

8-17-2015

C'est la Tour de Babel - Le film multilingue: un défi de la traduction audiovisuelle du 21^e siècle

Alexander S. Croxton Mr.

University of Connecticut - Storrs, alexander.croxton@uconn.edu

Recommended Citation

Croxton, Alexander S. Mr., "C'est la Tour de Babel - Le film multilingue: un défi de la traduction audiovisuelle du 21^e siècle" (2015). *Master's Theses*. 851.
http://digitalcommons.uconn.edu/gs_theses/851

This work is brought to you for free and open access by the University of Connecticut Graduate School at DigitalCommons@UConn. It has been accepted for inclusion in Master's Theses by an authorized administrator of DigitalCommons@UConn. For more information, please contact digitalcommons@uconn.edu.

C'est la tour de *Babel*
Le film multilingue : un défi de la traduction audiovisuelle du 21^e siècle

Alexander Steven Croxton

B.A., University of Connecticut, 2012

A Thesis

Submitted in Partial Fulfillment of the

Requirements of the Degree of

Master of Arts

At the

University of Connecticut

2015

APPROVAL PAGE

Masters of Arts Thesis

C'est la Tour de Babel

Le film multilingue : un défi de la traduction audiovisuelle du 21^e siècle

Presented by

Alexander Steven Croxton

Major Advisor

Valérie Saugera, Chair
Department of Literatures, Cultures & Languages

Associate Advisor

Éliane DalMolin, Member
Department of Literatures, Cultures & Languages

Associate Advisor

Anne Berthelot, Member
Department of Literatures, Cultures & Languages

University of Connecticut

2015

Introduction

Les déplacements de personnes d'un pays à l'autre, combinés à l'essor des informations disponibles en ligne, ont contribué à un nouveau brassage des langues du monde. Les barrières qui nous cloisonnaient ne sont plus dressées aussi hautes qu'elles l'étaient encore il y a si peu de temps. L'ascension de l'anglais comme langue « globale » et l'accès accru à d'autres univers linguistiques et culturels sont des résultats évidents de changements en cours qui se reflètent aussi dans le cinéma des années 2000. Néanmoins, le besoin de traduire et de rendre des films accessibles à un éventail d'audiences variées existe toujours et peut-être de plus en plus.

L'objectif de ce mémoire est d'identifier en quoi le *film multilingue* diffère du film « non-multilingue » et donc de repérer des tendances et des problématiques de traduction qui lui seraient propres. Dans un premier temps, on va définir les termes *sous-titrage*, *doublage* et *traduction audiovisuelle*, ce qui permettra d'établir enfin une définition du *film multilingue*. Ensuite, on analysera la version originale et la version française du film *Babel* (2006), réalisé par Alejandro González Iñárritu, afin d'en dégager des particularités qui à la fois poseraient des défis pour le traducteur et aideraient à mieux cerner le *film multilingue* en tant que genre de film à part entière. Cette étude de cas n'a pas pour but de critiquer le travail du sous-titrage, mais plutôt d'apporter de nouvelles idées et suggestions aux travaux de traduction audiovisuelle spécifiques aux films multilingues

I. L'origine de la traduction audiovisuelle et ses fonctions

1.1 *Les intertitres et le sous-titrage*

Dans un article phare portant sur ce que l'on pourrait qualifier aujourd'hui de *traduction audiovisuelle*¹, Lucien Marleau (1982) remonte dans le temps vers les prémices du cinéma en vue d'identifier l'origine de cette pratique de traduction dont l'essor est remarquable. Ce travail lui permet de repérer les moments les plus prépondérants qui jalonnent le relativement court parcours historique du *sous-titrage* – encore une fois l'on se heurte ici à la même problématique taxonomique qui existe avec le terme *traduction audiovisuelle* – qui conduit jusqu'aux années quatre-vingts, voire à la parution de son article *Les Sous-titres... Un Mal Nécessaire*.

Suite à la naissance du cinéma, le rapide développement des histoires plus longues avec des intrigues plus complexes a imposé le besoin de supports explicatifs. D'où l'introduction des *intertitres*, qui reposent sur deux méthodes principales : « [le cinéaste] pouvait interrompre une scène afin d'y insérer une ou plusieurs lignes de dialogue : *c'était les sous-titres de dialogue*, ou encore, il pouvait présenter une scène à l'aide d'une ou deux phrases explicatives : *c'était les sous-titres de continuité ou explicatifs* » (Marleau, 272). Dans les deux cas, les intertitres s'affichaient souvent sur un fond noir ou de couleur foncée, et entrecoupaient les scènes. Quand bien même les intertitres faisaient office d'intermédiaire entre l'acteur, le message et le spectateur, facilitant ainsi la compréhension du déroulement des événements dans le film, ce procédé n'était pas sans inconvénients ; d'autant plus qu'avec la deuxième sorte d'intertitres

¹ Typologie qui fera l'objet d'une rubrique ultérieure dans cette revue de littérature et en raison de quoi sa définition ne sera pas immédiatement abordée ici.

susmentionnée l'on précisait parfois les changements de lieu ou l'écoulement de temps. Le fait d'intercaler des textes écrits entre des séquences d'images dérangeait le débit normal du film, et dans certains cas, l'image était tellement « découpée » qu'un effet déroutant se produisait, au point que le spectateur n'arrivait plus à suivre le film. Néanmoins, les intertitres ont marqué la première étape vers l'amélioration du film muet ainsi que le début d'un mode de traduction audiovisuelle.

Alors que le silence a fait éclore les intertitres, l'introduction des films sonores ou « parlants » a simultanément effacé cette vieille pratique et donné naissance au sous-titrage. Pour élucider la différence entre les deux, Marleau considère que « [l]e mot 'intertitre' au temps du cinéma muet désigne 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 » ; et que « [l]e mot 'sous-titrage' désigne dans un film parlant étranger présenté en version originale, la traduction condensée du dialogue au bas des images [...] [l]e sous-titrage consiste à traduire aussi fidèlement que possible un dialogue de film exprimé dans une langue plus ou moins ignorée du public » (Marleau, 273). Jorge Díaz-Cintas, pour sa part, tente sa chance dans un effort de définir le terme *sous-titrage* dans un article intitulé *Pour une classification des sous-titres à l'époque du numérique* : « Le sous-titrage présente un texte écrit qui s'attache à restituer : 1) le dialogue original des locuteurs, qu'ils soient ou non à l'écran ; 2) les éléments discursifs qui apparaissent à l'image (les lettres, les insertions, les graffiti, les pancartes, les écrans d'ordinateurs et tout ce qui est de cet ordre) ; 3) d'autres éléments discursifs qui font partie de la bande son, comme les chansons, les voix émanant de postes de télévision, de radios ou d'ordinateurs, etc. » (Díaz-Cintas, 27).

Manifestement, même ces deux tentatives d'établir une définition unique du *sous-titrage* tombent à l'eau si l'on examine de près les délimitations trop contraignantes que ces deux experts

imposent. Au premier abord, il paraît que Marleau cerne bien deux éléments importants du sous-titrage : la réduction d'un dialogue oral qui est souvent alourdi par des particularités linguistiques ; et la fidèle représentation de ce dialogue dans le produit final. Or, il met l'accent sur le fait que *la langue d'origine*, ou *la langue de départ*, du dialogue est « plus ou moins ignorée du public ». Survient donc de ce fait une première problématique : selon Marleau, le sous-titrage se borne au transfert dit *interlinguistique*, c'est-à-dire entre deux langues différentes. D'habitude, l'on parle d'une traduction faite à partir d'une *langue source* vers une *langue cible*. Certes, ce qu'il écrit n'est pas une fausse vérité, ni un simple truisme qu'il vaudrait mieux accepter sans contester. *La traduction interlinguistique* n'est qu'une possibilité de transfert et l'on verra bientôt que celle-ci appartient à un éventail de choix dans lequel le traducteur peut opérer selon le cas.

Par ailleurs, si l'on regarde la définition proposée par Díaz-Cintas, l'on constate qu'elle englobe plusieurs composants du film : les aspects oraux aussi bien que visuels. Il ne fait aucune allusion à un transfert d'une langue à une autre à proprement parler. En ce faisant, il élargit l'étendue du sous-titrage afin de mieux traiter son caractère complexe.

Il est à noter qu'au fur et à mesure que les études dans le domaine de la *traduction audiovisuelle* s'approfondissent, bien des changements d'opinion et de reformulations des définitions s'effectuent, certains d'entre eux tombant en désuétude et étant aussitôt remplacés par de nouveautés incitées par de nombreux facteurs. Alors, la question que l'on peut se poser ici est à double titre : à quoi sert le sous-titrage et à qui est-il destiné ?

Dans son article, *La traduction audiovisuelle : un genre en expansion*, Yves Gambier (2004) s'attache principalement à tracer les limites de la traduction audiovisuelle (TAV) en tant que nouveau genre de traduction. Dans un premier temps, Gambier identifie douze modes de TAV pour montrer à quel point l'étendue de ce genre de traduction s'est considérablement

diversifiée et comment est ainsi devenu manifeste le besoin d'y apporter des études affinées afin de mieux comprendre comment aborder les grandes problématiques récurrentes que pose la TAV. Pour l'instant, il suffit d'en énumérer quelques-uns puisque Gambier prend en considération d'autres méthodes et modes de TAV qui n'appartiennent pas à ce que l'on peut regrouper sous le terme de *sous-titrage*. Les voici : *la traduction de scénarios*, ayant pour objectif des subventions pour financier « un projet de réalisation cinématographique ou télévisuelle » ; *le sous-titrage intralinguistique* pour les sourds et malentendants ; *le sous-titrage interlinguistique* ; *le sous-titrage en direct ou en temps réel*, comme pour une interview ; *le surtitrage* pour les pièces de théâtre ; et *la traduction à vue*, ce qui implique l'engagement de trois langues (langue de départ, langue pivot et langue d'arrivée) et sert à atteindre un public plus ample, par exemple lors d'un festival de cinéma, ce dernier étant plus enclin à bien recevoir un film traduit dans une langue soit plus connue, telle que l'anglais, soit dans une langue qui se rapproche plus linguistiquement ou culturellement de celle du public.

Ici, Gambier offre non seulement une déclinaison des nombreuses formes de sous-titrage, mais aussi une réponse à la question : pour qui fait-on le sous-titrage ? Le sous-titrage s'effectue selon les besoins spécifiques d'une audience cible et par conséquent, il sert à apporter une version qui lui est accessible. Or, même si les besoins ou attentes des récepteurs de films sous-titrés peuvent dicter le caractère du sous-titrage, l'on ne peut pas pour autant se contenter de ne considérer que cet aspect ; non, ce serait trop réducteur. Il convient de se poser encore une question qui semble tout sauf anodin : dans le sous-titrage, qu'est-ce que l'on traduit ? Question simpliste dont la réponse est évidente ? Pas aussi simple qu'il n'y paraît.

Deux aspects qui méritent l'attention de toute étude sur le sous-titrage sont : *le sous-titrage en diagonale* ou « diagonal subtitling », concept introduit par Gottlieb qui implique à la fois un passage linguistique et un changement de mode, c'est-à-dire de l'oral à l'écrit ; et le sous-

titrage en tant que transfert à double effet, à la fois linguistique et culturel, que l'on voit dans l'article d'Adriana Șerban (2008) intitulé *Les aspects linguistiques du sous-titrage*. Commençons par *le sous-titrage en diagonale*. Lorsque l'on parle d'un transfert en diagonale, l'on fait également allusion aux transferts dits *horizontaux*, ou en d'autres termes, *l'interprétation et la traduction littéraire*. Dans les deux cas, le traducteur opère au moyen d'un seul canal de communication, soit l'oral soit l'écrit, sans jamais sauter de l'un à l'autre ; c'est ce que l'on appelle un transfert *isosémiotique*. Cependant, *le sous-titrage* est par essence diagonal dans la mesure où le sous-titreur effectue un transfert linguistique, tel que l'interprète et le traducteur littéraire, mais de surcroît, il doit passer d'un mode de communication à un autre ; le sous-titrage est donc ce que l'on appelle un transfert *diasémiotique*. En outre, Gottlieb suggère que le sous-titrage est *intrasémiotique* puisque « it [le sous-titrage] operates within the confines of the audiovisual media and stays within the code of verbal language » (Gottlieb, 17). Néanmoins, Gottlieb évoque le terme *traduction intersémiotique* tel qu'il a été introduit par Roman Jakobson : « the transfer between semiotically different entities » (Gottlieb, 17). Le traducteur qui entreprend la tâche de sous-titrer un film aura souvent affaire à des transferts intrasémiotiques et intersémiotiques parce qu'une langue quelconque est semée d'éléments verbaux et non-verbaux. Il est donc préférable d'assumer que le film constitue dans son ensemble une entité *multisémiotique*, ou bien *plurisémiotique* ou *polysémiotique*. Les éléments verbaux du langage qui sont impliqués dans un transfert linguistique que Gottlieb considère comme intersémiotiques ne seraient pas complets sans les éléments non-verbaux du langage qui complètent ces premiers. Alors, pour revenir à la question de ce que l'on doit traduire dans le sous-titrage, il semble juste de dire que le sous-titreur est chargé de rendre compréhensible dans sa traduction écrite les éléments verbaux et non-verbaux du texte de départ.

Il paraît évident que la fonction principale du sous-titreur est de fournir un texte d'arrivée qui résume le contenu du texte de départ, et donc de traduire tout ce qui a été *dit*, c'est à dire les dialogues. Or, l'essence d'une seule réplique peut très bien se nicher dans l'implicite. D'où l'importance du non-verbal. Des instances de communication non-verbales, tels que *la kinésique* – les expressions faciales, la gestuelle, etc. – *la proxémique* – l'étude de l'espace entre les êtres – et *la paralinguistique* – l'intonation, le ton, le débit, etc. – sont tous porteurs de sens et varient selon la langue et la culture. Adriana Şerban écrit que « le transfert se fait pour un public déterminé qu'il faut apprendre à connaître afin que ses caractéristiques, qui vont déterminer la réception des programmes audiovisuels/sous-titrés, puissent être prises en considération » (85). Elle met en exergue l'importance du public cible, c'est-à-dire pour qui l'on traduit, sur ce qui doit être traduit. « On ne traduit pas des morphèmes, des mots, ou de la syntaxe ; même pas des sens isolés, on traduit des textes qui s'inscrivent dans des genres et dans des discours très particuliers » (Şerban, 89). On en vient donc à une question de pragmatique ; les composants non-verbaux d'un film doivent être d'abord analysés dans la langue et la culture d'origine, leurs sens et rapports avec les éléments verbaux bien déchiffrés, et enfin peut s'effectuer le transfert de ceux-ci dans une langue, et une culture d'arrivée.

Certes, il est évident que de traduire une culture et les références qui lui sont propres exige de la part du traducteur un long travail méticuleux et une connaissance de plusieurs langues et cultures. Il ne convient pas d'aborder ici les défis que pose cet aspect de la traduction audiovisuelle ; néanmoins il existe deux termes qui en ont découlé et qui remettent en question la définition du sous-titrage qui valent notre attention. Le premier terme, introduit en anglais, est *pseudosubtitles*, provenant de l'œuvre intitulé Translating popular film de Carol O'Sullivan. Elle écrit « 'pseudosubtitles' have no originary linguistic world but that of the assumed audience » (O'Sullivan, 119). C'est une forme de traduction qui ne prend en considération que la réception

désirée auprès de l'audience cible sans se soucier d'une reproduction fidèle du message original. Cette définition du *pseudosubtitles* se relie à celle du sous-titrage proposé par Jean-François Cornu que l'on retrouve dans l'article de Şerban ; il dit 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 » (Şerban, 91). Le sous-titrage ne doit jamais appesantir la charge visuelle du spectateur puisque sa fonction principale est de faciliter la compréhension d'un film, mais d'après O'Sullivan, ceci se fait parfois au détriment du contenu du film original. C'est justement pour cette raison que l'on voit une seconde discussion similaire à celle qui s'établit autour du *pseudosubtitles* et qui vise à renommer la pratique de sous-titrage pour mieux correspondre à ses caractéristiques et contraintes. Le terme en question est la *tradaptation* : mot composé de *traduction* et *adaptation*. Ceci comprend à peu près les mêmes idées exprimées dans les *pseudosubtitles* dans la mesure où la *tradaptation* englobe et entremêle plusieurs stratégies pour offrir une gamme d'outils pour le traducteur tout en vue d'obtenir la réaction désirée chez le public, même si le risque de perdre la subtilité et les nuances présentes dans la langue et culture de départ est très haut. Que l'on emploie le *pseudosubtitles* ou la *tradaptation*, c'est dans un effort pour rabaisser le statut du sous-titrage en tant que véritable forme de traduction. L'on peut en dire long sur ce débat, facilement ergoter sur les ficelles de la traduction littéraire, l'interprétation et le sous-titrage à ne jamais en finir, avoir beau chercher à prouver que ce dernier est ou n'est pas digne d'avoir le titre de forme de traduction, cela n'aboutirait pas à grand-chose. Toutefois, cette discussion autour du sous-titrage met en relief la nature complexe de cette pratique et remet même en question la définition de la traduction pour inclure d'autres aspects outre ceux relevant de la linguistique qui ont été largement négligés de la part des experts. Les études filmiques et la traduction audiovisuelle aident à changer cette tendance afin que les traducteurs de films, d'émissions télévisées, et ainsi de suite soient mieux équipés à confronter les nouveaux défis traductionnels d'aujourd'hui.

1.2 *Le doublage*

Le doublage, tout comme le sous-titrage, se décline sous plusieurs formes. Si l'on revisite les douze modes de la traduction audiovisuelle énumérée dans l'article susmentionné, *La traduction audiovisuelle : un genre en expansion*, rédigé par Yves Gambier (2004), l'on y retrouvera quelques-unes de ces variations que l'on peut regrouper sous le terme générique « doublage » : (1) *le voice-over ou demi-doublage*, c'est-à-dire « la surimposition de la voix de la langue d'arrivée sur celle de la langue de départ » ; (2) *le commentaire libre*, qui comprend l'ajout des informations supplémentaires et explicatives en vue d'« adapter un programme à un nouvel auditoire » ; (3) *l'audio-description*, permettant aux aveugles ou malvoyants d'avoir accès à une description de la scène ; et enfin, (4) *la production multilingue*, qui comprend *la double version* dans laquelle tous les acteurs jouent dans leurs langues maternelles et l'ensemble est alors doublé en une seule langue, ou bien *les remakes* où les films sont « adaptés et recontextualisés pour une audience étrangère ».

O'Sullivan, dans *Translating Popular Film* (2011), fait appel aux écrits de Meir Sternberg pour souligner quelques particularités incontournables du doublage. Elle le cite : « [literature is confronted with] a formidable mimetic challenge : how to represent the reality of polylingual discourse through a communicative medium which is normally unilingual » (O'Sullivan, 17). Contrairement au sous-titrage qui n'efface ni ne remplace le support auditif, le doublage, pour sa part, est un mode de traduction dont la fonction principale est de substituer une langue par une autre. Par exemple, dans le film *Bienvenue chez les ch'tis*, qui est tourné en français, le personnage principal se voit muter dans le nord de la France, où les habitants ont une manière de prononcer le français standard linguistiquement « problématique ». Si cet accent particulier

s'avère souvent inintelligible non seulement pour le personnage principal lui-même, mais aussi pour un Français quelconque, comment le doubleur peut-il rendre compréhensible auprès d'une audience anglophone la mécompréhension entre deux communautés étrangères au sein d'une plus grande communauté étrangère ? La surimposition de l'anglais sur la bande sonore originale ne pourrait que difficilement reproduire la confusion qui se manifeste dans la version française. En effet, le spectateur anglais serait moins enclin à saisir l'effet humoristique provoqué par le mélange du français standard et du dialecte propre au nord de la France où se déroule la plupart de l'intrigue du fait qu'il s'agit d'une manipulation effectuée au niveau de l'oral et de l'auditif. La langue d'arrivée n'inclut évidemment pas cette nuance dialectale et l'effet comique se perd. Pourtant, le doublage peut s'opérer à des degrés variés ; c'est-à-dire qu'il existe des moyens et des techniques pour que le spectateur n'endure pas la perte considérable que constitue l'effacement de la bande sonore originale en entier.

Sternberg propose deux possibilités d'employer le doublage dans des façons variantes pour la représentation d'une langue à l'écran. Dans un premier temps, Sternberg parle de ce qu'il appelle « vehicular matching ». Le *Vehicular matching* consiste à tourner un film dans la langue diégétique, c'est-à-dire la langue parlée par les personnages dans le milieu reproduit dans le film. Dans le film *Gadjo Dilo* (1997), par exemple, le personnage principal, rôle joué par Romain Duris, part en Roumanie où presque tous les personnages parlent en roumain. Le spectateur français est baigné dans la langue et la culture romaines tout comme le personnage principal. Sinon, le film peut être tourné dans la langue de l'audience cible, auquel cas le doubleur ne se voit contraint à respecter aucun règlement mimétique en relation avec le(s) langue(s) étrangère(s) représentée(s) dans le film. En d'autres termes, la ou les langue(s) dans le film original sont toutes remplacées par une seule langue cible et aucun effort n'est fait pour les rendre distinguables les unes des autres. Ici, Sternberg parle des *langues représentées* et *langues*

représentantes. Sternberg dénombre trois stratégies que le doubleur peut employer pour mieux représenter la présence d'une langue étrangère même si celle-ci est représentée par une autre langue, celle du public cible (c'est-à-dire doublée en telle langue) : *selective reproduction*, *verbal transposition*, et *explicit attribution*.

La première stratégie, *selective reproduction*, englobe plusieurs aspects. Comme ce terme le suggère, le doubleur garde l'intégralité de certains discours originaux dans la langue de départ et les intercale entre les répliques dans la langue d'arrivée. Sternberg délimite même les instances où cette stratégie s'avère la plus propice : lors des présentations, des salutations ; dans les moments de grande émotion où l'on entend des exclamations ou bien lorsque le locuteur introduit des expressions phatiques (*eh bien, allo, oh là là*) ; les scènes de mariages, de rituels, enterrements, et ainsi de suite. En outre, les discours tenus par les personnages secondaires ont tendance à rester dans la langue d'origine alors que les personnages principaux parleront presque exclusivement dans la langue cible. Il est également d'usage de ne pas doubler le mélange cacophonique des voix et sons inintelligibles provenant des autochtones pour en faire un effet de rappel au spectateur pour ce que dernier se maintienne constamment immergé dans le contexte historico-culturel du film.

La deuxième stratégie de Sternberg, appelée *verbal transposition*, comprend la reprise d'expressions ou d'accents qui sous-entend la présence d'une langue étrangère. Elle est souvent marquée par des formes syntactiques ou des tournures de phrases propres à la langue d'origine transposées dans la langue d'arrivée, signalant ainsi au spectateur que le locuteur emploie une langue étrangère. Il suffit parfois que le locuteur soit affublé d'un accent fort et reconnaissable auprès de l'audience pour lui rappeler l'altérité du personnage.

Finalement, la dernière stratégie, *explicit attribution*, n'est rien d'autre que la déclaration explicite de la présence d'une langue étrangère.

L'on pourrait dire que le doublage paraît plus simple à cerner en tant que concept multidimensionnel par rapport au sous-titrage, qui est en soi, *en diagonale*, comme le dirait Gottlieb, et donc requiert la prise en compte de sa nature à la fois multimodale et traductionnelle. Le doublage, pour sa part, entend le transfert d'au moins une langue à une autre, mais son mode de traduction (de l'oral à l'oral) reste constant. Ceci dit, le doublage n'en demeure pas moins une forme de traduction semée d'autant de grandes problématiques que le sous-titrage.

1.3 *La traduction audiovisuelle*

Les deux sous-catégories précédentes servent de base pour mieux comprendre la complexité des problèmes et limitations qui seront traités dans la prochaine partie, mais aussi elles conduisent vers ce que l'on appelle aujourd'hui *la traduction audiovisuelle*. Ce terme a été adopté en vue de rassembler toutes les formes de traduction qui n'entraient pas en ligne de compte au premier abord chez les traducteurs littéraires et interprètes. Ceux-ci considéraient parfois que le sous-titrage et le doublage faussaient l'idée de la traduction. Or, l'essor de la technologie ainsi que le succès et l'importance irréfutables du cinéma et des émissions télévisées ont incité à la nécessité d'une remise en question de la traduction qui dorénavant prend en considération les besoins, les habitudes et les désirs des audiences mondiales. De plus, comme l'ont souligné plusieurs experts et auteurs d'articles mentionnés dans cette revue de littérature, la traduction d'un film, par exemple, exige plus de rigueur et une attention affinée puisque le traducteur de film a affaire à la fois à des supports visuel et audio, ce qui engendre de nouveaux problèmes auxquels les traducteurs littéraires et interprètes pouvaient encore échapper. Il n'est pas question ici de passer au crible ce nouveau terme qui, depuis sa création, s'est considérablement propagé, surtout en Europe, et qui, aujourd'hui, fait l'objet de colloques internationaux visant à développer les études

sur la traduction audiovisuelle ; il est tout simplement important de garder à l'esprit le fait que l'éternel débat entre le sous-titrage et le doublage s'est enfin apaisé au profit d'un champ d'étude plus large qui accepte la coexistence de ces deux formes de traduction, ainsi que toutes leurs déclinaisons, et accorde une plus grande importance aux défis d'aujourd'hui dans les médias audiovisuels.

II. Les problèmes et limitations de la traduction audiovisuelle

2.1 Problèmes techniques

Dans son article *Les sous-titres... un mal nécessaire*, Lucien Marleau s'attaque aux problèmes dits techniques : les sous-titres, en tant que tels, servent d'intermédiaire linguistique entre les langues d'origine et les langues d'arrivée pour une audience quelconque et ne sont donc pas diégétiques. Ils sont présents sur l'écran, tels des personnages, mais ces derniers ne peuvent pas les apercevoir. Or, sans leur apparition à l'écran, aucun transfert de communication ne serait possible. Néanmoins, les sous-titres se situent en bas de l'écran et par conséquent, font partie de l'expérience du cinéma et d'autres médias. Voici le paradoxe des sous-titres : d'après Jean-François Cornu, 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 (Serban, 91), et pourtant, il est impossible d'ignorer la présence des sous-titres puisqu'ils apparaissent visiblement à l'écran et envahissent l'espace partagé avec l'image. Marleau considère que ceci relève d'un problème technique du sous-titrage dans la mesure où « le film original n'a pas été conçu et prévu pour un sous-titrage éventuel lors de sa réalisation et son montage [et que] ... un film qui aurait été prévu en fonction du sous-titrage, serait *a priori* une aberration du point de vue cinématographique, artistique,

psychologique, etc. » (Marleau, 275). Ce n'est évidemment pas le cas lorsque l'on considère le film multilingue, qui, dans la majorité des cas, exige l'inclusion préconçue des sous-titres. On ne va pas traiter le film multilingue ici, donc pour l'instant il suffit de souligner ce paradoxe dans le sous-titrage.

Il est également à noter que la matérialité des sous-titres déclenche une série de défis pour le traducteur. Du fait que le sous-titrage est déjà en soi une manipulation d'un dialogue où le traducteur opère un découpage du texte original, le tord, le manipule, le fragmente, en remplace des parties, en supprime entièrement d'autres et, parfois, en ajoute de nouvelles, la tâche devient encore plus malaisée lorsque l'on considère les contraintes spatio-temporelles qui s'imposent sur le traducteur. Bien qu'il existe de plus en plus d'exemples qui démontrent le contraire, les films et les émissions télévisées ne sont pas conçus préalablement de sorte qu'ils se prêtent facilement à un bon sous-titrage facile à mener à bien. De ce fait, le traducteur se doit de bien connaître le film d'un point de vue technique, c'est-à-dire repérer tous les changements de plans et savoir s'y adapter car le traducteur est véritablement à la merci de ceux-ci. Dans Traduction et médias audiovisuels, Adriana Serban et Jean-Marc Lavaur (2011), « [l]a tâche de traduire et de sous-titrer devient particulièrement ardue lorsque la scène concernée est marquée par de nombreux changements de plan en peu de temps. En l'occurrence, il est indispensable que les sous-titres soient bien découpés, tout en respectant la langue spécifique de la pièce, de sorte qu'ils chevauchent le moins possible les changements de plan. Ceci permet au spectateur d'associer clairement le texte lu au personnage qui le dit » (Lavaur 24). Certains paramètres techniques sont déjà communément acceptés dans la communauté de la traduction audiovisuelle, comme l'on peut constater dans le rapport *A Proposed Set of Subtitling Standards in Europe* par Fotios Karamitroglou (1998) : « A maximum of two lines of subtitles should be presented at a time [...] Each subtitle line should allow around 35 characters in order to accommodate a satisfactory

portion of the (translated) spoken text and minimise the need for original text reduction or omissions [...] An increase in the number of characters, attempting to fit over 40 per subtitle line, reduces the legibility of the subtitles because the font size is also inevitably reduced ». Bien entendu, le traducteur doit respecter ces règlements, mais ce n'est parfois qu'au détriment de la bonne réception auprès de l'audience cible. Alors, lorsque le film subit de nombreux changements de plan à la suite, il faut que le traducteur prenne en compte les contraintes de l'espace, mais aussi le débit du film. Souvent dans les films d'action et d'horreur ou encore dans des scènes où une dispute intense éclate, la caméra ne peut fixer seulement un personnage que quelques secondes avant de couper. Il se peut également qu'à un tel changement de plan le locuteur n'ait même pas fini sa phrase, ce qui réduit le temps de lecture des sous-titres. Par conséquent, le sous-titre a besoin de résumer l'essence de la réplique originale afin de placer les sous-titres dans le très peu de temps que le débit du film lui accorde ; faute de quoi les sous-titres chevaucheront le changement de plan et le spectateur risque de relire le même sous-titrage, l'associant à un nouveau locuteur et sans se rendre compte qu'il l'a déjà lu.

En outre, Carol O'Sullivan (2011) évoque l'idée du *sous-titrage abusif* (*abusive subtitling* en anglais) qui porte sur les effets néfastes d'un sous-titrage abusif. Elle entend par là les changements de police et de taille de caractères, le placement de ces derniers sur l'écran et la façon dont ils y apparaissent. Pour donner un exemple, l'on pourrait imaginer un personnage dans un film qui rédige une lettre intime et qui frappe sur les touches d'une machine à écrire où les caractères individuels apparaissent sur l'écran un par un comme si le spectateur les voyait sur la feuille, même avec une police différente. Ceci se fait en vue de créer un effet particulier, de mettre le spectateur à la place du personnage par exemple, mais souvent l'effet désiré est en réalité déroutant et rompt la lisibilité des sous-titres. Bien que cette pratique semble être tombée en désuétude, si le réalisateur du film exprime un désir de s'en servir afin de produire un certain

effet cinématographique, le sous-titreur a intérêt de l'employer à bon escient, de façon à ne pas porter atteinte à la lisibilité et à la réception du sous-titrage auprès de l'audience.

2.2 Problèmes linguistiques et culturels

La traduction audiovisuelle, comme toute autre forme de traduction d'ailleurs, ne saurait se soustraire aux écueils linguistiques qui exigent de la part du traducteur un travail minutieux et une forte habilité à jongler avec au moins deux langues et deux cultures. Dans le cas du sous-titrage, la tâche doit être traitée avec plus de délicatesse vu les problèmes techniques qui restreignent la marge de manœuvre créative du traducteur. D'une part, le traducteur ne doit en aucun cas avoir recours au *mot-à-mot*, c'est-à-dire à une approche purement littérale. Le *mot-à-mot* ne considère pas les différences syntactiques et lexicales, les expressions idiomatiques ainsi que toute autre particularité propre aux langues concernées. Par exemple, si on considère l'expression « tiré par les cheveux », un anglophone ne comprendrait pas comment un argument ou une idée peut être « pulled by its hair ». Par ailleurs, les connaissances, les habitudes et les références culturelles de l'audience cible sont inévitablement négligées et une telle traduction heurterait ces sensibilités et conduirait donc à une mauvaise réception du film. Dans tous les cas, les contraintes spatio-temporelles ne se prêtent pas au *mot-à-mot*. Alors, le texte original se voit disséqué, ses composants manipulés, et son produit fini reconstruit d'une façon parfois peu semblable à l'original. Quel est le résultat d'une telle transformation ? Quels en sont les risques ?

Jean-François Cornu parle de *nivellement linguistique* et d'*aplatissement stylistique* (Lavaur 42-43). Lorsque l'on parle de nivellement linguistique et d'aplatissement stylistique, l'on a souvent affaire à *la variété diastratique*, c'est-à-dire les différences linguistiques à travers les espaces sociaux (l'argot contre le français standard, par exemple). Ces deux concepts évoqués par

Cornu pourraient se manifester face aux variétés dites *diatopique*, qui relèvent des différences linguistiques en fonction de la position géographique du locuteur (le français de Québec versus le français de France) ; la variation *diachronique* concerne les changements linguistiques à travers le temps ; la variation *diaphasique* touche aux différents styles de langue ; et la variation *diamésique* désigne les différences linguistiques parmi les modes de communication (le français oral standard, le français écrit dans un courriel, le français écrit sur facebook, et ainsi de suite).

Quand le texte original du scénario d'un film contient un mélange de ces variations de langue susmentionnées, il y a deux choix principaux : le premier étant de trouver des équivalences dans la langue d'arrivée, qu'elles soient au niveau des expressions et de l'argot ou bien relatives au style de langue ; le deuxième est d'effacer ces variations au profit d'une traduction « nivelée » et d'un style « aplati » pour maximiser la compréhension de l'idée centrale du dialogue sans tenir en compte certains nuances et sens sous-jacents qui ne se dégagent justement que par le biais des différences linguistiques. Le traducteur cherche la solution la plus simple qui, d'une part, provoquera chez l'audience cible la même réaction prévue que dans la version originale, et qui, d'autre part, ne se heurtera pas avec l'image. Tant que la réception du film est la même dans la version sous-titrée que dans la version originale, le traducteur peut se permettre de jouer avec les dialogues dans la mesure où il n'enlève ni ne rajoute aucune référence qui pourrait troubler la compréhension du film et la cohésion entre ce qui est dit (et donc écrit en forme de sous-titres) et ce qui se passe visiblement dans la scène.

Le célèbre échec de la traduction anglaise du film français *La Haine* (pour un public américain) représente les dangers de ce que l'on appelle dans le domaine de la traductologie une stratégie « cibliste », ou tout simplement la naturalisation. On peut définir la naturalisation ainsi : le fait de gommer les références, valeurs, etc. du texte de départ pour faire assimiler le texte à une culture cible et le soumettre aux normes de celle-ci. Dans son article, *The Translation of Identity* :

Subtitling the Vernacular of the French cité, Pierre-Alexis Mével (2007) évoque plusieurs raisons attribuées à l'échec de la traduction. Le film est centré sur la vie de trois jeunes habitant la banlieue parisienne. D'abord il faut comprendre que la notion de la banlieue comprend un espace à la fois géographique, social et linguistique. La banlieue est l'espace économiquement défavorisé qui entoure une ville, dans le cas du film *La Haine* il s'agit de l'espace autour de Paris. Le langage propre à la banlieue est marqué par le vaste usage de l'argot et du verlan ce qui sont tous les deux en constante évolution, fait largement dû à la jeune population qui l'emploie. On y trouve également des mots issus de l'arabe ainsi que de l'anglais, ce qui empêche la compréhension par ceux qui ne partagent pas cet espace sociogéographique. Donc, les gens provenant de la banlieue se distinguent par leur langage particulier. Les traducteurs de *La Haine* ont tenté de reconstituer leur langage dans un contexte social similaire aux Etats-Unis. Ils ont donc opté pour une stratégie plus « cibliste », remplaçant les références françaises par des références américaines, mais aussi ils sont allés au-delà en dressant des parallèles entre le langage dit de banlieue et le langage des jeunes afro-américains provenant des ghettos aux États-Unis. Si leur tentative était bien réfléchie, la réception n'a pas été réussie, et ce, d'après Mével, à cause de la dissonance inattendue entre les sous-titres et les images. La surimposition d'une sous-culture déjà bien établie et ancrée dans la société contemporaine des Etats-Unis, dans laquelle il existe un langage particulier et reconnaissable par tous, sur les personnages français, eux issus des banlieues parisiennes et donc constituant encore une sous-culture bien distincte de la culture populaire, s'est avérée incongrue. La langue utilisée dans les sous-titres appartenait systématiquement à une culture spécifique au sein de la société américaine et la disharmonie était tellement évidente que le spectateur a peiné à imaginer un tel personnage placé dans un endroit qui ne correspondait pas à celui où l'on pourrait habituellement entendre ce vernaculaire.

Alors, comment le traducteur aurait-il pu rendre plus accessible *La Haine* auprès d'une audience étrangère ? Henrik Gottlieb, dans son article *Subtitling Against the Current : Danish Concepts, English Minds*, compare la réception d'un film danois auprès d'une audience américaine avec celle d'un film américain auprès d'une audience danoise. Il cherche à mettre en exergue l'influence de l'audience cible sur la réception du film et la fréquence de certaines approches employées dans la traduction. D'abord Gottlieb met en avant le fait que la distribution des programmes télévisuels et des films devient de plus en plus asymétrique. L'anglais est la langue la plus diffusée dans le monde et le domaine de l'audiovisuel (AV) en est un domaine de prédilection. Autant les films anglophones sont appréciés partout dans le monde, autant les films étrangers (ici l'emploi de l'adjectif *étranger* fait référence aux productions non-anglophones), même ceux qui réussissent à se faire une place sur le marché international, ne sont pas savourés au même degré ni au Royaume Uni ni aux Etats-Unis. Ainsi, la faible quantité de films étrangers qui débarque dans ces pays anglophones est sujette à d'importantes manipulations linguistiques. C'est-à-dire que les *verbal localisms* (localismes verbaux) risquent d'être adaptés à la culture cible afin de faciliter la compréhension du film. Or, certains traducteurs montrent une certaine fidélité à la langue de départ et ses localismes dans un effort pour démanteler le mépris et la résistance envers les productions non-anglophones de la part des pays anglophones. Compte tenu des habitudes langagières de ces derniers, une approche centrée sur le maintien des expressions et allusions étrangères dans la traduction finale peut entraîner des conséquences néfastes, tels la mauvaise compréhension et le débit anormal du dialogue.

Gottlieb cherche des solutions pour résoudre le débat entre la *domestication* (la naturalisation, voir ci-dessus) et la *foreignization* (l'exotisation, une approche sourcière, comme l'on dirait en français), où le traducteur s'attache à faire acheminer non seulement le sens du message dans le film, mais aussi les référents pragmatiques autour desquels ce message se

construit dans une autre culture. Du point de vue du traducteur, ce dernier se retrouve tiraillé par les deux extrêmes de la question de la fidélité au texte de départ: lui rester fidèle dans la mesure du possible ou l'adapter aux préférences d'un public cible. Cependant, contrairement aux textes écrits, l'AV est par essence multi-sémiotique, ce qui fait que l'idée de fidélité se voit soumise, d'une part, aux contraintes spatio-temporelles, et d'autre part, au degré auquel le public cible est exposé à cette langue de départ. Si l'on considère le cas d'un film américain sous-titré pour une audience qui est capable de comprendre au moins l'anglais standard, celle-ci sera également en mesure de jauger la fidélité de la traduction, et donc le sous-titreur se penchera plus vers une traduction fidèle au texte original. En outre, le statut de la langue de départ n'est pas à négliger. Plus la langue de départ est prestigieuse, plus sa traduction se rapprochera du texte de départ. Néanmoins, compte tenu de la nature multi-sémiotique de l'AV, la communication non-verbale joue un rôle capital dans la bonne transmission des informations et donc des choix du traducteur. Très souvent, là où le traducteur effectue une omission, l'audience saisit le sens du message non-traduit grâce aux autres éléments qui composent l'ensemble d'une scène, notamment le visuel (gestes, mouvements de la caméra, expressions faciales, etc.). De ce fait, il est préférable d'avoir recours à ces composants non-verbaux là où une traduction écrite, dans le cas du sous-titrage, ne ferait que créer davantage de failles dans la compréhension totale du message.

Gottlieb se pose alors deux grandes questions : dans le cadre du sous-titrage, à quel degré le traducteur peut-il rester fidèle au dialogue original, et donc à la culture de départ, si 1) l'audience cible ne comprend pas la langue parlée et 2) la langue parlée n'a pas de statut de privilège dans la culture d'arrivée ? D'abord il introduit le terme localismes verbaux et le définit ainsi : « extra-linguistic culture-specific references » (ECR), c'est-à-dire les éléments lexicaux, notamment les substantifs et les noms propres, désignant les phénomènes propres à la culture dans laquelle ils s'emploient. D'après Gottlieb, le traducteur a le choix parmi six catégories

principales de stratégies pour relever le défi que posent ces localismes verbaux : *retention*, *literal translation*, *specification*, *generalisation*, *omission*, et *substitution*. La *substitution* se décline sous trois formes : le remplacement d'un élément étranger inconnu par l'audience cible par un élément étranger reconnaissable par cette même audience (l'exemple que donne Gottlieb est le remplacement d'*Adirondack National Park* par *Yellowstone National Park*) ; le remplacement par un élément dit international, connu par toutes les cultures concernées (*McDonald's* remplace *White Palace*, par exemple) ; et le remplacement par un élément dans la culture cible où il existe une équivalence approximative (*Nyårsaften*, ou le réveillon danois, remplace *Fourth of July*, tous les deux étant des fêtes nationales où l'on lance des feux d'artifices).

Des résultats de sa comparaison entre les deux films et leurs réceptions auprès des audiences américaine et danoise, Gottlieb a déduit que dans le film américain diffusé pour une audience danoise, le traducteur recourt le plus à la *retention*, ce qui n'est pas une grande surprise puisque, d'une part, les références américaines sont les plus répandues dans le monde entier, et d'autre part, les Danois ont typiquement un très bon niveau en anglais et n'ont donc pas besoin de sous-titres très explicatifs. Quant au film danois projeté pour une audience américaine, l'on voit que très peu de localismes verbaux danois sont entrés dans la traduction. De manière générale, Gottlieb conclut que plus les concepts culturels dans un film appartiennent à une culture globale, plus il est possible de relayer les localismes verbaux.

La traduction du film *La Haine*, pour sa part, paraît avoir été effectuée exclusivement au moyen des remplacements par des références dans la culture cible : alors au niveau de la fidélité au texte original, on peut assumer qu'elle n'a été que peu respectée. Ceci dit, les parallèles dressés semblent justifiables, mais encore une fois, il n'y avait pas cet équilibre entre l'image et les paroles. Les images présentaient des références visuelles inconnues par l'audience américaine

et par conséquent, le langage auquel cette dernière était habituée ne correspondait pas au support visuel.

Chaque pays a des habitudes et des attentes différentes concernant la traduction audiovisuelle. Il est impératif de les prendre en compte. La présence de la langue et de la culture de départ, c'est-à-dire son niveau de diffusion dans le monde, est aussi significative que celle de la langue et de la culture d'arrivée. Il faut savoir au préalable si l'audience cible a des connaissances sur la langue et la culture du film original afin d'adapter les stratégies de traduction pour en venir à une version qui lui convient. Yves Gambier fait remarquer que l'Europe est très divisée entre le sous-titrage et le doublage et même au sein de chaque position, on doit considérer les aptitudes linguistiques de chaque communauté. Pour lui, c'est l'accessibilité qui doit prévaloir pour le traducteur, celle-ci étant définie selon certains critères : l'acceptabilité des choix linguistiques ; la lisibilité, c'est-à-dire la typographie, l'emplacement et la vitesse de déroulement des sous-titres² ; la synchronicité, ou le respect entre l'articulation labiale et l'énoncé qui se trouve dans le doublage et où l'on bénéficie parfois d'une marge de manœuvre ainsi que de la possibilité « d'une adaptation créatrice » ; et la pertinence, « ou volume d'informations à donner, à omettre, à compléter, pour ne pas augmenter l'effort cognitif à l'écoute ou à la lecture » ; et l'étrangéité, ce qui relève des références culturelles.

Qu'il s'agisse des problèmes relatifs à l'humour, au style ou registre de langue, ou à n'importe quel autre élément linguistique, le véritable défi de traduction se trouve dans les différences culturelles susmentionnées et c'est au traducteur qu'incombe la responsabilité de bien connaître toutes les langues et les cultures sur lesquelles il va travailler, ainsi que les relations entre ces dernières. Il n'est donc pas question de faire une taxonomie de stratégies fixe et

² Là où la lisibilité pose le plus de problèmes est dans le sous-titrage interlinguistique où l'avènement de la numérisation des supports audiovisuels, notamment les DVDs qui offrent de plus en plus de choix, entraîne à des conduites non-standardisées et des pratiques variantes d'un pays à l'autre.

concrète, ni de discourir sur l'utilité des sous-titres ou du doublage. La traduction audiovisuelle englobe des problématiques dans plusieurs domaines d'étude, dont la traductologie, la linguistique et la cinématographie, et elle est donc bien plus complexe que l'on croit. Chaque film doit être abordé comme étant unique. Certes, l'on ne peut pas ignorer les faits et les conclusions tirés des années de recherche sur la traduction audiovisuelle, mais chaque film est unique et doit être traité ainsi. Ceci est d'autant plus vrai pour le film multilingue que celui-ci présente ses propres défis.

III. Le film multilingue

Dans son article *Discovering a Genre : The Polyglot Film*, Chris Wahl cherche à définir un genre de cinéma qui existe depuis des décennies, mais qui n'en reste pas moins nébuleux : le film multilingue. Tout d'abord, Wahl soutient qu'à la base, la notion du genre cinématographique est reliée à la consommation de masse ; un film est réalisé et aussitôt il est mis dans une case qui correspond aux attentes de l'industrie cinématographique et du public. Toutefois, la culture n'est pas en soi un concept fixe, tout comme les genres cinématographiques. En effet, les deux sont en constante évolution tant et si bien que de nouvelles divisions cinématographiques se créent, et, dans le cas du film multilingue, la culture et le genre se transforment simultanément et ainsi reflètent-ils une perspective innovante sur le cinéma.

Dans un monde où les échanges interculturels sont devenus pour beaucoup un aspect du quotidien, le rôle du langage dans le cinéma comme simple intermédiaire de la communication orale est désormais un concept dépassé. On assiste, de plus en plus, à des séances où les personnages de film sont bilingues ou participent aux échanges oraux dans une deuxième, voire troisième, langue. Deux exemples de films bilingues et trilingues sont respectivement : *Indigènes*

(2006) en français et arabe et *Joyeux Noël* (2005) en français, anglais et allemand. Ces films renvoient à une vérité contemporaine : la propagation et l'amalgame des cultures et langues diverses à travers le monde. C'est donc désormais vraiment un besoin de considérer le film multilingue comme un genre cinématographique à part entière. Ceci ne signifie pas pour autant que le Texan entrant dans un restaurant mexicain qui parvient à produire d'une voix traînante le mot *hola* constitue un film multilingue. Ce phénomène que Wahl appelle « postcarding » ne sert qu'à contextualiser les événements dans un film quelconque. Dans le cas ci-dessus, *hola* indique à l'audience que le personnage se retrouve dans un endroit où l'on parle espagnol et rien de plus.

Wahl soutient que dans le cas du film multilingue, « [it] is *naturalistic* : languages are used in the way they would be used in reality. » Les langues employées dans un film dit multilingue font référence à des frontières géographiques, politiques et sociales. Par ailleurs, une fois accompagnées des voix et des gestes originaux des acteurs, elles mettent en évidence la complexité des différences entre les cultures et les personnalités des individus d'origines variées. Voici pourquoi Wahl se dit contre le doublage, il écrit, « [p]olyglot films must be shown with subtitles (or without any aid) because they are *anti-illusionist* in the sense that they do not try to hide the diversity of human life behind a mask of a universal language. »

Dans son article *Dubbing Multilingual Films : A New Challenge ?*, Christine Heiss ne partage pas cet avis. Elle s'intéresse aux défis linguistiques que présente la croissance considérable des films multilingues produits dans des pays germanophones. Les obstacles que Heiss évoque et sur lesquels même les professionnels du sous-titrage et du doublage ferment les yeux peuvent se décliner sous plusieurs formes. Dans le cas du film autrichien *Nordrand*, par exemple, le spectateur germanophone est confronté à la multiplicité d'accents et de registres de langue allemande. La langue principale du film, l'allemand autrichien standard, est souvent entrecoupée de particularités langagières issues soit d'un allemand viennois, soit d'une couche

défavorisée de la société autrichienne, dont le lexique appartient à un registre de langue bas et argotique, mais qui est aussi parfois négligé par les traducteurs. Or, si l'on peut affirmer que l'ensemble des dialectes et des registres dans le film pose d'ores et déjà de nombreux problèmes à surmonter par le doubleur/le sous-titreur, il faut noter que jusqu'à présent, il ne s'agit que des variations dites *intralinguistiques*. Par là l'on peut entendre, par exemple, l'allemand parlé d'un étranger d'origine non-germanophone qui est mis en relief par sa mauvaise maîtrise de la grammaire et de la prononciation de la langue principale propre au milieu où se déroule l'action du film. En l'occurrence, il se trouve que l'étranger intercale ses énoncés de bribes de sa langue maternelle. D'où le double défi : le premier relevant de l'aspect intralinguistique, et l'autre de l'aspect dit *interlinguistique*, ce qui implique le brassage de plusieurs langues différentes dans un espace partagé et non pas uniquement une poignée de dialectes proches.

Trop souvent l'on peut voir un « aplatissement » langagier et donc un estompement des subtilités entre toutes ces variations linguistiques qui conduisent à une réduction totale de leur importance dans l'intrigue du film. Heiss propose alors plusieurs solutions pour pallier cette tendance nuisible. Une possibilité pour un locuteur dont l'allemand n'est pas la langue maternelle est de reproduire le doublage d'une telle manière à ce que le public cible s'aperçoive d'un mauvais emploi de sa langue maternelle et par conséquent comprenne que les erreurs sont faites exprès pour ne pas perdre l'aspect socio-culturel du personnage concerné. Par ailleurs, le traducteur peut déjouer le piège de standardiser la langue d'origine par le moyen des choix précis opérés sur les plans syntactique, lexical ou pragmatique. Au niveau de la phonétique, il est une option viable d'attribuer à un personnage, quelle que soit son origine, un accent communément accepté et perçu comme appartenant à telle ou telle nationalité pour le distinguer linguistiquement parlant des autres.

Heiss poursuit en introduisant alors des méthodes de traduction pour les films multilingues. Elle souhaite en premier lieu se débarrasser de l'éternel débat qui porte sur la question du sous-titrage contre le doublage. Heiss se prononce contre le strict usage de l'un ou de l'autre et, au contraire, privilégie un mélange des deux : l'emploi des deux techniques permet au traducteur d'attirer l'attention du spectateur et de l'obliger à identifier à quels moments s'effectue un changement de langue, c'est-à-dire quand s'opère la pratique bilingue du *code-switching*. Pourtant, elle souligne que le besoin d'utiliser les deux techniques va au-delà d'une simple identification de la langue parlée dans un moment précis, d'autant plus qu'il se peut que le public cible soit en mesure de repérer deux langues différentes entremêlées dans une seule conversation. Le choix de changer d'une langue à une autre est souvent significatif : il peut souligner l'origine de l'interlocuteur ; isoler un interlocuteur tiers auquel un message est adressé, et qui, seul, pourrait comprendre la langue employée ; ou bien mettre en évidence les relations entre les interlocuteurs. Un tel changement est important à noter, et un mélange entre le sous-titrage et le doublage peut le signaler.

Heiss, en guise de conclusion, se tourne vers l'avènement des supports audiovisuels, en particulier les DVD puisque les modes et la qualité de la traduction audiovisuelle dépendent fortement du marché des DVD, mais aussi du public cible. Il s'avère encore difficile de cerner un public unique à qui serait destinée la traduction d'un film. Une des raisons pour lesquelles l'on ne peut pas évaluer la réception d'une traduction auprès de telle ou telle audience est que chaque culture penche plus vers le doublage ou le sous-titrage en fonction de ses préférences et de ses habitudes. En outre, la disponibilité des langues sur un support est liée au succès prévisible du film, et c'est souvent le côté lucratif qui l'emporte au détriment du choix des langues et de la qualité du travail du traducteur. Heiss souligne aussi que l'inévitable globalisation et donc la hausse de la production de films multilingues ont une influence importante sur les traductions

audiovisuelles au niveau des délais exigés de la part des traducteurs et de la qualité du travail. Quel que soit le mode de traduction, l'on encourt toujours le risque de voir disparaître le sens de l'altérité au profit d'un nivellement de langage.

Bien qu'existant depuis un certain temps, le film multilingue mérite davantage d'attention puisque jusqu'à présent, aucune taxonomie de méthodes de traduction propre au film multilingue n'existe et, de surcroît, il y a une pénurie de vocabulaire pour parler de ce genre filmique dont la présence dans l'industrie cinématographique se cristallise. Antoine Berman, pour sa part, estime que la première étape à prendre en considération est tout simplement de reconnaître la présence de plus d'une langue. Comme Chris Wahl, Berman se prononce contre la singularisation de la pluralité de langues. La compréhension universelle est une idée trompeuse et pourtant le sous-titrage et le doublage peuvent tous deux produire cet effet. Berman écrit que le sous-titrage offre peu de moyens pour distinguer les différentes langues de départ, mais que le spectateur bénéficie au moins de l'oralité des langues, contrairement à ce qui se passe lorsqu'un film est doublé. Néanmoins, le sous-titrage interlinguistique prend le film monolingue et en fait une expérience de visionnement multilingue par le biais de la coexistence du dialogue parlé et des sous-titres écrits. Dans le film multilingue, le multilinguisme se voit réduit du fait que les langues variées sont toutes représentées par une seule langue. « When one is adrift on an alien sea of indecipherable phonic substance, it can be difficult to hear the difference between languages and may have implications for following the plot. »

L'analyse du film *Babel* ci-après se présentera sous la forme d'une étude de cas et aura pour objectif de dégager les particularités du film multilingue en tant que genre de film. On cherchera à voir comment les traductions du film (la version originale et la version française) ont été abordées, les techniques employées, ainsi que les défis qu'elle présente pour le traducteur et en

quoi ceux-ci se différencient-ils des problèmes récurrents que l'on peut retrouver dans les films « non-multilingues ». La multitude de langues présentes dans le film est d'ores et déjà une difficulté à surmonter pour le traducteur, mais ceci est une évidence qui ne fait qu'effleurer le sujet en question ; il faudra procéder à une dissection soigneuse afin de repérer les problématiques propres au film multilingue.

IV. *Babel* : étude de cas d'un film multilingue

Dans le film *Babel*, réalisé par Alejandro González Iñárritu, les vies de quatre familles viennent de basculer inopinément suite à un attentat au Maroc. En découlera une enquête à l'échelle internationale qui impliquera un couple américain à la fois en voyage et en deuil après la mort d'un enfant, une nourrice mexicaine qui voyage illégalement avec des enfants américains, des villageois marocains et l'affaire va même atteindre un veuf japonais dont la fille est sourde. Ce qui n'est à la base qu'un pari anodin entre frères finit par déclencher toute une série invraisemblable de conséquences sanglantes et dévastatrices. Le film, merveilleusement conçu, met en relief la réalité injuste de la répartition du privilège entre les ethnies et races en obligeant le spectateur à se risquer à suivre les méandres d'une intrigue qui traverse plusieurs langues et cultures toutes imbriquées les unes dans les autres. Doté d'un parti-pris politique, *Babel* (2006) est un film qui démontre à quel point le monde est hiérarchisé culturellement et même linguistiquement. Il est particulièrement intéressant du point de vue de la traduction audiovisuelle puisque l'action se déroule dans quatre pays et les dialogues sont en six langues : anglais, français, espagnol, arabe marocain, japonais et langue de signes japonaise. Ceci dit, le brassage de langues et de cultures ne représente qu'une partie du film. Toutefois, un film conçu

majoritairement pour une audience anglophone (américaine plus précisément), mais qui compte six langues pose de nombreux défis de traduction.

Dans les pages qui suivent, on va procéder à la comparaison et à l'analyse de la version originale (VO) et la version française (VF) du film *Babel*. On s'attachera à dégager des dialogues des références culturelles afin d'évaluer le sous-titrage dans les deux versions. Est-ce qu'une allusion propre à la culture japonaise sera reconnaissable auprès d'une audience américaine ? D'une audience française ? Le traducteur a-t-il opté pour une approche sourcière ou cibliste ou bien a-t-il esquivé la responsabilité de favoriser une culture en réduisant l'allusion à néant ? Quelles pourraient être les raisons de son choix ? L'objectif est de comprendre en quoi les problèmes du sous-titrage des films multilingues diffèrent de ceux des films non-multilingues.

On analysera ensuite le doublage dans la VF. Ce qui est singulier ici se trouve au niveau des accents ; néanmoins, il sera aussi important de considérer le concept des langues représentées versus des langues représentantes. Finalement, il faudra prendre en compte les personnages eux-mêmes, certains d'entre eux étant bilingues, et comment le fait d'être bilingue se traduit littéralement et figurativement dans la VF.

4.1 *Observation générale de la traduction sous-titrée*

Sur le plan strictement linguistique, et sans tenir compte des éléments culturels qu'on va traiter ultérieurement, la traduction de *Babel*, c'est-à-dire ici de l'anglais vers le français, est d'une très bonne qualité. Premièrement, les changements de plan ainsi que le temps de lecture sont respectés et sont donc conformes aux standards du sous-titrage présentés par Karamitroglou (1998). Au niveau du contenu, le traducteur réussit à reproduire l'essentiel du message de chaque réplique. Il est à noter que le texte original du film ne contient pas de tournures de phrase qui

pourraient représenter un défi exceptionnel par leur étrangeté, technicité, singularité, etc. L'humour ne caractérise pas le film et il n'y a pas de mots ni d'expressions inventés pour le scénario. Une attention particulière est également prêtée à tous les registres de langue présents dans le film : du langage formel des reportages diffusés sur l'attentat à la vie de la touriste américaine³ aux expressions familières, voire vulgaires, y compris les jurons⁴. *Babel* ne manque pas pour autant de défis de traduction, mais ici ils concernent plutôt des éléments culturels.

4.2 Les problématiques culturelles dans le sous-titrage de *Babel*

Les deux premiers exemples illustrés ci-dessous dans les tableaux 4.21 et 4.22 serviront à illustrer l'analyse d'aspects culturels du film. Un mot particulier qui apparaît dans la réplique de Santiago est *buck*. Ce substantif est d'un registre argotique dans la langue anglaise et se réfère au dollar américain. Malgré son caractère familier, le mot *buck* est d'usage quotidien et serait tout à fait compréhensible auprès d'une audience américaine. Dans la VF, le traducteur lui a préféré le mot *dollar*. En opérant un tel choix lexical, le traducteur a rendu une version « correcte » des sous-titres originaux. Pourtant, cette *généralisation*, terme utilisé dans l'article de Zoë Pettit⁵ et également employé par Gottlieb, neutralise le registre de langue. Alors, dans le contexte, il ne

³ Dans une scène ayant lieu au Maroc, on entend à la radio un reportage en arabe. Voici sont les sous-titres en anglais, puis en français : « Today, near Tazarine, there was an incident. An American was shot. Authorities say it could have been a robbery. But the American government was quick to suggest a terrorist link Minister Hassan Hazel has said that terrorist cells have been eradicated in our country and one act of vulgar banditry followed by superficial evaluations the U.S. places on it cannot ruin our image or the economy » ; « Aujourd'hui près de Tazarine, un incident s'est produit. Une Américaine est blessée. D'après les autorités, il s'agit d'une agression. Mais le gouvernement américain évoque une piste terroriste. Le ministre Hassan Hazal a déclaré pour sa part que les cellules terroristes avaient été éradiquées de notre pays et qu'un vulgaire acte de banditisme jugé de façon hâtive par les autorités américaines ne saurait ternir l'image de notre pays. »

⁴ Lors d'une confrontation avec un officier marocain, Richard se met à hurler dans un élan de colère : « What do you mean, there's no other ambulance ? What do you mean ? Fuckin move ! Fuckin find me an ambulance ! Find me an ambulance ! » ; « Comment ça y a pas d'autre ambulance ? Non, mais vous déconnez, putain ! Remuez-vous ! Il faut trouver une ambulance ! Trouvez-moi une ambulance ! »

⁵ Pettit, Zoë. "The Audio-Visual Text: Subtitling and Dubbing Different Genres." *Meta Meta: Journal Des Traducteurs*: 25. Print.

paraît pas très grave que la traduction de *buck* n'appartienne pas au même registre de langue pourvu que le sens du message reste intact. Mais, la question qui se pose maintenant est pourquoi dans le sous-titrage anglais le traducteur a-t-il choisi le mot *buck* si, dans le sous-titrage français, le terme employé est neutre ? Le personnage hispanophone a-t-il utilisé du langage familier ou argotique comme en anglais ? En réécoutant la bande sonore du film, qui reste, d'ailleurs, inchangée dans les deux versions, on peut entendre effectivement que le personnage emploie le mot *dólar*. Puisque l'image ne montre à aucun moment un dollar américain, il est difficile de savoir si le mot *dólar* fait référence à la monnaie américaine ou bien s'il est employé comme terme générique pour désigner un peso, monnaie officielle du Mexique. Certes, compte tenu de la proximité du Mexique et des Etats-Unis, et du haut débit de personnes qui se déplacent entre les deux pays de manière quotidienne, on peut estimer que *dólar* s'utilise de façon interchangeable. Cependant, le terme *dollar* en français ne désigne pas le peso et, dans le contexte du film, il ne peut signaler que le dollar américain. L'ambiguïté du véritable sens du mot *dólar* permet donc plusieurs interprétations. Visiblement, le sous-titreur de la VO s'est décidé pour une traduction au registre familier. Dans la VF, on aurait pu employer un terme au même registre pour ne pas perdre cette nuance présente dans la VO. Décidément, dans un souci de compréhension, le traducteur a choisi *dollar*, d'une part parce qu'il s'agit d'un terme reconnaissable qui correspond au contexte mexicain-américain sans trop demander cognitivement de la part du spectateur, et d'autre part parce qu'il se rapproche le plus à ce que ce dernier entend de l'espagnol parlé.

Bien que peu problématique pour la compréhension de la scène dans laquelle apparaît le terme *dollar* dans le film *Babel*, cet exemple reflète le défi que pose un emprunt universel. A l'échelle globale, il existe bien des termes empruntés, partagés et échangés qui subissent des changements pas forcément au niveau de l'orthographe ou de la prononciation, mais surtout au niveau du sens. Même si un terme atteint un statut international, ce n'est pas certain qu'il désigne

la même image dans tous les contextes. Donc, le traducteur doit être au courant du statut d'un terme universel et comprendre son usage dans les contextes culturels concernés afin de rendre une traduction correcte dans la langue cible.

Tableau 4.21

Interlocuteur	Sous-titres français	Sous-titres anglais
Santiago	Un dollar au premier qui attrape un poulet.	I'll give a buck to the first who catches a chicken.

Le tableau 4.22 reproduit les traductions d'un message écrit en japonais et abordé de deux façons différentes. Dans la VF, on voit encore une *généralisation*, qui peut être considérée également comme une *explication*, du TO tandis que dans la VO, le traducteur a préféré un mélange entre un *emprunt* et une *adaptation*.

Dans la scène concernée, Chieko rentre chez elle et voit que son père lui a laissé un message sur la table. Le message est visiblement en japonais, mais même un spectateur qui connaît le japonais ne pourrait distinguer les caractères individuels en raison de l'angle de la caméra. Néanmoins, sur l'écran dans la VO on lit « I left you a bento box ». Le terme *bento box* ne fait pas partie de la culture populaire américaine/anglophone, mais vient en effet du terme japonais, 弁当 (*bentō*), ce qui se traduit en anglais par *lunch box*. *Bentō* désigne un simple repas dans un coffret qui se trouve partout au Japon et fait partie intégrale de la vie quotidienne japonaise. Le traducteur, ayant conscience du sens du terme, en a pris la traduction anglaise, *lunch box*, et l'a fusionnée avec la translittération des deux caractères qui composent le terme *bentō*. Le contexte fait comprendre au spectateur anglophone qu'il s'agit d'un repas préparé puisque le père de Chieko indique également qu'il rentrera tard. Par conséquent, la traduction anglaise parvient à maintenir la référence culturelle du terme original japonais tout en l'adaptant pour une audience anglophone.

La VF est plus explicative dans sa traduction : « T'ai laissée un plateau-repas ». Un *plateau-repas* saisit l'image d'un *bentō* en tant que repas présenté dans une espèce de coffret ou plateau avec des compartiments séparés, mais il est aussi général comme terme car un plateau-repas n'a pas la même importance pour les Français que le *bentō* pour les Japonais. En général, ni les Américains ni les Français ne sauraient ce qu'est un *bentō*, mais une idée proche existe dans leurs pays respectifs. La VO tient tout de même à intercaler cette référence japonaise dans les sous-titres alors que la VF se contente de la remplacer par l'équivalent le plus proche possible en effaçant ainsi toute trace de la culture source.

Tableau 4.22

Interlocuteur	Sous-titres français	Sous-titres anglais
M. Wataya (Père de Chieko)	T'ai attendue jusqu'à 17h. Vais à une réunion et rentre tard. T'ai laissée un plateau-repas. Papa.	Chieko, I waited for you. I have a meeting so I'll be back late. I left you a bento box. Papa.

Les exemples dans les tableaux 4.21 et 4.22 préparent le terrain pour aborder les difficultés que pose le film multilingue. Dans le premier exemple, on a fait face à un seul mot (*dollar, dólar, dollar*) qui porte des nuances variantes et dont les traductions (*buck, dollar*) reflètent les points de vue et les connaissances linguistiques et culturelles de chaque audience (américaine, française) qui dictent, en fin de compte, les choix du traducteur. Le deuxième exemple présente un défi, à savoir que le terme *bentō* n'est pas partagé par les trois cultures concernées (japonaise, américaine, française). Il ne s'agit donc pas d'analyser comment un seul terme qui est, à la fois, communément connu par plusieurs cultures, mais compris sous des formes différentes peut se transférer correctement d'une culture à une autre (et donc d'une langue à une autre) ; au contraire, le tableau 4.22 souligne la situation épineuse que présente les références culturelles et la volonté de la part du traducteur de garder à un certain degré

l'authenticité de la culture de départ. Sans vouloir tomber dans le piège de tout simplifier en gommant toute trace d'une culture étrangère, le traducteur se retrouve tiraillé entre le besoin de rendre un texte compréhensible et l'envie de partager une particularité culturelle avec une audience qui n'est pas apte à la comprendre.

La traduction audiovisuelle se heurte aux problèmes qui relèvent des différences culturelles. La définition même de la traduction ne se prête pas toujours à sa propre pratique et, par ailleurs, les contraintes linguistiques qui pèsent sur ceux qui exercent ce métier restreignent les approches possibles utilisées en vue de concilier ses nombreuses facettes. Il ne suffit plus d'être porteur d'une profonde connaissance linguistique et de faire preuve d'une aptitude créative pour la traduction. Désormais il faut détenir une vision plus étendue, développée et globale des cultures et leurs relations. Le film multilingue représente une variété qui ne fait que s'affirmer de plus en plus au fur et à mesure que les sociétés et les communautés avancent et s'entremêlent dans le monde. Deux exemples récents qui illustrent cette réalité sont *Inglourious Basterds* (2009) et *Casse-Tête Chinois* (2013). De nos jours, le multilinguisme est plus répandu et les particularités et relations qui s'en découlent peuvent varier même d'une personne à une autre. Ceci aura un effet considérable sur la création et la réception des films multilingues. Les exemples ci-dessus démontrent à quel point la traduction audiovisuelle du film multilingue est délicate. En outre, comme la culture est inévitable (mais pas incontournable), il faut savoir pourquoi on regarde des films. Les raisons sont variées, personnelles et abondantes, mais elles sont également importantes puisque le traducteur doit viser une audience particulière. Le désir de garder des références culturelles est parfois éclipsé par le manque de curiosité à l'égard d'autres cultures de la part de l'audience. Alors, il faut décider de ce qui est capital et de ce qui est le but du film. Souvent, c'est la réception et la réaction de l'audience qui prévalent sur la fidélité de la version originale. Dans le cas de *Babel*, il ne paraît pas que son objectif soit de transmettre au

spectateur d'autres cultures, bien que la majorité de l'intrigue se déroule dans des pays non-anglophones avec des dialogues en d'autres langues que l'anglais. Cela ne veut pas dire pour autant que les références culturelles sont dénuées de signification dans l'intrigue du film, ni qu'elles ne peuvent servir d'outil dans la compréhension des scènes. En effet, certaines références culturelles sont respectées ou adaptées sans que leurs origines ne soient entièrement effacées. Ce qu'on va voir maintenant sont les aspects culturels qui ont été réservés dans les sous-titres.

Il y a deux scènes en particulier où les références culturelles n'ont subi aucun changement. Dans la première scène, illustrée dans le tableau 4.23, Amelia, la nourrice mexicaine, arrive au Mexique et voit son fils qui se marie ce jour-là.

Tableau 4.23

Interlocuteur	Sous-titres français	Sous-titres anglais
Amelia	Mon fils !	Oh, son, look how handsome.
	Ce qu'il est beau !	You look like Julio Preciado.
	Tu ressembles à Julio Preciado.	
Femme mexicaine	Tu parles !	Foret Julio Preciado, he looks like Luis Miguel.
	On dirait plutôt Luis Miguel.	

La comparaison du fils d'Amelia aux deux chanteurs mexicains a été transférée pareillement dans la VO et la VF. Les noms des stars latinos ont été retenus tels quels. Même si Julio Preciado et Luis Miguel sont célèbres au Mexique, et peut-être ailleurs dans la sphère hispanophone, ces chanteurs n'ont pas d'audience française ou américaine. Ici, on devrait faire appel à Gottlieb quand il parle des types de remplacement d'un élément étranger inconnu par l'audience cible. Il en donne trois : remplacement par un élément étranger connu par l'audience cible ; remplacement par un élément international, que la culture d'origine et d'arrivée partagent ; et remplacement par un élément propre à l'audience cible.

Tout d'abord, il faut accorder aux deux versions que garder les noms des chanteurs n'est pas forcément une mauvaise idée. Il s'agit de noms qui sont visiblement d'origine hispanophone qui correspondent au fils d'Amelia, lui aussi, hispanophone. Ceci dit, les traducteurs auraient pu préférer adapter ces références culturelles aux connaissances de leurs audiences respectives. Si on considère les trois types de remplacement dont parle Gottlieb, il y en a un qui paraît le plus juste : remplacement par un élément international. Si Julio Preciado et Luis Miguel ont été remplacés par un des nombreux chanteurs latinos chacun qui font partie de la culture de masse internationale, notamment Enrique Iglesias, Ricky Martin ou bien Pitbull ? Le spectateur serait plus apte à saisir le lien entre le fils d'Amelia et la vedette hispanophone et le parallèle ne paraîtrait pas tellement décalé comme si, par exemple, Julio Preciado et Luis Miguel avaient été remplacés par des stars français ou américains non-hispanophones. Cependant, il faut se demander s'il en existe un effet désiré auprès de l'audience cible. Dans la scène, Amelia et la femme mexicaine comparent le fils d'Amelia en riant tandis que ce dernier prend un air embarrassé. La comparaison en question est-elle censée provoquer un effet comique ? Il se pourrait finalement qu'aucune réponse en particulier ne soit attendue de la part de l'audience et qu'il ne s'agisse que d'une comparaison banale et sans intérêt précis. Par ailleurs, la comparaison en question ne resurgit pas après cette scène et n'a pas d'importance particulière dans le contexte plus large du film. Néanmoins, même si cette comparaison était importante, le spectateur ne saurait comment réagir s'il ne connaît pas la référence. Le choix incombe alors au traducteur : soit il garde l'élément propre à la culture de départ dans un effort d'en rapprocher l'audience cible, soit il opère un remplacement de l'élément culturel en question afin d'appropriier la culture de départ. Décidément, les références culturelles n'ont pas été adaptées aux connaissances de l'audience cible. La scène dans laquelle l'allusion aux chanteurs mexicains se trouve est très courte et la référence culturelle n'entrave pas le bon suivi du film en entier. Dans ce cas, l'effort

requis pour adapter une telle référence à une audience étrangère est trop exigeant. Il est donc préférable de garder les noms propres, quoique méconnaissable auprès de l’audience cible, pour faire de la scène une expérience plus authentique au lieu de tenter de les remplacer seulement dans l’espoir que cela provoquera le même effet désiré chez le spectateur.

Le tableau 4.24 met en évidence encore le choix du traducteur de maintenir la culture source. Cet exemple diffère du précédent dans la mesure où l’essence de la référence culturelle concernée est difficile à cerner et donc celle-ci ne pourrait pas être remplacée sans difficulté.

Tableau 4.24

Interlocuteur	Sous-titres français	Sous-titres anglais
M. Wataya (Père de Chieko)	Tu veux manger quoi ?	What do you want to eat ?
Chieko	Je t’ai dit qu’on mangeait au J-Pop avec l’équipe.	I said I’d meet my friends from the team at J-Pop.

Dans l’exemple précédent on s’affairait à des personnages issus de la culture hispanophone qui ne sont jamais présents physiquement dans le film. Le spectateur peut tout de même comprendre qu’il s’agit de artistes célèbres. Ce n’est pas le cas pour le terme *J-Pop*. Une abréviation de *Japanese Pop*, une assez nouvelle tendance musicale très populaire au Japon, ce terme ne s’en tient pas seulement à un genre de musique. C’est en fait les images qui obscurcissent la définition du terme. Quand Chieko dit à son père qu’elle va manger au *J-Pop* avec ses amies, on peut imaginer qu’elle désigne un restaurant. Au premier abord, le bâtiment dans lequel elle entre paraît très branché et s’emplit de jeunes en train de manger des nouilles. A l’intérieur, de nombreuses télévisions diffusent des clips différents alors que de la musique assourdissante retentit partout dans la pièce. Peu de temps après leur arrivée, Chieko et une amie suivent un couloir qui mène à une grande salle de jeux vidéo dotée d’un bar qui sert des boissons alcoolisées. *J-Pop* n’est plus un simple genre de musique. Sa définition semble s’étendre pour

inclure un endroit physique où on peut manger, boire, et jouer aux jeux vidéo. Comment adapter un tel aspect de la culture japonaise pour une audience américaine ou française ?

Effectivement, il faudrait que la culture cible ait un endroit similaire et aussi connu qui pourrait correspondre au *J-Pop* tel qu'il est montré dans le film. Si l'on considère la VO, destinée à une audience américaine, il y a une 'traduction' viable qui existe : *Dave & Buster's*. *Dave & Buster's* est un restaurant avec des bars et une salle à jeux tout comme l'endroit où va Chieko avec ses amies. Le concept de *Dave & Buster's* est une presque parfaite correspondance. Alors, pourquoi ne pas l'adapter au moins pour l'audience américaine ? Pour répondre à cette question, il convient de prendre en compte le support visuel. Si le spectateur américain voyait *Dave & Buster's* écrit en bas de l'écran dans le sous-titrage, il s'apercevrait immédiatement du décalage entre ce qui est écrit et ce qui se passe dans la scène. Si on n'avait pas vu Chieko aller au *J-Pop*, le traducteur aurait pu choisir de mettre *Dave & Buster's* dans le sous-titrage. Mais là encore, on fait face au débat entre *la naturalisation* et *l'exotisation*. Les partisans de l'exotisation se pencheraient plus vers une approche sourcière et se prononceraient contre le remplacement des éléments culturels de la langue d'origine par d'autres références dans la culture d'arrivée. Le contexte du film et le support visuel peuvent parfois éclaircir toute confusion si le spectateur y prête assez d'attention. En plus, la traduction dépend du but du film, c'est-à-dire du besoin d'explications afin d'obtenir la réaction désirée auprès d'une audience particulière. Dans le cas du terme *J-Pop*, la confusion possiblement provoquée lors de son affichage à l'écran se résout aussitôt que Chieko entre dans le bâtiment. L'audience cible, qu'elle soit américaine ou française, trouve la réponse grâce au support visuel sans devoir exercer trop d'effort cognitif. Donc, si le support visuel est suffisamment en mesure de pallier le manque d'explicatifs dans le sous-titrage, l'avantage est double : (1) le traducteur ne gauchit pas le concept originel en tentant de le

remplaçant par un équivalent propre à la culture d'arrivée ; et (2) l'audience cible bénéficie d'une définition visuelle du terme étranger tout en découvrant un nouvel aspect d'une culture étrangère.

Les exemples dans les tableaux 4.23 et 4.24 montrent qu'il est possible de garder des références culturelles dans la mesure où leur présence ne trouble pas la compréhension de l'intrigue. Dans le premier exemple, on n'a pas forcément besoin de savoir pourquoi les femmes mexicaines font allusion à deux chanteurs mexicains, ni de savoir qui ils sont, afin de suivre le déroulement du film. Il y a certes une perte mais celle-ci est minimale, insignifiante. Le deuxième exemple fait valoir l'importance du support visuel. Il peut autant faciliter la compréhension des concepts et références étrangers que les rendre plus confus. Rappelons-nous que Chris Wahl, dans son article *Discovering a Genre : The Polyglot Film*, se dit contre toute forme d'aide, y compris le sous-titrage et le doublage, estimant qu'elle conduira à une falsification de sens, une mauvaise reproduction des cultures et, dans l'ensemble, une perte considérable. Quoique Wahl ait raison que rien ne peut remplacer l'original, il n'est pas non plus possible de s'attendre d'une audience quelconque des compétences dans plusieurs langues. Pour un traducteur de films, il est aussi important de connaître son audience que de connaître le film. Donc, le traducteur ne peut pas se permettre de généraliser au point de laisser tout élément culturel tel qu'il est dans la langue d'origine. Or, le traducteur ne peut pas non plus éviter complètement une généralisation. S'il connaît bien l'audience cible, il sait également quels aspects il peut laisser sous leur forme originale et lesquels il doit adapter.

Pour récapituler l'analyse des éléments culturels dans le sous-titrage du film *Babel*, on a d'abord disséqué deux exemples de *généralisation* des termes culturels : *buck* et *bentō*. En remontant jusqu'aux langues sources, on a pu constater deux grandes problématiques dans la traduction audiovisuelle du film multilingue : 1) un terme qui présent dans plusieurs langues ne détient pas toujours les mêmes sèmes et donc, en fonction du contexte culturel dans lequel le

terme s'inscrit, ce dernier peut être doté de nuances qui peuvent passer inaperçues et, en fin de compte, nuire à l'exactitude de la traduction ; et 2) l'absence d'un équivalent d'un terme culturel dans la langue d'arrivée risque de produire soit une neutralisation du terme, et donc l'effacement de son importance culturelle, soit un encombrement verbal qui perturbera une lecture fluide des sous-titres.

Ensuite, on a tiré du film deux références culturelles qui n'ont pas été adaptées aux audiences : *J-Pop* et les chanteurs Luis Miguel et Julio Preciado. Parfois, le traducteur peut s'appuyer sur le support visuel en vue de bâtir une définition autour d'un terme ou une référence étrangers. Le cas échéant, la tâche tombe en partie sur le spectateur. Il faut que ce dernier soit en mesure de repérer les indices du contexte afin de saisir le sens du terme étranger employé. Or, il se trouve aussi qu'une référence culturelle apparaît dans une scène dépourvue d'indications contextuelles qui pourraient en faciliter la compréhension. De là naît la polémique sur *l'exotisation* et *la naturalisation*. Si le traducteur juge bon d'adapter la référence, il se doit de le faire sans pour autant créer un désaccord entre l'image et les sous-titres. Sinon, en gardant la référence culturelle, le traducteur peut se justifier dans la mesure où elle fait partie du contexte culturel et son inclusion n'empêche pas l'audience de suivre le film.

4.3 *Les problématiques relatives au multilinguisme dans le doublage de Babel*

Le sous-titrage de *Babel* révèle certains aspects du film multilingue à considérer quand on procède à la traduction audiovisuelle, en mettant l'accent surtout sur le poids important du côté interculturel. Le doublage dans le film, pour sa part, met en relief des éléments paralinguistiques du film multilingue qui s'avèrent nécessaires à traiter pour produire des sous-titres efficaces.

Premièrement, dans le film *Babel*, il existe six langues différentes. Le titre nous signale d'emblée la présence de cette pluralité des langues dans le film. L'allusion biblique renvoie à l'histoire de la tour de Babel où le peuple de la ville de Babel prévoyait de bâtir une tour qui atteindrait le ciel et où, par conséquent, Dieu a décidé de semer la confusion en faisant de leur langue unique plusieurs idiomes différents. Tout au long du film, les personnages de *Babel* se retrouvent dans diverses situations confuses où ils sont confrontés aux barrières linguistiques : Richard ne parvient que difficilement à communiquer la gravité de l'état de sa femme qui a été touchée par une balle au Maroc; Amelia ne peut pas expliquer adéquatement au policier que les enfants américains qu'elle garde sont perdus dans le désert ; et Chieko, étant sourde, se voit contrainte d'utiliser un carnet pour communiquer avec une société qui parle. Dans un monde où des personnes de toutes les origines se côtoient tous les jours, on vit tous la même incompréhension linguistique et on fait face à la même frustration que cette dernière engendre. Le film *Babel* vise à mettre en évidence cette épreuve universelle qu'on doit surmonter, face à un monde qui est de plus en plus hétéroclite, et auquel personne ne peut se soustraire. La dissémination des langues et des cultures variées et les conséquences qui s'ensuivent nous concernent tous, et il en va de même pour les personnages du film *Babel*. Ce défi linguistique n'est propre à personne, tout comme le film *Babel* ne se borne pas à l'histoire d'un seul personnage. Il est donc difficile de dire même qu'il existe une version « française » du film, et par extension, une version « espagnole », « japonaise », et ainsi de suite. La langue française figure déjà parmi les six langues présentes dans le film, même si elle n'est utilisée que dans une scène. Néanmoins, l'anglais, l'espagnol, l'arabe, le japonais et la langue des signes japonaise sont autant utilisés les uns que les autres tout au long du film. D'où la première remarque: dans le film multilingue, si le traducteur choisit de doubler une langue, comment la choisit-il ? Laquelle prévaut sur toutes les autres ? Dans la VO, aucune langue n'est doublée. Le film étant destiné à

une audience anglophone, tout ce qui n'est pas en anglais est sous-titré. Dans la VF, l'anglais est doublé en français alors que les autres langues sont sous-titrées. Le français ne remplace pas l'anglais, mais il le *représente*. Sans que le spectateur s'en aperçoive, son attention est fixée principalement sur le couple américain et il a l'impression que le film est axé sur leur histoire même s'il s'agit de quatre histoires entremêlées. Si c'était l'espagnol qui était doublé, le spectateur s'imaginerait que le personnage principal est Amelia et que l'intrigue centrale est son désir d'assister au mariage de son fils au Mexique; et il en va de même pour les personnages du Maroc et du Japon. Le simple choix de doubler une seule langue met celle-ci à part et engendre des conséquences importantes. Certes, doubler toutes les langues réduirait complètement le film à une expérience unilingue et tous les problèmes, tous les moments de confusion entre les personnages provoqués par la pluralité des langues présentes ne pourraient plus se justifier. Afin de montrer les conséquences du multilinguisme, il faut d'abord faire part de sa présence à l'audience. Donc, il faut bien choisir une langue à doubler, et pas plus. En l'occurrence, ici c'est l'anglais.

Ceci nous mène au deuxième sujet : le français en tant que *langue représentante*. Le français est censé rendre le film plus accessible auprès d'une audience francophone, tout en leur rappelant que tout se passe dans un contexte anglophone, ou bien dans un contexte étranger où voyagent des anglophones. Dans quelle mesure est-ce que le français comme langue représentante réussit à concilier l'accessibilité du film et la nature anglophone des personnages ? Pour répondre à cette question, Sternberg parle d'abord de *selective reproduction*, tel qu'elle a été définie à la page 11. On peut exclure d'emblée cette pratique car elle entend le maintien de l'intégralité des dialogues originaux. Le français n'a rien emprunté de l'anglais au niveau lexical. Ensuite, *verbal transposition* suggère la reprise des expressions, des tournures de phrase et même des accents. Pour l'instant, on ne va pas traiter les accents des personnages. Sur le plan

syntactique, aucune trace de la langue d'origine ne demeure. Enfin, Sternberg parle d'*explicit attribution*, c'est-à-dire la déclaration de la présence d'une langue. Peu importe la langue parlée, elle ne fait jamais l'objet d'une conversation dans le film. Il apparaît que le français est plus une langue *remplaçante* qu'une langue *représentante*. Toutefois, plusieurs références aux Américains sont faites à l'égard des personnages. Dans une scène où Chieko regarde la télévision, elle s'arrête momentanément sur un reportage qui raconte que « les autorités marocaines recherchent les individus qui ont attenté à la vie d'une touriste *américaine* ». Dans une autre scène, Yussef et son frère disent à leur père qu'ils ont tiré sur *l'Américaine*. Ainsi, si l'anglais n'est pas bien représenté au niveau lexical ou syntactique, les allusions aux Américains font comprendre que les personnages qui parlent en français, en réalité, parlent anglais. D'ailleurs, il est difficile de croire que Brad Pitt et Cate Blanchett pourraient se faire passer pour autre chose qu'un couple

Tableau 1.11

Interlocuteur	VO – Oral	VO – Sous-titres	VF- Oral	VF – Sous-titres
Touriste française	Vraiment, il faut absolument brancher cette climatisation. Mon mari va très très mal.	You have to turn on the air-conditioning, my husband is ill.	Vraiment, il faut absolument brancher cette climatisation. Mon mari va très très mal	---
Touriste anglaise	S'il vous plaît, il faut trop chaud. Nous devenons dé... dés...hy...dra...ter.	Please, it's too hot. We can get dehydrated.	S'il vous plaît, il faut trop chaud. Nous allons nous déshydrater.	---
Touriste anglais	What did he say ?	---	Qu'est-ce qu'il a dit ?	---
Touriste anglaise	He says we can't turn on the air conditioning cause it uses the gas.	---	Il peut pas mettre la clim parce que ca consomme trop d'essence.	---

d'Américains. Le traducteur peut se servir de leur célébrité pour pallier l'effacement complet de la langue anglaise.

Admettons que le remplacement presque total de l'anglais par le français ne pose aucun problème vis-à-vis de la pluralité des langues et cultures présentes, ce qui n'est évidemment pas le cas. Si le français qui représente l'anglais se retrouve dans une scène côte-à-côte du «vrai» français, que se passe-t-il ? Un décalage se produit. Le tableau 1.11 ci-dessus illustre une conversation entre trois personnages : une française, une anglaise et un anglais.

La conversation en question a lieu dans l'autocar touristique qui est stationné au milieu d'un village marocain. Dans la VO, une touriste française se plaint au conducteur en français. Ensuite, une touriste anglaise, à son tour, tente sa chance en essayant de le raisonner. Elle aussi, elle lui parle en français. On peut assumer que cette touriste anglaise est la seule qui soit bilingue dans l'autocar. Elle sert d'intermédiaire entre les francophones et les anglophones dans une scène de confusion. Seul le spectateur peut lire les sous-titres et comprendre tout en assistant à la confusion interlinguistique qui est en train de se dérouler à l'écran. Ensuite, un touriste anglais qui ne comprend pas le français s'exprime en anglais et la touriste anglaise lui répond en anglais.

D'abord, le premier aspect à noter dans cette scène est l'Anglaise qui parle en français. Quand elle adresse la parole au conducteur, elle peine à agencer les bons mots, et en conséquence, n'arrive à les prononcer qu'en balbutiant, montrant qu'elle n'est pas une locutrice native. Pourtant, à moins que le spectateur soit lui-même francophone et soit en mesure de s'apercevoir de ses bégaiements, les sous-titres produisent une version nette de ce que la touriste anglaise a voulu dire en français. Le spectateur, donc, ne saura pas forcément qu'elle butait sur ses mots, ce qui ne pose pas de problème dans la VO car le spectateur non-francophone peut encore repérer que c'est une anglaise à la base. Toutefois, on verra bientôt que dans la VF ses bégaiements deviennent plus importants.

Ensuite, il y a un autre aspect à considérer qui paraît banal au premier abord, mais devient intéressant quand on le compare à la VF. Les changements rapides entre l'anglais et le français sont clairs et tout ce qui est en français est sous-titré alors que les répliques en anglais n'ont tout naturellement pas de traduction. Dans la VF, par contre, il n'y a pas de sous-titres. Il n'y a même pas de changements entre l'anglais et le français. Comme le français est employé comme langue représentante de l'anglais, il n'y a pas besoin de sous-titrer ce que l'audience peut déjà comprendre. Cependant, la confusion qui découle des changements entre l'anglais et le français dans la VO ne peut plus se justifier. Désormais tous les touristes, qu'ils soient francophones, anglophones ou bilingues, parlent tous français couramment. Alors, comment expliquer que le touriste anglais ne comprenne pas une conversation en français lorsque lui-même demande une explication en français ? Voilà le décalage entre les répliques des personnages et ce qui se passe dans la scène.

Or, ce n'est pas tout. En consultant le tableau 1.11, on peut remarquer que tandis que la réplique de la touriste française n'a pas changé, celle de la touriste anglaise a été remplacée. Au lieu d'avoir une femme dont l'accent dévoile sa nationalité anglaise et qui produit un français pas tout à fait correct, on a affaire à une véritable Française qui s'exprime aisément dans sa propre langue. En passant de la VO à la VF, on perd la réalité d'une personne qui parle une langue acquise.

Compte tenu du fait qu'il y avait du français dans la VO, le traducteur aurait pu opter pour doubler une autre langue pour éviter que le vrai français entre en contact avec « l'autre français ». Encore une fois, on revient à l'idée de l'anglais en tant que langue privilégiée. Les seuls acteurs célèbres dans le film sont tous les deux américains et donc anglophones. L'attention doit rester principalement sur eux et pour cela, l'anglais est doublé et pas une des cinq autres langues présentes dans le film. Bref, il est inévitable que lorsque une langue représentante entre en

contact avec elle-même en tant qu'elle-même, un décalage se produit. Néanmoins, il y a des solutions possibles si le traducteur décide de poursuivre et de prendre un tel risque.

D'abord, afin de rappeler au spectateur la langue originale d'un personnage doublé, il peut être utile de garder des expressions phatiques qui n'exigent pas beaucoup de réflexion de la part du spectateur. En effet, dans *Babel*, Amelia, la nourrice mexicaine, change souvent de langue, mais quand elle parle en anglais, elle emploie de petites expressions mexicaines. Ainsi son origine est rappelée sans pour autant que nous soyons troublés par des mots étrangers. C'est la même raison pour laquelle le traducteur de films choisit de ne pas traduire de tels mots que « oui » « non » « salut » « ciao » (c'est-à-dire les salutations, le vocabulaire de base et ainsi de suite). Grâce au contexte, le spectateur déduit le sens du mot ou de l'expression sans connaître la langue. En outre, comme l'anglais est une langue très répandue dans le monde, il est raisonnable de ne pas traduire certaines expressions phatiques. Par exemple, le personnage qu'incarne Brad Pitt se met souvent à hurler dans des élans de colère, et par conséquent, il enchaîne des jurons. Cela pourrait être parfait pour rappeler à une audience française que c'est un Américain, un anglophone et que le français ne sert qu'à le rendre compréhensible.

Une technique qui est d'usage comprend l'emploi des accents étrangers. Les répliques d'un personnage, américain dans ce cas, pourraient continuer à être doublées, mais la voix serait celle d'un anglophone qui parle français. Souvent on emploie cette technique afin d'éviter de forcer le spectateur de s'habituer à une langue qu'il ne connaît pas. En entendant un accent caricatural de telle ou telle origine, le spectateur reconnaîtrait la nationalité du personnage sans devoir passer par la langue elle-même. Les aspects paralinguistiques peuvent s'avérer très utiles dans cette situation. Un de ces aspects en particulier constitue un élément curieux dans cette analyse : les accents des locuteurs bilingues.

Dans le film, il y a quatre personnages bilingues : Amelia, son neveu Santiago, la touriste anglaise et le guide qui accompagne les touristes, dont l'Américaine qui a été touchée par une balle, au Maroc. Le bilinguisme est en soit un défi pour le traducteur car ce dernier doit tâcher de le rendre accessible dans la nouvelle version du film. Ceci dit, dans *Babel*, tous les bilingues ont une langue en commun : l'anglais. Il se pourrait que le réalisateur ait fait exprès de se servir de l'anglais comme langue qui relie tous ces personnages et qui donc facilite la lisibilité auprès d'une audience anglophone. D'un côté, on a affaire au mythe de la communication universelle dans lequel tous parlent la même langue et où même dans une marée de langues variées on arrive à déchiffrer les codes étrangers et à surmonter les barrières linguistiques. De l'autre côté, le bilinguisme de ces quatre personnages reflète une réalité d'aujourd'hui qui est l'augmentation du nombre de personnes bilingues, voire polyglottes, dans le monde. C'est cette réalité qui pose un défi au traducteur. La manière dont les accents étrangers des personnages bilingues dans *Babel* ont été traités nous expose à ce défi.

Le deux premiers personnages en question sont Amelia, la nourrice mexicaine des enfants américains dont le fils se marie au Mexique, et Santiago, le neveu d'Amelia. Après avoir vécu presque dix ans aux Etats-Unis, Amelia parle anglais, mais avec un accent mexicain. Dans la VF, la voix a été adaptée en sorte que le personnage parle français avec un accent hispanophone. Idem pour la voix de Santiago. L'expérience bilingue de ces personnages a été retenue grâce à l'adaptation de leurs accents dans le doublage, mais également parce que le mélange entre doublage et sous-titrage démarque le changement entre le français, c'est-à-dire l'anglais, et l'espagnol. Quant au guide marocain, le spectateur vit la même expérience. La voix du Marocain a été reproduite de la même façon ; son arabe est sous-titré et la bande sonore originale reste intacte tandis que son français est doté d'un accent marocain comme son anglais dans la VO. Si

leurs voix avaient été adaptées, leurs accents remplacés, un décalage se produirait et l'authenticité des personnages bilingues et la crédibilité du multilinguisme dans le film seraient en danger.

Le seul personnage bilingue à ne pas être adapté de la même manière est la touriste anglaise. On a déjà vu comment le bilinguisme de cette dernière a été totalement effacé et remplacé par un français impeccable, mais la différence entre celle-ci et les autres personnages bilingues souligne à la fois les atouts et les inconvénients de mélanger le sous-titrage et le doublage. Dans le film multilingue, si le traducteur décide de se servir des deux techniques de la traduction audiovisuelle, il devra décidément choisir une seule langue à doubler. En ce faisant, il peut mieux garder l'expérience bilingue du film, mais seulement lorsque la langue représentante entre en contact avec une langue sous-titrée. En cas de contact entre deux langues sous-titrées, l'expérience n'est pas aussi forte. Certes, on pourrait juger de laisser les langues originales telles quelles et de se contenter des sous-titres, pour contribuer à créer une expérience authentique. Cependant, cela veut dire que le traducteur doit faire confiance au spectateur pour qu'il repère les langues et accents variés, faute de quoi il film se réduira à une expérience unilingue.

Enfin, un dernier aspect à considérer est la variation diatopique de l'anglais dans la VO et son transfert dans la VF. Cette variation va de pair avec les accents variés de ceux qui parlent anglais dans la VO. Voici une liste des variantes qu'on entend dans le film : l'anglais américain standard, l'anglais américain du sud avec une voix traînante, l'anglais de l'Angleterre, l'anglais des étrangers. Le doublage de l'anglais par le français dans le VF adapte les voix des étrangers de manière correcte, comme on l'a déjà vu, mais en ce qui concerne ceux pour qui l'anglais est leur langue maternelle, tout accent qui pourrait les distinguer les uns des autres est effacé. Désormais, la touriste anglaise est dotée du même accent que le douanier à la frontière mexicaine-américaine. La variation diatopique est souvent révélatrice des différences culturelles et même au sein d'un seul pays, il peut y avoir des nuances au niveau du vocabulaire, de l'argot, et même des normes

sociales. Dans une scène où Amelia et Santiago passent par la frontière, la confrontation entre ces derniers et le douanier met en relief la réalité du délit de faciès et la tension qui existe entre les Américains (surtout les Américains du sud) et les Mexicains. À cause de la neutralisation du registre et l'effacement de l'accent du douanier, l'audience ne peut pas savoir que le personnage dans la VO est doté d'un accent typique du sud ; l'accent français standard du personnage dépouille la scène de son authenticité et le contexte social présent derrière cette scène n'est que partiellement représenté.

Le doublage dans la VF du film *Babel* soulève de nombreuses questions sur son usage dans le film multilingue. Il ne s'agit pas d'estimer si c'est un bon outil pour effectuer la traduction audiovisuelle, mais de jauger dans quelle mesure le traducteur peut s'en servir pour enrichir l'expérience du film multilingue. Employé à bon escient, le doublage s'avère efficace dans la mise en exergue du multilinguisme. Le doublage peut aider à distinguer les langues différentes au lieu de les réduire au sous-titrage, qui est en soi, unilingue. Par ailleurs, afin de maintenir un bon équilibre entre l'accessibilité du film auprès de l'audience cible et l'authenticité des langues de départ, il est préférable de procéder au doublage en gardant à l'esprit tous les éléments du langage, dont les variations linguistiques, les registres de langue, les origines des interlocuteurs et donc les accents. Nombreuses sont les techniques pour mieux transférer l'expérience multilingue et multiculturelle. D'abord, la reprise d'expressions phatiques ou de mots dans la langue d'origine qui sont communément compris par une communauté étrangère ou internationale rappellent au spectateur que la langue d'arrivée n'est qu'une langue représentante et n'est pas censée remplacer la langue d'origine. Ensuite, l'emploi des voix avec des accents propre aux lieux d'origine supposés des personnages soulignerait leur étrangeté. En outre, l'essence même du film multilingue sous-entend qu'aucune langue en particulier n'est le centre d'intérêt de l'ensemble du film. Le fait de doubler une langue suggère le contraire, et pourtant,

dans le cas de *Babel*, la pluralité des histoires le rend impossible d'estimer que les caméras suivent uniquement les personnages anglophones et suivent seulement leurs aventures. Bref, le film multilingue ouvre les portes pour davantage d'études sur la traduction audiovisuelle d'aujourd'hui.

V. En guise de conclusion

Le film *Babel*, réalisé par Alejandro González Iñárritu, appartient à un genre de film qui n'a pas, pour l'instant, de nom officiel, mais ici, que l'on appelle ici par commodité *le film multilingue*. Au premier abord, le seul aspect qui définit ce genre est la pluralité de langues présente dans le film. Par définition, le terme *multilingue* est relatif à tout ce qui contient plusieurs langues différentes, et donc, un film multilingue peut faire allusion à un film en deux langues ou bien un film en dix langues. On préfère distinguer les films en deux langues de ceux qui décomptent au moins trois langues différentes. Dans le cadre de cette analyse, on a traité un film en six langues. Peu importe le nombre de langues, l'objectif ici était de se servir de *Babel* comme exemple pour dégager des tendances dans les techniques et méthodes employées dans la traduction de la version française, VF, du film. Par ailleurs, on cherchait également des problématiques propres à ce genre qui pourraient aider à mieux cerner l'essence du film multilingue et à poser les bases pour d'éventuelles études plus approfondies sur le sujet qui n'est qu'à ses balbutiements.

Le sous-titrage dans la VO et la VF du film est très riche sur le plan culturel. Dans le film « non-multilingue », on s'en tient souvent à deux langues différentes : la langue d'origine et la langue d'arrivée. Dans le film multilingue, on a affaire à plusieurs langues d'origine et à une langue d'arrivée. Dans le cas de *Babel*, les termes relevant de cultures variées n'ont pas été abordés de la même façon ; certaines références ont été réduites et généralisées tandis que

d'autres ont été adaptées, et d'autres encore ont été reprises par les traducteurs. Bien que les choix des traducteurs dépendent du contexte et le support visuel du film, ce sont les attentes, les connaissances, les habitudes et les goûts des audiences cibles qui dictent le résultat de la traduction.

Néanmoins, le pêle-mêle de cultures exige une marge de manœuvre de la part du traducteur et un peu d'effort de la part du spectateur. Il est indéniable qu'il existe bien des aspects culturels intraduisibles ou peu comparables à d'autres cultures. Le film multilingue est en quelque sorte à vocation pédagogique dans la mesure où le traducteur doit garder certains éléments culturels qui requièrent l'attention de l'audience pour que cette dernière saisisse le sens de la scène. Avec des scènes au Maroc, aux Etats-Unis, au Mexique et au Japon, il est possible que le spectateur sortira du cinéma ayant appris quelque chose de nouveau sur plusieurs cultures, que ce soit la culture populaire de la jeunesse japonaise ou bien la cérémonie d'un mariage au Mexique. Or, quand le traducteur entreprend la traduction d'une scène, il se doit de prendre en considération dans en premier temps les cultures et les langues utilisées dans le film, et ensuite la culture et la langue d'arrivée. La traduction audiovisuelle du film multilingue est une véritable preuve d'adaptation. Le traducteur oscille entre l'adaptation, l'omission, le remplacement, et la reprise des cultures ; s'il ne réussit pas à trouver d'équilibre dans sa traduction, le film risque de s'écrouler soit à cause d'une mauvaise réception auprès d'une audience qui n'apprécie pas l'effort cognitif qui est exigé d'elle, soit à cause du décalage entre les cultures dans le film et leur représentation dans les sous-titres.

Le doublage s'est révélé être un bon moyen de faire valoir les différentes langues et d'attirer l'attention du spectateur sur leur présence. Cependant, le doublage se limite à une seule langue, et donc ne peut que faire ressortir celle qui est doublée. Les autres se regroupent en bas de l'écran en forme de sous-titres. Le film multilingue voit des langues se partager l'écran, mais

c'est le traducteur qui désigne la langue qui régnera. Dans l'idéal, toutes les langues seraient sous-titrées et la bande sonore originale resterait intacte pour exposer l'audience aux accents et aux sons originaux. Ce n'est pourtant pas toujours le cas. La France est un pays qui préfère le doublage (Gambier, 5), peut-être parce qu'il n'y a qu'une seule langue officielle et que les niveaux de compétence en langues étrangères sont bas⁶. Alors, dans les cas où la tendance générale est de regarder une version doublée, le film multilingue pose problème puisque seule une langue peut être doublée. On a trouvé que l'usage des voix dotées d'accents étrangers mais qui restent tout de même compréhensibles à l'oral auprès de l'audience cible est efficace pour rapprocher cette dernière des cultures sources sans trop demander de leur part.

Le film multilingue reflète une réalité actuelle : aujourd'hui les interactions interlinguistiques se multiplient car le mélange de cultures se fait de plus en plus grâce à Internet, aux voyages, etc. C'est le monde qui dicte l'avenir des films et ainsi les films reflètent des changements récents (anglais comme langue internationale sans précédent ; communication électronique ; etc.). Le monde ne cessera pas d'évoluer et l'exposition au multilinguisme ne fera que croître, et il faudra s'y adapter dans la traduction audiovisuelle.

⁶ D'après les résultats d'une enquête menée par la Commission Européenne (First European Survey on Language Competences), la France figure parmi les plus faibles en langues étrangères. L'ensemble des résultats de l'enquête est disponible en ligne : http://ec.europa.eu/languages/library/studies/executive-summary-eslc_en.pdf

Bibliographie

Babel. Dir. Alejandro González Iñárritu. Paramount Pictures. 2006. Film.

Bienvenu chez les Ch'tis. Dir. Dany Boon. Pathé Distribution. 2008. Film.

Casse-Tête Chinois. Dir. Cédric Klapisch. StudioCanal. 2013. Film.

Díaz Cintas, Jorge. "Pour Une Classification Des Sous-titres à L'époque Du Numérique." *La Traduction Audiovisuelle: Approche Interdisciplinaire Du Sous-titrage*. Bruxelles: De Boeck, 2008. Print.

Gadjo Dilo. Dir. Tony Gatlif. AFMD. 1997. Film.

Gambier, Yves. "La Traduction Audiovisuelle : Un Genre En Expansion." *Meta: Journal des Traducteurs* 49.1 (2004): 1-11. Web. 19 May 2015.

Gottlieb, Henrik. "Subtitling Against the Current: Danish Concepts, English Minds." *New Trends in Audiovisual Translation*. Briston, UK: Multilingual Matters, 2009. Print.

Heiss, Christine. "Dubbing Multilingual Films: A New Challenge?" *Meta: Journal des Traducteurs* 49.1 (2004): 208-20. Web. 19 May 2015.

Indigènes. Dir. Rachid Bouchareb. Mars Distribution. 2006. Film.

Inglourious Basterds. Dir. Quentin Tarantino. Universal Pictures. 2009. Film.

Joyeux Noël. Dir. Christian Carion. UGC. 2005. Film.

Karamitroglou, Fotios. "A Proposed Set of Subtitling Standards in Europe." *Translation Journal* 2.2 (1998). Web. 19 May 2015.

La Haine. Dir. Mathieu Kassovitz. Mars Distribution. 1995. Film.

Lavaur, Jean, and Adriana Serban. "Les Aspects Linguistiques Du Sous-titrage." *La Traduction Audiovisuelle: Approche Interdisciplinaire Du Sous-titrage*. 1st ed. Bruxelles: De Boeck, 2008. 85-100. Print.

Marleau, Lucien. "Les Sous-titres... Un Mal Nécessaire." *Meta: Journal Des Traducteurs* 27.3 (1982): 271-85. Web. 19 May 2015. .

Mével, Pierre-Alexis. "The Translation of Identity: Subtitling the Vernacular of the French *cité*." *MHRA Working Papers in the Humanities*, 2 (2007): 49-56. Web. 19 May 2015.

O'Sullivan, Carol. *Translating Popular Film*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2011. Print.

Pettit, Zoë. "The Audio-Visual Text: Subtitling and Dubbing Different Genres." *Meta: Journal des Traducteurs*: 25. Web. 19 May 2015.

Serban, Adriana. *Traduction Et Médias Audiovisuels*. Villeneuve D'Ascq: Presses Universitaires Du Septentrion, 2011. Print.

Wahl, Chris. "Discovering a Genre: The Polyglot Film." *Cinemascope Independent Film Journal*, 1 (2005): 1-8. Web. 19 May 2015.