

**Analyse polysystémique des sous-titres français du film de Woody Allen
Broadway Danny Rose (1984)**

Emefa Alipui

Mémoire

présenté

au

Département d'Études françaises

**Comme exigence partielle au grade de
Maîtrise ès Arts (Traductologie)
Université Concordia
Montréal, Québec, Canada**

Avril, 2004

© Emefa Alipui, 2004



National Library
of Canada

Bibliothèque nationale
du Canada

Acquisitions and
Bibliographic Services

Acquisisitons et
services bibliographiques

395 Wellington Street
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

395, rue Wellington
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Your file *Votre référence*
ISBN: 0-612-90991-3
Our file *Notre référence*
ISBN: 0-612-90991-3

The author has granted a non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of this thesis in microform, paper or electronic formats.

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de cette thèse sous la forme de microfiche/film, de reproduction sur papier ou sur format électronique.

The author retains ownership of the copyright in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur qui protège cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms may have been removed from this dissertation.

Conformément à la loi canadienne sur la protection de la vie privée, quelques formulaires secondaires ont été enlevés de ce manuscrit.

While these forms may be included in the document page count, their removal does not represent any loss of content from the dissertation.

Bien que ces formulaires aient inclus dans la pagination, il n'y aura aucun contenu manquant.

Canada

SOMMAIRE

Analyse polysytémique des sous-titres français du film de Woody Allen
Broadway Danny Rose (1984)

Emefa Alipui

Cette analyse examine les différents aspects entourant l'étude objective d'un film traduit en une autre langue. L'accent est mis sur le contexte socioculturel des cultures américaine et française, pour montrer que l'étude d'une traduction ne se limite pas à l'aspect linguistique de la langue. Pour ce faire, nous utilisons la théorie du polysystème (Itamar Even-Zohar et Gideon Toury) parce qu'elle prend en compte tous les phénomènes liés aux institutions et aux normes de la traduction, et dans l'évaluation d'une traduction, la culture cible devient la priorité. Or, dans le cas de films sous-titrés, il est impossible d'ignorer la source. Nous ajoutons alors à la théorie du polysystème, celle de la *domestication* et de la *foreignization* (Lawrence Venuti) qui, dans l'étude d'une traduction, considère non seulement tous les éléments de la culture source, mais aussi le contexte de la culture cible. La combinaison de ces deux théories pour l'étude des sous-titres français du film de Woody Allen *Broadway Danny Rose* (1984) remet chaque culture à une place juste. Elle permet aussi d'affirmer que le jugement d'une traduction ne peut pas se faire seulement sur une base linguistique, mais aussi sur une base sociale, culturelle et/ou historique. C'est sur ces bases qu'on pourra conclure qu'une traduction est acceptable ou ne l'est pas.

ABSTRACT

Polysystemic analysis of the French subtitles to Woody Allen's *Broadway Danny Rose* (1984)

Emefa Alipui

This study looks at the different factors involved in the objective analysis of a translated movie. There is an emphasis on the sociocultural features of the American and French societies to show that analyzing a translation is not bound to the linguistic aspects of a language. This is done within the scope of the polysystem theory (Itamar Even-Zohar and Gideon Toury) because it takes into account all translation-related institutions and norms, and in the evaluation of a translation, the target culture is in a primary position. However, in the case of subtitled movies, it is impossible to ignore the ever-present source. Therefore, the scope of the polysystem theory is broadened with the domestication and foreignization theory (Lawrence Venuti) since it allows in the study of a translation, the consideration of the socio-cultural facts in the source culture and the context of the target culture. The combination of both theories in the analysis of the French subtitles to Woody Allen's movie *Broadway Danny Rose* (1984) balances the position of both cultures. It also affirms the fact that the assessment of a translation cannot solely be done from a linguistic angle, but also from a social, cultural and/or historical perspective. It's on these premises that one can conclude that a translation is acceptable or not.

Dédicace et remerciements

Je dédie ce travail,

À l'Éternel qui me donne la vie, l'intelligence et le courage d'aller au bout de mes rêves.

À ma famille, et particulièrement à mes parents pour leur amour et soutien dans mes projets.

Je voudrais aussi remercier les professeurs Jean-Marc Gouanvic et Marie-France Wagner pour leurs conseils, leur orientation et leur disponibilité pendant la rédaction de ce mémoire.

Table des matières

Introduction.....	1
I. La traductologie et le sous-titrage.....	6
1. La théorie du polysystème.....	6
2. La théorie de la <i>domestication/foreignization</i>	15
3. La théorie du polysystème et la <i>domestication/ foreignization</i>	18
II. Woody Allen et <i>Broadway Danny Rose</i>	21
1. Woody Allen, l'homme et l'artiste.....	21
2. L'intrigue de <i>Broadway Danny Rose</i>	26
3. La thématique de <i>Broadway Danny Rose</i>	29
III. Le sous-titrage.....	33
1. L'œuvre sous-titrée.....	33
a) Historique.....	33
b) Évolution.....	34
c) Difficultés.....	37
2. Le sous-titrage par rapport au doublage.....	43
IV. Le polysystème de <i>Broadway Danny Rose</i>	48
1. Le cinéma américain.....	48
2. Le cinéma français.....	51
3. Georges et Anne Dutter, adaptateurs de <i>Broadway Danny Rose</i>	54
4. Titra Film : l'entreprise de sous-titrage.....	59
V. Analyse contrastive de <i>Broadway Danny Rose</i> et de sa version sous-titrée selon la <i>domestication/foreignization</i>	61
1. Séquence 02 – Restaurant.....	61
2. Séquence 13 – Magasin de fleurs.....	64
3. Séquence 22 – Dans la rue.....	68
4. Séquence 26 – Restaurant/Autoroute.....	71
5. Séquence 41 – Rivage.....	75
6. Séquence 48 – Chez Danny.....	78
7. Séquence 73 – Appartement de Danny Rose.....	81
Conclusion.....	85
Filmographie et Bibliographie.....	90

Introduction

Dans l'industrie du cinéma, l'exportation de films dans des pays de langue différente de la version originale, passe toujours par le sous-titrage ou le doublage. Mais, lorsqu'on étudie la traduction au cinéma, on constate rapidement que les personnes qui participent au processus de sous-titrage ou de doublage, ont tendance à considérer le sous-titrage comme un mal nécessaire. Le sous-titrage est perçu de cette manière, parce que, pour les spécialistes engagés dans cette opération, le travail de repérage, d'adaptation et de transcription est exigeant. Et, pour le spectateur, regarder un film sous-titré demande un effort de concentration pour la compréhension du film. Cependant, si l'on analyse le sous-titrage sous l'angle de la traduction, on est amené à faire des constatations intéressantes. Contrairement à la traduction littéraire, qui est la réécriture d'un texte en une autre langue, le sous-titrage est le passage du code oral au code écrit. Il n'intervient que lorsque le film est complètement terminé et il est souvent réalisé une ou deux semaines avant la date de sortie du film.

Dans ce travail, nous examinerons en quoi le sous-titrage est un cas particulier du domaine de la traduction. Cette étude modifiera la façon dont nous percevons la traduction et elle nous permettra de comprendre pourquoi, dans le cas du sous-titrage, tout ce qui se dit oralement n'est pas entièrement retranscrit. Avec le sous-titrage, nous avons certes la réécriture d'un texte, mais il s'agit de la réécriture d'un texte parlé et cette opération ne présente pas les mêmes libertés et les mêmes contraintes que la traduction d'un texte littéraire. L'étude de

sous-titres pourrait nous amener à élargir les limites de la traduction que les chercheurs dans le domaine n'explorent généralement pas.

Très peu de théoriciens de la traduction se sont penchés sur la question du sous-titrage en tant que traduction. La raison est probablement la suivante. Dans l'étude de traductions, les théoriciens utilisent des théories linguistiques qui, en général, mettent l'accent sur le choix des mots, la grammaire, la structure des phrases, le style, etc. Cependant, il existe aussi des théories de traduction qui ne sont pas linguistiques. Ces théories tiennent compte de facteurs autres que la grammaire ou le lexique, car elles se concentrent sur les facteurs culturels, historiques, sociaux ou politiques. Parmi celles-ci, on compte par exemple la théorie du *Skopos* de Christiane Nord. Cette théorie, fonctionnaliste et socioculturelle, est centrée sur la visée de la traduction, sur son ajustement et sur son adaptation à la culture cible. Il y a aussi la sociocritique de la traduction, l'analyse discursive de la traduction. Cette approche mise au point par Annie Brisset, se fonde sur le fait que la traduction est un acte discursif, conditionné par les idéologies régissant la culture cible. En ce qui concerne la théorie du polysystème (dont, à certains égards, Brisset est l'héritière), fondée par Itamar Even-Zohar, elle donne à la traduction un poids supérieur à celui du texte source.

Pour notre travail, nous avons sélectionné un film de Woody Allen, *Broadway Danny Rose* (1984, 84 minutes) pour étudier la problématique du sous-titrage. Nous avons choisi Woody Allen parce qu'il fait partie des grands cinéastes du 20^e siècle et qu'il est des plus prolifiques. En trente ans de carrière, il a remporté plusieurs Oscars, soit pour la qualité de

ses scénarios, soit en tant que meilleur réalisateur. Son influence dans le domaine est importante et les thèmes qu'il aborde sont toujours d'actualité. Il fait partie de ces rares auteurs-réalisateurs qui ont conservé un public fidèle tout au long de leur carrière. Nous avons aussi voulu examiner pourquoi ses films ont un succès considérable en Europe, même si Woody Allen est un cinéaste américain et que plusieurs de ses films sont sous-titrés. Nous avons spécialement choisi *Broadway Danny Rose* (1984) parce que c'est un film qui est distrayant. On n'y retrouve pas l'aspect intellectuel ou sérieux de la plupart des films d'Allen. Les jeux de mots « psychanalytiques » ou les messages à double sens sont absents. C'est de la comédie pure qui se manifeste dans les gags qu'on entend et qu'on voit dans la caricature des défauts des personnages. Comme c'est un film qui est léger, il a été plus facile de se concentrer sur les pratiques de traduction utilisées, et par conséquent, de faire une analyse traductologique des sous-titres.

Pour produire le corpus à l'étude dans ce travail, nous avons visionné *Broadway Danny Rose* et retranscrit les dialogues du scénario anglais et les sous-titres français. De plus, pour faciliter le repérage des séquences, nous avons numéroté les changements de scène et nous leur avons donné un titre indiquant l'endroit à l'étude. Ensuite, pour faire l'analyse des sous-titres de ce film, nous nous sommes inspirée de la théorie du polysystème. Cette théorie convient bien à une telle analyse parce qu'elle prend en compte tous les phénomènes liés aux institutions et à la question des normes en amont de la traduction. Cependant, dans notre cas, le polysystème est insuffisant pour analyser le phénomène des sous-titres. Nous avons alors introduit dans l'analyse la théorie de la

domestication et de la *foreignization* du théoricien américain Lawrence Venuti. Cette théorie présente le grand avantage de permettre une description des sous-titres par rapport au texte source, que le spectateur entend en même temps qu'il lit les sous-titres. La perspective que nous avons adoptée comporte deux particularités : 1) elle est essentiellement descriptive (conformément au programme de la théorie du polysystème) ; 2) elle rétablit la source comme point d'appui de la traduction (conformément à la théorie de Lawrence Venuti). Pour l'étude, nous avons choisi des séquences dont les sous-titres sont représentatifs des sous-titres dans le film. À travers elles, on a pu observer des pratiques de traduction utilisées dans le domaine du sous-titrage, c'est-à-dire la combinaison de la *domestication* et de la *foreignization*, même si on ne les nomme pas comme telles pendant l'opération de sous-titrage. Elles ont aussi permis de se faire une idée sur la structure des sous-titres par rapport au film original et sur certains obstacles que le spectateur rencontre dans la compréhension d'un film sous-titré.

Deux traducteurs, Georges et Anne Dutter, ont participé au sous-titrage de *Broadway Danny Rose*. Pour faciliter la lecture du texte et pour éviter toute confusion entre ce qu'est un traducteur ou un sous-titreur, nous utilisons le terme adaptateur (au singulier) pour désigner les deux traducteurs, mais aussi pour signifier le fait qu'ils sont les personnes qui ont *transposé* le film dans une autre culture.

Notre travail est divisé en cinq grands chapitres. Le premier chapitre traite de la traductologie et du sous-titrage. Nous définissons la théorie du polysystème, expliquons l'apport de Venuti à cette théorie et montrons comment la théorie du polysystème est modifiée par la théorie

de la *foreignization* et de la *domestication*. Le deuxième chapitre présente Woody Allen et *Broadway Danny Rose*. Il décrit le parcours d'Allen, aborde les artistes qui l'ont influencé et présente l'intrigue du film et sa thématique. Le troisième chapitre analyse l'entreprise du sous-titrage. Nous présentons son historique et étudions le sous-titrage par rapport au doublage. Dans le quatrième chapitre, nous définissons les contextes culturels de *Broadway Danny Rose* et nous donnons un aperçu de l'adaptateur et de l'entreprise du sous-titrage. Enfin, le cinquième chapitre est l'analyse contrastive de *Broadway Danny Rose* et de sa version sous-titrée. Nous avons choisi des séquences qui illustrent les différents aspects du sous-titrage et qui permettent de comprendre ses difficultés. Tous ces éléments montrent l'apport des sous-titres en tant que traductions au domaine de la traductologie.

I. La traductologie et le sous-titrage

1. La théorie du polysystème

Au début des années 1970, Itamar Even-Zohar, s'appuyant sur le formalisme russe élaboré, entre autres, par Jakobson et Tynjanov, met au point une théorie qui envisage la littérature en tant que *polysystème*. Selon Even-Zohar, la littérature est un réseau de relations entre différents systèmes opérant dans la société. Itamar Even-Zohar crée le terme de polysystème (PS) pour faire référence à ce réseau complexe de systèmes reliés entre eux (les systèmes littéraires et paralittéraires, canoniques et non canoniques) (Gentzler, 1993, p. 114).

Pour rendre compte de cette théorie, Even-Zohar montre d'abord que la littérature d'une culture donnée se développe lorsqu'elle entre en contact avec la littérature d'autres cultures, et ce contact se manifeste souvent dans la traduction de textes. Par conséquent, la littérature traduite devient un polysystème en soi parce que l'ensemble des textes traduits qui la constitue a une structure, et fonctionne comme un système qui affecte aussi la société dans laquelle elle existe.

Thus, it is necessary to include *translated literature* in the polysystem. This is rarely done, but no observer of the history of any literature can avoid recognizing as an important fact the impact of translations and their role in the synchrony and diachrony of a certain literature (Even-Zohar, 1978, p. 14).

Even-Zohar pose ainsi la base d'une théorie de la traduction dont une des composantes est la *target-orientedness*, l'orientation vers la cible. *Target-oriented* signifie que l'accent est mis sur les textes traduits, leur place et leur rôle dans la culture qui les reçoit et leurs liens par rapport

aux textes d'origine. Pour pouvoir faire une telle étude, il faut travailler en fonction des normes littéraires et traductives régissant la culture cible. Ce sont ces normes (le concept de normes est mis au point par Gideon Toury) qui définiront la place des traductions dans la culture cible. Even-Zohar explique que, jusqu'au 20^e siècle, parmi les écrits littéraires d'une société donnée, les textes traduits étaient considérés comme des textes de seconde catégorie et étaient par conséquent perçus comme n'étant pas de « vrais » textes littéraires. C'était du moins, en général, le cas dans les sociétés occidentales où la littérature est bien établie, par exemple, l'univers anglo-saxon ou le monde francophone. L'auteur argumente en expliquant que donner une telle place aux traductions au sein du monde littéraire n'est pas approprié. Et il cite l'exemple de pays où l'établissement de la littérature s'est fait avec l'aide de la traduction (par exemple, Israël), parce que la littérature de ces pays est jeune et/ou faible. Et comme une littérature qui est jeune ne peut pas dans l'immédiat créer des textes importants dans tous les genres, elle doit dépendre de la littérature d'autres pays. Ainsi, la littérature traduite devient un de ses principaux systèmes. Les traductions doivent donc être considérées comme des textes littéraires au même titre que les textes de la littérature « canonique ». On comprend alors que

[f]or such literatures, translated literature is not only a major channel through which fashionable models are brought home, but also constitutes a model to be imitated. In certain cases we can observe that translated literature becomes the major source of alternatives (Even-Zohar, 1978, p. 23).

Il est évident que la place des traductions varie d'une société à l'autre. Ainsi, Even-Zohar explique que le choix de textes à traduire est déterminé en fonction de leur compatibilité avec le nouveau système qui

les reçoit. Si la culture cible est plus ou moins faible sur le plan littéraire, la traduction prendra plus ou moins de place. Dans ce cas, Even-Zohar parle de *vacuums* (vides) qui absorbent pratiquement tous les éléments « forts » du polysystème source pour produire un autre polysystème dynamique. Ce genre d'aspiration de la culture cible permet de raviver ou de secouer un contexte littéraire qui est en déclin (Gentzler, 1993, pp. 117-120). Dans cette logique, un étudiant d'Even-Zohar, Gideon Toury se concentrera tout particulièrement sur une étude traductologique des polysystèmes.

Gideon Toury analyse le processus de la traduction et la raison pour laquelle on choisit un texte à traduire jusqu'à sa réception dans la culture cible. Il se focalise alors sur les normes traductives parce que son objectif est de comprendre ce qui se passe exactement pendant le processus de traduction. Il veut trouver dans le polysystème de la traduction un système de règles et comprendre leur fonctionnement.

Toury, dans ses recherches, découvre que la plupart des textes qui sont choisis pour être traduits le sont pour des raisons idéologiques, c'est-à-dire pour leur apport à la culture cible. Ces textes, selon leur importance, prennent des places diverses dans la culture qui les reçoit ; il cite alors l'exemple de textes qui entrent dans la littérature juive au moyen de la traduction. Ces nouveaux textes ne sont pas nécessairement fidèles aux textes d'origine ; mais ce manque de fidélité n'est pas un problème d'indifférence de la part des traducteurs, mais plutôt une forte volonté de produire des textes acceptables dans la culture juive. Il part de là pour expliquer qu'évaluer une traduction en se basant seulement sur le texte source n'est pas un jugement juste du texte traduit. En fait, presque toute sa théorie de la *target-orientedness* défait la méthode de

l'analyse d'une traduction à partir du texte source. Il explique qu'une traduction ne peut pas toujours être acceptée dans la culture cible parce qu'elle y introduit de nouvelles informations. Il ajoute qu'une traduction ne peut pas être entièrement « fidèle » à la culture source parce les normes cibles peuvent « éloigner » la traduction du texte source. Il place ainsi la traduction à la frontière des cultures concernées et montre que

[...] adherence to source norms determines a translator's adequacy as compared to the source text, subscription to norms originating in the target culture determines its acceptability (Toury, 1995, pp. 56-57).

Souvent, on critique le traducteur lorsque le texte qu'il produit n'est pas une « copie » du texte original. Toury pense qu'il faudrait plutôt critiquer le traducteur, d'une part, en fonction de sa capacité à introduire le texte dans la culture cible, d'autre part, selon son respect des normes non seulement grammaticales et linguistiques, mais sociales. Et c'est en analysant les traductions de cette manière que l'on pourra en comprendre le processus de traduction. Ainsi, « l'infidélité » et les « erreurs » sont inévitables, si le traducteur veut que son texte soit accepté par la culture cible.

Pour que son texte soit accepté dans la culture cible, le traducteur doit se soumettre aux normes qui la régissent. Toury a largement développé la notion de normes. Selon lui, la définition de la traduction dépend des normes et de leur fonctionnement dans une société cible donnée.

En général, lorsqu'on étudie une traduction et qu'on met l'accent sur le texte source, on se situe par rapport à une approche « prescriptive ». Lorsqu'on met l'accent sur le texte traduit, on privilégie une approche « descriptive ». L'approche de Toury se veut descriptive. Il

nous présente les traductions comme étant des faits ; leur place est déterminée par la culture qui les reçoit. Ensuite, les traductions ne peuvent pas partager le même « espace systémique » que les textes d'origine (l'espace systémique d'une traduction est la place que l'on accorde à une traduction au moment où elle commence à exister). De plus, les activités de traduction et leurs résultats produisent des changements dans la culture cible. En général, les cultures ont recours à la traduction pour combler les manques « littéraires » qui se manifestent. Étant donné que les traductions sont là pour répondre à des besoins littéraires, elles ont aussi tendance à s'éloigner de leur modèle (texte source). Cette tendance à s'éloigner du texte source fait des traductions des textes indépendants, dont le « manque de fidélité » est quelquefois « justifiable », « acceptable » ou même « préférable », parce qu'il ne dérange pas le lecteur cible et répond aux normes de la culture cible (Toury, 1995, p. 28).

Qu'est-ce que Toury entend par « normes » ? Les normes sont les principes qui régissent les préceptes et les valeurs d'une société. Il en est de même dans la communauté linguistique. Elle est régie par des règles qui permettent de pallier les irrégularités qui surviennent dans cette société. Selon Toury, le traducteur est soumis à des normes qui le guident dans l'élaboration de son « nouveau texte ». Il définit d'abord la *norme initiale (initial norm)* qui est le choix du traducteur de se soumettre ou de ne pas se soumettre aux normes qui gouvernent la culture source ou la culture cible. Si le traducteur choisit de se soumettre aux normes de la culture source, il va probablement produire un texte qui est incompatible avec les normes de la culture cible. Cependant, s'il choisit d'adhérer aux normes de la culture cible, il va à bien des égards

s'éloigner du contexte source. C'est cet éloignement qui déterminera son acceptabilité dans la culture cible. En fait la *norme initiale* est en quelque sorte comme la « norme de base » dans le processus de traduction : « Its initiality derives from its superordinance over particular norms which pertain to lower and therefore more specific levels » (Toury, 1995, p. 57). En dehors de cette *norme initiale*, il existe d'autres normes qui régissent le processus de traduction.

1 - *Les normes préliminaires* concernent deux éléments qui sont souvent liés : la politique de traduction (*translation policy*) et le caractère direct de la traduction (*directness of translation*). La politique de traduction réside dans les raisons qui gouvernent le choix d'un texte à traduire pour la culture cible. Le choix ne se fait pas au hasard, il se fait en fonction des types de textes existants (littéraires par opposition aux non littéraires) ou d'agents humains et de groupes (maisons d'édition) qui sont engagés dans le processus de traduction. Il pose les questions suivantes. Quelles langues sources est-il acceptable de traduire ? Faut-il préciser la véritable langue source lorsqu'il s'agit d'une traduction indirecte¹ ?

2 - *Les normes opérationnelles* sont les décisions prises pendant la traduction elle-même. Elles sont au cœur du texte (phraséologie) et gouvernent les éventuelles relations entre le texte source et le texte cible (le genre de transformation que les phrases vont subir). Les *normes opérationnelles* se subdivisent en *normes matricielles* et en *normes textuelles*. Les *normes matricielles* régissent la présence du matériau linguistique cible (grammaire, vocabulaire, style, registre de langue, etc.)

¹ On parle de traduction indirecte lorsqu'on traduit d'une langue source non acceptée de la culture cible vers la langue source acceptée, avant de traduire vers la langue cible (Toury, 1995, p. 58).

destiné à servir de substitut au matériau linguistique source, la place de ce matériau dans la traduction et de sa segmentation dans le texte. Ces normes déterminent aussi jusqu'à quel point on peut opérer des suppressions, des additions, des changements de lieu, etc. *Les normes textuelles* gèrent le choix des outils linguistiques cibles qui seront utilisés pour écrire le texte cible (dictionnaires, grammaires, etc.), et régissent le remplacement du matériau linguistique source. En général, elles ne servent qu'aux traductions et aussi à l'écriture de textes particuliers ou à un type de traduction en particulier (par exemple, un texte médical, historique, social, etc.) Certaines de ces normes peuvent même être identiques aux normes utilisées dans la culture cible pour la rédaction de textes qui ne sont pas des traductions. Par conséquent, il ne faut pas s'engager dans l'étude d'une traduction, en supposant au premier abord qu'elle est le reflet de la culture cible.

Toutes ces normes servent de liant au ciment de la « construction » de la traduction. Il faut cependant rappeler que deux choses caractérisent les normes : la spécificité socioculturelle et l'instabilité. La spécificité socioculturelle signifie que « there is absolutely no need for a norm to apply [...] to all sectors within a society » (Toury, 1995, p. 62). L'instabilité fait référence à la mouvance des normes causée par les temps qui changent et par la société qui évolue. Toutefois, il ne faut pas penser que, si les normes changent, elles ne seront plus actives en traduction. En fait, même si on ne peut observer les normes, il est possible de les reconstruire de deux manières :

- a) de manière textuelle : en les traduisant

b) de manière extratextuelle : en élaborant des théories et des « formulations » en traduction (Toury, 1995, p. 62).

La théorie du PS est intéressante parce qu'elle permet de poser un autre regard sur les traductions. Grâce à tout ce que Even-Zohar et Toury ont élaboré, nous ne sommes plus devant « l'obligation » d'étudier les traductions strictement à partir d'une perspective linguistique ou littéraire. La théorie du PS permet aussi d'analyser les traductions dans une perspective historique et socioculturelle dans le cadre culturel choisi. C'est bien ce que Gentzler corrobore :

The advantage of Polysystem theory is that it allows for its own augmentation and integrates the study of literature with the study of social and economic forces of history (Gentzler, 1993, p.120).

Les théories d'Even-Zohar et de Toury permettent donc d'élargir les perspectives en traduction.

Même si l'approche de Toury est critiquable, comme on va le voir, il faut toutefois reconnaître la logique de sa théorie. Sans le traducteur, l'auteur de la culture source est extrêmement limité, la richesse de son œuvre ne profite qu'à sa culture et, sur le plan international, son « autorité » ne sera pas solidement assise, étant donné qu'elle n'est connue que d'un groupe culturel précis. Les traductions sont importantes, car ce sont elles qui permettent à l'auteur de la culture source d'élargir son lectorat à d'autres cultures. Par conséquent, reléguer les traductions à une place secondaire leur enlève la force qu'elles auraient eue si elles avaient été reconnues au même titre que les textes source. De plus, non seulement la traduction, mais les adaptations effectuées par le traducteur sont potentiellement des œuvres exigeant des qualités artistiques comparables à celles de l'œuvre source.

Bien que la théorie du polysystème soit une théorie pratique pour l'étude de traductions, elle a aussi ses faiblesses. En effet, la théorie du PS a tendance à faire oublier aux traducteurs le texte source et même à le « reléguer » à la seconde place. Il ne faut pas oublier que les traductions sont des *traductions* et qu'elles n'existeraient pas sans le texte source (à l'exception des pseudo-traductions). Dans son élaboration des normes traductives et de l'approche descriptive en matière de traduction, Toury ne donne pas au texte source sa place légitime, parce qu'il se concentre beaucoup sur les textes traduits et sur leur portée dans la culture cible. Il idéalise ainsi la traduction au détriment du texte source, en faisant d'elle une nouvelle œuvre artistique contenant une épaisseur culturelle (presque) semblable à celle du texte source.

2. La théorie de la *domestication/foreignization*

En général, on estime qu'une bonne traduction est un texte qui se lit aisément sans que l'on sache qu'il est traduit, reflétant assez peu la personnalité du traducteur, mais beaucoup celle de l'auteur. Ce genre de traduction exige bien du travail de mise en forme tant sur les plans stylistique et linguistique que culturel. Le traducteur, dans un effort continu, doit maintenir le sens du texte tout en suivant les règles linguistiques de la langue cible, c'est-à-dire adapter les expressions idiomatiques, garder le même ton et, dans la mesure du possible, conserver le registre de langue. Lorsque ce travail est réussi, il en résulte un texte qui ne sent pas la traduction, l'auteur de la culture source devient ainsi illusoirement l'unique auteur du texte. Cette façon de présenter une traduction est ce que Lawrence Venuti appelle la *domestication*. Par *domestication*, Venuti entend une traduction dans laquelle tous les éléments étrangers ont été gommés pour créer un texte lu comme s'il avait été rédigé dans la langue cible. Les noms de personnes et de lieux, les événements historiques, etc., sont tellement bien adaptés que le lecteur ne s'aperçoit pas qu'il est en train de lire une traduction, « Fluency can be seen as a discursive strategy ideally suited to domesticating translation [...] by producing the effect of transparency, the illusion that this is not a translation » (Venuti, 1995, p. 61). Quelquefois, cette pratique est utilisée dans l'appropriation de connaissances d'une autre culture ou dans la propagation d'idéologies. Cette pratique de traduction est intéressante, par exemple, dans son approche des valeurs de la culture cible, car l'effet d'invisibilité du

traducteur annule l'idée d'une interprétation quelconque du texte source par le traducteur. Ainsi, on peut dire que ce dernier reste fidèle, non pas à l'auteur, mais aux valeurs de la culture cible.

Or, dans une culture où la littérature est en grande partie constituée de textes traduits, il arrive que l'on trouve des textes contenant des éléments étrangers. Le traducteur n'a pas choisi de se débarrasser de ces éléments par un travail d'adaptation. Au lieu de placer l'auteur dans la culture cible, il introduit plutôt le lecteur cible dans la culture source. Cette pratique est ce que Venuti appelle *foreignization*. Il procède alors en insérant un discours hétérogène dans son texte. Le lecteur cible se rend très vite compte qu'il est dans un autre univers. Les noms de personnes et de lieux lui sont étrangers, les événements historiques lui sont probablement inconnus. Cette pratique est observable quand, par exemple, le traducteur traduit un texte source sans le dénaturer (traduction de textes allant à l'encontre des valeurs d'une société, par exemple, par la contestation des valeurs morales d'une société en traduisant un texte gay).

Foreignizing translation is a dissident cultural practice, maintaining a refusal of the dominant by developing affiliations with marginal linguistic and literary values at home, including foreign cultures that have been excluded because of their own resistance to dominant values (Venuti, 1995, p. 148).

Cependant, un autre aspect de cette pratique veut que l'on garde l'auteur du texte source « au-dessus » du traducteur pour permettre au lecteur d'apprécier les valeurs, la richesse et la beauté de la culture source. Dans ce cas, le traducteur est non seulement très visible, mais il fait découvrir au lecteur de la culture cible une autre culture, dans sa

propre langue. Et, dans ce cas, on voit que le traducteur est « fidèle » à l'auteur source plutôt qu'à la culture cible.

3. La théorie du polysystème et la *domestication/foreignization*

Placer la *domestication* et la *foreignization* dans le PS bouscule l'approche de la *target-orientedness*. Or, cette intégration est indispensable, comme on va le voir. Dans le cas qui nous occupe ici, celui de l'adaptation cinématographique par sous-titrage, la source est toujours présente (images et dialogues en langue source) ; il est impossible d'analyser la traduction ou l'adaptation en ignorant la source comme le préconise Toury. Par conséquent, si l'on étudie l'adaptation d'un film à l'aide de la théorie du PS en utilisant les concepts de Venuti, il va falloir modifier la *target-orientedness* tel que Toury la présente. L'approche que nous proposons serait d'analyser les sous-titres dans la culture cible (française) en y intégrant la source (dialogues en anglais) pour permettre une étude qui se fera à la frontière des deux cultures puisqu'on est dans une situation où il est impossible d'ignorer la source. C'est une étude qui tiendra compte de tous les éléments engagés dans la production de l'adaptation et qui donne en même temps à chaque élément son importance. À part les sous-titres français et les dialogues en anglais, les autres éléments sont l'image qui se déroule simultanément à l'apparition des sous-titres, les normes et les contraintes du sous-titrage, ainsi que le contexte socioculturel des cultures source et cible. L'étude des sous-titres se fera en tenant compte simultanément du message contenu dans les sous-titres et du message non verbalisé contenu dans l'image. Le non-dit contenu dans l'image évite à l'adaptateur de suivre obligatoirement les dialogues et lui procure en même temps la liberté de ne traduire que ce que le spectateur ne peut absolument pas saisir dans les dialogues et les non-dits. Avec la théorie

de Venuti, on voit clairement que la *target-orientedness* n'est pas aussi solide qu'on pourrait le penser. Il suffit de sortir du PS littéraire et entrer dans le PS cinématographique pour s'en rendre compte. À partir des concepts de Venuti placés à l'intérieur du PS, nous allons proposer une autre définition des notions d'équivalence et de conformité (notions qui sont difficilement compatibles avec le PS) pour nous permettre de faire une évaluation objective des sous-titres du film *Broadway Danny Rose* qui n'est pas moins descriptive (Toury). Rappelons que, pour notre étude, la théorie du PS servira à élargir le contexte du film, c'est-à-dire à définir le cadre socioculturel, historique et politique (s'il y a lieu) dans lequel il a été conçu et réalisé ainsi que le cadre socioculturel dans lequel il est transposé. La théorie de Venuti permettra d'étudier les scénarios du film en analysant les pratiques de traduction (*domestication, foreignization*) que les adaptateurs ont utilisées pour produire les sous-titres français.

Comme nous l'avons mentionné ci-dessus, on estime généralement qu'une bonne traduction est une traduction dans laquelle le traducteur est invisible. On enseigne aussi aux étudiants en traduction que leur traduction doit être conforme au texte original. Si la traduction ne ressemble pas assez à l'original, elle est inadéquate. Dans le cas de l'adaptation cinématographique, il y a tellement d'éléments en jeu qu'on ne peut pas parler de « fidélité » au « texte original ». On pourrait parler d'un « texte adapté » ou d'un « texte approprié », c'est-à-dire une adaptation qui transmet entièrement au spectateur francophone le message d'une séquence donnée sans répéter ce à quoi l'image et l'intonation des dialogues renvoient. S'il y a une répétition inutile ou une omission regrettable, on pourrait dire que l'adaptation n'est pas appropriée, parce qu'elle transmet des éléments qui ne sont pas

nécessaires, ou qu'elle enlève des éléments qui pourraient contribuer à une meilleure compréhension d'une séquence du film. On parlera de non-conformité lorsque l'adaptation proposée éloigne le spectateur du sens de la séquence. C'est dans ces perspectives que nous pourrions juger véritablement de l'équivalence des sous-titres au film et au contexte cible.

Mais avant de nous lancer dans l'analyse des sous-titres du film *Broadway Danny Rose*, il importe de connaître l'auteur du film, les personnes et les circonstances qui l'ont influencées, et cela conformément aux principes méthodologiques de la théorie du polysystème et à l'analyse de tout ce qui concerne l'institution du sous-titrage.

II. Woody Allen et *Broadway Danny Rose*

1. Woody Allen, l'homme et l'artiste

Woody Allen est considéré comme un des grands cinéastes de notre temps. Il aborde des thèmes délicats, tels que la sexualité et la mort, mais sans nécessairement choquer parce qu'il essaie d'appivoiser les peurs cachées sous ces thèmes dans des récits humoristiques. Ainsi, il lance des réflexions çà et là, sans trop de sérieux ; en réalité, leur but est de faire réfléchir.

Né à Long Island (New York) le 1^{er} décembre 1935, Allen Steward Konigsberg grandit dans la banlieue de Brooklyn dans une famille juive où la pratique du judaïsme va de pair avec l'apprentissage de l'hébreu. Son père exerçait plusieurs emplois, de barman à chanteur-animateur dans un cabaret en passant par chauffeur de taxi ; Martin Konigsberg est un juif pauvre qui essaie de faire vivre sa famille. Les difficultés financières dans lesquelles il se retrouve après la crise de 1929 l'obligent à faire à peu près n'importe quel métier pour gagner quelques dollars. Quant à sa femme, Nettie Cherrie, elle occupe un poste stable de vendeuse chez un fleuriste à Manhattan. C'est dans ce milieu rude et triste qu'Allen Steward voit le jour et grandit. Non seulement il vit dans un cadre familial difficile, mais il est aussi le souffre-douleur de ses copains de rue qui le surnomment « Red », parce qu'il est roux. Cette situation fait de lui un enfant dur, qui trouve sa consolation dans des loisirs comme les sorties au cinéma, la musique et la prestidigitation dans son quartier de Midwood. Allen Steward est aussi un garçon qui n'aime pas l'école, il ne fait jamais ses devoirs et, malgré un corps qui n'est visiblement pas fait pour le sport, il préfère jouer au baseball dans

les terrains vagues de son quartier. Il est tellement têtue que ses copains de rue ne l'appellent plus « Red » mais « Woody », qui signifie « tête de bois ». À un moment donné, il envisage une carrière musicale, mais son dégoût de l'instruction, qu'il décrit comme étant des travaux forcés, ne le mènera pas sur cette voie. Cependant, cette instruction qu'il déteste tant lui permet d'apprécier certains genres de littérature comme les romans policiers (son auteur préféré est Mickey Spillane) et les bandes dessinées. À côté de cet amour pour la paralittérature, il contracte aussi une passion pour la musique. Ses parents qui rêvent d'une brillante carrière pour leur fils ne se réjouissent guère de ses centres d'intérêt. Alors, pour leur faire plaisir, il rentre à l'Université de New York, mais il est renvoyé après sa première année. Il est donc obligé de trouver un emploi et de s'orienter vers une carrière qui lui convient. Il commence alors par les journaux auxquels il envoie des sketches comiques et des histoires drôles. Les rédacteurs en chef aiment son style et lui demandent d'en faire plus. Allen devient un « gagman » prolifique et va désormais lui-même signer ses articles qui, jusque-là, étaient soit anonymes, soit signés par une autre personne. Il a 17 ans et il décide d'adopter son surnom « Woody » comme nom de plume, et plus tard comme nom de scène pour que « ses condisciples ne puissent pas reconnaître en lui l'auteur des histoires drôles qu'il écrit [...] pour d'autres [...] en échange d'une poignée de dollars » (Dureau, 1985, pp. 7-10).

Woody Allen commence à s'instruire sérieusement lorsqu'il découvre les femmes (qui seront d'ailleurs ses muses). Pour ne pas faire honte à ses petites amies, qui sont des femmes très instruites, il décide de se cultiver : « J'étais inculte, elles ne pouvaient pas avoir de

discussion avec moi. C'est uniquement pour cela que je me suis mis à lire, ça ne m'intéressait pas du tout » (Allen *in* Guerand, 1989, p. 16-17). À 19 ans, il se marie avec Harlene Rosen (elle en a 16) qui, d'ailleurs, contribue beaucoup à la formation de sa personnalité. Il acquiert ainsi un goût pour l'art des grands maîtres et élargit ses horizons culturels. Sa fascination pour des grands comiques comme W.C. Fields et Bob Hope est nette. Mais il préfère l'humour juif des Marx Brothers et de Charlie Chaplin, personnages qui l'influenceront beaucoup. Il découvre aussi les grands cinéastes européens, comme Vittorio de Sica, Jean Renoir, Luis Buñuel, qui se classeront parmi ses maîtres. Cependant, l'influence principale sur la pensée et le style de Woody Allen est celle du réalisateur suédois Ingmar Bergman, qu'Allen considère comme le seul génie du cinéma. En fait, Bergman est la référence essentielle pour comprendre le cinéma de Woody Allen. En évoluant, Allen associe l'amour pour sa ville natale et sa grande admiration pour Bergman pour créer un art qui expose son identité et ses obsessions personnelles (Guerand, 1989, pp. 17-20).

Comme Allen a eu une enfance austère, il utilise l'humour pour raconter sa vie et exorciser les démons du passé. Sa judéité et le cadre familial et social dans lequel il a évolué ont largement contribué à la création d'un humour né de sa vie privée. « Ses films les plus drôles restent aussi ceux qui s'inspirent de sa vie personnelle. » (Guerand, 1989, p. 74) Après avoir conquis un vaste public avec ses gags et ses histoires drôles, il décide de mettre en scène cet humour pour en augmenter l'impact. Son inspiration n'est pas seulement les femmes et sa vie privée, mais la civilisation dans laquelle il vit. Il ne joue pas sur le terrain de la politique, mais sur celui des mœurs qui forment la société. Il

dépasse les sketches et les histoires drôles pour créer des dialogues et c'est avec le film *What's New Pussycat?* (1965) qu'il fait cette transition. Pour la première fois, il se donne entièrement pour créer un film comique dont le but est de faire rire à tout prix. Ce n'est pas le personnage de Woody Allen qui fait rire, mais le regard qu'il porte sur le monde. Ensuite avec *Take the Money and Run* (1969), le style cinématographique d'Allen s'améliore ; on observe une certaine gravité dans la présentation des rapports humains. Avec le temps, Allen change un peu de style, il se consacre moins « à l'autobiographique » et « développe ses références littéraires ou cinématographiques... » (Guerand, 1989, p. 39) Ses films comme *Interiors* (1978), *Hannah and her sisters* (1986) et *September* (1987) sont inspirés par les œuvres de William Shakespeare, August Strindberg ou Henrik Ibsen. Ce sont des films qui portent généralement sur les relations humaines et particulièrement les relations homme-femme. Allen revient à l'introspection avec *Broadway Danny Rose* (1984). Cette introspection présente dans ses films n'est pas tellement en harmonie avec le système de Hollywood. Donc, pour pouvoir tourner, il a besoin d'un public international, qu'il finit par se constituer principalement en Europe (France, Italie, Allemagne, entre autres). Aux États-Unis, il ne passe que dans les salles de répertoire de New York, mais c'est grâce à son public européen qu'il réussit ; il avoue que « s'il n'y avait pas mon public européen, j'aurais des temps difficiles » (Allen in Guerand, 1989, p. 44).

De là, nous pouvons dire que l'influence d'artistes européens sur Woody Allen a contribué à la production d'œuvres contenant des références européennes dans lesquelles le public européen se retrouve. Le style de Woody Allen n'a rien à voir avec les *blockbusters*

d'Hollywood. Il ne fait pas des films à sensations, mais des films qui donnent à réfléchir. Ses films, de par leurs thèmes et leurs styles (sans effets spéciaux), ne répondent pas nécessairement aux attentes du public américain, qui aime les « explosions » et les gags, des gags pour le plaisir de rire, pour se distraire, pas pour réfléchir. De plus, les films d'Allen n'ont pas le *happy ending* de la plupart des films américains ; ils ne cadrent pas complètement avec le système de films américains. Les gags qu'il publiait dans les journaux avaient du succès, parce qu'en général, ce sont les lecteurs plus « intellectuels » qui se consacrent à la lecture. Il n'en est pas de même pour les films. Le cinéma crée l'illusion d'un monde immédiatement accessible dans lequel on aimerait vivre ou ne pas vivre. Or les films d'Allen sont loin de l'illusion. Ils présentent la réalité telle qu'elle est ; ce n'est que l'humour qui permet de diluer la dureté de cette réalité.

En somme, Woody Allen est un cinéaste qui, en raison de son style et des thèmes qu'il aborde, ne se conforme pas aux « normes » de Hollywood. Son style se rapproche plus de films européens. Cela pourrait expliquer la raison pour laquelle il est plus apprécié du public européen qu'américain. L'histoire du film choisi, *Broadway Danny Rose*, est malheureuse, mais Allen la présente avec tellement d'humour qu'on finit par rire des malheurs du personnage principal Danny Rose.

2. L'intrigue de *Broadway Danny Rose*

D'anciens imprésarios et artistes se retrouvent dans un *delicatessen* de Manhattan et se racontent des anecdotes sur les hauts et les bas de leur carrière. Pendant la discussion, ils se souviennent affectueusement de Danny Rose, un agent qui se retrouve souvent dans des situations embarrassantes. C'est alors que l'un d'entre eux décide de raconter l'histoire de Danny Rose, qu'il considère la plus drôle.

Danny Rose (Woody Allen) est un imprésario qui s'investit dans le lancement de toutes sortes d'artistes. Que ces artistes aient du talent ou n'en aient pas, Danny Rose espère toujours qu'à un moment ou à un autre l'un d'entre eux finira par réussir ; ainsi, l'imprésario et l'artiste sortiront enfin de la précarité dans laquelle ils vivent. Cet espoir prend vie lorsque Danny Rose tombe sur Lou Canova (Nick Appolo Forte), chanteur italien, qui, oublié du public pendant des années, refait un *comeback*. Cependant, les choses ne sont pas aussi simples. Lou est un peu gros, il a très mauvais caractère en plus d'être alcoolique, mais tous ces défauts ne dérangent pas Danny Rose. Il est tellement convaincu que Lou peut percer qu'il décide quand même de le lancer. Il gère minutieusement tous les aspects de sa vie et satisfait tous ses caprices. Les problèmes commencent lorsque Lou, qui est déjà marié et père de famille, tombe follement amoureux d'une certaine Tina Vitale (Mia Farrow), qu'il veut présenter à tous ses spectacles. Au moment où Danny Rose réussit à obtenir un contrat pour faire passer Lou au Waldorf, cabaret prestigieux, un malentendu survient entre Lou et Tina, si bien que cette dernière décide de ne pas se présenter au plus important spectacle de Lou. Complètement brisé, Lou demande à Danny Rose de convaincre Tina de venir. En fait, il demande à Danny Rose de venir au

spectacle avec Tina et de la faire passer pour sa petite amie. Danny Rose sera sa couverture pendant le spectacle pour que sa femme ne découvre pas qu'il a une maîtresse. Ne voulant pas entraver sa carrière, Danny Rose répond encore une fois à ce caprice, bien qu'il n'approuve pas la relation. Il va chercher Tina qu'il suit d'abord chez Angelina, une voyante de bas étage qui la conseille, ensuite chez Johnny, un ancien amoureux de Tina. Danny Rose se retrouve ainsi au milieu « d'un règlement de vieilles histoires » entre Tina et Johnny, qui se termine par une tentative de suicide de ce dernier. Danny Rose est accusé d'en être la cause et les frères de Johnny décident de « liquider » Danny Rose et Tina. Après une tumultueuse aventure, ils leur échappent et Danny Rose réussit à amener Tina au spectacle qui, en fin de compte, se déroule comme prévu. À la fin, Lou annonce à Danny Rose qu'il change d'imprésario et qu'il va aussi quitter sa femme pour rejoindre Tina. C'était en fait une décision qu'il avait prise quelques jours plus tôt sur les conseils de Tina qui lui avait présenté un imprésario potentiel, Sid Bacharach. Danny Rose est ébranlé et n'y comprend rien. Il se résigne et s'investit à nouveau dans ses autres poulains, espérant encore une fois que la situation s'améliorera. De son côté, Lou poursuit sa carrière avec son nouvel imprésario ; tout va très bien pour lui, sauf sa relation avec Tina, qui aboutit à une séparation. Quant à Tina, accablée par la mauvaise conscience, elle retourne voir Danny Rose le jour de la fête de l'Action-de-Grâces pour lui présenter ses excuses. Au début, Danny Rose est réticent et lui fait comprendre que cela est impossible, car ils n'ont plus rien à se dire. Mais, après le départ de Tina, il se rend compte qu'il éprouve des sentiments pour elle, et sa devise « pardonner, accepter,

aimer » le pousse à la rattraper dans la rue pour lui parler. Ils se réconcilient.

3. La thématique de *Broadway Danny Rose*

Dans *Broadway Danny Rose*, Allen aborde principalement les thèmes de la médiocrité, de l'ingratitude, de la souffrance et de l'amour. Les personnages qu'il choisit pour interpréter ces thèmes sont tous grossiers, laids et vulgaires. L'ingratitude de Lou et de Tina envers Danny Rose montre que le monde du spectacle est aussi difficile pour les agents que pour les artistes. Cependant, on voit dans le personnage de Danny Rose que, malgré les difficultés qui appartiennent à ce milieu, il est possible d'une manière ou d'une autre d'y trouver la joie de vivre. Et cette joie de vivre est due à Danny Rose. C'est un imprésario qui, malgré les difficultés et les rejets qu'il a vécus, poursuit sa carrière d'agent avec beaucoup d'optimisme. Il ne pratique pas sa profession que pour l'argent, mais aussi par passion. C'est cette passion pour un métier aussi ingrat qui fait la beauté et le charme du film. À cette ingratitude s'ajoute un amour particulier : l'attraction entre Danny Rose et Tina qui ne se révèle qu'à la fin du film. Ce n'est pas l'idylle typique que l'on rencontre dans les films d'amour, où l'homme courtise la femme, lui révèle ses sentiments, puis les deux se marient et sont heureux pour le reste de leurs jours. Ici, c'est une idylle qui se construit très discrètement et n'est affirmée que lorsque Tina se rend compte qu'on ne peut pas toujours fonctionner selon la loi de la jungle et, que Danny Rose décide de transcender le rejet qu'il a vécu pour pardonner (l'ingratitude), accepter (les excuses) et aimer (la personne). Cette façon d'aimer est le reflet des grandes valeurs morales que Woody Allen attribue à Danny Rose. Le message du film pourrait en quelque sorte se résumer de cette manière : dans la vie, atteindre la célébrité n'est pas tout, les relations humaines sont tout aussi importantes ; ce sont justement ces relations qui nous

permettent d'atteindre la célébrité. Danny Rose ne jouit jamais du succès de ses poulains, mais il connaît toujours le chemin difficile qui les y mènera. Il n'y arrivera lui-même jamais, mais il pourra toujours montrer la voie à ceux qui sont destinés à y arriver.

Dans ce film, on découvre un aspect de Woody Allen qui n'est pas très étudié : celui de « l'homme ordinaire ». Allen, s'écartant ici des films intellectuels qu'étaient *Stardust Memories* (1980) ou *Zelig* (1983), peint le monde du « show biz » selon la perspective des artistes de cabaret : « Woody Allen nous montre la face cachée, les laissés pour compte de ce monde d'illusions par excellence » (Lemieux, 1984, p. E-11). Il présente ce monde avec beaucoup d'humour, sans propos obscurs ou discours existentiels ; le film contient beaucoup de gags visuels et verbaux, très rapidement mis en scène. Ce monde qu'il évoque avec beaucoup de sagacité, il le connaît très bien parce que c'est là qu'il a commencé sa carrière. En fait, on retrouve en Danny Rose Woody Allen qui s'installe indirectement au cœur de l'histoire. Cependant, cette identification de l'auteur-acteur est brisée par le fait que Woody-Danny n'est pas celui qui raconte l'histoire ; le narrateur est un collègue de Danny Rose qui connaît ses aventures. Il n'a aucun « pouvoir » sur le récit (Daney, 1984, p. 55 et Lemery, 1984, p. 36). Danny Rose est un imprésario trop humain, ses clients sont ses créations qu'il forme et oriente, mais ces derniers l'abandonnent toujours pour aller chez un agent plus prestigieux. Danny reste malgré les multiples rejets ce héros tendre qui croit qu'un jour la chance lui sourira. Il trouve le moyen de relativiser ou de justifier le fait que ses protégés l'abandonnent, puisqu'« il est vrai que la réussite donne conventionnellement le droit de fouler aux pieds ceux qui vous ont porté » (Baignères, 1984, p. 36). En fait, Danny est tout le temps en train

de se réfugier derrière les proverbes de ses tantes ou ses oncles décédés, et la sagesse de leurs dictons lui donne le courage de continuer et de croire qu'un jour il réussira.

Dans ses films, Allen nous raconte ses malheurs, pas pour se plaindre, mais pour nous montrer que « [...] la futilité est la face cachée du sérieux » (Baignères, 1984, p. 36), et ses gags désamorcent les dures réalités de la vie qui nous accablent. Pour Allen, il faut rire de la vie si on ne veut pas en pleurer. Son humour est optimiste ; il croit qu'il ne faut pas attendre des autres un bonheur qu'ils ne nous donneront pas. Ce bonheur, il faut le découvrir en nous-mêmes. Ce message prétentieux et autosuffisant est renforcé par les grandes valeurs morales de Danny Rose, qu'il résume dans sa fameuse devise « pardonner, accepter, aimer ».

La particularité de *Broadway Danny Rose* est qu'il ne se situe nulle part dans le temps. L'époque n'est pas précisée. Le film se déroule dans un flash-back et le seul repère géographique est le *delicatessen* de Manhattan dans lequel les artistes-narrateurs se racontent Danny Rose. Woody Allen retourne à la comédie pure et au comique verbal dans ce film tourné à l'image de la structure narrative en noir et blanc. Il ne se donne pas le plus beau rôle ; il est cet imprésario innocent, doté de belles valeurs morales, qui est obligé de composer avec des personnes qui vivent selon la loi de la jungle. La principale qualité du film n'est pas l'extraordinaire gentillesse que Danny Rose affiche, mais ses rapports particuliers avec ses poulains minables. Toutefois, il n'explore pas suffisamment ce sujet. Le film est principalement consacré à la chasse et à la séquestration de Danny et Tina par des mafiosi pour des raisons futiles. *Broadway Danny Rose* ressemble à une anecdote, il ne fait pas

réfléchir comme *Manhattan* (1979) ou *Stardust Memories* (1980). Ce film n'aborde pas en profondeur des sujets typiques de Allen, comme la sexualité ou les relations homme-femme. Le milieu intellectuel new-yorkais est absent de ce film qui évoque une autre couche sociale, celle des artistes de troisième zone (Coursodon, 1984, pp. 20-21 ; Lemery, 1984, p. 36).

Broadway Danny Rose est considéré comme l'un des films les moins connus de Woody Allen, parce que c'est un film qui ne se construit ni sur des questions existentielles, ni sur les difficultés des relations homme-femme, auxquelles Allen a habitué son public. Il dit lui-même de *Broadway Danny Rose* : « Ce film est un hommage aux merveilleux artistes de cabaret avec lesquels j'ai débuté. Ces artistes n'atteignent jamais la célébrité mais ils font tout le charme des spectacles de variétés » (in Barbry, 1984, p. 14). Même si on n'y retrouve pas le « sérieux » de *Zelig* ou de *Manhattan*, le sujet de ce film est très beau et bien présenté.

III. Le sous-titrage

1. L'œuvre sous-titrée

Pour étudier *Broadway Danny Rose* en tant qu'œuvre sous-titrée, il est primordial de comprendre l'entreprise du sous-titrage. Il faut connaître son organisation et son fonctionnement, c'est-à-dire comment le sous-titrage est organisé, dans ce cas-ci par rapport à l'anglais. On étudiera les sous-titres du film dans le cadre de la théorie du polysystème, en tenant compte des normes de réception du film dans la société française et des réalités sociales et culturelles qui lui sont propres. Il faut aussi situer le sous-titrage par rapport au doublage, établir comment se prend la décision de sous-titrer et expliquer comment le sous-titre suit le texte américain.

a) Historique

À l'origine, le sous-titrage, comme bien d'autres aspects du cinéma, a évolué avec le temps pour assister le spectateur qui ne comprend pas la langue parlée dans un film.

Aux débuts du cinéma, on insère de petites phrases entre les plans et les séquences pour expliquer ou annoncer le prochain épisode ; à cette époque (1903), on parle d'« intertitres ». Par le terme « intertitre », on entend : « le texte explicatif inséré entre deux plans ou deux séquences pour faciliter la compréhension de l'action ou pour résumer l'action ou le dialogue » (Marleau, 1982, p. 273). Selon la « légende », Stuart Blackton serait le premier à utiliser les sous-titres pour résumer les dialogues dans un film. À l'époque, les producteurs de films pouvaient

choisir entre deux méthodes de sous-titrage : les sous-titres de dialogue et les sous-titres de continuité ou explicatifs. Les sous-titres de dialogue étaient l'interruption d'une scène pour y insérer des dialogues. Les sous-titres de continuité ou explicatifs consistaient à présenter une scène avec une ou deux phrases explicatives (Marleau, 1982, p. 272).

b) Évolution

Le terme « sous-titre » fait son entrée dans le vocabulaire, en 1912, dans la revue française *Cinéma*. Les termes sous-titrage et sous-titreur apparaissent dans *Mon Ciné* à Paris, en 1923. Par le terme « sous-titrage », on désigne :

[...] la traduction condensée du dialogue projetée au bas des images. Le sous-titrage consiste à traduire aussi fidèlement que possible un dialogue de film exprimé dans une langue plus ou moins ignorée du public. La traduction s'effectue au moyen d'une brève apparition à l'écran d'une inscription lumineuse rédigée dans la langue réceptrice (Marleau, 1982, p. 273).

Contrairement au doublage qui oblitère une partie de la bande sonore originale, le sous-titrage ne fait que modifier une certaine surface de l'image. Il respecte la voix, les rythmes, les intonations de la langue de départ, ainsi

[...] l'avantage du sous-titrage, tout en assurant l'intelligibilité, conserve également la totalité de ce qui tient aux différents paramètres de la communication. La fidélité de cette conservation revêt une indiscutable importance, car il s'agit de constituants à part entière de l'œuvre cinématographique (Gautier, 1981, p. 116).

En réalité, il est difficile de définir le sous-titrage. En plus de l'opération de traduction ou d'adaptation cinématographique, il peut être aussi défini comme étant la production de sous-titres par des procédés chimiques ou électroniques. Dans le cadre de ce travail, nous nous

limiterons à la définition première du sous-titrage. Mais, avant d'aborder d'autres aspects du sous-titrage, il est essentiel d'expliquer brièvement les fonctions des principales personnes engagées dans cette opération.

Il y a d'abord le repéreur qui transcrit tous les dialogues se trouvant sur la piste sonore. Il décèle le degré d'importance des phrases, condense les dialogues, pour finalement déterminer la longueur des sous-titres en fonction du nombre d'images ou de cadrages. Après le repéreur, le traducteur traduit tous les dialogues dans la langue cible à partir de la liste que le repéreur lui donne. Ensuite, l'adaptateur adapte les dialogues en sous-titres, réécrit certaines phrases, fait correspondre les sous-titres aux dialogues dans l'espace accordé sur l'écran en respectant le temps de lecture. Au besoin, il va aussi changer le repérage pour améliorer le synchronisme. (Marleau, 1982, pp. 281-282). Ceci est le « processus standard ». Cependant, nous avons constaté que certains articles sur le sous-titrage (Brette, 1982 ; Garcia-Landa, 1984) donnent l'impression que quelquefois une seule personne peut exercer plusieurs de ces fonctions à la fois.

Un aspect particulier du sous-titrage est le passage du code oral au code écrit. Le spectateur d'un film sous-titré est en contact permanent avec deux sources linguistiques différentes. Dans notre cas, s'il est non anglophone, la lecture de l'image et du sous-titre peut éventuellement compliquer l'identification des différents personnages présents dans le film. Il faut alors que le montage du texte soit parallèle au montage de l'image. Cela pose alors le problème de la synchronisation. Malgré les différences grammaticales qui existent entre la langue source et la langue cible, l'adaptateur doit autant que possible respecter la

synchronisation du texte avec l'image. Par conséquent, les sous-titres tout en étant présents doivent rester discrets (Cornu, 1996, p. 159). En plus de la discrétion, la place et la durée des sous-titres sont déterminées par le montage du film. Si, par exemple, dans une séquence l'image change constamment, cela rend difficile la tâche du repéreur et de l'adaptateur. Si le repérage des sous-titres se fait en fonction du débit des comédiens, il faudra tenir compte de l'espace des sous-titres sur les images. Mais, quelquefois, ce n'est pas la structure d'un film qui pose des problèmes au sous-titrage ; l'abondance des dialogues peut obliger le spectateur à choisir de lire seulement les sous-titres et de « mettre de côté » l'image. Les films de Woody Allen constituent un bon exemple. Les dialogues sont tellement nombreux que le spectateur a tendance à se focaliser plus sur la lecture des sous-titres que sur la lecture des images. Cet antagonisme constant met l'œil à rude épreuve, même pour les lecteurs les plus rapides. En réalité,

[l]'équilibre doit se faire entre la parole, l'écrit et l'image de sorte que le « bon » sous-titrage est un sous-titrage qui ne se remarque pas, qui donne l'impression qu'on suit le film sans le lire. Lorsqu'on remarque les sous-titres, c'est pour en signaler les erreurs (Cornu, 1996, pp. 163-164).

Pour saisir le fonctionnement des sous-titres, il faut comprendre que le sens du film parvient au spectateur par cinq moyens : 1) l'image visuelle ; 2) les graphèmes ; 3) les mots imprimés ; 4) les paroles ; 5) la musique, les bruits et autres effets sonores. L'adaptateur doit donc analyser le sens du message contenu dans le film (message souvent exprimé par plusieurs éléments à la fois), lorsqu'il décide de condenser ou de supprimer certains propos. Dans son travail de condensation ou de suppression, l'adaptateur suppose que le spectateur connaît

l'organisation structurale des conversations, l'organisation hiérarchique des phrases et qu'il comprend la redondance verbale par rapport aux données visuelles. Ces suppositions lui permettent de transmettre correctement au spectateur le message du film pour l'aider à surmonter l'obstacle de la langue parlée, et lui préciser le sens des images (Tomaszkiewicz, 2000, pp. 382-383 ; Marleau, 1982, p. 273). De plus, les sous-titres ont eux-mêmes plusieurs fonctions linguistiques :

- 1 - Ils remplacent les dialogues en les transformant en un fait visuel.
- 2 - Ils communiquent l'information ou le message contenu dans les dialogues.
- 3 - Ils transmettent les émotions manifestées par les personnes qui parlent.
- 4 - Ils précisent le sens des images qui se déroulent à l'écran.
- 5 - Ils communiquent le non-dit contenu dans les dialogues et les images.
- 6 - Ils « répètent » ce qui se dit déjà, même si l'image le dit autrement (par une sorte de pléonasme) (Marleau, 1982, p. 274).

c) Difficultés

Bien que le sous-titrage soit une forme pratique de traduction de film, il pose aussi ses problèmes.

Les difficultés techniques

La plupart des films ne sont pas conçus en fonction du sous-titrage. Réaliser un film en tenant compte du sous-titre risquerait de porter atteinte à son aspect artistique. Pour produire les sous-titres, l'adaptateur doit découper les dialogues en petites phrases qui doivent

être lues et non entendues. Il est dans ce cas limité par la durée de la séquence et par l'espace réservé à l'écran à cette fin. Quelquefois, les sous-titres, qui sont en général blancs, sont placés sur une séquence pâle ou lumineuse, et cela rend leur lecture impossible. Ce sont des problèmes que les producteurs ne prévoient pas, mais qui doivent être résolus. La décision de trouver un équilibre entre les sous-titres, les images et l'éclairage dépend de la portée du film et de la capacité du producteur à anticiper la réaction du public à son film. Aux problèmes de luminosité s'ajoute celui de la taille des caractères. Les caractères doivent être suffisamment gras pour pouvoir être lus (Marleau, 1982, p. 275).

Les difficultés physiologiques et linguistiques

La compréhension du film se fait au moment où le sous-titre est lu. Il faut que le spectateur puisse, en même temps, apprécier l'intonation dans la voix des personnages. Pour cela, les sous-titres ne doivent pas être trop longs, et ne pas se dérouler trop rapidement pour que le spectateur puisse lire et entendre le film. Dans les années 1980, en France, on accordait environ six secondes à la lecture des sous-titres, aujourd'hui on a tendance à accorder quatre secondes et demie ou cinq (Marleau, 1982, p. 278 ; Becquemont, 1996, p.147). De plus, les sous-titres doivent rester discrets, leur présence ne doit pas « perturber » le déroulement du film ; c'est pour cela que les sous-titres sont limités à un maximum de deux lignes par image, mais l'idéal serait d'avoir des sous-titres d'une ligne. Les sous-titres de trois lignes présentent tout simplement des inconvénients ; ils ne permettent pas de suivre le film et prennent

beaucoup de place sur l'écran (Becquemont, 1996, p. 146).

L'adaptateur dans sa production de sous-titres doit non seulement respecter les normes techniques, mais il doit tenir compte des normes linguistiques, c'est-à-dire « rendre les dialogues » sans tomber dans le mot-à-mot et changer l'ordre des phrases dans le film. Il doit pouvoir définir « l'essentiel » du message et le traduire. Il est obligé de condenser ou de supprimer, ou les deux, certains éléments de dialogue. Il est souvent beaucoup plus difficile de condenser ; cependant l'adaptateur a plutôt tendance à supprimer des segments de dialogues. En fait, l'adaptateur supprime parce qu'il doit traduire le langage non verbal ; il ne peut donc pas se permettre une sorte de traduction littérale. Les informations supprimées sont celles que l'image explique au spectateur. L'adaptateur doit aussi traduire le message du film par ordre d'importance, donc les informations « secondaires » ne sont généralement pas traduites, par exemple, tout ce qui touche à la fonction phatique du langage, les interjections, les répliques, etc. Il faut qu'il puisse comprendre les relations entre les différents codes de communication pour pouvoir déterminer ce qui doit être traduit. Toutefois, dans certains cas, l'adaptateur est obligé de traduire certaines parties du contexte comme les affiches, les pancartes, etc. (Marleau, 1982, p. 280).

La structure des dialogues filmiques

Plusieurs théories ont été proposées pour rendre compte des unités minimales de traduction. Bien que l'on ne s'accorde pas sur le fait qu'une traduction mot-à-mot ne soit pas toujours possible, on ne s'entend pas sur la dimension de cette unité. Cependant,

Si nous pensons au texte dialogal il faut [...] prendre en compte l'organisation structurale des conversations et admettre que l'unité minimale de celle-ci est l'échange[...]qui se compose principalement de l'intervention initiale et de l'intervention réactive (Tomaszkiewicz, 2000, p. 384).

Voici un exemple :

Tina: You believe in God?

Danny: No, no, but uh I'm guilty of it.

Français

Je ne crois pas en Dieu mais je culpabilise.

On voit bien qu'une partie du sens de l'échange est perdue, mais l'information principale qui permet de comprendre l'échange est d'une certaine façon maintenue. Ce phénomène est ce que Schegloff et Sacks (1973) (cités par Tomasziewicz, 2000, p. 385) appellent « la paire adjacente », qui est un couple d'interventions où l'intervention réactive est hautement prévisible. On répond généralement à une salutation par une salutation ; on répond à une question par une réponse ; on répond à une invitation par une acceptation ou un refus, etc. Mais il faut noter que l'intervention réactive est non seulement anticipée par les interlocuteurs mais par le spectateur du film, et cela lui permet de combler les parties du dialogue qui disparaissent dans les sous-titres. Dans les cas d'échanges comportant des questions, on peut soit paraphraser l'information contenue dans la question par une affirmation venant d'un seul interlocuteur, soit gommer certaines interventions et sous-titrer seulement l'information importante en la rendant comme émanant d'un seul interlocuteur, soit préciser certaines notions ou certains termes pour donner plus d'informations sur le sujet discuté (Tomaszkiewicz, 2000, p.

389). En ce qui concerne les signaux d'enchaînement (par exemple, *bon, pourquoi, parce que, tu sais, alors, etc.*) qui permettent un lien entre les propos énoncés par les différents interlocuteurs, ils sont souvent supprimés dans le processus du sous-titrage. Ces suppressions « donne[nt] l'impression du relâchement des connexités entre les interventions » (Tomaszkiewicz, 2000, p. 390), changeant la structure du dialogue, et leur présence n'est assurée que par l'image.

Un autre aspect du sous-titrage qu'il serait important d'analyser est celui des répétitions ou des reprises. Lorsque nous sommes, par exemple, devant un cas d'hésitation (*je, je, je sais pas*), la suppression de l'élément d'hésitation dans le sous-titre n'empêche pas la compréhension de l'information essentielle par le spectateur. Mais, lorsqu'on se retrouve dans une situation où l'hésitation est plutôt un signe de politesse, sa suppression diminue l'expressivité des propos et le rend trop direct. Il y a aussi des cas où la reprise sert à apporter une précision sur un élément en particulier, à confirmer des paroles déjà prononcées ou à montrer l'adhésion à une affirmation. Quand il s'agit de corrections, la situation est différente. Les corrections sont en fait des « [...] reprises d'un ou plusieurs éléments identiques, mais avec certaines modifications [...] » (Tomaszkiewicz, 2000, p. 395). Les corrections comprennent les retouches qui permettent la construction du sens pour aboutir à une formulation finale ; les changements d'avis pour ménager la réaction d'un des interlocuteurs et les hétéro-corrections qui redressent et annulent les opinions fautives. Enfin, il y a les reformulations paraphrastiques qui transmettent au spectateur du film la majorité des éléments contenus dans les propos, mais leur enlèvent l'aspect dialogal.

Nous voyons donc que, dans le processus de sous-titrage de films, la structure des dialogues change beaucoup à cause des fusions, suppressions, disparition de marques d'expressions émotives. Mentionnons toutefois que l'image aide généralement à compenser ces changements (Tomaszkiewicz, 2000, pp. 393-397).

2. Le sous-titrage par rapport au doublage

Le doublage est une autre méthode de transfert linguistique dans le milieu cinématographique. Il consiste en l'enregistrement « d'un dialogue traduit en le substituant au dialogue original... » (Caillé, 1960, p. 104). Il est né de la nécessité d'exporter les films vers l'étranger. Les producteurs de Hollywood devant le succès de leur film parlant *The Jazz Singer* (Crosland, 1927) veulent présenter leurs marchandises aux publics étrangers sans l'aide de sous-titres, mais grâce à une méthode beaucoup plus auditive qui sont les versions multiples. Nous sommes au début des années 1930 qui voit l'apparition du *dubbing* ou de la *postsynchronisation*.

Le *dubbing* ou la *postsynchronisation* est un procédé qui permet de « remplacer la voix de crécelles d'une ancienne vedette du muet à la mode par une voix plus phonogénique » (Grugeau, 1993, p. 24). L'industrie du cinéma est alors complètement bouleversé avec *Singing in the Rain* (Kelly ; Donen, 1927) et le doublage tel que nous le connaissons se généralise. Les producteurs étrangers viennent carrément à Hollywood tourner leurs films dans la langue d'origine pour pouvoir les exporter. Le doublage permet d'obtenir des versions espagnole, italienne ou française du même film. De plus, il coûte moins cher. On loue un seul studio, on travaille avec une petite équipe technique et des acteurs inconnus.

Avec l'invention de la bande rythmo par le français Charles Delacommune, le monde du cinéma franchit une autre étape ; en fait,

[...] une bande rythmo est tout simplement un support de 35 mm, identique au film, mais sans émulsion, sur lequel on peut écrire. Le détecteur, comme l'adaptateur ensuite, travaille sur une table de montage, modifiée pour accueillir les deux bandes, la bande du film

et la bande rythmo, qui avanceront ou reculeront toujours en synchronisme (Gautier, 1981, p. 116).

Avec la bande rythmo, les acteurs prêtent leur voix aux personnages du film en apprenant leur texte par cœur et jouent ensuite en regardant le film. Il n'y a pas eu beaucoup d'innovations dans le domaine du doublage depuis l'invention de la bande rythmo. C'est elle qui est encore utilisée (Desroches, 1984, p. 9).

Le doublage filmique modifie le film original : la langue d'accueil remplace la langue d'origine. Il limite la connaissance que l'on pourrait avoir de la culture source tout en protégeant la culture cible de tout impérialisme linguistique (Yvane, 1996, p. 134). Le doublage possède des caractéristiques qui lui sont propres. Le dialoguiste écoute ce qui se dit et le restitue en tant que parole parlée tout en respectant l'élocution des voix de l'original. En fait, le doublage est le seul genre de traduction qui doit respecter non seulement le texte écrit, mais la vie de la parole et l'esprit de la langue. Le doublage reste donc fidèle à tous les aspects du langage (Cary, 1960, p. 112).

Que ce soit à la télévision ou au cinéma, le doublage est omniprésent. À voir le nombre de films et de télé-séries qui sont doublés, on constate qu'on ne peut vivre dans une société où domine l'audiovisuelle en ignorant le doublage. Doubler, ce n'est pas seulement traduire les dialogues ou les discours qu'on entend, c'est aussi les adapter. « Doubler, c'est respecter deux servitudes principales : le nombre de syllabes et la correspondance des consonnes labiales. » (Desroches, 1984, p. 6) Il faut pouvoir synchroniser le mouvement des lèvres de l'acteur original et les mots qu'on lui prête. De plus, il faut au

passage rendre le sens des dialogues. Cela n'est pas toujours évident, car, pour éviter de compromettre le synchronisme, il faut trouver les synonymes des mots utilisés qui ont le même nombre de syllabes dans la langue source et la langue cible. Il faut créer l'impression que l'acteur original a réellement prononcé les mots que le spectateur entend. Dans une certaine mesure, cela limite le travail de l'adaptateur, surtout dans les gros plans où l'on peut clairement apercevoir le mouvement des lèvres de l'acteur. Les seuls endroits où il n'est pas limité sont les plans avec des voix hors champs. L'adaptateur peut alors librement produire une traduction.

En dehors des contraintes techniques de synchronisme, le doublage a d'autres contraintes : les jeux de mots et les différences culturelles entre la langue source et la langue cible. Dans le cas de la traduction littéraire par exemple, ces difficultés peuvent s'expliquer par des notes de bas de page ; cela est impossible lorsqu'on double un film (ou même lorsqu'on le sous-titre). L'adaptateur doit donc se soumettre à des contraintes techniques que le traducteur ne connaît pas et « il doit aussi posséder un sens aigu du dialogue » (Desroches, 1984, p. 7). Souvent issu des domaines du cinéma ou du théâtre, l'adaptateur est critiqué, car, en général, ses détracteurs ne tiennent pas compte des problèmes (ou ne les connaissent pas) qui surgissent lors du processus d'adaptation.

Une fois le travail de l'adaptateur terminé, il espère que son texte sera « joué » par de bons comédiens. L'adaptation écrite ne prend vie que lorsque le comédien la joue. Dans la question de l'adaptation qui prend vie, le principal problème est celui de la voix et du bruit

environnant. Si la prise de son d'une scène en particulier s'est faite à l'extérieur (par exemple dans la rue ou dans un marché bruyant), l'enregistrement en studio de l'adaptation est considérablement modifié dans la mesure où « l'absence de relief sonore » handicape la qualité du film doublé. Outre le problème de la voix se pose celui de l'accent et de l'argot. Pour essayer de résoudre ces difficultés, il faut trouver un acteur qui puisse rendre les nuances de la langue source dans la langue cible. Si, en doublant un film, on parvient toujours à trouver l'équivalent d'un mot ou d'une expression dans la langue cible, il n'en est pas toujours de même pour l'accent. Pour un film où l'on entend différents accents (parce que les acteurs parlent avec leur accent d'origine ou s'il y a une représentation de personnes de différentes origines), le doublage devrait essayer de rendre l'équivalent de ces accents, parce que « les accents ajoutent de la couleur et du réalisme au film original » (Desroches, 1984, p. 8). Mais cela n'est pas toujours possible. Pour éviter de diminuer la qualité vocale du film, il faudrait que le doublage soit fait dans un français neutre. Il est évident que, dans certains cas, il faut absolument distinguer les accents à cause de l'histoire du film.

La question de l'argot est plus épineuse. L'argot d'une langue est lié au parler d'un groupe dans une société donnée. Pour un film qui est doublé, par exemple à Paris, il n'est pas très difficile de rendre l'argot de Brooklyn ; le spectateur parisien comprend bien le film. Mais, si ce film doublé à Paris est présenté dans un autre milieu francophone, cela représente une difficulté ; l'argot ne transmet pas toujours les mêmes références, et la compréhension du film s'en trouve compromise. À cause de ces contraintes, les personnes favorables au sous-titrage pensent que

le doublage trahit l'esprit du film. Cependant, ils oublient que, dans l'industrie du cinéma, on n'aime pas toujours les sous-titres, car ils prennent de la place sur l'image et exigent un effort de concentration du spectateur qui doit les lire (Desroches, 1984, p. 7).

En définitive, nous pouvons dire qu'« il est communément admis que le sous-titrage est adapté à la cinéphilie et le doublage plutôt au cinéma commercial » (Tomaszkiewicz, 1993, p. 23). Avec le doublage, on peut changer les éléments préexistants du film, mais avec le sous-titrage cela est impossible. En fait le sous-titrage est

[...] un moyen efficace permettant aux cinéphiles de voir et de comprendre le film étranger tout en appréciant le contenu de la bande sonore originale. La version sous-titrée permet aux cinéphiles de parfaire leur culture cinématographique tout en se tenant en contact avec la production étrangère récente (Marleau, 1982, p. 284).

Malgré tous les inconvénients qu'on attribue au sous-titrage, il reste un moyen de traduction cinématographique très pratique ; il respecte l'intégrité du film original et coûte moins cher.

IV. Le polysystème de *Broadway Danny Rose*

1. Le cinéma américain

Pendant les années 1980², le cinéma américain passe radicalement du style conservateur à un éclatement de la vision d'un capitalisme triomphant et d'une nation militariste, vision qui appartient au cinéma des années 1970. La plupart des films adhèrent aux idées de droite sur le féminisme, la guerre, l'économie et aux changements de valeurs dans la société américaine.

Le domaine de la science-fiction est dominé par la série *Star Wars* (1977) de George Lucas. L'originalité du scénario, les effets spéciaux et l'absence du réalisme des années 1970 font le succès de cette série qui gagne dix Oscars. Les films d'aventures comme ceux de la série *Indiana Jones* (Spielberg, 1981) connaissent beaucoup de succès auprès d'un public qui s'identifie aux héros masculins forts. L'émergence de nouvelles stars du cinéma comme Sylvester Stallone avec les séries *Rocky* (Avildsen/Stallone, 1976-1990) et *Rambo* (Kotcheff ; Cosmatos ; McDonald, 1982-1988), ou encore, Arnold Schwarzenegger dans *Terminator* (Cameron, 1984) et *Predator* (McTiernan, 1987) permet la production de films qui renvoient l'image d'une société basée sur la compétition ou de films faisant de la « propagande » pour l'armée américaine après la défaite du Vietnam dans les années 1970.

Le cinéma des années 1980 voit aussi l'émergence du cinéma féminin avec des films comme *The Man Who Envied Women* (Rainer, 1985) ou *Working Girls* (Borden, 1986) qui explorent la dimension

² Les informations contenues dans cette partie sont dues à Veillon (1988) et à Gauthier (1995).

intellectuelle des femmes ou qui les présentent comme ayant atteint un statut de professionnelles à cause de leur intérêt pour l'argent.

Il y a aussi le cinéma homosexuel qui « participe à l'explication » des comportements sexuels dans la société et au cinéma à la suite de l'épidémie du Sida et à l'évolution des valeurs « morales » aux États-Unis des années 1970 (visibilité accrue de la vie et de la culture homosexuelles). Des films comme *Making Love* (Hiller, 1982) ou *Tootsie* (Pollack, 1983) présentent les homosexuels avec un peu plus de sympathie, contrairement aux films de Hollywood comme *Windows* (Gordon Willis, 1980) ou *Cruising* (Friedkin, 1980) qui sont remplis de préjugés à leur égard.

La participation des noirs au cinéma américain contribue aussi à faire émerger d'autres tendances. Les comédies d'Eddy Murphy cautionnent quelquefois les valeurs capitalistes ou présentent une image idéale de l'harmonie entre les noirs et les blancs avec, par exemple, *Beverly Hills Cop* (Brest ; Scott, 1984/1987). Le cinéma militant est principalement dominé par Shelton Jackson Lee (Spike Lee) qui produit des films comme *School Daze* (1988) ou *Do The Right Thing* (1989). Ces films renvoient une image militante de la communauté noire et reflètent aussi les tensions raciales et la violence dans la société américaine.

Étant donné que seulement un quart des films font leurs frais, Hollywood n'est pas nécessairement rentable pour les cinéastes. Beaucoup s'installent soit à l'étranger, soit près de la côte Est. Des cinéastes comme David Lynch, Michael Cimino, Martin Scorsese ou Woody Allen deviennent alors en quelque sorte les ambassadeurs du cinéma américain en dehors des États-Unis. Au cours de cette décennie,

Allen adopte des pratiques de marketing qui s'opposent à celles des *blockbusters* de Hollywood. Il produit un film par année qu'il fait distribuer ville par ville. Il reste fidèle à son registre et ne change pas son éthique (Gauthier, 1995, pp. 119-136 ; Veillon, 1988, pp. 5-7).

Dans un tel contexte, nous pouvons conclure que *Broadway Danny Rose* n'a pas eu beaucoup de succès aux États-Unis, parce que les thèmes du film et le héros (médiocre) ne répondent pas aux aspirations de la société américaine des années 1980. Danny Rose n'a pas les muscles de *Rambo*, la stratégie du *Terminator* ou l'ingéniosité d'*Indiana Jones*. Il est physiquement frêle et son charisme ne traduit pas une victoire évidente. Avec Danny Rose, on travaille beaucoup et on n'aboutit pas à grand-chose. Ce film reflète seulement un aspect du monde des spectacles de New York et la réalité américaine des années 1980 est absente. Ce cadre cinématographique agressif explique pourquoi Allen choisit une autre stratégie de marketing.

2. Le cinéma français

En France, la période des années 1980 n'est pas une période de grands changements (comme la fin de la guerre, la nouvelle vague, etc.) Le public s'attend alors à un grand déferlement d'hymnes cinématographiques porteurs d'espérances, puisque que la plupart des cinéastes ne gèrent plus depuis des années les prises de positions favorables à la gauche et surtout aux socialistes. En réalité, seulement deux films abordent la réalité politique et sociale : *Côté cœur* (Van Effenterre, 1984) et *les Lendemain qui chantent* (Fansten, 1985) ; ces films sont le reflet des aspirations déçues du peuple français. Le fait que le cinéma français de cette époque ne reflète pas son temps est probablement dû à la sensibilisation en matière de Sida et à la catastrophe de Tchernobyl. Les cinéastes ne réalisent pas de films qui essaient de construire l'avenir. Le changement du monde audiovisuel fait que le cinéma établi dans le courant des années 1960 cherche à se redéfinir. Bien que Godard, Rohmer et Pialat soient toujours présents, ils tiennent la place d'« anciens » du cinéma, fidèles à leur genre et toujours très respectés (Prédal, 1996, pp. 442-443).

Le cinéma français des années 1980 est un cinéma en état de crise ; on produit beaucoup de longs métrages et le public cinéphile diminue. Les professionnels du milieu tout comme les cinéphiles s'interrogent sur l'avenir du cinéma français. Les grands coupables sont la télévision qui propose beaucoup de films (jusqu'à six par soir) et quelques problèmes économiques. Nicolas Seydoux, PDG de Gaumont déclare : « Face à l'offensive des chaînes de télé, il y a trois solutions :

fuir, résister ou attaquer. Nous avons choisi la troisième solution » (*in* Chevassu, 1988, p. 58). Le seul moyen dont dispose le cinéma français est de se battre sur deux fronts ; 1) faire du film un événement, un spectacle pour se créer une grande audience nationale et internationale, 2) créer le cinéma d'auteur « pour le différencier du prêt-à-porter télévisuel » (Chevassu, 1988, p. 59). Malgré quelques succès ici et là, il faut beaucoup plus pour surmonter la crise. Plus des trois quarts des productions françaises sont des polars comme *Poulet au vinaigre* (Chabrol, 1984) ou *Agent trouble* (Mocky, 1987) ou des comédies à la française comme *les Compères* (Veber, 1983) ou *Mon beau-frère a tué ma sœur* (Rouffio, 1986). De plus, il y a beaucoup de films qui abordent des thèmes sur la vie d'enfants, par exemple *Charlotte for ever* (Gainsbourg, 1986) et *Au revoir les enfants* (Malle, 1987). Ce genre de film est estimable et fait preuve d'originalité dans les scénarios. Malgré ces quelques succès, on voit bien que le cinéma français essaie de fuir la réalité. Les films qui reflètent la société française contemporaine sont une minorité ; il y a *le Destin de Juliette* (Issermann, 1982) ou *le Grain de sable* (Meffre, 1983) ; dans cette catégorie, il y a aussi les films qui touchent aux questions du racisme et de l'immigration comme *le Thé à la menthe* (Bahloul, 1984) ou *Black micmac* (Gilou, 1986). Ces derniers sont porteurs d'une nouvelle culture, d'un nouveau regard et d'un humour différent, et présentent les problèmes contemporains de la société française. Le film-événement est celui qui est le plus attrayant, motive le plus le grand public, fait recette et ouvre la porte des marchés étrangers. En fait, il n'y a que trois films qui se réclament de ce niveau ; *Fort Saganne* (Corneau, 1983), *Jean de Florette* (Berri, 1986) et *le Nom de la*

rose (Annaud, 1986). Les années 1980 sont une période où les professionnels du cinéma doivent innover et se distinguer de la télévision pour attirer à nouveau les cinéphiles dans les salles de cinéma (Chevassu, 1988, pp. 58-67). C'est une époque qui « représente en quelque sorte une période de synthèse identifiable avant tout par des perpétrations, des réminiscences, des confirmations » (Colpart, 1988, p. 73).

Comme le cinéma français des années 1980 est en état de crise, on peut déduire qu'un film comme *Broadway Danny Rose* pouvait difficilement avoir du succès. Il est d'abord en compétition avec les films télévisés et les films-événements (et probablement avec les exportations américaines dans le style de *Rambo* ou *Predator*). De plus, l'histoire et les thèmes ne sont pas « sérieux » comme dans les autres films de Woody Allen. C'est une comédie qui montre à quel point le métier d'agent peut être ingrat ; il n'y a aucune réflexion, on rit plutôt de l'extrême optimisme de Danny Rose. Ce film ne répondait pas aux états d'âmes de la société française, et seuls les fans de Woody Allen ont pu vraiment l'apprécier.

3. Georges et Anne Dutter, adaptateurs de *Broadway Danny Rose*

Georges et Anne Dutter exercent le métier d'adaptateurs (sous-titrage et doublage) depuis plus de trente ans. Les films que ce couple a doublés et/ou sous-titrés ensemble ou séparément de l'anglais, l'italien et l'allemand ne se comptent plus. De Bergman à Coppola en passant par Kubrick, Allen et Attenborough, ils sont considérés comme « les premiers à avoir fait un art de leur artisanat, sinon une orfèvrerie, et à être passés maîtres dans l'art de traduire le non-dit... » (www.sacem.fr).

Georges Dutter a reçu son instruction à Lyon. Grand passionné du cinéma, il abandonne ses études de lettres pour travailler à Paris dans un studio de doublage. Le premier film qu'il double appartient à la série *Adventures in Paradise* (1959-1962). Il réussit très bien et décide de passer au sous-titrage. Son premier sous-titrage en 1962 se fait sur la langue italienne pour le film *I Sequestrati di Altona* (*Les Séquestrés d'Altona*) réalisé par Vittorio De Sica. Il commence au studio Fox en tant que directeur artistique adjoint, autrement dit, il choisissait les voix pour les doublages ; c'est ainsi qu'il découvre ce que font les sous-titres de l'époque comme Max Morise, Jacques Monteux ou Pierre-François Caillé. D'ailleurs, sa femme et lui considèrent ces derniers comme leurs maîtres en la matière.

Georges et Anne Dutter travaillent en étroite collaboration depuis vingt-quatre ans ; ils co-signent leurs films pour pouvoir respecter les délais. L'un commence le travail et l'autre le termine. « Il se produit une sorte de symbiose, on ne sait plus après coup qui a fait quoi. » (Dutter *in* Chion, 1990, p. 181). Ils ne rencontrent pas toujours les réalisateurs

avec lesquels ils travaillent. C'est par exemple le cas de Woody Allen dont ils ont adapté la plupart des films dont *Broadway Danny Rose*. Étant donné qu'Allen situe la plupart de ses œuvres à New York, les Dutter travaillent beaucoup avec des New-Yorkais qui ne se sont pas bilingues, surtout quand ils doivent adapter les jeux de mots « psychanalytiques ».

Pour les Dutter, « la traduction n'est pas quelque chose de perpendiculaire, il ne s'agit pas de prendre une phrase isolée et de la décalquer » (Dutter *in* Chion, 1990, p. 183). Il faut aller au-delà du sens et traduire le non-dit. Il est vrai que le spectateur moyen juge les Dutter sur leur capacité à calquer ce qui se dit dans la langue parlée. Or, en décalquant la phrase parlée, ils perdent le non-dit.

Il y a quinze ou vingt ans, l'adaptateur qui débutait dans le domaine de la traduction au cinéma traduisait des westerns ; « or le western, c'est ce qu'il y a de plus casse-gueule, car c'est trop américain » (Dutter *in* www.sacem.fr). Il y a d'autres genres de films qui s'adaptent relativement bien, par exemple les films de guerre, les films sur la drogue, etc. Les films les plus difficiles à adapter sont les films qui appartiennent au domaine judiciaire. Comme les systèmes judiciaires américain et français sont tellement différents, il est souvent difficile de rendre les fonctions. Cette difficulté crée beaucoup de contresens, surtout si l'adaptation est bâclée.

Les Dutter, qui peuvent prévoir la carrière d'un film parce qu'ils le découvrent avant tout le monde (critiques inclus), sont soumis au montage : si les plans sont nombreux et rapides, c'est plus compliqué de sous-titrer parce qu'il faut fragmenter la phrase.

Le secret d'un travail efficace, c'est de traduire non seulement le nécessaire, mais le traduire comme le cinéaste le veut. Pour réussir les adaptations, les Dutter n'hésitent pas à faire de petits séjours dans des milieux spécialisés ou particuliers pour s'initier à la terminologie d'un domaine ou d'un cadre social précis (par exemple, l'aviation ou le monde des chauffeurs de taxis). C'est par exemple le cas pour le film *The China Syndrome* (Bridges, 1979) qui leur a fait passer une journée à Saclay (centre de physique nucléaire) pour connaître la terminologie de pointe, le jargon et même l'argot de la physique nucléaire. En fait le film faisait beaucoup référence à une technologie à laquelle les Américains sont habitués et il fallait transposer ces mêmes références dans le cadre technologique français.

La traduction audiovisuelle (le doublage) est différente de la traduction de la littérature écrite, parce qu'une fois que le texte est traduit, il n'appartient plus à l'adaptateur, mais au comédien qui le lit. Si ce dernier a un échéancier serré, il risque de faire une lecture qui ne reflète pas adéquatement l'ambiance présente dans la version originale du film. Le jeu de l'acteur original est très important parce qu'il permet de saisir les nuances et les subtilités de la langue ; le comédien cible doit aussi, au moment où l'adaptation tombe entre ses mains, rendre « instinctivement » ces nuances dans la façon dont il les lit. Les Dutter préfèrent donc une version originale bien sous-titrée, mais comme le doublage est financièrement plus rentable, ils en font autant que de sous-titrages.

Selon les Dutter, c'est dans la traduction des « obscénités » que l'on peut distinguer le simple traducteur d'un traducteur qui a l'esprit de

la langue. Pour bien rendre l'idée sous-jacente aux « gros mots », ils vont sur place pour savoir ce qui est « à la mode » en écoutant les gens parler (par exemple, les noirs de Harlem). Pour eux, « il faut avoir non seulement le sens, mais aussi la "musique" de la langue » (Dutter *in* www.sacem.fr). Lorsqu'ils travaillent à l'adaptation d'un film, ils pensent toujours à la « réception » qu'en fera le public français et cette adaptation du film au public va au-delà du sens. Si un bon sous-titrage permet une bonne compréhension du film, un sous-titre moyen peut faire perdre tous les doubles sens de l'anglais.

Les réalisateurs ont généralement leurs préférences lorsqu'il s'agit d'adapter leurs films. Certains veulent des sous-titres courts et au centre de l'écran, d'autres les préfèrent longs. D'autres « dirigent » carrément les adaptations en faisant beaucoup de relectures (surtout lorsqu'ils connaissent la langue cible) pour s'assurer que tout est rendu comme ils le veulent, certains vont même jusqu'à vérifier la ponctuation (www.sacem.fr).

Les Dutter estiment que leur métier est un véritable crève-cœur. Ils sont assez sensibles à la comparaison que l'on fait de leurs sous-titres avec le scénario original, parce qu'ils sont conscients du fait qu'ils ne peuvent plaire à tout le monde en même temps. De plus, les films réalisés aujourd'hui sont des films à effets spéciaux et dont le contenu est souvent superficiel ; cela n'inspire pas beaucoup quand vient l'heure de l'adaptation. Il y a aussi le fait que la langue a évolué de telle manière que ce qui, autrefois, n'était pas entièrement écrit (par exemple « p... » pour « putain ») se lit entièrement sur l'écran. Mais le français est une langue si riche qu'on se doit d'être exigeant en traduisant ; par exemple,

le fameux « Nobody's perfect » devrait-il être rendu par « On ne se refait pas » – expression typiquement française – ou par « Personne n'est parfait » qui en est la version littérale (Dutter *in* www.sacem.fr).

Les Dutter ne sont pas les seuls à avoir travaillé à l'adaptation de *Broadway Danny Rose*. Dans le processus de sous-titrage, ils ont principalement travaillé sur l'aspect linguistique. Titra Film est l'entreprise de sous-titrage qui a « imprimé » les sous-titres sur l'écran. Voici un aperçu de l'entreprise.

4. Titra Film : l'entreprise de sous-titrage

Titra Film³ est une entreprise familiale de sous-titrage créée à Paris, en 1933, pour répondre aux besoins d'un nouveau domaine dans le monde du cinéma : le cinéma parlant. Cette entreprise a rapidement adopté l'utilisation de sous-titres gravurés au bas de l'image sur la copie positive du film. Au début, on réalisait le sous-titre par procédé chimique (selon le premier brevet Titra Film), mais, depuis 1990, le sous-titre est fait par le procédé laser. Depuis des décennies, Titra Film participe activement à l'aventure du cinéma en permettant la circulation de films pour qu'ils soient compris de tous. Elle garde précieusement 35 000 listes de sous-titres en différentes langues de films sous-titrés depuis 1945. Lorsque les films ressortent, en France ou à l'étranger, les listes sont utilisées telles quelles ou elles sont « mises à jour ».

Le sous-titrage laser appartient principalement aux circuits des moyens et longs métrages. Pour les courts métrages présentés aux festivals, Titra Film a une politique de soutien en offrant des prestations adaptées aux productions de courts métrages. De plus, la technicité de Titra Film et sa maîtrise des langues lui permettent d'effectuer non seulement le sous-titrage pour vidéo mais également pour DVD.

Titra Film est un partenaire important de nombreux festivals. Le système de sous-titrage que cette entreprise a mis au point lui permet de répondre aux attentes de festivals, par exemple, les demandes de sous-titrages bilingues ou des projections de films à copie unique ou rare. Elle

³ Les informations contenues dans cette partie sont extraites du site Internet intitulé « Titra Film ».

possède une station de projection qui permet de projeter des sous-titres lisibles sans avoir à les graver.

Un des principaux objectifs de Titra Film est de soutenir le cinéma français et le faire connaître en dehors de la France. Elle s'engage donc beaucoup à l'appui, par exemple, des Rencontres Cinématographiques de Beaune et du Festival de films français à Los Angeles, *City of lights*, *City of Angel*.

Titra Film participe également à la promotion de jeunes talents. Pour cette entreprise, l'école du cinéma, c'est le court-métrage. Elle a contribué à la création de la page Court Métrage du journal *le Film français*. Elle parraine aussi « les Déjeuners du Court » organisés par *le Film français*. Enfin, elle est aussi partenaire de la NFTS, l'école de cinéma de Londres (www.titrafilm.com).

V. Analyse contrastive de *Broadway Danny Rose* et de sa version sous-titrée selon la *domestication/foreignization*

Dans cette analyse, il s'agit de repérer des petits faits de sous-titrage, qui, pris séparément, peuvent paraître tout à fait secondaires, mais répétés, font système et dénotent une façon de rendre le texte et de le faire saisir par le lecteur-spectateur. Nous allons dégager ces faits de sous-titrage, quelquefois menus, mais qui finalement manifestent la « manière » de traduire des Dutter.

1. Séquence 02 – Restaurant

D'anciens impresarios se retrouvent dans un délicatessen de Manhattan et parlent des hauts et des bas du monde du spectacle.

Anglais

Man 1: You know that when I broke into this business in New York, that I, I can play at least 12 to 20 weeks without leaving the city. There was **the Copa, the Latin Quarter, the...**

Man 2: **China Doll**

Man 1: **The China Doll, The Elegant in Brooklyn, the Boulevard**

Man 2: **Queens of Paris...**

Man 1: **The Blue Lagoon, the San Su San, Riviera with Bill Miller**

Man 2: **the San Su San, Riviera with Bill Miller...**

(...)⁴

Man 2: **How far you have to go? You went to Washington last week, I went to Baltimore. (...)**

Man 3: The first impression, I ever did... I went to see a film called "**The Seventh Veil**". And I didn't even want to become an impressionist. (...)

(...)

Narrator: You know the last time I saw you at the **Mason? It was backstage, at the Sullivan Show. You were brilliant, and I was there with Danny Rose. Remember Danny Rose?**

(...)

⁴ Les points de suspension entre parenthèses indiquent des segments de dialogues qui ne sont pas pertinents à l'analyse

Narrator: He was handling an act... Imagine he was handling an act, the one legged tap dancer (...). He's the best.

Français

HOMME 1 : Quand j'ai débuté dans ce métier à New York... Je tenais 20 semaines par an sans partir en province. **La Copa**, le **Latin Quarter**, le **China Doll**, **l'Élegante** à Brooklyn... Le **Boulevard**, le **Surburban** à Long Island, le **San Sun San**... La **Riviera** chez Bill Miller. **Aujourd'hui, faut aller au diable**. Toi à Washington, moi à Baltimore. (...)

HOMME 2 : Ma première imitation... j'avais vu le film « **Le Septième Voile** ». Je ne voulais pas être imitateur (...)

HOMME 3 : La première fois que je t'ai vu faire Mason, c'était en coulisses au **Sullivan Show**. **[segment non rendu]** J'y étais avec Danny Rose. Tu te souviens de Danny Rose ? L'impresario, il s'occupait d'un unijambiste danseur de claquettes. (...). Danny Rose, c'est le meilleur.

Analyse

Dans cette séquence, le spectateur est totalement plongé dans le monde du spectacle de New York. Par exemple, *The Copa*, *The Latin Quarter*, *The China Doll*, *The Boulevard*, *The Blue Lagoon* sont des références à des lieux de spectacle new-yorkais que l'adaptateur n'a pas traduit. Si la scène se déroulait par exemple dans un théâtre, il aurait été possible de faire une adaptation des noms de lieux. Mais dans ce film, tout a une dénotation new-yorkaise et donc pratiquer la *domestication* est impossible. On observe alors une pratique évidente de la *foreignization* qui permet au spectateur de se situer dans le monde du spectacle de New York. Il faut cependant noter que deux noms ont été traduits. Il y a d'abord *The Elegant* rendu par *l'Élegante* et le nom du film *The seventh Veil* (Mason, 1947) rendu par *le Septième voile*. Pour *The Elegant*, la pratique de *domestication* qu'on observe n'est pas très appropriée dans la mesure où les autres endroits de spectacles restent en anglais. Voir *l'Élegante* sur l'écran risque de donner au spectateur l'impression que cet

endroit existe réellement en français, ce qui n'est pas nécessairement le cas. En ce qui concerne *le Septième voile*, la *domestication* est appropriée puisque ce film a été adapté en français.

Une autre adaptation qui doit être mentionnée est *How far you have to go?* rendu par *Aujourd'hui, faut aller au diable*. Dans cette adaptation, le spectateur français est placé dans un contexte socioculturel qui lui est familier. L'expression *Aujourd'hui, faut aller au diable*, rend bien l'idée d'aller loin pour travailler. L'adaptateur pouvait aussi dire *Faut aller jusqu'où ?* Cela aurait rendu le sens et maintenu aussi le même registre de langue. Mais le fait d'avoir choisi *Aujourd'hui, faut aller au diable*, rend clairement « l'exaspération » perçue dans l'intonation en anglais. L'option *Faut aller jusqu'où ?* n'aurait pas nécessairement rendu l'exaspération. Il faut aussi mentionner qu'au niveau du registre de la langue, en français, il y a changement : *Aujourd'hui, faut aller au diable* appartient à un registre très familier, ce qui n'est pas le cas de *How far you have to go?* Mais on comprend pourquoi l'adaptateur a fait ce choix puisque l'image qui se déroule montre des hommes qui ont l'air de très bien se connaître. Nous avons ici une *domestication* qui est appropriée.

Ensuite, un segment n'est pas rendu : *You were brilliant*. L'adaptateur a plusieurs options comme *tu étais très bien* ou *tu étais super !* Mais, on peut expliquer l'absence de ce segment par le fait qu'il n'y avait pas assez de place sur l'écran, car les sous-titres précédents occupent deux lignes. De plus, nous sommes dans une séquence où les acteurs citent beaucoup de noms de lieu. Ajouter une telle information sur l'écran aurait peut-être alourdi la lecture des sous-titres. Bien

entendu, cela ne change pas l'information principale, mais le spectateur français ne perçoit pas cet acteur de la même manière que le spectateur américain ; il ne sait pas que c'est un acteur doué. Cette suppression est donc appropriée.

En conclusion, on peut dire que le message de la séquence est bien rendu. Le registre de langue est en général maintenu (à l'exception de *How far you have to go?*) et le rythme des dialogues n'est pas rompu. La pratique de la *foreignization* qu'on observe sur les noms de lieux plonge le spectateur dans un contexte qu'il ne connaît pas (à moins qu'il ne connaisse bien New York), mais cela le situe culturellement par rapport à l'histoire du film : tout se passe à New York. La pratique de la *domestication* pour *The Elegant* n'est pas appropriée parce que cela n'ajoute rien à la compréhension du film. Il aurait été préférable de le laisser tel quel. Par contre la *domestication* de *The Seventh Veil* est adéquate parce que le spectateur français, s'il a vu la version française du film, sait de quoi il s'agit et il comprend le contexte de cette partie de la conversation. La *domestication* de *How far you have to go?* est appropriée malgré l'autre option possible. *Aujourd'hui, faut aller au diable* rend en même temps le sens et le sentiment contenu dans l'expression anglaise. La suppression de *You were brilliant* est acceptable parce qu'elle n'entrave pas la compréhension du message de la séquence par le spectateur.

2. Séquence 13 – Magasin de fleurs

Lou demande à Danny de l'accompagner dans un magasin de fleurs pour acheter une rose blanche à sa maîtresse, Tina.

Anglais

Vendor: **The usual single white rose** for Tina Vitali.

Lou: With just the words "I love you my Bambina".

Danny: Lou, come here for a minute, come here for just a second. Lou what do you mean **the usual single white rose**? How long has it been going on?

(...)

Lou: Hey look, I know **you'd get messed up about it**, I know a whole lot of things, **you get bugged because of my wife in England**. Danny, Danny, Tina, she's, she's beautiful, she's like, she's like a Madonna.

(...)

Français

VENDEUSE : **Comme d'habitude. LA rose blanche** pour Tina Vitale.

LOU : Et ces seuls mots : « Je t'aime, ma bambina ».

DANNY : Viens voir un peu. **Passé dans mon bureau**. « Comme d'habitude, **LA rose blanche** ? ». Ça dure depuis quand ?

(...)

LOU : **[segment non rendu] Je savais que ça t'embêterait à cause de ma femme [segment non rendu]**. Mais, Tina, elle est belle. Elle est comme une madone.

(...)

Analyse

L'adaptation de *the usual single white rose* est rendu par *Comme d'habitude, LA rose blanche*. Le choix des lettres majuscules est intéressant et il met l'accent sur le caractère unique de la rose blanche. Les options *Comme d'habitude, une seule rose blanche...* ou *Comme d'habitude, seulement une rose blanche...* rendent bien le sens de *the usual single white rose*, mais compromettent légèrement le sens du message qu'on entend en anglais. *Single white rose* confère un aspect romantique à la rose et transmet le message d'une rose particulière, une rose d'amour. Et c'est ce message que le spectateur français comprend quand il lit *LA rose blanche*. Il comprend très vite qu'il ne s'agit pas de n'importe quelle rose blanche. L'adaptation est donc justifiée.

Plus loin, l'adaptation de *come here for a second* rendu par *Passe dans mon bureau*. Le choix de cette expression infantilise Lou ce que les dialogues en anglais ne font pas. En lisant *Passe dans mon bureau*, le spectateur a l'impression « d'entendre » un directeur d'école et un élève. De plus, il n'y a pas de changement de lieu, Danny et Lou sont toujours dans le magasin de fleurs. Quand Danny dit *come here for a second*, on voit dans l'image qu'ils tournent le dos à la vendeuse et avancent de quelques pas. L'adaptateur aurait tout simplement pu dire quelque chose comme *Viens donc ici* ou *Viens que je te parle*, d'autant plus que l'image aide à bien comprendre ce qui se passe. L'adaptation a fonctionné en français dans la mesure où le spectateur connaît bien le sens métaphorique *Passe dans mon bureau* qui signifie la marque d'autorité qui exprime un désaccord. Nous constatons ici une *domestication* qui est acceptable dans la mesure où le spectateur saisit parfaitement le sens du message, mais il aurait été préférable qu'il choisisse parmi les autres options qu'il avait puisque l'image aide à la compréhension du film.

Anglais

Hey look, I know you'd get messed up about it, I know a whole lot of things, you get bugged because of my wife in England.

Français

[segment non rendu] *Je savais que ça t'embêterait à cause de ma femme [segment non rendu].*

D'abord, les dialogues en anglais transmettent deux choses importantes : 1) Lou sait que Danny ne sera pas content de sa relation

avec Tina (*messed up*) ; 2) l'Angleterre est le lieu d'habitation de la femme de Lou. Les sous-titres ne transmettent qu'une partie de ces informations. Le spectateur français comprend que Danny est embêté (*bugged*), mais pas nécessairement fâché (*messed up*). En outre, il ne sait pas que la femme de Lou vit en Angleterre. L'omission de *Hey look, I know you'd get messed up about it*, et *I know a whole lot of things* ne diminue pas vraiment le sens de la séquence. Bien entendu, l'adaptateur aurait pu rendre ce segment par *Écoute, je savais que ça te fâcherait, je sais ce que je fais, ça t'embête à cause de ma femme en Angleterre*. Le sens est entièrement là, mais il n'y aurait pas eu suffisamment de place sur l'écran pour un sous-titre de cette longueur. *Je savais que ça t'embêterait* rend l'essentiel du message et l'image qui se déroule aide à le comprendre : On voit Lou qui essaie de s'expliquer et Danny qui est choqué et contrarié. Mais l'omission de *in England* change le sens de la séquence. Le spectateur français ne sait pas où vit la femme de Lou. Le fait que sa femme vive en Angleterre aide à comprendre comment il maintient facilement sa relation avec Tina. L'adaptateur aurait pu dire *Je savais que ça t'embêterait à cause de ma femme en Angleterre*. L'espace sur l'écran et le temps de lecture accordé aux sous-titres l'auraient permis. Cette omission n'est par conséquent pas justifiable.

En définitive, les sous-titres de cette séquence rendent seulement une partie du message contenu dans les dialogues en anglais. La *domestication* qu'on observe avec l'adaptation de *The usual single white rose* (*Comme d'habitude. LA rose blanche*) permet de dire que l'adaptateur a réussi à placer le spectateur francophone dans un cadre, où il se retrouve pour comprendre la totalité du message implicite et

explicite. Il a entièrement rendu l'aspect singulier et romantique de la rose blanche. Par contre, l'omission des informations sur la femme de Lou est inappropriée. L'adaptateur avait au moins une option acceptable dans le contexte social de la séquence (*Je savais que ça t'embêterait à cause de ma femme en Angleterre*), d'autant plus que cette option n'aurait pas posé de problèmes d'espace sur l'écran ou de temps de lecture. Cet effacement a coupé le spectateur français d'une réalité importante qui aide à la compréhension de la séquence.

3. Séquence 22 – Dans la rue

Tina, en colère contre Lou, va voir Angelina, une diseuse de bonne aventure, pour lui demander des conseils. Danny suit Tina dans la rue.

Anglais

Danny: Tina! Tina! Hey Tina! Tin...

Tina: **Will you get lost?!**

Danny: Where you're going?

Tina: **I've got other things in my mind besides 2-timers.**

Danny: No, the man adores you! The man is crazy about you! You're the one that he wants ring side!

Tina: **Why the hell** did you come to get me so early for?

Danny: I come to every place early, **I like to cut it close!**

Tina: You're always early!

Danny: Yeah, I know, 'cos tonight is a big night! Milton is coming tonight. Remember **when you... you were a little girl, Milton Tuesday night? He'll come up in a woman's dress.** Remember a little... he's a momentum... (...)

Tina: If I were so important to him why does he 2-time me?
(...)

Français

[segment non rendu]

TINA : **Foutez-moi la paix ! Il y a autre chose dans la vie qu'un cavaleur !**

[segment non rendu]

DANNY : Il vous adore, il est fou de vous, il vous veut aux premières loges !

TINA : **Pourquoi êtes-vous venu si tôt ? [segment non rendu]**

DANNY : J'arrive tôt partout. **[segment non rendu]**

TINA: Vous avez des heures d'avance.

DANNY : Ce soir, c'est un grand soir. Milton va venir. Vous vous rappelez **[segment non rendu] Milton Berle, tous les mardis soir en robe ? [segment non rendu]**

TINA : Si je suis si importante pour lui, pourquoi il me trompe ?
(...)

Analyse

Anglais

Tina: Will you get lost?!

Danny: Where you're going?

Tina: I've got other things in my mind besides 2-timers.

Nous avons ici une adaptation qui est conforme à l'original. Les termes *get lost* et *two-timers* sont très bien rendus par les expressions correspondantes en français *Foutez-moi la paix* et *cavaleur*. Il faut cependant remarquer que *Where you're going?* n'est pas rendu. Cela n'est pas nécessaire dans la mesure où l'image exprime déjà cette idée : on voit Danny Rose qui poursuit Tina en lui posant des questions. De plus, cette question n'aurait rien ajouté au sens puisqu'en anglais on ne sait pas où va Tina. La *domestication* qu'on observe est très appropriée.

Ensuite, *Why the hell did you come to get me early for?* est rendu par *Pourquoi êtes-vous venu si tôt ?* À la première lecture, on est tenté de dire que la traduction est adéquate ; cela est à moitié vrai. En analysant le sous-titre de près, on constate vite que le spectateur français perd une partie du sens du dialogue. Les sous-titres ne

renvoient pas à l'idée que Danny Rose vient chercher Tina pour l'emmener quelque part. Il est vrai que les séquences précédentes permettent de le savoir, mais cela ne justifie pas cette perte puisque le temps de lecture et l'espace sur l'écran n'y auraient pas fait obstacle. De plus, le juron *Why the hell* n'est pas rendu, mais l'image supplée, elle contient le message : Tina est très en colère. Cependant, l'adaptateur aurait pu dire *Bon dieu ! Pourquoi êtes-vous venu me chercher si tôt ?* C'est une option qui aurait été tout à fait appropriée et le temps de lecture et l'espace sur l'écran l'auraient permis.

Puis, plus loin :

Anglais

*Danny: Yeah, I know, cos' tonight is the big night, **Milton** is coming tonight, **remember when you, you were a little girl, Milton Tuesday night? He'll come up in a woman's dress.** Remember a little... he's a momentum...*

Français

*DANNY : Ce soir, c'est un grand soir. Milton va venir. Vous vous rappelez **Milton Berle, tous les mardis soir en robe ?***

La première chose qui frappe à la lecture de cette partie de la séquence est la précision de *Milton* par *Milton Berle*. Il est évident que le contexte socioculturel du film laisse supposer qu'il s'agit bien de Milton Berle. Si l'adaptateur n'avait pas fait cette précision, ses sous-titres auraient fait appel à la culture du spectateur français pour reconnaître le *Milton* en question. Cela n'aurait pas été une adaptation inappropriée, dans la mesure où le public qui s'intéresse à Woody Allen est en général composé de personnes suffisamment renseignées sur le monde

cinématographique de New York. De plus, on voit que l'adaptateur supprime la familiarité qui existe entre Danny Rose et Milton Berle. Dans ce cas, nous ne pouvons pas parler de *domestication* ou de *foreignization* proprement dite, puisqu'il s'agit de l'introduction d'un fait de culture américain.

Ensuite, *...when you, you were a little girl* n'est pas rendu. Cette omission du français peut s'expliquer par le fait que l'espace sur l'écran et le temps de lecture des sous-titres n'auraient pas été suffisants pour rajouter quelque chose comme *vous vous rappelez quand vous étiez une petite fille (ou fillette)*. Cette omission ne nuit pas à la compréhension de la séquence pour le spectateur français, elle est justifiable et même nécessaire si l'on veut respecter les normes du sous-titrage.

En conclusion, l'adaptation de cette séquence est appropriée. Les expressions familières sont bien rendues en tenant compte du niveau de langue (*Will you get lost? Two-timers*). Le spectateur n'est pas déplacé dans un cadre inconnu, la *domestication* est bien appropriée. La suppression de la familiarité entre Danny Rose et Milton Berle ne nuit pas à la compréhension de la séquence. Cependant, il aurait été intéressant que le spectateur francophone s'aperçoive de cette familiarité. En ce qui concerne l'omission de *When you were a little girl*, on voit bien qu'il s'agit du respect des normes du sous-titrage.

4. Séquence 26 – Restaurant/Autoroute

Le jour du grand spectacle de Lou, il survient un malentendu entre lui et Tina et cette dernière décide de ne pas se présenter au spectacle. Danny va la chercher, mais elle l'abandonne pour aller régler des comptes avec des amis.

Anglais

Narrator: And now, it's **the big day** and things are starting to go wrong. Lou is boozing a little bit.

Man 1: Yeah, I remember him with the Cutty Sark.

Narrator: Ok now, **she splits, she splits**

Man 2: For good?

Narrator: Yeah, and Danny follows.

Narrator: **She drives and she drives way that out somewhere**. Danny is right on the heels **but you know, Danny drives...** So she winds up an hour later, God knows where. She's taking Angelina, the fortune teller's advice. She's wind up some business with old friends.

Français

NARRATEUR : C'est donc **le jour J**, et tout commence à aller de travers. Lou se pinte un peu.

HOMME 1 : Je le revois avec son Cutty Sark.

NARRATEUR : **Elle, elle se barre. [segment non rendu]. Elle se barre** et Danny la suit. **En voiture, elle file aux 400 diables**. Danny la talonne, **mais c'est pas une formule 1**. Au bout d'une heure, elle stoppe Dieu sait où. Elle suit le conseil d'Angelina, la voyante. Elle règle de vieilles histoires.

Analyse

La première chose qu'on note dans cette séquence est l'adaptation de *big day* par *jour J*. Même si dans la langue parlée *jour J* est utilisé par métaphore pour signifier un événement important, le véritable sens de *jour J* appartient au domaine militaire ; c'est le « jour fixé pour une attaque ou une opération militaire » (*Le Robert Méthodique*, 1982, p. 778). En utilisant *jour J* dans le contexte de ce film, l'adaptateur militarise un peu le cadre, même si cela rend le sens de *big day* qui est *jour décisif*, le jour où tout se joue. *Big day* aurait pu être traduit par *grand jour*. Cela aurait été une adaptation plus appropriée que *jour J*. De plus en français, si on parle de *grand jour*, on comprend immédiatement

qu'il s'agit non seulement d'un événement important, mais du jour d'un événement positif, ce qui est le cas dans le film.

Plus loin, on lit :

- *Ok now, she splits, she splits*
- *For good?* (non rendu)
- *Yeah* (non rendu) *and Danny follows*

Ici, nous allons mettre l'accent sur l'adaptation de *splits* rendu par *se barre*. En anglais, le sens de *split* (dans le cadre des relations humaines) suppose la fin d'une relation, sens que *se barre* ne rend pas. Derrière *se barre*, il y a plutôt l'idée de partir, de s'enfuir, mais pas nécessairement de la fin d'une relation. L'image permet de supposer cela (une Tina énervée qui part en voiture), mais cela n'est pas explicite. Dans ce cas, l'adaptation aurait pu être *elle rompt* ou *elle casse*. Ces expressions rendent entièrement le sens de *splits* et font comprendre au spectateur francophone qu'il s'agit d'une rupture et non d'une simple crise de jalousie. D'ailleurs, en anglais, l'idée de la rupture est confirmée par la question *for good?* (que l'adaptateur ne rend pas) et la réponse *yeah* (non rendue). On voit donc que, pour cette partie, le spectateur francophone ne comprend pas nécessairement le même sens que le spectateur anglophone.

Plus loin, vient l'adaptation de *She drives and she drives way out somewhere* rendu par *En voiture, elle file aux 400 diables*. À la première lecture, on pourrait dire que l'adaptation est appropriée, mais il faut remarquer qu'il y a un ajout qui n'est pas nécessaire, *En voiture*. Ici, l'adaptateur donne une information déjà contenue dans l'image. On voit clairement que Tina file en voiture sur une autoroute, nul besoin de le

préciser, d'autant plus qu'il fait une adaptation convenable de *way out somewhere* par *400 diables*. Cette adaptation place le spectateur dans un contexte qui lui est familier.

Ensuite on a *but you know Danny drives...* rendu par *mais ce n'est pas une formule 1*. L'idée d'un Danny qui conduit lentement et prudemment est clairement rendue. De plus, l'adaptateur utilise une image bien connue du spectateur français pour traduire l'ironie de *but you know Danny drives...* Ainsi, il transpose le spectateur français dans une réalité qu'il connaît. L'expression française est tout à fait adaptée.

Dans l'ensemble, la traduction de cette séquence s'adapte bien au contexte socioculturel français. L'adaptateur maintient le même registre de langue qu'en anglais, adapte bien les expressions pour rendre le message de la séquence. De plus, les sous-titres sont suffisamment courts, donnant ainsi au spectateur le temps de les lire et de les comprendre. L'adaptateur modifie quelque peu le sens de *big day* et *splits*, même si cela n'a pas changé le sens du message. Les autres options, *grand jour*, *rompt* et *casse*, auraient pu être utilisées et auraient été plus proches du sens, tout en respectant le temps de lecture et l'espace occupé par les sous-titres sur l'écran. Cependant, l'adaptateur casse le rythme des sous-titres en ne rendant pas *For good?* et *yeah*, ce qui déforme légèrement le sens de la relation de Tina et Lou. Le temps de lecture des sous-titres et l'espace sur l'écran permettent de rajouter *Pour de bon ?* et *Oui*. Le seul terme qui est inadapté dans la séquence est l'addition de *En voiture*, alors que l'image nous le dit déjà.

En conclusion, on pourrait dire que l'adaptateur transpose assez bien le spectateur français dans son cadre socioculturel. Cela a été

possible parce que l'adaptateur a fait de la *domestication*. Il n'a pas apporté la culture américaine au spectateur français en faisant par exemple une traduction littérale des termes. Il transforme plutôt la culture américaine pour que le spectateur ne se perde pas. Il utilise des expressions et des images que le spectateur reconnaît facilement (*elle file aux 400 diables, Formule 1*) et qui le place dans un milieu qui lui est familier.

5. Séquence 41 – Rivage

Tina et Danny viennent d'échapper aux frères de Johnny, un ancien amoureux de Tina. Ils se retrouvent au bord d'une rivière et ils rencontrent un homme qui tourne une publicité.

Anglais

(...)

Tina: We're lost!

Ray: We're shooting a commercial down by the river.

Danny: Fantastic! Unbelievable! **What a break**, I'm, I'm, I'm Danny Rose, theatrical manager. God bless you. This is Tina, Tina...

(...)

Ray: I'm Ray Webb, the actor. How you're doing **baby**?

(...)

Danny: **I don't travel by water, it's against my religion, I'm a landlord Hebrew, I don't go by water.**

Ray: Hey Tina, you've ever seen me on television. I play the shaven cream man from out of space. **Wanna feel my cheeks now?**

Tina: Come on Danny, we got to take this boat.

Danny: No, no, no...

Tina: Lou is waiting

(...)

Français

(...)

TINA : Nous sommes perdus.

RAY : Nous tournons une pub au bord de la rivière.

DANNY : **[segment non rendu]** Incroyable ! **Quelle chance** ! Je suis Danny Rose, imprésario. Dieu vous bénisse. Voici Tina...

RAY : Moi, c'est Ray Webb, le comédien. Ça va **bébé** ?

(...)

DANNY : **Voyager par eau est contre ma religion : Israélites Terres Centrales.**

RAY : Vous m'avez vu à la télé ? Crème à raser l'homme de l'Espace ? **Je suis agent de peau lisse.**

[segment non rendu]

TINA : Venez, il faut prendre ce bateau. Lou attend.

(...)

Analyse

Dans cette séquence, l'adaptation de *What a break* a été rendu par *Quelle chance !* En anglais, la série *fantastic! Unbelievable! What a break!* transmet la joie et le soulagement. Lorsqu'on l'étudie de près, on constate en fait que la véritable adaptation de *Fantastic* est *Quelle chance !* et qu'il n'y a pas eu d'adaptation pour *What a break* pour signifier clairement le soulagement. L'adaptateur a des options comme *Enfin ! Ouf !* pour *What a break*. Les sous-titres auraient pu être *Quelle chance ! Incroyable ! Enfin ! (ou Ouf !)*. L'espace sur l'écran l'aurait permis et cela n'aurait pas gêné la lecture. Les deux premiers termes *Fantastic! Unbelievable!* marquent la surprise et la joie de rencontrer un homme dans un lieu désert et *What a break* marque le soulagement de savoir qu'il y a enfin une solution au problème. En ne suivant pas les dialogues anglais, l'adaptateur « n'élimine pas » pour autant l'élément de soulagement éprouvé par Danny et Tina. Ce soulagement est aussi exprimé par l'image et, par conséquent, on ne peut pas parler de perte puisqu'une partie de l'image renvoie ce message.

Ensuite, nous avons l'adaptation de *baby* par *bébé*. En anglais, *baby*, en plus de son sens premier de nourrisson, est aussi un terme

slang pour désigner une jeune femme ou une personne que l'on traite avec familiarité (*Webster's New World Dictionary*, 1988, p. 98). En français, *bébé* renvoie au sens de *nouveau-né* ou de *très jeune* (*Le Robert Méthodique*, 1982, p. 128). Mais le terme est employé en contexte pour désigner la même réalité que l'anglais. En fait, cet emprunt linguistique à l'anglais est attesté en français (*Le Grand Robert*, 1988, p. 914). Nous pouvons dire que l'adaptation est appropriée.

L'adaptation suivante est celle de *I'm a landlord Hebrew* par *Israélites Terres Centrales*. L'adaptation française ne rend presque pas le sens de *I'm a landlord Hebrew*. Par *I'm a landlord Hebrew* Danny veut affirmer, non seulement le fait qu'il ne voyage pas par eau, mais qu'il est sédentaire, pour marquer son appartenance à la terre. En anglais, *Landlord* signifie *propriétaire de logement, de terres* (*Webster's New World Dictionary*, 1988, p. 758). *Israélites Terres Centrales* ne rend pas ce sens. En fait, en français, on ne saisit pas vraiment le message contenu dans les dialogues en anglais, le spectateur français ne sait pas trop de quoi on parle. L'adaptateur aurait pu dire *Je suis Israélite terrien* ou *Je suis Israélite de la terre*, puisque *terrien* ou *de la terre* est opposé à *de la mer*. Ces expressions rendent plus clairement le sens de *landlord Hebrew* que *Israélites Terres Centrales* ; de plus, ils n'auraient pas pris beaucoup de place sur l'écran, et le spectateur aurait eu le temps de les lire. On observe une tentative de *domestication* qui ne fonctionne pas puisque le sens de cette section n'est pas rendu.

Voyons maintenant l'adaptation de *Wanna feel my cheeks now?* par *Je suis agent de peau lisse*. Pour ce cas, l'adaptation est appropriée. Si l'adaptateur avait rendu *Wanna feel my cheeks now?* par *Tu veux toucher*

mes joues ou *Tu veux sentir mes joues*, cela n'aurait pas faussé le sens, puisque l'image montre l'acteur en train de se passer la main sur la joue pour montrer qu'elle est lisse. Mais en rendant *Wanna feel my cheeks now?* par *Je suis agent de peau lisse* qui est une adaptation logique, concise et compréhensible de la phrase, l'adaptateur ajoute de l'humour à la traduction de la publicité en faisant un jeu de mots avec *peau lisse* (police). Il s'agit d'une véritable adaptation à la langue et à la culture cible, parce que l'adaptateur transpose le texte de la publicité anglaise en français en y ajoutant un élément qui ne se retrouve pas dans l'anglais.

En conclusion, l'essentiel du message dans la séquence est clairement rendu, à l'exception de *Israélites Terres Centrales*. La *domestication* qu'on observe dans la traduction de *Wanna feel my cheeks now?* (*je suis agent de peau lisse*) est adaptée et transpose le spectateur français dans un contexte socioculturel qui lui est familier. Le registre de langue est respecté et le rythme des dialogues n'est pas rompu. Les images ne participent pas beaucoup à la transmission du message des dialogues et le temps de lecture des sous-titres est respecté. *Israélites Terres Centrales* est sans doute une référence culturelle que nous n'avons pas décodée malgré nos efforts et les questions posées à des informateurs rompus à la culture française. Dans ce cas, on pourrait parler d'une adaptation non conforme à la culture cible, puisque le message n'est pas compris du spectateur français.

6. Séquence 48 – Chez Danny

Après la traversée de la rivière, Danny ne peut pas passer la nuit dans son appartement. Les frères de Johnny risquent de l'y assassiner. Il doit donc

passer la nuit dans un hôtel. Mais, avant de se rendre à l'hôtel, il passe rapidement chez lui prendre des vêtements de rechange.

Anglais

(...)

Tina: Who is this? Who is here?

Danny: What do you mean who's that? **That's Frank, it's Frank. It's Frank, Tony Bennett and me. (...).** See me up there whose tiny smudge up there like a fingerprint, that's **my head (...)**

Tina: Where are you?

Danny: Well, well, I'm right outside of the frame if the picture **went on the edge**, I would always be back behind the... and that is M. Myron Cohen (...)

Tina: Why do you have this **joint**?

Danny: **What do you mean joint?** This is rent-controlled, this is fine...

(...)

Français

(...)

TINA : Qui c'est ça ?

DANNY : **Frank Sinatra**, Tony Bennett et moi. (...). Et la petite tache, là, comme une empreinte digitale ? **C'est moi. (...)**

TINA : Où êtes-vous ?

DANNY : Je suis hors cadre. Si la photo faisait **2 cm de plus**, je serais dessus. Et là c'est M. Myron Cohen. (...)

TINA : Vous vivez dans ce **trou** ?

DANNY : « **Ce trou** » ? Un loyer stabilisé. C'est très bien !

(...)

Analyse

Dans cette séquence, on constate rapidement l'élément de précision que les sous-titres apportent au spectateur français. Cela commence avec l'adaptation de *Frank* par *Frank Sinatra*. On pourrait dire que l'adaptateur prend un peu de liberté en donnant une telle précision, car en français l'aspect très familier de la relation de Danny Rose avec Frank Sinatra est perdu. S'il avait tout simplement mis *Frank*, le spectateur français ne

serait pas pour autant perdu, parce qu'on sait bien que le film se déroule dans le monde du spectacle de New York. D'ailleurs Danny Rose cite d'autres artistes qui sont quand même connus. Comme pour le cas de Milton Berle, on n'observe pas de *domestication* ou de *foreignization*. Si l'adaptateur avait cherché un équivalent de Sinatra dans la culture française, par exemple Johnny Halliday, il l'aurait sûrement rendu par Johnny. L'adaptateur introduit simplement une précision qui permet au spectateur français de saisir un fait de culture américain.

Ensuite, on a *if the picture went on the edge* rendu par *si la photo faisait 2 cm de plus*. En anglais, *went on the edge* renvoie à l'idée de la photo qui déborde, qui est plus grande. L'idée de la photo qui est mal cadrée est bien rendue. Les options comme *si le photographe avait mieux cadré...* ou *si le cadre était plus large...* aurait certainement rendu le sens de *went on the edge*, mais cela aurait alourdi le style et le spectateur n'aurait probablement pas eu le temps de les lire. L'adaptation *si la photo faisait 2 cm de plus* est convenable. Le sens de *went on the edge* s'y retrouve clairement et le style n'est pas alourdi, le spectateur le comprend très bien et a le temps de le lire. Précisons cependant que le chiffre *deux* n'a aucune importance ici, dans le sens où le choix de *un* ou de *trois*, par exemple, n'aurait rien changé. En fait, le choix d'un chiffre permet au spectateur français de vraiment saisir l'idée de *went on the edge*. Ici, la *domestication* est appropriée. L'adaptateur place le spectateur dans un cadre familier qui lui permet de comprendre cette partie de la séquence.

En conclusion, nous pouvons dire que le message dans cette séquence a été entièrement rendu. Dans le cas de *Frank Sinatra*, on ne

peut pas parler de *foreignization* ou de *domestication*, parce qu'il ne s'agit pas d'une adaptation mais d'une addition qui, d'ailleurs, n'est pas obligatoire. La précision de *Sinatra* modifie un peu la relation que Danny Rose entretient avec *Frank*. La pratique de la *domestication* qu'on observe (2 cm de plus) est appropriée, car elle place le spectateur français dans un milieu qu'il comprend. Le registre de langue est respecté et le message de la séquence est bien rendu. La longueur des sous-titres donne suffisamment de temps au spectateur français de les lire et de les comprendre. Il faut toutefois noter que, dans cette séquence, l'image participe peu à la transmission du message ; Tina regarde une photo (dont les personnages sont invisibles au spectateur) et Danny cherche des médicaments. Cependant, les sous-titres sont suffisamment complets pour rendre l'essentiel du message.

7. Séquence 73 – Appartement de Danny Rose

Tina rend visite à Danny pour lui présenter ses excuses après avoir encouragé Lou à le quitter.

Anglais
Entrance
(...)

Tina: Your uncle Sidney said: **acceptance, forgiveness and love.**

Danny: Look, I had a bad year, I, you know, if things don't pick up, **I'm going be selling stone windows soon.**

Tina: I'd like us to be friends.

Danny: I don't think that will be such a great idea.

Living Room

Friend: **This is the best Thanksgiving we've done so far.** This is absolutely the best Thanksgiving for me.

(...)

Friend 1: The cranberry sauce is dry

Barney: You're eating the mashed potatoes. Hey Danny! Thanks a lot for your inviting me.

Français

Entrée

(...)

TINA : Votre oncle Sidney disait : « **Accepter, Pardonner et Aimer.** »

DANNY : J'ai fait une mauvaise année. Si ça ne redémarre pas, **je fais laveur de carreaux.**

TINA : J'aimerais qu'on soit amis.

DANNY : Non, ce ne serait pas une idée géniale.

Salon

AMI : **Jamais vu un aussi beau Thanksgiving ! C'est absolument le plus beau Thanksgiving !**

(...)

AMI 1 : La sauce d'ail est sèche.

BARNEY : Tu manges de la purée ! Danny, merci pour ton invite...

Analyse

L'adaptation de *I'll be selling stone windows soon* par *je fais laveur de carreaux* exprime l'idée d'un Danny qui risque de se retrouver dans une crise financière. L'adaptateur aurait pu rendre cette expression par *je fais vendeur de carreaux* comme en anglais. Mais le choix de *laveur de carreaux* place très bien le spectateur français dans un cadre socioculturel qui lui est familier puisque cette expression est couramment utilisée en français. Et, dans ce contexte, elle a le même contexte de sens que l'expression anglaise. Le seul élément absent en français est l'idée de l'urgence de sa mauvaise situation rendue en anglais par *soon* (non rendu). Le spectateur français comprend bien que si les choses ne redémarrent pas, Danny risque de se retrouver dans une situation difficile, mais il ne comprend pas que c'est dans un proche avenir, comme l'anglais le suggère. De plus, rien dans les images ne le sous-entend. On pourrait considérer cela comme une petite perte qui est

toutefois justifiable, puisque l'espace sur l'écran ne l'aurait pas permis. Dans tous les cas, cette perte ne change rien au sens général du sous-titre. La *domestication* qu'on observe est par conséquent appropriée.

Il y a ensuite l'adaptation de *This is the best Thanksgiving we've done so far. This is absolutely the best Thanksgiving for me par Jamais vu un aussi beau Thanksgiving ! C'est absolument le plus beau Thanksgiving.* Ce qui frappe vraiment dans cette séquence c'est l'emprunt linguistique et culturel de *Thanksgiving*. La *Thanksgiving* est une fête nord-américaine et au Québec, le 13 octobre, on parle de la *fête d'Action de Grâce*. Comme cette fête n'existe pas en France, il aurait été inapproprié de la part de l'adaptateur d'essayer de la traduire ou d'utiliser l'expression québécoise. Le fait de le laisser en anglais dans les sous-titres permet au spectateur français de se situer par rapport à un aspect de la culture américaine. Il est transporté dans un cadre culturel qu'il ne connaît pas. Il est vrai que le contexte du film ne lui permet pas de comprendre totalement la raison de la fête, mais il comprend qu'il s'agit d'une fête culturelle qui revient régulièrement. De plus, l'image aide à comprendre que ce n'est pas une fête internationale, mais une fête qui est très célébrée aux États-Unis (la dinde, volaille des grandes occasions). Pour cette partie, on observe la pratique de la *foreignization* puisque l'adaptateur transpose le spectateur dans un cadre culturel qu'il ne connaît pas du tout.

Pour conclure, nous pouvons dire que la première partie de la séquence est bien adaptée, le registre de langue est respecté, les expressions idiomatiques sont bien rendues et la longueur des sous-titres permet une bonne lecture et une bonne compréhension de cette partie de

la séquence. Malgré la « perte » nécessaire (*soon*), le sens de cette partie est accessible. L'adaptateur a réussi la *domestication*. Dans la deuxième partie de la séquence, il y a d'abord pour le spectateur français un vrai problème de compréhension. La présence de *Thanksgiving* fait que le spectateur français est plongé dans un cadre socioculturel qui lui est totalement étranger. Cette pratique de la *foreignization* permet toutefois au spectateur français de découvrir et d'apprécier éventuellement un aspect de la culture américaine. C'est un cas de *foreignization* qui est nécessaire parce que l'adaptateur n'a pas d'autres options. Nous sommes ici dans un cas où l'on observe très bien à quel point les sous-titres peuvent être contraignants pour l'adaptateur. Si *Thanksgiving* devait être traduit dans un livre par exemple, une note de bas de page aurait pu justifier le choix de l'adaptateur et expliquer la fête au lecteur français. Ce sont des choses impossibles avec les sous-titres.

Conclusion

En conclusion, l'analyse des sous-titres français de *Broadway Danny Rose* nous a permis d'élargir les limites de la traduction. Cet élargissement a été possible grâce à l'application de la théorie du polysystème et de la théorie de la *domestication/foreignization*. Ces théories prennent en compte des cadres socioculturels source et cible, le rétablissement de la source en tenant compte de tous les éléments contenus dans le contexte source (dialogues et images du scénario original) et les normes et les contraintes du sous-titrage. Un aspect important de l'étude qui doit être mentionné est l'application des normes polysystémiques dans l'adaptation de ce film.

D'abord, nous devons tenter d'expliquer pourquoi *Broadway Danny Rose* a été sous-titré et cela, par rapport aux *normes préliminaires* du polysystème. La réponse serait que Woody Allen fait partie des grands cinéastes du 20^e siècle et, au fil du temps, il s'est constitué un public important en Europe. Ses fans européens, même s'ils se retrouvent très bien dans les thèmes abordés dans ses films, ne comprennent pas nécessairement l'anglais. Bien que *Broadway Danny Rose* ne soit pas le film le plus « typique » d'Allen, il reflète une partie de son autobiographie qu'il importe de présenter à ceux qui aiment ses films. Ainsi, ses fans peuvent (re)découvrir le cinéaste, en l'appréciant sous un angle nouveau. D'ailleurs, la plupart des critiques estiment que ce film s'adresse seulement aux fans de Woody Allen (Cusson, 1984, p. 22).

Ensuite, par rapport aux *normes opérationnelles* du PS, on constate dans la « traduction » de *Broadway Danny Rose* que les Dutter

parfois adaptent la culture et la langue source, parfois suivent le texte source à la lettre en préférant les solutions qui empruntent à ce texte source. L'adaptation est différente dans les deux cas et l'on a un sous-titrage par *domestication* ou par *foreignization* qui place ou déplace le spectateur français dans un contexte qui lui est familier ou non. Dans tous les cas, les sous-titres rendent, en général, clairement les messages contenus dans les séquences. Après avoir visionné le film, le spectateur a l'impression de l'avoir entendu et compris. Cependant, il faut rappeler qu'à certains endroits le spectateur français est entièrement transporté dans un univers qu'il ne connaît pas nécessairement (par exemple la séquence 2), mais qu'il peut comprendre. À d'autres moments, le spectateur est placé dans un contexte dont il ne saisit pas entièrement le message (séquence 73, par exemple), car celui-ci exige une connaissance de la culture américaine. Malgré les quelques endroits où l'adaptation n'est pas appropriée, le message du film est très bien rendu.

On observe l'application des *normes matricielles* dans la structure des dialogues par les fusions et les suppressions. *Broadway Danny Rose* est un film « très bavard ». Il y a beaucoup d'hésitations et de répétitions. Mais les adaptateurs ont rendu l'essentiel du message en tenant compte de l'image qui se déroule sur l'écran. À certains endroits, les suppressions sont des pertes, mais, à d'autres, elles allègent la lecture des sous-titres. La suppression de plusieurs hésitations ou répétitions n'entrave pas la compréhension du film.

Les *normes textuelles* concernent l'aspect technique du film. Le sous-titrage effectué par Titra film répond aux normes de sous-titrage en vigueur dans l'industrie cinématographique des années 1980. D'abord, il

faut mentionner que la longueur des sous-titres dans tout le film est en moyenne d'une ou de deux lignes, et aucun sous-titre n'a trois lignes. Il résulte donc une lecture facile. De plus, comme les sous-titres blancs ressortent sur un fond généralement grisé, ils sont très lisibles. En outre, la taille des caractères leur permet d'être suffisamment discrets pour que le spectateur suive le film sans être perturbé par la lecture. Le temps de lecture des sous-titres est en moyenne de quatre à six secondes, selon la longueur du sous-titre et du déplacement de la caméra dans une séquence donnée. Celui qui visionne le film a donc suffisamment de temps pour lire et comprendre les sous-titres.

En définitive, nous avons pu observer le fonctionnement des normes du PS modifié par la *domestication/foreignization* en analysant l'adaptation de *Broadway Danny Rose* en français. C'est en modifiant ces normes que nous avons pu les reconstruire. En étudiant les sous-titres français de *Broadway Danny Rose* à l'aune de la théorie du PS, nous avons eu la liberté de tenir compte de tous les facteurs qui ont contribué à l'adaptation du film. Par conséquent, nous pouvons affirmer que cette adaptation, malgré la présence constante de la source, est « acceptable » (Toury) pour la culture cible. À la suite de l'analyse de certaines séquences, nous pouvons dire que l'adaptation du film par les Dutter appartient davantage à la *domestication* qu'à la *foreignization*. En regardant le film, le spectateur n'est pas constamment transposé dans un contexte socioculturel inconnu. De plus, l'adaptation nous a permis de constater que la théorie du polysystème peut quitter le cadre littéraire et fonctionner dans un autre polysystème, celui de la cinématographie.

L'analyse de *Broadway Danny Rose* de Woody Allen a été une expérience positive dans la mesure où nous avons découvert qu'il est toujours possible d'élargir les limites de la traduction et qu'il existe des outils qui rendent cette opération possible. Nous avons constaté que l'étude d'une traduction ne se limite pas à son angle prescriptif. Son aspect descriptif est tout aussi intéressant et pratique. De plus, il est tout à fait possible d'appliquer la théorie du polysystème à une traduction non littéraire et la théorie de Lawrence Venuti s'est révélée un outil particulièrement bien adapté à l'analyse contrastive des sous-titres avec le scénario original. Finalement, cette analyse nous a permis d'apprécier la pertinence du sous-titrage dans le domaine de la traductologie. Le sous-titrage est une opération importante parce qu'il montre que la traduction a plusieurs facettes et qu'elle ne peut pas être perçue comme un exercice purement littéraire. En transposant convenablement *Broadway Danny Rose* dans la culture française au moyen du sous-titrage, l'adaptateur a laissé voir qu'on peut suivre un film sous-titré et entièrement en comprendre le message. Les pratiques qu'il a appliquées, la *domestication* et la *foreignization*, sont assez répandues dans le domaine du sous-titrage, et la question se pose alors à savoir s'il serait possible de faire un sous-titrage exclusivement par *domestication* ou par *foreignization*. Comment l'adaptateur pourrait-il gérer la compréhension des sous-titres et l'image qui rappelle constamment au spectateur l'aspect étranger du film ? Une autre question qu'il serait intéressant d'étudier est de savoir si on aurait observé les mêmes pratiques de traduction pour un film doublé, puisque, avec le doublage, la bande sonore originale disparaît et l'adaptation tient compte du mouvement des

lèvres dans la transmission du message. En fait, pour répondre à ces questions, il faudrait envisager l'élaboration d'une théorie de la traduction qui, tout en tenant compte des pratiques déjà existantes, pourrait donner une place bien définie au sous-titrage et au doublage dans le domaine de la traductologie et qui permettrait de les étudier.

Le sous-titrage est considéré comme un mal nécessaire à cause de toutes les difficultés qu'il pose dans sa réalisation. Toutefois, il faut reconnaître que c'est un mal qui permet de découvrir et d'apprécier les couleurs langagières d'une autre culture. C'est bien ce qu'a prouvé le sous-titrage en français de *Broadway Danny Rose*.

Filmographie et Bibliographie

Filmographie

Allen, Woody. 1984. *Broadway Danny Rose*. New York. Titre français : *Broadway Danny Rose*. Adaptation française : Georges et Anne Dutter. Sous-titrage : Titra Films Paris.

Bibliographie

Baignères, Claude (1984). « Le Banquet », *Le Figaro*, 21 mai, p. 36.

------(1984). « Woody Allen : la fuite dans le rire », *Le Figaro*, 3 octobre, p. 27.

Barbry, François-Régis (1984). « *Broadway Danny Rose* », *La Vie*, 4-10 octobre, p. 14.

Becquemont, Daniel (1996). « Le sous-titrage cinématographique : contraintes, sens, servitudes », Yves Gambier, dir., *Les transferts linguistiques dans les médias audiovisuels*. Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion.

Bendazzi, Giannalberto (1987). *The Films Of Woody Allen*. Sussex, Ravette Limited.

Benyaoun, Robert (1984). « Vous avez dit Woody ? », *Positif – Revue de cinéma*, n° 279, mai, pp. 20-25.

Berman, Antoine (1989). « La traduction et ses discours », *Meta*, XXXIV, 4, pp. 672-679.

Brette, Nicole (1982). « Le crève-cœur des réalisateurs », *Cahiers du cinéma* n° 338, section *Le journal des Cahiers du Cinéma*, juillet-août, p. 10.

Brisset, Annie (1990). *Sociocritique de la traduction. Théâtre et altérité au Québec (1968-1988)*. Longueuil, Le Préambule.

Caillé, P.-F. (1960). « Cinéma et Traduction », *Babel* 6,3, pp. 103-109.

Cary, E. (1960). « La Traduction Totale », *Babel* 6,3, pp. 110-115.

Cèbe, Gilles (1984). *Les maisons d'Allen*. Paris, Editions Henri Veyrier.

Chevassu, François et Gilles Colpar (1988). « Le cinéma français des années 80 », *La Revue du cinéma*, n° 441, septembre, pp. 58-67 et p. 73.

- Chion, Michel (1990). *Le cinéma et ses métiers*. Paris, Editions Bordas.
- Cornu, Jean-François (1996). « Le sous-titrage, montage du texte ». Yves Gambier, dir., *Les transferts linguistiques dans les médias audiovisuels*. Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion.
- Coursodon, Jean-Pierre (1984). « *Broadway Danny Rose* de Woody Allen », *Cinéma*, n° 306, juin, pp. 20-21.
- Cusson, Normand (1984). « *Broadway Danny Rose* : Une histoire anodine prétexte à un film anodin », *Échos-Vedettes*, 5 février, p. 22.
- De Linde, Zoe et Neil Kay (1999). *The Semiotics of Subtitling*. Manchester, St. Jerome Publishing.
- Daney, Serge (1984). « Woody Allen : La vie en rose », *Libération*, 11 octobre, p. 55.
- Desroches, Yves (1984). « Le doublage, cet inconnu », *Circuit*, décembre, pp. 6-8.
- (1984). « La petite histoire du doublage », *Circuit*, décembre, p. 9.
- Devarrieux, Claire (1984). « Woody Allen et Broadway : Le Roman de Rose », *Le Monde*, 4-10 octobre, p. 12.
- Dureau, Christian (1985). *Woody Allen*. Paris, Éditions Pac.
- Even-Zohar, Itamar (1978). « Papers on Poetics and Semiotics 8 », *Papers in Historical Poetics*. Tel Aviv, University Publishing Projects. (<http://www.tau.ac.il/~itamarez/papers/php1978.pdf>)
- Garcia-Landa, Mariano (1984). « L'adaptation cinématographique », *Circuit*, décembre, p. 12.
- Gauthier, Brigitte (1995). *Le Cinéma Américain*. Paris, Éditions Hachette.
- Gautier, Gérard-Louis (1981). « La traduction au cinéma : nécessité et traduction », *La Revue du cinéma*, n°363, juillet-août, pp. 101-118.
- Gentzler, Edwin (1993). « Polysystem Theory and Translation Studies », *Contemporary Translation Theories*, Londres et New York, Routledge, pp. 105-143.
- Girgus, Sam B. (1993). *The Films Of Woody Allen*. Cambridge, Cambridge University Press.

Grugeau, Gérard (1993). « Y a-t-il du français dans la salle ? », *24 Images – La revue québécoise du cinéma*, n°65, février-mars, pp. 18 et 20-25 et 32-34.

Guerand, Jean-Philippe (1989). *Woody Allen*. Paris, Éditions Rivages.

Heymann, Danièle et François Forestier (1979). « Avec Woody Allen », *L'express*, n° 1482, 8 décembre, pp. 20-25.

Lambert, José (1995). « Translation, Systems and Research »: The Contribution of Polysystem to Translation Studies», *TTR*, VIII, 1, 1^{er} semestre, pp. 105-152.

Laporte, Catherine (1979). « Allen en français : Georges Dutter », *L'express*, n° 1482, 8 décembre, p. 23.

Lemery, Marthe (1984). « Contre la morosité des jours sombres », *Le Droit*, 3 mars, p. 36.

Lemieux, Louis-Guy (1984). « Woody en *Broadway Danny Rose* », *Le Soleil*, 26 mai, p. E-11.

Le Roux, Hervé (1984). « Allen et Woody », *Cahiers du cinéma*, n° 365, novembre, pp. 47-48.

Marleau, Lucien (1982). « Les Sous-Titres... Un mal nécessaire », *Meta*, XXVII, 3, pp. 270-285.

Nacache, Jacqueline (1984). « *Broadway Danny Rose* de Woody Allen », *Cinéma*, n° 311, novembre, pp. 37-38.

Nedergaard-Larsen, Birgit (1993). « Culture Bound Problems in Subtitling ». *Perspectives: Studies in translatology*, 2, pp. 207-241.

Nord, Christiane (1991). *Text Analysis in Translation*. Amsterdam, Atlanta, Rodopi.

Ouellet Simard, Josée (1984). « L'industrie québécoise du doublage », *Circuit*, décembre, pp. 10-11.

Prédal, René (1996). *50 ans de Cinéma Français*. Paris, Éditions Nathan.

Neufeldt, Victoria et David B. Guralnik (1988). *Webster's New World Dictionary of American English, Third College Edition*. New York et Cleveland, Webster's New World Dictionaries.

Rey, Alain (1988). *Le Grand Robert de la Langue Française*. Paris, Les Dictionnaires Le Robert.

Rey-Debove, Josette et Alain Rey, (1982). *Le Robert Méthodique. Dictionnaire méthodique du français actuel*. Paris, Les Dictionnaires Le Robert.

Tomaszkiewicz, Teresa (1993). *Les opérations linguistiques qui sous-tendent le processus de sous-titrage des films*. Poznań, Adam Mickiewicz University Press.

----- (1993). « Transmission du sens de l'interaction conversationnelle transcrite en forme de sous-titres de filmiques », *Sprache – Kommunikation – Informatik. Akten des 26. Linguistischen Kolloquiums*. Poznań 1991, Band 2, Herausgegeben von Józef Darski und Zygmunt Vetulani, Sonderdruck aus LA 294. Tübingen, Max Niemeyer Verlag.

----- (2000). « La structure des dialogues filmiques : Conséquences pour le sous-titrage », Michel Ballard, dir., *Oralité et traduction*, Arras, Artois Presses Université, pp. 381-399.

Toubiana, Serge (1984). « Les 32 heures de Cannes », *Cahiers du cinéma*, n° 360-61, numéro estival, p. 47.

Toury, Gideon (1995). *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Amsterdam, Philadelphie, John Benjamins.

Veillon, Olivier-René (1988). *Le Cinéma Américain. Les Années Quatre-Vingt*. Paris, Éditions du Seuil.

Venuti, Lawrence (1992). *Rethinking Translation: Discourse, Subjectivity, Ideology*. Londres et New York, Routledge.

----- (1995). *The Translator's Invisibility*. Londres et New York, Routledge.

----- (1999). *The Scandals of Translation*. Londres et New York, Routledge.

Weissbrod, Rachel (1998). « Translation Research in The Framework Of The Tel Aviv School Of Poetics And Semiotics », *Meta*, XLIII, 1, pp. 35-45.

Wilson, Peter (1984). « Woody must be joking », *The Vancouver Sun*, January 28, p. E5.

Yvane, Jean (1996). « Le doublage filmique : fondements et effets », Yves Gambier, dir., *Les transferts linguistiques dans les médias audiovisuels*. Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion.

Références Internet

- <http://mrshowbiz.go.com/movies/reviews/BroadwayDannyRose>
- <http://mrshowbiz.go.com/celebrities/people/woodyallen/bio.htm>
- <http://www.tout-woody.com/fr/>
- <http://www.sacem.fr/kiosque/notes/doublage/dutter.html>
- <http://www.titrafilm.com>
- <http://www.metrofilms.com/morceauxchoisis/casting.asp?myRub=woody>
- <http://www.torp.priv.no/woody>
- <http://www.tau.ac.il/~itamarez/papers/php1978.pdf>