

**Le sous-titrage des films étrangers : un cas de  
sur-interprétation de l’image dans “ Jamòn Jamòn ” de  
Bigas Luna**

Christine Pic-Gillard

► **To cite this version:**

Christine Pic-Gillard. Le sous-titrage des films étrangers : un cas de sur-interprétation de l’image dans “ Jamòn Jamòn ” de Bigas Luna. Alizés: Revue angliciste de La Réunion, Faculté des Lettres et Sciences humaines (Université de La Réunion), 2016, Traduction-Édition, pp.79-87. hal-01476842

**HAL Id: hal-01476842**

**<https://hal.univ-reunion.fr/hal-01476842>**

Submitted on 12 Nov 2019

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

**Le sous-titrage des films étrangers :  
un cas de sur-interprétation du contexte intrafilmique dans  
« Jamón Jamón » de Bigas Luna**

## INTRODUCTION

Le sous-titrage des films est né en même temps que le cinéma. À l'époque du cinéma muet le carton est déjà une sorte de sous-titrage très simple ; c'est une condensation, un résumé de ce qui vient de se passer pour que le spectateur puisse comprendre l'intrigue du film. L'exportation des films muets – le cinéma étant une industrie autant, sinon plus, qu'un art – induit que les cartons soient traduits. La traduction pouvait être littérale.

À partir de 1929, avec le cinéma parlant, deux choix de traduction se présentent pour le public à l'étranger : le doublage ou le sous-titrage. Dans un premier temps, et après enquêtes auprès du public, les diffuseurs choisissent le doublage. Pour deux raisons essentiellement. D'abord avec le parlant les dialogues deviennent plus importants, les intrigues plus complexes, en même temps que diminue la compréhension par le jeu et les mimiques des acteurs. Pour suivre l'intrigue correctement les cartons devraient être non plus un résumé mais une transcription ; or le cinéma à l'époque est un loisir populaire, et le public, peu éduqué, souvent illettré, voire analphabète, éprouve des difficultés à lire rapidement un sous-titrage. C'est donc le doublage qui est à cette époque privilégié.

À partir des années 60, le cinéma évolue du genre populaire vers le genre cinéma d'auteur. Ce cinéma s'adresse à un public plus restreint mais plus habitué au contact d'autres langues et d'autres cultures. Par ailleurs la massification de l'enseignement crée un public plus éduqué et plus exigeant. Les diffuseurs commencent alors à répondre à cette nouvelle demande en proposant des versions originales sous-titrées.

Le sous-titrage des films étrangers est un secteur particulier de la traduction, au sens où elle doit tenir compte de contraintes fortes en terme de temps de lecture, de temps de durée de l'image, de place disponible sur l'écran. Outre les approximations, les ellipses, le manque de

rendu des niveaux de langue et tous les problèmes classiques liés à la traduction d'une langue source vers une langue cible, outre la difficulté du passage de l'oral à l'écrit, il existe des difficultés liées au poids de l'image en elle-même.

Les écarts entre le dialogue et le sous-titre résultent-ils tous de choix véritables du traducteur ou le traducteur ne fait-il pas une surinterprétation de ce qu'il voit ?

Après une partie théorique sur le sous-titrage nous prendrons, à titre d'illustration, le film espagnol de Bigas Luna « Jamón Jamón » sous-titré en français « Jambon, jambon ». Nous nous arrêterons en particulier sur un cas de sur-interprétation du contexte intrafilmique aux dépens du dialogue.

## UN TRADUCTEUR CONTRAINT MAIS LIBRE DANS SES CHOIX

### *Un traducteur contraint*

Le sous-titrage des films étrangers – rencontre intime entre l'oral, l'écrit et l'image – demande une phase technique avant la phase de traduction, elle-même soumise à une simulation avant l'inscrustation définitive des sous-titres. Plusieurs personnes interviennent donc : le repéreur, le traducteur et le simulateur. Le traducteur est donc à la fois soumis à des contraintes techniques repérées par le repéreur et soumis à l'avis du simulateur qui est le premier spectateur du film sous-titré.

La phase technique consiste à déterminer le temps d'apparition et de disparition du sous-titre à l'écran. Le repéreur travaille à partir d'une copie du film, de la liste des dialogues originaux et d'une traduction littérale des dialogues, cette traduction doit respecter l'ordre des phrases qui sont dites. Le repéreur détermine le début de la phrase qui sera synchronisé avec le début de la traduction et il détermine surtout le dernier mot, qui sera synchronisé avec la disparition de l'image. Le repérage sert à éviter les chevauchements des mots et des images, tout en respectant aussi l'adéquation avec le son, afin de faciliter la lecture par le spectateur.

Le traducteur parfois se substitue au technicien mais il s'agit bien de faire alors pour lui un repérage technique préalable à la traduction afin de respecter le rythme des phrases avec l'image, de manière à ce que le spectateur se rende compte le moins possible qu'il est en train de lire.

C'est un travail purement technique basé sur le nombre d'images par seconde et le temps de lecture nécessaire avant disparition de l'image<sup>1</sup>.

Le traducteur/sous-titreur intervient ensuite. Il a le statut d'auteur, il est parfois appelé d'ailleurs « littéraire ». C'est un auteur contraint par l'espace et le temps : il doit rendre le plus fidèlement possible dans le temps imparti par le défilement de l'image ce qui se dit, en respectant à la fois le contexte intrafilmique et le contexte extrafilmique.

La deuxième contrainte à laquelle est soumis le traducteur est celle de la simulation. Le traducteur regarde le film provisoirement sous-titré en présence du simulateur. Le simulateur est le premier spectateur, il regarde le film pour la première fois et teste l'adéquation entre son, image et sous-titrage. Cette étape sert à éliminer les fautes de langue, de grammaire et d'orthographe, et les erreurs de sens. Cependant le simulateur doit respecter les choix de traduction du traducteur. C'est un dialogue qui s'instaure auquel participe parfois le réalisateur.

#### *Un traducteur littéraire libre*

Le traducteur, bien que contraint par le repéreur et évalué par le simulateur, est un véritable auteur. Il fait des choix tant en terme d'adaptation qu'en terme de style (graphie, ponctuation).

En terme d'adaptation il est sensible au contexte intrafilmique et extrafilmique. Le sous-titre est en fait une transcription audio-visuelle car le traducteur va se servir aussi de tout ce qui fait sens dans le film. Eve Vayssière remarque que « le sous-titre est une nouvelle unité au sein du film : la traduction d'unités globales par des unités de sens langagières. Il calque la prosodie, en apparaissant et disparaissant au même rythme que les unités linguistiques, tout en respectant les unités cinématographiques et l'enchaînement des plans »<sup>2</sup>.

Le traducteur évite les redondances entre image et sous-titre et ne traduit donc pas ce qui est dit lorsque l'image suffit. Il condense les propos tout en restituant le sens global de la scène. En revanche il arrive que le sous-titre explicite une scène par rapport à un enchaînement de scènes

---

<sup>1</sup> Simon Laks, « Le sous-titrage de films. Sa technique, son esthétique », *L'Écran traduit*, Hors série n°1, 2013.

<sup>2</sup> Eve Vayssière, « Le sous-titrage de film ou la prise en compte d'une dialectique contextuelle », Corela [en ligne], HS-11 /2012, mis en ligne le 2 avril 2012, consulté le 14 octobre 2014, URL : <http://corela.revues.org/2100>.

dans lesquelles elle s'insère. Le sous-titre utilise donc des éléments non verbaux ; il se sert du contexte ou des éléments de l'image pour expliciter la scène.

Le traducteur doit avoir à la fois une bonne connaissance lexicale et grammaticale des langues source et cible mais aussi une bonne connaissance de la culture que ces langues véhiculent. Si le niveau de langue doit être respecté, des adaptations s'imposent cependant. Les jurons, les injures, mais aussi les proverbes et dictons, ne sont pas toujours traduisibles. Par exemple, en espagnol les insultes et jurons sont beaucoup plus grossiers qu'en français et ne peuvent pas être transcrits mot pour mot, même lorsque l'équivalent linguistique existe. Ce serait dénaturer les propos des personnages et donner un sens à la scène qu'elle n'a pas, sauf si elle s'insère dans une suite de scènes violentes et injurieuses. Même en matière linguistique c'est le contexte intrafilmique qui oriente la traduction.

Concernant le contexte extrafilmique, les références culturelles présentent des difficultés, nous en soulignons deux : lorsque la référence culturelle n'est pas connue du public étranger, le traducteur cherchera un équivalent connu dans la langue cible ; si la référence met à mal la culture du spectateur dans la langue cible, le traducteur peut choisir alors, selon son degré d'engagement personnel mais aussi selon les désirs du client, de ne pas traduire. Par ailleurs, dans le contexte extra-filmique il faut tenir compte des évolutions de la langue, en particulier l'emploi de mots et locutions argotiques qui vieillissent avec le temps. D'ailleurs aujourd'hui la remastérisation des films induit, pour certains d'entre eux, une retraduction des sous-titres.

Le traducteur a la possibilité de jouer avec la graphie. Les caractères en italique sont utilisés pour rendre une voix off ou pour rendre un rêve, une pensée etc. Les coupures, les mises à la ligne peuvent rendre les hésitations ou les silences. Il y a donc un travail de passage de l'écrit à l'oral, facilité cependant par le son qui vient se superposer au sous-titre et le compléter. C'est pourquoi la ponctuation n'est pas toujours nécessaire. La ponctuation peut même gêner le spectateur car il demande une attention particulière et complexifie le message.

La qualité du film sous-titré dépend de la qualité du sous-titrage. Un mauvais sous-titrage peut totalement altérer, non seulement la compréhension de l'intrigue, mais aussi l'esthétique du film.

UN CAS PRATIQUE : *JAMBON JAMBON* DE BIGAS LUNA, ESPAGNE, 1993

Nous allons illustrer nos propos avec un film espagnol sous-titré en français. Nous avons choisi ce film car il présente un certain nombre de choix de traductions contestables ne respectant ni le contexte extra-filmique, ni le contexte intra-filmique et allant jusqu'à la sur-interprétation de l'image au détriment de ce qui est dit.

Le film est totalement construit sur la référence au jambon cru, production phare de l'Espagne, en relation avec le contenu fortement sexualisé du cochon. Le titre a été traduit textuellement en français : « *Jamón jamón* » = « jambon, jambon ». Pourtant cette traduction ne rend pas compte de la polysémie contenue dans le mot *Jamón*. La protagoniste, Silvia, jouée par la très pulpeuse Pénélope Cruz alors très jeune (c'est son premier rôle), est une fille *jamona* en espagnol, c'est-à-dire appétissante comme du jambon. De plus, le jeune homme chargé de la séduire est un livreur de jambon, macho et obsédé par le sexe. D'ailleurs le différent entre le fiancé de Silvia et son séducteur va se régler par un duel à coups de jambon. La traduction « Jambon Jambon » est donc réductrice et bien plate. Finalement, c'est le sous-titre de l'affiche française, « Un film un peu cochon », placé juste sous les testicules de taureau du panneau publicitaire du Brandy Osborne, qui donne le ton. L'ambiguïté sexuelle est renforcée par les testicules du taureau.

Dans la version anglaise de l'affiche, le titre espagnol n'est pas traduit mais l'affiche fait le lien entre le jambon et le porc, à la fois par l'image de l'animal qui vole au-dessus du couple et par le sous-titre : « *an outrageous tale of love and food* ». L'amour est illustré par le couple dans la même attitude que dans la version originale et dans la version française mais le taureau a disparu.

Dans de nombreuses scènes entre Silvia et Raul le vendeur de jambon, Silvia le traite de « *puerco* » qui signifie « porc » ou bien de « *cerdo* » et « *guarro* » qui signifie « cochon » ; le traducteur choisit un seul mot « porc ». À quoi Raul répond « *eres una jamona* » : « tu es un vrai jambon » et « *me gusta tanto como el jamon* » : « tu me plais autant que le jambon ».

Dans la première scène du film, le traducteur adapte une référence culturelle au public français, tentative louable mais qui fait perdre l'aspect comique du propos : « *Me van a conocer hasta Huesca* », textuellement « on va me connaître jusqu'à Huesca ». Le sous-titre dit : Je serai connu jusqu'à Paris.

Huesca est une petite ville de province, beaucoup plus importante que le village où vivent les personnages, mais qui ne correspond pas du tout à la capitale française. L'effet comique disparaît.

Dans la même scène « *Ea Toro* » est traduit « hé taureau » alors que c'est parfaitement inutile non seulement parce que le mot *toro* a une prononciation suffisamment proche du français pour être compris mais aussi parce que l'image est explicite : c'est une scène d'entraînement à la corrida, facilement reconnaissable pour un Français, la corrida s'exerçant aussi en France.

La différence culturelle entre le public espagnol et le public français réside aussi dans la manière plus directe de s'exprimer en espagnol qu'en français. Le père de Silvia est parti, laissant sa femme et ses filles sans ressources. Il revient et fait une scène de jalousie à sa femme qui lui dit :

<i>Te dije que no volverias a esta casa nunca más. Maldito borracho, hijo de puta. ¿Qué quieres haer ? ¿Pegarme de nuevo ? Si no te vas ahora mismo, sería capaz de llamar a la policía como la última vez.</i>	Je t'ai dit de ne pas revenir. Ivrogne, fils de pute ! Tu veux me frapper encore ? Si tu ne pars pas j'appelle la police.
---	---

Dans ce sous-titrage, on remarque l'effet de condensation mais les injures sont traduites littéralement.

Il n'en est pas de même dans la suite du dialogue :

- <i>Con quién te has acostado esta noche ?</i>	- Avec qui tu as passé la nuit ?
- <i>Y ahora me preguntas con quién he follado ?</i>	- Tu veux savoir avec qui j'ai couché ?

Dans ce sous-titrage le traducteur reste un degré en dessous du langage cru utilisé. La traduction qui rend le niveau de langue, pour un même nombre de mots, est la suivante :

- <i>Con quién te has acostado esta noche ?</i>	- Avec qui tu as couché cette nuit ?
- <i>Y ahora me preguntas con quién he follado ?</i>	- Tu veux savoir avec qui j'ai baisé ?

La violence des propos, et surtout la situation intra-filmique – la femme a ouvert un bar où en effet elle arrondit ses fins de mois en compagnie de deux prostituées – imposaient une traduction littérale. D'autant que le verbe « baiser » est employé dans une autre scène pour traduire ce même verbe « *follar* ».

Le deuxième critère de choix de ce film est de loin le plus intéressant ; en effet en travaillant sur le film nous avons remarqué que dans une scène le traducteur ne traduit pas ce qui est dit. Nous nous sommes interrogée sur les raisons d'une fausse traduction d'un dialogue pourtant simple et clair.

Silvia et José Luis, son fiancé, sont la voiture de ce dernier. Ils écoutent de la musique en mangeant des cubes d'omelette faite par Silvia. Silvia se plaint :

- <i>Estoy harta de hacer tortillas. Si no fuera por ayudar a mi madre... te juro que no haria ni una más. Para lo que nos pagan. Desde luego haces más caso a las tortillas que a mí.</i>	- J'en ai marre des omelettes. Si ce n'était pour aider Maman je n'en ferai plus jamais. Pour ce qu'ils nous payent. Tu t'intéresses plus aux omelettes qu'à moi.
--	---

José Luis répond tout en savourant le morceau d'omelette et en suivant avec la tête la musique :

- <i>La culpa es tuya. Son buenas. Bonisimas</i>	- C'est de ta faute. Elles sont sublimes
--	--

À ce moment-là José Luis monte le son de l'autoradio, la musique se fait plus forte. Il s'exclame :

- <i>¡ Cómo suena este equipo ! ¡ Se oye de puta madre !</i>	
--	--

Ce que dit José Luis est très simple à traduire : « Quel bon son il a cet autoradio. On entend super bien ».

Pourtant le traducteur traduit tout autre chose :

- <i>¡ Cómo suena este equipo ! ¡ Se oye de puta madre !</i>	- Elles sentent bon ! - Ah, cette odeur !
--	--

La première hypothèse de l'erreur de traduction est que le traducteur se laisse abuser par le contexte intrafilmique. Pourquoi le traducteur pourrait-il se laisser abuser ? D'abord par l'attitude de José Luis qui change très peu, si ce n'est le fait de monter le son de l'autoradio, ensuite par le fait que la musique était déjà présente dans la scène et aussi parce que Silvia, quant à elle, ne change pas d'attitude non plus. Il n'y a donc pas de rupture du contexte mais bien une continuité. Le contexte est



celui de la conversation sur le thème de l'omelette. Il y a par conséquent une sorte de sur-interprétation du traducteur qui se laisse emporter par la permanence des éléments visuels et sonores.

Mais, en fait, le traducteur se laisse-t-il abuser ou fait-il un choix délibéré ? Il peut faire le choix d'orienter le spectateur vers la préoccupation de Silvia – faire des omelettes pour nourrir la famille – en opposition à José Luis, le fils à Papa, qui, lui, ne voit dans les omelettes de Silvia que le plaisir de les manger. De cette manière le traducteur privilégie l'opposition de classes – Silvia pauvre et José Luis riche – qui va expliquer l'opposition de la mère de José Luis au mariage. Elle dira que Silvia n'en veut qu'à l'argent de José Luis. Dans cette scène ce qui importe, selon le traducteur, c'est cette opposition fondamentale entre les deux personnages et non la qualité de l'autoradio. Le scénariste a choisi, quant à lui, de nous orienter vers la futilité et l'égoïsme de José Luis qui n'entend pas la plainte de Silvia – « J'en ai assez de faire des omelettes » – mais se préoccupe du plaisir d'écouter de la musique sur un bon appareil.

Finalement les deux hypothèses ne sont pas contradictoires. En effet, si le spectateur accepte cette traduction, pourtant fautive, c'est qu'elle est cohérente avec le contexte. Les deux dialogues sont possibles, puisque quelle que soit la version proposée, celle du scénariste ou celle du traducteur : José Luis est un fils à papa égoïste.

En conclusion de ces quelques considérations sur le sous-titrage des films, nous voulons souligner le rôle du traducteur dans la qualité du film mais aussi dans la manière dont le spectateur comprend le film. Lorsque le sous-titrage respecte le film le spectateur ne sait plus dans quelle langue il a vu et entendu le film. C'est pourquoi il nous faut nous inquiéter de la tendance actuelle à sous payer les traducteurs. Un article du *Monde* daté du 14 juin 2014<sup>1</sup> tire la sonnette d'alarme :

La logique *low cost* gagne le cinéma. Au bout de la chaîne, le coût du sous-titrage est soumis, depuis quelques années, à une pression continue à la baisse [...] Depuis quelques années, l'ATAA (association des traducteurs adaptateurs de l'audiovisuel), qui regroupe les traducteurs français en langue étrangère, a tenté d'attirer l'attention sur le problème.

La menace vient en particulier du numérique.

---

<sup>1</sup> Isabelle Regnier, « Le sous-titrage low cost grignote le cinéma », lemonde.fr consulté le 12 novembre 2014.

Le numérique ayant permis aux traducteurs de s'équiper chez eux de la plupart des logiciels dont disposent les laboratoires, le tarif syndical (4,10 € la ligne de sous-titre, en droits d'auteur, quelle que soit la langue dans laquelle on traduit, prestations techniques non incluses) est de moins en moins opérant.

En effet, certains traducteurs sont payés par les sociétés de production bien en-dessous de ce tarif syndical ; pour le dernier film de Lelouche « Salaud on t'aime » le tarif était de 70 centimes d'euros.

Une autre pratique menace la traduction des sous-titres, le « *fansubbing* » : les fans se regroupent pour sous-titrer bénévolement les épisodes des séries américaines à mesure qu'ils sont diffusés.

Restons toutefois optimistes car le cinéma, bien que produit industriel, est aussi un art et les films d'auteurs ont besoin de la finesse du traducteur pour continuer à accéder à ce statut.

Christine PIC-GILLARD<sup>1</sup>

## BIBLIOGRAPHIE

- Laks, Simon, « Le sous-titrage de films. Sa technique, son esthétique », *L'Écran traduit*, Hors série n°1, 2013.
- Regnier, Isabelle, « Le sous-titrage low cost grignote le cinéma », lemond.fr.
- Vayssière, Eve, « Le sous-titrage de film ou la prise en compte d'une dialectique contextuelle », Corela [en ligne], HS-11 /2012, mis en ligne le 2 avril 2012, consulté le 14 octobre 2014, URL : <http://corela.revues.org/2100>.

---

<sup>1</sup> MCF, Université de La Réunion.