

L'Homme sans passé d'Aki Kaurismäki sous-titré et
doublé : les deux versions françaises en comparaison

Mémoire de maîtrise
Marika Karhu
Université de Tampere
Institut des études de langues, littérature et traduction
Langue française
Mai 2012

Tampereen yliopisto

Kieli-, käänös- ja kirjallisuustieteiden yksikkö

Ranskan kieli

Pro gradu -tutkielma: *L'Homme sans passé d'Aki Kaurismäki sous-titré et doublé : les deux versions françaises en comparaison*

Tekijä: Karhu, Marika

Vuosi: 2012

Sivumäärä: 79

Tässä pro gradu -työssä tutkitaan suomalaisen elokuvan kääntämistä ranskaksi. Koska erityisesti Aki Kaurismäen tuotanto on saanut suuren suosion muun muassa juuri Ranskassa ja tehnyt tietä myös muille suomalaisille ohjaajille ja elokuville, hänen ohjaamansa elokuva on kiinnostava tutkimuskohde. Aineistona käytän Kaurismäen kansainvälisesti menestyneimmän elokuvan *Mies vailla menneisyyttä* (2002) ranskankielistä DVD-julkaisua *L'Homme sans passé*, jolta elokuva on katsottavissa ranskan kielelle tekstitettyä ja dubattuna.

Aluksi esittelen tekstittämisen ja dubbauksen audiovisuaalisen kääntämisen tyypeinä ja vertailen niitä muihin audiovisuaalisen kääntämisen tyyppeihin, kuten teatterikäntämiseen ja tulkkaukseen, sekä sarjakuvien ja kaunokirjallisuuden kääntämiseen. Käsittelen myös lyhyesti tekstityksen ja dubbauksen erityispiirteiksi luettavia tila- ja aikarajoitteita sekä etenkin dubbaukseen kohdistuvia synkroniavaatimuksia. Totean elokuvakerronnan muodostuvan visuaalisista ja akustisista merkeistä, jotka voivat olla verbaalisia tai nonverbaalisia. Tämä elokuvan multimodaalisuus eli monikanavaisuus sekä helpottaa että vaikeuttaa kääntäjän tehtävää.

Elokuvan tekstittäminen on intersemioottista, sillä siinä visuaalisista ja akustisista merkeistä sekä puhutusta kielestä tulee kirjoitettua kieltä. Dubbauksessa samanlaista semioottista vaihdosta ei tapahdu. Kääntäjä kääntää aina kielen lisäksi myös kulttuuria. Käsittelen kulttuurisidonnaisuuden problematiikkaa elokuvakääntämisen kontekstissa Nidan ekvivalenssiteorian valossa. Lisäksi pohdin, miten Venutin ajatukset kotouttamisesta ja vieraannuttamisesta soveltuvat elokuvakääntämiseen.

Vertailen työssäni *Mies vailla menneisyyttä* -elokuvan tekstitystä ja dubbausta. Ensin tutkin, miten ”Akin kielen” ominaispiirteet, lyhytsanaisuus ja kirjakielisuus, on käännetty ranskaksi. Toiseksi analysoin, miten kulttuurisidonnaisiksi elementeiksi katsomani puhuttelumuodot ja suorat viittaukset suomalaiseen kulttuuriin on käännetty ranskaksi. Tekstityksessä on tiivistyksiä ja poistoja noin viidessätoista prosentissa repliikeistä, kun taas dubbauksessa lisäyksiä on noin neljässäkympessä prosentissa kaikesta dialogista. Poistot ja lisäykset koskevat useimmiten adverbeja, kokonaisia lauseita ja verbilausekkeita. Molemmissa käänöksissä on jonkin verran lisättyä puhekielisyyttä. Tekstityksessä puhekielisuus ilmenee sanatasolla *on*-pronominin käytössä *nous*-pronominin sijaan sekä lausetasolla kysymyslauseen suorassa sanajärjestyksessä. Dubbauksessa on näiden keinojen lisäksi käytetty etenkin ääntämisessä ilmeneviä puhekielisyyksiä, kuten kahden konsonantin välissä olevan *e:n* sekä *ne*-kieltosanan poisjättöä.

Tekstityksessä kaikki puhuttelupronomit on säilytetty ennallaan, kun taas dubbauksessa sinuttelua on muutettu teittelyksi yleensä huulisynkronian vuoksi, mutta myös sellaisissa kohdissa, joissa huulisynkronia ei olisi sitä edellyttänyt. Kulttuuri-elementit on säilytetty molemmissa käänöksissä, joskin joitakin vivahteita on hävinnyt. Dubbauksessa joitakin ilmauksia on lisäksi hieman kotoutettu. Kaiken kaikkiaan dubbaus sisältää siis huomattavasti tekstitystä enemmän kotouttavia käänösratkaisuja. Dialogin lyhydestä huolimatta myös tekstitystä on paikoin tiivistetty ja puhekielistetty.

Asiasanat: Aki Kaurismäki, audiovisuaalinen kääntäminen, tekstitys, dubbaus, multimodaalisuus, kulttuurisidonnaisuus, kotouttaminen, vieraannuttaminen

TABLE DES MATIÈRES

1. Introduction.....	2
2. Le contexte.....	5
2.1. Le film finlandais en France.....	5
2.2. La production « akilienne ».....	6
2.3. La traduction audiovisuelle en France.....	10
3. La traduction audiovisuelle (TAV).....	13
3.1. Le sous-titrage comme mode de traduction.....	14
3.2. Le doublage comme mode de traduction.....	19
3.3. Les contraintes du sous-titrage et du doublage.....	20
3.3.1. L'espace.....	21
3.3.2. Le temps.....	22
3.3.3. La multimodalité.....	24
3.3.4. La synchronisation.....	27
4. Le variable culturel dans la traduction filmique.....	28
4.1. La sémiotique de la traduction filmique.....	28
4.2. Des problèmes culturels de la traduction.....	30
4.3. Le rôle du traducteur : traduction sourcière ou cibliste ?.....	33
5. <i>L'Homme sans passé</i> sous-titré et doublé.....	37
5.1. Le style « akilien ».....	39
5.1.1. Le sous-titrage.....	42
5.1.2. Le doublage.....	46
5.2. Les marques d'oralité.....	52
5.3. Tutoiement vs. vouvoiement.....	59
5.4. Références culturelles.....	65
6. En guise de conclusion.....	71
Bibliographie.....	74
Filmographie.....	77

1. Introduction

Le film finlandais a connu un succès international important après la crise économique des 1990. En 1999 est sorti un nombre record de 24 films finlandais¹. De plus en plus des films sortants sont aussi distribués à l'étranger. Même s'il est rare qu'un film finlandais soit largement distribué dans les marchés étrangers, le cinéma finlandais a gagné de l'importance dans des festivals filmiques à Cannes, à Berlin et à Venise, pour ne citer que quelques villes. Les centres culturels de la Finlande organisent aussi des ciné-soirées et des semaines du cinéma finlandais dans les villes européennes, surtout en France, qui est marquée par une culture cinéphile particulièrement importante. A côté de la littérature et la musique, le cinéma est l'une des formes d'art qui a fait connaître la culture finlandaise dans le monde. Comme pour la littérature, la traduction joue un rôle central dans la distribution des films finlandais à l'étranger. Le finnois étant une langue très peu connue à l'étranger, les films seraient complètement inaccessibles au public étranger sans traduction. Pour rendre les films finlandais accessibles à un public étranger, ils sont sous-titrés ou doublés.

Dans ce mémoire de maîtrise, nous nous intéresserons à la production d'Aki Kaurismäki, réalisateur finlandais probablement le plus connu en France, et au sous-titrage et doublage en français du film « akilien » par excellence, *L'Homme sans passé* (2002). C'est le second film de la « trilogie Finlande » qui commence avec *Au loin s'en vont les nuages* (1996) et se termine avec *Les Lumières du faubourg* (2006). *L'Homme sans passé*, le film finlandais contemporain le plus connu à l'étranger, surtout dans l'Europe centrale et en France, est un objet d'étude idéal. La fameuse langue « akilienne » a été beaucoup analysée par des critiques du cinéma français, souvent sans tenir compte du fait qu'il s'agit d'une langue traduite (Kainulainen 2000 : 6). Le DVD du film offre deux choix : la version originale avec des sous-titres et la version française, c'est-à-dire doublée. Même si les salles de cinéma françaises ont tendance à montrer les films d'art dans leur version sous-titrée, le public français semble avoir une certaine préférence pour le doublage. Le point de départ de notre étude est qu'il est aussi probable (voire plus probable) qu'un spectateur francophone opte pour la version

¹ Suomen elokuvasäätiö – Domestic Films in Finland 1991–2002 (La fondation du cinéma finlandais – Les films domestiques en Finlande 1991–2002), <http://www.ses.fi/dokumentit/DomesticFilms91-02.pdf> (en anglais), lien consulté le 11 avril 2012

doublée que pour la version sous-titrée. Le chapitre 2 de ce travail est consacré au cinéma akilien et à la traduction filmique en France.

Pour permettre au lecteur de comprendre le sous-titrage et le doublage comme *modes* de traduction (Gambier 2004a : 2), le chapitre 3 sera dédié à leur présentation et à leur comparaison avec d'autres modes de traduction. Seront traitées également les contraintes spatio-temporelles qui déterminent les limites du sous-titrage. Il faut pourtant garder à l'esprit que le dialogue akilien, contrairement à bien d'autres cas, n'oblige guère le sous-titreur à condenser le texte. Le défi principal du sous-titreur se trouve ailleurs : comment transmettre l'atmosphère du dialogue original avec son laconisme, son humour très akilien et son originalité. Dans le doublage où la synchronisation détermine les limites du dialogue, sont en place d'autres enjeux. La traduction audiovisuelle dans sa totalité a ses propres caractéristiques, dont peut-être la plus importante est l'aspect multimodal du contexte du sous-titrage et du doublage. Au lieu d'avoir un seul texte source, le traducteur de l'audiovisuel doit élaborer la traduction à partir de plusieurs sources, qui peuvent être aussi bien visuelles, acoustiques que verbales, et dont l'importance alterne dans les différents passages du film. La multimodalité a deux facettes : d'un côté, elle facilite la tâche du traducteur grâce au support audiovisuel, de l'autre, elle exclut certaines solutions qui risqueraient d'être en contradiction avec l'audiovisuel.

L'Homme sans passé contient de nombreux aspects fascinants qui pourraient être étudiés. Certains étudiants et chercheurs finlandais se sont déjà intéressés aux traductions des films akiliens. Sari Kokkola (2003) a rédigé son mémoire de maîtrise sur le sous-titrage anglais de deux films finlandais, dont l'un est *L'Homme sans passé*. Tuomas Kainulainen (1999) s'est intéressé au sous-titrage français des films de la trilogie ouvrière d'Aki Kaurismäki. Pirjo Kukkonen a étudié les aspects sémiotiques du sous-titrage suédois du film *Les Lumières du faubourg* (2006). Il semble que les études se soient concentrées sur le sous-titrage, alors que le doublage des films akiliens n'a pas attiré beaucoup d'attention. Pour ne pas répéter les résultats des études antérieures, ce mémoire de maîtrise tiendra à donner une importance égale au sous-titrage et au doublage. Il tentera de répondre à la question de savoir si le choix du mode de traduction a une influence sur la perception du film : *L'Homme sans passé* sous-titré diffère-t-il de *L'Homme sans passé* doublé, et si oui, comment ?

Même si la méthode principale consiste à comparer les deux traductions l'une à l'autre et à la version finnoise, nous avons gardé à l'esprit le contexte culturel et multimodal du film. Avant d'expliquer les résultats de l'analyse, nous avons jugé utile de jeter un œil sur les aspects sémiotiques et culturels de la traduction filmique (chapitre 4). Le sous-titrage sera défini en termes de traduction *intersémiotique* (Jakobson 1963 : 79), où les signes visuels, oraux et acoustiques deviennent des signes verbaux, écrits. Nous verrons également que contrairement au sous-titrage, le doublage ne transforme pas le système sémiotique du film. Nous discuterons ensuite la traduction des références culturelles dans le contexte de l'audiovisuel. Pour ce faire, il a été indispensable d'introduire les fameux concepts d'*équivalence formelle* et *dynamique* de Nida (1964). L'intérêt porté au rôle du traducteur et à sa visibilité nous a amenée à évaluer la pertinence des idées de Venuti sur la *domestication* et l'*exoticisation* dans le contexte de notre travail.

Pour répondre à la question d'étude, nous analyserons de près certains éléments particuliers du sous-titrage et du doublage de *L'Homme sans passé*. Les aspects choisis pour l'analyse sont, à notre avis, révélateurs quant au style akilien. A l'aide d'une étude quantitative, nous pourrions dire si les traductions ont conservé la longueur ou plutôt la brièveté du style. Cette dernière est un facteur important dans l'esthétique du cinéma et du dialogue akilien. Ensuite nous verrons si les pronoms d'adresse sont les mêmes dans les traductions que dans l'original, tout en gardant à l'esprit que le finnois utilise assez peu le vouvoiement, très courant pourtant en français. Nous nous demandons également si la langue akilienne devient plus « oralisante » dans les traductions. Pour terminer, les solutions sourcières ou ciblistes des traducteurs seront traitées dans un chapitre consacré à la traduction des références culturelles.

2. Le contexte

2.1. Le film finlandais en France

Pays des frères Lumière, la France a une longue histoire cinématographique. Selon Danan (1995, cité par Gottlieb 2004 : 95), les films domestiques couvraient encore dans les années 1990 plus de 50 % du marché filmique en France. Aujourd'hui, vingt ans plus tard, 37 % des films projetés sont français et 48 % américains². Comme la production domestique reste pourtant toujours énorme, il y a un manque de bonnes comédies étrangères³. Le pays organise un grand nombre de festivals de cinéma qui offrent l'occasion aux réalisateurs moins connus de se faire connaître par un public international.

A partir des années 1990, le film finlandais a connu un certain succès à l'étranger, surtout dans le monde anglophone et suédophone, mais aussi en Europe, notamment en France. Un nom saute aux yeux : tout un public cinéphile français admire la production « kaurismäkienne », celle de Mika mais surtout celle d'Aki. Gambier (2004b : 178) va jusqu'à dire que « Kaurismäki a été reconnu d'abord en France et en Allemagne avant de l'être en Finlande ».

Le culte du cinéma « kaurismäkien » et les nombreux festivals de cinéma ont ouvert le chemin à d'autres films finlandais. L'année 2010 a vu plusieurs films finlandais obtenir un contrat de distribution commerciale en France : *Thomas* de Mika Soini, *Un conte finlandais (Kolme viisasta miestä)* et *Divorce à la finlandaise (Haarautuvan rakkauden talo)* de Mika Kaurismäki, les dessins animés *Les Moomins et la chasse à la comète (Muumi ja punainen pyrstötähti)* de Maria Lindberg et *Niko, le Petit Renne (Niko, lentäjän poika)* de Hannu Tuomainen et de l'Irlandais Marteinn Thorisson, pour n'en citer que quelques-uns. En 2011, le public français a accueilli par exemple *Napapiirin sankarit (Very Cold Trip)* de Dome Karukoski et *Le Havre* d'Aki Kaurismäki.

² Ambassade de Finlande – Suomalainen elokuva kiinnostaa Ranskassa (Le film finlandais intéresse les Français), 4.6.2010, <http://finlande.fr/public/default.aspx?contentid=194053&nodeid=32223&contentlan=1&culture=fi-FI> (en finnois), lien consulté le 11 avril 2012

³ Helsinki-filmi – Uutiset : Napapiirin sankarit elokuvateatterilevitykseen Ranskassa (Very Cold Trip distribué dans les cinémas français), 13.10.2010, <http://www.helsinki-filmi.fi/suomeksi/uutiset> (en finnois), lien consulté le 11 avril 2012

Le personnel de l'Institut finlandais à Paris s'est chargé de promouvoir le cinéma finlandais en France en organisant des projections de films finlandais dans leur salle. La Fondation du cinéma finlandais et l'Ambassade de la Finlande se sont mis d'accord pour garder les copies de nouveaux films sous-titrés en français dans le but de contribuer à la mobilité de jeunes réalisateurs dans des festivals. Cela a facilité l'accès du public français au cinéma finlandais, et plusieurs villes françaises et européennes ont voulu commander des films.⁴ En 2008, l'ancien Culturesfrance, devenu l'Institut français, a organisé en France une saison culturelle intitulée « 100% Finlande en France », le plus grand événement de la culture finlandaise à l'étranger, avec plus de 270 manifestations et 700 artistes et animateurs culturels.⁵

Le grand public n'a pourtant pas forcément d'accès aux festivals et aux saisons culturelles qui s'organisent quasi exclusivement dans la capitale. C'est pour cela que nous nous intéressons aux DVDs, facilement disponibles dans les grands magasins et librairies partout dans le pays. Pour un Français ordinaire, le DVD *L'Homme sans passé*, choisi peut-être au hasard sur les rayons de la Fnac ou d'un marché aux puces, peut être le premier contact avec la Finlande et les Finlandais, raison pour laquelle la traduction joue un rôle très important dans la perception du film. Cette étude tentera d'analyser les différences qui peuvent se manifester dans la perception du film en fonction du mode de traduction utilisé.

2.2. La production « akilienne »

Les films des frères Kaurismäki sont venus vivifier le cinéma finlandais dans les années 1980. Les frères ont d'abord travaillé ensemble, Mika (né en 1955) étant le réalisateur et Aki (né en 1957) le scénariste des films *Valehtelija* (1981) et *Arvottomat* (1982). Par la suite, Mika a opté pour le genre plutôt traditionnel avec ses films policiers, d'aventures et comédies. Il est connu surtout pour ses films documentaires. Son frère Aki, lui, est devenu internationalement connu pour son style minimaliste, son humour noir, ses

⁴ Cf. note de bas de page n°2.

⁵ Ambassade de Finlande, Actualités, 10.3.2009, <http://finlande.fr/public/default.aspx?contentid=160627&contentlan=32&culture=fr-FR>, lien consulté le 11 avril 2012

personnages modestes et ses thèmes qui traitent souvent les problèmes sociaux et les personnes défavorisées. Les films d'Aki se situent le plus souvent dans les faubourgs de la capitale finlandaise, à l'exception des quatre films qui se déroulent à l'étranger : à Paris (*La vie de Bohème*, 1992), à Londres (*I Hired A Contract Killer*, 1990), à New York (*Leningrad Cowboys Go America*, 1989) (Toiviainen 2007 : 236), et finalement, son nouveau film, sorti en 2011, au Havre.

Un historien renommé du cinéma finlandais, Peter von Bagh, répartit les films d'Aki Kaurismäki dans trois catégories⁶ :

1. les filmatisations des classiques (ex. *Juha*, 1999)
2. les films ouvriers (ex. *L'Homme sans passé*, 2002)
3. les *road movie* (ex. *Calamari Union*, 1983)
4. les films musicaux (ex. *Leningrad Cowboys Go America*, 1989)

La « trilogie Finlande », *Au loin s'en vont les nuages* (*Kauas pilvet karkaavat* 1996), *L'Homme sans passé* (*Mies vailla menneisyyttä*, 2002) et *Les lumières du faubourg* (*Laitakaupungin valot*, 2006) se situe dans la catégorie des films « ouvriers ». Pour un public étranger, ce sont en premier lieu des films d'art. Selon Bacon (2004 : 77), le film d'art adopte souvent les mêmes moyens que les films d'Hollywood, mais en les modifiant. L'intrigue n'est pas forcément crédible (*id.*, p. 80) : dans *L'Homme sans passé*, par exemple, le protagoniste est déclaré mort, mais dans la solitude de sa chambre d'hôpital, il se réveille et quitte le local. Dans un film d'art, la narration n'avance pas de la même manière que dans un film traditionnel (*ibid.*), mais dans le film analysé, les étapes principales (situation initiale, élément déclencheur, dénouement, situation finale) peuvent être discernées. La problématique des films d'art est plus profonde que celle des films « traditionnels », et les personnages sont moins prévisibles (*id.*, p. 78). Les références à d'autres films ou œuvres artistiques sont souvent présentes (*id.*, p. 79), ce qui peut rendre plus difficile la compréhension du film pour un spectateur issu d'une culture où une certaine référence n'est pas connue. Par exemple, dans *L'Homme sans passé*, on voit une scène où deux petits garçons sont en train de marcher

⁶ YLE – Aki Kaurismäki, <http://yle.fi/teema/sininenlaulu/artikkeli.php?id=326> (en finnois), lien consulté le 11 avril 2012

l'un après l'autre et porter sur leurs épaules un bâton auquel a été noué un jerrycan. C'est une référence directe à la peinture d'Hugo Simberg intitulée *Haavoittunut enkeli* (*L'ange blessé*) datant de 1903 (Image 1).



Image 1. Allusion à la peinture *Haavoittunut enkeli* (*L'ange blessé*) dans *L'Homme sans passé*.

L'objet de notre analyse, le deuxième film de la « trilogie Finlande » d'Aki Kaurismäki, *L'Homme sans passé* est sorti en 2002. Ce film finlandais ayant obtenu probablement le plus grand succès international a été nommé aux Oscars en 2003 pour le meilleur film en langue étrangère. Il a également reçu le Grand Prix et le Prix d'interprétation féminine au Festival de Cannes en 2002.

L'Homme sans passé est l'histoire d'un homme qui arrive à Helsinki en train et perd sa mémoire suite à une agression survenue dans un parc. Il reprend une nouvelle vie dans la capitale finlandaise en compagnie de SDF qui s'occupent de lui. Le personnage principal ne se souvient pas de son nom, raison pour laquelle il sera appelé *Mies* ('homme') dans cette étude. Il fréquente les soirées de l'Armée du Salut, où il rencontre Irma qui travaille au marché aux puces de son organisme. Les deux tombent amoureux, mais après quelque temps, la police retrouve l'identité de Mies, qui doit revenir à sa femme. Heureusement, sa femme déclare que le couple était divorcé avant le voyage de Mies, qui s'appelle d'ailleurs Jaakko Lujanen, et celui-ci revient à Irma. La vie est simple et modeste : les gens vivent dans les conteneurs au bord de la mer. Ils sont

chômeurs ou ouvriers à temps partiel. La division en « castes » est bien manifeste. Le gardien Anttila surveille la vie des habitants des conteneurs et paraît d'abord un personnage lointain, mais à la fin, il utilise le mot « les nôtres » pour faire référence aux habitants de sa zone. Les employés de l'agence pour l'emploi et les autres citoyens sont montrés comme de « meilleurs » gens, qui ont le droit de faire n'importe quoi aux « misérables ». L'atmosphère générale est cependant favorable à l'homme sans passé et à ses amis. Par exemple, la patronne d'un café offre à Mies un repas gratuit, car « sinon ça va se perdre » (sous-titres français de la réplique finnoise).

Les événements du film se situent probablement à la même époque avec sa publication, c'est-à-dire aux débuts des années 2000, mais le film comporte des éléments des décennies bien plus éloignées : les voitures, les vêtements et la musique font penser plutôt aux années 1950. Les références à la culture finlandaise sont présents directement mais en principe indirectement. Par exemple Annikki Tähti, la fameuse chanteuse de schlager finlandaise, apparaît dans le rôle de la directrice de l'Armée du Salut. Le décor modeste est loin du style moderne avec des couleurs vives et des objets rétro, comme par exemple le juke-bok.

L'Homme sans passé est un film où la langue joue un rôle important. Même si les personnages appartiennent à la classe ouvrière, ils utilisent une langue remarquablement correcte – registre que peu de finnophones, même ceux ayant un statut social plus élevé, utiliseraient dans des situations informelles, ce qui crée un effet d'humour. Kaurismäki ne tente pas d'effacer la taciturnité finlandaise, mais plutôt de l'accentuer. Les répliques sont courtes et laconiques, parfois même absurdes. Par exemple, vers la fin du film, un monsieur commet un braquage dans la banque où Mies est en train d'ouvrir un compte. Avant de partir, le braqueur renferme Mies et l'employée de la banque dans une chambre forte. On entend le dialogue suivant (M : Mies, B: braqueur):

DIALOGUE ORIGINAL	SOUS-TITRAGE	DOUBLAGE
B: Joudun sulkemaan oven, että saan vähän etumatkaa. (<i>Je dois fermer la porte pour avoir un peu d'avance.</i>)	Je dois vous enfermer pour avoir un peu d'avance. Désolé.	Je suis obligé de verrouiller la porte pour prendre un peu d'avance. Veuillez m'en excuser.
M: Se on ihan ymmärrettävää teidän asemassanne. (<i>C'est tout à fait compréhensible dans votre situation.</i>)	Ça se comprend dans votre situation.	C'est un geste qui peut se comprendre dans votre situation.
B: Se on hyvä, että ymmärrätte. Pysykää siellä. (<i>C'est bien que vous compreniez. Restez là.</i>)	C'est bien que vous compreniez. Restez dedans.	C'est une bonne chose que vous compreniez. Restez là où vous êtes.

Tableau 1. Dialogue entre Mies et le braqueur.

Le dialogue présenté dans le Tableau 1 illustre bien l'humour akilien. Les personnages sont comme des machines qui ne pensent à rien et ne font rien pour se protéger.

Le contexte français est particulièrement fascinant, car les contacts d'Aki Kaurismäki avec la France sont nombreux. Ses films ont été comparés avec la production des réalisateurs français Robert Bresson et Jean-Pierre Melville, les deux étant connus de leur style minimaliste et leurs thèmes plutôt sombres. Le nom de la compagnie cinématographique, *Villealfa Filmproductions*, fondée par les frères Kaurismäki, s'est inspiré du film *Alphaville* (1965) de Jean-Luc Godard (von Bagh 2006 : 9). En plus, *La Vie de Bohème* (*Boheemielämää*, 1992) et *Le Havre* (2011) sont des films entièrement francophones avec des acteurs français et finlandais. Même dans le film analysé, le décor est d'une certaine manière très français : l'appartement d'Irma fait penser aux logements parisiens (Kainulainen 2000 : 3). Le film est donc un mélange de plusieurs éléments issus de différentes époques et cultures, et bien que ce soit un film finlandais, le public francophone peut certainement s'y identifier.

2.3. La traduction audiovisuelle en France

Le succès international des films « akiliens » n'aurait jamais été possible sans traduction. La traduction filmique est un des domaines où la traduction audiovisuelle (TAV) est utilisée. Avant d'examiner la TAV plus en détail, jetons un œil sur son histoire, son statut et ses manifestations en France.

Les formes les plus utilisées de la TAV sont le *sous-titrage* et le *doublage* (pour une catégorisation exhaustive, voir Gambier 2004a et chapitre 3 de ce mémoire). La France, les pays francophones européens et autres pays de plus de 25 millions d'habitants ont une longue tradition de doublage (Gottlieb 2004 : 83). Dans beaucoup de cas, le sous-titrage a dû céder sa place également au voice-over. Historiquement, le sous-titrage apparaît pourtant avant le doublage. Le mot français *sous-titre* surgit pour la première fois en 1912 dans un article de l'hebdomadaire parisien *Le Cinéma* (Marleau 1983 : 272). Selon Danan (1995 : 277, cité par Gottlieb 2004 : 83), le sous-titrage a longtemps été rattaché en France quasi exclusivement aux films d'art. Auparavant, le sous-titrage était pratiqué presque uniquement pour les films étrangers projetés en salle de cinéma. Cette pratique s'est généralisée par la suite jusqu'à concerner les programmes télévisés et DVDs, sans parler de tout autre matériel audiovisuel qui ne relève pas du cinéma. (Cornu 2008 : 9). Même si le doublage reste la norme à la télévision, les salles de cinéma et les festivals ont familiarisé le public cinéophile français avec le sous-titrage.

Comme partout, le développement du sous-titrage en France a coïncidé avec celui du cinéma sonore et surtout parlant. A l'époque du cinéma muet, les « précédents » des sous-titres, appelés *intertitres*, intercalés entre deux séquences d'images, servaient de support de compréhension pour bien interpréter les événements. (Cornu 2008 : 9, 10). Le cinéma parlant n'acceptait pas de pauses et donc pas d'intertitres, raison pour laquelle les maisons de cinéma américaines ont mis en place, au début des années 1930, un studio à Joinville, en France, où l'on produisait des versions en langues différentes des films américains. Plusieurs équipes d'acteurs et de réalisateurs de différentes nationalités étaient chargées de produire d'un film américain des versions en différentes langues européennes. Il s'agissait de reproduire le même film en une autre langue, à l'aide des acteurs natifs. Le public français n'était pourtant pas favorable à ces productions qui coûtaient cher et dont la valeur artistique était faible, et les studios de Joinville ont abandonné cette activité pour commencer à produire des doublages. (Danan 1991 : 607).

Entre les années 1930 et 1950, le marché cinématographique était dominé par les Etats-Unis. Sa dominance a connu son essor après la Seconde Guerre mondiale qui avait appauvri les puissances européennes. Ces dernières ont tenté de protéger leurs propres industries pour ne pas céder au cinéma américain. Surtout les gouvernements fascistes

allemand, italien et espagnol, mais aussi celui de France, ont mis en place des réglementations contre l'importation des films étrangers. En même temps, l'Etat français accordait des financements à la production domestique. Le doublage, souvent imposé par la loi, était un instrument fort dans la lutte contre l'américanisation. (Danan 1991 : 607–611). Encore aujourd'hui, le doublage continue à être préféré au sous-titrage. Par exemple, le film finlandais *Very Cold Trip (Napapiirin sankarit)* de Dome Karukoski, sorti dans les salles françaises au printemps 2011, a été doublé « pour que le public français soit plus tenté d'aller le voir »⁷.

En 2006, une trentaine de traducteurs professionnels français ont mis en place *l'Association des Traducteur et Adaptateurs de l'Audiovisuel*, qui a pour but, en plus de « défendre les intérêts économiques de leurs membres, de promouvoir l'échange et le dialogue ainsi que d'œuvrer pour la reconnaissance de la profession ».⁸ L'association rappelle que la situation professionnelle est très précaire (comme d'ailleurs en Finlande aussi) : le manque de contrat de travail, d'assurance chômage et de congés payés est fréquent. En plus, les salaires sont petits : les tarifs ont chuté d'environ 30 % en quelques années, et les grandes entreprises multinationales implantées en France ont détruit les possibilités des entrepreneurs privés.⁹ Aujourd'hui, les universités françaises de Lille 3, Nanterre Paris X, Nice et Strasbourg forment des sous-titreur et des adaptateurs¹⁰.

⁷ Helsinki-filmi – Uutiset : 13.10.2010 Napapiirin sankarit elokuvateatterilevitykseen Ranskassa (*Very Cold Trip* distribué dans les cinémas français), <http://www.helsinki.fi/suomeksi/uutiset> (en finnois), lien consulté le 11 avril 2012

⁸ *Association des Traducteurs et Adaptateurs de l'Audiovisuel : Qui nous sommes*, <http://www.traducteurs-av.org/index.php/lassociation/qui-nous-sommes.html>, lien consulté le 11 avril 2012

⁹ *Association des Traducteurs et Adaptateurs de l'Audiovisuel : Les réalités du secteur*, <http://www.traducteurs-av.org/index.php/nos-metiers/les-realites-du-secteur.html>, lien consulté le 11 avril 2012

¹⁰ Tous les chemins mènent à la traduction, <http://les-sous-doubles.com/2010/05/tous-les-chemins-menant-a-la-traduction>, lien consulté le 11 avril 2012

3. La traduction audiovisuelle (TAV)

Comme les films akiliens seraient totalement inconnus et incompréhensibles pour le public français sans traduction, ce travail s'intéresse au sous-titrage et au doublage de *L'Homme sans passé*. Ce sont les modes de traduction probablement les plus utilisés pour la TAV, du moins pour la traduction filmique. La TAV est un terme générique pour renvoyer à la traduction des médias incluant les adaptations faites pour les journaux, les magazines, les dépêches des agences de presse, et cætera (Gambier 2004a : 2). La TAV est un domaine de recherche relativement nouveau, surgi seulement depuis le centième anniversaire du cinéma en 1995, où la première conférence sur la traduction audiovisuelle eut lieu à Strasbourg (Gambier 2006 : 262). Selon Gambier (*id.*, p. 263), c'est également le développement technologique très rapide des années quatre-vingt-dix qui a contribué à l'expansion de la recherche en TAV. Cette discipline constitue un champ de recherche extrêmement vaste, dont plusieurs aspects restent encore inexplorés, bien que les travaux sur le domaine se soient multipliés ces dernières années. La pratique de la traduction audiovisuelle existe alors depuis une époque bien plus lointaine que sa recherche.

Selon Gambier (2006 : 263), la TAV peut être répartie en 12 sous-catégories, ou *modes* comme il les appelle. Les deux sous-chapitres suivants sont consacrés au *sous-titrage* et au *doublage*, raison pour laquelle ils seront laissés de côté dans le présent. Le *voice-over* (ou *demi-doublage*) s'utilise dans les documentaires, interviews, et cætera. Il ne vise pas une synchronisation labiale, mais se contente de réduire le niveau sonore du dialogue original au minimum et surimposer la traduction sur celui-ci (Gambier 2004a : 3). La traduction se termine un peu avant la fin de la parole, ce qui permet au public d'entendre la voix originale aussi (Díaz Cintas 2003 : 195). Pour Gambier (2004a : 3), l'*interprétation* fait également partie de la traduction audiovisuelle. Il la répartit en trois catégories : *consécutive*, *simultanée* (orale ou en langue de signes) ou *abrégée* (ex. l'interview d'un sportif par un journaliste). La *traduction à vue* consiste à transformer un texte écrit en un message oral et s'applique par exemple dans les festivals de cinéma. L'*audio-description* consiste à décrire l'essentiel à un auditeur aveugle ou malvoyant pour qu'il puisse suivre un film ou une exhibition. (*Ibid.*).

Le mode de traduction est toujours choisi en fonction du public visé. Ainsi, les dessins animés sont généralement doublés, car destinés aux enfants qui ne savent pas forcément lire. Pour les interviews, on utilise généralement le voice-over (par exemple en France) ou l'interprétation consécutive (par exemple en Finlande). Les programmes télévisés et les films sont, en règle générale, doublés ou sous-titrés. Les préférences varient d'un pays à l'autre en ce qui concerne le choix entre le sous-titrage et le doublage. Le sous-titrage est le type de traduction le plus utilisé entre autres en Finlande et dans les pays scandinaves, de même qu'en Belgique, en Grèce, en Irlande, au Luxembourg, aux Pays-Bas, au Pays de Galles, en Catalogne et en Slovénie, tandis que les cultures et langues « grandes », telles que l'Allemagne et la France, ont plus tendance à pratiquer le doublage (Gambier 2006 : 267). En Finlande, le doublage s'applique presque exclusivement dans les documentaires et émissions enfantines (Helin 2008 : 131). La France préfère au doublage, mais surtout les films jugés « artistiques » sont généralement sous-titrés (Danan 1995 : 277, cité par Gottlieb 2004 : 83). Le voice-over, quant à lui, s'utilise beaucoup en Russie et en Pologne (Lavour et Şerban 2008 : 6). Dans l'exemple de Gambier (2006 : 268), le film américain *Malcolm X* (1998) était d'abord sous-titré en France, mais après, une version doublée a été commandée, car jugée plus adaptée aux préférences du public français.

La TAV est un domaine bien vaste dont nous venons de voir seulement quelques aspects. Pour une présentation générale plus détaillée, il convient de voir par exemple Gambier 2004a et Lavour et Şerban 2008.

3.1. Le sous-titrage comme mode de traduction

Le sous-titrage télévisé et filmique est probablement la forme la plus familière de la TAV pour le public finlandais, alors que le public français et francophone est plus habitué au doublage¹¹. Dans ce chapitre, le sous-titrage est comparé aux autres modes

¹¹ Il convient pourtant de signaler le statut du sous-titrage intralinguistique (pour les sourds et malentendants) en France, bien que ce dernier ne fasse pas l'objet de ce travail. L'article 74 de la loi du 11 février 2005 a contraint « les éditeurs de services de télévision dont l'audience moyenne annuelle dépasse 2,5 % de l'audience totale d'assurer l'accès, par sous-titrage ou langue des signes, des personnes sourdes ou malentendantes à l'ensemble des programmes consacrés à l'actualité électorale ».

de TAV et à la traduction en générale. Avant cela, il est utile d'introduire certains termes de base.

Le sous-titrage consiste à rendre le texte original (principalement oral, mais parfois écrit aussi, si l'image contient par exemple des titres des journaux) dans une autre langue en une ou deux lignes au bas de l'écran. Une forme particulière du sous-titrage est le *sous-titrage simultané*, utilisé par exemple pour les discours des hommes politiques en direct dans la télévision. Le sous-titrage peut être *intralinguistique* ou *interlinguistique* (cf. plus loin).

Le sous-titrage est composé de répliques. La *réplique* est une unité d'une ou deux lignes qui apparaît sur l'écran pendant 1–6 secondes. Une seconde est composée de vingt-cinq (25) images (angl. *frame*). Le *plan* désigne une prise de vue unique. Les personnages peuvent être en gros plan ou en demi-plan. La réplique et le plan devraient changer simultanément, mais souvent cela n'est pas possible. La préférence au changement simultané relève de la physiologie humaine : le spectateur a la tendance de penser qu'avec un nouveau plan apparaît un nouveau sous-titre. (Cornu 2008 : 11). La *séquence* désigne une série de plans successifs qui forment une unité narrative (*ibid.*). Les séquences forment l'ensemble du film.

Techniquement, le sous-titrage comporte trois phases principales : le repérage, la traduction et la simulation. Le repérage, effectué soit par le traducteur soit le technicien, consiste à déterminer le moment d'apparition et de disparition du sous-titre sur l'écran. Cette phase sera traitée plus en détail dans le chapitre sur les contraintes. Après le repérage, le traducteur élabore une traduction, c'est-à-dire le sous-titrage. La dernière phase est la simulation, qui s'effectue avant la gravure définitive des sous-titres, essentielle pour assurer que la traduction soit acceptée par le simulateur, qui est le premier spectateur du film. Le simulateur contrôle surtout la langue : la grammaire, l'orthographe, le style, le vocabulaire, et cætera. Il vérifie également la cohérence et l'harmonie du sous-titrage et contrôle le repérage. La présence du client dans la

simulation est souhaitable, pour que le résultat du travail soit respecté à tous les niveaux.¹²

Ce travail se concentre sur le sous-titrage et le doublage *interlinguistiques*, faits entre deux langues, qui se différencient du sous-titrage et du doublage *intra-linguistique*, faits dans la même langue que le dialogue et la narration du film. Ce dernier vise les spectateurs sourds ou malentendants (Gambier 2004a : 2), ou bien ceux qui souhaitent regarder des programmes en une langue qu'ils ne connaissent pas parfaitement, car le sous-titrage rend plus facile de suivre le dialogue original. Le sous-titrage pour les sourds et malentendants devrait, dans le cas idéal, décrire le plus possible des détails sonores qui ne leur sont pas autrement accessibles. Ceci est le cas des films et des programmes de télévision de la chaîne internationale francophone TV5. Ce type de sous-titrage peut être également utilisé pour faciliter la compréhension d'un accent ou d'un dialecte probablement pas familier à l'ensemble du public (Díaz Cintas 2008 : 32). Le sous-titrage interlinguistique, fait entre deux ou plusieurs langues, sert à permettre à un spectateur de profiter des pièces d'art faites en une langue qu'il ne connaît pas.

Le sous-titrage interlinguistique a traditionnellement été considéré comme un « mal nécessaire » sans lequel nous serions privés du plaisir qu'offrent les films étrangers si nous ne connaissions pas la langue d'origine (Marleau 1982 : 271). Le sous-titrage a longtemps été une activité de l'ombre¹³, mal connue par le grand public. Même si le sous-titrage s'est beaucoup développé depuis les années 1980, on continue d'entendre de remarques péjoratives envers sa pratique. Des livres entiers ont été publiés avec le seul contenu des erreurs de traductions commises par des sous-titres. Même certains chercheurs continuent ce discours réprobateur. Döring (2006 : 25) constate que la qualité du sous-titrage est plus probablement mauvaise que celle du doublage, car produire un sous-titrage implique moins de travail que préparer un doublage. L'attitude générale vis-à-vis le sous-titrage reste ainsi plutôt négative.

¹² Association des Traducteurs et Adaptateurs de l'Audiovisuel – Le sous-titrage, <http://www.traducteurs-av.org/index.php/nos-metiers/sous-titrage.html>, lien consulté le 11 avril 2012

¹³ L'histoire de la traduction a été décrite comme une étude de la culture de l'ombre (*Schattenkultur*, voir Kittel 1998).

Certains chercheurs sont allés jusqu'à poser la question de savoir si le sous-titrage et le doublage sont de la traduction ou pas. Certains préfèrent parler d'adaptation en raison de nombreux paramètres spatio-temporels imposés par le support qui limitent considérablement le résultat final (Díaz Cintas 2008 : 28). Selon cette prise de position, la cible est trop éloignée de la source pour parler d'une traduction. Contrairement à une telle attitude, l'on pourrait arguer qu'il est fort probable que le sous-titreur traduit en effet « tout », tout comme un traducteur « traditionnel », mais il ne peut pas imposer toute la traduction aux spectateurs. Comme compromis, on a utilisé le terme « tradaptation », lancé par Jean Delisle (1986). Pour répondre à ceux qui contestent le statut du sous-titrage comme forme de traduction, Díaz Cintas (2003 : 194) se prononce en faveur d'une définition plus large du terme « traduction » : pour lui, appeler la traduction audiovisuelle « adaptation » serait trop puriste, voire démodé, car cela exclurait un grand nombre d'activités professionnelles véritablement existantes. C'est-à-dire que la définition du terme « traduction » ne doit pas se borner aux textes « prestigieux » comme la Bible, la littérature et la poésie. En effet, il n'y a pas de traduction sans adaptation, changement, domestication (Oittinen 2000 : 6).

Le sous-titrage est proche du *surtitrage*, mais ces deux modes se distinguent par leur lieu d'application. Le sous-titrage s'emploie dans la traduction filmique et télévisée, tandis que le surtitrage est utilisé pour le théâtre et l'opéra ; les conférences internationales peuvent également en faire usage. Dans ces derniers, les répliques apparaissent sur un grand écran placé au-dessus de la scène, ou bien sur un petit écran installé au dos du siège devant le spectateur (Díaz Cintas 2007 : 25). Comme le surtitrage est « séparé » de la scène, il est moins facilement suivable et doit être encore plus condensé que le sous-titrage.

Le sous-titrage a également été comparé à l'interprétation. Pour Gambier (2003 : 178), le sous-titrage est une sorte d'interprétation simultanée. Les deux ont comme source un texte oral, un dialogue ou un discours. Eng (2007 : 15) fait pourtant remarquer que les dialogues du film sont « le fruit d'un scénario écrit » et non pas de la langue spontanée. On parle de la représentation du dialogue spontané (*id.*, 19) : les acteurs font comme si la situation était réelle, en essayant d'imiter le style spontané, que ce soit formel ou familier, même si le dialogue provient d'un scénario préparé préalablement. Dans l'interprétation, aussi bien la source que cible sont de la langue orale (et souvent plus ou

moins spontanée), alors que le sous-titrage consiste à transformer la langue orale en langue écrite. Le sous-titrage est très proche de l'interprétation écrite, forme spécifique de l'interprétation ou l'interprète écrit le discours oral, souvent dans la même langue que celui-ci, sur un écran pour permettre à des sourds de suivre celui qui parle. L'interprétation écrite est également appelé « sous-titrage instantané ». Gambier (2003 : 178) note que le sous-titreur ainsi que l'interprète doivent être conscients des facteurs spécifiques de réception : si l'interprète ne parle pas mais l'interprété continue de le faire, le destinataire est confus ; de la même manière, s'il n'y a pas de sous-titrage quand un personnage parle, le spectateur est confus, et vice-versa.

La traduction « traditionnelle » littéraire se différencie du sous-titrage et du doublage par le fait que la source n'est pas un texte écrit mais un discours oral. Les mêmes remarques peuvent être faites qu'au-dessus : ce n'est que l'illusion de l'oralité qui se manifeste dans un film, la source du dialogue étant généralement un texte écrit. Comparant la traduction littéraire au sous-titrage, Becquemont (1996 : 154, cité par Isosävi 2010 : 189) note que le sous-titrage est généralement fait pour être lu une seule fois, tandis que les pages d'un roman peuvent être relues beaucoup plus aisément.

La traduction de bandes dessinées a beaucoup en commun avec le sous-titrage. L'espace limité (les bulles et les répliques) et la présence et l'influence de l'image font que le traducteur doit évaluer la pertinence du message linguistique. A la différence des films, les bandes dessinées ne contiennent pas de matériel acoustique proprement dit, mais les expressions onomatopéiques peuvent presque être considérées comme telles. A la lumière de cela, le sous-titrage a peut-être le plus en commun justement avec la traduction de bandes dessinées.

Pourquoi s'intéresser alors au sous-titrage ? Selon Díaz Cintas (2003 : 193), la TAV comprend aujourd'hui une partie croissante du nombre total des traductions, ceci pour deux raisons principales : l'accès facile d'un large public aux présentations audiovisuelles grâce à la télévision, et une grande quantité de traductions audiovisuelles importée dans d'autres pays et cultures. Il est probable qu'avec le développement technique, la demande de traductions audiovisuelles va augmenter davantage. En plus, c'est justement le sous-titrage qui va se répandre le plus vraisemblablement, car il est

moins cher à réaliser et plus sensible à la spécificité culturelle que le doublage ou le voice-over.

3.2. Le doublage comme mode de traduction

Le « rival » principal du sous-titrage, le *doublage* est un mode de TAV très répandu dans la traduction filmique (et sinon surtout télévisée). Dans le doublage, le dialogue original est traduit et modifié et finalement surimposé à la bande sonore du film, de sorte que le dialogue original n'est plus audible. Les reformulations orales ont un rôle décisif : « I met him fifteen years ago » peut être traduit par « Ça fait vingt ans que je l'ai vu » dans le doublage (exemple de Gambier 2004a : 3). Remplacer *quinze* ('fifteen') avec *vingt* est tout à fait acceptable, si le nombre d'années n'a pas d'importance spécifique dans le film. Une attention particulière doit être portée à la synchronisation labiale. Le doublage peut s'effectuer sous forme intralinguistique ou interlinguistique, cette dernière étant beaucoup plus utilisée.

Le doublage est une pratique beaucoup plus chère que le sous-titrage, car il engage beaucoup plus d'acteurs que le sous-titrage. Le travail commence avec la détection : le détecteur regarde le film et inscrit ensuite sur la bande originale des indications utiles pour le traducteur-adaptateur. Ces indications peuvent être par exemple des signes de détection et des changements de plan et ceux de boucles¹⁴. Les signes de détection permettent également au traducteur-adaptateur de savoir dans quel point du dialogue il y a des voyelles arrondies ou ouvertes, consonnes labiales, semi-labiales ou fricatives.

C'est à partir de cette détection que va travailler le traducteur-adaptateur. Sa tâche consiste à trouver la bonne réplique, synchrone avec l'image. Pour ce faire, il doit probablement effectuer de nombreuses répétitions. Le traducteur-adaptateur lit sa traduction sur la bande originale, c'est-à-dire qu'il joue le rôle de chaque adaptateur. Après l'adaptation, le directeur artistique accepte ou refuse le produit du traducteur-

¹⁴ *Boucle* est une longueur de bande qui correspond au temps pendant lequel un comédien peut travailler sans s'interrompre : une minute en moyenne. *Association des Traducteurs et Adaptateurs de l'Audiovisuel – Le doublage*, <http://www.traducteurs-av.org/index.php/nos-metiers/doublage.html>, lien consulté le 11 avril 2012

adaptateur. C'est celui-là qui choisit les comédiens qui vont jouer les répliques. Une fois la vérification terminée, la version française (c'est-à-dire la traduction) est envoyée au calligraphe, qui la recopie sur la bande rythmo transparente, laquelle est superposée à la bande-mère. Ensuite, le calligraphe retranscrit la version française en utilisant un logiciel de traitement de texte : on parle du travail de « frappe ».

Ce n'est qu'après ces nombreuses phases que l'enregistrement peut finalement avoir lieu. Un ingénieur du son enregistre les répliques des comédiens et assure le bon niveau du son. Il tient également à veiller à ce que les répliques soient intelligibles et que les bruits de bouche ne parasitent pas le dialogue. Après l'enregistrement, il corrige la synchronisation approximative en recalant les répliques selon ce qu'elles ont été prononcées en retard ou en avance par rapport à la version originale. Le travail de l'ingénieur ne se termine pourtant pas là. Il doit encore effectuer le mixage, qui consiste à intégrer les voix françaises dans la version internationale comportant tout le paysage sonore du film sans les voix des personnages. Il doit également veiller à la crédibilité du dialogue, car les répliques sonnent différemment selon la position du personnage, qui peut être en gros plan, à l'arrière-plan ou, par exemple, derrière une porte.¹⁵

3.3. Les contraintes du sous-titrage et du doublage

Toute traduction a des limites. Les limites du sous-titrage sont restreintes en premier lieu par les contraintes spatio-temporelles : tout ne peut pas être rendu dans un espace de deux lignes qui ne peut rester sur l'écran que pendant quelques secondes. Dans le doublage, la synchronisation labiale et temporelle joue un rôle important, car le dialogue doit paraître le plus naturel possible. Les deux modes de traduction sont également contraints par la nature multimodale du texte source qui consiste en matériel audiovisuel.

¹⁵ Cf. note de bas de page précédent.

3.3.1. L'espace

La traduction est souvent considérée comme réussie si elle est imperceptible, c'est-à-dire si les lecteurs ou les spectateurs ne se rendent même pas compte du fait qu'ils sont en train de lire une traduction. Le sous-titrage fait l'objet de critique dès qu'il dérange le spectateur d'une manière ou d'une autre. Ceci constitue un défi constitutionnel pour le sous-titrage, car les sous-titres sont bien visibles sur l'image dont ils couvrent une partie. Pour un spectateur peu habitué, suivre le sous-titrage demande donc un effort non négligeable, qu'une traduction de mauvaise qualité augmenterait considérablement.

Les sous-titres sont généralement placés en bas de l'écran pour déranger le moins possible. Ils ne sont autre part que s'il y a quelque chose de tellement important en bas de l'image qu'ils empêcheraient le spectateur de les voir, telles par exemple des informations sur celui qui parle, ou si le fond est tellement clair que le texte n'y serait pas visible (Díaz Cintas et Remael 2007 : 83). Si les sous-titres ne sont pas en bas, ils sont généralement en haut (*ibid.*) ou verticalement sur l'un ou l'autre côté de l'écran dans les pays de l'Extrême-Orient.

En règle générale, les sous-titres ne doivent pas dépasser deux lignes. Dans le contexte bilingue, ils peuvent être répartis en quatre lignes au maximum. (Díaz Cintas et Remael 2007 : 82). Les règles sont différentes pour la traduction cinématographique qui se fait souvent, dans les pays bilingues, simultanément dans les deux langues officielles. Cela veut dire que les sous-titres peuvent occuper une seule ligne par langue à la fois. Selon Hartama (2007 : 193), on peut mettre 30–35 caractères au maximum sur une ligne (programmes télévisés et vidéo/DVD), tandis que la traduction cinématographique accepte jusqu'à 40 caractères par ligne ou voire plus (Díaz Cintas et Remael 2007 : 84). L'outil de sous-titrage largement utilisé dans la télévision finlandaise, YleText, accepte 36 caractères par ligne.

Malgré le caractère très limité de l'espace, il est déconseillé d'utiliser des abréviations sauf si cela est absolument nécessaire. Ceci peut arriver par exemple avec les chiffres et les unités de mesure très longues. Les règles de ponctuation doivent également être respectées (Vertanen 2001 : 137). Les pratiques varient en ce qui concerne l'alinéa des lignes, mais en DVD et au cinéma, les sous-titres sont presque toujours centrés, c'est-à-dire qu'il n'y a ni alignement droit ni gauche. Cette tradition favorise les yeux humains,

car l'action du film se passe souvent au milieu de l'écran, et lorsque les sous-titres sont centrés, le spectateur peut les suivre le plus aisément. (Díaz Cintas et Remael 2007 : 88).

3.3.2. Le temps

Les sous-titres ne peuvent rester sur l'écran que quelques secondes. De petites différences peuvent être observées dans les contraintes temporelles selon les souhaits du client et le programme utilisé dans le sous-titrage. La contrainte la plus importante veut que le lecteur ait le temps de lire la réplique entière et de la comprendre. Le sous-titrage n'est ni l'élément unique ni l'élément le plus important d'une présentation audiovisuelle, est c'est pour cela qu'il ne doit pas trop attirer l'attention du spectateur.

En Finlande, il est recommandé qu'un sous-titre de deux lignes (60–70 caractères) reste visible pendant au moins 5 secondes, alors que les sous-titres bilingues d'une seule ligne doivent être lus en 2–2,5 secondes (Hartama 2007 : 189, 197). La durée minimume pour une réplique est généralement d'une seconde (Vertanen 2001 : 133), mais dans ce cas, la réplique ne peut contenir que très peu de caractères, un ou deux mots au maximum. L'outil de sous-titrage utilisé dans les chaînes de Yleisradio, YleText, est pourvu d'un compteur qui signale s'il juge que le temps n'est pas suffisant pour une réplique de telle ou telle longueur. La règle générale que l'on donne aux étudiants des cours de sous-titrage est la suivante : six secondes pour une réplique de deux lignes, trois secondes pour une réplique d'une seule ligne et une seconde pour une exclamation courte. Les études ont montré que si une réplique reste sur l'écran trop longtemps, les spectateurs ont tendance à la relire, ce qui devrait également être évité (Díaz Cintas et Remael 2007 : 89).

Selon les études, les sous-titres peuvent transmettre 43 % moins de texte que le dialogue original (de Linde et Kay 1999 : 51). Les mots longs ou les noms propres étrangers rendent plus dur le travail du lecteur (Vertanen 2001 : 133), et le sous-titreur devrait en être conscient, de sorte que les sous-titres comprenant ces éléments restent suffisamment longtemps sur l'écran. Le spectateur ne peut pas revenir sur une réplique,

à moins que le film soit enregistré ou qu'il s'agisse d'un DVD, mais ce genre d'interruptions dérange le spectateur et devraient absolument être évitées.

Comme il est plus lent de suivre un texte à l'écrit qu'à l'oral (Helin 2008 : 138), le sous-titrage doit être court et facile à lire. Premièrement, les lettres rares des mots empruntés et les bizarreries orthographiques rendent toute traduction moins facile à comprendre (Nida 1964 : 132–140). Il serait alors possible que le sous-titreur soit amené à éliminer par exemple des noms propres qu'un étranger aurait peut-être du mal à lire en un temps relativement court. Vertanen (2007 : 153) souligne que le sous-titreur doit au moins réserver un délai suffisamment long pour la lecture des noms étrangers.

En plus de la contrainte temporelle, il existe l'exigence de synchronisation : l'image, le bruit et le sous-titrage ne devraient pas se concurrencer, mais apparaître de façon logique et de sorte que le spectateur puisse bien distinguer qui est en train de parler (Hartama 2007 : 195). La synchronisation est considérée comme le facteur principal influant sur l'appréciation portée sur la qualité du sous-titrage (Díaz Cintas 2007 : 90). Le mieux serait que la réplique apparaisse exactement au même moment qu'une personne prend la parole (Cornu 2008 : 10). En plus, une réplique devrait disparaître avant le coupage pour éviter que le spectateur pense que le changement d'image ait provoqué aussi un changement de réplique (*id.*, p. 11). Contrairement à la langue parlée, la langue écrite, y compris les sous-titres, est toujours séquentielle et ne peut présenter des paroles simultanées, ce qui constitue un défi supplémentaire pour le sous-titreur, qui devrait parfois rendre les paroles de plusieurs personnages parlant simultanément.

Il est facile de constater que le sous-titreur a un grand nombre de règles à respecter. Or, le cinéma aakilien vient bouleverser le monde du sous-titreur, habitué à condenser, car dans les films de Kaurismäki, les personnages parlent tellement peu et tellement lentement, que le sous-titreur n'est guère obligé de recourir aux opérations habituelles. Ceci rend intéressante l'étude des sous-titres des films d'Aki Kaurismäki, où le défi principal du sous-titreur, contrairement au cas de beaucoup de films, n'est pas de condenser le dialogue, mais plutôt de travailler le style. L'analyse du corpus nous montrera comment le style a été modifié dans les traductions.

3.3.3. La multimodalité

Les contraintes spatio-temporelles expliquées ci-dessus définissent les limites matérielles du sous-titrage. Quant au contenu et au sens des répliques, la multimodalité joue un rôle central. La multimodalité existe dans tout type de document audiovisuel, qu'il provienne du cinéma, de la télévision ou des multimédias. Leurs messages sont constitués de plusieurs codes sémiotiques.

Contrairement à la radio, la présentation filmique ou télévisée se fait par deux chaînes (visuelle et auditive) et non pas par une seule (auditive). En plus, ces deux chaînes contiennent des signes verbaux et non-verbaux. Selon Delabastita (1989 : 199), les films comprennent quatre catégories de signes différentes, qui sont les suivantes :

1. Signes verbaux – présentation visuelle
2. Signes verbaux – présentation acoustique
3. Signes non-verbaux – présentation visuelle
4. Signes non-verbaux – présentation acoustique

Parmi les signes verbaux s'inscrivent par exemple les documents écrits qui apparaissent sur l'écran, comme les journaux, les panneaux et les publicités (présentation visuelle), et le dialogue oral et les paroles des chansons (présentation acoustique). Les signes non-verbaux les plus évidents sont le matériel visuel du film (présentation visuelle) et les bruits et la musique instrumentale (présentation acoustique). En plus de l'image, la présentation visuelle non-verbale englobe tous ses sous-éléments picturaux, comme le cadrage, l'échelle des plans, les perspectives, les mouvements, les sujets, les indices et les signes non verbaux, les couleurs et le montage.



Image 2. Les rubriques du journal fictif *Iltakuriiri* – signe verbal en présentation visuelle dans *L’Homme sans passé*.

L’image 2 est un exemple d’un signe verbal présenté visuellement. Irma, l’un des deux personnages principaux du film, vient de sortir d’un petit magasin. Il lui arrive de jeter un coup d’œil sur les rubriques d’un journal fictif *Iltakuriiri* (*‘Courrier du Soir’*) qui rappelle les spectateurs finlandais de deux journaux de l’après-midi finlandais importants, *Iltalehti* et *Ilta-Sanomat*. Dans la version sous-titrée, le nom du journal n’est pas traduit, mais tout autre texte sur le fond jaune l’est. Par contre, le texte sur le fond noir, qui n’a pas d’importance spécifique dans l’intrigue, n’a pas été traduit. Dans le doublage, on entend la voix d’Irma qui lit les rubriques sur le fond jaune dans sa tête.

Tout comme l’image, le son a des fonctions multiples. Selon Tomaszkievicz (2006 : 238), les divers éléments signifiants, comme les bruits, la musique et l’image, facilitent la saisie du sens dans les messages audiovisuels. Le ton de voix des personnages permet de déduire l’état d’âme dans lequel ils se trouvent. Les bruits aident le spectateur à déterminer l’environnement où les événements se déroulent. La musique et les chansons créent ou accentuent l’atmosphère du film et peuvent faire penser à une époque précise et servent ainsi de situer le film dans le temps. Le paysage sonore peut servir à anticiper ou à interpréter les événements du film. Par exemple, une mélodie triste laisse entendre qu’il s’est produit quelque chose de négatif.

Comme ce travail a trait à la traduction audiovisuelle et surtout au sous-titrage, la relation entre l'image et le texte nous intéresse particulièrement. Elle peut être de plusieurs types (la typologie de Tomaszewicz 2006 : 79) : il peut y avoir une signification parallèle ou en contrepoint, c'est-à-dire que le verbal et le visuel fonctionnent séparément comme source de certaines informations indépendantes les unes des autres. Parfois, la couche visuelle et la couche verbale sont en contradiction. Dans de cas de la relation interprétative, le verbal apporte des commentaires nécessaires pour la compréhension du visuel et/ou le visuel illustre le verbal en facilitant sa compréhension. Cette forme est fréquente dans le discours pédagogique. Dans le cas classique, le verbal et le visuel se complètent ou bien véhiculent la même information. Ces deux dernières relations sont probablement les plus fréquentes dans les films. En général, l'image, le son et la parole se complètent de façon cohérente, et il faudrait éviter de créer des contradictions involontaires dans la traduction.

En examinant la relation entre l'image et la parole, McCloud a proposé différents types d'interaction qui ont été créés à l'origine pour l'analyse de la bande dessinée, mais qui ont été appliqués à l'analyse du sous-titrage par Oittinen (2004 : 41). Dans les deux premiers types, c'est soit l'image, soit la parole qui joue le rôle central dans la narration. Dans le film akilien, les passages où les éléments visuels et acoustiques véhiculent la narration seuls, c'est-à-dire sans dialogue, sont fréquents. Dans le troisième et le quatrième type, elles peuvent alterner ou bien rivaliser l'une avec l'autre. Tel est le cas si l'image et la parole semblent être en contradiction.

Le traducteur de l'audiovisuel doit jouer non pas seulement avec les langues mais aussi avec l'image et le son, et c'est cela que constitue la spécificité de cette forme de traduction. Dans l'étude de la traduction audiovisuelle, il faut, selon Gambier (2003 : 183), remettre en question certaines notions utilisées dans la traductologie traditionnelle. Par exemple, le sous-titrage n'a pas comme source une seule unité bien dissociable, car il base autant sur le dialogue parlé (mais initialement écrit) que sur le matériel audiovisuel. Pour Gambier (2004a : 1), le transfert linguistique audiovisuel implique trois relations problématiques, à savoir celles entre

- images, sons et paroles
- langu(e)s étrangère(s) et langue d'arrivée, enfin

– code oral et code écrit -- ».

La dernière relation s'applique uniquement pour le sous-titrage, où la langue parlée est transformée en langue écrite. Ceci n'est naturellement pas le cas dans le doublage, où la langue parlée est transformée en une autre langue mais toujours parlée. Les sous-titres ne forment jamais un texte complet qu'en interaction avec le son et l'image qui les accompagnent. Par contre, le film *akilien*, grâce à son peu de dialogue, pourrait, à la limite, fonctionner en tant que film muet accompagné d'intertitres (Kukkonen 2010 : 44).

Grâce à la co-présence des plusieurs éléments porteurs de sens, le dialogue filmique ne perd pas nécessairement son sens même si tout n'est pas traduit (Eng 2007: 15). La stratégie fondamentale des sous-titres semble donc être de ne pas tout traduire (*ibid.*). Eng fait ici référence à la réduction quantitative à la différence de la réduction sémantique (voir chapitre 4). La multimodalité rend le sous-titrage pourtant vulnérable : un spectateur connaissant la langue d'origine se dérange si le sous-titrage diffère trop de ce qu'il entend ou de ce qu'il voit (Díaz Cintas et Remael 2007 : 55). Dans l'exemple de Díaz Cintas et Remael, un personnage répond à une question en hochant la tête (message visuel) et en utilisant une négation (message oral), et même si la réplique avait été plus condensée si on avait utilisé une forme affirmative, il est recommandé de conserver la forme négative dans le sous-titrage, pour que le spectateur ne soit pas trop confus.

3.3.4. La synchronisation

La synchronisation a trait tant au sous-titrage qu'au doublage. Il s'agit de synchroniser la traduction avec la narration audiovisuelle, de sorte que le sous-titrage apparaisse au même moment que le personnage se met à parler et que le doublage respecte les mouvements des lèvres et du visage et le type vocal des personnages. D'après Chaume (2004 : 21), la traduction de chaque énoncé devrait rester sur l'écran depuis que l'acteur commence à parler jusqu'au moment où il ferme sa bouche.

Comme le doublage efface le dialogue original, il doit être le plus naturel possible, d'où l'exigence de la synchronisation. La synchronie peut être labiale ou temporelle selon le

degré de visibilité des lèvres sur l'écran (Gambier 2004a: 3). Moins les lèvres et le visage sont visibles, plus la traduction peut être libre. Si le visage du personnage qui parle n'est pas visible, une synchronisation temporelle est suffisante. Fodor (1976, cité par Matamala 2010 : 103) distingue trois types de synchronie : synchronie phonétique (mouvement des lèvres), synchronie des caractères (voix des acteurs), synchronie de cohérence (cohérence entre la traduction et ce qui se passe sur l'écran). La synchronisation labiale permet au traducteur de recourir aux solutions créatrices, même aux transformations, pourvu que le sens global soit respecté (Gambier 2004a : 3). Les phonèmes, comme le [p] et le [b], tant que le [t], dont la prononciation entraîne un mouvement bien saisissable dans les lèvres, devraient trouver leurs correspondances dans la version doublée, et cela n'est souvent possible qu'avec de solutions créatrices. Le second type de synchronie, celle des caractères, veut que les voix des acteurs cibles conviennent à la caractérisation des personnages sources qu'ils doublent. Le troisième type de synchronie concerne la cohérence entre l'action et le doublage. Ce sont surtout la synchronie phonétique et celle de cohérence auxquelles nous nous intéresserons dans l'analyse du doublage de *L'Homme sans passé*.

Tous les facteurs cités influencent le processus du doublage. Pour résumer, le discours oral doit généralement être plus ou moins modifié et adapté en fonction des facteurs visuelles (synchronie labiale et gestuelle) et acoustiques (idiosyncrasie, facteurs paralinguistiques, prosodiques, culturels, dialectaux, et cætera), suite à quoi une traduction « directe » est encore moins possible que dans le sous-titrage.

4. Le variable culturel dans la traduction filmique

4.1. La sémiotique de la traduction filmique

La traduction filmique (ou télévisée) est une forme de traduction qui mobilise plusieurs acteurs, comme nous venons de le voir. La traduction filmique peut faire référence uniquement à la traduction cinématographique, faite pour les salles de cinéma (Hartama 2007 : 187). Cette distinction a été mise en place, car en Finlande, le sous-titrage cinématographique se différencie du sous-titrage DVD. Dans les cinémas, les films sont projetés munis de deux sous-titres, finnois et suédois, tandis que les DVDs contiennent

généralement des versions sous-titrées séparément. Dans cette étude, le terme *traduction filmique* sera utilisé pour toute traduction dont la source est un film.

Pour Roman Jakobson (1963 : 79), la traduction peut être répartie en trois types (les caractères gras et les italiques sont les nôtres):

1. **La traduction intralinguale** ou *reformulation* consiste en l'interprétation des signes linguistiques au moyen d'autres signes de la même langue.
2. **La traduction interlinguale** ou *traduction proprement dite* consiste en l'interprétation des signes linguistiques au moyen d'une autre langue.
3. **La traduction intersémiotique** ou *transmutation* consiste en l'interprétation des signes linguistiques au moyen de systèmes de signes non linguistiques.

La traduction est un processus complexe, où les signes d'une langue sont transformés en signes de cette même langue (traduction intralinguale) ou d'une autre langue (traduction interlinguale) ou en signes d'un système autre que linguistique (traduction intersémiotique). La traduction audiovisuelle peut être vue comme une forme de traduction intersémiotique, tout en comptant des éléments des deux autres types de traduction proposés par Jakobson.

Les sous-titres perturbent le système sémiotique du film, initialement dépourvu de signes écrits (Gottlieb 2004 : 87). Ils introduisent un nouvel élément au système audiovisuel, et violent surtout l'image dont ils couvrent une partie. Pour Kukkonen (2010 : 31), le sous-titrage est un mode de traduction écrit, additif et synchrone. Contrairement au sous-titrage, le doublage n'ajoute rien au système sémiotique du film. Doubler, c'est créer des reformulations orales tout en respectant les contraintes labio-temporelles en place. Or, le système sémiotique d'un film doublé peut paraître modifié si le spectateur a entendu les mêmes personnages parler une autre langue et avec une autre voix dans la version originale.

L'étude du sous-titrage et du doublage du film akilien est très intéressante pour plusieurs raisons. Premièrement, le finnois et le français sont des langues qui expriment les choses assez différemment. Le finnois utilise moins de formules de politesse que le français, ce qui peut paraître un peu rude surtout en français oral. Le dialogue akilien est encore plus laconique que le dialogue finnois « normal ». Il semble presque que les acteurs lisent leur répliques sur un papier ou les ont appris par cœur. Les sous-titres

gardent-ils ce style ? Et comment doubler le film d'une façon naturelle sans y ajouter quelque chose ? En analysant les répliques, nous essayerons de répondre à la question de savoir si la langue akilienne se trouve modifiée dans le discours sous-titré et doublé par rapport au discours original, et si oui, comment.

4.2. Des problèmes culturels de la traduction

Les théories traductologiques se sont pendant longtemps centrées sur les aspects linguistiques. La tâche des théoriciens linguistiques consistait à comparer les unités dans la langue source et la langue cible. Ils classifiaient leurs différences grammaticales et lexicales. Ces premières théories de traduction sont nées dans les années 1950 et 1960. Les théories ultérieures, qui s'intéressent plus au contenu et au sens qu'aux aspects linguistiques, sont appelées communicatives (Vehmas-Lehto 1998 : 35). Ce n'est que dans les années 1980 que la traductologie a commencé à changer d'orientation. Peu à peu, les traductologues sont devenus plus conscients des problèmes interdisciplinaires et culturels. (Leppihalme 1997 : 1). Le but de notre travail est d'examiner les traductions de ces deux points de départ. La comparaison de la langue source et les deux versions de la langue cible nous permettra d'analyser le niveau d'intervention du traducteur en ce qui concerne le style, le degré d'oralité et les mots d'adresse.

Cependant, certains précurseurs avaient compris l'importance du variable culturel déjà auparavant : l'américain Eugene A. Nida fut l'un des premiers à introduire les problèmes culturels au sein de sa théorie de *l'équivalence formelle* et *dynamique*. Chercheur et spécialiste en traduction biblique, il s'est prononcé pour l'équivalence dynamique au détriment de l'équivalence formelle. Celle-ci, traditionnellement pratiquée, consistait à garder les mots, les expressions et même les structures de la langue source dans la traduction. Cela pouvait conduire à des solutions incompréhensibles pour le public cible : les peuples des villages de la Papouasie-Nouvelle-Guinée n'étant pas familiers avec les concepts socio-culturels de l'époque biblique, Nida considérait qu'il fallait leur transmettre plutôt le sens que la forme du texte, d'où le concept de l'équivalence dynamique. Dans le cas extrême, Nida a même accepté qu'on change le sens du texte, si cela pourrait faciliter sa compréhension. Cette théorie innovatrice de Nida a bouleversé le champ de la traductologie. Néanmoins, la

traduction audiovisuelle n'accepte pas toujours une traduction dynamique. Par exemple, si le sous-titreur ou l'adaptateur doit traduire un jeu de mots lié à un objet particulier, qui se trouve illustré aussi dans l'image, il doit respecter la cohérence entre l'image et la parole en incluant l'objet en question dans sa traduction (Chaume 2004 : 19).

Les textes se situent toujours dans un certain contexte. Ainsi, toute œuvre d'art est indissociable de son contexte temporel, spatial, historique – bref, culturel. La culture peut se manifester au niveau textuel et lexico-sémantique. Le niveau textuel renvoie à la structure du discours, à la rhétorique et aux normes spécifiques de tel ou tel genre. A ce niveau, on peut analyser la politesse qui se manifeste par exemple dans le choix des mots d'adresse. (Davies 2003 : 68). Les films d'Aki Kaurismäki offrirait ici un champ de recherche intéressant grâce au langage atypique dont font usage ses personnages. Au niveau lexico-sémantique, les éléments culturels relèvent de la présence des références spécifiques à une certaine culture, qui peuvent inclure par exemple des coutumes, traditions, vêtements, alimentation ou institutions (*ibid.*).

Ce travail ne vise pas à traiter les différentes définitions qu'on peut donner au mot « culture », ceci étant la tâche des anthropologues, mais à examiner la complexité de l'interaction entre la traduction et ce qu'on appelle la culture. Il suffira de définir la culture comme un ensemble de valeurs, de coutumes et de comportements partagé par un groupe de gens. La langue fait également partie intégrante de la culture. Dans l'analyse, nous nous posons la question de savoir comment cette culture finlandaise se manifeste dans *L'Homme sans passé* et si le mode de traduction utilisé (soit le sous-titrage, soit le doublage) influence la façon dont le « message » du film est transmis.

Les références culturelles sont la manifestation concrète de la culture dans la langue. Elles peuvent être intérieures ou extérieures au système linguistique. Jan Pedersen (2005 : 1) utilise les termes *référence culturelle intralinguistique*^{16a} (*Intralinguistic Culture-bound Reference*) et *référence culturelle extralinguistique*^{16b} (*Extralinguistic Culture-bound Reference*). La première correspond aux idiomes, proverbes, argots et dialectes. Les références extérieures à la langue sont des expressions linguistiques qui font référence à une entité hors du système linguistique et qui sont indentifiables pour le

^{16a} et ^b Notre traduction de l'anglais.

public primaire mais pas forcément pour le public de la traduction (Pedersen 2008 : 102). Il faut se souvenir tout de même que tous les référents culturels ne sont pas forcément ignorés par le public cible. Dans ce cas, on parle de *transculturality* (*id.*, p. 104). Une référence transculturelle pourrait être par exemple un personnage internationalement connu, comme le président étatsunien Barack Obama. Cependant, les connotations évoquées par son nom ne sont probablement pas les mêmes chez un Finlandais et un Français, car déjà le rôle de leurs pays envers la politique américaine est différente. Pedersen (*ibid.*) mentionne aussi les références microculturelles, ignorées même par une partie du public primaire. Par exemple, les connaissances des individus varient en ce qui concerne la littérature, l'art, la musique, la politique et ainsi de suite. Tous les Finlandais ne sont pas familiers avec les personnages et les thèmes des livres classiques finlandais, et la même chose vaut pour les Français.

Un film comporte plusieurs types d'éléments culturels. Malgré l'universalité des sensations visuelles, les images d'un film évoquent des sensations différentes chez les spectateurs qui sont familiers avec elles et ceux qui ne le sont pas (Díaz Cintas et Remael 2007 : 46). Le matériel visuel constitue donc déjà un premier élément culturel : les événements se déroulent dans un lieu et à une époque spécifiques qui ne sont pas du tout familiers pour les spectateurs qui n'ont pas vécu dans le pays où l'histoire se situe. Par exemple, le film finlandais *Häjyt* (1999) réalisé par Aleksi Mäkelä montre au spectateur un paysage typiquement finlandais. La même chose vaut pour l'auditif – la musique, le bruit, les voix humaines... Les films tournés dans le Midi sont généralement pleins de chant de cigales. Tout ce qui est audiovisuel situe le film alors dans un contexte précis. Dans les films de Kaurismäki, l'image en dit souvent plus que les mots, raison pour laquelle nous ne pouvons pas échapper à l'analyse visuelle. En plus, on y trouve des éléments acoustiques intéressants, comme par exemple la chorale de l'Armée du Salut qui chante des chansons religieuses.

Les traducteurs sont probablement unanimes sur le fait que les références culturelles demandent une attention et une compétence particulières de la part du traducteur. Pour Eng (2007 : 74) et Tomaszkiwicz (2001 : 238), la traduction d'éléments culturels est problématique surtout en raison de « l'absence de fragments de la réalité comparables à ceux de la culture de départ ». Les problèmes de traduction relèvent donc généralement soit du manque de moyens structuraux (ex. le finnois n'a pas la catégorie grammaticale

du genre, d'où le problème de faire la différence entre *il* et *elle* en utilisant des pronoms), soit du manque de termes correspondants pour parler de certains éléments de la culture source (Wojtasiewicz 1992: 30, cité par Tomaszewicz 2001 : 237).

Parfois il arrive qu'un mot ou une expression paraisse intraduisible. Pour Jakobson (1963 : 82), l'intraduisibilité n'existe pas, car toutes les langues vivantes sont capables d'exprimer toute expérience cognitive. S'il y a un manque du vocabulaire, on peut recourir aux calques, néologismes et transferts sémantiques. Même le manque d'une catégorie grammaticale n'empêche pas une traduction littérale, car on peut la substituer par une reformulation lexicale. (*Id.*, p. 83). Pourtant, en considérant le problème plus en profondeur, on peut constater que les reformulations lexicales ne sont guère acceptables dans plusieurs contextes, par exemple dans la TAV. Eng (2007 : 74), familière avec des problèmes de traduction audiovisuelle entre le suédois et le français, cite Svane (2002) qui donne des exemples de mots et d'expressions « intraduisibles » entre ces deux langues. On trouve parmi ces mots des fêtes traditionnelles (ex. le 14 juillet en France, la Sainte Lucie en Suède), des organismes spécifiques, des métiers, des expressions juridiques, et cætera. Dans le contexte finno-français, un tel mot pourrait être par exemple *itsenäisyyspäivä*, qui peut être traduit par *jour de l'indépendance*, mais qui n'évoque pas chez un francophone les mêmes sentiments, mémoires et connotations que chez un Finlandais.

4.3. Le rôle du traducteur : traduction sourcière ou cibliste ?

La traduction des films d'Aki Kaurismäki en français nous intéresse parce qu'elle présente au sous-titreur et au doubleur des défis autres que la plupart des textes. Le temps et l'espace ne posent pas énormément de problèmes, car le dialogue est en principe assez lent et laconique. Il s'agit de conserver dans la traduction le style et la façon dont les personnages s'expriment. Cette étude tentera de comparer les choix du sous-titreur et du doubleur et de les mettre en relation avec le texte original.

Pour pouvoir bien traduire une œuvre en une autre langue, le traducteur doit être conscient des problèmes culturels qui peuvent y apparaître. Certains chercheurs se sont intéressés à la compétence culturelle des traducteurs (ex. Witte 2000 : *Die*

Kulturkompetenz des Translators. Begriffliche Grundlegung und Didaktisierung). Dans le contexte de la TAV, la compétence culturelle est particulièrement importante. Le sous-titreur doit maîtriser la culture source de sorte qu'il soit capable de rendre dans les sous-titres l'information nécessaire (Helin 2008 : 135). Ceci vaut naturellement pour le doublage aussi. Plus les cultures sont proches, plus le sous-titreur peut faire confiance à ce que le texte soit compris (*id.*, p. 133) sans explications supplémentaires. Le dialogue et les bruits aident le sous-titreur dans l'interprétation du film.

Le traducteur apporte toujours son empreinte, son héritage culturel et ses expériences antérieures dans sa traduction. Le traducteur devrait être capable d'observer sa propre culture de l'extérieur et de comparer les deux cultures (Döring 2006 : 16). Le traducteur sert aussi de médiateur entre l'auteur et son public, car il est en même temps le lecteur du texte source et l'émetteur du texte cible. Ce n'est pourtant pas un lecteur standard, étant donné qu'il doit être conscient de son rôle médiateur. Venuti (1995 : 18) va jusqu'à dire que le but de la traduction est de rendre « l'autre » culturel en un « même ». Lederer (1994 : 123, cité par Tomaszewicz 2001 : 238) constate que le traducteur devrait donner au public cible « des connaissances supplémentaires, minimum [*sic* !] mais suffisantes pour entr'ouvrir la porte qui mène à la connaissance de l'autre. »

Le traducteur doit combler le fossé entre deux cultures en prenant activement des décisions (Pedersen 2008 : 102). Un même texte peut être lu et compris différemment ; ainsi, les produits des différents traducteurs peuvent être divergents. Le traducteur, et dans notre cas le sous-titreur et l'adaptateur, prennent donc des décisions ; pour chaque énoncé, ils choisissent une stratégie parmi plusieurs solutions possibles. La traduction est donc un processus de choix idéologique. Les idéologies sont surtout présentes quand on traduit des textes de cultures marginales vers des cultures dominantes, car dans ce type de traductions, on a tendance à effacer l'influence exotisante de la culture source et préférer aux solutions facilement compréhensibles par le public de la culture dominante (Venuti 1995: 20–21).

Face aux problèmes culturels, le traducteur a trois choix de base : garder la culture source, transformer l'expression en culture cible, ou bien introduire un terme neutre, internationalement compréhensible. Par exemple, dans la traduction finnois–français, le traducteur pourrait garder le nom du grand magasin finlandais *Stockmann* (culture

source), le remplacer par *Galleries Lafayette* (culture cible) ou bien utiliser un terme générique *grand magasin*. Tomasziewicz (2006 : 238) ajoute à cette liste l'explication, dont on pourrait donner comme exemple *Stockmann, le grand magasin finlandais*. Il est clair que dans le sous-titrage, les explications sont peu utilisées en raison des contraintes de temps et d'espace citées auparavant. Par contre, les expressions plus longues peuvent être introduites assez facilement au doublage. Le doublage finnois–français pourrait accepter ce genre d'explications, mais les explications excessives risquent toujours de gêner le spectateur.

Le choix de la stratégie dépend de plusieurs facteurs, dont l'objectif de la traduction, le public visé, le contenu du texte original, et cætera (Tomasziewicz 2006 : 238). Gambier (2004a : 8) constate que le public a tendance à préférer le mode de traduction dominant dans son pays. Il pose une question intéressante, c'est-à-dire celle de savoir « jusqu'à quel point les spectateurs visés orientent-ils, déterminent-ils les choix et décisions du traducteur ? » (*ibid.*) Gambier (*id.*, p. 9) constate également que le traducteur vise l'accessibilité, qui consiste en cinq éléments : l'acceptabilité linguistique, la lisibilité, la synchronicité, la pertinence et l'étrangéité. L'acceptabilité linguistique comprend, entre autres, les choix stylistiques, rhétoriques et terminologiques. L'exigence de lisibilité est définie, pour le sous-titrage, en termes de caractères typographiques, d'emplacement et de vitesse de défilement des sous-titres. La synchronicité vise, dans le cas du doublage, du voice-over et du commentaire, une adéquation entre l'énoncé et l'articulation labiale, le dit et le non-verbal, l'expression langagière et l'image. La pertinence, elle, exige que l'effort cognitif à l'écoute ou à la lecture ne soit pas augmenté avec trop ou trop peu d'informations. L'étrangéité renvoie aux éléments culturels.

Comme le traducteur de l'audiovisuel a un grand nombre d'exigences à respecter, le processus de choix de la stratégie de traduction est complexe, mais pas toujours conscient. Les traducteurs professionnels interviewés sur ce point ne savent pas toujours décrire le processus qui les mène à choisir l'une ou l'autre stratégie. Il se peut que la théorie leur semble lointaine de la pratique. Certains chercheurs préfèrent parler des « procédés de traduction » pour faire référence au processus et non au résultat de la traduction (Delisle 1993 : 48, cité par Eng 2007 : 68). Les stratégies de traduction sont donc des résultats des procédés, qui peuvent être des « opérations paraphrastiques,

explicatives, définitionnelles, descriptives, des calques ou emprunts, ou tout simplement l'omission de certains éléments dans le texte d'arrivée » (Tomaszkiewicz 2001 : 238).

Le sous-titreur ou l'adaptateur sont donc souvent les premiers dans la culture cible à interpréter le film pour le public cible. Ils exercent leur pouvoir en faisant des choix qui vont conduire les spectateurs dans l'interprétation du film. En principe, il a le choix entre deux possibilités : soit il respecte les spectateurs cibles en effaçant ce qui pourrait leur être étranger, soit il respecte l'auteur en mettant en valeur l'originalité du film dans la traduction. Dans le premier cas, on parle de *domestication* ou de *stratégie cibliste*, alors que dans le deuxième cas, il s'agit d'*exoticisation* ou de *stratégie sourcière*.

Défenseur très prononcé de la stratégie cibliste, Lawrence Venuti (1995 : 1–7) a constaté que dans la culture anglo-américaine, on peut attester une forte tendance à la domestication des textes issus des cultures mineures. À l'inverse, les traductions des textes issus de la culture anglo-américaine sont généralement plutôt sourcières, comportant un nombre important de références à la culture source. Il parle des cultures marginales et des cultures dominantes (*id.*, p. 15). Il propose qu'en utilisant une stratégie exoticiante dans la traduction, le traducteur devient visible. Cette constatation de Venuti nous sera très utile dans l'analyse des deux films d'Aki Kaurismäki, car on peut penser que la culture finlandaise est marginale et qu'un texte issu de cette culture, dans notre cas le film, serait ainsi domestiqué pour le public français dont la culture est dominante. À notre avis, la théorie de Venuti peut également être appliquée aux autres cultures à part la culture anglo-américaine, et l'hypothèse conforme à sa constatation serait que les références à la culture marginale, ici la culture finlandaise, seraient effacées dans un contexte où l'on traduit vers une culture dominante, ici la culture française ou francophone. Gambier (2008 : 73) note pourtant que le niveau d'intervention du traducteur est toujours variable : soit elle se manifeste dans le texte entier, soit seulement dans certains éléments de celui-ci (ex. lexicaux, sémantiques ou stylistiques). Il est fort probable que cela vaille aussi pour le film analysé, et notre tâche sera d'étudier les solutions du sous-titreur et de l'adaptateur de près et les considérer dans une perspective globale.

Les idées de Venuti ne s'appliquent pourtant pas parfaitement à la traduction audiovisuelle. Un traducteur littéraire peut modifier son texte presque infiniment, car le

public cible n'a pas de recours immédiat au texte source, tandis qu'en regardant un film sous-titré, le public a recours au dialogue original en plus du matériel audiovisuel qui facilite la compréhension. Si les spectateurs connaissent la langue d'origine, ils sont très sensibles à la moindre divergence qu'il y a entre le sous-titrage et le dialogue oral. Dans le cas du doublage, le support audiovisuel est là, mais le dialogue original a été éliminé et substitué par le dialogue doublé. Une contradiction entre le message visuel et les sous-titres ou le doublage serait également très mal vue. La traduction doit donc donner suffisamment mais pas trop d'informations au spectateur – lire le sous-titrage ne devrait pas empêcher le spectateur de suivre le film. Voilà le paradoxe du sous-titrage : il est sans cesse là, visible, couvrant une partie de l'image, mais il devrait être tellement naturel et imperceptible que le spectateur oublie son existence ! Par contre, le doublage, même s'il ne demande rien au spectateur, devrait également être le plus naturel possible, pour éviter que le spectateur soit gêné.

5. *L'Homme sans passé* sous-titré et doublé

Le corpus de ce travail est constitué par le sous-titrage et le doublage français du film akilien par excellence, *L'Homme sans passé* (2002). L'adaptation française du film a été effectuée par Irmeli Debarle, une finlandaise vivant à Paris. Elle maintient des contacts étroits avec Aki Kaurismäki : en plus de son activité de traductrice, elle a joué dans plusieurs films de celui-là et travaillé comme interprète dans ses productions finno-françaises¹⁷. Le sous-titrage du film est fourni par Eclair Vidéo.

L'idée fondatrice de cette étude provient de la constatation de Tomaszewicz (2006 : 23), selon lequel

[T]ous les films sont plus ou moins ancrés dans un contexte socio-culturel spécifique. L'importance de ce paramètre culturel est certes variable, dans les images, parce que l'action se passe dans un contexte géographique, culturel, social donné, dans le comportement des protagonistes – membres de la société

¹⁷ Internet Movie database – Irmeli Debarle, <http://www.imdb.fr/name/nm0213322/>, lien consulté le 11 avril 2012

en question, mais aussi dans le discours des personnages où certains éléments linguistiques renvoient directement à des références culturelles connues de spectateur d'origine.

Le film qui fait l'objet de cette étude représente la culture et la société finlandaise. Les références culturelles y sont présentes aussi bien dans l'image et le son que dans le dialogue. Au lieu de se contenter d'analyser les références culturelles au niveau purement lexical, ce travail se concentre sur la façon dont ces différents éléments (visuels, auditifs, verbaux, esthétiques) créent des significations. La méthode principale du travail est la description et la comparaison. Dans un premier temps, nous avons regardé attentivement les versions sous-titrées et doublées tout en prenant des notes. Nous avons noté dans un tableau à trois colonnes la réplique en finnois, de même que sa version sous-titrée et doublée. Cette disposition nous a déjà permis de tirer une première constatation : la version doublée est à l'écrit plus longue que la version sous-titrée (5400 mots contre 4500 mots), à quoi nous savions nous attendre, mais aussi plus longue que la version originale orale (3400 mots finnois contre 5400 mots français¹⁸). Il faut se souvenir quand même que les chiffres ne sont pas comparables entre le finnois et le français, celui-là étant une langue agglutinante.

Pour avoir une meilleure idée sur l'étendue du corpus, nous avons calculé le nombre de phrases dans le dialogue original. Comme phrases ont été comptées aussi bien les phrases complexes que les phrases simples et les énoncés très courts, comme ceux constitués d'un seul mot, comme *non*. Le concept de phrase équivaut dans cette étude à une entité qui commence avec une majuscule et se termine par un point, un point d'interrogation ou un point d'exclamation ou éventuellement des points de suspension. Il est évident que dans la langue parlée que représente le dialogue filmique, on ne peut pas *voir* les majuscules et les signes de ponctuation. Pourtant, la langue aïkienne ressemble tellement à la langue écrite qu'on peut pratiquement *entendre* les limites de la phrase. Les phrases ont été divisées en répliques. Une réplique correspond, dans la langue parlée, à une unité d'échange verbale, c'est à dire à un énoncé. La réplique est donc définie en termes de l'alternance des sujets parlants¹⁹. Il est bien évident que la division faite par notre oreille n'est pas la seule possible, mais elle nous permet quand

¹⁸ Les chiffres sont approximatifs.

¹⁹ Rappelons que dans le contexte technique du sous-titrage, la réplique a un autre sens (voir chapitre 3.1.).

même d'avoir une certaine idée de l'étendue du corpus. La version finnoise comprend ainsi 737 phrases réparties en 475 répliques, c'est-à-dire tours de rôle. Le doublage contient 704 phrases et environ autant de tours de rôle que la version originale. Le sous-titrage comprend 716 phrases réparties en 739 répliques (unités d'une ou deux lignes qui apparaît sur l'écran pendant 1–6 secondes).

Dans ce qui suit, nous allons analyser le sous-titrage et du doublage français du film *L'Homme sans passé* à l'aide d'un certain nombre d'exemples. Pour mettre en évidence les différences et les similitudes entre la version originale, sous-titrée et doublée, nous nous posons un certain nombre de questions. Premièrement, nous tenterons de répondre à la question de savoir si le style akilien est conservé, modifié, accentué ou neutralisé dans les traductions. Pour mieux comprendre les choix du sous-titreur et du doubleur, nous avons d'abord étudié chaque réplique et noté s'il y a une traduction directe (transfert) ou bien si les répliques contiennent des omissions, des amplifications ou d'autres modifications. Le second sous-chapitre portera sur les marques d'oralité qu'on trouve dans le sous-titrage et le doublage. Quelle fonction ont-elles et en quoi modifient-elles la version originale ? Leur nature étant assez différente dans le sous-titrage et le doublage, notre tâche consiste à l'explicitier. Ensuite, on regardera les pronoms d'adresse : les traducteurs respectent-ils le choix akilien de tutoiement et de vouvoiement ? Finalement, nous examinerons certaines références culturelles concrètes du film. Seront traitées par exemple les paroles des chansons et leurs traductions, car la musique fait partie intégrante de la narration filmique akilienne et fonctionne comme une référence à la culture finlandaise.

5.1. Le style « akilien »

Comme il a déjà été expliqué plusieurs fois avant, le style « akilien » se caractérise par des répliques courtes, elliptiques et minimalistes (Kukkonen 2010 : 41–42). Le dialogue est lent, et même si les personnages expriment de grandes émotions, leur visage reste neutre. Le dialogue – et le manque de dialogue – est un moyen de narration akilienne. En général, les personnages utilisent un langage soutenu, dépourvu d'exclamations fortes et de mots de politesse. Le caractère trop correct de la langue peut créer un effet humoristique chez les spectateurs finnophones, car il est extraordinaire d'entendre les

gens de la classe ouvrière (ou même d'une classe sociale supérieure) parler d'une façon aussi soignée.

Dans ce sous-chapitre, nous allons porter une réflexion sur la traduction du style akilien. Même si le style est composé de plusieurs facteurs, comme par exemple du degré d'oralité (qui sera traité plus tard dans le travail), le sous-chapitre présente une attention particulière à la longueur, ou plutôt à la brièveté du dialogue. Le sous-titre a-t-il besoin de recourir à des condensations ? Si oui, quels sont les éléments omis ? Que devient la langue akilienne dans le doublage ? Nous allons examiner les deux traductions en détail pour voir si leur langue conserve le style akilien ou le modifie. En gros, l'on pourrait dire que le style akilien est conservé si les répliques ne sont pas amplifiées. *Amplifier* désigne dans cette étude 'ajouter dans la traduction des éléments qui ne sont pas présents dans la version originale'. Pour déterminer le nombre d'amplifications, nous utiliserons la rétrotraduction. Si une réplique traduite du français en finnois est plus ample (dans le sens où il contient des éléments qui ne sont pas présents dans l'original) que la réplique finnoise originale, le sous-titrage ou le doublage est considéré comme amplifié. Ce peuvent être des interjections, des conjonctions, des phrases entières, des structures amplifiées, et cætera. Nous considérons comme amplifications également les mots et les structures qui ne sont pas les plus naturelles, mais qui sont du bon français en tout cas. Par exemple, la traduction la plus naturelle de la question *Lähdetäänkö ?* serait *On y va ?* (sous-titrage), mais le doublage utilise une expression amplifiée *On se met en route ?* Ne seront naturellement pas considérées comme amplifications les éléments qui relèvent de la structure du français ou sont linguistiquement indispensables, comme par exemple les pronoms personnels.

Le contraire de l'amplification est le raccourcissement ou l'omission : le sous-titrage en particulier est généralement enclin à condenser le dialogue en fonction du temps et de l'espace. Mais le dialogue akilien a-t-il besoin d'être condensé ? De la même manière que pour les amplifications, ce sera la rétrotraduction qui nous révélera le degré de condensation.

Avant d'entrer dans une analyse détaillée du sous-titrage et du doublage, nous avons choisi un passage du film pour illustrer le style akilien. Le Tableau 2 présente un dialogue entre Mies (M) et Irma (I), l'employée de l'Armée du Salut. La scène se

déroule dehors, dans la cour du foyer d'Irma. Mies, qui vient d'être embauché par l'Armée du Salut, avait demandé à Irma à la porte du bâtiment de l'Armée du Salut de pouvoir l'accompagner jusque chez elle (Image 3).



Image 3. Mies et Irma dans la cour du bâtiment de l'Armée du Salut.

<u>DIALOGUE ORIGINAL</u>	<u>SOUS-TITARGE</u>	<u>DOUBLAGE</u>
M: Tässäkö asut?	C'est ici que tu habites ?	C'est ici que vous vivez ?
I: Tässä.	Oui.	C'est ici.
Kiitos vain saattamisesta. En pelännyt hetkeäkään.	Merci pour la compagnie.	Merci d(e) m'avoir accompagnée.
	Je n'ai pas eu peur un instant.	Je n'ai pas eu peur une seule seconde.
M: Sepä hyvä.	Tant mieux.	J'en suis bien contente.
Varo!	Attention !	Faites attention !
I: Mitä?	A quoi ?	Pourquoi ?
M: Sinulla on roska silmässä.	Tu as quelque chose dans l'oeil.	Vous avez dans l'œil une sorte de poussière.
I: En tunne mitään.	Je ne sens rien...	Je n'en ai pas l'impression.
M: Se on vasta menossa.	Attends, laisse-moi regarder.	Elle vient d'y tomber, un instant.
Anna kun katson.		Laissez-moi r(e)garder.
I: Varastit suudelman.	Tu m'as volé un baiser.	Vous me l'avez volé, ce baiser.
M: Olen pahoillani. En ole herrasmies. Tapaammeko huomenna?	Je suis désolé.	J(e) suis vraiment désolé.
	Je ne suis pas un gentleman !	J(e) suis pas un gentleman !
	On se voit demain ?	On peut se revoir demain ?
I: Epäilemättä, jos tulet töihin.	Sans doute, si tu viens travailler.	Evidemment, si vous venez au travail.
I: Hyvää yötä.	Bonne nuit.	Au revoir, bonne nuit.

Tableau 2. Dialogue entre les deux protagonistes du film, Mies et Irma.

On voit donc clairement que la plupart des répliques sont plus longues dans le doublage que dans le sous-titrage. Il semble que le sous-titreur ait essayé de tout exprimer brièvement. Le résultat est parfois même plus court que l'original (ex. *Kaikilla täällä on ystäviä* est devenu *On a des amis quand même* au lieu de *Tout le monde a des amis ici*, le dernier étant la traduction directe). On peut donc constater que dans ce passage, le sous-titrage garde la brièveté du style de l'original ou même l'accroît. Pour vérifier l'hypothèse de condensation, nous avons étudié les répliques sous-titrées et retenu toutes les omissions et les amplifications.

5.1.1. Le sous-titrage

Omissions

Dans le Tableau 3 figurent tous les types d'omissions qu'on peut observer dans la version sous-titrée. La première colonne indique les types d'omissions trouvés dans le corpus. La deuxième colonne comporte un exemple de chaque type. La première ligne comprend la réplique originale, la deuxième ligne indique notre traduction « directe » de la réplique finnoise vers le français (en italiques et entre parenthèses pour éviter une confusion quelconque), et la troisième ligne correspond à la réplique sous-titrée. La dernière colonne révèle la fréquence de chaque type d'omission.

TYPE DE CHANGEMENT	EXEMPLE DU SOUS-TITRAGE	FRÉQUENCE
omission : verbe ou proposition verbale	Voisitteko jättää meidät hetkeksi. (<i>Pourriez-vous nous laisser un instant ?</i>) Laissez-nous un instant.	28
omission : adverbe	Näettekö jossain lukon? (<i>Voyez-vous une serrure quelque part ?</i>) Vous voyez une serrure ?	21
omission ou condensation : proposition entière	Voitte tulla kuuntelemaan, jos tahdotte. (<i>Vous pouvez venir les écouter si vous voulez.</i>) Vous pourriez venir les écouter.	20
omission : substantif ou groupe nominal	Tämä on pieni konttori, ei ole muita. (<i>C'est un petit agence, il n'y a pas d'autres.</i>) C'est petit, il n'y a que moi.	14
omission : conjonction	Olen pahoillani, mutta tästä ei tule mitään. (<i>Je suis désolé mais je n'y arrive pas.</i>) Je suis désolé, je n'y arrive pas du tout.	11
omission : réplique entière	Les répliques omis sont: Näen (<i>Je vois</i>), Haloo? (<i>Allô?</i>), Terve (<i>Salut</i>), Ei mitään? (<i>Rien?</i>) et Ei (<i>Non</i>).	5
omission : interjection	No, ei sillä ole väliä. (<i>Bof, ça n'a pas d'importance.</i>) Ça n'a plus d'importance.	3
omission : adjectif	Ahneus on perisynti. (<i>La cupidité est un péché capital.</i>) La cupidité est un péché.	2
		au total 104

Tableau 3. Les omissions dans le sous-titrage de *L'Homme sans passé*.

Thérèse Eng (2007 : 15) constate que la stratégie générale du sous-titrage est de ne pas tout traduire. Les omissions ne sont pas rares dans les sous-titres. Les chercheurs parlent de la réduction quantitative, qui se réfère à l'omission des mots, des caractères et cætera, et de la réduction sémantique. Dans cette dernière, il s'agit d'une réduction qui élimine aussi des éléments significatifs et non seulement de la répétition. Pedersen (2005 : 14) constate néanmoins que la condensation touche le plus souvent les constructions verbales qui ne sont pas aussi significatives pour la compréhension que, par exemple, les références culturelles.

Dans le sous-titrage de *L'Homme sans passé*, on peut constater que les omissions les plus fréquentes touchent les verbes (28), les adverbes (21) et les propositions entières, subordonnées ou principales (20). On observe aussi quelques omissions de groupes nominaux (14) et de conjonctions (11). Par contre, les omissions d'adjectifs et d'interjections sont rares, ce qui s'explique probablement en partie par leur petit nombre même dans la version originale. Les omissions observées montrent que la condensation ou la simplification peuvent être utiles comme stratégies de traduction même dans le

dialogue akilien. Dans la plupart des cas, il s'agit uniquement de la réduction quantitative et non sémantique.

L'analyse de la nature des omissions nous permettra de répondre à la question de savoir si les changements altèrent le style du dialogue. Parmi les verbes omis, on trouve des verbes principaux (19) et des verbes auxiliaires ou modaux (9). L'omission des verbes modaux entraîne une certaine simplification dans le dialogue : les personnages ne *peuvent* ou *doivent* plus faire quelque chose, mais ils le font. Dans une certaine mesure, cela a comme effet l'accentuation du style akilien. Par exemple, l'agent de police ordonne Mies d'attendre dans le couloir (*Attendez dans le couloir*) au lieu de lui conseiller de le faire (*Vous pouvez attendre dans le couloir*), comme il le fait dans le dialogue original. Il est intéressant d'observer que les verbes modaux omis sont presque toujours issus de répliques où un personnage « dominant » parle à un personnage « dominé ». Les rapports hiérarchiques se manifestent donc plus clairement dans la version sous-titrée.

Les verbes principaux omis, eux, entraînent dans huit (8) cas la transformation de la phrase traduite en une phrase averbale. Par exemple, la phrase *Mikä on vainajan nimi?* ('*Quel est le nom du défunt ?*') devient dans le sous-titrage *Le nom du défunt ?*, et *Tässä on teille sikari* ('*Tenez, un cigare*'), devient une question simple *Un cigare ?* Dans le reste des verbes principaux omis, la phrase originale contient deux verbes (*Elämänilosi näyttää palanneen*, '*Tu sembles avoir retrouvé ta joie de vivre*') mais la traduction sous-titrée n'en contient qu'un seul (*Tu as retrouvé ta joie de vivre*). Suite à l'omission du verbe, les phrases deviennent plus constatantes et dépourvues de jugements personnels.

Les adverbes omis expriment la modalité (8), le temps ou l'aspect (5), la quantité (2), la manière (2), l'intensité (1), le lieu (1), l'affirmation (1) et l'interrogation (1). Les omissions d'adverbes semblent servir le plus souvent à épargner de l'espace. Elles ne modifient pas véritablement le sens des répliques. Le style devient souvent plus constatant, comme par exemple dans la question *Kai te nyt sentään nimenne osaatte kirjoittaa?* ('*Vous savez tout de même écrire votre nom ?*') dont la traduction sous-titrée est *Vous savez écrire votre nom*.

Un certain nombre d'omissions ne peuvent pas être réduites à une seule classe grammaticale, comme nous l'avons fait pour les groupes verbaux, les adverbes, les

noms et les conjonctions. Ces omissions concernent toute une proposition. Dans 20 cas, on peut observer des modifications au niveau propositionnel. Le changement peut se manifester dans la proposition principale (14) ou subordonnée (6). Parfois la structure syntaxique se trouve modifiée, comme par exemple dans la réplique d'Anttila : *Hänen [Luojan] polkunsa ovat minulle tuntemattomat* ('*Je ne connais pas ses sentiers [de Dieu]*'), qui a été sous-titré *Dieu, je connais pas*.

En outre, on peut observer dans le corpus un certain nombre d'omissions de noms et de conjonctions. On trouve quatorze (14) substantifs ou groupes nominaux, onze (11) conjonctions, trois (3) interjections et deux (2) adjectifs omis. Par l'adjectif omis, nous faisons référence au préfixe finnois *peri-* qui aurait été traduit en français par un adjectif *capital* (*péché capital*).

Cinq (5) répliques ont été omises entièrement. Ce sont des répliques courtes d'un seul mot, prononcées, dans la plupart des cas, dans une situation où le temps et l'espace sont peu abondants. L'omission de la réplique *Haloo?* ('*Allô ?*') s'explique par la similitude de prononciation, qui fait que le spectateur francophone n'a pas forcément besoin d'une traduction pour comprendre la réplique.

Amplifications

TYPE DE CHANGEMENT	EXEMPLE DU SOUS-TITRAGE	FRÉQUENCE
amplification : verbe ou proposition verbale	Ajatus nimettömästä haudasta... (L'idée d'une tombe sans nom...) L'idée d'une tombe sans nom <u>me déplaît</u> .	5
amplification: adjectif	Sainpahan tekosyyn juoda itse kahdeksan. J'ai eu le prétexte pour en boire huit. (Tu m'as donné un <u>bon</u> prétexte pour en boire huit.)	3
amplification: adverbe	Teidän on parasta lähteä. (Il vaut mieux que vous partiez.) Il vaut mieux que vous partiez, <u>maintenant</u> .	3
amplification : interjection	Hän osaa puhua. Il sait parler. <u>Ah</u> , il parle !	2
		au total 13

Tableau 4. Les amplifications dans le sous-titrage de *L'Homme sans passé*.

En plus d'omissions, la version sous-titrée contient également un petit nombre d'amplifications (Tableau 4). Les éléments ajoutés sont des verbes (5), des adverbes (3)

et des adjectifs (3). On trouve également deux (2) interjections ajoutées. Les verbes ajoutés paraissent servir à augmenter l'explicité de la traduction : lorsque Mies, qui ne souvient pas de son nom, se lamente *L'idée d'une tombe sans nom...* ('*Ajatus nimettömästä haudasta...*'), dans la traduction il le dit plus clairement : *L'idée d'une tombe sans nom me déplait*. Les adverbes ajoutés rendent le dialogue plus naturel en français. Lorsque Mies dit en finnois avoir peur dans le noir, dans les sous-titres il dit avoir peur *tout seul* dans le noir. La même chose vaut pour les adjectifs : au lieu d'un *prétexte* ('*tekosyy*'), on parle en français d'un *bon prétexte* ('*hyvä tekosyy*'), et au lieu d'une *violence* ('*väkivalta*') on parle d'une *violence externe* ('*ulkoinen väkivalta*'). Même si les amplifications ne changent pas le contenu du message, ils rendent la langue plus acceptable pour le public. Comme le nombre d'amplifications est pourtant peu important, on peut considérer que dans l'ensemble du film, le traducteur n'a pas seulement conservé le style akilien, mais l'a accentué avec les 104 omissions ou condensations qu'il a effectuées.

5.1.2. Le doublage

Comme nous venons de le voir, le sous-titrage de la langue akilienne n'est pas totalement dépourvu d'omissions ou de condensations. En outre, un petit nombre d'amplifications a pu être trouvé dans le corpus. En règle générale, le sous-titrage ne modifiait pourtant pas beaucoup la langue par rapport à la version originale. Ceci était possible grâce à la lenteur du dialogue typique au réalisateur.

Le doublage a tendance à amplifier les répliques et à les rendre plus « acceptables » en français. Les amplifications trouvées dans le corpus sont de neuf types :

TYPE DE CHANGEMENT	EXEMPLE DU DOUBLAGE	FRÉQUENCE
ajout: adverbe	Te olette ystävällinen. (<i>Vous êtes aimable.</i>) Vous êtes <u>très</u> aimable.	78
ajout ou amplification : proposition entière	Onko se kuollut ? (<i>Est-il mort</i>) Tu crois <u>qu'</u> il est mort ?	59
ajout: verbe ou proposition verbale	Lasket leikkiä. (<i>Tu plaisantes.</i>) Tu <u>aimes</u> plaisanter.	53
ajout : substantif ou groupe nominal	Anna olla. (<i>Arrête.</i>) Arrête <u>tes</u> questions.	36
ajout : adjectif	Pääni on jotenkin vahingoittunut. (<i>J'ai blessé la tête d'une certaine manière.</i>) J'ai pris un <u>mauvais</u> coup sur la tête	18
ajout : pronom (facultatif)	Saatte rahat jo huomenna. (<i>Vous aurez l'argent dès demain.</i>) Vous aurez <u>votre</u> argent demain.	13
ajout : conjonction	Minä rakastan tuota naista. (<i>J'aime cette femme.</i>) Parce <u>que</u> j'aime cette femme.	10
ajout : interjection	Hän osaa puhua! (<i>Il sait parler.</i>) <u>Tiens</u> , vous savez parler.	8
ajout pragmatique	Kaksi olutta. (<i>Deux bières.</i>) Deux bières, <u>s'il vous plaît</u> .	6
		au total 281

Tableau 5. Les amplifications dans le doublage de *L'Homme sans passé*.

La première remarque que le Tableau 5 nous permet de tirer est que les amplifications sont beaucoup plus nombreuses que celles trouvées dans le sous-titrage. Deuxièmement, les types d'amplifications sont plus nombreux que dans le doublage.

Les amplifications d'adverbes sont les plus courantes (78). Les adverbes ajoutés expriment la modalité (38), la manière (13), le temps ou l'aspect (9), l'intensité (7), le lieu (5) et la quantité (4). Les adverbes modaux, qui expriment l'attitude du locuteur par rapport à ce qu'il dit, ou modalisateurs²⁰ sont les plus courants. Les mêmes adverbes apparaissent souvent : on trouve sept (7) fois *vraiment*, six (6) fois *mais*, dix (10) fois *oui* ou *non*. Les adverbes accentuent le message et le rendent « plus français », comme par exemple *Tout le monde a des amis, non ?* au lieu de *Tout le monde a des amis ici* ('*Kaikilla täällä on ystäviä*').

²⁰ Par exemple oui, non, peut-être.

En plus d’adverbes, on trouve 59 ajouts ou amplifications d’une proposition entière. Les amplifications servent probablement à rendre plus naturel le dialogue : la synchronisation labiale veut que les personnages parlent quand ils bougent leur lèvres. C’est principalement pour cette raison que les répliques ont dû être amplifiées. Ces ajouts et les amplifications sont de plusieurs types. Premièrement, on peut observer des amplifications dans les propositions principales, ou ajouts des propositions principales :

Réplique finnoise	Traduction « directe »	Réplique doublée
1. Kahdeksan kertaa kahdeksan?	1.a. <i>Huit fois huit ?</i>	1.b. Huit fois huit, <u>ça fait combien ?</u>
2. Entä toimeentulotuki?	2.a. <i>Et le RMI ?</i>	2.b. <u>On va peut-être faire une demande d’aide sociale ?</u>
3. Mehän olemme työtovereita.	3.a. <i>Mais nous sommes collègues.</i>	3.b. Mais nous sommes collègues, <u>nous travaillons ensemble.</u>

Les répliques finnoises sont courtes mais sans ambiguïtés : tout est dit sans rien de trop. Le doublage se veut plus explicite, et l’on peut voir que l’adaptateur a dû interpréter le message de sorte qu’il ait pu amplifier les répliques d’une façon naturelle. Le premier type d’amplification s’illustre dans la première réplique. Le contenu reste inchangé, mais la forme est amplifiée. La réplique doublée est plus explicite que la réplique finnoise. Le second exemple ressemble au premier, mais cette amplification contient plus d’interprétation (*‘faire une demande’*). La troisième réplique est un exemple d’une amplification totalement redondante, où la même chose est dite deux fois (*être collègues* équivaut à *travailler ensemble*).

En plus de ces amplifications redondantes, le doublage contient un certain nombre d’amplifications qui ajoutent quelque chose au sens du message sans pourtant trop le modifier. Par exemple, Irma constate que Mies a repris le goût de la vie, à quoi Mies répond de façon suivante : *Tunnen itseni voimakkaaksi, koska sinä innoitat minua* (*‘Je me sens fort car tu m’inspires’*), et dans le doublage il dit : C’est vrai, je me sens en pleine force, parce que tu es quelqu’un qui m’inspires. Ces amplification sont de type « c’est tout », « c’est vrai », et cætera.

Toutes les amplifications ne sont pourtant pas redondantes mais témoignent du fait que l’adaptateur a interprété le contenu de la réplique. Prenons un exemple qui illustre ce type d’amplification. Dans la première moitié du film, le gardien Anttila propose à Mies un logement. Il s’agit d’un conteneur miteux à bord de la mer. Mies considère que le

prix est trop élevé, à quoi Anttila répond : *Minunkin on elettävä. Monet maksaisivat merinäköalasta moninkertaisesti. Ettekä te näytät siltä että kestäisitte talven yli* ('Je dois vivre, moi aussi. Pour la vue sur la mer, beaucoup paieraient un prix multiple. Et vous n'avez pas l'air de quelqu'un qui passera l'hiver'). La réponse a été doublée par *Faut bien que je vive moi aussi, et pour la vue sur la mer bien des gens paieraient davantage. Seulement je suis un philanthrope, et vous un me faites l'air d'un type qui ne passera pas l'hiver*. La proposition principale soulignée contient une information qui n'est pas présente dans la version originale, le fait qu'Anttila se considère comme un philanthrope.

Les amplifications dans les subordonnées sont généralement des subordonnées en *si*, c'est-à-dire qui expriment la condition. On trouve également des interrogations indirectes, comme dans l'exemple 4b. :

Réplique finnoise	Traduction « directe »	Réplique doublée
4. Siitä en tiedä mitään.	4.a. <i>Je n'en sais rien.</i>	4.b. Je ne sais pas <u>si c'est le mot juste.</u>
5. Teatterikoulu on tuossa kulman takana.	5.a. <i>L'école d'art dramatique se trouve derrière le coin.</i>	5.b. <u>Si vous voulez devenir acteur</u> , il y a un cours tout près d'ici.
6. Jumalan armo pätee kyllä taivaassa, mutta täällä maan päällä on myös itse autettava itseään.	6.a. <i>La grâce de Dieu est en vigueur dans le ciel, mais ici, sur la terre, il faut s'aider soi-même aussi.</i>	6.b. La grâce divine fait les prodiges dans le ciel mais ici-bas il faut s'aider soi-même <u>si on veut progresser.</u>
7. Ilman hampaita en selviä.	7.a. <i>Sans dents, je ne m'en sortirai pas.</i>	7.b. <u>Si je perds mes dents</u> , je n(e) m'en sortirai jamais.

Les amplifications des exemples 4.b. et 7.b. sont redondantes, car ils ne font que modifier la façon dont le message est exprimé, non le contenu. En revanche, les exemples 5.b. et 6.b. modifient quelque peu le contenu du message par rapport à l'original. L'adaptateur a formulé une traduction qui s'approprie à son interprétation du message.

Comme amplifications propositionnelles ont également été comptées les solutions paraphrastiques, c'est-à-dire les expressions qui auraient pu être remplacées par un seul mot. Par exemple, le gardien Anttila demande à Mies de ne pas pinailler en disant *Arrêtez de couper les cheveux en quatre*. Ce genre d'amplifications rendent la langue plus colorée. Dans une réplique, Anttila parle de Dieu en constatant que *ses sentiers me sont inconnus* ('*Hänen polkunsä ovat minulle tuntemattomat*'). Dans le doublage, sa

réplique a été traduit par *Je ne peux que faire confiance en ce personnage bien obscur pour moi*. La version doublée contient la même information, mais l’amplifie de sorte que dans la réplique doublée, Anttila souligne davantage le caractère hasard de Dieu.

Comme on peut le constater à la lumière des exemples cités, les amplifications propositionnelles rendent la réplique en général plus naturelle ou compréhensible, mais des cas contraires peuvent également être identifiés. Par exemple, Mies constate dans l’agence pour l’emploi qu’il ne peut pas remplir les formulaires à cause de sa perte de mémoire : *Mutta kun tämä nimiongelma...* (*‘Mais ce problème de nom...’*). La réplique doublée, comparée à l’originale, paraît stylistiquement peu naturel : *Mais le fait est que j’ai ce problème de nom*.

Les amplifications propositionnelles sont proches des amplifications verbales (53). En règle générale, il s’agit d’amplifier la phrase en y introduisant une interrogation (exemples 8b, 9b et 10b) ou un verbe auxiliaire ou modal (exemple 11b), qui n’est pas présent dans l’original.

Réplique finnoise	Traduction « directe »	Réplique doublée
8. Onko se kuollut?	8.a. <i>Est-il mort ?</i>	8.b. <u>Tu crois qu’il</u> est mort ?
9. Miksi se sinua niin kiinnostaa?	9.a. <i>Pourquoi cela t’intéresse tellement ?</i>	9.b. <u>Puis-je savoir</u> en quoi ça t’intéresse ?
10. Tiedätkö, miten pyykkiä pestään?	10.a. <i>Sais-tu comment on lave le linge ?</i>	10.b. <u>Tu sais comment on fait</u> pour laver le linge ?
11. Mutta nämä kysymykset.	11.a. <i>Mais ce questions.</i>	11.b. <u>Mais je sais pas répondre</u> aux questions.

Ce type d’amplifications rendent le dialogue français plus « oralisant » par rapport au dialogue original. Les répliques contenant une amplification verbale sont moins laconiques et plus naturelles. Ce n’est pourtant pas le cas toujours. L’interrogation avec l’inversion du sujet de l’exemple 9.b (*puis-je savoir*) n’est pas très courant dans une situation informelle. Dans cette réplique particulière, l’ordre des mots inversé accentue la question. Ce type d’amplifications verbales s’expliquent souvent par la synchronie temporelle ou labiale ou les deux.

Après les amplifications verbales, on peut observer 36 amplifications substantives. Leur nature est souvent spécifique :

Réplique finnoise	Traduction « directe »	Réplique doublée
12. Hae kananmunia ja maitoa.	12.a. <i>Va chercher des œufs et du lait.</i>	12.b. Va acheter des œufs et <u>une bouteille</u> de lait.
13. Äläkä viivy koko iltaa.	13.a. <i>Ne reste pas toute la soirée.</i>	13.b. Reste pas <u>au café</u> toute la soirée !
14. Satanen.	14.a. <i>Cent.</i>	14.b. Cent <u>marks</u> .
15. Minun ruuansulatukseni ei kuulu tähän.	15.a. <i>Mon métabolisme n'a rien à voir avec ceci.</i>	15b. Mon appareil digestif n'a rien à voir <u>avec l'histoire</u> .

L'exemple le plus intéressant est la réplique 13. Il s'agit de la réplique de la femme de Nieminen, qui envoie son mari acheter des œufs et du lait en lui donnant une certaine somme d'argent. Ce dernier prend l'argent, et sa femme ajoute : *Reste pas au café toute la soirée !* (13.b.) La réplique en finnois ne contient pas le mot *café*, mais le spectateur sous-entend que la femme permet que son mari aille boire un verre mais ne veut pas qu'il soûle. Le mot *café* est pourtant un peu trop sophistiqué pour faire référence au lieu où les Finlandais ont l'habitude de boire de l'alcool.

On trouve également 18 amplifications adjectivales. Les adjectifs ajoutés ont généralement pour effet d'accentuer ou de spécifier le message. Les adjectifs courants et courts sont les plus fréquents : on trouve six (6) fois *petit*, deux (2) fois *bon*.

Dialogue original	Traduction « directe »	Réplique doublée
16. Missäs tässä kylässä on työvoimatoimisto?	16.a. <i>Où se trouve l'agence pour l'emploi dans ce village ?</i>	16.b. Où se trouve l'agence pour l'emploi dans ce <u>petit</u> village ?
17. Saatan kuitenkin saada selkään kotona.	17.a. <i>J'aurai peut-être une raclée à la maison.</i>	17.b. Seulement je prendrai peut-être une <u>bonne</u> raclée.

En plus de ces adjectifs, l'adaptateur a ajouté d'autres adjectifs courants comme *mauvais*, *simple*, *triste* et *pauvre*. Par exemple, Mies constate que sa tête a été blessée (*Pääni on jotenkin vahingoittunut*, 'Ma tête a été blessée d'une certaine manière'), et la réplique a été doublée par *J'ai pris un mauvais coup sur la tête*. En plus, on observe quelques adjectifs spécifiques. Par exemple, la réplique d'Irma, *Kaikki on armoa* ('Tout est grâce'), a été doublée *Tout n'est que grâce divine*. Les adjectifs qui accentuent le message rendent les répliques plus ciblées, car le français a probablement plus tendance à utiliser des adjectifs comme *petit*, *bon* et *mauvais* dans la langue courante que le finnois.

Les répliques doublées contiennent treize (13) pronoms facultatifs ajoutés. Il est clair que le doublage est plein de pronoms qui ne trouvent pas de leur correspondant dans le

dialogue original, mais cela remonte tout simplement aux différences grammaticales de ces deux langues. Pourtant, il y a des répliques où le pronom n'aurait pas été grammaticalement obligatoire en français. Par exemple, la réplique de Mies *Rahat tulevat varmasti kuin kuolema* ('Vous aurez l'argent, c'est aussi certain que la mort') a été doublée *Vous aurez votre argent, c'est aussi certain que la mort.*

Dix (10) répliques ont été amplifiées à l'aide d'une conjonction. Il s'agit donc de transformer la structure propositionnelle et d'unir deux propositions à l'aide d'une conjonction. Par exemple, Mies est en train de ramasser ses pommes de terre lorsque Nieminen lui demande s'il peut en avoir. Mies répond : *Näistä ei riitä kolmelle. Ajattelin kutsua Irmaa kylään* ('Ce ne sera pas assez pour trois. J'ai pensé inviter Irma'), et la réponse a été doublée par *Ça sera pas suffisant pour trois, car j'ai compté inviter Irma pour l'occasion.* En plus de ce type d'amplifications, on trouve des conjonctions ajoutées en début de phrase. La plus fréquente est *mais* (3). Les *et* en début de phrase n'ont pas été comptés parmi les amplifications, car il n'est pas toujours évident de savoir si le personnage dit *et* ou s'il s'agit d'une interjection comme *eah*.

Dans le corpus, on trouve huit (8) interjections ajoutées. Nous n'avons naturellement compté que les interjections qui sont bien audibles dans le discours. Les interjections ajoutées rendent le dialogue plus « oralisant », car le dialogue finnois ne comporte qu'un petit nombre d'interjections. Par exemple, lorsque Mies ouvre sa bouche pour la première fois, la femme de Nieminen constate : *Hän osaa puhua* ('Il sait parler'), mais la réplique a été doublée par *Tiens, vous savez parler.*

En plus des interjections, on trouve six (6) ajouts que nous avons décidé de caractériser comme pragmatiques. Trois d'entre eux constituent en *s'il vous plaît*, tellement naturel en français que ne pas le prononcer risquerait de faire impoli. Par exemple, Nieminen demande dans la version doublée dans un café *Deux bières, s'il vous plaît*, même si dans la version finnoise il prononce tout simplement '*Deux bières*'.

5.2. Les marques d'oralité

Comme nous l'avons indiqué plusieurs fois avant, le dialogue finnois akilien rassemble plutôt à de la langue écrite qu'à de la langue parlée. Les personnages utilisent des mots,

des structures et des tournures atypiques à l'oral. Par exemple, leur prononciation est travaillée : ils n'utilisent pas de formes raccourcies *mä* et *sä* de pronoms personnels *minä* 'je' ou 'moi' et *sinä* 'tu' ou 'toi'. Le dialogue finnois est quasi dépourvu de particules illocutoires et d'hésitations typiques à la langue parlée. Le caractère trop correct de la langue est un moyen de narration akilien, raison pour laquelle il serait important de la conserver dans les traductions.

Cependant, dans certains passages le dialogue est moins soutenu. Par exemple, au début du film deux petits garçons de moins de dix ans voient Mies allongé par terre au bord de la mer, et l'un demande à l'autre si l'homme est mort. Pour faire référence à l'homme, le garçon utilise le pronom démonstratif finnois, *se*, fréquent dans la langue parlée, au lieu du pronom personnel *hän* ('il'). Plus tard, un musicien de l'orchestre de l'Armée du Salut utilise la forme impersonnelle (qui correspond en français à la forme avec le pronom personnel *on*) pour faire référence à tout le groupe : *Mielellään me uudistutaan* au lieu de la forme correcte *uudistumme*. Les sous-titres sont conformes à la source : *On veut bien du nouveau* au lieu de *Nous voulons bien du nouveau*. Le doublage combine les deux : *Nous, on veut bien s'adapter*. On observe un style moins soutenu également chez un sans domicile fixe vivant dans un conteneur à ordures. Lorsque Mies vient lui dire bonjour, il lui répond : *Keittiäisin kahvin, mut kahvi on loppu* ('Je te ferais un café mais je n'ai pas de café'). Le mot *mutta* 'mais' n'est prononcé qu'en moitié, *mut*, forme très courante dans le finnois quotidien. En général, l'oralité dans le dialogue semble être liée à certains personnages ayant un tout petit rôle : par exemple, tous les personnages cités ci-dessus n'ont qu'une ou deux répliques dans le film entier, et le fait qu'ils parlent plus « oralement » que les personnages principaux peut servir à les caractériser.

A l'exception de ces rares exemples, le dialogue akilien du film entier est loin de la langue oralisante. A la différence de l'analyse du style akilien dans le chapitre 5.1., où l'on analysait les omissions et les amplifications dans les répliques, le chapitre présent se concentrera uniquement sur les modifications qui influencent le degré d'oralité du dialogue.

Les marques d'oralité sont bien différentes dans le sous-titrage et le doublage, le premier étant de la langue écrite et le deuxième de la langue parlée. Dans la langue écrite, l'oralité peut se manifester, entre autres, dans le choix de mots et le choix de

l'ordre de mots. Ces moyens peuvent également être utilisés dans la langue parlée, mais en plus de choix lexicaux et stylistiques, l'oralité peut se manifester aussi dans la prononciation. Comme l'a démontré l'analyse du style akilien dans le chapitre 5.1., le doublage est en général plus « ample » que l'original et le sous-titrage. Le sous-titrage, quant à lui, a tendance à condenser et à simplifier surtout les constructions verbales et adverbiales. Comme les moyens utilisés dans les deux traductions sont tellement divergents, nous avons choisi de les traiter séparément.

Pour analyser le degré d'oralité dans la traduction, nous avons tiré du sous-titrage toutes les répliques qui nous paraissent plus « oralisantes » que celles de la version originale. Pour illustrer les éléments trouvés ont été établis des tableaux dans lesquels figurent les changements discernés. Le Tableau 6 indique les éléments considérés comme oraux, trouvés dans le sous-titrage, et leur fréquence:

TYPE DE CHANGEMENT	EXEMPLE DU SOUS-TITRAGE	FRÉQUENCE
NIVEAU LEXICAL		
ça	Tyydyttävää. (<i>Satisfaisant.</i>) Ça ira.	38
on	Olemme jo ulkona. (<i>Nous sommes déjà dehors.</i>) On est déjà dehors.	30
NIVEAU TYPOLOGIQUE		
points de suspension	Minulla on autokin. (<i>J'ai même une voiture.</i>) J'ai même une voiture...	23
NIVEAU SYNTAXIQUE		
interrogation directe	Milloin voin muuttaa? (<i>Quand puis-je emménager?</i>) J'emménage quand?	60
omission du pronom interrogatif	Mikä on vainajan nimi? (<i>Quel est le nom du défunt ?</i>) <i>Le nom du défunt ?</i>	4
..., c'est	Huumeita saatte kadulta. (<i>Vous trouverez des drogues dans la rue.</i>) La drogue, c'est dans la rue.	2
omission du <i>ne</i> de négation	Hänen polkunsä ovat minulle tuntemattomat. (<i>Ses chemins me sont inconnus.</i>) Dieu, je connais pas.	1
		au total 158

Tableau 6. Marques d'oralité dans le sous-titrage de *L'Homme sans passé*.

Les modifications trouvées sont de type lexical, typologique et syntaxique. La modification la plus répandue au niveau lexical est l'utilisation du pronom démonstratif familier *ça*. Dans un style soutenu, on lui préfère généralement *cela* ou *ceci*. Le corpus sous-titré contient 38 cas où le sous-titreur a utilisé *ça* dans une réplique qui ne contient

pas de traits d'oralité dans la version originale. *Ça* peut renvoyer à un nom précis (19.b.) :

Dialogue original	Traduction « directe »	Réplique sous-titrée
18. N: Aika pieniä perunoita.	18.a. <i>Assez petites, ces pommes de terre.</i>	18.b. Les pommes de terre sont petites.
19. M: Sää ei ollut suotuisa. Aina näistä sopan saa.	19.a. <i>La météo n'a pas été favorable. On peut toujours en faire une soupe.</i>	19.b. Il n'a pas fait très beau, mais <u>ça</u> suffit pour une soupe.

ou bien à une proposition. Par exemple, lorsque Mies vient chercher des vêtements dans le marché aux puces de l'Armée du Salut, Irma constate : *Tuollaisena kukaan ei ota sinua vakavasti* ('Comme cela, personne ne vous prendra au sérieux'). Le sous-titrage de la réplique est *Sinon ça ne fera pas sérieux*. Dans ce cas, *ça* sert à condenser la réplique. L'utilisation de *ça* ne sert pourtant pas toujours à condenser le sous-titrage. Par exemple, Mies demande à un homme qui réside dans le conteneur à ordures comment il va (*miten voit*, 'comment vas-tu'), mais le sous-titrage utilise la forme plus familière *Comment ça va ?*, même si cela n'épargne que deux caractères. Dans certains cas *ça* aurait pu être remplacé par *cela*, mais la traduction serait devenue moins naturelle en français. Par exemple, Mies demande à l'employée de la banque *Ça vous dérange, si je fume ?* même s'il y aurait eu suffisamment d'espace pour utiliser *cela*.

Le deuxième type de modification concerne le pronom indéfini *on*, qui est utilisé dans 30 cas au lieu du pronom personnel *nous* ou un autre pronom personnel, comme *tu* ou *vous*. Le finnois n'a pas toujours besoin d'exprimer le pronom personnel, car ce dernier se voit dans la conjugaison du verbe. Par exemple, la phrase *sinä syöt* 'tu manges' fonctionne parfaitement sans le pronom personnel *sinä* 'tu'. Le pronom indéfini *on* du français est exprimé en finnois avec la voix passive. Dans la langue parlée finnoise, la voix passive est en train de remplacer la forme personnelle en *nous*, tout comme le *on* en français.

A l'exception de deux cas, les personnages utilisent toujours un pronom personnel (*tu*, *nous* ou *vous*) au lieu du passif, qui est utilisé en finnois au même titre que le pronom indéfini *on* en français. Dans certains cas, *on* est utilisé même si la version originale utilise un autre pronom personnel que le *on*. Par exemple, Mies demande à Irma *Lähdetkö lauantaina ulos?* ('Tu sors samedi?'), mais dans le sous-titrage il demande si

on sort samedi. N'ont pourtant pas été comptés les *on* du sous-titrage lorsque le finnois utilise la voix passive. Par exemple, la question *Lähdetääinkö ?* a été sous-titrée *On y va ?*, qui est la traduction la plus proche.

Dans un texte écrit, l'oralité peut se manifester également au niveau typographique. Vu l'exigence de lisibilité du sous-titrage, ce dernier ne peut ressembler au langage Internet ou texto avec des majuscules (*C* pour 'c'est') et des chiffres (*mr6* pour 'merci'). La seule manière d'exprimer l'oralité au niveau typographique est donc la ponctuation. Dans le sous-titrage de *L'Homme sans passé*, on trouve vingt-trois (23) répliques avec points de suspension en fin d'énoncé. Ils ont été comptés parmi les solutions « oralisantes » en raison de leur quantité relativement petite dans la langue écrite. Dans les sous-titres, dont la langue est généralement très correcte, l'apparition des points de suspension saute aux yeux du spectateur et lui rappelle du fait que la traduction essaie de reproduire une langue orale utilisée par les acteurs.

Au niveau syntaxique, l'oralité se manifeste dans le sous-titrage dans certaines constructions typiques à l'oral. L'omission du pronom interrogatif (4 cas) ou du *ne* de négation (seulement un cas) rend le dialogue moins formel, ce qui nous rappelle de l'oralité. La marque d'oralité la plus évidente au niveau syntaxique est pourtant l'utilisation de l'ordre des mots direct dans l'interrogation. On le trouve dans soixante (60) interrogations sur les 134 interrogations du sous-titrage. Trente-neuf (39) interrogations sont indirectes. Les trente-cinq (35) cas qui restent sont des interrogations sans verbe, raison pour laquelle elles ne peuvent être considérées ni directes ni indirectes. L'ordre direct est donc le plus utilisé dans l'interrogation. Lorsque presque une moitié des questions sont dans l'ordre direct, le dialogue sous-titré paraît quelque peu plus oral que le dialogue original. Il est bien évident que l'interrogation française ne peut être directement comparée à l'interrogation finnoise, car en finnois, l'interrogation se fait à l'aide d'une particule interrogative *-ko/-kö* ou d'un pronom interrogatif et non pas en jouant avec l'ordre de mots.

Il n'est pas évident d'analyser le degré d'oralité des interrogations en finnois, mais le style dans lequel la plupart des questions sont prononcées est plutôt soutenu. Dans 12 cas, on trouve pourtant une particule enclitique *-s* adjointe à un pronom interrogatif. C'est une

particule typique au finnois oral qui sert à atténuer les questions et les ordres et les rend souvent familiers²¹ :

Réplique finnoise	Traduction « directe »	Réplique doublée	Commentaires
20. Mikäs mies te olette?	20.a. <i>Quel homme êtes-vous ?</i>	20.b. Qui êtes-vous ?	<i>interrogation indirecte</i>
21. Mikäs sinun nimesi on?	21.a. <i>Comment t'appelles-tu ?</i>	21.b. Comment t'appelles-tu ?	<i>interrogation indirecte</i>
22. Mikäs tuo on?	22.a. <i>Qu'est-ce que c'est que ça ?</i>	22.b. C'est quoi ça ?	<i>interrogation directe, ça</i>
23. Missäs hän on?	23.a. <i>Où est-il ?</i>	23.b. Où est-il ?	<i>interrogation indirecte</i>
24. Missäs tässä kylässä on työvoimatoimisto?	24.a. <i>Où est l'ANPE de ce village ?</i>	24.b. Où est l'ANPE de ce village ?	<i>adverbe interrogatif où</i>
25. Mitäs tehdään?	25.a. <i>Qu'est-ce qu'on fait ?</i>	25.b. On fait quoi ?	<i>interrogation directe</i>
26. Mitäs nyt tapahtuu?	26.a. <i>Qu'est-ce qui se passe maintenant ?</i>	26.b. Qu'est-ce qu'on fait ?	<i>interrogation en est-ce que</i>
27. No mitäs pankinjohtaja siihen sanoo?	27.a. <i>Bof, qu'en dit le directeur de la banque ?</i>	27.b. Que dit le directeur de la banque ?	<i>adverbe interrogatif que</i>
28. Mitäs siihen sanotte?	28.a. <i>Qu'en dites-vous ?</i>	28.b. Qu'en dites-vous ?	<i>interrogation indirecte</i>
29. Mitäs nyt?	29.a. <i>Maintenant quoi ?</i>	29.b. Et maintenant ?	<i>intonation</i>
30. Mitäs tuo tarkoittaa?	30.a. <i>Qu'est-ce que ça veut dire ?</i>	30.b. Ça veut dire quoi ?	<i>interrogation directe</i>
31. Mitäs tämä on?	31.a. <i>Qu'est-ce que c'est ?</i>	31.b. C'est quoi ça ?	<i>interrogation directe</i>

Sur les douze interrogations finnoises contenant des marques d'oralité, cinq ont été traduites « oralement » (les exemples 22.b., 25.b., 26.b., 30.b. et 31.b.). L'oralité se manifeste dans l'utilisation du pronom démonstratif *ça* et du pronom impersonnel *on* (au sens de *nous*) dans l'ordre de mots direct. Quatre exemples (20.b., 21.b., 23.b. et 28.b.) ont été traduits « littéralement », c'est-à-dire en utilisant l'interrogation avec inversion du sujet. Les exemples 24.b., 27.b., et 29.b., quant à eux, ont été traduits d'une façon neutre, aussi naturel à l'oral qu'à l'écrit.

²¹ La version en ligne d'*Iso suomen kielioppi* ('La grande grammaire finnoise'), § 837 (disponible uniquement en finnois), <http://scripta.kotus.fi/visk/sisallys.php?p=837>, lien consulté le 11 avril 2012

Des ajouts d'interjections dans le sous-titrage ont été observés dans le chapitre consacré au style akilien. Ils ne sont que deux, mais ils rendent le dialogue plus oralisant. On peut donc constater que le traducteur utilise et des stratégies « oralisantes » et des stratégies qui accentuent le style soutenu dont font usage les personnages. Dans la plupart des cas, la traduction équivaut stylistiquement au texte source.

Pour le doublage, une analyse aussi approfondie que pour le sous-titrage n'a pas été possible, car l'on trouve de l'oralité partout, surtout dans la prononciation. Par exemple, la chute du *e* entre deux consonnes, aussi bien que l'élision à la deuxième personne du singulier sont très fréquentes. Il n'est pas exceptionnel de trouver plus d'un de ces moyens dans une même phrase.

Chute du <i>e</i>	Elision
32. Merci <u>d(e)</u> m'avoir accompagnée.	35. <u>T'as</u> peut-être dans le cerveau un p(e)tit caillot qui bloque l'endroit d(e) la mémoire. L'alcool va l(e) dissoudre.
33. Et y a pas <u>d(e)</u> soupe réussie sans un bon oignon.	36. <u>T'as</u> d(e) la chance.
34. Vous comprenez de quoi <u>j(e)</u> parle ?	37. <u>T'as</u> pas l'air d'un intello.

Les moyens cités au-dessus sont tellement fréquents dans le corpus doublé que nous n'avons pas jugé utile de les compter. Ont été comptés, par contre, les fréquences des *ça* et *on*, comme pour le sous-titrage. De même, la fréquence des interrogations directes sur toutes les interrogations et les omissions du *ne* de négation donnent une certaine idée du degré d'oralité du doublage. (Tableau 7).

TYPE DE CHANGEMENT	EXEMPLE DU DOUBLAGE	FRÉQUENCE
NIVEAU LEXICAL		
<i>ça</i>	Nämä jäivät ylitse. (<i>C'est ce qui reste.</i>) Tout <u>ça</u> sert à rien.	37
<i>on</i>	Eikä meillä ole pesukonettakaan. (<i>Nous n'avons même pas de machine à laver.</i>) (<u>On</u> n'a pas de machine à laver.)	21
NIVEAU SYNTAXIQUE		
interrogation directe	Mihin asti muistat? (<i>Jusqu'où te souviens-tu?</i>) Tu te souviens de quoi ?	85
omission du <i>ne</i> de négation	Äläkä viivy koko iltaa! (<i>Ne reste pas toute la soirée.</i>) Reste pas au café toute la soirée !	17
		au total 160

Tableau 7. Les marqueurs d'oralité dans le doublage de *L'Homme sans passé*.

Au niveau lexical, les mêmes marques d'oralité sont présentes que dans le sous-titrage. *Ça* s'utilise 37 fois (contre les 38 occurrences du sous-titrage). Les pronoms *cela* et *ceci* n'ont chacun que deux occurrences. Le pronom indéfini *on* remplace le *nous* du dialogue original dans 21 cas, ce qui est un peu moins que dans le sous-titrage (30 cas). Le moyen le plus fréquent pour créer dans le doublage un effet d'oralité est pourtant l'interrogation directe : elle est présente dans 85 phrases (contre les 60 occurrences du sous-titrage). Bien que l'omission du *ne* de négation soit beaucoup plus fréquente dans le doublage que dans le sous-titrage, elle n'est présente que dans 17 cas sur 88 négations, ce qui représente environ 20 % de toutes les négations.

Comme les remarques citées le montrent, tant le sous-titrage que le doublage contiennent pas mal de marques d'oralité. Dans le sous-titrage, ils se manifestent au niveau lexical, syntaxique et typologique. Les marques syntaxiques sont les plus fréquentes, notamment l'interrogation directe. Au niveau lexical, l'utilisation du pronom indéfini *ça* et la substitution du *nous* avec le *on* sont les marques d'oralité les plus répandues. Dans le doublage, ces mêmes marques ont été observées avec des fréquences quelque peu différentes par rapport au sous-titrage. En outre, le doublage contient beaucoup d'oralité dans la prononciation. La chute du *e* entre deux consonnes et l'élision à la deuxième personne du singulier sont tellement usitées qu'il n'est pas opportun de compter leur fréquence.

5.3. Tutoiement vs. vouvoiement

Dans le dialogue original de *L'Homme sans passé*, une nette différence est faite entre le tutoiement et le vouvoiement. Cette différence reflète les statuts des personnages l'un par rapport à l'autre. Même si le registre akilien est en général plus formel qu'en finnois quotidien, les personnages se tutoient dans la plupart des cas. On ne trouve du vouvoiement qu'entre Mies et le gardien Anttila et les employé(e)s de l'agence pour l'emploi, d'un café, d'un bureau et celle la banque. Mies et Anttila se vouvoient lors de leur premier échange, alors que le deuxième échange est déjà moins soutenu et ils se tutoient. Toutefois, Anttila revient au vouvoiement lorsqu'il essaie d'empêcher Mies et Irma d'entrer sans billets à la soirée en plein air où jouent les musiciens de l'Armée du

Salut. Dans le dialogue finnois, le vouvoiement a donc une fonction bien précise (qui sera explicitée dans chaque exemple), mais qu'en est-il dans la traduction ?

Le premier passage est l'échange de Mies (M) et Kaisa Nieminen (K). Les deux sont assis à la table à l'intérieur du conteneur des Nieminen. Avant on a vu Kaisa soigner Mies après que son mari l'avait trouvé blessé à la plage. Mies se met à parler pour la toute première fois. Regardons trois passages de leur premier échange (Tableau 8):

DIALOGUE ORIGINAL	SOUS-TITRAGE	DOUBLAGE
M: Kiitos. (<i>Merci.</i>)	Merci.	Merci.
K: Hän osaa puhua! (<i>Il sait parler.</i>)	Ah, il parle!	Tiens, vous savez parler.
M: Osaan minä. En ole vain keksinyt mitään sanottavaa aikaisemmin. Te olette ystävällinen ystävällinen. (<i>Oui, je sais. Je n'ai rien trouvé à dire avant. Vous êtes aimable.</i>)	Oui, je sais... Je ne savais pas quoi dire avant. Vous êtes aimable.	Oui, je sais parler. C'est simplement que jusqu'à maintenant, je n'ai rien trouvé à dire, c'est tout. Vous êtes très aimable.
...
K: Mikä mies sinä olet? (<i>Qui est-tu alors?</i>)	Qui es-tu, toi ?	Et vous, qui êtes-vous ?
M: Kun en tiedä.. (<i>C'est que je ne sais pas.</i>)	Je ne sais pas..	Je n'en sais rien.
K: Et tiedä? (<i>Tu ne sais pas?</i>)	Tu ne sais pas?	Vous n'en savez rien ?
M: Pääni on jotenkin vahingoittunut. En edes muista, kuka olen. (<i>J'ai blessé la tête d'une certaine manière. Je ne me souviens même pas qui je suis.</i>)	J'ai été blessé à la tête. Je ne me rappelle pas qui je suis.	J'ai pris un mauvais coup sur la tête et je ne me rappelle pas qui je suis.
...
K: Juotko kahvia, jos keitän? (<i>Bois-tu du café si j'en fais?</i>)	Veux-tu un café, si j'en fais ?	Vous voulez du café, si j'en fais ?
M: Ei kiitos.	Non merci.	Non merci.

Tableau 8. Echanges entre Mies et Kaisa Nieminen.

Dans le dialogue finnois, Mies vouvoie Kaisa (*Te olette ystävällinen, 'Vous êtes aimable'*). Lors de leur premier échange, Kaisa s'adresse à Mies en le tutoyant (*Mikä mies sinä olet?*). Au sous-titrage, le tutoiement a été conservé, mais le doublage tend vers le vouvoiement. Cette différence n'est guère justifiable par la synchronisation labiale, car *tu* et *vous* comportent tous les deux une voyelle arrondie dans la prononciation. Par exemple, *Juotko kahvia, jos keitän ?* a été doublé par *Vous voulez du café, si j'en fais ?* Le mot *juotko* en début d'énoncé comprend trois voyelles arrondies et la conjonction subordonnée *jos* 'si' en comprend une, et le visage de Kaisa est visible en

gros plan, d'où la nécessité d'avoir dans le doublage quelque chose qui corresponde à cette expression faciale. L'énoncé aurait donc pu être doublé par *Tu veux du café.* ?, car là aussi, on trouve trois voyelles arrondies (tu, veux, du) ; ainsi, le recours au vouvoiement n'aurait pas été nécessaire. L'adaptateur a donc voulu rendre le dialogue français plus acceptable en utilisant le vouvoiement.

Regardons de plus près deux échanges de Mies et Anttila et leur sous-titrage et doublage (Tableau 9).

<u>DIALOGUE ORIGINAL</u>	<u>SOUS-TITRAGE</u>	<u>DOUBLAGE</u>
N: Siinä hän on. Täs on Anttila. (<i>Le voilà. Voilà Anttila.</i>)	Il est là. C'est Anttila.	C'est lui. Lui, c'est Anttila.
A: Jumalan ruoska, ystäville. Mikäs mies te olette? (<i>Fléau de Dieu, pour les amis. Qui êtes-vous alors?</i>)	Fléau de Dieu, pour les amis. Qui êtes-vous ?	Le fléau de Dieu, pour les amis. Et vous, vous-êtes qui ?
...
M: Onko teillä? (<i>Avez-vous ?</i>)	Avez-vous ...	Vous en avez un ?
A: Mitä? (<i>Quoi ?</i>)	Quoi ?	Un quoi ?
M: Tarjolla asuntoa? (<i>Un logement à offrir ?</i>)	Un logement à louer.	Un logement à louer.
Tableau 9. Deux échanges entre Mies et Anttila.		

Le premier échange se situe dans une scène en début de film où Nieminen (N) et Mies (M) sont assis à la plage et rejoints par le gardien Anttila (A). C'est la première rencontre d'Anttila et Mies, et Anttila vouvoie Mies. Mies s'adresse également à Mies en le vouvoyant. Dans le second échange, Mies continue de vouvoyer Anttila. Les gestes et le comportement des personnages montrent qu'ils sont quelque peu réservés. Même si Mies et Anttila se voient par la première fois, ils ne se serrent la main. Mies reste assis par terre, alors qu'Anttila se tient debout derrière Mies et Nieminen (Image 4).



Image 4. Anttila (derrière), Nieminen (à gauche) et l'homme sans passé.

La façon dont les personnages se situent l'un par rapport à l'autre indique leur relation : Mies dominé, Anttila dominant. C'est Anttila qui décide du destin de Mies, soit en lui louant un logement soit en le chassant de la zone. Même si le premier échange entre Mies et Anttila est formel, et Anttila est présenté comme quelqu'un d'important, le spectateur constate plus tard dans le film que ce gardien, bien qu'il soit un peu maladroit, est pour les sans-abris.

La seconde fois qu'Anttila et Mies se voient, Anttila tutoie Mies (Tableau 10). Le spectateur ne sait pas si Mies tutoie ou vouvoie Anttila, car ses répliques finnoises ultérieures sont dépourvues de pronoms d'adresse.

DIALOGUE ORIGINAL	SOUS-TITRAGE	DOUBLAGE
A: Täällähän on kodikasta. Täytyisi varmaan nostaa vuokraa. (<i>C'est confortable ici. Je devrais probablement augmenter le loyer.</i>)	C'est charmant ici. Je devrais augmenter le loyer.	C'est bien confortable ici. Je devrais augmenter <u>ton</u> loyer.
M: Siitä haluaisinkin puhua. Voin maksaa vasta perjantaina. (<i>Je voulais justement en parler. Je ne peux payer que vendredi.</i>)	A propos, je ne peux payer que vendredi.	Justement, je voulais vous en parler. Je ne peux payer que vendredi.
A: Kiinni! (<i>Attaque!</i>) Sinulla oli onnea. Yleensä se tekee kerralla selvää jälkeä. Alahan pakata. (<i>Tu as eu de la chance. En général, il ne tarde pas. Commence à faire tes valises.</i>)	Attaque ! Tu as de la chance. Généralement, il réagit plus vite. Fais tes valises.	Attaque ! T'as d(e) la chance. En général, il dévore sa victime en deux secondes. Fais tes bagages.
M: Rahat tulevat, varmasti kuin kuolema. (<i>L'argent viendra aussi certainement que la mort.</i>)	Mon paiement est certain comme la mort.	Vous aurez votre argent très vite. C'est aussi certain que la mort.
A: Se sinua odottaakin, ellet maksa. (<i>C'est ce qui t'attend si tu ne paies pas.</i>)	C'est ce qui t'attend, si tu ne paies pas.	La mort, c'est c(e) qui t'attend si <u>tu</u> oublies d(e) payer.

Tableau 10. Echange entre Mies et Anttila.

Le sous-titrage conserve la neutralité de la version originale. Dans le doublage, par contre, Mies vouvoie Anttila. Le fait que Mies est tutoyé et Anttila vouvoyé accentue la distance entre les deux hommes. En plus, Anttila s'adresse plus directement à Mies que dans les versions originale et sous-titrée : il parle de *ton* loyer (vs. *le* loyer). Ce changement particulier s'explique cependant par la synchronisation labiale : le *t* du mot finnois *nostaa* justifie l'utilisation de *ton* au lieu du *le*.

Dans le troisième échange des deux hommes, Mies tutoie Anttila. Il lui demande : *Voisitko lainata autoasi lauantai-illaksi?* ('Peux-tu me prêter ta voiture pour samedi soir?'). Dans le doublage, le tutoiement a été transformé en vouvoiement, et la question de Mies a été traduite par *Vous pourriez me prêter votre voiture, samedi soir?* La distance entre Mies et Anttila s'accroît dans le doublage, qui ne suit pas les mots d'adresse de la version originale. Il est pourtant évident que l'utilisation du *vous* au lieu du *tu* est due à l'exigence de la synchronisation labiale : le [v] de *vous* remplace le [v] de *voisitko*, de même que les voyelles arrondies de *votre voiture* coïncident avec les voyelles arrondies [u] de *autoasi* et *lauantai*.

Dans le quatrième échange entre Mies et Anttila (Tableau 11), ce dernier revient au vouvoiement, même s'il avait déjà tutoyé Mies auparavant.

DIALOGUE ORIGINAL	SOUS-TITRAGE	DOUBLAGE
A: Pääsylippu. (<i>Billet d'entrée.</i>)	Billet d'entrée?	Billets, s'il vous plaît. (<i>s'adressant à Mies et à Irma</i>)
M: Kuinka niin? (<i>Comment cela?</i>)	Comment ça ?	Comment ça ?
A: Ette ole maksaneet. (<i>Vous n'avez pas payé.</i>)	Vous n'avez pas payé.	Tu n'as pas pris de billets.
M: Minähän tämän järjestän. (<i>C'est moi qui organise ceci.</i>)	Je suis l'organisateur.	C'est moi qui a tout organisé.
A: Niinhän te luulette. (<i>C'est ce que vous croyez.</i>)	- C'est ce que vous croyez. - Ah oui?	Ça, c'est ce que <u>tu</u> crois. Réellement ?
M: Luulen vai? (<i>Ah bon?</i>)		
A: Kyllä. (<i>Oui.</i>)	- Oui.	Ouais.
Kappas vaan. (<i>Eh ben dites donc.</i>)	- Vraiment.	C'est pas vrai.
Tehän olette röyhkeä. (<i>Mais vous êtes insolent.</i>)	<u>Vous</u> êtes insolent.	<u>Tu</u> deviens insolent.
M: Enkö olekin? (<i>N'est-ce pas?</i>)	N'est-ce pas.	N'est-ce pas.

Tableau 11. Echange entre Miest et Anttila.

Cet exemple montre que dans le doublage, l'exigence de la synchronisation labiale semble avoir joué un rôle plus important que la version originale. Le mot *te* 'vous' commence avec le [t], ce qui va de pair avec le mot *tu* 'sinä'.

L'échange de Mies et Irma (Tableau 12) nous montre un exemple intéressant des pronoms d'adresse. Les deux ont déjà parlé deux fois, mais ils ne se connaissent pas vraiment encore. Des scènes antérieures on a pourtant pu tirer la conclusion qu'il y aura quelque chose de plus entre les deux. Il fait nuit et Irma, employée de l'Armée du Salut, est en train de quitter son lieu de travail, le marché aux puces de l'Armée du Salut (Image 3 dans le chapitre 5.1.). Mies, qui vient d'être embauché par le même organisme, est en train de balayer le devant du bâtiment dont Irma sort. Mies s'adresse à Irma, qui a l'air un peu réservée. En finnois, ils se tutoient, mais la situation est plutôt formelle. Le tutoiement fonctionne ici comme un un signe d'égalité et d'une certaine intimité : même s'il y a de l'espace entre Mies et Irma et l'échange est formel, le spectateur peut ressentir une tension entre les deux.

DIALOGUE ORIGINAL	SOUS-TITRAGE	DOUBLAGE
M: Asutko jossain? (<i>Tu habites quelque part ?</i>)	Tu habites quelque part?	Vous logez quelque part ?
I: On minulla koti, asuntolassa. (<i>J'ai un chez-moi, dans un foyer.</i>)	Oui, j'ai un chez-moi... dans un foyer.	J'ai un p(e)tit chez-moi, dans un foyer.
M: Voisinko saattaa sinua? Kadut ovat levottomia nykyisin. (<i>Pourrais-je t'accompagner ? Les rues sont agitées de nos jours.</i>)	Je peux t'accompagner, les rues sont agitées de nos jours.	Je peux vous accompagner, s'il vous plaît ? Les rues ne sont pas très sûres de nos jours.
I: En asu kaukana, selviän kyllä itsekin. (<i>Je n'habite pas loin, je me débrouille seule.</i>)	Je n'habite pas loin, je me débrouille seule.	Oh, ce n'est pas loin. Je peux me débrouiller toute seule.

Tableau 12. Echange entre Mies et Ima.

Dans les sous-titres, le tutoiement a été conservé, tandis que le doublage utilise le vouvoiement. Dans le doublage, le traducteur a encore une fois opté pour la domestication, en partie peut-être en raison des pratiques du français quotidien, car il est plus naturel d'utiliser le vouvoiement dans une situation pareille. Le choix s'explique partiellement encore une fois par la synchronisation labiale, car le *vous* remplace bien le [u] de *Voisinko saattaa sinua*. Si on utilisait le tutoiement, la synchronicité labiale serait perdue (*Je peux t'accompagner...*).

Pour conclure, le sous-titrage utilise toujours les mêmes mots d'adresse que la version originale. Le doublage, par contre, utilise en général le mot d'adresse le plus adapté à l'expression faciale de la personne qui parle. Dans la plupart des cas, la version doublée utilise le vouvoiement même si la version finnoise utilisait le tutoiement. Dans un seul cas, la version doublée a opté pour le tutoiement, même si dans la version originale on utilise le vouvoiement. Même si la synchronie faciale n'exigerait pas l'utilisation du *vous*, la version doublée l'utilise en général au lieu du tutoiement.

5.4. Références culturelles

Le film akilien dans sa totalité constitue une référence culturelle. Ce sous-chapitre se consacre pourtant aux références culturelles « concrètes », c'est-à-dire aux références culturelles extralinguistiques.

De nombreux chercheurs ont proposé des typologies pour classifier les références culturelles. Parmi ces mots, Svane (2002 : 90, cité par Eng 2007 : 77) distingue 1) les noms propres (les références nominatives) et 2) les noms communs, c'est-à-dire les appellatifs (les références descriptives). D'ici on peut procéder à une classification plus détaillée des référents culturels extralinguistiques, qui sera dans ce cas celle de Birgit Nedergaard-Larssen (1993), qui s'est également intéressée au sous-titrage (Tableau 13).

<u>CATEGORIE</u>	<u>SOUS-CATEGORIE</u>	<u>EXEMPLE</u>
Géographie	géographie	montagnes, rivières
	biologie	flore, faune
	météorologie	temps, climat
Histoire	bâtiments	monuments, châteaux
	événements	guerres, révolutions, jours de pavoisement
	gens	personnalités importantes
Société	économie	marché, industrie
	organisations	défense
		système judiciaire
		police, prison
		autorités locales et centrales
	politique	état, ministères
		système électoral, partis politiques
		hommes politiques, organisations politiques
	conditions sociales	groupes, sub-cultures, conditions de vie, problèmes
	coutumes	habitation, transport, alimentation, plats, vêtements, objets quotidiens, relations familiales
Culture	religion	églises, rituels, morales
		ministère, évêques
		jours fériés, saints
	éducation	écoles, universités
		branches d'éducation, examens
	média	TV, radio, journaux, magazines
	loisirs	musées, pièces d'art
		littérature, auteurs
		théâtre, cinéma, acteurs
		musiciens, idoles
	restaurants, hôtels	
	boîtes, cafés	
	sports, sportifs	

Tableau 13. Les références culturelles selon Nedergaard-Larsen (1993 : 211)²².

²² C'est nous qui avons traduit le contenu du tableau en français.

Pour notre analyse, nous n'avons choisi principalement que les références que nous considérons comme monoculturelles, c'est-à-dire connues uniquement par le public finnophone. Par exemple, même si le mot *juhannus* peut être traduit littéralement en français avec *la Saint-Jean*, la fête évoque probablement des connotations assez différentes chez un finnophone et un francophone.

La façon de s'alimenter est une partie importante de toute culture. Dans *L'Homme sans passé*, elle a un rôle assez important. Après que Mies a retrouvé sa mémoire, Nieminen lui demande d'aller *dîner dehors* (sous-titrage, traduction directe du finnois) avec lui, parce que *c'est vendredi* (sous-titrage). Dans le doublage, il demande à Mies *On va manger en ville, tu viens ?* Comme Mies et Nieminen habitent dans un conteneur modeste, cette réplique de Nieminen est plutôt comique. Dans la scène suivante, le spectateur s'aperçoit que *dîner dehors* ou *manger en ville* signifie dans ce contexte une soupe gratuite servie par l'Armée du Salut en plein air dans un environnement industriel, et non pas un restaurant élégant dans le centre-ville. La traduction du sous-titrage est donc plus fidèle au texte source, où l'idée est de manger *dehors* en non pas *en ville*. Ce jeu de mot finnois ne peut pas être rendu en français sans explications complémentaires.

Une particularité finlandaise, qui se manifeste aussi dans ce film, est la consommation du lait. Au début du film Kaisa demande à son mari Nieminen d'aller *chercher des œufs et du lait* (sous-titrage, traduction directe du finnois). Dans le doublage, la traduction est un peu plus spécifique : *Va chercher des œufs et une bouteille de lait !* Cependant, les bouteilles de lait sont assez rares en Finlande, où le lait est généralement vendu en briques. La traduction du doublage est donc quelque peu ciblée. Le lait est cité plus tard dans le film dans une scène où Mies se rend dans un café et commande un verre d'eau. L'hôtesse le prend en pitié et lui offre un repas complet gratuit. Elle lui demande *Vous buvez du lait ?* (les deux traductions). Les deux traductions ont donc conservé cette référence à la culture finlandaise, même si le verre de lait n'est pas visible dans l'image, et il aurait été tout à fait possible de parler d'un verre d'eau ou de vin.

L'alcool et sa consommation sont également d'importants points de repère pour comprendre la culture finlandaise. Lors du repas servi par l'Armée du Salut, Nieminen constate que son salaire serait suffisant pour lui et Mies de boire une bière après le

repas. Aussi bien le sous-titrage que le doublage utilisent le mot *bière* pour le mot finnois *keskiolut*, un terme précis pour faire référence à une bière à un pourcentage d'alcool qui varie entre 2,8 et 4,7. L'utilisation du mot *keskiolut* au lieu du mot neutre *olut* 'bière' ou du mot familier *kalja* ayant le même sens, est un choix akilien qui met en évidence la manière de s'exprimer soignée des personnages. Dans les cinq autres occurrences du mot *olut*, il est toujours traduit *bière*. La bière est présente aussi autre part dans le film sans qu'elle soit mentionnée dans le dialogue. Par exemple, dans la scène 11, Mies est en train de boire une bière dans un bar lorsqu'un braqueur de banque, qui lui avait causé des problèmes un peu avant, s'installe à côté de lui (Image 5).



Image 5. Mies et le braqueur dans un café.

En général, la manière de consommer de l'alcool dans *L'Homme sans passé* est plutôt européenne : les personnages ne s'enivrent guère (à part Nieminen qui boit huit bières au début du film). Dans la scène antérieure, Nieminen demande à Mies s'il est *contre l'alcool*. Dans le doublage, il parle de *la ligue anti-alcoolique*, ce qui est plus fidèle à l'original où il parle de *raittiusliike* 'mouvement de tempérance'.

La nature est également une importante référence à la culture finlandaise. Même si la nature n'est pas directement citée dans le film, sa présence est continuelle. Par exemple, on trouve dans le film deux questions rhétoriques inspirées de la nature finlandaise :

Réplique finnoise	Sous-titrage	Doublage
Onko linnuilla siivet, ulvooko susi ikäväänsä? (<i>Les oiseaux ont-ils des ailes, le loup hurle-t-il sa tristesse?</i>)	Un oiseau a-t-il des ailes, le loup hurle-t-il sa tristesse...	Est-ce que l'oiseau a des ailes, est-ce que le loup hurle quand il est triste ?
Sureeko koivu pudottamaansa lehteä? (<i>Le boileau regrette-t-il la feuille qu'il a fait tomber ?</i>)	Le boileau regrette-il sa feuille tombée ?	Est-ce que l'arbre se lamente pour la chute d'une feuille ?

Comme on peut le constater, les deux traductions sont plutôt fidèles à l'original. Les références à la nature ont été conservées. La seule exception est dans le doublage, où le boileau a été remplacé par un terme générique l'arbre. Ce genre de petits choix montrent qu'il y a une certaine tendance à la stratégie cibliste, alors que le sous-titrage opte le plus souvent pour des solutions sourcières.

A propos de la nature, on trouve dans une scène un mot intéressant et difficile à traduire, c'est-à-dire *korpi*, qui a deux sens. Il peut faire référence à un type de marais assez commun en Finlande. Dans le sens plus large, il désigne un bois ou une forêt particulièrement dense et isolée. Bizarrement, le mot est utilisé dans un contexte où l'on fait référence à l'Egypte et non pas à la Finlande. Le mot est utilisé dans la réponse d'une dame à Mies, qui est venu dans un bureau chercher du travail mais ne peut pas donner son nom parce qu'il l'a oublié :

Dialogue finnoise	Sous-titrage	Doublage
Minulle on yhdentekevää, vaikka kertoisitte nimeksenne Franklin Delano Roosevelt ja syntyneenne Egyptin korvessa, kunhan saan tiedot, joiden mukaan pidätän verot ja eläkemaksut. (<i>Cela m'est égal si vous disiez que votre nom est Franklin Delano Roose-velt et que vous soyez né dans une forêt isolée égyptienne, pourvu que j'aie les informations pour effectuer les retenues et les cotisations de retraite.</i>)	Peu importe si votre nom est Franklin Delano Roosevelt et que vous soyez né <u>en Egypte</u> , pourvu que j'aie les informations pour les charges sociales.	Ça m'est égal si vous me dites que vous vous appelez Franklin Delano Roosevelt et que vous êtes originaire <u>d'Egypte de Dieu sait où</u> , du moment que je peux effectuer les retenus pour les impôts et les cotisations de retraite.

Dans ce cas, le sous-titrage a laissé de côté l'idée de la forêt isolée, alors que le doublage a opté pour une solution créatrice qui transmet l'idée d'une façon naturelle.

La forêt est présente aussi autre part dans le film. Mies vient chercher Irma pour passer une soirée avec elle. Lorsque Mies lui demande où elle veut aller, elle répond : *Aux champignons. J'ai pris un panier* (sous-titrage) ou *A la forêt. J'ai un panier à champignons* (doublage). La traduction directe de la réplique finnoise serait *A la forêt. J'ai même pris un panier à champignons*. Les deux traductions sont fidèles à l'idée originale, ce qui est presque forcé, parce que la scène suivante montre les deux dans une forêt triant les champignons comestibles et non comestibles.

Un personnage du film constitue une importante référence à la culture finlandaise. Il s'agit d'Annikki Tähti, une chanteuse de schlager très populaire dans les années 1950. Elle joue le rôle de la directrice de l'Armée du Salut. Dans deux scènes du film (vers le début et vers la fin du film), elle chante deux de ses chansons, *Pieni sydän* ('*Le petit cœur*') et *Muistatko Monrepos'n* ('*Tu souviens-tu de Monrepos*'). Les deux chansons sont des tangos plutôt mélancoliques avec des paroles nostalgiques mais pourtant optimistes (le sous-titrage a traduit le début de la première chanson de manière suivante : *Si petit est le cœur d'un homme, mais si large et sans limites / Il cache de grands rêves et l'univers de la haine et de l'amour*). Les gens qui l'écoutent chanter se mettent à danser. Les paroles des chansons ont été traduites directement dans le sous-titrage, alors que la version doublée ne donne aucune traduction. Comme un spectateur français ne connaît probablement pas la tradition tango très prédominant en Finlande, le manque d'une traduction peut le faire penser que le message des chansons est aussi triste que leur mélodie.

6. En guise de conclusion

Ce travail a consisté à examiner les deux traductions françaises, c'est-à-dire le sous-titrage et le doublage du film *L'Homme sans passé*. Notre but a été d'étudier les particularités de ces deux modes de traduction audiovisuelle (TAV) dans le cas de l'akilien. D'abord, le sous-titrage et le doublage ont été mis en perspective à l'aide d'une comparaison aux autres modes de la TAV et à la traduction en général. Nous avons vu un certain nombre de contraintes qui déterminent les limites du sous-titrage et du doublage, c'est-à-dire les contraintes spatio-temporelles pour le sous-titrage et la synchronisation pour le doublage. En plus, nous avons expliqué brièvement comment la nature multimodale du film facilite et complique en même temps la tâche du traducteur.

Dans le chapitre 4, la traduction filmique a d'abord été définie en termes de traduction intersémiotique, où les signes oraux deviennent des signes écrits. Ensuite, nous avons discuté les problèmes culturels liés à la traduction. Nous avons vu que le traducteur sert de médiateur entre le texte source et le public visé, raison pour laquelle ses choix sont essentiels pour la façon dont les spectateurs étrangers vont percevoir un film dont ils ne connaissent pas la langue originale. Il a été constaté que le traducteur a besoin de la compétence culturelle pour pouvoir élaborer une traduction qui donne suffisamment mais pas trop d'informations et soit ainsi adaptée aux besoins du public cible. Nous avons également introduit les idées de Venuti, qui se prône pour la traduction cibliste au lieu de la traduction sourcière. Suivant son raisonnement, nous avons proposé que les textes issus des cultures « marginales » (comme la culture finlandaise) et destinés à un public issu d'une culture « dominante » (comme la culture française) soient traduits en utilisant une stratégie cibliste. Cette hypothèse s'est révélée en partie vraie, car surtout le doublage de *L'Homme sans passé* contient un grand nombre de solutions ciblistes.

L'analyse du sous-titrage et du doublage de *L'Homme sans passé* a consisté en deux orientations principales : celle consacrée à la langue akilienne et celle consacrée au variable culturel dans le film. La langue akilienne est courte, formelle et soutenue. Pour voir comment le style akilien avait été rendu dans les traductions, nous avons analysé la longueur et le degré d'oralité du sous-titrage et du doublage. Le variable culturel a été examiné de deux points de vue différents : celui des pronoms d'adresse et celui des références culturelles concrètes.

Au début, nous avons posé la question de savoir si la langue akilienne a besoin d'être condensée dans la traduction ou pas. Pour répondre à cette question, nous avons étudié toutes les 716 phrases du sous-titrage réparties en 739 répliques. Nous avons constaté un certain nombre d'omissions ou de condensations, qui, le plus souvent, concernaient les propositions verbales (28 cas), les propositions entières (22 cas) et les adverbes (21 cas). Le nombre de phrases sous-titrées contenant une omission ou une condensation est de 104, ce qui représente environ 15 % du matériel total. Pour mettre en perspective ce chiffre, il convient de rappeler qu'en moyenne, 43 % du dialogue original est omis du sous-titrage (de Linde et Kay 1999 : 51). Le sous-titrage conserve donc assez fidèlement le style du dialogue original, du moins quant à sa brièveté.

Dans le doublage, les omissions et les condensations sont assez rares, alors que les amplifications sont nombreuses (281). Les amplifications concernent le plus souvent les adverbes (78 cas), les propositions entières (59 cas) et les propositions verbales (53). Sur les 704 phrases du doublage, environ 40 % contiennent une amplification. Les amplifications sont en grande partie dues à l'exigence de synchronisation, mais ceci ne les explique pas toutes. Cela nous permet pourtant de tirer la conclusion que le doublage tend à rendre le dialogue akilien plus naturel en français. La stratégie de traduction dans le doublage est donc plutôt cibliste.

En ce qui concerne le degré d'oralité des traductions, nous avons examiné les nuances de la langue du sous-titrage et du doublage. L'illusion de l'oralité a le plus souvent été créée à l'aide du pronom indéfini *on* au lieu de *nous* et le pronom démonstratif *ça* au lieu de *cela* ou *ceci*. Le sous-titrage utilise ces moyens classés comme lexicaux un peu plus souvent que le doublage (68 cas contre 58 cas). Au niveau syntaxique, l'oralité se manifeste le plus souvent dans l'interrogation directe : sur les 134 interrogations du film 60 sont directes dans le sous-titrage et 85 dans le doublage. L'omission du *ne* de négation a été trouvée dans 17 cas sur 88 dans le doublage, mais dans un seul cas dans le sous-titrage. Les marques d'oralité comptables sont à peu près aussi fréquentes dans le sous-titrage que dans le doublage (158 contre 160). Dans le doublage, l'oralité est pourtant plus présente, parce qu'elle se manifeste aussi dans la prononciation. Les chutes du *e* entre deux consonnes sont tellement fréquentes qu'il ne vaut pas la peine de les compter.

En ce qui concerne les pronoms d'adresse, nous avons observé des différences assez nettes entre le sous-titrage et le doublage. Le sous-titrage ne modifie en rien la version originale et opte toujours pour les mêmes pronoms d'adresse. Par contre, le doublage n'est pas fidèle à l'original mais utilise toujours le pronom d'adresse qui va le mieux avec l'expression faciale du locuteur. La version doublée utilise le vouvoiement même dans les cas où la version finnoise utilise le tutoiement. Même dans les cas où la synchronie faciale n'exigerait pas l'utilisation de *vous*, la version doublée l'utilise au lieu de tutoiement. Dans un cas, l'adaptateur a opté pour le tutoiement, bien que l'original utilise le vouvoiement. Cela montre bien la préférence à la synchronie.

La culture se manifeste dans *L'Homme sans passé* plus clairement dans l'image que dans la langue. Les références culturelles lexicales examinées ont, dans la plupart des cas, été conservées dans les deux traductions. Des nuances ont pourtant parfois été perdues, comme était le cas de *keskiolut*, 'une bière à un pourcentage d'alcool qui varie entre 2,8 et 4,7', traduit simplement 'bière'. Le doublage a francisé certains passages : le *lait* est devenu *une bouteille de lait*, même si le lait n'est pas venu en bouteilles en Finlande.

Pour conclure, notre étude a montré que dans ce film particulier, le sous-titrage est à tous les niveaux plus proche de l'original que le doublage. Ceci était tout à fait attendu, le point de départ du doublage étant plutôt cibliste. Par contre, le sous-titrage permet une meilleure fidélité à la source, surtout lorsque le dialogue est lent et court, comme c'est le cas de *L'Homme sans passé*. Un autre type de film devrait être étudié pour voir si le doublage tend aussi plus généralement vers la stratégie cibliste et si le sous-titrage d'un dialogue plus vif contient plus de condensations et d'omissions. Il serait intéressant d'étudier également le sous-titrage français-finnois des films francophones d'Aki Kaurismäki. Somme toute, la traduction des films finlandais offre un champ de recherche encore assez peu exploré.

Bibliographie

Eng, Thérèse (2007). *Traduire l'oral en une ou deux lignes. Etude traductologique du sous-titrage français de films suédois contemporains*. Växjö : Växjö Universitet. [Thèse de doctorat] <[lnu.diva-portal.org/smash/get/diva2:205471/FULLTEXT01](http://nu.diva-portal.org/smash/get/diva2:205471/FULLTEXT01)>

Bacon, Henry (2000). *Audiovisuaalisen kerronnan teoria*. Helsinki : Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Bagh, Peter von (2006). *Aki Kaurismäki*. Helsinki : WSOY.

Chaume, Frederic (2004). « Film Studies and Translation Studies : Two Disciplines at Stake in Audiovisual Translation », dans : *Meta* 49/1, 2004, p. 12–24.

Cornu, Jean-François (2008). « Pratiques du sous-titrage en France des années 1930 à nos jours », dans : *La traduction audiovisuelle : approche interdisciplinaire du sous-titrage*, (éds.) Jean-Marc Lavour et Adriane Şerban. Bruxelles : Groupe de Boeck, 9–25.

Danan, Martine (1991). « Dubbing as an expression of nationalism », dans : *Meta* 36/4, 606–614.

Davies, Eirlys E. (2003). « A Goblin or a Dirty Nose : The Treatment of Culture-Specific References in Translations of the Harry Potter Books », *The Translator* 9/1, 65–100.

Delabastita, Dirk (1989). « Translation and mass communication: film and T.V. translation as evidence of cultural dynamics », dans : *Babel* 35/4, 193–218.

Díaz Cintas, Jorge (2003). « Audiovisual Translation in the Third Millenium », dans : *Translation Today, Trends and Perspectives*, (éds.) Gunilla Anderman et Margaret Rogers. London : Multilingual Matters Ltd.

Díaz Cintas, Jorge (2008). « Pour une classification des sous-titres à l'époque de numérique », dans : *La traduction audiovisuelle : approche interdisciplinaire du sous-titrage*, (éds.) Jean-Marc Lavour et Adriane Şerban. Bruxelles : Groupe de Boeck, 27–41.

Díaz Cintas, Jorge et Remael, Aline (2007). *Audiovisual translation: Subtitling*. Manchester : St. Jerome Publishing.

Döring, Sigrun (2006). *Kulturspezifika im Film : Probleme Ihrer Translation*. Frank & Timme.

Gambier, Yves (éd.) (2003). « Screen Transadaptation : Perception and Reception », dans : *The Translator Studies in Intercultural Communication, Screen Translation, Special issue* 9/2, 171–190, Oxford : St Jérôme.

Gambier, Yves (2004a). « La traduction audiovisuelle : un genre en expansion », dans : *Meta* 49/1, 1–11.

- Gambier, Yves (2004b). « Transadaptation cinématographique », dans : *Topics in Audiovisual Translation* 11/2004, 169–181
- Gambier, Yves (2006). « Orientations de la recherche en traduction audiovisuelle », dans : *Target* 18/2, 261–293.
- Gambier, Yves (2008). « Stratégies et tactiques en traduction et interprétation », dans : *Efforts and Models in Interpreting and Translation Research : A Tribute to Daniel Gile*, (éds.) Gyde Hansen, Andrew Chesterman et Heidrun Gerzymisch-Arbogast. Amsterdam / Philadelphia : John Benjamins Publishing Company, 63–82.
- Gottlieb, Henrik (2004). « Language-political implications of subtitling », dans : (éd.) Pilar Orero, *Topics in Audiovisual Translation*. Amsterdam / Philadelphia : John Benjamins Publishing Company, 83–100.
- Hartama, Marko (2007). « Elokuvakääntäminen av-kääntämisen lajina », dans : *Olennaisen äärellä: johdatus audiovisuaaliseen kääntämiseen*, (éds.) Riitta Oittinen et Tiina Tuominen. Tampere: Tampere University Press, 187–201.
- Helin, Inkeri (2008). « Av-median ja kääntämisen kulttuuriset kontekstit », dans : *Kohteena käänös – uusia näkökulmia kääntämisen ja tulkkauksen tutkimiseen ja opettamiseen*, (éds.) Irmeli Helin et Hilikka Yli-Jokipii. Helsinki: Yliopistopaino, 131–148.
- Isosävi, Johanna (2010). *Les formes d'adresse dans un corpus de films français et leur traduction en finnois. Mémoires de la Société Néophilologique de Helsinki*. Tome LXXIX. Société Néophilologique, Helsinki, Tampereen yliopistopaino Oy, Tampere. [Thèse de doctorat] <<https://helda.helsinki.fi/handle/10138/19243>>
- Jakobson, Roman (1963). *Essais de linguistique générale : les fondations du langage*. Paris : Les Editions de Minuit. [Traduit de l'anglais par Nicolas Ruwet]
- Kainulainen, Tuomas (2000). « Akin kielen kääntäminen ja tulkinta », dans : *Kääntäjä–Översättaren* 2/2000, 1, 3, 6.
- Kokkola, Sari (2003). *Kääntämisen metonymisyys elokuvakääntämisen kontekstissa: Kulttuurisidonnaisuuden problematiikka suomalaisen elokuvan tekstittämisessä englanniksi*. Tampere : Tampereen yliopisto. [Mémoire de maîtrise]
- Kukkonen, Pirjo (2006). « Multimodala samspel i det semiotiska rummet *Ljus i skymningen* », dans : *XVIII Kääntämisen tutkimuksen päivät Oulussa 3.12.2009*. Oulu : Studia Humaniora Ouluensia, 25–50.
- Lavaur, Jean-Marc et Şerban, Adriane (éds) (2008). « Le sous-titrage des films : approches pluridisciplinaires », dans : *La traduction audiovisuelle : approche interdisciplinaire du sous-titrage*. Bruxelles : Groupe de Boeck, 5–8.
- Leppihalme, Ritva (1997). *Culture Bumps : An Empirical Approach to the Translation of Allusions*. Clevedon : Multilingual Matters.

Linde, Zoe de et Neil Kay (1999). *The Semiotics of Subtitling*. Manchester : St. Jerome Publishing.

Marleau, Lucien (1982). « Les sous-titres...Un mal nécessaire », dans : *Meta* 27/3, 271–285. <<http://id.erudit.org/iderudit/003577ar>>

Matamala, Anna (2010). « Translations for dubbing as dynamic texts », dans : *Babel* 56/2, 101–118.

Nedergaard-Larsen, Birgit (1993). « Culture-bound problems in subtitling », dans : *Perspectives: Studies in translatology*, 1993/2, 207–242.

Nida, Eugene (1964). *Toward a Science of Translating*. Leiden : E. J. Brill.

Oittinen, Riitta (2000). *Translating for children*. New York : Garland Publishing, Inc., New York / London.

Oittinen, Riitta (2004). *Kuvakirja kääntäjän kädessä*. Lasten Keskus Oy.

Pedersen, Jan (2005). « How is Culture rendered in Subtitles? », dans : *Challenges of Multidimensional Translation. Proceedings of the Marie Curie Euroconferences*, (éds.) Heidrun Gerzymisch-Arbogast et Sandra Nauert. Saarbrücken. <http://www.euroconferences.info/proceedings/2005_Proceedings/2005_Pedersen_Jan.pdf>

Pedersen, Jan (2008). « High Felicity: A speech act approach to quality assessment in subtitling », dans : *Between Text and Image: Updating research in screen translation*, (éds.) Delia Chiaro, Christine Heiss et Chiara Bucaria. Amsterdam / Philadelphia : John Benjamins Publishing Company, 101–115.

Toiviainen, Sakari (2007). *Sata vuotta – sata elokuvaa*. Helsinki : Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Tomaszkiewicz, Teresa (2001). « Transferts des références culturelles dans les sous-titrages filmiques », dans : *(Multi) Media Translation : concepts, practices and research*, (éds.) Yves Gambier et Henrik Gottlieb. Amsterdam / Philadelphia : John Benjamins Publishing Company, 237–247.

Tomaszkiewicz, Teresa (2006). « La traduction intersémiotique ou comment traduit-on des images? », dans : *Neophilologica 18. Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego*, 70–81.

Vehmas-Lehto, Inkeri (1999). *Kopiointia vai kommunikointia – johdatus käännösteoriaan*. Helsinki: Yliopistopaino.

Venuti, Lawrence (1995). *The Translator's Invisibility : A History of Translation*. London : Routledge.

Vertanen, Esko (2001). « Ruututeksti tiedon ja tunteiden tulkkina », dans : *Olellaisen äärellä: johdatus audiovisuaaliseen kääntämiseen*, (éds.) Riitta Oittinen et Tiina Tuominen. Tampere: Tampere University Press, 149–170.

Filmographie

Kaurismäki, Aki (2002). *Mies vailla menneisyyttä (L'Homme sans passé)*. 97 minutes. Scénario et réalisation par Aki Kaurismäki. ©Sputnik Oy. Version DVD. Sous-titrage français : Eclair Vidéo, adaptation française : Irmeli Debarle.