

***Paterson* (2017) de Jim Jarmusch
aux prises avec le « bon usage » du sous-titrage**

Sébastien Gouttefange

Université Paul-Valéry, France

Jim Jarmusch's *Paterson* (2017) at odds with good subtitling practice — Abstract

This article tackles the link between the poetics of Jim Jarmusch's movie *Paterson* (2017) and its DVD subtitling into French. The subtitler is commonly viewed as a mediator who, among other things, is in charge of transposing the filmmaker's writing into another language and culture. However, to what extent can the collaboration of two means of expression — on the one hand, the soundtrack and the whole screen as a potential writing area, and on the other hand, the lower part of the screen devoted to the translated words — do justice to the iconoclastic poetics of this movie? When subtitling *Paterson*, is the translator inevitably led to force the text into the often-tight dimensions of the usual codes of subtitling? The analyses show that the conventional strategies of subtitling are sometimes ill-equipped to convey Jarmusch's very accurate segmenting of the text and his progressive unveiling of information.

Keywords

Jim Jarmusch, subtitling, *Paterson* (2017), poetics, norms

« Poetry in translation is like
taking a shower with [one's] raincoat on ».
(citation d'un dialogue de Paterson : 01:43:27)

La comparaison que nous mettons en exergue a de quoi interloquer le spectateur : le personnage à l'origine de cette phrase ne suggère-t-il pas que c'est *de la poésie même* que l'on se précipite lorsqu'on entreprend de traduire un poème ? Pour aller dans ce sens, on arguera ainsi que, si la forme a une importance capitale dans certains types de traduction, que si elle n'en a même jamais autant qu'en poésie, il y a fort à parier qu'un poème, importé dans un cadre qui lui est de surcroît peu favorable – le sous-titrage et a) son nombre limité de caractères et de lignes à l'écran (Pérez González, 1998) b) son mode de présentation de l'information très codifié sur le plan de la place du sous-titre à l'écran, du temps d'exposition du spectateur au texte, ou du mode d'apparition de ce dernier (De Linde & Kay, 1999 ; Díaz Cintas & Remael, 2007) c) le fait qu'un certain type de segmentation des énoncés semble faciliter la lecture du spectateur (Perego, 2008) –, puisse d'autant plus se voir mis à mal¹. Il est probable, de surcroît, que ce qui est au cœur de son identité poétique soit potentiellement perdu dans le processus de traduction : tout « média [audiovisuel], de par les contraintes créées par l'espace-temps de l'image, exige du sous-titreur que sa pratique poétique soit une poétique pratique », comme l'écrivent Dussol et Șerban (2018, p. 16). Bien entendu, les codes de sous-titrage utilisés dans les films ne répondent pas à un quelconque arbitraire, comme le soulignent les chercheurs qui se sont appuyés sur les capacités de traitement de l'information (Lavour, 2008, pp. 113-129) pour contribuer à fonder la légitimité de certains de ces choix. Toutefois, dans quelle mesure la spécificité d'une œuvre donnée peut-elle résister à une codification du sous-titrage qu'il n'est pas interdit de juger un peu rigide dans certains contextes ? Dans le cadre d'une œuvre à la poétique iconoclaste (cf. 1.1 et 1.2) en particulier, et compte tenu des normes préalablement mentionnées (les règles de « bon usage du sous-titrage » déjà évoquées), dans quelle mesure le traducteur est-il contraint de réduire l'écriture aux dimensions du médium pour lequel il exerce sa tâche ?

1. Cadre poétique et enjeux traductologiques

*Paterson*², l'œuvre de Jim Jarmusch présentée au Festival de Cannes en mai 2016, sortie dans les salles françaises le 21 décembre 2016 et en DVD en avril 2017, est un support intéressant pour aborder cette question, pour trois raisons au moins.

1.1. L'envahissement des différents espaces sémiotiques par le discours littéraire

La première tient à l'une des spécificités essentielles de l'œuvre : le fait qu'il s'agisse d'un film profondément littéraire, non dans le sens où Truffaut l'entendait par exemple (à savoir par son traitement des dialogues ou sa reconstitution historique)³, mais au sens où c'est une œuvre qui met l'écrit au centre de son dispositif : les textes saturent littéralement l'écran et la bande-son. Or on achoppe ici à l'une des problématiques de la traduction de *Paterson* : même si, comme nous le rappellerons au cours de l'analyse (cf. 1.3.1), un film sous-titré combine le

¹ Il s'agit clairement d'une stratégie de traduction, puisque le sous-titreur a bien souvent pour consigne de respecter un certain type de segmentation.

² Le film fait notamment le portrait d'un chauffeur de bus – poète résidant à Paterson, dans le New Jersey, et évoque le surgissement de l'inspiration poétique au sein d'une existence relativement quelconque.

³ On pense notamment aux *Deux Anglaises et le Continent* (1971) ou à *L'Histoire d'Adèle H.* (1975).

discours initial du cinéaste et celui de la traduction, il y a néanmoins de nettes différences de capacités expressives entre l'espace de création du cinéaste (entendu comme l'écran dans son entièreté et la bande sonore) d'une part, et la « fenêtre » habituellement réservée aux sous-titres (le domaine réservé du traducteur) d'autre part. Nous indiquons dans le tableau ci-dessous quelques différences majeures entre ces deux espaces :

Caractéristiques de l'espace expressif de Jarmusch dans <i>Paterson</i>	Caractéristiques de l'espace expressif du sous-titre de <i>Paterson</i> dans la version étudiée
L'ensemble de l'écran est potentiellement source d'expression. Lorsque les textes poétiques apparaissent, ils occupent une bonne partie de celui-ci.	L'espace expressif est limité au bas de l'écran.
La bande-son constitue aussi un espace expressif utilisable par le cinéaste.	La bande-son ne peut être manipulée directement par le sous-titreur.
Choix d'une police relativement inhabituelle, qui se rapproche de l'écriture manuelle.	Utilisation d'une police neutre et classiquement utilisée par le sous-titrage.
Plus grande liberté dans le mode de présentation des caractères : ils apparaissent parfois progressivement à l'écran, puis disparaissent tout aussi progressivement (<i>fading</i>).	Apparition / disparition nette des caractères
La plupart du temps, les mots sont dévoilés les uns après les autres, selon un principe cumulatif.	Un segment traduit en chasse un autre.
Les mots qui apparaissent à l'écran ne suivent pas nécessairement l'énonciation du poème par Paterson.	Les mots traduits se calent sur la voix du poète.

Table 1. Caractéristiques de l'espace expressif du cinéaste et de celui du sous-titreur

1.2. L'enchevêtrement des voix

La seconde raison tient à un très singulier principe d'entremêlement de la parole dans le film, bien éloigné de celui que l'on trouve chez des cinéastes comme Howard Hawks, Jacques Tati ou Robert Altman : *Paterson* est filmé en train de transcrire sur son carnet de notes les mots qui lui viennent à l'esprit, et en même temps que les images captent le geste d'écriture, des caractères s'impriment à l'écran et viennent se faire l'écho du premier écrit, selon des modalités qui varient régulièrement. Simultanément, le spectateur entend la voix intérieure du poète, qui semble, lentement⁴, se dicter à lui-même les mots qu'il va écrire. Poème visuel et sonore sur l'émergence du poétique, *Paterson* le film donne littéralement à voir et à entendre le processus d'écriture, en temps réel, au fil de l'inspiration de Paterson, le personnage principal.

Notons que la démultiplication de la voix poétique évoquée ci-dessus est tout sauf anecdotique ici puisque la répétition est au cœur du film, et plus généralement du travail de Jarmusch : dédoublement des noms (« Paterson » comme nom de ville, de personnage, de livre) ; des personnes (plusieurs figures de jumeaux, une petite fille qui lit un poème que Paterson aurait pu écrire) ; des obsessions (la crainte partagée par la communauté que le bus tombé en panne ne se transforme en boule de feu) ; des motifs filmiques (le premier plan de chaque

⁴ La vitesse de diction ne constitue pas, en ce sens, une véritable contrainte de traduction.

matinée se fait sur le couple allongé sur un lit, en plongée ; les nombreux travellings latéraux ; des motifs géométriques (les cercles sur les rideaux) ; des couleurs, qui contribuent à imprimer un rythme au film (le noir et le blanc) ; des repères de temps (la structure temporelle est articulée autour des sept jours de la semaine) ; de certains fragments de poèmes, pour ne citer que quelques exemples (« Spécial Jim Jarmusch : plaisirs de la répétition », 2016). Cette démultiplication des voix / voies par lesquelles nous parvient l'écriture s'inscrit donc dans un contexte plus large, qui contribue à lui donner tout son sens. Quelle fonction servent ces répétitions ? L'œuvre de Jarmusch est depuis longtemps obsédée par la question du regard sur les choses et sur les moyens de l'affûter. C'est bien parce que la répétition structure le temps et l'espace, leur donne une forme familière, que les moindres variations perçues finissent par nous toucher. Chez Jarmusch, ainsi :

repetition [...] contributes a slightly oneiric quality by portraying a highly schematic universe, a closed world where the same components knock against each other over and over again as in a vacuum — or in a dream. At the same time, Jarmusch's repetitions do not work toward closure but uncover difference at the heart of the same. By being inserted in a new context, what is repeated is constantly reworked anew (Suárez 2007, p. 63).

Dans *Broken Flowers* (Jarmusch, 2005), par exemple, un amant à la recherche d'un fils qu'il a eu avec l'une de ses conquêtes passées, traverse les États-Unis et rend visite à quatre d'entre elles. La structure cyclique adoptée par le cinéaste – « Don's actions are always the same: setting off, turning up at an unknown address, giving flowers to an ex-lover from the past, trying to find out about his unknown hypothetical son and taking off again empty-handed » (Piazza, 2015, p. 276) – met surtout en valeur ce que chaque femme a de profondément singulier. Elle donne aussi le sentiment d'exercer la vigilance du spectateur, qui doit, dans un contexte qui exclut tout soulignement des effets, décider laquelle pourrait avoir été la mère de l'enfant. Pour Murillo (2016, p. 132), « [c]'est donc une qualité de l'attention que Jim Jarmusch suscite chez les spectateurs en laissant de côté les moments d'intensité dramatique ». Le spectateur est ainsi amené à s'interroger sur ce qui, au sein de cette structure répétitive, « fait la différence ». *Paterson* est, lui aussi, structuré autour de cette différence, parfois infime, au sein du même : comment, semble se demander le cinéaste, le nouveau naît-il à partir de l'ancien ? Comment la différence surgit-elle au milieu du banal, du quotidien, pour créer le poétique ? On peut imaginer dans ce cadre que la démultiplication des canaux par lesquels transite l'écriture dans *Paterson* est un moyen de redoubler la portée de l'effet poétique, d'ouvrir le champ de la perception : la sensualité de la poésie passe à la fois par la beauté du geste d'écrire sur un carnet, l'apparition progressive des caractères d'imprimerie à l'écran, la diction de l'acteur principal ; par cette répétition du même, donc, et par la variation au sein de ce même. Or comment rendre la démultiplication de ces voix (le volet écrit et le volet oral, notamment) et les subtiles variations qu'elle suscite en ne pouvant manipuler qu'un seul canal expressif ?

1.3. L'irruption d'une voix étrangère

La troisième raison viendra à l'esprit si l'on se rappelle le caractère international de la carrière réalisée par *Paterson* dans ses versions doublées et sous-titrées⁵. Celui-ci nous amène en effet à nous interroger notamment sur cette quatrième voix, le sous-titrage, au statut incertain : à la fois intra-diégétique, puisque renvoyant aux paroles du personnage Paterson, mais aussi en un sens étrangère au territoire du film (Cornu, 2014, p. 333), puisque non prévue initialement par le cinéaste.

⁵ À noter que le cinéaste confesse son aversion pour le doublage de ses films, symptôme, pour lui, de notre penchant pour le verbocentrisme, et sa préférence pour le sous-titrage (Piazza, 2015, p. 206).

Mais pour saisir pleinement l'influence de cette voix supplémentaire au sein du système constitué par l'ensemble des autres voix, on aura tout intérêt, d'abord, à définir le statut de chacune des voies d'expression poétique et les relations qu'elles entretiennent les unes avec les autres. Ainsi, l'apparition plus ou moins progressive des mots (ou des vers selon les cas) à l'écran au fur et à mesure de leur diction par *Paterson* ne se contente pas de scripturaliser le code oral, pas plus que la voix du poète ne serait un simple écho du texte écrit : c'est à partir du rapport dynamique entre les voix que le film exacerbe la recherche de sens et d'émotion. De cette façon, le code écrit, coexistant avec ces mots prononcés un par un, est renvoyé tout de même à l'incertitude et à la fragilité d'un processus créatif qui se déploie dans l'instant. Inversement, le code oral, fuyant, semble gagner quelque peu en substance par le biais de sa matérialisation par l'écrit. Comment, ainsi, la voix du sous-titreur s'intègre-t-elle dans cet ensemble ?

1.3.1. L'interaction du sous-titrage avec le système complexe des voix

On touche ici au cœur de ce qui fonde le sous-titrage, et qui le distingue catégoriquement de la traduction littéraire : la coexistence de deux voix (celle du cinéaste et celle du sous-titreur) par opposition au principe de substitution qui régit la traduction écrite dans la plupart des contextes. Là où la traduction littéraire efface les signes de l'énonciation première pour reconstituer à partir de la page blanche un ensemble second, ensemble dont les constituants tendent vers une forme d'« équivalence », le sous-titrage compose avec un « déjà-là » qui, certes, n'oriente pas le sens dans une direction univoque, mais impose une présence dont il faut tenir compte dans la création des sous-titres : « In contrast to the singular modality of literary and textual translation, where new tends to supplant old, screen translation always involves their meeting » (Dwyer, 2017, p. 2017). Dans le sous-titrage, le principe fondateur est donc que la convergence des signes en présence (images, bande-son et sous-titres) doit déboucher sur un document-cible dont la fonction est proche de celle du film auquel le spectateur de la langue d'origine est exposé.

Dans cette perspective, le rapprochement du sous-titrage avec la traduction littéraire ne peut donc être que superficiel. Si les sous-titres rappellent en effet quelque peu, de par leur origine énonciative et leur place sur l'écran, la note de bas de page du livre traduit, les processus en jeu sont pourtant bien différents : là où le lecteur peut se passer, au moins en théorie, de la lecture de ces notes dans un roman traduit par exemple, le spectateur qui ne connaît pas la langue d'origine des dialogues est lui, à moins de vouloir passer à côté de tout un pan de la signification, contraint d'y avoir recours. En d'autres termes, si la traduction littéraire peut établir une frontière assez étanche entre le cœur du texte et sa marge, dans le sous-titrage, la ligne de démarcation est beaucoup moins nette : le sous-titre *collabore* étroitement avec les autres paramètres techniques, y compris la bande-son et les mots inscrits à l'écran, pour effectuer son travail de rendu du sens. Non seulement, comme l'écrit Dwyer (2017, p. 8), « l'aspect multimodal des écrans oblige 'l'original' et la traduction à se faire face, induisant de ce fait une obligation de comparaison » (ma traduction), mais les informations à l'écran (images et texte) en viennent à constituer un contexte qu'il est nécessaire de prendre en compte pour élaborer le texte des sous-titres et qui influera de toute manière sur l'interprétation de ces derniers ; de même, le texte des sous-titres éclaire l'interprétation des signes visuels et auditifs présents à l'écran. La recherche est donc contrainte aussi de s'interroger sur la manière dont l'inscription d'un texte second au sein d'un texte préexistant affecte l'ensemble.

1.3.2. Conséquences sur le plan de la traduction

Si, dans le sous-titrage, le cœur du problème est donc l'interaction des divers systèmes sémiotiques — sous-titres compris —, il faut bien finir par se poser la question de savoir *quels éléments* doivent être intégrés aux sous-titres et quels autres doivent être écartés. Dans un

film classique, le sous-titre peut distinguer clairement ce qui relève, dans son travail, du sous-titrage des mots qui apparaissent à l'image d'une part, du dialogue d'autre part. Mais dans le film de Jarmusch, la prise en compte du contexte poétique constitue un élément de nature à complexifier sérieusement sa tâche : qu'est-il censé traduire, puisque les mots parlés sont aussi ceux qui s'affichent à l'écran ? Si l'on ne constatait pas de variations stylistiques d'un mode d'expression à l'autre, la question ne se poserait pas : traduire l'un reviendrait à traduire l'autre. Ici, en revanche, chaque modalité d'écriture semble à la fois renvoyer aux autres et, en même temps, développer une forme d'indépendance (dans le mode d'apparition des mots, dans le rythme de présentation à l'écran, particulièrement). Le traducteur peut-il, dans ces conditions, s'accommoder de l'idée selon laquelle il ne faudrait rendre que le dialogue parlé ? Dans l'hypothèse où, au contraire, il penserait que, s'agissant d'un film sur l'écrit, il faudrait mettre l'accent sur cette modalité de l'expression — position que nous défendons ici —, les sous-titres ont-ils les moyens de rendre compte de tous les paramètres poétiques contenus dans les écrits à l'écran ? On pourrait d'abord évoquer les effets de cumulation de l'information (vs. la substitution d'une information par une autre dans le sous-titrage), de rythme / découpage ou de typographie. Doivent-ils faire l'objet d'un rendu dans la traduction ? Dans l'affirmative, ce rendu doit-il être systématique ou limité à certains contextes précis ? Quels critères discriminants utiliser, dans ce cas ? On pense ensuite aux variations subtiles que le film introduit dans le mode de présentation de certains poèmes ou vers récurrents. Dans quelle mesure, par exemple, le spectateur est-il conscient qu'il voit ou entend tel poème pour la deuxième ou la troisième fois, dans un découpage et dans un mode de présentation différents, s'il ne connaît pas la langue-source et s'il doit se concentrer sur la lecture des sous-titres ?

Comme on le constatera dans la deuxième partie de cette étude, le traducteur a globalement recours aux stratégies de sous-titrage usuelles rappelées en début d'article. On ne saurait évidemment les disqualifier du seul fait de leur classicisme. On peut en revanche s'interroger sur le type de contexte dans lequel elles se révèlent (in)efficaces à rendre les paramètres poétiques jugés essentiels. En cohérence avec les récentes recherches en matière de traduction audiovisuelle – Díaz Cintas et Remael (2007, p. 64) arguent par exemple du fait que « puisque le sous-titrage se focalise sur les éléments les plus pertinents sur le plan de l'information, souvent, les propositions susceptibles de renouveler le contexte sont conservées, là où celles qui se contentent de le confirmer sont laissées de côté » (ma traduction) – nous suggérerons dans cette étude que le facteur prédictif de l'efficacité des stratégies de sous-titrage classiques⁶ est le degré de (d'in)dissociabilité entre le sens et le mode de présentation visuelle des éléments. En effet, dans le cas où les textes apparaissant à l'écran présentent des éléments de nature non directement linguistique sans lien étroit avec leur sens, comme une police de caractères donnée, un mode de présentation de l'information (cumulation vs. substitution), un rythme de présentation particulier, autrement dit, des éléments décodables sans le support de la connaissance d'une langue étrangère, ceux-ci n'ont a priori pas besoin de faire l'objet d'un décodage dans le sous-titrage. Dans ce cas, en effet, les éléments non linguistiques du texte initial se combinent aux sous-titres pour créer une fonction équivalente dans le document-cible. En revanche, lorsqu'il y a indissociabilité du linguistique et du non-linguistique dans le texte initial, la conséquence est double : a) l'association sous-titres / éléments non textuels dans le film de départ a beaucoup moins de chances de se réaliser efficacement b)

⁶ Nous entendons par « stratégies classiques » le respect des normes habituelles de sous-titrage sur le plan a) du lieu d'inscription du sous-titre, b) de son mode d'apparition (non progressif) à l'écran, c) du mode de segmentation de la phrase, d) du nombre de caractères et de lignes maximum autorisés, e) du temps de présence du texte à l'écran, f) du type de police de caractères utilisé.

dans le cas où le sous-titre s'efforcerait d'importer ces éléments de nature non directement linguistique dans l'espace qui lui est alloué, il n'aurait pas forcément les moyens de rendre toutes les nuances présentes dans le texte apparaissant à l'écran.

1.3.3. Méthodologie et positionnement théorique

Nous aborderons la question de l'efficacité du rendu de la poétique du film sous l'angle des différences observées dans les formes à disposition du public, dans la version originale d'une part, et dans la version sous-titrée d'autre part. Nous décrirons le plus scrupuleusement possible ces dernières et nous nous attacherons à les commenter afin de mettre en évidence leur impact éventuel : il nous paraît raisonnable d'émettre l'hypothèse que si différences formelles importantes il y a, les effets produits par le film pourraient eux-mêmes être significativement dissemblables et la perception de la construction poétique altérée.

L'article revendique en partie seulement une approche descriptive (dans la mesure où l'étude d'une traduction professionnelle particulière constitue son point de départ), mais ne fera pas néanmoins l'économie d'une réflexion sur la manière dont la codification à l'œuvre dans le sous-titrage peut parfois affecter négativement le rendu de certaines caractéristiques poétiques. L'une des spécificités essentielles de la traductologie tient, à nos yeux, au fait que les conclusions qu'elle tire sont étroitement dépendantes de la conception qu'elle se fait de la « bonne » traduction. Or le champ d'application de telle ou telle définition n'est jamais universel. Rappeler, ainsi, que la conduite du traducteur est partiellement dictée par les normes contraignantes régissant la profession dans une culture donnée (Toury, 1995) ou par les injonctions émanant du donneur d'ordre (Nord, 1997) donne certes des indications sur ce qui se fait ou est censé se faire dans un cadre culturel ou professionnel particulier ; elle ne renseigne, en revanche, pas nécessairement sur la manière dont il convient d'agir lorsque la poétique, placée au cœur du projet traductif, contrevient auxdites normes ou injonctions — auquel cas ces dernières ne sauraient à nos yeux constituer le seul horizon possible de la traduction. Ces modèles, certes fort utiles dans nombre de situations, manquent peut-être parfois de flexibilité contextuelle.

Nous voudrions donc nous placer ici dans les pas d'un Anthony Pym (1997), pour lequel la traduction relève davantage d'un processus transactionnel dynamique entre diverses parties. Dans l'esprit du traductologue, la focalisation ne se fait pas *a priori* sur l'un des éléments engagés explicitement ou non dans la transaction — le texte-source ou le public visé comme dans certaines approches basées sur l'équivalence (Pym, 2014), le donneur d'ordre dans la théorie du Skopos (Nord, 1997), le traducteur lui-même, etc. : le projet traductif est la résultante de l'interaction entre ces différents éléments, l'un d'entre eux étant susceptible de prendre le dessus sur les autres en fonction des spécificités contextuelles, tant que la transaction reste avantageuse pour toutes les parties. L'œuvre de Pym (2014) constitue en ce sens un rappel salutaire : au-delà du souci de l'exactitude du rendu du texte-source, de l'adaptation éventuelle au public-cible, de la « loyauté » qui lie le travailleur à son employeur, ou de la prise en compte des normes qui régissent sa profession, le traducteur est d'abord impliqué humainement dans cette transaction traductionnelle, raison pour laquelle son éthique personnelle est aussi engagée ; là où le Skopos ou l'approche descriptive prétendent fixer elles seules la finalité de la traduction, les écrits de Pym redonnent au traducteur une partie de cette prérogative, le replaçant de ce fait au cœur de l'équation. Cette approche transactionnelle relève bien d'une forme de gestion du risque, puisque l'éthique du traducteur ou sa déontologie peuvent clairement entrer en conflit avec les normes ou injonctions susmentionnées (même si, paradoxalement, ces normes furent créées sur des bases éthiques) : dans le cas où il mettrait excessivement en avant ses considérations éthiques ou déontologiques, le traducteur prend le risque de passer

à côté du travail qui pourrait lui être confié ; dans le cas où, au contraire, il les passerait sous silence, il pourrait mettre en péril sa crédibilité (s'il contrevenaient aux usages de sa profession en termes de rendu qualitatif, par exemple).

Or dans le cas de la singularité du cadre poétique posé par *Paterson*, est-il éthique de prioriser le normatif (les règles de « bon usage » du sous-titrage) ou l'injonctif (les éventuelles consignes du donneur d'ordre, difficiles à mettre en évidence ici puisque nous n'avons pas d'informations sur les conditions de production des sous-titres) et de ramener le premier aux dimensions imposées par les seconds ? Si l'étude prend certes acte des trouvailles souvent concluantes de la traduction qu'elle choisit pour objet, elle assume donc un positionnement qui relève sans doute aussi d'un certain prescriptivisme : non pas dans le sens où elle s'arrogerait le droit de « corriger » le travail du traducteur, mais plutôt parce qu'elle voudrait contribuer à promouvoir d'autres possibles susceptibles d'étendre le champ de l'équivalence poétique en matière de sous-titrage. Nous nous éloignons donc en cela quelque peu de la position de l'auteur de *Pour une éthique du traducteur*, pour qui la question essentielle reste de savoir s'il faut traduire ou non, puisque nous nous aventurons sur le terrain de la question de l'opportunité de l'extension de l'espace traductionnel habituel, c'est-à-dire de celle des *moyens* virtuellement négociables par le traducteur afin de servir au mieux la poétique de l'œuvre en question.

Nous indiquons, pour clore cette première partie, que nous avons travaillé sur la version DVD éditée par Le Pacte (Jarmusch, 2017), adaptée en français par Claire Guillot pour les poèmes de Ron Pagett utilisés par Jarmusch et par B. Eisenschitz pour le reste des traductions. Sur un plan structurel, l'étude est organisée autour de la question de la dissociation possible (ou non) entre éléments visuels et linguistiques.

2. Dissociation généralement possible entre éléments visuels et linguistiques

Commençons par rappeler que, lors des scènes de lecture des poèmes, le film est régi la plupart du temps par le principe d'apparition progressive et cumulative des mots à l'écran au fur et à mesure de leur énonciation. L'effet recherché s'apparente à une illustration de la figure de « l'art en train de se créer ». Le film s'interroge en effet sur l'inspiration du poète et sur les conditions surprenantes de son surgissement, en l'occurrence au sein d'un quotidien d'une profonde banalité. Il est à noter ici que l'écart par rapport au traitement habituel de la poésie au cinéma est important dans le sens où le procédé stylistique en question est rarement, à notre connaissance, utilisé dans les films. Dans le sous-titrage, en revanche, un segment chasse l'autre : la phrase précédente disparaît au moment où la nouvelle fait son apparition. Contraint de s'inscrire dans un espace plus étriqué que celui mis à la disposition de l'énonciateur-source, prié de ramener la poétique du texte-source aux dimensions permises par le sous-titrage, le traducteur compose avec ses contraintes professionnelles. Il s'agit néanmoins de relativiser l'impact de ce choix. En effet, d'abord, sur le plan stylistique, le texte en langue anglaise est toujours visible à l'écran, donc même si l'accès au sens par ce biais est compromis pour celui qui n'a pas de connaissances en langue anglaise, la figure stylistique, qui n'est pas de nature directement linguistique, est potentiellement décodable. Par ailleurs, on note fréquemment un effort du sous-titreur pour essayer de respecter certains effets de rythme, pour s'aligner sur le phrasé de l'acteur, comme le montre l'exemple de la **table 2**⁷ :

⁷ Dans la colonne A (productions orales ou écrites du film originel), nous représenterons systématiquement l'effet d'accumulation de l'information dans les textes qui apparaissent à l'écran (chaque nouvelle ligne indique qu'un mot ou un segment nouveau a été ajouté) ; dans la colonne B, nous faisons état des traductions que l'on voit à ce moment précis (un segment en chassant un autre). Pour la colonne A, nous rappelons que s'il y a parfois un décalage temporel entre la voix du poète et sa transcription en anglais, le texte écrit est toujours une fidèle représentation des paroles dites par Paterson. À noter que la taille de la police de caractères dans nos tableaux n'est pas porteuse de sens.

PHASE 1 :

A	B	Repères temporels
We have	Nous avons	00:04:59
We have plenty	plein	00:05:02
We have plenty of matches	d'allumettes	00:05:04
We have plenty of matches in our house.	à la maison.	00:05:06

Table 2. Premier extrait du texte intitulé « Love Poem » et son sous-titrage

On constatera que le sous-titrage vient ajouter un quatrième système, un écho supplémentaire en quelque sorte, mais là où il y a presque toujours parfaite harmonie entre voix / geste d'écriture / affichage électronique des caractères à l'écran (l'écrit semblant « se marier » avec l'image et le son), la « voix » des sous-titres semble occuper un statut intermédiaire et, de ce fait, menace potentiellement la perfection de cette figure de style. En effet, en tant que sous-titrage, les paroles traduites à l'écran renvoient d'abord à la voix des acteurs (le sous-titre se cale sur celles des personnages), si bien que là où le film évoque une circulation dynamique entre les différentes voix / voies, la version sous-titrée ramène systématiquement l'écrit vers l'oral. Là où, dans le film originel, l'écrit donne un certain poids aux paroles, là où l'oral, au contraire, arrache les mots écrits à leur pesanteur, le texte du sous-titrage renvoie, lui, aux paroles, et ce de manière unilatérale. On arguera tout de même que ce phénomène se fait en contexte : il ne semble pas déraisonnable de penser que les habitudes de visionnage en V.O.S.T. font que la plupart des spectateurs de films d'auteurs savent assimiler le sous-titrage à un commentaire extra-diégétique dont la vocation est d'éclairer le sens de paroles prononcées par les personnages.

Étudions maintenant l'exemple de la table 3 :

A	B	Repères temporels
We keep them	Nous les gardons	00:05:09
We keep them on hand	toujours à portée de main.	00:05:12
We keep them on hand always		

Table 3. Deuxième extrait de « Love Poem » et son sous-titrage

On mettra cette fois-ci l'accent sur la modification apportée dans le *rythme* de présentation des éléments : dans cet extrait, là où le texte-source présente l'information selon un mode ternaire, le lecteur des sous-titres, lui, y a accès par le biais de deux segments seulement. Cette modification de rythme est aussi présente dans l'exemple de la table 4, lequel témoigne de différences importantes de découpage entre les deux versions :

A	B	Repères temporels
I	Je traverse	01:07:04
I go		
I go through		
trillions	des milliards de molécules	01:07:08
trillions of		
trillions of molecules		

that	qui s'écartent	01:07:13
that move		
that move aside		
to	pour me laisser passer	01:07:15
to make		
to make way		
to make way for		
to make way for me		
while	alors que de chaque côté	01:07:20
while on		
while on both		
while on both sides		
trillions	des milliards d'autres	01:07:22
trillions more		
stay	restent là où elles sont.	01:07:25
stay where		
stay where they		
stay where they are.		
The	Les lames des essuie-glaces	01:07:28
The windshield		
The windshield wiper		
The windshield wiper blade		
starts	se mettent à grincer	01:07:30
starts to		
starts to squeak.		
The	La pluie s'est arrêtée.	01:07:33
The rain		
The rain has		
The rain has stopped.		
I	Je m'arrête.	01:07:37
I stop.		

Table 4. Extrait du poème « The Run » et son sous-titrage

On constate qu'il y a trente-sept étapes dans la présentation de l'information en V.O., contre onze seulement dans la V.O.S.T. On pourra toujours arguer du fait que ce phénomène de découpage différencié est fréquent dans le sous-titrage de films, mais il faut bien avouer que le contexte est ici bien spécifique : *Paterson* évoque le processus créatif et la mise en œuvre de sa traduction réclame donc *a priori* certains ajustements. Dans ces deux passages, on peut en fait avoir le sentiment que le décodage par le traducteur de la rythmique initiale ne donne pas lieu à une transmutation dans un langage qu'il aurait choisi lui-même : c'est plutôt la technique (le repérage) qui semble imposer au sous-titreur de se conformer au rythme qu'elle lui

impose. Cependant, cette altération rythmique, théoriquement dommageable dans le sens où la diction très scandée rappelle cette idée d'écriture en train de se faire, est toutefois potentiellement compensée, une fois encore, par la conservation du texte originel à l'écran.

Ajoutons qu'il est assez probable que le sous-titreur ait réfléchi à ces questions de rythme et d'énonciation progressive des éléments puisque, lors de la réapparition du poème des tables 2 et 3, un peu plus loin dans le film, il met en œuvre une stratégie qui nous paraît des plus cohérentes par rapport au projet artistique jarmuschien :

PHASE 2 :

A	B	Repères temporels
We have plenty of matches in our house.	Nous avons plein d'allumettes à la maison.	00:08:09
We keep them on hand always.	Nous les gardons toujours à portée de main.	00:08:12

Table 5. Deuxième extrait de « Love Poem » et son sous-titrage (seconde apparition)

À travers l'écho d'un poème identique à deux moments distincts du film, quelle est l'intention du cinéaste ? D'abord, il y a un effet de répétition, semblable aux autres échos visuels et sonores. Ensuite, l'idée est sans doute de marquer la différence entre le moment où l'écriture est en train de se faire, et celui où elle est presque achevée et où le poète n'a plus qu'à « récapituler » ce qu'il a pensé antérieurement (Paterson est souvent interrompu dans son écriture et doit régulièrement reporter à plus tard la finalisation d'un poème). Ici, on constate que le sous-titreur marque bien la différence entre la phase 1 (voir plus haut) et la phase 2, puisqu'en phase 2, la phrase apparaît en entier. Certes, là où Jarmusch considère chacun des vers dans son unité (du point de vue de la diction de l'acteur ; du point de vue typographique, selon l'équation : un vers / une ligne), le sous-titreur, sous le coup de la camisole à laquelle le sous-titrage le soumet, brise cette règle (un vers sur deux lignes), influant involontairement sur le contenu en se soumettant aux injonctions normatives qui veulent que le nombre de caractères par ligne ne dépasse pas une certaine limite. On peut néanmoins gager que le spectateur reste conscient que la phrase s'inscrit dans le contexte d'un sous-titrage de film : un simple coup d'œil au mode de présentation des textes à l'écran peut lui rappeler qu'il a affaire à des poèmes, et qu'en poésie, l'unité est le vers.

Le dernier point sur lequel nous souhaitons attirer l'attention dans cette partie concerne les effets de caractères utilisés par Jarmusch. À la scène située au repère 49 : 35 dans la version Le Pacte, alors que le deuxième vers disparaît progressivement, le troisième s'affiche, tandis que le quatrième vient prendre la place du premier (technique utilisée spécifiquement pour ce poème). Le texte évoque alors le réveil du poète et les choix stylistiques (effet de *fading* sur les caractères, répétitions de mots : « When I wake up earlier than **you** and **you** / are turned to **face** me, **face** / on the pillow and hair spread around », c'est moi qui souligne) pourraient évoquer la difficulté à émerger du sommeil, la lenteur du rythme que l'on adopte au sortir de la nuit. La dissociation entre le sens d'une part (accessible via les sous-titres), la police d'écriture et l'effet choisis d'autre part (texte du cinéaste à l'écran), peut laisser penser que le décodage a tout de même des chances d'être effectué. On se rappellera en outre le contexte de visionnage du film : il se fait dans un cadre privé. Le spectateur est libre de regarder le film autant de fois

qu'il le souhaite, de le segmenter tant qu'il le veut grâce aux différentes fonctions du lecteur DVD : cela rend possible une connaissance assez intime de l'œuvre ainsi qu'un décodage au moins théoriquement satisfaisant.

3. Dissociation difficile entre les éléments visuels et linguistiques

Nous commencerons par aborder cette question à partir de l'exemple de la table 6 :

A	B	Repères temporels
That	C'était avant	00:08:22
That was		
That was before		
That was before we discovered	de découvrir	00:08:26
That was before we discovered Ohio Blue Tip	les allumettes Ohio Blue Tip.	00:08:28
That was before we discovered Ohio Blue Tip matches		

Table 6. Troisième extrait de « Love Poem » et son sous-titrage

Comme dans les exemples présentés en partie 2, on note que le texte sous-titré est appréhendé à la fois plus vite et de manière moins fragmentée que le dialogue-source et sa transcription anglaise. Cependant, ce qui maximise ici la neutralisation de la forme initiale est le fait que le rythme de présentation (en six étapes) est indissociable du sens associé aux éléments (la présentation du segment « Ohio Blue Tip matches », qui semble retardée autant que possible, comme pour donner un peu plus d'importance à cet objet sur lequel l'attention du poète se concentrera dans la suite du texte). D'autre part, à un niveau plus localisé, l'intonation descendante de l'acteur est aussi marquée après « Ohio Blue Tip », laissant entendre que le vers est terminé ; ainsi, l'adjonction du mot « matches » est à la fois attendue (car congruente avec le segment qui le précède) et surprenante (car elle défie quelque peu la logique du schéma intonatif descendant). Cet étrange effet est perdu, ou tout au moins largement affaibli, suite au découpage moins segmenté proposé dans la traduction (l'apparition simultanée des mots : « les allumettes Ohio Blue Tip »), découpage vraisemblablement induit par le fait que la logique substitutive du sous-titrage ne peut guère tolérer une apparition mot-à-mot du texte sur de trop longs segments.

Dans l'exemple suivant (**table 7**), c'est en partie, semble-t-il, un respect scrupuleux de la syntaxe des énoncés initiaux, conjugué à l'impossibilité dans le sous-titre de proposer des énoncés trop longs ou de jouer sur le mode d'apparition de l'information (adjonction plutôt que substitution), qui amène à une modification du coefficient d'attente du spectateur⁸ :

⁸ Nous entendons ce terme comme la présentation plus ou moins rapide à l'intention du public d'un élément donné ; le fait d'exposer très vite ou au contraire de retarder l'apparition de cet élément a une incidence sur la manière dont le spectateur entre en relation avec cet objet textuel.

A	B	Repères temporels
They are	Ce sont	00:08:32
They are excellently	de petites boîtes solides	00:08:34
They are excellently packaged		
They are excellently packaged sturdy		
little	parfaitement assemblées	00:08:39
little boxes		
little boxes with dark	avec une étiquette	00:08:43
little boxes with dark and light blue	bleu clair, bleu foncé et blanche	00:08:44
little boxes with dark and light blue and		
little boxes with dark and light blue and white		
little boxes with dark and light blue and white labels		
with words	et des mots qui dessinent un porte-voix	00:08:49
with words lettered in		
with words lettered in the shape		
with words lettered in the shape of a megaphone		
as if to say	comme pour crier	00:08:54
as if to say even louder	encore plus fort au monde	00:08:56
as if to say even louder to the world		

Table 7. Quatrième extrait de « Love Poem » et son sous-titrage

Il semble que la syntaxe de l'anglais, qui antépose normalement les adjectifs qualificatifs au sein du groupe nominal, tout comme la licence cinématographique que le cinéaste s'accorde dans la représentation de l'écrit à l'écran (l'apparition progressive du texte), facilitent tous deux le report de l'information (« boxes », « labels »), créant ainsi un effet d'attente, voire de surprise chez le spectateur. Ici, le respect de la structure de la phrase du texte-source (une restructuration syntaxique du type : « Parfaitement assemblées, // dotées d'une étiquette bleu clair, bleu foncé et blanche, // ce sont de solides petites boîtes » constituerait une alternative acceptable, par exemple), tout comme les contraintes techniques, créent un changement dans le coefficient d'attente du spectateur et le rendu poétique. Au final, il est permis de penser que ce choix de traduction se révèle plus préjudiciable qu'un simple écart par rapport à la syntaxe du texte-source.

L'énonciateur-source ne se contente pas de jouer avec le report de l'information : la présentation visuelle des éléments à l'écran détermine aussi l'appréhension du sens par le spectateur. Sachant l'importance que peut prendre la dimension visuelle du texte dans l'art, ce point est particulièrement prégnant⁹. Commençons par la question des enjambements, si essentielle en matière de poésie. *Le Petit Robert* (2016) les définit ainsi : « Procédé rythmique consistant à reporter sur le vers suivant un ou plusieurs mots nécessaires au sens du vers précédent. » Nous nous baserons pour cela sur l'**exemple de la table 8** (pour une question de gain de place, nous ne faisons pas figurer pour ce dernier l'apparition progressive des mots dans la colonne A) :

⁹ Pour une évocation de l'importance du rendu visuel en matière de sous-titrage des poèmes, on pourra par exemple se reporter à l'étude de Benoît Turquet (2014).

A	B	Repères temporels
That is what you gave me, I	C'est ce que tu m'as offert,	00:17:36
become the cigarette and you the match, or I	moi devenu cigarette	00:17:38
	et toi allumette, ou	00:17:41
the match and you the cigarette, blazing	moi allumette et toi cigarette	00:17:45
with kisses that smoulder toward Heaven	brûlants de baisers	00:17:49
	que l'on grille jusqu'au paradis.	00:17:53

Table 8. Cinquième extrait de « Love poem » et son sous-titrage

Comme dans les exemples précédents, c'est l'indissociabilité du sens et de la présentation visuelle du texte original qui est susceptible de rendre le sous-titrage problématique. L'observation de ce segment peut en effet nous amener à conclure que la fonction des enjambements, qui est peut-être ici de mettre en évidence l'attrance paradoxale des opposés, est scotomisée par la traduction, laquelle présente à deux reprises le sujet et l'objet au sein du même vers (« Moi devenu cigarette » / « et toi allumette »). Toutefois, dans le cas analysé, ce ne sont pas des facteurs techniques qui empêchent le respect du découpage initial, puisque les vers présentés sont relativement courts. Nous ferons l'hypothèse que ce sont les normes de sous-titrage, qui répugnent en général à la dislocation d'un segment considéré comme une unité (sujet / verbe / complément d'objet, par exemple), qui sont à l'origine de ces choix (Díaz Cintas & Remael, 2007, pp. 172-178).

Les questions de présentation peuvent aussi jouer sur la manière dont le cinéaste permet au spectateur de se positionner par rapport au texte poétique. Alors que dans la première partie du film, le public est tributaire de l'énonciation du poète et de son écho par le biais des caractères imprimés à l'écran, Jarmusch propose ensuite au public de s'émanciper de ce procédé : cinq vers apparaissent bientôt simultanément à l'écran, laissant le loisir au spectateur de se laisser porter par la voix de l'acteur ou d'anticiper sur la lecture que ce dernier effectue. C'est donc sur le facteur « liberté accordée au public » que Jarmusch choisit de jouer ici (**table 9**) :

PHASE 1 :

A	B	Repères temporels
When you're a child	Quand on est enfant,	00:23:31
you learn	On apprend	00:23:34
there are three dimensions:	qu'il y a trois dimensions :	
height, width, and depth.	la hauteur, la largeur	00:23:37
Like a shoebox.	et la profondeur.	00:23:39
	Comme dans une boîte à chaussures.	00:23:41

Table 9. Extrait du poème « Another One » et son sous-titrage (première apparition)

Dans ce cas précis, le sous-titrage se cale sur l'énonciation du poème par Paterson. De manière intéressante, ce même texte apparaît une dizaine de minutes plus tard dans le film, avec un découpage différent :

PHASE 2 :

A	B	Repères temporels
When you're a child	Quand on est enfant,	00:35:22
you learn there are three dimensions:	On apprend qu'il y a trois dimensions :	00:35:24
height, width, and depth.	la hauteur, la largeur et la profondeur.	00:35:27
Like a shoebox.	Comme dans une boîte à chaussures.	00:35:31

Table 10. Extrait du poème « Another One » et son sous-titrage (seconde apparition)

On prêtera particulièrement attention ici à l'ordre dans lequel ces deux extraits apparaissent. Si la présentation simultanée de vers est, comme on l'a noté plus haut, sans doute l'indicateur d'un certain achèvement du texte dans l'esprit du poète, si la présentation fragmentée est au contraire à mettre sur le compte d'une poésie en train de se faire, la segmentation du texte *après* une première présentation non segmentée doit peut-être être appréhendée comme une réinterprétation (celle du lecteur comme celle de l'acteur) du texte. Le sous-titreur qui souhaite rendre l'effet de différenciation dans le découpage (apparition globale suivie d'une apparition cumulative), se trouve en tout cas confronté à un sérieux problème : s'il se focalise sur les mots prononcés par le poète, l'effet voulu par Jarmusch est perdu, puisque le sous-titrage présentera dans les deux occurrences l'information en plusieurs étapes et qu'il est présomptueux de penser que le spectateur non anglophone va repérer, lors de la seconde apparition du poème anglais à l'écran, qu'il s'agit du même segment en langue étrangère, découpé différemment. Si le traducteur décide en revanche de rendre plutôt les mots écrits pour permettre au spectateur de comprendre que Jarmusch lui laisse le choix entre l'énonciation progressive par le poète et la liberté de parcourir le texte en autonomie, il sera alors potentiellement confronté aux limites techniques imposées par le sous-titrage. Dans la traduction professionnelle étudiée, le rendu en phase 2 est presque totalement similaire à celui en phase 1.

4. Conclusion

L'étude aura mis en évidence le fait que les stratégies usuelles de sous-titrage sont quelquefois mal armées pour rendre compte du savant découpage des segments textuels et de l'effet de dévoilement progressif de l'information voulus par Jarmusch. Les effets de report de l'information, qui tenaient le spectateur en haleine dans la version originale, paraissent bien souvent atténués. Sur le plan de la présentation visuelle des éléments à l'écran, les formes ne sont que partiellement préservées. On retiendra, certes, que dans certains contextes, les signes à l'écran ne sont pas de nature exclusivement linguistique et sont donc accessibles au non-anglophone, mais on peut cependant émettre l'hypothèse que le sous-titrage, par le surcroît d'attention qu'il requiert du spectateur, ne lui permet pas un décodage aussi complet des paramètres cinématographiques que celui potentiellement effectué par le public anglophone. C'est alors la figure du médiateur, du passeur, qui pourrait être mise en cause : comment le traducteur saurait-il s'accommoder de sa tâche si le langage et la technique mis à sa disposition sont figés dans une forme invariable ? Comment une œuvre artistique initiale, fondée par définition sur une utilisation non conventionnelle du langage, pourrait-elle trouver « équivalence » dans un

médium qui se refuserait à se réinventer ? Peut-être faut-il alors, comme Nornes (1999), appeler à une forme de sous-titrage plus subversif ? En effet, si, comme le dit le poète étranger à la fin de *Paterson*, on souhaite éviter de traduire la poésie comme on prend une douche en imperméable, on pourra alors arguer du fait que le sous-titrage de certaines œuvres artistiques mérite bien un peu du sur-mesure que seul un traducteur conscient du contexte esthétique dans lequel il travaille et libre de réinventer son langage peut lui apporter, afin que le texte continue de respirer, pour qu'il donne la pleine mesure de son potentiel. Par exemple, les éléments suivants pourraient faire l'objet d'une attention particulière : repérage en ayant en tête dès le départ le cadre poétique du film de façon à mieux respecter notamment l'apparition progressive de l'information et le coefficient d'attente du spectateur ; prise de distance par rapport à la syntaxe de certains énoncés-sources, lorsque des facteurs comparativement plus significatifs sont en jeu dans la traduction ; possibilité de placement des sous-titres – afin d'autoriser le spectateur à repérer les effets de découpage prévus par le cinéaste – ailleurs que dans la partie inférieure de l'écran ; souplesse vis-à-vis du nombre maximum de lignes de traduction pouvant s'afficher ; davantage de licence dans les règles de passage à la ligne dans le sous-titre, notamment pour respecter l'intégrité des vers en matière de traduction poétique).

5. Références

- Cornu, J.-F. (2014). *Le doublage et le sous-titrage. Histoire et esthétique*. PU Rennes.
- De Linde, Z., & Kay, N. (1999). *The semiotics of subtitling*. Manchester: St. Jerome.
- Díaz Cintas, J., & Remael, A. (2007). *Audiovisual translation: Subtitling*. New York: Routledge.
- Dussol, V., & Şerban, A. (2018). Introduction. Poésie, cinéma, tangences. Dans V. Dussol & A. Şerban (dir.), *Poésie-traduction-cinéma. Poetry-translation-film* (pp. 11-27). Limoges: Lambert-Lucas.
- Dwyer, T. (2017). *Speaking in subtitles. Revaluating screen translation*. Edinburgh University Press.
- Enjambement. (2016). Dans *Le nouveau Petit Robert : dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française : Nouvelle édition du Petit Robert de Paul Robert*. Paris: Dictionnaires Le Robert. Édition en ligne, consulté le 15 juin 2018 (accès limité).
- Jarmusch, J. (2005). *Broken Flowers* [DVD]. Bac films.
- Jarmusch, J. (2017). *Paterson* [DVD]. Le Pacte.
- Lavaur, J.-M. (2008). La compréhension des films sous-titrés. Dans J.-M. Lavaur & A. Şerban (dir.), *La traduction audiovisuelle* (pp. 113-129). Bruxelles: De Boeck.
- Murillo, C. (2016). *Le cinéma de Jim Jarmusch: un monde plus loin*. Paris: L'Harmattan.
- Nord, C. (1997). *Translating as a purposeful activity*. Manchester: St. Jerome.
- Nornes, A. M. (1999). For an abusive subtitling. *Film Quarterly*, 52(3), 17-34.
- Perego, E. (2008). Subtitles and line-breaks. Towards improved readability. Dans D. Chiaro, C. Heiss, & C. Bucaria (dir.), *Between text and image. Updating research in screen translation* (pp. 211-223). Amsterdam: John Benjamins.
- Pérez González, L. (1998). Audiovisual translation. Dans M. Baker & G. Saldanha (dir.), *Routledge encyclopedia of translation studies* (second edition) (pp. 13-20). London: Routledge.
- Piazza, S. (2015). *Jim Jarmusch: Music, words and noise*. London: Reaktion.
- Pym, A. (1997). *Pour une éthique du traducteur*. Arras: Artois Presse Université.
- Pym, A. (2014). *Exploring translation theories*. New York: Routledge.
- Spécial Jim Jarmusch: plaisirs de la répétition (17 décembre 2016). *Plan large* [Émission de radio]. France Culture.
- Suárez, J. A. (2007). *Jim Jarmusch*. Urbana: University of Illinois Press.
- Toury, G. (1995). *Descriptive translation studies and beyond*. Amsterdam: John Benjamins.
- Turquety, B. (2014). "Il doppiaggio è un assassinio": regarder/écouter/lire le cinéma de Danièle Huillet et Jean-Marie Straub. Dans A. Boillat & I. Weber Henking (dir.), *Dubbing. Die Übersetzung im Kino. La traduction audiovisuelle* (pp. 183-199). Marburg: Schüren.



Sébastien Gouttefange

Université Paul-Valéry Montpellier 3
Route de Mende
34199 Cedex 5
France

sebastien.gouttefange@hotmail.fr

Biographie : Sébastien Gouttefange est enseignant dans un lycée français et prépare actuellement une thèse dans le domaine de la traduction à l'Université Paul-Valéry Montpellier 3. Membre de l'équipe de recherche EMMA, il est titulaire de l'agrégation d'anglais. Ses recherches portent sur le sous-titrage des films de Robert Altman, en particulier du point de vue du lien entre l'esthétique du film et la traduction audiovisuelle.



This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.