et que nous avons choisis de regrouper sous l'appellation *Astuces et trouvailles du traducteur*.

Les exemples que nous avons observés sont assez nombreux, nous avons donc essayé de retenir ceux qui nous ont semblé les plus parlants.

Il arrive ainsi que le sous-titreur trouve une formulation qui permette d'englober plusieurs éléments de la réplique originale.

C'est notamment le cas dans le film *Entre tinieblas* lorsque l'une des sœurs explique à sa supérieure son mal-être :

Version originale	Sous-titre
- Yo, como escritora y como religiosa , estoy en plena crisis.	- Je suis en pleine crise spirituelle et créatrice .

Ici le recours à deux adjectifs qualificatifs, au lieu des substantifs de la version originale, facilite la concision du sous-titre.

Un exemple similaire se présente dans le film *Tacones lejanos* lors d'un dialogue entre Rebecca et le juge :

Version originale	Sous-titre
- Pero eso no sólo depende de mí, también depende de ti	- Mais cela dépend de nous deux

Le sous-titre parvient ici à obtenir un sous-titre très court en optant pour une construction de phrase différente de la réplique originale du personnage.

Le même type d'opération est effectué dans le film *Matador* au cours d'une scène entre Diego Montes et son avocate :

Version originale	Sous-titre
- No me interesan los crímenes que se cometen en Madrid. Sólo los tuyos.	- Seuls tes crimes m'intéressent. Pas les autres.

Dans une scène du film *¡Átame!* durant laquelle le réalisateur Máximo répond aux questions d'une journaliste, c'est en utilisant un verbe exprimant une répétition de l'action que le sous-titre parvient à utiliser un nombre restreint de caractères :

Version originale	Sous-titre
- Después de un accidente de estos, tienes que aprender a hacerlo todo de nuevo . Tienes que aprender a hablar, a leer, a escribir	- Après une attaque, il faut réapprendre à parler, à lire, à écrire

L'emploi du verbe « réapprendre » pour sous-titrer l'ensemble de la locution « aprender a hacerlo todo de nuevo » est ici très bien vu.

Le sous-titre du film *La ley del deseo*, dans un dialogue où Pablo s'adresse à Antonio qui l'avait préalablement insulté dans une lettre, réussit à trouver le terme correspondant à une définition énoncée dans la version originale :

Version originale	Sous-titre
- No deberías provocar a un corruptor de menores .	- Tu viens provoquer un satyre .

Le mot « satire » peut effectivement avoir le sens de « corruptor de menores »⁵², mais présente l'avantage d'être bien plus court.

Nous citerons un dernier exemple d'opération particulièrement bien menée avec un passage du film *Mujeres al borde de un ataque de nervios*.

Il s'agit d'une scène durant laquelle Pepa évoque la dangerosité de l'ex-épouse d'Ivan :

Version originale	Sous-titres
<p>- Ana, esa mujer lleva dos pistolas y está tumbada. Mira como voy yo, llena de gazpacho, medio ciega y descalza. ¿Qué crees? ¿Que voy así para llamar la atención? No, me lo ha hecho ella. Esa mujer es capaz de todo. Se lo tengo dicho.</p>	<p>- Ana, elle est armée et elle est dingue. Regarde dans quel état je suis. Tu crois que je fais exprès ? Non, c'est elle. Je l'ai prévenue.</p>

Alors que le débit de paroles est particulièrement rapide au cours de ce dialogue, le sous-titreur parvient tout de même à restituer les propos de Pepa dans les limites d'espace qui lui sont imposées.

Pour y parvenir, il recourt notamment à l'aide de l'image (dans la deuxième phrase), regroupe plusieurs phrases en une seule (pour la troisième phrase) et réalise un important effort de synthèse.

Il nous semble que les difficultés liées à la nécessité de concision que nous avons évoquées dans la deuxième partie de notre travail, à savoir un débit particulièrement rapide, de brusques changements de plans, ainsi que les difficultés de ne pas altérer le sens ou changer de registre, doivent être appréhendées en ayant à l'esprit certaines notions générales que nous avons décrites préalablement et en ayant recours, suivant les cas, aux différents procédés ponctuels analysés ci-dessus.

⁵² Dictionnaire en ligne de l'Académie française : « Homme lubrique, obsédé qui recherche des relations sexuelles avec des inconnues, notamment des petites filles, ou qui se livre à des actes répréhensibles (exhibitionnisme, voyeurisme). », consulté le 19.01.2012.

Le sous-titre doit en effet adopter une approche fonctionnelle et pragmatique en s'interrogeant sur la fonction et le but du passage qu'il traduit. Il privilégiera ainsi certains choix plutôt que d'autres.

Il ne doit pas perdre de vue le fait que l'image joue un rôle essentiel dans son travail. Il faut donc que les sous-titres restent discrets et accompagnent au mieux ce qui se déroule à l'écran. Il doit enfin disposer d'une palette de procédés ponctuels qui lui permettent de raccourcir ses sous-titres suivant les situations qui se présentent à lui.

II. Problèmes liés au passage de l'oral à l'écrit

Nous avons constaté, dans la deuxième partie de notre travail, que la particularité du sous-titrage consistant à passer d'un discours oral à un texte écrit était à l'origine de nombreuses difficultés.

Nous avons alors relevé les problèmes liés à la simultanéité de paroles, aux accents et variations dialectales, aux gros mots, jurons et termes argotiques, ainsi que ceux posés par les répétitions, faux-départs et autres incohérences du langage parlé.

Les lectures et les visionnages que nous avons faits nous ont permis de dégager certaines réflexions et stratégies qui permettent de mieux appréhender ces difficultés.

Nous avons ainsi observé que le sous-titrage ne pouvait pas se permettre de reproduire les incohérences de l'oral, que, mises à part quelques solutions pragmatiques, une certaine standardisation de la langue était inévitable et, enfin, que les sous-titres devaient être envisagés comme un complément d'information et non comme l'unique ou principale source d'information pour le spectateur.

Éviter les incohérences et ambiguïtés de l'oral

Comme nous l'avons expliqué plus tôt dans notre travail, lorsque deux personnes conversent, elles ont tendance à commencer une phrase puis à s'arrêter pour la reprendre d'une autre manière, à répéter les premiers mots plusieurs fois, à chercher leurs mots tout en continuant à parler, etc.

Si les dialogues de films sont écrits à l'avance et ne correspondent pas exactement à ces conversations spontanées, les acteurs tentent tout de même de recréer cette même naturalité en agrémentant leurs répliques de ces mêmes éléments caractéristiques de l'oralité.

C'est alors le jeu de l'acteur, son intonation notamment, qui donne sens à ce qui est dit.

Si les hésitations, faux-départs et autres incohérences de l'oral sont reproduites dans les sous-titres, il faudrait également que le spectateur perçoive exactement les intonations de l'acteur pour comprendre ses propos.

Or il s'agit-là d'une tâche ardue pour le spectateur confronté à une langue qu'il ne connaît pas.

C'est ce qu'explique Stephen Smith :

And while the audience will be able to hear whispers and shouts and usually understand their significance, at least between European languages, it is surely too much to expect them to pick up the subtleties of intonation. This means that subtitles will need to interpret what is being said and avoid ambiguities, unless the original is deliberately ambivalent. And even then it will often be necessary to simplify.⁵³

S. Smith invite ainsi les sous-titreur à reformuler les propos des personnages pour ne pas reproduire les incohérences du langage parlé et, dans certains cas, à en simplifier le contenu. Il les met également en garde contre la tentation de vouloir reproduire certaines erreurs caractéristiques de l'oral :

I would caution against reflecting mistaken formulations in the original with errors in the subtitles. [...] Deliberate mistakes in the subtitles may not be perceived as such. They may well be attributed to an error on the subtitler part or, worse still, they may mean the audience will not grasp what is going on.⁵⁴

Ainsi dans la deuxième partie de notre travail, nous nous demandions comment gérer le sous-titrage de l'extrait ci-dessous :

Version originale	Sous-titre
- Trabajas en alguna parte ahora... ¡déjame hablar! ¿Que si trabajas en alguna parte ahora?	- Tu travailles actuellement ?

Nous évoquions alors le fait que le spectateur francophone puisse être déstabilisé par le fait qu'un unique et court sous-titre soit utilisé pour rendre compte d'une réplique prononcée en un temps relativement long.

Le spectateur non hispanophone pourrait cependant être encore plus désorienté si la même phrase apparaissait deux fois dans le sous-titre. Il penserait en effet probablement qu'il s'agit d'une erreur technique comme nous l'indique S. Smith :

⁵³ SMITH Stephen, « The language of subtitling » in GAMBIER Yves, *Translating for the media*, 1998, p. 145

⁵⁴ Ibid., p. 146

[...] consecutive subtitles should not be identical since they might give the impression of technical interference. At least if they are, there should be a reasonable number of frames between them.⁵⁵

L'attitude à adopter face à ce genre de situation de « faux-départ » serait donc de mettre à profit le nombre de caractères raisonnable dont dispose le sous-titre pour expliciter davantage la situation dans laquelle se trouvent les personnages :

As long as the speaker talks continuously, such redundancies can actually be a godsend since the extra time can be used, within certain limits, to explain what is being said.⁵⁶

En recourant à une telle stratégie, ce passage pourrait être sous-titré de la façon suivante :

Version originale	Proposition de sous-titres
- Trabajas en alguna parte ahora... ¡déjame hablar! ¿Que si trabajas en alguna parte ahora?	- Tu travailles actuellement ? Eh, tu m'entends ?

Le sous-titre proposé présente ainsi l'avantage de ne pas répéter deux fois la même phrase ni de laisser le spectateur dans le flou pendant quelques secondes en ne lui proposant aucun sous-titre.

De plus il s'insère parfaitement dans le dialogue puisque l'interlocutrice de Pepa explique juste après qu'elle est à la fois artiste et serveuse dans un bar.

La nécessité de ne pas reproduire les incohérences, ambiguïtés ou erreurs du discours oral nous amènent assez naturellement vers notre deuxième constatation, à savoir une certaine standardisation de la langue dans le sous-titrage.

⁵⁵ Ibid.

⁵⁶ Ibid.

Standardisation de la langue

La langue écrite répondant à des normes plus rigides que le langage parlé, le passage d'une réplique d'un personnage à un sous-titre passe le plus souvent par une « normalisation » de la langue.

Cette standardisation a pour effet d'éviter les incohérences du langage oral, comme nous venons de le voir, mais aussi de neutraliser les accents et variations dialectales, ainsi que d'atténuer, voire d'éliminer, les jurons, gros mots et termes argotiques.

Lorsque nous avons évoqué le problème des accents et des variations dialectales dans la deuxième partie de notre travail, nous avons nous-même eu du mal à retranscrire l'accent andalous de Candela dans *Mujeres al borde de un ataque de nervios*.

Nous avons alors fait usage de nombreuses approximations orthographiques pour tenter de rendre compte de la manière particulière dont le personnage s'exprime :

Version originale	Sous-titres
- ¿Y volvió?	- Il est revenu ?
- <i>Sí, hase dos semana', con dos tio' ma'.</i>	- Il y a deux semaines. Avec deux types.
[...]	
- <i>me confiesa que son terrorista' chiita'</i>	- il m'a avoué que c'étaient des terroristes chiites.
[...]	
- ¿Los que salieron por la televisión?	- Ceux des infos ?
- <i>Lo' mismo'. Bueno yo he tirado toda' su' cosa', he limpiado la' huella', pero si han canta'o donde vivieron, porque claro en lo' interrogatorio' le habrán pega'o.</i>	- Oui. J'ai jeté leurs affaires et effacé leurs empreintes, mais sous la torture, ils ont peut-être donné mon adresse.

Or ces approximations ne peuvent pas être employées dans le sous-titrage, ce qui conduit assez inéluctablement à une neutralisation des accents, comme l'explique encore une fois S. Smith :

In practice it is usually the best bet to subtitle even the strongest of dialects in a standard form of the target language. Otherwise irregularities may be seen as mistakes by the subtitler or simply not understood.⁵⁷

La standardisation s'applique également à l'ensemble des termes relevant d'un langage grossier, vulgaire ou injurieux.

La raison de cette tendance normalisante relève cette fois-ci du caractère plus choquant que peut avoir ce genre de terme sous forme écrite. J. Diaz-Cintas constate ainsi que les gros mots sont plus « offensants » à l'écrit qu'à l'oral :

La opinión generalizada es que las palabras gruesas son más ofensivas en letra impresa y aunque, en principio, no debería haber problemas de censura, la tónica general es la discreción en su uso y se suelen convertir en los candidatos favoritos cuando hay que eliminar material del original.⁵⁸

L'auteur espagnol ajoute que dans certains cas, ce sont les distributeurs des films qui exigent que la version sous-titrée ne comporte pas de termes grossiers (*términos malsonantes*⁵⁹).

Nous avons observé plusieurs exemples d'atténuation ou d'élimination du langage grossier ou injurieux au cours de nos visionnages.

C'est notamment le cas dans le film *Volver* lorsque Regina, une prostituée en situation irrégulière, reproche à Raimunda de l'avoir embarquée dans une histoire dont elle ne sait rien :

Version originale	Sous-titre
- Yo no tengo trabajo, no tengo papeles, tengo que hacer la calle para poder sobrevivir. ¡Coño vieja! ¡Me podías haber preguntado!	- J'ai ni travail ni papiers je fais le trottoir. T'aurais pu me demander mon avis.

L'exclamation grossière n'apparaît pas dans le sous-titre.

Il en est de même, toujours dans *Volver*, lorsque Raimunda s'adresse à sa fille :

⁵⁷ Ibid., p. 145

⁵⁸ Jorge DIAZ-CINTAS, op. cit., p. 130

⁵⁹ Ibid., p. 131

Version originale	Sous-titre
- Paula, ponte bien, cierra estas piernas, ¡coño!	- Paula, enfin, assieds-toi comme il faut !

Parfois les termes grossiers ne sont pas éliminés, mais subissent tout de même une atténuation.

C'est notamment le cas lorsque Raimunda explique à un client de son restaurant que les portions seront plus abondantes la prochaine fois :

Version originale	Sous-titre
- No te preocupes que mañana os voy a poner de comida que os vais a caer de culo.	- Demain, je vous gave comme des oies.

On remarque que la formulation du sous-titre est moins grossière que dans la phrase originale.

Le film *Todo sobre mi madre* nous en fournit aussi un exemple lorsque Huma répond à Nina qui se plaint d'être traitée comme si elle vivait dans un couvent :

Version originale	Sous-titre
- ¡Para ti, todo lo que no sea salir y ponerte hasta el culo de todo lo que pilles, es ser monja de clausura!	- Si tu peux pas te camer jusqu'aux yeux , c'est le couvent !

On remarque ici que si le sous-titreur atténue le langage vulgaire de l'original, il prend tout de même soin de conserver un niveau de langue très familier.

C'est en effet l'un des moyens d'éviter une trop grande standardisation de la langue.

Comme l'explique Mme Rousset, que ce soit concernant les accents ou les termes grossiers, « L'on peut parfois jouer sur le niveau de langue, l'emploi de termes régionaux ou de tournures de phrases inusuelles »⁶⁰.

Dans un dialogue tiré du film *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*, que nous avons pris pour exemple dans notre deuxième partie, deux jeunes madrilènes utilisent un langage particulièrement familier comprenant notamment de nombreux termes argotiques.

Malheureusement les sous-titres de cette scène ne rendent pas assez bien compte de ce parler spécifique en s'en tenant à un niveau de langue très courant.

Sans recourir à un argot que de nombreux spectateurs ne comprendraient pas, il est toutefois possible d'employer un vocabulaire appartenant à un registre nettement plus familier pour sous-titrer cette scène :

Version originale	Sous-titres	Proposition de sous-titres
- ¡Hombre, Toni! ¿Qué hay?	- Comment vas-tu , Toni ?	- Ça roule Toni ?
- ¿Pero qué pasa, Moncho?	- Bonjour , Moncho	- Salut Moncho
- Pero ¿Qué te pasa? ¿Te ha tocado la lotería o qué?	- Tu as gagné à la loterie ?	- T'es plein aux as ou quoi ?
- ¡Qué va hombre! Es una zapita...	- Non, j'ai fait une passe...	- C'est qu'un p'tit appart...
- Pues, a ver si me lo cuentas, porque estoy buscando algo así, porque vivir con los padres...	- Raconte, je cherche quelque chose de ce genre...	- Raconte, je cherche un truc comme ça moi aussi...
[...]	[...]	
- Yo conozco a uno, lo que pasa es que es un carrozón y a lo mejor no es tu tipo.	- Je connais un vieux pédé mais qui ne te plaira peut-être pas	- Je connais un vieux pédé mais c'est peut-être pas ton truc
- Sí hombre, sabes que a mí, me encantan las carrozas	- J'adore les vieilles casseroles	- J'adore les vieilles peaux
[...]	[...]	

⁶⁰ Entretien avec Mme Rousset, op. cit.

- ¿Cuánto te ha dado por esto?	- Il t'a donné combien ?	- Il t'a filé combien ?
- 20 talegos	- 20 000 pesetas	- 20 000 pesetas

Le fait d'utiliser un niveau de langue très familier permettrait ici de mieux transmettre le ton de la discussion et l'atmosphère générale de la scène.

Il existe également des situations pour lesquelles un équivalent du mot grossier existe en français et n'est pas – pour reprendre le terme de J. Diaz-Cintas – trop « offensants ». Nous en avons trouvé de nombreux exemples dans les films que nous avons visionnés et pouvons notamment citer une discussion téléphonique entre Lucia et Pepa dans le film *Mujeres al borde de un ataque de nervios* :

Version originale	Sous-titres
- ¡Váyase a la mierda!	- Je vous emmerde !
- ¡Váyase a la mierda Usted también!	- Moi aussi !

Ou encore cette scène de *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* où le père de famille se plaint de ne même pas pouvoir boire un verre de vin en rentrant chez lui :

Version originale	Sous-titres
- Y ni siquiera puedo tomarme un vaso de vino, ¡joder!	- et y a même pas de vin, merde !

Nous constatons donc que la normalisation de la langue qu'entraîne le sous-titrage peut parfois être limitée en ayant recours notamment à un niveau de langue particulier ou à des équivalents en français qui ne soient pas trop choquants à l'écrit.

Cependant, il convient d'admettre que la rigidité de l'écrit rend la plupart du temps la standardisation de la langue inéluctable.

Il faut alors s'interroger sur le rôle des sous-titres et comprendre qu'ils sont un élément d'information parmi d'autres.

Le sous-titre : un élément d'information parmi d'autres

Il est en effet important d'avoir à l'esprit que le spectateur a accès à d'autres éléments d'information dans le film et qu'il dispose de compétences qui lui permettent de savoir ce qui se passe à l'écran et de suivre le déroulement de l'intrigue.

Le contenu du film n'est pas transmis uniquement par les phrases que prononcent les acteurs et encore moins par les seuls sous-titres.

Comme le souligne T. Tomasziewicz, « Le sens au cinéma [...] n'est pas exprimé uniquement par les éléments linguistiques, comme c'est le cas dans d'autres types de textes, mais il parvient au récepteur par cinq canaux »⁶¹. Elle reprend ensuite les canaux cités par James Monaco, à savoir « l'image visuelle, les graphèmes et les mots imprimés, la parole, la musique, les bruits et autres effets sonores »⁶².

L. Marleau répertorie lui aussi plusieurs formes de langage dans un film. Il distingue ainsi notamment le langage sous sa forme sonore, à savoir le dialogue original parlé, et le langage figuratif qui est un système non-verbal fait de gestes, attitudes et mimiques⁶³.

Il est ainsi nécessaire de comprendre que les sous-titres ne représentent qu'un élément d'information parmi d'autres et ne sont même que le complément d'une information véhiculée principalement par l'image et la bande son.

Cette constatation est d'autant plus vraie qu'il ne faut en aucun cas minimiser la capacité du public à compenser les éventuelles carences du sous-titrage.

Comme le suggère notamment T. Tomasziewicz, le spectateur dispose d'une « connaissance [...] de l'organisation structurale des conversations et du côté rituel des interactions »⁶⁴ qui lui permet de comprendre le déroulement d'un dialogue sans que certains éléments de celui-ci n'apparaissent forcément dans les sous-titres.

Frédéric Chaume relève lui aussi plusieurs compétences du spectateur qui lui permettent de suivre le film dans de bonnes conditions malgré certaines limites du sous-titrage.

Il souligne tout d'abord ses compétences textuelles et linguistiques grâce auxquelles il peut percevoir le lien entre certaines phrases ou reconstruire mentalement certains sens cachés.

⁶¹ TOMASZCIEWICZ Teresa, op. cit.

⁶² MONACO James in TOMASZCIEWICZ Teresa, op. cit., p. 382

⁶³ MARLEAU Lucien, op. cit., p. 273

⁶⁴ TOMASZCIEWICZ Teresa, op. cit.

Il attire également notre attention sur sa capacité à utiliser l'image pour résoudre d'éventuelles ambiguïtés créées par le sous-titre.

Il évoque aussi une plus grande familiarité du public, de nos jours, avec les films sous-titrés et par conséquent une certaine prise de conscience des limites du sous-titrage.

Il met en évidence, enfin, la capacité du spectateur à utiliser la redondance du texte audiovisuel que permet la transmission de l'information par deux canaux : celui acoustique et celui visuel.⁶⁵

Ces différents constats nous permettent d'aborder certains problèmes du passage de l'oral à l'écrit d'une autre manière.

Le lieu d'origine et parfois une certaine manière de voir les choses que suggère un accent, par exemple, peuvent être perçus par le spectateur grâce à d'autres éléments du film que les sous-titres.

Le public francophone regardant le film *Todo sobre mi madre* ne percevra probablement pas, ni à l'oreille ni grâce aux sous-titres, l'accent argentin de Manuela, mais connaîtra sans aucune difficulté l'origine du personnage qui est évoquée à plusieurs reprises dans le film.

Il en est de même pour Marco et Katerina dans *Hable con ella*, Regina dans *Volver* ou Candela dans *Mujeres al borde de un ataque de nervios*.

Le problème de la simultanéité de paroles peut lui aussi être abordé avec la même approche.

Dans le film *Volver*, par exemple, nous assistons à une scène au cours de laquelle de nombreuses femmes d'un village, en tenue de deuil, embrassent Soledad, qui vient de perdre sa mère, et lui présentent leurs condoléances dans un brouhaha général.

On entend alors des « *Lo siento hija mía* », « *Qué pena* » ou « *Te acompaño en tu sentimiento* ». Néanmoins aucun sous-titre n'apparaît à l'écran non seulement parce qu'il serait impossible de sous-titrer la totalité des phrases prononcées pratiquement en même temps, mais surtout parce que le contexte suffit pour que le spectateur comprenne ce qui se passe sous ses yeux.

⁶⁵ CHAUME Frederic, « Discourse Markers in Audiovisual Translating » in *Meta*, 2004, 49, 4, pp. 843-855

Nous avons donc pu constater qu'au moment de traiter les problèmes liés au passage de l'oral à l'écrit, certains écueils étaient à éviter, en particulier la tentation de reproduire les erreurs ou incohérences du langage parlé, et que la standardisation de la langue qu'imposent les règles de l'écrit était en général inéluctable.

Nous avons surtout pu nous rendre compte que ces difficultés devaient être abordées en ayant à l'esprit que le sous-titre n'est pas l'unique élément d'information dont le spectateur dispose.

III- Sous-titrage des références culturelles

La deuxième partie de notre travail nous a permis de souligner les problèmes que peuvent poser les références culturelles durant le processus de sous-titrage.

En nous appuyant sur les films que nous avons visionnés, nous avons alors relevé plusieurs types de références culturelles inhérentes à l'histoire de l'Espagne, à sa société, à ses coutumes et traditions, ainsi qu'à son patrimoine artistique.

Pour essayer de résoudre ces difficultés, il nous a tout d'abord paru nécessaire de démontrer que la traduction des éléments culturels était du domaine du possible, puis de présenter certaines stratégies permettant d'y parvenir.

A/ Les universaux de langage et de culture - G. Mounin

Devant la difficulté de transmettre certaines informations fortement liées à la culture d'un pays, nous serions tentés de penser que la traduction de certains éléments est impossible. C'est notamment la thèse soutenue par plusieurs auteurs cités par Georges Mounin, à savoir Ullman, Worf ou von Humbolt, selon laquelle notre vision du monde est déterminée par notre langue maternelle et que, par conséquent, la traduction est impossible car on ne parle pas de la même chose dans deux langues différentes même si on se réfère au même objet⁶⁶.

G. Mounin énonce pourtant un certain nombre d'universaux, communs à l'ensemble de l'humanité, qui, selon lui, rendent cette traduction possible.

Il évoque tout d'abord les universaux cosmogoniques ou écologiques. Vivre sur la même planète fait que nous avons tous connaissance de certains éléments tels que le jour et la nuit, le froid et le chaud, la pluie et le vent, la terre et le ciel, etc.

Il cite ensuite les universaux bio-physiologiques dus à l'unicité de l'espèce humaine ; non seulement nous partageons une même anatomie et avons des besoins biologiques communs, mais nous possédons aussi une même physiologie de la perception. « Et ces universaux

⁶⁶ MOUNIN Georges, *Les problèmes théoriques de la traduction*, 1998, p. 53

fournissent forcément des significations référentielles communes – si minimales soient-elles – à tous les hommes, à toutes les langues. »⁶⁷

En se référant à Burt et Ethel Aginsky, G. Mounin explique également qu'il existe des universaux linguistiques tels qu'un nombre limité de phonèmes, la division des énoncés en morphèmes, l'usage des morphèmes en séquences, etc.

Eugène Nida, que cite G. Mounin, va dans le même sens en évoquant les universaux grammaticaux :

[...] les langues ont nettement tendance à présenter toujours les quatre groupes principaux suivants : nomination des objets (grossièrement équivalente à une classe de noms), nomination des événements (grossièrement équivalente à celle des verbes), abstraits (modificateurs des noms d'objets ou d'événements) et relationnels (grossièrement équivalents aux propositions et conjonctions des langues indo-européennes).⁶⁸

Ces différents éléments communs nous conduisent naturellement vers un certain type d'universaux de culture. En s'appuyant sur le travail des Aginsky, G. Mounin relève qu'il existe certains aspects qu'on rencontre dans toutes les cultures : le pouvoir, la religion, l'éducation, la technologie, le langage.⁶⁹

G. Mounin mentionne alors deux phénomènes qui renforcent ces universaux de culture : la convergence des cultures et la convergence linguistique.

Il explique en effet que grâce aux progrès des conditions de communication, plus aucune culture n'est véritablement isolée, ce qui favorise la diffusion de « traits de culture universels »⁷⁰.

Ces même progrès ont pour conséquence davantage de contact entre les langues et, comme l'écrit A. Martinet que cite G. Mounin, « Le contact [des langues] engendre l'imitation, et l'imitation engendre la convergence linguistique. »⁷¹

Nous observons donc que les nombreux traits communs que partage l'ensemble de l'humanité et les contacts de plus en plus nombreux entre différents peuples rendent possible une certaine

⁶⁷ Ibid, p. 202

⁶⁸ NIDA Eugène dans MOUNIN Georges, op. cit, p. 211

⁶⁹ MOUNIN Georges, op. cit., p. 214

⁷⁰ Ibid, p. 219

⁷¹ MARTINET André, dans MOUNIN Georges, op. cit, p. 221

interaction entre les cultures et posent les bases d'une possible traduction des éléments culturels.

Il serait maintenant intéressant d'étudier quelles sont les stratégies concrètes permettant de transmettre certaines références culturelles d'une langue à l'autre.

Nous considérerons ainsi les procédés énoncés d'une part par J.P. Vinay et J. Darbelnet et d'autre part par S. Hervey et I. Higgins.

B/ Les procédés de J.P. Vinay et J. Darbelnet et ceux de S. Hervey et I. Higgins

Nous retrouvons chez ces deux duos d'auteurs plusieurs procédés communs ou très semblables.

Nous n'aborderons cependant pas deux procédés cités par Vinay et Darbelnet, à savoir la transposition et la modulation, qui consistent principalement en des changements d'ordre grammatical et qui apportent peu de solutions aux problèmes posés par la traduction des références culturelles.

L'emprunt ou cultural borrowing

Ce procédé, présenté par les deux duos d'auteurs, consiste à conserver le terme du texte source tel quel dans le texte d'arrivée.

Vinay et Darbelnet expliquent que le traducteur y fait recours pour créer un effet de style ou « introduire une couleur locale »⁷².

Hervey et Higgins précisent que ce procédé est souvent employé lorsqu'on ne trouve pas de terme équivalent dans la langue cible⁷³.

⁷² VINAY J.P. et DARBELNET J., *Stylistique comparée du français et de l'anglais*, 1977, p. 47

⁷³ HERVEY S. et HIGGINS I., *Thinking French Translation*, 1992, p. 35

Le calque ou calque

Comme l'indique Vinay et Darbelnet, il s'agit d'un « emprunt d'un genre particulier »⁷⁴.
Hervey et Higgins en donnent une définition très claire :

A calque is an expression that consists of TL [target language] words and is acceptable as TL syntax, but is unidiomatic in the TL because it is modelled on the structure of an SL [source language] expression.⁷⁵

Ils proposent plusieurs exemples pour illustrer ce procédé dont celui-ci :

SL	TL
Il n'est pire eau que l'eau qui dort.	There is no water worse than the water that sleeps. ⁷⁶

Ce procédé est utilisé, selon Vinay et Darbelnet, lorsque les traducteurs souhaitent « éviter un emprunt tout en comblant une lacune »⁷⁷.

L'équivalence ou communicative translation

Vinay et Darbelnet expliquent que nous pouvons parler d'équivalence lorsque « deux textes rendent compte d'une même situation en mettant en œuvre des moyens stylistiques et structuraux entièrement différents »⁷⁸.

Ils ajoutent que les proverbes illustrent particulièrement bien les équivalences, ce que confirment Hervey et Higgins :

[...] communicative translation is often adopted for all those clichés, idioms, proverbs, etc. which have readily identifiable communicative equivalents in the TL.⁷⁹

⁷⁴ VINAY J.P. et DARBELNET J, op. cit., p. 47

⁷⁵ HERVEY S. et HIGGINS I., op. cit., 1992, p. 35

⁷⁶ Ibid

⁷⁷ VINAY J.P. et DARBELNET J., op. cit., p. 48

⁷⁸ Ibid, p.52

⁷⁹ HERVEY S. et HIGGINS I., op. cit., p. 36

Ils citent alors l'exemple de « Sens interdit » qui devient « *No entry* » ou celui de « Maigre comme un clou » que l'on traduit par « *As thin as a rake* »⁸⁰.

L'adaptation ou cultural transplantation

Ce procédé, selon Vinay et Darbelnet, « s'applique à des cas où la situation à laquelle le message se réfère n'existe pas dans LA [la langue d'arrivée], et doit être créée par rapport à une autre situation, que l'on juge équivalente »⁸¹.

Les auteurs canadiens citent alors l'exemple du criquet qui, dans un contexte où on parlerait de sport populaire, pourrait être remplacé par le cyclisme dans la version française.

Hervey et Higgins évoquent également l'adaptation, mais vont jusqu'à considérer ce genre de procédé comme de la réécriture :

[...] cultural transplantation, whose extreme forms are hardly translations at all, but more likely adaptations – the wholesale transplanting of the ST setting, resulting in the entire text being rewritten in a target culture setting.⁸²

Traduction littérale et exoticism

Ces deux procédés ne sont pas exactement les mêmes, mais possèdent tout de même des caractéristiques communes.

Le concept d'*exoticism*, expliqué par Hervey et Higgins, consiste à utiliser des constructions grammaticales et des termes de la langue source dans le texte cible afin de volontairement ajouter une touche « exotique » au texte d'arrivée :

A TT [target text] marked by exoticism is one which consistently uses grammatical and cultural features imported from the ST [source text] with minimal adaptation, thereby constantly signalling the exotic source culture and its cultural strangeness.⁸³

⁸⁰ Ibid

⁸¹ VINAY J.P. et DARBELNET J., op. cit., p. 52-53

⁸² HERVEY S. et HIGGINS I., op. cit., p. 33

⁸³ Ibid

Le procédé de traduction littérale (ou traduction mot à mot), énoncé par Vinay et Darbelnet, se rapproche de ce concept car une telle stratégie de traduction a forcément pour résultat un texte d'arrivée fortement imprégné des caractéristiques de la langue source.

L'ensemble de ces procédés nous permet d'avoir un premier aperçu des stratégies auxquelles le traducteur peut faire appel lorsqu'il est confronté à des références culturelles.

Néanmoins ces divers procédés s'appliquent à la traduction en général et non au sous-titrage en particulier.

De plus, comme le fait remarquer B. Nedergaard-Larsen, ces stratégies ne sont pas suffisantes face à des situations nécessitant une explicitation de ce que P. Newmark appelle le *subtext*, à savoir « *what is implied but not said, the meaning behind the meaning* »⁸⁴.

Le travail de Birgit Nedergaard-Larsen a pour but de combler ces lacunes.

C/ Les procédés pour le sous-titrage de B. Nedergaard-Larsen

Afin de dégager les stratégies permettant de résoudre les problèmes liés au sous-titrage des références culturelles, Nedergaard-Larsen insiste tout d'abord sur les spécificités de l'exercice de sous-titrage.

Elle explique ainsi qu'il s'agit d'un processus confronté non seulement aux problèmes de la traduction en général, mais aussi à des difficultés supplémentaires dues aux contraintes spécifiques de ce type de traduction audiovisuelle :

The problems that apply to translation in general also, to some degree, apply to subtitling. But the problems are not always of the same score, and in subtitling there are some additional, media-related problems that must be confronted and solved.⁸⁵

Elle parvient ainsi à énoncer six stratégies que nous avons tenté d'illustrer par des extraits des films que nous avons visionnés.

⁸⁴ NEDERGAARD-LARSEN B., « Cultural-bound problems in subtitling » in *Perspectives: studies in translatology*, 1993, Vol. 2, pp. 207-241

⁸⁵ *Ibid.*, p. 212

Le transfert ou emprunt (transfer/loan)

Cette stratégie est semblable à celle de l'emprunt ou du *cultural borrowing* énoncés respectivement par Vinay et Darbelnet et Hervey et Higgins.

Nedergaard-Larsen distingue cependant au sein de cette stratégie deux procédés : l'identité ou exotisme (*identity/exotism*) et l'imitation (*imitation*).

Le premier consiste à reproduire tel quel un terme de la version originale dans le sous-titre afin de lui donner une couleur locale.

C'est par exemple le procédé utilisé dans cette scène de *Hable con ella* lorsque Lydia explique à Marco les ambitions de son père :

Version originale	Sous-titre
- Siempre quiso ser torero y se quedó banderillero.	- Il aurait voulu être <i>torero</i> . Il est resté <i>banderillero</i> .

Le fait de conserver les termes « *torero* » et « *banderillero* » permet d'ajouter une touche d'exotisme en faisant directement référence à la culture espagnole d'où est issue la tauromachie.

Le second procédé, à savoir l'imitation, se rapproche davantage de la stratégie du calque évoquée par les auteurs précédents.

Nous n'avons malheureusement pas relevé d'extrait de film illustrant ce genre de procédé.

Nedergaard-Larsen cite l'exemple de « secrétaire d'Etat » sous-titré par « *Secretary of State* ».

Il est vrai que ce type de stratégie peut être particulièrement bien adapté aux noms de fonctions.

La traduction directe (direct translation)

Cette stratégie consiste à employer dans le sous-titre l'équivalent reconnu de la formulation originale.

La référence à des titres de films nous fournit un exemple parlant de ce type de procédé.

Ainsi, dans le film *Carne trémula*, lorsque le film *Ensayo de un crimen* est diffusé sur un écran de télévision, le sous-titre parvient à retrouver le titre utilisé lors de la projection de ce film en France :

Version originale	Sous-titre
“Ensayo de un Crimen”	LA VIE CRIMINELLE D’ARCHIBALD DE LA CRUZ

Il en est de même dans le film *Abrazos rotos* lorsque Matteo demande à José de chercher un film parmi sa collection :

Version originale	Sous-titre
- ¿Qué quieres ver para animarte un poco?	- T’as envie de quoi ?
- Me gustaría oír la voz de Jeanne Moreau.	- Entendre la voix de Jeanne Moreau.
- Pues no tengo el teléfono.	- J’ai pas son numéro
- Busca “Ascensor para el cadalso”	- Mets “Ascenseur pour l’échafaud”

L’explicitation (explicitation)

Comme son nom l’indique, ce procédé consiste à reformuler la réplique originale de façon à ce qu’elle soit plus facilement comprise par le public cible.

Il s’agit d’expliquer plus précisément ce qui semblerait assez évident à un spectateur de langue et culture sources.

Les contraintes d’espace et de temps du sous-titrage rendent souvent l’emploi de ce procédé délicat. Le sous-titre doit alors faire preuve de beaucoup d’habileté pour l’utiliser.

Nous trouvons plusieurs exemples d’explicitation dans les films que nous avons visionnés.

L’un d’eux apparaît dans le film *Hable con ella* lorsque le beau-frère de Lydia explique à son épouse que l’hôpital madrilène où est hospitalisé la femme-torero n’est pas si loin de leur domicile cordouan :

Version originale	Sous-titre
- Hoy en día, con el AVE , en dos horas estás aquí.	- En 2 heures de train, tu es ici

L'allusion à l'AVE (*Alta Velocidad Española*) est ici explicitée ; il s'agit d'un train.

Il en est de même dans le film *¡Átame!* lorsque Máximo laisse un message sur le répondeur de Marina et fait une comparaison avec le monde de la tauromachie :

Version originale	Sous-titre
- Hace años, cuando un torero armaba la mundial , los aficionados lo llevaban a hombros hasta su casa [...]	- Avant, quand un torero était vainqueur, on le portait en triomphe [...]

Le type particulier de victoire tauromachique évoquée par le personnage, que le spectateur francophone a peu de chance de saisir, est ici aussi explicité par le sous-titre.

Nous citerons un dernier exemple qui a la particularité d'allier l'explicitation à l'utilisation de l'image.

Il s'agit d'un extrait du film *Abrazos rotos* au cours duquel le père Manolo explique à Juan comment il est parvenu à le retrouver :

Version originale	Sous-titre
- Me enteré que estabas aquí por <i>Fotogramas</i>	- J'ai lu dans ce magazine que vous étiez là.

Le personnage tient le magazine à la main lorsqu'il prononce cette réplique. Le sous-titre explicite le nom du magazine évoqué ici, mais adapte également son sous-titre aux éléments visuels apparaissant à l'écran, notamment le jeu des acteurs.

La paraphrase (paraphrase)

Cette stratégie consiste en un développement explicatif de la réplique originale afin qu'elle soit comprise par le spectateur de langue cible.

De même que pour l'explicitation, et probablement encore davantage ici, la paraphrase ne peut être employée que rarement en raison du nombre de caractères souvent limité dont on dispose pour chaque sous-titre.

Nous sommes tout de même parvenus à en relever un exemple probant dans le film *Hable con ella*. Il s'agit d'une scène au cours de laquelle Marco demande à Lydia, femme-torero, d'où lui vient son prénom :

Version originale	Sous-titres
- ¿Quién le puso Lydia?	- Qui a choisi le prénom Lydia ?
- Mi padre.	- Mon père
- Era como predestinarla desde que nació.	- Comme les "toros de lidia", les taureaux de combat ?

Si le public espagnol fait assez naturellement le rapprochement entre le prénom Lydia et l'élevage de taureaux de combat *toros de lidia*, ce n'est en revanche pas du tout le cas pour un spectateur francophone moyen.

Le sous-titreur parvient tout de même à transmettre très habilement le sens de ce dialogue, tout en respectant de strictes limites d'espace, en expliquant le lien entre le prénom et l'élevage de taureaux.

L'adaptation à la culture cible (adaptation to TL-culture)

Ce procédé est assez semblable à celui de l'adaptation énoncé par Vinay et Darbelnet ou à celui de *cultural transplantation* expliqué par Hervey et Higgins.

Il s'agit donc d'employer dans le sous-titre un élément culturel parallèle à celui de la version originale, mais qui soit connu du public cible.

Nedergaard-Larsen fait une distinction entre l'adaptation situationnelle (*situational adaptation*) et l'adaptation culturelle (*cultural adaptation*).

Dans le premier cas, elle cite l'exemple de « agrégé d'histoire » sous-titré par « *M. A. in History* ».

Nous pourrions également illustrer ce procédé par un extrait du film *La mala educación* au cours duquel l'assistant d'Enrique explique à son chef que quelqu'un demande à le voir :

Version originale	Sous-titre
- Dice que fue compañero tuyo del colegio .	- Il te connaîtrait du collège .

Le terme espagnol « *colegio* » ne correspond pas exactement à celui de « collège » que ce soit en France ou en Suisse – l'âge auquel les enfants entrent et sortent de ces établissements n'étant notamment pas les mêmes – mais le sous-titreur choisit d'adapter l'élément de la version originale à une institution familière au public francophone.

Pour illustrer le deuxième cas, l'adaptation culturelle, nous pourrions réutiliser un exemple cité dans la deuxième partie de notre travail :

Version originale	Sous-titre
- Me das una restrilla de morcis , que a mi madre la privan.	- Donne-moi du boudin , ma mère adore.

Comme nous l'avons expliqué, les deux produits évoqués ici ne sont pas exactement les mêmes et n'ont pas exactement les mêmes connotations pour le public hispanophone et celui francophone.

Néanmoins, le parallélisme entre les deux spécialités culinaires existe et le type de charcuterie auquel fait référence le sous-titre est connu de tout spectateur francophone.

Nous pouvons citer aussi un exemple tiré du film *¿Qué he hecho yo para merecer esto?*. Gloria, la mère de famille, ne retrouve plus sa boîte de tranquillisants :

Version originale	Sous-titre
- ¿Dónde están los Minilips ?	- Où sont mes Maxiton ?

Les deux marques de médicaments ne correspondent peut-être pas exactement au même produit, mais le sous-titre choisit d'utiliser une marque connue du public francophone.

L'omission (omission)

Cette stratégie, consistant à ne pas transmettre la référence culturelle dans le sous-titre, est utilisée lorsqu'aucun des procédés énoncés précédemment ne peut être employé.

Les contraintes propres au sous-titrage poussent malheureusement les sous-titres à faire appel à cette stratégie plus souvent qu'ils ne le souhaiteraient.

Il s'agit donc d'une stratégie par défaut que nous avons constatée dans des exemples cités précédemment.

C'est ainsi le cas lors d'une scène du film *Matador* au cours de laquelle une infirmière évoque la situation familiale particulière d'Angel, accusé de viol :

Version originale	Sous-titre
- Claro que con una madre del Opus , no es raro.	- Avec la mère qu'il a, ça ne m'étonne pas

La référence à la congrégation religieuse *Opus Dei* est omise dans le sous-titre.

Il est en est de même dans le film *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* lorsque le père de famille réclame à boire :

Version originale	Sous-titres
- ¡Gloria, tráeme una cerveza!	- Apporte-moi une bière
- ¡No hay!	- Y'en a pas !
- ¡Pues vino o casera !	- Du vin, alors !

C'est ici la référence à la boisson gazeuse *Casera* qui est omise.

Lorsque ce procédé d'omission est utilisé sciemment, le sous-titre veille tout de même à ce que l'élément omis n'ait aucune incidence directe sur le déroulement de l'intrigue.

Cette palette de procédés en main, le sous-titreur doit ensuite décider quelle stratégie utiliser suivant les cas qui se présentent à lui.

Nedergaard-Larsen nous invite à tenir compte pour cela de certaines considérations d'ordre général et d'autres plus spécifiques⁸⁶.

La première considération générale concerne le genre du film. Certains procédés seront à privilégier plutôt que d'autres s'il s'agit d'une comédie, d'un film documentaire, d'un film d'action, etc.

Le sous-titreur se sentira par exemple moins coupable s'il omet certains éléments du dialogue dans un film d'action.

Le deuxième point sur lequel le sous-titreur doit s'interroger est celui du degré de fidélité à l'auteur : « As a translator or subtitler [...] you will obviously have to decide whether you want to be loyal to the author's exact words or his intentions⁸⁷ ».

Suivant le point de vue adopté, des procédés tels que l'emprunt ou la traduction directe seront privilégiés par rapport à l'adaptation à la culture cible.

La dernière considération dont le sous-titreur doit tenir compte est celle des connaissances du public cible. En fonction de son degré de connaissance de la langue source, de la culture source, mais aussi du thème ou de la période évoqués, le sous-titreur utilisera davantage l'explicitation, la paraphrase et l'adaptation ou donnera, au contraire, la priorité à l'emprunt et au calque.

Outre les considérations générales qui s'appliquent à l'ensemble du film, le sous-titreur doit également tenir compte de certains éléments spécifiques suivant les cas qui se présentent à lui. Trois de ces considérations spécifiques, à savoir la fonction de tel dialogue, réplique ou scène, les possibles connotations de tel terme ou expression, ainsi que l'attente du public, sont liées aux considérations générales présentées ci-dessus.

Le sous-titreur doit saisir l'effet créé par une réplique et s'efforcer de le transmettre au spectateur cible en tenant compte des connaissances de la culture source de ce dernier.

Les trois autres considérations spécifiques sont liées aux particularités du sous-titrage que nous avons déjà évoquées en détail : le passage de l'oral à l'écrit, les limites d'espace et de temps, ainsi que le rôle de l'image et de la bande son.

⁸⁶ Ibid. p. 221

⁸⁷ Ibid. p. 222

Ces trois derniers éléments peuvent en effet contraindre le sous-titreur à opter pour un procédé au détriment d'un autre.

Grâce à G. Mounin, nous avons donc pu constater, dans un premier temps, que des universaux de langage et de culture rendaient la traduction des éléments culturels possible.

Nous avons ensuite pu répertorier certaines stratégies à la disposition du traducteur en général, tout d'abord les procédés de Vinay et Darbelnet et ceux de Hervey et Higgins, puis ceux adaptés plus spécifiquement au sous-titrage, énoncés par Nedergaard-Larsen.

IV- Le sous-titrage de l'humour

Nous avons pu observer au cours de la deuxième partie de notre travail que le sous-titrage des situations humoristiques constituait souvent un exercice délicat.

Aux difficultés traditionnelles de la traduction de l'humour s'ajoutent en effet les contraintes spécifiques du sous-titrage qui rendent, par exemple, impossible l'utilisation d'une note de bas de page ou d'une longue paraphrase.

Nous avons alors relevé trois principaux types de problème : la traduction des jeux de mots, celle des proverbes et des expressions idiomatiques, ainsi que celle de certains noms propres.

Les visionnages et lectures que nous avons effectués nous ont permis de dégager certaines stratégies et méthodes visant à résoudre ces difficultés.

A/ La traduction des jeux de mots selon D. Delabastita

Afin de trouver des stratégies permettant de traduire ce procédé linguistique singulier, Delabastita tente tout d'abord d'en donner une définition complète :

Wordplay is the general name for the various *textual* phenomena in which *structural features* of the language(s) used are exploited in order to bring about a *communicatively significant confrontation* of two (or more) linguistic structures with *more or less similar forms and more or less different meanings*.⁸⁸

Le jeu de mots naîtrait donc de la « confrontation » entre des structures linguistiques qui se ressemblent, mais qui ont des significations différentes.

La similarité entre les structures linguistiques en question peut se présenter sous la forme d'une homonymie (mêmes sons et même graphie), d'une homophonie (mêmes sons mais graphie différente), d'une homographie (sons différents mais même graphie) ou d'une paronymie (légères différences phonétiques et graphiques)⁸⁹.

⁸⁸ DELABASTITA Dirk, « Introduction », *The translator*, Volume 2, Number 2, 1996, p. 128

⁸⁹ Ibid.

Delabastita énonce par la suite un certain nombre de méthodes de traduction à la disposition du traducteur lorsqu'il est confronté à un jeu de mots.

Nous ne retiendrons par le dernier procédé évoqué par l'auteur belge, à savoir les « *Editorial techniques* » qui consistent en l'emploi de notes ou de commentaires et qu'on ne peut pas utiliser en sous-titrage.

Le sous-titreur peut en revanche, selon les cas qui se présentent à lui, recourir aux sept autres méthodes.

PUN → *PUN*

Le jeu de mots du texte source est traduit par un jeu de mots en langue cible qui peut être plus ou moins différent du jeu de mots original au niveau de la structure formelle, de la structure sémantique ou de la fonction textuelle⁹⁰.

Cette méthode peut, par exemple, être employée pour une scène du film *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* pour laquelle le jeu de mots n'a pas été conservé dans le sous-titrage. Il s'agit d'une scène au cours de laquelle deux policiers inspectent l'appartement de Gloria après que celle-ci a assassiné son mari :

Version originale	Sous-titres	Proposition de sous-titres
- Ha debido de ser con algo muy contundente. Esto me huele mal.	- Sûrement un objet très contondant. Je n'aime pas ça.	- Sûrement un objet très contondant. Ça sent le crime.
- Pues este caldo no huele nada mal.	- La soupe sent bon.	- Ça sent bon la soupe.

Le second policier relève le couvercle de la marmite de soupe lorsqu'il dit « *Pues este caldo no huele nada mal* ».

L'effet humoristique naît ici du jeu entre les différents sens que peut avoir le verbe « oler ».

Un effet similaire peut être créé en français avec le verbe « sentir ».

⁹⁰ Ibid., p. 134

La même méthode de traduction peut être utilisée pour un dialogue entre Angel et sa mère dans le film *Matador* :

Version originale	Sous-titres	Proposition de sous-titres
- ¿En qué cosas? [piensas]	- À quoi ? [tu penses]	- À quoi ? [tu penses]
- En nada... en la tormenta.	- À rien... à l'orage.	- À rien... à l'orage.
- ¿La tormenta ? Tú, ¡sí que me atormentas !	- À l'orage ? Tu es ma tourmente.	- L'orage ? C'est toi mon orage !

L'effet comique créé par la similitude entre le nom « *tormenta* » et le verbe « *atormentar* » est perdu dans le sous-titre.

La proposition de sous-titre, si elle ne peut pas reproduire le même procédé que la version originale, parvient tout de même à conserver un certain effet comique.

Il s'agit ainsi de ce que J. Henry appelle une traduction hétéromorphe, c'est-à-dire qu'un jeu de mots d'un autre type que celui de la version originale est employé dans la traduction⁹¹. Henry distingue en effet la traduction hétéromorphe de la traduction isomorphe (« traduction par transcodage, c'est-à-dire reprenant à la fois les mots qui correspondent à ceux de l'original et le type de jeux de mots utilisé »⁹²) et de la traduction homomorphe (« procédé de traduction d'un jeu de mots par lequel l'original est rendu par le même (*homos*) procédé, c'est-à-dire un anagramme par un anagramme, [...], etc. »⁹³).

PUN → RELATED RHETORICAL DEVICE

Le jeu de mots est remplacé par un procédé rhétorique (répétition, allitération, rythme, ironie, paradoxe, etc.) censé reproduire le même effet que le jeu de mots⁹⁴.

Ce procédé pourrait être appliqué à l'extrait du film *Carne trémula* que nous avons relevé dans la deuxième partie de notre travail :

⁹¹ HENRY Jacqueline, *La traduction des jeux de mots*, Presses Sorbonne Nouvelle, 2003, p. 183

⁹² Ibid., p. 177

⁹³ Ibid.

⁹⁴ Ibid.

Version originale	Sous-titres	Proposition de sous-titres
- Vale, ¡pero que ese deje de apuntarme los huevos!	- Oui, mais dis-lui de pas braquer mes couilles	- Oui, mais dis-lui de pas braquer mes couilles
- Como no sueltas a la chica, voy a hacer tortilla francesa con ellos.	- Si tu ne la lâches pas, je m'en fais une omelette	- Lâche-la ou je m'en fais un plat de nouilles

Ici, le jeu de mots n'est pas conservé, mais la rime créée dans le sous-titre permet de conserver, au moins en partie, l'effet comique.

PUN → NON-PUN

Le jeu de mots est rendu par une phrase qui ne constitue pas un jeu de mots. Cette phrase peut transmettre les deux messages (ou plus) du jeu de mots ou en choisir un au détriment de l'autre (ou des autres)⁹⁵.

Il arrive en effet que la ressemblance entre deux termes à l'origine du jeu de mots ne puisse pas être reproduite dans la langue cible.

Nous avons notamment observé ce genre de situation dans une scène de *Todo sobre mi madre*, que nous avons déjà évoquée, durant laquelle Huma, explique pourquoi elle a choisi ce pseudonyme :

Version originale	Sous-titres
- A los 18 años, ya fumaba como un carretero. Por eso me puse Huma.	- A 18 ans, je fumais déjà comme un pompier. D'où ce nom de Huma.
- Huma es un nombre muy bonito.	- C'est un très joli nom.
- Humo es lo único que ha habido en mi vida.	- Ma vie n'a été que fumée.

⁹⁵ DELABASTITA Dirk, op. cit., p. 134

Dans cet extrait, c'est non seulement le jeu de mots qui est perdu, mais également son message. Le dialogue perd alors de son sens.

Le spectateur francophone aura probablement beaucoup de mal à comprendre pourquoi la comédienne a choisi ce nom de scène et l'enchaînement des répliques pourra lui paraître étrange.

Lorsqu'il n'est pas possible d'employer un jeu de mots dans la langue cible, le sous-titreur doit tout de même veiller à transmettre le sens du jeu de mots original ou, tout du moins, à conserver la cohésion du dialogue.

Pour cet extrait de *Todo sobre mi madre*, nous pourrions donc envisager les sous-titres suivants :

Version originale	Sous-titres	Proposition de sous-titres
- A los 18 años, ya fumaba como un carretero. Por eso me puse Huma.	- A 18 ans, je fumais déjà comme un pompier. D'où ce nom de Huma.	- A 18 ans, je fumais déjà comme un pompier. D'où Huma pour fumée.
- Huma es un nombre muy bonito.	- C'est un très joli nom.	- C'est un très joli nom.
- Humo es lo único que ha habido en mi vida.	- Ma vie n'a été que fumée.	- Ma vie n'a été que fumée.

Si le jeu de mots n'est pas conservé, ces sous-titres permettent tout de même au spectateur francophone de mieux comprendre le dialogue original.

NON-PUN → PUN

Le traducteur introduit un jeu de mots là où le texte source n'en contient pas afin de compenser des jeux de mots perdus précédemment⁹⁶.

Nous avons relevé l'emploi de cette stratégie dans une scène du film *¡Átame!* :

⁹⁶ Ibid.

Version originale	Sous-titres
- Voy a salir un momento para antibióticos y de paso compro una zapata.	- Je vais acheter des antibiotiques et un joint.
- ¿Una zapata?	- Un joint ?
- Sí, para el grifo de la cocina que se ha roto.	- Pour le robinet de l'évier.

Dans les sous-titres, un jeu de mots est créé à partir de la polysémie du terme « joint » qui appartient aussi bien au champ lexical de la plomberie qu'à celui des drogues. Ce jeu de mots s'insère d'autant plus facilement dans le dialogue que les drogues, comme dans de nombreuses œuvres d'Almodovar, sont très présentes dans ce film et que Ricky était déjà sorti acheter de l'héroïne au cours d'une scène précédente.

Le jeu de mots n'existe en revanche pas dans le dialogue original. Le terme espagnol *zapata* ne se réfère en effet aucunement à quelque chose qui se fume.

Le sous-titreur utilise donc ce procédé pour compenser la perte d'un ou plusieurs jeux de mots dans le reste du film.

Nous constatons effectivement que dans une scène précédente, le sous-titreur n'avait pas été en mesure de reproduire un jeu de mots présent dans une réplique du réalisateur Maximo :

Version originale	Sous-titres
- ¡No me mires así!	- Ne me regarde pas.
- No te miro , te admiro .	- Non, je t'admire.

PUN ST = PUN TT

Le traducteur reproduit le jeu de mots du texte source dans sa formulation originale sans véritablement le traduire⁹⁷.

Il s'agit d'un procédé comparable à ceux de l'emprunt ou du transfert direct que nous avons évoqués pour la traduction des références culturelles.

Nous n'en avons pas relevé d'exemple au cours de nos visionnages.

⁹⁷ Ibid.

D. Delabastita précise en effet que ce procédé est souvent employé dans des notes de bas de page (qui n'existent pas en sous-titrage) ou pour certains types de textes en particulier (journalistique, publicitaire)⁹⁸.

PUN → ZERO et ZERO → PUN

Dans le premier cas, le passage contenant le jeu de mots est omis. Dans le second cas, le traducteur introduit un nouveau passage, contenant un jeu de mots, qui ne correspond à aucun extrait du texte source dans un but de compensation⁹⁹.

Nous n'avons pas relevé non plus d'exemples de ce type de méthode au cours de nos visionnages.

Delabastita nous propose ainsi toute une palette de stratégies auxquelles le traducteur peut recourir en fonction des situations qu'il doit traiter.

L'observation de ces divers procédés nous pousse à dégager un certain ordre de priorité que le sous-titreur doit respecter lorsqu'il est confronté à un jeu de mots.

Il semble que la meilleure solution soit de trouver un jeu de mots, plus ou moins semblable, dans la langue cible (*PUN → PUN*).

S'il n'y parvient pas, il doit alors essayer de reproduire un certain effet comique (*PUN → RHETORICAL DEVICE*).

Il a également la possibilité de créer un jeu de mots ailleurs dans le film pour compenser une perte (*NON-PUN → PUN*).

Si l'emploi d'aucun de ces procédés n'est possible, le sous-titreur doit tout de même s'efforcer de transmettre le message du jeu de mots et de conserver la cohérence du dialogue (*PUN → NON-PUN*).

La deuxième partie de notre travail nous avait également permis de soulever les difficultés liées à la traduction des proverbes et des expressions idiomatiques.

⁹⁸ DELABASTITA Dirk, *There's a double tongue*, 1993, p. 210-211

⁹⁹ DELABASTITA Dirk, « Introduction », *The translator*, Volume 2, Number 2, 1996, p. 134

B/ Traduction des proverbes et expressions idiomatiques

Nous avons précisé, dans notre deuxième partie, que si la fonction première des proverbes et expressions idiomatiques n'est pas de faire rire, leur formulation imagée invitait cependant, dans de nombreux cas, à sourire.

Les proverbes et expressions idiomatiques ont également la particularité de refléter une certaine manière de voir le monde propre à une communauté et d'être donc profondément ancrés dans la culture d'un peuple.

Il nous semble ainsi que pour traduire ces sentences et expressions, il faille se référer à la fois aux procédés que nous avons évoqués pour la traduction des références culturelles qu'à ceux énoncés pour la traduction des jeux de mots.

L'équivalence idiomatique

Ce procédé qu'énoncent Vinay et Darbelnet, mais aussi Hervey et Higgins sous l'appellation *communicative translation*, est semblable à la méthode que Delabastita appelle *PUN* → *PUN*. Concernant les proverbes et expressions idiomatiques, il s'agit de trouver dans la langue cible une formule qui a la même signification que celle de la langue source.

Parmi les nombreux exemples illustrant cette stratégie que nous avons observés, nous pouvons citer une scène du film *¡Átame!* au cours de laquelle Lola conclut la proposition qu'elle fait à sa sœur de la manière suivante :

Version originale	Sous-titre
- Así matamos dos pájaros de un tiro.	- On fera d'une pierre deux coups.

Le sous-titreur parvient alors à trouver en français une expression qui a le même sens que celle de la version originale, même si l'image utilisée n'est pas la même.

Il en est de même dans la scène du film *Todo sobre mi madre* que nous avons évoquée précédemment :

Version originale	Sous-titre
- A los 18 años ya fumaba como un carretero.	- A 18 ans, je fumais déjà comme un pompier.

Ici aussi, il existe une expression équivalente en français, même si le charretier espagnol se transforme en pompier.

Nous pouvons illustrer cette stratégie par un dernier exemple tiré d'un dialogue du film *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* au cours duquel Bom utilise aussi une expression particulière en s'adressant à Pepi :

Version originale	Sous-titres
- Yo nunca me aburro. Me encanta observarlo todo.	- J'adore observer
- No, si tú le sacas leche a una alcuza	- Tu fais feu de tout bois

La traduction directe ou l'explicitation

Lorsqu'un équivalent n'est pas trouvé – ou n'existe pas – la priorité est alors donnée au sens du proverbe ou de l'expression idiomatique.

Le sous-titreur peut alors recourir à une traduction directe – pour employer la formule de Vinay et Darbelnet – comme dans cette réplique de Luci dans *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* :

Version originale	Sous-titre
- Dios da hambre al que no tiene dientes.	- Dieu donne à manger à ceux qui n'ont pas de dents

Le sous-titreur tente ici de transmettre le sens de l'expression espagnole en la traduisant littéralement.

Il serait probablement plus juste de la traduire par « Dieu donne **faim** à ceux qui n'ont pas de dents ».

Les expressions françaises « Donner des noisettes à ceux qui n'ont plus de dents » ou « Donner de l'avoine aux cochons » auraient également pu être employées.

Le sous-titre peut aussi choisir d'expliciter l'expression de la langue source, comme l'explique Nedergaard-Larsen pour la traduction des références culturelles.

Nous en avons notamment observé un exemple dans le film *Volver* :

Version originale	Sous-titre
- Y sobre todo no le estás dando a la lavadora .	- Et surtout arrête de gamberger .

Si l'image de la machine à laver est perdue, la signification de l'expression est cependant rendue de manière concise et juste.

Il en est de même dans cet extrait de *Carne trémula* :

Version originale	Sous-titre
- Víctor, esta es la jefa, la que corta el bacalao	- C'est elle qui commande ici.

On pourrait penser à utiliser pour ce sous-titre une expression telle que « C'est elle qui mène la barque ici », mais les contraintes d'espace ont probablement contraint le sous-titre à recourir à une formulation plus ramassée.

La compensation

Nous n'avons malheureusement pas observé d'exemples précis qui illustrent ce type de procédé au cours de nos visionnages.

Nous pouvons tout de même penser que, de la même manière que pour les jeux de mots avec la méthode *NON-PUN* → *PUN* énoncée par Delabastita, ce procédé peut être employé pour les proverbes et expressions idiomatiques.

Le sous-titre peut en effet introduire un adage ou une expression particulière dans les sous-titres alors que la formulation originale est plus banale.

Il peut ainsi compenser la perte de certaines images survenue ailleurs dans le film.

Nous avons également soulevé, dans notre deuxième partie, le problème de la traduction de certains noms propres qui peuvent être à l'origine de situations humoristiques.

C/ Traduction de certains noms propres

En guise d'introduction à leurs procédés de traduction des références culturelles, Hervey et Higgins évoquent le problème de la traduction des noms propres.

Ils distinguent alors deux possibilités : soit le nom propre est conservé tel quel dans la traduction, notamment dans le but de rappeler l'origine du texte source, soit il est modifié. Dans ce deuxième cas, deux principales options, selon Hervey et Higgins, se présentent au traducteur.

Il peut choisir d'utiliser la méthode de translittération (*transliteration*), c'est-à-dire qu'il va faire correspondre un signe d'un autre système d'écriture au système d'écriture de la langue cible, notamment pour des langues telles que le russe ou le chinois. La translittération peut être soit préétablie soit à l'initiative du traducteur. Cette méthode s'applique par exemple aux noms de villes et de pays ou à certains acronymes.

Il peut aussi recourir à la stratégie de transplantation culturelle (*cultural transplantation*) consistant à remplacer le nom propre du texte source par un nom propre plus courant dans la langue cible et qui aurait les mêmes connotations. Hervey et Higgins citent ainsi l'exemple des détectives « Dupont et Dupond » de la bande dessinée *Tintin* qui, dans la version anglaise, deviennent « Thompson et Thomson ». ¹⁰⁰

¹⁰⁰ HERVEY Sandor et HIGGINS Ian, op. cit., p. 31-32

Les spécificités du sous-titrage, qui font notamment que le spectateur a accès aux dialogues originaux et que les noms propres parviennent donc directement à ses oreilles, limitent la marge de manœuvre du sous-titreur.

Dans la très grande majorité des cas, les noms propres ne sont pas modifiés ou ne subissent qu'une simple translittération conventionnelle.

Ainsi dans l'exemple tiré de *Todo sobre mi madre* que nous avons évoqué, il serait malvenu de modifier le nom d'un des personnages principaux du film, Huma, dans le seul but de reproduire un jeu de mots.

En revanche, concernant les noms des sœurs du film *Entre tinieblas*, le sous-titreur se doit de traduire ces noms propres afin que le spectateur comprenne la spécificité de la congrégation religieuse à laquelle elles appartiennent et en perçoive l'incongruité, à l'origine d'un certain effet comique.

Ce sont alors la créativité et le sens de l'humour du sous-titreur qui sont mis à contribution.

Nous avons donc pu constater que si les situations humoristiques sont souvent délicates à traiter dans le cadre du sous-titrage, il existe cependant un ensemble de stratégies permettant d'y faire face de la meilleure des manières.

Delabastita nous propose ainsi un ensemble de méthodes permettant de mieux aborder les problèmes de la traduction des jeux de mots et d'essayer de les résoudre.

Des procédés tirés à la fois de la traduction de l'humour et de celle des références culturelles sont également à la disposition du sous-titreur pour les proverbes et les expressions idiomatiques.

Les noms propres n'offrent en revanche qu'une possibilité d'intervention limitée, en raison des particularités du sous-titrage.

Conclusion

Le sous-titrage est un exercice singulier caractérisé par des contraintes strictes, notamment en matière d'espace et de temps, qui rendent sa pratique difficile et le distinguent de l'activité traditionnelle de traduction.

Les spécificités de cette pratique linguistique sont à l'origine de problèmes tels que la nécessité de concision ou le passage de l'oral à l'écrit que ne rencontre généralement pas le traducteur lorsqu'il travaille sur un texte.

Le sous-titre doit, quant à lui, résoudre certaines difficultés communes à de nombreux genres de traduction, mais dans le cadre strict des normes du sous-titrage, ce qui rend son travail relativement délicat.

Nous avons pu constater qu'il existait cependant des solutions à ces divers problèmes.

Pour les difficultés spécifiques à l'exercice du sous-titrage, à savoir la nécessité de concision et le passage de l'oral à l'écrit, il nous est apparu indispensable d'une part d'avoir à l'esprit que le sous-titre n'est pas le seul élément d'information dont dispose le spectateur et, d'autre part, d'adopter une approche fonctionnelle et pragmatique.

Le sous-titre doit en effet constamment se souvenir que l'image joue un rôle essentiel dans la compréhension du film et ainsi veiller à une nécessaire discrétion des sous-titres. Il doit également s'interroger sur le but et la fonction de la réplique ou du dialogue qu'il traduit afin de recourir à la stratégie la plus adaptée.

En ce qui concerne les difficultés communes à d'autres types de traduction, notamment les références culturelles et l'humour, nous avons été en mesure de relever un ensemble de procédés énoncés par des experts du sous-titrage et employés, pour la plupart d'entre eux, dans les films que nous avons visionnés.

Nous avons également observé que si le sous-titre doit connaître ces différents procédés, il doit aussi faire preuve d'une très bonne culture générale, d'un bon sens de l'humour, de beaucoup de créativité et d'une aptitude à se documenter efficacement.

Un bon sous-titre est donc avant tout un bon traducteur.

Il doit, de plus, connaître les spécificités du sous-titrage sur le bout des doigts et porter une attention particulière à tout détail qui pourrait avoir une influence sur ses choix.

Il doit ainsi visionner les films de manière très précise et vérifier avec attention la conformité de ses sous-titres avec l'image et la bande son.

Cette rigueur est d'autant plus importante que la juxtaposition entre l'œuvre originale et les sous-titres fait que le travail du sous-titreur peut être immédiatement sujet à critique.

Contrairement au doublage ou à d'autres formes de traduction audiovisuelle, le sous-titrage permet en effet l'accès direct aux dialogues originaux.

J. Diaz-Cintas qualifie ainsi le sous-titrage de « traduction vulnérable » (*traducción vulnerable*)¹⁰¹ car elle offre la possibilité au spectateur de s'adonner à un jeu du type « chercher l'erreur ».

Nous avons voulu réaliser ce travail afin de mieux connaître cette pratique linguistique qui a été peu – ou pas du tout – abordée au cours de nos études de traduction à la FTI.

Nous avons ainsi pu nous faire une idée relativement globale de ce qu'était le sous-titrage et réaliser un tour d'horizon des difficultés inhérentes à cet exercice.

Cette étude n'est évidemment pas exhaustive et pourrait être approfondie de bien des manières.

Nous pourrions par exemple élargir notre réflexion à d'autres procédés de traduction audiovisuelle, tels que le doublage, le *voice-over* ou le commentaire, et comparer leurs avantages et inconvénients respectifs. Dans cette optique, il serait intéressant de tenir compte d'un nouveau phénomène apparu récemment : le surtitrage au théâtre ou à l'opéra.

Il serait également judicieux de réfléchir aux conséquences qu'ont (ou que pourraient avoir) les avancées technologiques sur le sous-titrage. La généralisation de l'usage du DVD rend par exemple possible l'offre d'un large choix de pistes de sous-titres adaptées au profil du spectateur (vitesse de lecture moyenne, connaissance de la langue et de la culture sources, etc.).

Une autre idée à approfondir serait celle de l'influence du sous-titrage sur la manière de faire du cinéma. Nous pourrions en effet nous demander si les réalisateurs pourraient être tentés d'éviter de rendre certains passages trop difficiles à traduire afin de favoriser une meilleure réception de leur travail à l'étranger. Nous pourrions ainsi faire référence au film muet

¹⁰¹ DIAZ-CINTAS Jorge, op. cit., p. 133

The Artist de Michel Hazanavicius qui connaît un succès international notamment parce qu'il ne nécessite pas de traduction.

Bibliographie

Monographies :

DELABASTITA, Dirk. *There's a double tongue: an investigation into the translation of Shakespeare's wordplay, with special reference to "Hamlet"*. Amsterdam ; New York : Rodopi , 1993, 522 p.

DIAZ-CINTAS, Jorge. *La traducción audiovisual: el subtitulado*. Salamanca: Almar, 2000, 173 p.

HENRY, Jacqueline. *La traduction des jeux de mots*. Presses Sorbonne Nouvelle, 2003, 297 p.

HERVEY, Sándor et HIGGINS, Ian. *Thinking French Translation*. London ; New-York ; Routledge, 2010, 287 p.

LAVAUUR, Jean-Marc et SERBAN, Adriana. *La traduction audiovisuelle : Approche interdisciplinaire du sous-titrage*. Bruxelles, De Boeck, 2008, 162 p.

MOUNIN, Georges. *Les problèmes théoriques de la traduction*. Paris : Gallimard, 1998, 296 p.

PINEL, Vincent. *Vocabulaire technique du cinéma*. Nathan Université, 1996, 475 p.

SOTINEL, Thomas. *Pedro Almodóvar, le livre*. Cahiers du cinéma, 2007, 94 p.

VINAY, Jean-Paul et DARBELNET, Jean. *Stylistique comparée du français et de l'anglais : méthode de traduction*. Paris : Didier, 1977, 331 p.

Articles de périodiques :

DELABASTITA, Dirk. Introduction. *The translator*. 1996, Volume 2, Numéro 2, pp. 127-139.

MARLEAU, Lucien. Le sous-titrage... un mal nécessaire. *Meta : journal des traducteurs / Meta: Translators' Journal*. 1982, volume 27, n°3, pp. 271-285.

GAMBIER, Yves. La traduction audiovisuelle : un genre en expansion. *Meta : journal des traducteurs / Meta: Translators' Journal*. Volume 49, numéro 1, avril 2004, pp. 1-11.

CHAUME, Frederic. Discourse Markers in Audiovisual Translating. *Meta : journal des traducteurs / Meta: Translators' Journal*. 2004, volume 49, n°4, pp. 843-855

NEDERGAARD-LARSEN, Birgit. Cultural-bound problems in subtitling. *Perspectives: studies in translatology*. 1993, Vol. 2, pp. 207-241

Contributions :

ORERO, Pilar. Le format des sous-titres : les mille et une possibilités. In LAVAUUR, Jean-Marc et SERBAN, Adriana. *La traduction audiovisuelle : Approche interdisciplinaire du sous-titrage*. Bruxelles, De Boeck, 2008, pp. 55-66.

CORNU, Jean-François. Pratique du sous-titrage en France des années 1930 à nos jours. In LAVAUUR, Jean-Marc et SERBAN, Adriana. *La traduction audiovisuelle : Approche interdisciplinaire du sous-titrage*. Bruxelles, De Boeck, 2008, pp. 9-15.

BECQUEMONT, Daniel. Le sous-titrage cinématographique : contraintes, sens, servitudes. In GAMBIER, Yves. *Les transferts linguistiques dans les médias audiovisuels*. Paris : Presses univ. Du Septentrion, 1996, pp. 145-155.

SERBAN, Adriana. Les aspects linguistiques du sous-titrage. In LAVAUUR, Jean-Marc et SERBAN, Adriana. *La traduction audiovisuelle : Approche interdisciplinaire du sous-titrage*. Bruxelles, De Boeck, 2008, pp. 85-98.

TOMASZKIEWICZ, Teresa. La structure des dialogues filmiques. In BALLARD, Michel. *Oralité et traduction*. Arras : Artois Presses Université, 2001, pp. 381-399

VANDERSCHULDEN, Isabelle. Le sous-titrage des classes sociales dans *La vie est un long fleuve tranquille*. In BALLARD, Michel. *Oralité et traduction*. Arras : Artois Presses Université, 2001, pp. 361-379

SMITH, Stephen. The language of subtitling. In GAMBIER, Yves. *Translating for the media*. Turku: University of Turku, Centre for translation and interpreting, 1998, pp. 139-149.

Mémoires inédits :

AUFFRET, Bérénice, *La traduction de la bande dessinée humoristique : deux cas d'espèce : Astérix et Mafalda*, Licence en traduction, Université de Genève, 2002, 180 p.

LEPELTIER, Chloé, *Aspects théoriques et professionnels du sous-titrage : étude de l'oralité dans la version française sous-titrée de "L'âge de glace"*, licence en traduction, Université de Genève, 2006, 106 p.

ROBERT-CHARRUE, Julie, *Totò, principe delle risate en Italie et... illustre inconnu en France : étude de la version doublée de "Totò cerca casa" et de la version sous-titrée de "Guardie e ladri"*, Licence en traduction, Université de Genève, 2007, 101 p.

ROUSSEAU, François, *Doublage et sous-titrage au cinéma : traduction ou trahison ?*, Licence en traduction, Université de Genève, 1995, 77 p.

SION, Anne-Laure, *Le sous-titrage : problèmes liés aux différences culturelles*, Licence en traduction, Université de Genève, 1996, 79 p.

Sources orales :

CASTRO ROIG, Xosé. « Introducción a la subtitulación de películas », 50° Congreso anual de la ATA, Nueva York, 28 de octubre del 2009

ROUSSET Gaëlle, traductrice indépendante spécialiste de la traduction audiovisuelle.
Entretien le 18.04.2011.

Sites internet :

Dictionnaire en ligne de la *Real Academia española*, consulté le 14.12.2011,
<http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=novillero> et
<http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=cogida>

Dictionnaire en ligne de l'académie française, consulté le 19.01.2012,
<http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=4027541910>

Site de l'Académie des Césars, consulté le 23.03.2012, <<http://www.academie-cinema.org/>>

Problèmes de traduction

- Quelles sont les situations les plus difficiles à sous-titrer selon vous?

Les jeux de mots sont en général difficiles à sous-titrer, tout d'abord bien évidemment car il faut trouver un jeu de mots en français et là, tout est à inventer ; mais aussi car les jeux de mots ne doivent pas « sortir » le spectateur du film. Si le jeu de mots trouvé ne se comprend pas immédiatement, le spectateur risque de perdre le fil de l'intrigue durant quelques secondes. Or, les sous-titres ne doivent jamais prendre le pas sur le film. L'on dit souvent qu'un bon sous-titre ne se remarque pas.

Les références culturelles posent aussi parfois problème, car il revient à l'adaptateur de fixer la limite entre le domaine de la culture générale et celui de la culture propre à un pays. Ainsi, savoir que pour les Chiliens, le 11 septembre évoque le coup d'État du 11 septembre 1973, est-ce du domaine de la culture générale ou est-il « normal » qu'un francophone l'ignore ? La frontière entre ces deux domaines n'est jamais clairement définie, est ténue et poreuse, et l'adaptateur doit faire le choix d'explicitier ou non, d'adapter ou non, ce genre de références. Bien sûr, d'autres références sont facilement identifiables comme trop obscures, trop spécifiques à la culture d'un pays, ou au contraire, très connues.

- Y-a-t-il des difficultés que les films en espagnol présentent davantage que de films en d'autres langues?

La principale difficulté est incontestablement la vitesse à laquelle les hispanophones s'expriment la plupart du temps. Cela exige de l'adaptateur de condenser encore plus que ne l'exige déjà « normalement » le sous-titrage, pour que le spectateur ait le temps de lire les sous-titres. La lisibilité est donc, à mon sens, la principale contrainte dans le sous-titrage de films en espagnol.

Une autre difficulté provient de la multitude d'« espagnols » qui existe. Certains termes n'auront pas le même sens ou la même connotation s'ils sont employés en Espagne ou à Cuba. Et bien sûr, il y a nombre de mots propres à chaque pays.

- Quelle stratégie employez-vous généralement face aux accents spécifiques ou aux variations dialectales de certains personnages? Leur standardisation est-elle inévitable?

Ces variations dialectales ou d'accents sont un régal pour l'oreille de l'adaptateur comme de toute personne connaissant et appréciant la culture du pays concerné, et il m'arrive souvent de penser : « Quel dommage, les spectateurs ne connaissant pas ce pays vont passer à côté de ça ! »

L'on peut parfois jouer sur le niveau de langue, l'emploi de termes régionaux ou de tournures de phrases inusuelles, pour pallier un minimum cette perte inévitable. Mais la standardisation est effectivement malheureusement assez inéluctable.

- Face à une situation humoristique, donnez-vous généralement la priorité au contenu linguistique ou à l'effet comique?

A l'effet comique. Si la scène a été écrite pour faire rire le public, le public francophone doit rire aussi !

- Quel procédé adoptez-vous pour le sous-titrage d'une scène où plusieurs personnages parlent en même temps?

Sous-titrer la scène en faisant des dialogues est une bonne solution, car souvent, il est difficile de déterminer un début de réplique clair. Et il s'agit de privilégier les répliques les plus importantes pour le déroulement de l'intrigue, les répliques les plus « percutantes » ou drôles si c'est une scène comique, ainsi que les répliques les plus générales, représentatives des autres répliques que l'on sera obligés de supprimer.

Aspects professionnels

➤ Avez-vous suivi une formation spécifique au sous-titrage ou est-ce une forme de traduction que vous avez apprise sur le tas?

Je suis française, et après une maîtrise d'anglais et une maîtrise d'espagnol, j'ai fait un DESS de traduction, option « traduction audiovisuelle ». J'ai donc suivi une formation spécifique au sous-titrage et à la voice over.

➤ Comment en êtes-vous arrivé au sous-titrage?

Je suis une littéraire. J'ai toujours aimé les mots. La traduction m'a donc toujours passionnée, mais la traduction littéraire, pour son côté créatif, pour son côté littéraire, justement. J'aime jouer avec les niveaux de langue, trouver le mot juste, essayer de rendre la poésie ou l'ironie d'un texte, me documenter sur un sujet, etc. La traduction de textes politiques ou économiques par exemple, est une activité trop « froide », trop « austère » à mon goût, voire rébarbative. J'ai donc préféré opter pour la traduction audiovisuelle.

➤ Quelles sont les étapes du processus de sous-titrage dans lesquelles vous êtes directement impliquée en tant que traductrice?

Faites-vous le repérage vous-même?

Je fais le repérage, l'adaptation, la simulation et la relecture de mes sous-titres.

Avez-vous votre mot à dire sur la version finale?

Oui, le plus souvent. Il arrive que l'on se fasse imposer un terme par un client, mais il est aussi possible de défendre son point de vue.

➤ Êtes-vous la seule traductrice employée pour le sous-titrage d'un film ou est-ce parfois un travail où interviennent plusieurs traducteurs?

Chacun ayant son propre style, il me semble peu judicieux, pour une question de cohérence ainsi que de respect de l'œuvre, de se « partager » la traduction d'un film. En revanche, il est bon de se faire relire par un autre traducteur dont on estime le travail et l'avis. Un « œil neuf » est très utile.

➤ Quel est le délai qui vous est généralement accordé pour un film?

Je dirais environ 2 semaines.

➤ Faîtes-vous uniquement du sous-titrage ou traduisez-vous d'autres supports?

Je fais du sous-titrage et de la voice over et traduis donc toutes les sortes de documents audiovisuels : fictions, documentaires, émissions de divertissement, etc.

Est-il possible de vivre du sous-titrage uniquement en tant que traductrice?

Cela devient malheureusement de plus en plus difficile, dû à une dégringolade alarmante des tarifs, qui s'accompagne d'un amenuisement des délais et de la qualité des sous-titres que l'on peut voir un peu partout. Je suis assez pessimiste quant à l'avenir de cette profession.

➤ Avez-vous remarqué une évolution dans la manière de sous-titrer les films depuis vos débuts dans le métier?

J'ai débuté en 2005. La manière de sous-titrer les films n'a pas évolué depuis.

Commentaires:

J'ai répondu à ces questions en tant que traductrice indépendante.

Annexe 2 : Responsables du sous-titrage pour chaque film visionné

Films	Sous-titrage
<i>Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón</i>	ST video: C.M.C
<i>Tacones Lejanos</i>	Sous-titres: Nora Mallard ST video: C.M.C
<i>La ley del deseo</i>	Adaptatin: Carmen Castillo et Paul J. Memmi Sous-titrage : C.M.C. - Paris
<i>Mujeres al borde de un ataque de nervios</i>	ST video: C.M.C
<i>Carne trémula</i>	Adaptation: Marie Córdoba Sous-titrage: Eclair vidéo
<i>Matador</i>	ST video: C.M.C
<i>¿Qué he hecho yo para merecer esto?</i>	ST video: C.M.C
<i>Todo sobre mi madre</i>	ST video: C.M.C
<i>Abrazos rotos</i>	Adaptation: Françoise Monnier et Nelson Calderón ST video: C.M.C
<i>Hable con ella</i>	Sous-titres: Françoise Monnier et Jean-Marc Pannetier ST video: C.M.C
<i>Volver</i>	Sous-titres: Françoise Monnier et Nelson Calderón ST : C.M.C
<i>¡Átame!</i>	Pas indiqué
<i>La mala educación</i>	Sous-titres: Françoise Monnier et Nelson Calderón 124 ST : C.M.C
<i>Entre tinieblas</i>	Adaptation: Mathilde Grange ST vidéo: C.M.C.

Table des matières

L'EXERCICE DÉLICAT DU SOUS-TITRAGE : DE NOMBREUSES DIFFICULTÉS, MAIS DES SOLUTIONS THÉORIQUES ET PRATIQUES

Remerciements	1
Introduction.....	3
Première partie : le sous-titrage : définition, historique et contraintes	6
I. Définition	6
Quelques exemples de définitions	6
Remarques concernant ces définitions	7
La définition de Jorge Diaz-Cintas	8
II. Historique et évolution.....	10
A- Naissance du sous-titrage	10
Les intertitres : précurseurs des sous-titres	10
Avènement du cinéma parlant.....	10
The Jazz Singer : premier film sous-titré	11
B- Évolution technique	11
Le contretypage.....	11
Le sous-titrage chimique	12
L'impression au laser	12
C- Progrès de la méthode de travail.....	12
Le repérage.....	13

La simulation	13
III. Un processus en plusieurs étapes	14
Le repérage.....	14
La traduction	15
L'adaptation.....	15
La simulation	16
L'impression.....	16
IV. Les contraintes	17
A/ Les contraintes techniques	17
Espace disponible sur l'écran	17
Temps disponible pour la projection et longueur des sous-titres	17
Respect des changements de plans	18
Insertion et enlèvement des sous-titres	19
Certaines conventions à respecter	19
B/ Contraintes professionnelles	21
Outils nécessaires non-fournis	22
Délais souvent très courts	22
D'autres intervenants que le traducteur dans le processus de sous-titrage	23
Trop faible rémunération	23
Pas ou peu de formation spécifique au sous-titrage.....	24
C/ Autres types de contraintes.....	24

Deuxième partie : les difficultés rencontrées par le sous-titreur	26
I- Problèmes liés à la nécessité de concision.....	28
Un débit rapide.....	28
Les changements de plans.....	30
Difficulté de ne pas altérer le sens	31
Difficulté de ne pas changer de registre	33
II- Problèmes liés au passage de l’oral à l’écrit	35
La simultanéité de parole.....	35
Gros mots, jurons et argot	37
Les accents et variations dialectales	39
Hésitations, reprises et défauts de prononciation.....	41
III- Sous-titrage des références culturelles.....	44
Références historiques.....	44
Références sociales	46
Références aux coutumes	48
Références artistiques.....	51
IV- Le sous-titrage de l’humour	53
Les jeux de mots.....	53
Les proverbes et les expressions idiomatiques.....	55
La traduction de certains noms propres	56

Troisième partie : les solutions proposées par les théoriciens et les praticiens.....	59
I- Problèmes liés à la nécessité de concision.....	59
A/ Notions générales.....	59
La nécessaire discrétion des sous-titres.....	59
Les sous-titres accompagnent l'image.....	61
Approche pragmatique et fonctionnelle.....	63
B/ Quelques procédés ponctuels.....	65
Utilisation d'abréviations, de sigles, de négations tronquées.....	65
Changement du temps verbal.....	67
Changement de la forme verbale.....	69
L'emploi de points de suspension.....	71
Astuces et trouvailles du traducteur.....	72
II. Problèmes liés au passage de l'oral à l'écrit.....	76
Éviter les incohérences et ambiguïtés de l'oral.....	76
Standardisation de la langue.....	79
Le sous-titre : un élément d'information parmi d'autres.....	84
III- Sous-titrage des références culturelles.....	87
A/ Les universaux de langage et de culture - G. Mounin.....	87
B/ Les procédés de J.P. Vinay et J. Darbelnet et ceux de S. Hervey et I. Higgins.....	89
L'emprunt ou cultural borrowing.....	89
Le calque ou calque.....	90
L'équivalence ou communicative translation.....	90
L'adaptation ou cultural transplantation.....	91
Traduction littérale et exoticism.....	91

C/ Les procédés pour le sous-titrage de B. Nedergaard-Larsen.....	92
Le transfert ou emprunt (transfer/loan)	93
La traduction directe (direct translation).....	93
L'explicitation (explicitation)	94
La paraphrase (paraphrase)	96
L'adaptation à la culture cible (adaptation to TL-culture).....	96
L'omission (omission)	98
IV- Le sous-titrage de l'humour.....	101
A/ La traduction des jeux de mots selon D. Delabastita	101
PUN → PUN	102
PUN → RELATED RHETORICAL DEVICE	103
PUN → NON-PUN	104
NON-PUN → PUN	105
PUN ST = PUN TT	106
PUN → ZERO et ZERO → PUN	107
B/ Traduction des proverbes et expressions idiomatiques.....	108
L'équivalence idiomatique	108
La traduction directe ou l'explicitation	109
La compensation	110
C/ Traduction de certains noms propres.....	111
Conclusion	113
Bibliographie.....	116
Annexe 1 : Entretien avec Mme Rousset	120
Annexe 2 : Responsables du sous-titrage pour chaque film visionné.....	124
Table des matières	125