

## *Je vois ce que vous voulez dire : un essai sur la notion de l'équivalence dans les sous-titres de 37°2 le matin et de Au revoir les enfants*

Lorin Card

Volume 43, Number 2, juin 1998

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/002203ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/002203ar>

[See table of contents](#)

### Publisher(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

### ISSN

0026-0452 (print)

1492-1421 (digital)

[Explore this journal](#)

### Cite this article

Card, L. (1998). *Je vois ce que vous voulez dire : un essai sur la notion de l'équivalence dans les sous-titres de 37°2 le matin et de Au revoir les enfants*. *Meta*, 43(2), 205–219. <https://doi.org/10.7202/002203ar>

### Article abstract

This article examines the question of the holding capacity of subtitles with respect to the connotations, levels of language and especially a balanced equivalence vis-à-vis the original dialogue of a film. Basing our research on an objective corpus, we have studied two French films, the English subtitled versions of which are still quite popular, *Au revoir les enfants* and *37°2 le matin* ("Betty Blue"). We have drawn on current theories of translation in general and of subtitling in particular. We have also drawn on the notion of literary equivalence in the field of translation (Ponce, Hatim and Mason, Vinay and Darbelnet and others), as well as on the notion of connotation (as developed by Kerbrat-Orecchioni).

# JE VOIS CE QUE VOUS VOULEZ DIRE : UN ESSAI SUR LA NOTION DE L'ÉQUIVALENCE DANS LES SOUS- TITRES DE 37°2 LE MATIN ET DE AU REVOIR LES ENFANTS

LORIN CARD

Université Mount Allison, Sackville, Canada

## Résumé

*Cet article traite de la question de la capacité des sous-titres de rendre les connotations, les niveaux de langue et surtout une équivalence équilibrée du dialogue original du film. Dans le but de fonder nos recherches sur des données réelles, nous avons cherché à sonder deux films français dont la célébrité de la version sous-titrée est assez bien répandue, soit *Au revoir les enfants* et *37°2 le matin*. Nous puisons notre base théorique parmi les théories actuelles portant sur la traduction en général et sur le sous-titrage en particulier. En plus d'interroger la notion de l'équivalence littéraire dans le domaine de la traduction (Ponce, Hatim et Mason, et Vinay et Darbelnet parmi d'autres), nous interrogeons aussi la notion de la connotation (élaborée par Kerbrat-Orecchioni).*

## Abstract

*This article examines the question of the holding capacity of subtitles with respect to the connotations, levels of language and especially a balanced equivalence vis-à-vis the original dialogue of a film. Basing our research on an objective corpus, we have studied two French films, the English subtitled versions of which are still quite popular, *Au revoir les enfants* and *37°2 le matin* ("Betty Blue"). We have drawn on current theories of translation in general and of subtitling in particular. We have also drawn on the notion of literary equivalence in the field of translation (Ponce, Hatim and Mason, Vinay and Darbelnet and others), as well as on the notion of connotation (as developed by Kerbrat-Orecchioni).*

## INTRODUCTION

Les sous-titres présentent un domaine riche pour l'étude des équivalences de traduction. Il se pose cependant la question de leur fonction. Doit-on tout accepter au pied de la lettre, en croyant que tout ce qu'on lit est une représentation fidèle du dialogue original ? En résumant un débat dans *The New York Times*, Pauluzzi (1983 : 134) présente la vision de ceux qui étaient contre le doublage, vision qui semble valoriser les sous-titres :

En ce qui concernait les sous-titres, ceux qui étaient contre le doublage de films ne considéraient pas le sous-titrage comme posant un obstacle à la réception claire et nette de la vérité poétique. Ils les considéraient plutôt comme l'essentiel du dialogue — comme «les moutons des vagues» de l'activité verbale — et comme des remarques importantes qui ne nous empêchaient jamais d'apprécier les nuances de l'intrigue incarnées dans le jeu des acteurs et des actrices. [C'est nous qui traduisons.]

*(As far as subtitles were concerned, the anti-dubbers did not see them as limits to the clear reception of poetic truth. They considered them instead as the gist of the dialogue — the*

*«white caps» of the verbal goings on — as important remarks that never kept one from appreciating the subtleties of plot embodied in the actors' performances.)*

Par contre, Luyken (1991 : 162) fait une distinction entre les éléments de signification qui servent à faire progresser l'intrigue du film et les éléments de signification contenus dans les actes de communication qui servent à créer l'ambiance du film. La première catégorie serait comme l'essentiel du dialogue, le noyau de l'information, tandis que la deuxième contiendrait des informations supplémentaires. Nous n'allons pas examiner la première catégorie posée par Luykens dans cet article, afin de nous concentrer sur la capacité des sous-titres de communiquer l'information supplémentaire contenue dans le dialogue original du film. Puisque le dialogue du film est parlé, nous devons examiner les éléments phonostylistiques qui peuvent modifier la valeur de ce qui est dit. P.R. Léon (1971 : 3) appelle ces éléments des phonostylèmes et il note :

La langue est un système de signes conventionnels, un code, à l'aide duquel sont transmis des messages. Ces messages peuvent avoir de multiples fonctions que l'on classera en deux grandes catégories. La première, phonologique ou phonémique, la seconde, phonostylistique. La première catégorie se réduit à la fonction **représentative**, selon la terminologie de Troubetzkoy (1939) — **distinctive**, selon André Martinet (1960) ou **référentielle** selon Roman Jakobson (1963) [...]

La seconde catégorie apporte une information supplémentaire. Ainsi tout en continuant de donner une information linguistique, le message «il pleut» peut transmettre en même temps de la colère, de la surprise, un accent régional, un effet emphatique, etc.

La traduction du dialogue original présente un défi pour les sous-titres qui doivent communiquer à l'écrit l'information supplémentaire qui se trouve dans les phonostylèmes de ce dialogue.

La traduction du dialogue original du film en sous-titres est une tâche difficile à cause de la compression du texte décrit Marleau (1982 : 277) :

Le grand art de transposer un dialogue parlé en sous-titrage consiste à exprimer le maximum d'idées dans la compression avec le maximum de naturel dans l'artifice.

Pour que le temps de lecture visuelle soit égalisé et un équilibre assuré entre le dialogue et sa traduction, il convient de rendre la lecture de celle-ci moins longue. On ne peut l'obtenir que par voie de compression du texte initial qui se voit réduit à une plus simple expression.

C'est dans les limites de cette expression plus simple que les sous-titres doivent d'abord traduire le ton du dialogue. M. J. Gregory (1980 : 466; voir aussi Hatim et Mason 1990 : 56, 101) souligne l'importance de la tonalité et du mode appropriés en notant :

Nous pourrions considérer l'acte de poser une équivalence de registres entre le texte de la langue source et celui de la langue cible comme l'élément principal dans le processus de la traduction; le problème de poser de telles équivalences constitue une preuve critique des limites de la traduisibilité. [C'est nous qui traduisons.]

*(The establishment of register equivalence can be seen then as the major factor in the process of translation; the problems of establishing such equivalence, a crucial test of the limits of translatability.)*

C'est justement l'équivalence de registres qui nous intéresse car les sous-titres, qui sont pour beaucoup de spectateurs leur seul lien avec le sens du dialogue original, doivent les informer sur les plans de l'intrigue et de l'ambiance afin de traduire le message global du film. Dans cet article, nous proposons d'analyser la nature de l'information supplémentaire linguistique, culturelle et connotative contenue dans un choix d'exemples du dialogue de deux films et l'équivalence obtenue par la traduction de l'information supplémentaire fournie par le dialogue original dans les sous-titres de ces films. Le choix des films est motivé par la popularité actuelle dont ils jouissent auprès des spectateurs anglophones et

aussi à cause de la différence entre la matière traitée dans chaque film. Il s'agit de *37°2 le matin*, un film de Jean-Jacques Beineix (1986) au sujet de deux amoureux, dont le dialogue présente parfois des expressions relevant de la langue verte, et *Au revoir les enfants*, un film de Louis Malle (1986) au sujet de l'occupation allemande en France lors de la Deuxième Guerre mondiale, dont le dialogue des enfants semble assez naturel.

Au cours de cette étude nous allons aborder trois questions principales :

- 1) l'oralité : puisqu'on change de mode de communication de l'oral à l'écrit, cet élément est partiellement perdu. Par exemple, bien qu'on entende toujours la voix des personnages, un lecteur anglophone ne comprendrait pas nécessairement les changements d'intonation; alors les sous-titres doivent chercher à compenser cette perte, tout en tenant compte des problèmes de registre et de dialecte;
- 2) les effets linguistiques de la culture source et de la culture cible : nous entendons par là tout ce qui est spécifique à la culture et qui se manifeste dans et par la langue. Nous tenterons d'examiner l'efficacité des sous-titres lorsqu'ils présentent des équivalences linguistiques de la culture source dans la culture cible. Nous tenterons aussi de voir à quel point la culture qui se manifeste par la langue est traduisible, puisque les éléments culturels ajoutent une signification non négligeable au film; et
- 3) la connotation : c'est-à-dire le domaine où l'information supplémentaire reste souvent implicite et qui fait partie intégrante du message global.

Nous allons ensuite procéder à une discussion générale de la notion de l'équivalence dans la traduction des sous-titres afin d'arriver à des conclusions sur ce sujet.

## L'ORALITÉ

Par leur statut de texte écrit, les sous-titres présentent un changement de mode de communication vis-à-vis du dialogue oral et, dans la mesure du possible, doivent donc chercher à compenser la perte de l'oralité du dialogue original. Marleau (1982 : 274) parle d'une perte d'affectivité en notant que :

...[l]es sous-titres se proposent de susciter les mêmes émotions que celles suscitées par le dialogue dit dans le film. Le texte écrit véhicule l'affectivité de celui qui parle : ce qu'il manifeste ordinairement grâce au débit, à l'intonation et au rythme. Le fait que ce dialogue subisse, dans bien des cas, une compression, pourrait être un obstacle pour éveiller ces émotions.

En général, les sous-titres compensent ce changement de mode par des modifications (transpositions, modulations, indices visuels d'accentuation, etc.) comme l'illustrent les quatre exemples suivants :

### *37°2 le matin*

- (1) *Zorg* (à Betty) : Mais si je t'écoute, je t'écoute.  
*sous-titre* : I do listen ! I'm listening !
- (2) *Zorg* (à son patron) : Mais comment vous comptez la payer, elle ?  
*sous-titre* : OK, but how will you pay **her** ?

### *Au revoir les enfants*

- (3) *Un garçon* (à Julien) : Ach ! Marché noir Monsieur Quentin. Votre confiture je la confisque !  
*sous-titre* : Ach ! Black market, Mr. Quentin. I arrest you. Your jam «ist konfizkated !»
- (4) *François* : On peut être alsacien et juif.  
*sous-titre* : One can be Alsatian AND Jewish.

Dans le premier exemple, nous constatons la compensation de la répétition du syntagme «je t'écoute», dont le changement d'intonation modifie le sens, par une double structure : la structure emphatique et le présent progressif; dans le deuxième exemple il s'agit d'une compensation graphique de caractères gras mettant en relief le «her» à la fin de la phrase; dans le troisième exemple, il s'agit de la représentation graphique en anglais de l'accent allemand imité par un garçon français; et dans le quatrième exemple, il s'agit de lettres majuscules mettant en relief le «and». Ces quatre exemples montrent certaines techniques, parfois syntaxiques mais pour la plupart graphiques, que les sous-titres peuvent employer pour compenser des changements d'intonation dans le dialogue original.

On constate aussi l'existence de modifications syntaxiques destinées à imiter la langue parlée comme dans les exemples suivants :

**37\*2 le matin**

(5) *Un policier* (à Zorg et à Betty) : Ah, vous êtes des potes à Eddy ? Il fallait le dire.

*sous-titre* : Friends of Eddy's ? You should've said so.

(6) *Zorg* (à Bob) : Dis donc, ton beau', il n'a pas un camion ?

*sous-titre* : Your brother-in-law's got a truck, hasn't he ?

**Au revoir les enfants**

(7) *Un garçon* (à Julien) : Qu'est-ce que nous nous sommes fait engueuler à cause de toi !

*sous-titre* : I got hell because of you.

(8) *Bonnet* (se fâchant contre Julien) : Qu'est-ce que ça peut te foutre ?

*sous-titre* : What the hell's it to you ?

Le cinquième exemple présente une phrase elliptique et la contraction «should've» au lieu de «should have»; le sixième exemple présente deux contractions et l'interrogatif par inversion «hasn't he»; le septième et le huitième exemples, avec l'ajout de «hell» et «the hell», montrent des modulations syntaxiques qui passent d'une forme relevée (écrite) à une forme familière (parlée), de «**to get into** trouble» à «to catch/get hell» et de «What effect does that have on you ?» à «What [the hell]'s it to you ?» Ces exemples montrent un niveau de langue familier ainsi que des structures généralement attribuées à la langue parlée.

Il importe d'établir une équivalence de registre entre le dialogue original et les sous-titres parce que le fait même de faire passer un énoncé de l'oral à l'écrit pourrait dans certains cas porter un aspect intensif. Nedergaard-Larsen (1993 : 213) commente le pouvoir émotif de l'expression écrite d'un énoncé :

Un énoncé écrit crée des effets plus forts qu'un énoncé correspondant sous une forme orale. Il s'ensuit que dans certains cas le sous-titrage «devrait» présenter des énoncés plus brefs ou atténués par rapport au dialogue original parlé d'autant plus lorsque les contraintes du temps et de l'espace n'entrent pas en jeu. [C'est nous qui traduisons.]

(A written expression has a stronger effect than a corresponding spoken expression. Therefore subtitling **should** in some cases be abbreviated or toned down in relation to the spoken original, also when factors of time and space do not come into play.)

Dans le passage de l'oral à l'écrit, la force émotive de l'énoncé est transformée et peut devenir plus intense. Pour ainsi dire, ce qui ne choque pas les oreilles peut choquer les yeux. C'est pourquoi il faut analyser si, à travers la brièveté ou l'atténuation, les sous-titres (écrits) peuvent créer le même impact sur les spectateurs de la langue cible que le dialogue (parlé) original ne le fait sur les spectateurs de la langue source.

Dans les deux films à l'étude ici, nous avons noté un aspect atténuatif ou diminutif dans les sous-titres vis-à-vis du dialogue original. En l'opposant à «l'aspect intensif ou augmentatif», Vinay et Darbelnet (1977 : 83-84) définissent ainsi «l'aspect atténuatif» : «les mots qui représentent une action, une chose ou une qualité portées à un moindre

degré d'intensité.» Ces deux aspects se définissent par rapport à la notion de l'équivalence (Vinay et Darbelnet 1977 : 52), un terme dont nous présenterons une discussion dans cet article. Nous reproduisons ici quelques exemples de l'aspect atténuatif :

### **37\*2 le matin**

- (9) *Betty* (au patron) : Eh ben, vas-y, merde, espèce d'enculé là !  
*sous-titre* : Take a good look, schmuck !
- (10) *Betty* (à *Zorg*) : Attrape-moi une clope là.  
*sous-titre* : Give me a cigarette.
- (11) *Zorg* (à *Betty*) : Écoute *Betty*, c'est chiant d'accord...  
*sous-titre* : I know it's no fun...

### **Au revoir les enfants**

- (12) *Laviron* (à *Négus*) : Fils de chienne !  
*sous-titre* : Son of a dog !
- (13) *Un prêtre* (à *Julien*) : Et c'est un fichu métier !  
*sous-titre* : It's a tough job.
- (14) *Julien* (à *Joseph*) : La bouffe est tellement dégueulasse.  
*sous-titre* : The food's lousy here.
- (15) *Julien* (à *Bonnet*) : Fous-moi la paix !... Et puis, tu me fais chier.  
*sous-titre* : Leave me alone... And you're a pain.
- (16) *Julien* (au sujet des *Mille et une nuits*) : C'est une histoire de cul.  
*sous-titre* : It's really dirty.
- (17) *Joseph* (à *Moreau*) : Il m'a traité d'enfoiré !  
*sous-titre* : He called me a creep !
- (18) *François* (à *Julien*) : Dis donc, elle est bandante, la sœur à *Laviron*...  
*sous-titre* : Lavarion's [*sic*] sister's sexy.
- (19) *Joseph* (à *Julien*) : Dites donc ! C'est ma confiture que vous bouffez !  
*sous-titre* : You're eating my jam !

Un certain nombre de ces exemples relèvent dans la version française de la langue verte qui pourrait briser des tabous (par exemple 9, 11, 15 et 16 à 18) mais l'aspect atténuatif existe dans d'autres parties du discours où une équivalence serait plutôt facile à établir par une expression bien choisie comme «une clope : a smoke», «La bouffe est tellement dégueulasse : The stuff (/crap) we have to eat makes me puke», «tu me fais chier : You piss me off», «C'est ma confiture que vous bouffez ! : That's my jam you're snarfing down», etc.

Les développements du phénomène de l'aspect atténuatif sont intéressants à suivre comme Grillo et Kawin (1981 : 26) le décrivent :

On pourrait trouver du plaisir à regarder tout le processus de l'euphémisation, ou bien dans une tentative intentionnelle de plaire à la censure, ou bien dans une tentative honnête d'atteindre un niveau élevé de précision quant au ton du discours dans la langue cible. Ainsi «merde» veut bien dire «shit», mais la traduction littérale de ce mot dans la plupart des cas constituerait une faute; «damn» ou «crap» sont souvent des équivalents qui s'avèrent meilleurs et plus justes. [C'est nous qui traduisons.]

*(Or there is the pleasure of watching the whole process of euphemization, either in deliberate attempts to appeal to censors, or in the honest attempts to achieve a tonal accuracy in the translated language. «Merde» may be «shit», but it would be a mistake to translate it as such in most instances; «damn» or «crap» is frequently a much better and fairer equivalent.)*

En parlant d'instances et de fréquence, Grillo et Kawin soulèvent un point important : selon les changements d'intonation, une parole peut porter des sens différents à des moments différents en indiquant ainsi l'intention, l'attitude, etc. du personnage qui la prononce. Il faut

drait parler de polysémie d'intonation tout comme on peut parler de la polysémie syntagmatique. Jean Dubois (1966 : 85-86), cité par Kerbrat-Orecchioni (1977 : 179), note le rôle de la polysémie dans un texte :

[tout terme] devient polysémique puisqu'il est différent par ses informations entre le début et la fin du texte, au point qu'il peut correspondre dans deux moments distincts à deux traductions différentes dans une autre langue (ex. «mère», «marâtre») [...] On peut dire que, dans le cas de polysémie syntagmatique, on a affaire à un texte qui engendre son sous-code au fur et à mesure, et à tout moment les termes sont la somme des informations dont ils ont été l'objet dans l'énoncé.

Dans la traduction d'un dialogue original en sous-titres, à cause de la polysémie et aussi à cause des changements d'intonation, certains mots ne se traduiraient pas toujours de la même façon. Dans les exemples que nous avons relevés, nous avons constaté un exemple de la polysémie décrite par Dubois et pour laquelle Grillo et Kawin (1981 : 26) fournissent l'exemple du mot «merde». C'est le verbe «foutre» qui se traduit de plusieurs façons dans les exemples représentatifs que nous avons relevés :

### **37\*2 le matin**

(20) *Betty* (à *Zorg*) : Eh ben, qu'est-ce que ça peut foutre, ça ?

*Zorg* : Qu'est-ce que ça peut foutre ?

*sous-titre* : - But who cares ?

- "Who cares ?"

(21) *Zorg* (à son éditeur) : De toute façon, j'en ai rien foutre.

*sous-titre* : I don't give a shit.

### **Au revoir les enfants**

(22) *Julien* (à *Bonnet*) : Fous-moi la paix !... Et puis, tu me fais chier.

*sous-titre* : Leave me alone... And you're a pain.

(23) *Bonnet* (se fâchant contre *Julien*) : Qu'est-ce que ça peut te foutre ?

*sous-titre* : What the hell's it to you ?

On peut noter l'aspect atténuatif dans le premier et le troisième exemples, et une assez bonne équivalence dans le deuxième et le quatrième exemples.

En effet, l'aspect atténuatif attribuable aux soins que le traducteur apporterait aux sous-titres dans ce qui semble être une tentative de censurer le dialogue original (voir Nedergaard-Larsen 1993 : 213), n'explique qu'une partie de la question. Au cours de notre étude nous avons constaté de bonnes équivalences et surtout nous avons noté le rôle de la polysémie (Dubois 1966 : 85-86; Ponce 1988 : 586) qui fait qu'un énoncé se traduit de plus d'une manière au cours d'un dialogue. Dans certains sous-titres, nous avons constaté un aspect intensif par rapport au dialogue original, ce qui nous amène à dire qu'il faudrait chercher à établir l'équivalence à deux niveaux, c'est-à-dire entre chaque énoncé et sa traduction en sous-titre et entre le dialogue original et le texte des sous-titres. Ainsi, dans la recherche de l'équivalence, les sous-titres devraient rendre compte de l'aspect affectif de chaque énoncé séparément, par exemple à cause des changements d'intonation, et dans l'ensemble du dialogue, à cause de la polysémie syntagmatique. Le traitement du dialogue d'un film est délicat, puisque ce dialogue fonctionne sur le plan du contexte global (le film en entier) et sur le plan des scènes et des énoncés individuels.

## **LES EFFETS LINGUISTIQUES DE LA CULTURE SOURCE ET DE LA CULTURE CIBLE**

Les effets linguistiques de la culture source et de la culture cible ne sont pas négligeables lors de la diffusion d'un film de France sous-titré à l'intention de spectateurs anglophones, car on doit tenir compte de certains éléments importants comme le pays d'origine de ces

spectateurs, leurs compétences linguistiques et les normes linguistiques de leurs pays respectifs. Danan (1991 : 613) commente le transfert de la culture comme suit :

Le fait de supprimer ou d'accepter la nature étrangère des films importés d'autres pays constitue une clé à la compréhension de la manière dont un pays se voit vis-à-vis des autres pays, et de la manière dont il conçoit l'importance de sa propre culture et de sa propre langue. [C'est nous qui traduisons.]

*(Suppressing or accepting the foreign nature of imported films is a key to understanding how a country perceives itself in relation to others, and how it views the importance of its own culture and language.)*

La suppression de la nature étrangère du film pourrait prendre la forme de l'aspect atténuatif, où les éléments inacceptables seraient censurés. Lambert (1990 : 229) fait une remarque intéressante relative à l'atténuation du ton des sous-titres en notant : «en tant que texte public (écrit), le sous-titre doit répondre aux exigences morales et didactiques imposées par l'institution, bref : par la politique culturelle du pays en matière de langage». En revanche, on pourrait se demander si la censure sociale joue un rôle aussi important car on pourrait proposer comme un exemple de l'aspect intensif ou augmentatif l'ensemble des sous-titres du film français *Sans toit ni loi/Vagabond*, un film d'Agnès Varda (1985) où on voit une effusion du mot «fuck» à cinq moments différents et «screw» (sa forme atténuée) seulement une fois pour traduire les «foutre», «dégage, crève !», etc. du langage de la protagoniste. On constate dans cet exemple non pas une atténuation du ton imposée implicitement par les normes sociales de tel ou tel pays, mais plutôt un manque d'imagination de la part de l'auteur(e) des sous-titres. Dans les sous-titres, la répétition de ce mot qui présente un aspect intensif semble créer plutôt un aspect atténuatif à cause de la fréquence de ses occurrences. Mais dans les sous-titres de *37°2 le matin* et à un moindre degré de *Au revoir les enfants*, nous avons remarqué l'aspect atténuatif plutôt que l'aspect intensif.

Il y a en plus tout le comportement et la représentation des personnages qui relèvent d'éléments culturellement spécifiques. Selon Kilborn (1989 : 428) :

Prenons un exemple un peu exagéré : si, en tant que sous-titreur, vous réduisez la tirade passionnée de 60 secondes prononcée par un amant latin qui se sent délaissé en un sous-titre lapidaire d'une seule phrase en anglais, il est presque certain que vous allez perdre une grande partie de votre crédibilité. Et vous n'allez pas la retrouver entièrement en suggérant que l'expression de tels sentiments se fait plus brusquement dans un autre environnement linguistique et culturel. [C'est nous qui traduisons.]

*(To take a somewhat exaggerated example : if, as a subtitler, you reduce the 60 second passionate tirade of a jilted Latin lover to a lapidary, one-sentence English subtitle, you are likely to forfeit a good deal of credibility. This is not wholly to be regained by suggesting that the expression of such feelings tends to be handled more tersely in a different linguistic and cultural environment.)*

L'exemple n'est pas aussi exagéré que Kilborn l'imagine car les sous-titres de deux exemples que nous avons notés : «Mais où sont tes merveilles... ?» (exemple 53) et «Eh ben, vas-y merde, espèce d'enculé là !» (exemple 9) semblent présenter des réductions tant au niveau de la longueur des énoncés qu'au niveau de l'aspect atténuatif du message. De tels énoncés sont déterminés par la culture source, et en les traduisant dans les sous-titres, il est extrêmement important de faire attention aux formes de la culture cible tout en reproduisant fidèlement l'impact que l'énoncé a eu dans la culture source.

Un autre problème particulier dans la traduction des références linguistiques ou extralinguistiques qui sont aussi culturellement déterminées, c'est de savoir si on devrait traduire les sous-titres en un anglais plutôt neutre afin de se faire comprendre en Amérique du Nord, en Grande-Bretagne, en Australie, etc. Les normes linguistiques et syntaxiques sont spécifiques à chaque culture. Néanmoins, on trouve dans les sous-titres des spécificités lexicales



relevant surtout de l'anglais de l'Amérique du Nord ou du Royaume-Uni. Par exemple, les mots «ton beauf» (exemple 6), «une clope» (exemple 10) et «lèche-cul» (exemple 43) pourraient être traduits d'au moins trois manières différentes selon la culture cible. Le premier mot ne semble pas avoir d'équivalence marquée (sauf une traduction nord-américaine hybride comme «your wife's bro»), le deuxième pourrait se traduire comme «a smoke» mais non pas «a fag» en Amérique du Nord et «a smoke» ou «a fag» au Royaume-Uni, et le troisième pourrait mieux se traduire comme «brown noser» en Amérique du Nord mais comme «boot licker» au Royaume-Uni et aussi en Amérique du Nord. Les sous-titres des films à l'étude ici cherchent à établir le niveau de langue familier tout en choisissant des mots culturellement déterminés mais quand même connus par la plupart des cultures anglophones. Ainsi ils emploient des traductions qui passeraient dans le plus grand nombre des cas. Mais alors, il faut éviter de diluer l'énoncé pour qu'il passe dans toutes les cultures, car sous une forme atténuée il pourrait perdre une bonne partie de son émotivité.

Les sous-titres tiennent une place privilégiée mais précaire. Ils constituent en quelque sorte le pont entre la culture source et la culture cible car en traduisant le message de la langue source dans la langue cible, le traducteur doit juger de l'importance de chaque élément culturel de l'énoncé qui ajouterait à l'ambiance commentée par Luykens (1991 : 162), et le traduire ou le laisser tomber afin de céder la place aux éléments les plus importants du message global. Au cours du processus du triage, il y a parfois des variantes sociolinguistiques dans la culture source. Par exemple, dans *37°2 le matin* il y a la prononciation du «s» à la fin de «gens» produite par le vieux Georges à la plage et la conjugaison facultative «assois-toi» au lieu de «assieds-toi», prononcée par Bob, l'ami de Zorg. Il y a aussi les répliques de Betty lancées en direction du patron de Zorg («espèce d'enculé !») et de l'éditeur Thomas Colas («Éditeur de merde !») qui créent une distance sociale entre eux et qui sont autant d'insultes. Dans *Au revoir les enfants*, les variantes sociolinguistiques se révèlent plutôt dans les accents différents des enfants venant de plusieurs régions de la France, les accents de «la Guerre Sainte» dont les enfants miment les actions des personnages en jouant dans la cour de récréation vers le début du film, le discours contre l'Allemagne et le langage codé («babas», «nichons», «de la confiote», etc.) des enfants. De tels changements de sociolecte et de prononciation contiennent parfois des nuances trop fines pour se traduire avec «"les moutons des vagues" de l'activité verbale» (Pauluzzi 1983 : 134) du dialogue original.

En plus, il y a la question de la culture cible dans laquelle il faut présenter la traduction des énoncés car les sous-titres à l'étude ici ne présentent pas toujours des choix relevant d'un sociolecte neutre, ils présentent plutôt un mélange de sociolectes. Par exemple, dans *37°2 le matin* il s'agit d'aller faire un tour en voiture et les sous-titres indiquent «the motorway», un mot typiquement britannique pour «l'autoroute» tandis que «the highway» irait mieux dans le contexte nord-américain tandis que «the road», une généralisation, pourrait peut-être convenir mieux aux deux cultures. Nous soutenons que la spécificité culturelle du langage est en partie responsable de l'aspect atténuatif ou de l'aspect intensif (comme «ass kisser» pour «lèche-cul» semble un peu trop fort) dans la traduction du dialogue en sous-titres. Nous avons déjà noté le système des jurons auquel il faut être sensible dans chaque culture. Ainsi la perception de l'aspect intensif dans la traduction des jurons du dialogue de *37°2 le matin* pourrait varier selon le pays d'origine des spectateurs anglophones, par exemple «bastard» est plus fort que «bugger» en Amérique du Nord et peut-être l'inverse au Royaume-Uni. Tout en présentant des spécificités lexicales, les sous-titres ont la tâche de se faire comprendre à travers toutes les cultures se servant d'une même langue, tâche qui n'est pas aussi facile qu'il y paraît à première vue.

En remarquant jusqu'à quel point la langue contient la culture, Barthes (1971 : 98), cité par Kerbrat-Orecchioni (1977 : 208) mettait l'accent sur la spécificité culturelle de la connotation «... bien qu'il y ait un certain risque à présenter la dénotation comme un état

naturel et la connotation comme un état culturel du langage». Une bonne connaissance de la culture source et de la culture cible, ainsi qu'un accès facile à la gamme des variantes de la langue source et de la langue cible, seraient nécessaires au sous-titreur car chaque énoncé contient une bonne part de culture, dans le choix de mots, la présentation de l'émotion, les références linguistiques ou extralinguistiques, etc.

### LA CONNOTATION

Nous voudrions reprendre ici la division posée par Luyken (1991 : 162), division à laquelle nous avons fait référence dans l'introduction de cet article et qui note la différence entre le sens dénotatif et le sens connotatif d'un énoncé. Kerbrat-Orecchioni (1977 : 229-230) pose la différence entre la dénotation et la connotation comme suit :

Une unité de dénotation a pour support un signifiant lexical ou syntaxique, et elle apporte des informations explicites sur l'objet dénoté par le message verbal.

Une unité de connotation réutilise à son profit n'importe quel élément du matériel de la dénotation et ses informations sont de nature et/ou de statut différent. Tantôt elles concernent autre chose que le référent immédiat du discours (sujet énonciateur, situation d'énonciation, type particulier d'énoncé), tantôt elles viennent enrichir, sous forme de valeurs additionnelles et suggérées, le contenu dénotatif.

Et elle note les sources possibles de ces connotations (Kerbrat-Orecchioni 1977 : 70) :

Le statut de connotation repose sur la nature particulière du signifié, à savoir :

l'appartenance à tel niveau de langue ou type de discours;  
la valeur affective;  
la valeur axiologique;  
l'image associée;

certaines valeurs sémantiques additionnelles apparaissant à la faveur de mécanismes associatifs divers (effets de la polysémie, des collocations, de l'allusion, etc.).

C'est dans les unités connotatives que réside une bonne partie de l'information supplémentaire (Léon 1971 : 3) et à cause de leur existence on ne peut pas les négliger dans la traduction du dialogue original en sous-titres. Maintenant nous allons dépister les exemples de connotations contenues dans le dialogue afin d'en analyser la traduction dans les sous-titres.

Kerbrat-Orecchioni (1977 : 106) note les formes que pourraient prendre ces connotations «dont les supports signifiants sont extrêmement variés [et qui] peuvent être en effet : de nature intonative, de nature lexicale ... [et/ou] de nature syntaxique...» Parmi les exemples que nous avons relevés (non pas comme une liste exhaustive mais comme une liste représentative de la variété des types d'information supplémentaire et du va-et-vient entre l'aspect intensif et l'aspect atténuatif dans les sous-titres), nous notons comme exemples de la connotation intonative :

#### **37\*2 le matin**

- (24) *Zorg* (à lui-même) : Bon ! Et maintenant on va prendre une bonne petite douche.  
*sous-titre* : Now for a nice little shower !

#### **Au revoir les enfants**

- (25) *Julien* (à Bonnet) : Je m'appelle Julien Quentin et si on me cherche on me trouve.  
*sous-titre* : I'm Julien Quentin and don't mess with me.
- (26) *Le professeur de français* (à Julien) : Quentin, vous êtes mûr pour la Comédie-Française !  
*sous-titre* : Quentin, your future is on the stage !
- (27) *Bonnet* : Ça va, on a compris.  
*sous-titre* : Knock it off.

Dans l'exemple 24, la connotation intonative de l'interjection «Bon !» dans l'expressions «Bon ! Et maintenant» indique un bilan de la situation qui se traduit bien par «Now for...» (ou se traduirait mieux comme «And now for...»). Dans l'exemple 25, c'est par une menace que Julien Quentin pose les limites de son territoire vis-à-vis de l'autre garçon, menace qui est bien traduite par une modulation qui se dirait en anglais dans la même situation en tenant compte du message global de l'énoncé original. Par l'intonation, l'exemple 26 exprime un ton sarcastique de la part du professeur vu l'âge de Quentin et la formalité de la syntaxe de la phrase employée dans le contexte de l'école. Dans l'exemple 27, l'enfant exprime le fait qu'il en a assez des insultes de la part des autres garçons et donc l'intonation de sa voix présente un aspect intensif. La traduction de ces exemples est bien effectuée au niveau du message global par des énoncés naturels relevant du niveau de langue familier en anglais.

Comme exemples de la connotation lexicale, nous avons souligné l'unité connotative dans les exemples suivants que nous avons classés en trois groupes selon l'intensité des sous-titres, comme présentant (a) un aspect atténuatif, (b) une bonne équivalence et (c) un aspect intensif :

**(a) l'aspect atténuatif**

**37\*2 le matin**

- (28) *Betty* (à *Zorg*) : Mais j'attends pas seulement d'un type qu'il me baise.  
*sous-titre* : I expect more from a guy than sex !
- (29) *Zorg* (à son patron) : ... mais aujourd'hui, on va bosser, ça va usiner !  
*sous-titre* : ...but I'll make up for it !
- (30) *Le vieux Georges* (à *Zorg*) : Ah, peut-être que tu me fais la gueule ?  
*sous-titre* : Hell, are you mad at me ?
- (31) *Betty* (à *Zorg*) : Tu crois que je tombe à genoux parce que c'était toi qui as écrit ça ?  
*sous-titre* : It's not because «you» wrote it.

**Au revoir les enfants**

- (32) *Un garçon* (à *Julien*) : On joue les terreur !  
*sous-titre* : Playing rough ?
- (33) *L'instituteur* (à *Julien*) : Quentin, c'est intelligent mais un tantinet prétentieux.  
*sous-titre* : Quentin... it's intelligent but a bit pretentious.

**(b) l'équivalence**

**37\*2 le matin**

- (34) *Zorg* (à *Betty*) : *Quelle galère !*  
*sous-titre* : What a drag !
- (35) *Zorg* : Arrête tes conneries !  
*sous-titre* : Bullshit !
- (36) *Un policier* (à son partenaire au sujet de *Zorg*) : Je lui claque la tronche avant qu'il ait fait un geste.  
*sous-titre* : I'd clobber him in a sec.
- (37) *Zorg* (à son éditeur) : De toute façon, j'en ai rien à foutre.  
*sous-titre* : I don't give a shit.

**Au revoir les enfants**

- (38) *La cuisinière* (à *Joseph*) : Joseph, qu'est-ce que tu manigances encore ?  
*sous-titre* : Joseph, what are you up to ?
- (39) *François* (au sujet des soldats allemands) : Il y a de la verdure aujourd'hui.  
*sous-titre* : This place is full of Krauts.

- (40) *Un garçon* (à Julien) : Qu'est-ce que nous nous sommes fait *engueuler* à cause de toi !  
*sous-titre* : I got hell because of you.
- (41) *Julien* (à Laviron) : *Salaud*, Laviron !  
*sous-titre* : You bastard !

### (c) l'aspect intensif

#### *Au revoir les enfants*

- (42) *La mère* (à François) : Les Reinach sont *très* catholiques.  
*sous-titre* : The Reinachs are devout Catholics.
- (43) *François* (à Julien) : Je ne suis pas *lèche-cul* comme toi.  
*sous-titre* : I'm no ass-kisser like you.

Nous pouvons noter l'aspect atténuatif lorsque les sous-titres laissent tomber des connotations en employant des unités lexicales neutres par rapport à celles employées dans le dialogue original, et c'est ainsi que les sous-titres perdent une partie de la force émotive du dialogue original. L'équivalence est perçue lorsque les sous-titres emploient des unités lexicales qui produisent à peu près le même impact que celles du dialogue original en présentant des connotations semblables. Et finalement, l'aspect intensif est perçu lorsque les sous-titres emploient des spécificités lexicales qui créent un impact plus fort que celui créé par les unités lexicales du dialogue original. Par exemple «ass-kisser» semble plus fort que «lèche-cul» dans le contexte du film, et «devout» semble plus fort que «strong» en collocation avec «Catholics» lorsque le sous-titre qui semble plus fort que «très catholiques», serait plutôt l'équivalence de «Ce sont des catholiques fervents/ ou pratiquants». Les sous-titres analysés ici n'ont pas tenu compte systématiquement de la connotation lexicale, et ainsi ont perdu l'émotivité d'une bonne partie des énoncés. La connotation lexicale et les changements d'intonation fonctionnent souvent ensemble pour éveiller certains sentiments chez le destinataire, et les sous-titres devraient mieux rendre ces sentiments.

Comme exemples de la connotation syntaxique, nous avons relevé les exemples suivants :

#### *37°2 le matin*

- (44) *Betty* (à Zorg) : Pourquoi tu boudes ?  
*sous-titre* : What's bugging you ?
- (45) *Betty* (à Zorg) : Même le manuscrit du siècle il faut le taper, sinon l'éditeur, ça lit pas !  
*sous-titre* : Not even a masterpiece gets read unless it's typed.
- (46) *Bob* (à sa femme au sujet de leur fils, notez le changement d'interlocuteur) : Mais tu vas voir ce qu'il va prendre nom de Dieu !  
*sous-titre* : I'll tan your hide, dammit !

#### *Au revoir les enfants*

- (47) *Julien* (à sa mère) : Papa, je m'en fous.  
*sous-titre* : I don't give a damn about Dad.
- (48) *Julien* (à Bonnet) : Il m'énerve, ce type.  
*sous-titre* : He's a pain.
- (49) *Julien* (à Joseph) : C'est quoi, des réfracteurs ?  
*sous-titre* : Shirkers ?

Dans ces exemples, la connotation syntaxique met en relief le sujet des phrases, soit par la dislocation (45, 47, 48), soit par une forme interrogative relevant de la langue parlée (44, 49) ou même par l'explicitation du «tu» dans l'acte de communication (46). Nous voyons que l'équivalence s'établit par la modulation, car ces sous-titres ne présentent pas de

traductions littérales. Il est évident aussi que tout en conservant la valeur affective du dialogue original, les sous-titres ont tendance à rétablir une syntaxe plus neutre dans la langue cible, c'est-à-dire que dans ces exemples ils ne présentent pas une connotation syntaxique (ce pourrait être pour faciliter la lecture des sous-titres); ils ont plutôt tendance à rapporter l'unité connotative dans le lexique, créant l'équivalence au niveau du mot particulier dans l'espace restreint des sous-titres (voir surtout les exemples 44, 46 et 48 où la syntaxe est standardisée et où ce sont les unités lexicales qui présentent l'émotivité de l'énoncé).

Comme exemples d'un mélange entre la connotation intonative et la connotation lexicale, nous avons relevé les énoncés suivants :

**37\*2 le matin**

- (50) *Eddy* (à *Zorg*) : Mais putain ! Mais qu'est-ce qui s'est passé ?  
*sous-titre* : Shit, tell me what happened !
- (51) *Zorg* (au sujet du personnel de l'hôpital) : Ah, les ordures ! Ah, les ordures !  
*sous-titre* : The dirty bastards !
- (52) *François* (à haute voix) : Rien à bouffer, on crève de faim, il faut être à jeun pour communier. Quelle boîte !  
*sous-titre* : We starve, we freeze, yet we fast for communion. What a place !

Ces exemples présentent d'assez bonnes équivalences étant donné le fait que l'accentuation orale dans les énoncés est compensée, quoique «What happened ?» semble s'appliquer mieux que «tell me what happened !», «bastards» semble contenir un aspect plus intensif que «buggers», alors que «bastards» semble un peu trop intensif pour créer une bonne équivalence dans le contexte nord-américain, et «place» semble trop neutre pour traduire «boîte» dans l'exemple 52. Le dialogue d'un film présente naturellement un mélange entre la connotation intonative, lexicale et syntaxique, comme cet exemple l'illustre :

- (53) *Betty* (à *Zorg*, au sujet du patron) :  
 Mais ouvre tes yeux, t'es fêlé, non ! T'avais donc ce tronc de vie avec ce connard qui veut seulement qu'on lui serre les pompes. Mais où sont tes merveilles pour lesquelles tu te fais enculer ? Je peux les voir un peu ?  
*sous-titre* : You're nuts ! Look what shit we're in with that, asshole ! You let him screw you and for what ? Tell me !

Cet exemple présente un certain nombre d'injures qui se traduisent par des énoncés présentant un aspect atténuatif. En plus, cet exemple présente une formule parodiée qu'il faudrait (si possible) reproduire ou compenser dans les sous-titres pour transmettre la référence culturelle, et c'est l'expression «Mais où sont tes merveilles... : Where are the wonders of yesteryear...»

Dans les exemples que nous avons examinés ici, l'intonation et le choix lexical fonctionnent ensemble pour atténuer ou intensifier la valeur affective de l'énoncé. Les sous-titres doivent alors transformer la connotation intonative pour la traduire ou bien au moyen d'une variation graphique ou bien au moyen de mots qui comporteraient des connotations lexicales et/ou syntaxiques équivalentes à celles contenues dans le dialogue original. Il semble qu'il y ait aussi une tendance à diminuer la connotation syntaxique, peut-être dans une tentative de rendre les sous-titres lisibles dans la courte période de leur passage à l'écran. Dans les exemples que nous avons étudiés, la connotation lexicale semble être la forme dont les sous-titres ne semblent pas présenter de bonnes équivalences. Il devient évident que l'information connotative qui est censée être «additionnelle» (voir Kerbrat-Orecchioni 1977 : 229-230 citée précédemment) se trouve dans la forme marquée de l'énoncé. Cette information additionnelle est constituée d'unités connotatives et fait partie intégrante de l'énoncé. Il importe de la traduire afin de capter les connotations et de créer une bonne équivalence

entre les sous-titres et le dialogue original. En fait, les exemples que nous avons soulevés confirment le point de vue de Kerbrat-Orecchioni, qui dit que la connotation se sert des mêmes formes que la dénotation, et de là nous pouvons nous demander pourquoi les sous-titres ont tendance à vider les énoncés de leurs connotations dans le passage de l'oral à l'écrit lorsqu'ils pourraient aussi bien traduire l'unité connotative avec l'unité dénotative sans chercher trop loin.

### L'ÉQUIVALENCE

Catford (1965 : 49) définit l'équivalence comme suit :

Les énoncés en langue source et en langue cible ont rarement «la même signification» au sens linguistique du mot; mais ils peuvent fonctionner dans la même situation. Dans le domaine de la traduction totale, un texte écrit en la langue source et sa traduction en la langue cible sont des équivalents de traduction *lorsqu'on peut les interchanger dans une situation donnée*. [C'est nous qui traduisons.]

*(The SL and TL items rarely have 'the same meaning' in the linguistic sense; but they can function in the same situation. In total translation, SL and TL texts or items are translation equivalents when they are interchangeable in a given situation.)*

La citation de Catford est utile en ce qu'il met l'accent sur le lieu de l'équivalence (la situation) mais il faudrait préciser l'idée de «fonctionner dans la même situation» et la notion de traduction totale. Pergnier et Roberts (1987) présentent le concept de l'équivalence fonctionnelle, principe selon lequel on crée l'équivalence dans la langue cible en priorisant les fonctions du texte de la langue source et en le traduisant selon ces priorités. Ainsi on pourrait dire que la première fonction des sous-titres est informative et qu'ils doivent premièrement résumer le dialogue original pour informer le spectateur de la langue cible.

Cependant, les sous-titres doivent communiquer le contenu maximum du dialogue original (voir Marleau 1982 : 277). Il s'agit de la notion de «total translation» (par opposition à «partial translation») (voir Catford 1965 : 21-22). Selon cette idée, il faut traduire tout le message pour créer une équivalence complète du texte de la langue source dans la langue cible. Ponce (1988 : 586) fait une première distinction entre une équivalence complète et une équivalence partielle. Notre étude correspond à la sienne par cette distinction et surtout par les catégories qu'elle pose (Ponce 1988 : 587) au niveau des facteurs stylistique, socioculturel et régional de l'équivalence. Toutefois il nous importe de focaliser l'analyse sur l'équivalence complète de la fonction informative, communicative (voir Wilss 1982 : 134-157) et même esthétique des sous-titres. Sans l'une ou l'autre de ces fonctions, les sous-titres ne présenteraient qu'une équivalence partielle. Donc nous recherchons l'équivalence qui «intéresse la totalité du message» (Vinay et Darbelnet 1977 : 52), même dans l'espace et le temps restreints des sous-titres. Hu (1993 : 235) résume la théorie de la traduction à trois étapes de Wonderly où à la troisième et dernière étape, celle qu'on appelle «le transfert littéraire», on rajuste le texte de la langue cible pour créer une équivalence de l'idiolecte et du style du texte original. C'est à ce niveau-ci que doit se poser l'équivalence complète. Pour donner un aperçu de la manière dont nous avons procédé lors de cette partie de l'analyse, nous allons isoler un exemple de chaque type d'équivalence, c'est-à-dire de l'aspect atténuatif, d'une (bonne) équivalence et de l'aspect augmentatif.

Comme exemple de l'aspect atténuatif dans la traduction, nous pourrions examiner un exemple pris de 37<sup>o</sup>2 *le matin* où Lisa, l'amie de Betty, parle à Zorg concernant ses problèmes de plomberie. Et elle dit : «J'ai des *chiottes* qui coulent depuis trois mois.» Il y a des connotations de la langue argotique dans le terme marqué «chiottes» au lieu de «toilettes», connotations qu'il importe de traduire pour aboutir à une équivalence au niveau des unités dénotative et connotative, mais les sous-titres restent du côté de la dénotation en mettant

seulement «My toilet's broken». Saurait-on mettre «The can/john/levy/dunny (terme australien)/ shitter (équivalence lexicale mais probablement trop intensive)'s leakin'/sprung a leak/broke/screwed up/ain't workin' right (niveau de langue trop bas)/etc.» ? Nous voyons alors que des équivalences se présentent au niveau de l'unité connotative, équivalences que le sous-titre présenté dans le film ne contient pas. Parmi les exemples présentés dans cet article, nous avons noté un aspect atténuatif dans les sous-titres des exemples 5, 6, 9 à 20, 22, 28 à 33, 44, 45, 52 et 53.

Comme exemple d'une bonne équivalence, prenons un exemple de *Au revoir les enfants* où Julien lance une menace à un garçon : «... tu vas prendre une bonne raclée ! : ... you're gonna get it !» L'équivalence est juste, la connotation lexicale de la langue source «une bonne raclée» est bien compensée par le parler des enfants dans la langue cible («you're gonna **get it**» et «I'm gonna give it to you» car «You asked for it !»), alors qu'une expression telle que «I'm gonna punch your lights out !» ou surtout «Watch me kick your ass !» constitueraient des surtraductions relevant d'un langage peu approprié aux jeunes enfants et à l'époque représentée dans le film. Parmi les exemples présentés dans cet article, nous avons noté une bonne équivalence dans les sous-titres des exemples 1 à 4, 7, 8, 21, 23 à 27, 34 à 41, 46 à 49 et 50.

Comme exemple d'une surtraduction présentant un aspect augmentatif, prenons un exemple de *37°2 le matin* où Betty se fâche contre Thomas Colas, l'éditeur qui refuse de publier le livre de Zorg : «Éditeur de merde ! : Shitty asshole publisher !» La surtraduction semble entrer en jeu lorsque les sous-titres emploient deux adjectifs qualificatifs dans une tentative d'établir une équivalence complète vis-à-vis du dialogue original. L'aspect intensif dans ce sous-titre semble bien trop fort et on pourrait penser à d'autres manières de trouver le bon registre avec l'emploi d'un adjectif seulement. Ce n'est pas autant le nombre d'adjectifs, c'est plutôt l'émotivité qui est trop augmentée dans la langue cible. Parmi les exemples présentés dans cet article, nous avons noté une surtraduction dans les exemples 42, 43 et 51.

## CONCLUSION

Dans cet article, nous nous sommes fixé le but de découper et d'analyser certaines des unités dénotatives et connotatives de deux films afin de montrer la manière dont elles fonctionnent dans les énoncés et afin d'étudier jusqu'à quel point les sous-titres représentent de manière adéquate les différents aspects connotatifs du dialogue. Nous avons constaté que ces unités connotatives peuvent présenter des pièges à la traduction et qu'en traduisant uniquement le sens dénotatif des énoncés, on perd une partie importante de ces unités connotatives et on perd forcément l'équivalence qui devrait s'établir entre les sous-titres et le dialogue original. Ayant noté peu d'aspects augmentatifs, et à peu près le même nombre d'aspects atténuatifs que d'équivalences, nous concluons que les sous-titres que nous avons étudiés ne produisent pas constamment et systématiquement une bonne équivalence du dialogue original des films. Certes, les contraintes imposées sur les sous-titres, par le passage de l'oral à l'écrit, par les normes linguistiques et le transfert culturel et par les raisons de lisibilité dans l'espace et le temps restreints des sous-titres à l'écran, sont rigoureuses et affectent l'établissement de l'équivalence entre les sous-titres et le dialogue original du film. Quoique les bonnes équivalences que nous avons notées au cours de notre analyse prouvent que l'équivalence est possible, l'existence de l'aspect atténuatif, parfois inévitable, ajoute à l'instabilité de cette équivalence. Néanmoins, comme nous l'avons souligné à des endroits pertinents dans cet article, une attention soutenue aux unités connotatives pourrait faire baisser la fréquence de l'aspect atténuatif, démontrant ainsi que l'équivalence est non pas un but idéal et irréalisable, mais un but réaliste, réalisable et rendu possible par une attention soutenue aux éléments de base décrits dans cet article.

**Note:** Nous proposerons une deuxième étape à cette étude, étape à laquelle nous entreprendrons une recontextualisation des énoncés du dialogue du film avec leurs sous-titres (dont les parties constitutives sont analysées plutôt individuellement ici) dans une perspective qui rendra compte de la dimension sémiotique interactive de la traduction (proposée par Hatim et Mason 1990), ainsi que de l'effet global de la lecture des sous-titres (comme le raccourcissement, voir l'exemple 53 dans cette étude, et la manipulation du ton, voir l'exemple 9 dans cette étude).

#### RÉFÉRENCES

- BARTHES, Roland (1971) : «Réponses», *Tel Quel*, 47, automne 1971, pp. 89-107.
- CATFORD, J. C. (1965) : *A Linguistic Theory of Translation*, London, Oxford University Press.
- DANAN, Martine (1991) : «Dubbing as an Expression of Nationalism», *Meta*, 36 (4), décembre, pp. 606-614.
- DUBOIS, Jean (1966) : «La résolution des polysémies dans les textes écrits et structuration de l'énoncé», *Actes du premier Colloque International de linguistique appliquée*, Nancy, France, pp. 71-91.
- DUCROT, Oswald et Tzvetan TODOROV (1972) : *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Éditions du Seuil.
- GREGORY, Michael J. (1980) : «Perspectives on Translation from the Firthian Tradition», *Meta*, 25 (4), pp. 455-466.
- GRILLO, Virgil et Bruce KAWIN (1981) : «Reading at the Movies : Subtitles, Silence and the Structure of the Brain», *Post Script : Essays in Film and the Humanities*, 1 (1), automne, pp. 25-32.
- HATIM, Basil et Ian MASON (1990) : *Discourse and the Translator*, London, Longman.
- HU, Quian (1993) : «On the Implausibility of Equivalent Response (III)», *Meta*, 38 (2), juin, pp. 226-237.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine (1977) : *La connotation*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon.
- KILBORN, Richard (1989) : «'They don't speak proper English' : A New Look at the Dubbing and Subtitling Debate», *Journal of Multilingual and Multicultural Development*, 10, pp. 421-434.
- LAMBERT, José (1990) : «Le sous-titrage et la question des traductions : Rapport sur une enquête», *Übersetzungswissenschaft : Ergebnisse und Perspektiven*, Arntz, Reiner et Thome, Gisela (Eds), Tübingen, Gunter Narr.
- LÉON, Pierre R. (1971) : *Essais de phonostylistique*, Montréal, Didier.
- LUYKEN, Georg-Michael (1991) : *Overcoming Language Barriers in Television : Dubbing and Subtitling for the European audience*, Manchester, The European Institute for the Media.
- MARTINET, André (1968) : *Le langage*, Paris, Éditions Gallimard.
- MARLEAU, Lucien (1982) : «Les sous-titres... un mal nécessaire», *Meta*, 27 (3), septembre, pp. 271-285.
- NEDERGAARD-LARSEN, Birgit (1993) : «Culture-Bound Problems in Subtitling», *Perspectives : Studies in Translatology*, 2 (Denmark 1993), pp. 207-241.
- PAULUZZI, Fausto F. (1983) : «Subtitles vs. Dubbing : the *New York Times* Polemic, 1960-66»,  *Holding the Vision : Essays on Film*, avril, Kent, Ohio, Kent State University, pp. 131-137.
- PERGNIER, Maurice et Roda P. ROBERTS (1987) : «L'équivalence en traduction», *Meta*, 32 (4), pp. 392-402.
- PONCE, Ileana Cabrera (1988) : «Examen succinct d'un problème pratique de traduction : l'équivalence», *Meta*, 33 (4), décembre, pp. 586-588.
- VINAY, J. P. et J. DARBELNET (1977) : *Stylistique comparée du français et de l'anglais*, Montréal, Beauchemin.
- WILSS, Wolfram (1982) : *The Science of Translation : Problems and Methods*, Tübingen, Gunter Narr.