HAL
open science

Le sous-titrage du documentaire ethnographique : considérations théoriques et application

Mathilde Boisselier

To cite this version:

Mathilde Boisselier. Le sous-titrage du documentaire ethnographique : considérations théoriques et application. Sciences de l'Homme et Société. 2019. dumas-03414512

HAL Id: dumas-03414512

https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03414512v1

Submitted on 4 Nov 2021

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.

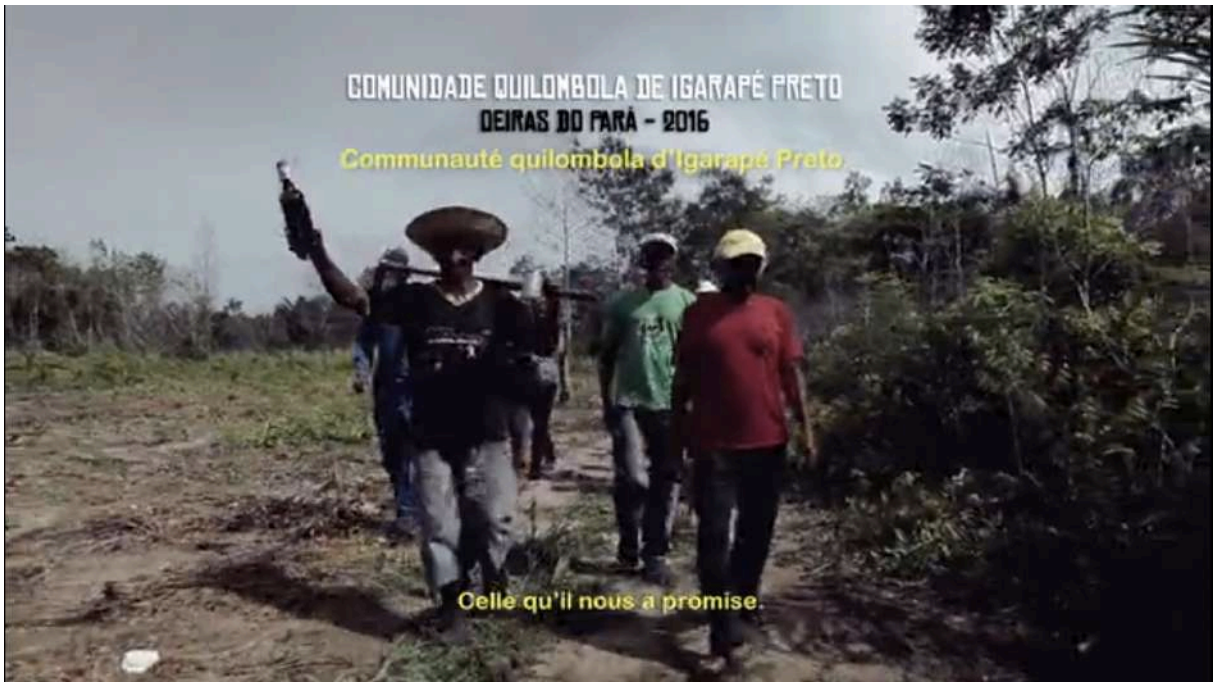
L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Université Clermont Auvergne
UFR Langues, Cultures, Communication
Département Portugais

Mémoire de Master 2 Média et médiation culturelle
Présenté par

Mathilde BOISSELIER

Le sous-titrage du documentaire ethnographique : considérations théoriques et application.



2018-2019

Université Clermont Auvergne
UFR Langues, Cultures, Communication
Département Portugais

Mémoire de Master 2 Média et médiation culturelle
Présenté par

Mathilde BOISSELIER

Le sous-titrage du documentaire ethnographique : considérations théoriques et application.

Sous la supervision de Saulo NEIVA

2018-2019

Remerciements

Tout d'abord je souhaite remercier mes professeurs Saulo Neiva et Daniel Rodrigues pour leur accompagnement lors de l'élaboration de ce mémoire et plus globalement durant tout le master. Les obstacles du master auraient été plus difficiles à surmonter sans leur patience et leur flexibilité.

Je tiens à remercier particulièrement les membres de *Lamparina Filmes*, André dos Santos et Arthur Dutra qui m'ont fait confiance pour traduire mon premier long-métrage et qui ont facilité mes recherches en me fournissant tout le matériel et les informations dont j'avais besoin. Sans eux ce travail n'aurait pas été possible.

Je remercie également l'équipe de *Marahu Filmes*, particulièrement Fernando Segtowick et Thiago Pelaes pour me donner l'opportunité de travailler à leurs côtés et de mieux comprendre les enjeux de la production cinématographique en Amazonie.

J'adresse un grand merci à *Ekla Production*, et particulièrement à Régis Ayache pour m'avoir permis de travailler avec lui et aux côtés de nombreux professionnels du documentaire auprès desquels j'ai énormément appris.

Je souhaite remercier Pierre Riaux-Terrasson d'avoir partagé avec moi ses visions sur l'anthropologie et pour le soutien jamais absent de notre amitié.

Je remercie ma famille de m'avoir toujours soutenue à suivre mes études et mes projets, présente dans les bons comme dans les mauvais moments.

Enfin, je remercie mes compagnons du Brésil qui ont pu accompagner le processus et m'épauler tout au long de celui-ci : Salomé Dollat, André Severo, Margot Cherrid et bien sûr Débora Nadine.

RESUMÉ

À travers l'étude des théories de traduction audiovisuelle et notamment du sous-titrage ainsi que de la traduction interculturelle et anthropologique, notre recherche soulève la question du sous-titrage du documentaire ethnographique. L'observation d'un cas concret de traduction du portugais du Brésil vers le français, avec le documentaire brésilien *Samba de Cacete – Alvorada Quilombola* nous permet de mettre en perspective les approches théoriques de la traduction, notamment *cibliste* et *sourcière*, sur le sujet. Les considérations techniques et éthiques nous amènent à critiquer les stratégies de traduction existantes et à proposer une nouvelle méthode de sous-titrage pour ce film. En effet, par l'analyse empirique de différentes méthodes sur notre objet d'étude, nous déduisons une hiérarchisation des critères de traduction applicable à celui-ci. Notre recherche sur la systématisation de la traduction du documentaire étudié s'inscrit en réalité dans un cadre plus large, en vue d'établir une méthodologie pour le sous-titrage des documentaires ethnographiques.

Mots-clés : traduction ; sous-titrage ; documentaire ; ethnographique ; méthode

ABSTRACT

Through the study of audiovisual translation theories, especially subtitling along with intercultural and anthropologic translation, our research arouses the question of ethnographic documentary subtitling. The observation of practical case of translation, from Brazilian Portuguese to French, with the documentary *Samba de Cacete – Alvorada Quilombola* allowing us to give an overview to translation studies about our subject, particularly the source and target oriented ones. Technical and ethical considerations lead us to criticize strategies of existing translations and to propose a new subtitling method for this movie. Indeed, thanks to empirical analysis of different methods on our study object, we deduce a hierarchization of the translation criteria applicable to this one. Our research about the systematization of translation in the studied documentary is incorporated within a larger framework in order to establish a methodology to subtitle ethnographic documentaries.

Keywords: translation; subtitling; documentary; ethnographic; method

1 Table des matières

1 Table des matières _____ *5*

2 Introduction _____ *10*

3 Les limites techniques du sous-titrage _____ *13*

3.1 Définition _____ **13**

3.2 L'espace _____ **16**

3.2.1 _____ La localisation du sous-titre 17

3.2.2 _____ Le nombre de lignes des sous-titres 18

3.2.3 _____ Le nombre de caractères des sous-titres 19

3.2.4 _____ Traduire les éléments hors dialogues 20

3.3 Le temps _____ **23**

3.3.1 _____ Correspondance aux locutions et rythme du discours 23

3.3.2 _____ Temps des sous-titres à l'écran 24

3.4 La linguistique _____ **31**

3.4.1 _____ La réduction de l'original : du discours oral au discours écrit 31

3.4.2 _____ Unités grammaticales et découpage des sous-titres 32

3.4.3 _____ Correspondance des mots 34

4 Problématiques de la traduction du documentaire ethnographique _____ *36*

4.1 Traduire la culture : anthropologie visuelle et traduction _____ **37**

4.1.1 _____ Anthropologie et définitions 37

4.1.2 _____ Traduire une culture en film 38

4.1.3 La traduction interculturelle 40

4.2 La langue comme culture 45

4.3 L'altérité pour mieux se voir : ethnologie et traduction 49

4.4 La question de l'éthique : documentaire, ethnocentrisme et fin de l'exotisme 53

4.4.1 La représentation du réel 54

4.4.2 Héritage colonial : invisibilité et ethnocentrisme du traducteur 57

4.4.3 La fin de l'exotisme 60

4.5 Sous-titrage du documentaire ethnographique 67

5 Analyses théorique et pratique des solutions pour traduire un documentaire tel que le Samba de Cacete 70

5.1 Le Samba de Cacete et sa représentativité : l'intérêt de cette étude 71

5.1.1 La traduction vers le français 72

5.1.2 Un documentaire ethnographique contemporain 72

5.1.3 Documentaire amazonien et quilombola 74

5.1.4 Musique et musicalité 76

5.1.5 Langue portugaise et langue brésilienne 77

5.1.6 L'oralité et le parler populaire 79

5.2 Les méthodes de traduction 82

5.2.1 La méthode cibliste 83

5.2.2 La méthode sourcière 84

5.2.3 Critique d'une traduction existante 86

5.3 Les différentes réponses aux problèmes de traduction _____ 87

5.3.1 _____ L'espace des sous-titres 88

5.3.2 _____ Le temps des sous-titres 90

5.3.3 _____ Le découpage des sous-titres 93

5.3.4 _____ Correspondance Version Originale et Sous-titre 96

5.3.5 _____ La musicalité 99

5.3.6 _____ L'oralité et le parler populaire 103

5.3.7 _____ Expressions culturelles 106

5.3.8 _____ Mots d'origine indigène et africaine 110

5.4 Conclusions sur la hiérarchisation des informations _____ 113

5.4.1 _____ Les critères obligatoires 114

5.4.2 _____ Les critères préférables 115

5.4.3 _____ Les critères optionnels 116

6 Conclusion _____ 116

7 Bibliographie _____ 119

8 Annexes _____ 124

8.1 Annexe 1 : Tableau du rapport temps-caractères en sous-titrage de Aubert et Marti. 124

8.2 Annexe 2 : Entretien du réalisateur du film *Samba de Cacete – Alvorada Quilombola*, André dos Santos, réalisée le 23/07/2019 par Mathilde Boisselier par téléphone. _____ 125

***8.3* Annexe 3 : Transcription des dialogues en portugais du film *Samba de Cacete – Alvorada Quilombola* _____ 129**

8.4 Annexe 4 : Tableau comparatif des traductions _____ 162

8.5 Annexe 5 : Capture d'écran de l'ouverture du film *Samba de Cacete – Alvorada Quilombola* avec les sous-titres de V1. _____ 177

8.6 Annexe 6 : Capture d'écran du film *Samba de Cacete – Alvorada Quilombola* avec les sous-titres de V1._____ 177

In Memoriam

Denise Schaan

2 Introduction

C'est une expérience très personnelle qui est à l'origine de cette recherche. À l'automne 2017, alors que je vis à Belém do Pará, au Brésil, une société locale de production de cinéma prend contact avec moi. Les gérants de la société *Lamparina Filmes*, souhaitent que je réalise la traduction en français pour un long métrage qu'ils viennent de terminer et qu'ils veulent envoyer en festival en France. Alors que je me destine justement à travailler dans le sous-titrage, je m'intéresse au projet. Le film de 52 minutes, *Marambiré*, est un documentaire ethnographique sur les traditions et notamment la réalisation d'un rituel festif et spirituel dans la région inférieure du fleuve Amazone. Si le projet me ravie par sa richesse culturelle et attise mon intérêt, très vite je me rends compte du défi de traduction qu'il représente. Jeune traductrice je veux tout traduire, ne rien oublier, ne rien laisser de côté, être totalement fidèle aux paroles des personnages. Mais il ne semble pas possible de tout dire en si peu de temps et si peu d'espace. Alors je m'interroge, je cherche des orientations, des méthodes, des théories sur lesquelles appuyer ma traduction. Je trouve aisément des éléments sur les critères techniques du sous-titre et quelques autres sur la traduction ethnographique, mais rien qui ne m'aide à réaliser le sous-titrage d'un documentaire ethnographique de manière spécifique. Je finis par le faire car j'ai une date limite, tant bien que mal, en suivant mon instinct et en tentant d'appliquer les bribes de théories que j'avais pu trouver et de les combiner entre elles. Finalement le film est projeté avec mes sous-titres, mais pour moi ce n'est pas la fin, c'est au contraire le début du processus. Le travail terminé me laisse de nombreux doutes et questions ainsi que la certitude qu'il doit y avoir un moyen de traduire mieux que cela. Et c'est ainsi que commence ma recherche sur le sous-titrage du documentaire ethnographique.

Mon objectif est d'abord celui d'une professionnelle qui cherche à mieux comprendre son travail et surtout à l'améliorer. Mais par la suite, l'absence de publication – sur un sujet qui est certes un marché de niche – m'interpelle et me fait entrevoir d'autres possibilités. Est-il possible d'établir une méthode, ou plutôt d'en définir les bases, afin de pouvoir sous-titrer le documentaire ethnographique ? Peut-on systématiser une telle pratique ou doit-on se contenter de traduire « à l'instinct » et « au cas par cas » ?

Notre cheminement a d'abord été d'explorer les théories qui existent d'une part au sujet du sous-titrage et d'autre part au sujet de la traduction en ethnographie. Ainsi, notre objectif était de comprendre les différents critères et enjeux du sous-titrage et de la traduction ethnographique de manière séparée. Ensuite nous avons cherché à combiner ces théories, à les

confronter pour voir si nous trouvions des réponses à nos questions. Rapidement est apparue la nécessité d'expérimenter et de mettre en pratique ces théories. En effet, comment savoir si les théories peuvent se combiner en pratique, si elles n'ont jamais servi à une traduction concrète.

Nous avons alors cherché à donner un cadre à notre recherche, un corpus, un film que nous pourrions traduire. Nous avons choisi un film similaire, bien que différent, au film qui nous avait posé problème dans un premier temps. Nous allions donc travailler ces théories entre les langues portugaise et française, et les appliquer à un documentaire ethnographique brésilien : *Samba de Cacete – Alvorada Quilombola*.

Le problème de combiner les théories du sous-titrage avec celles de la traduction ethnographique, c'est qu'elles semblent diamétralement opposées. D'un côté, le sous-titrage est un type de traduction très normé et qui limite le texte en tous points : localisation, longueur, structure, etc. De l'autre côté, la traduction ethnographique a des prétentions illimitées : la traduction de l'autre n'est limitée que par les mots disponibles pour l'exprimer, et encore. Les deux types spécifiques de traduction que nous avons choisi de confronter, s'apparentent en réalité à un des plus anciens débats de la théorie de la traduction : le rapport entre littéralistes et fonctionnalistes, qui deviendront plus tard les *sourciers* et les *ciblistes*.

Avec notre étude, qui est pourtant limitée à l'application de différentes théories à un seul film, c'est donc un cadre plus large que nous abordons. D'abord parce que notre intention est d'analyser les phénomènes du processus de traduction de notre film, et de nous interroger sur une systématisation possible de ce type de traduction. Nous ne prétendons pas conclure sur la manière dont doit être réalisée le sous-titrage du documentaire ethnographique, mais plutôt commenter nos expériences en ce sens pour produire un historique dans le domaine. Historique sur lequel on pourra s'appuyer, critiquer ou réfuter par la suite en le confrontant à de nouvelles traductions. Car comme disait Berman : « la traduction est plus proche de la science que de l'art »[1]. Ainsi, une nouvelle théorie peut surgir jusqu'à ce que quelqu'un la critique, l'améliore, l'invalide ou développe une autre théorie. C'est donc dans cette optique que nous tâcherons de donner les bases d'une approche théorique du sous-titrage du documentaire ethnographique d'après notre expérience sur un seul film que nous estimons pertinent pour l'étude du sujet comme nous le verrons par la suite.

Cette étude, c'est aussi l'occasion de discuter des valeurs de la traduction appliquées à un champ particulier. Quelle est la liberté du traducteur lors de la traduction ? À quel point peut-il s'éloigner de l'original ? Quels sont les éléments qui le limitent dans sa tâche ? Quelle

[1] BERMAN, Antoine. *L'épreuve de l'étranger: Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*. Paris, Gallimard, 1984. P.17

éthique le traducteur doit-il adopter ? C'est d'une part l'éthique professionnelle de la traduction qui est en jeu, mais aussi la vision morale avec laquelle on regarde l'autre. Lors de notre recherche nous traiterons ainsi particulièrement les questions de l'ethnocentrisme et du post-colonialisme à la fois en traduction et en ethnographie. En effet il nous paraît essentiel que le traducteur comprenne dans quel contexte il évolue et quelles peuvent être les implications et conséquences de son travail, qu'il connaisse en somme la responsabilité qui est la sienne.

Pour cela, nous procéderons d'abord à des considérations techniques liées au format de traduction qu'est le sous-titrage. Nous verrons ainsi comment la tâche de traduction est limitée par l'espace, le temps et la langue, mais aussi comment le traducteur peut interagir avec ces éléments pour construire ses sous-titres.

Dans un second temps, nous nous intéresserons à la traduction ethnographique. Nous étudierons la problématique de la traduction de la culture *audiovisuellement* et linguistiquement parlant, abordant ainsi la question de l'anthropologie visuelle et de la traduction interculturelle. Nous observerons les rapports entre langue et culture, mais aussi quel est notre rapport à l'Autre en ethnologie et en traduction. Enfin nous traiterons de l'éthique du documentaire et de la traduction dans un monde contemporain et postcolonial.

Après ces considérations théoriques séparées, nous tâcherons de les réunir dans une phase pratique. Cette dernière partie sera l'occasion de mieux comprendre la représentativité du corpus choisi, de développer deux méthodes de traductions basées sur les théories citées tout au long de notre travail et enfin d'appliquer une analyse critique à ces deux méthodes en les comparant notamment à une traduction du film en français déjà existante. Une analyse comparative qui devrait déceler les avantages et inconvénients de chaque méthode et nous permettre de proposer une approche théorique du sous-titrage du documentaire ethnographique.

3 Les limites techniques du sous-titrage

Notre recherche fait le choix du sous-titrage comme médium de traduction entre le discours original et le public. Le choix du sous-titrage – par rapport au doublage qui est l'autre grand mode de traduction pour les supports audiovisuels – présente deux avantages principaux. Le premier, est que le sous-titrage permet de conserver la bande son originale ainsi ses sonorités et ses expressions sont conservés. Ce processus est d'autant plus important pour le documentaire ethnographique puisqu'il permet de rendre le document plus crédible mais aussi plus riche aux yeux du public. L'autre élément qui nous fait choisir l'étude du sous-titrage plutôt du doublage au sujet du documentaire ethnographique, est le coût de chacun de ces procédés. En effet, les documentaires ethnographiques sont en général des petites ou très petites productions cinématographiques, n'ayant pas les budgets pour se permettre de doubler le film. C'est donc le sous-titrage que nous choisissons d'étudier pour ses avantages économiques mais surtout du maintien de l'original. Mais s'il le sous-titrage présente de nombreux avantages, spécialement pour le type de film qui nous intéresse, il est cependant un mode de traduction régit par de nombreuses règles et limites.

3.1 Définition

Le sous-titrage est un type particulier de traduction. Avant d'étudier plus en détail les limitations techniques qu'impose le format audiovisuel à ce type traduction, il serait intéressant de redéfinir le concept de sous-titre qui va être discuté tout au long de cette recherche. À ce sujet Diaz-Cintas donne la définition suivante :

> *By way of definition, subtitling may be described as a translation practice that consists of rendering in writing, usually at the bottom of the screen, the translation into a target language of the original dialogue exchanges uttered by different speakers, as well as all other verbal information that appears written on screen (letters, banners, inserts) or is transmitted aurally in the soundtrack (song lyrics, voices off).*[2]

Le sous-titrage est un mode de traduction de l'oral vers l'écrit, que ce soit les dialogues, musiques, voix off ou ambiances sonores, mais également d'écrit à écrit avec la traduction des éléments verbaux qui apparaissent visuellement dans le film. Cette traduction se localise généralement, mais pas toujours comme nous le verrons, en bas et au centre de l'écran. Diaz-

[2] DÍAZ CINTAS Jorge, Subtitling from: The Routledge Handbook of Translation Studies Routledge, 2012. p274.

Cintas nous parle ici, d'un sous-titrage en langue cible (« target language ») c'est-à-dire la langue de destination de la traduction. D'autre part, Bartoll cite Gottlieb pour distinguer les différents types de sous-titrage :

> *Thus, Gottlieb (1997: 71–72) characterizes subtitles from a linguistic and technical perspective:*
>
> *Linguistically:*
>
> *1. Intralingual subtitling, within the same language. Both the subtitling of local programmes, subtitled in the same language for the deaf and hard of hearing, and subtitles for people learning languages fall within this group.*
>
> *2. Interlingual subtitling, between two languages.*
>
> *Technically:*
>
> *1. Open subtitles, which go with the original film or the television version. According to Gottlieb, all film subtitling belongs within this category, as "Even today, electronic subtitling is limited to television and video" (Op.cit.:72).*
>
> *2. Closed subtitles, which can be voluntarily added; both to teletext and satellite channels, which offer various subtitled versions to different frequencies.*[3]

En effet, le sous-titrage a la particularité, à la différence des autres types de traduction, de pouvoir être « intralingual » c'est à dire de traduire en langage écrite, un discours oral de la même langue. Si ce type de sous-titrage n'est pas au centre de notre recherche, puisque nous nous intéresserons à la traduction du portugais au français, il est cependant important de ne pas négliger son existence. Le sous-titrage pour les sourds et malentendants est en effet l'objet d'étude de certaines théories du sous-titrage, et si nous les citons parfois, nous aurons toutefois soin de considérer en quoi elles diffèrent des théories du sous-titrage « interlingual ». C'est bien le second type de sous-titrage linguistique, « l'interlingual » qui nous intéressera lors de notre étude puisque nous traiterons du passage d'une langue à une autre. En ce qui concerne les catégories techniques évoquées, la frontière est un peu moins distincte. En effet, si notre sujet traite bien du « film » ethnographique et devrait alors faire partie de la première catégorie technique de sous-titres « open subtitles », de nouvelles modalités de diffusion viennent changer le panorama. Les sous-titres du film ethnographique sont à la fois « open » et « closed », c'est-à-dire ouverts et fermés car ils se destinent au cinéma et notamment aux festivals, mais aussi à une possible diffusion sur internet, sur des plateformes telles que Youtube

[3] BARTOLL, Eduard "Parameters for the classification of subtitles" in Topics in audiovisual translation [ORERO Pilar]. John Benjamins Publishing, 2004, p53-54.

ou Viméo qui offrent la possibilité au spectateur d'ajouter ou de retirer des sous-titres dans une ou plusieurs langues. Au vu des évolutions technologiques et pratiques très importantes dans l'audiovisuel depuis les considérations de Gottlieb sur le sujet en 1997, nous ne trouvons pas très pertinents de nous enfermer dans une catégorisation technique déjà ancienne du sous-titrage. Nous nous en tiendrons à l'étude du sous-titrage « interlingual ».

D'autre part, Diaz-Cintas explicite en quoi le sous-titrage au sein de la traduction audiovisuelle représente un cas particulier :

> *As opposed to dubbing (see Chaume, this volume), which completely erases the original dialogue, subtitling preserves the original text, both aurally and visually, while adding an extra layer of information. Given the multimedia nature of the material with which they work, subtitlers are expected to opt for solutions that strike the right balance and interaction between all these audio and visual dimensions. To achieve this, they must take into consideration the fact that viewers have to read the written subtitles at a given speed while watching the images at the same time.*[4]

Le sous-titrage est la seule forme de traduction dans laquelle il y a une parfaite juxtaposition et synchronisation entre l'original et la traduction. Pour cela, on doit prendre en considération le fait que le lecteur doit lire les sous-titres au même moment qu'il entend le dialogue et tout en regardant les images. Il y a donc dans le sous-titrage une forte relation entre la traduction produite et l'original, alors que la traduction « classique »[5] par exemple, offre une traduction complètement séparée de l'original. C'est vrai à tel point que le lecteur peut même ignorer l'existence d'une version originale de l'œuvre dans un processus d'*invibilisation* du traducteur[6]. Le lecteur aura bien sûr la possibilité de chercher l'original dans le but de le comparer à la traduction, mais nous noterons cependant qu'il faudrait pour cela qu'il manifeste un intérêt important pour le sujet. Normalement ce genre d'attitude sera réservé aux universitaires chercheurs en littérature et en traduction. De son côté, l'interprétariat simultané et la traduction en voix off présentent une caractéristique commune avec le sous-titrage quant à la synchronisation. Cependant la traduction orale juxtaposée avec le discours original, oral lui aussi, ne permet pas à l'auditeur, d'entendre, de percevoir et donc de comparer les deux versions. Enfin, c'est l'interprétariat consécutif qui se rapproche probablement le plus du sous-titrage dans sa démarche. En effet, le cours laps de temps entre l'original et sa traduction peut

---

[4] DIAZ-CINTAS, *op. cit.* p274.

[5] Par traduction classique, on comprend ici traduction écrite notamment d'œuvres littéraires.

[6] VENUTI, Lawrence. *The translator's invisibility: A history of translation*. Routledge, 2017.

amener l'auditeur à faire le rapprochement entre la traduction et l'original. Cependant, l'interprétariat consécutif se verra exempté des difficultés posées par la traduction écrite et sera en général moins précis et fidèle à l'original pour des raisons de temps de traduction.

> *This coexistence allows for constant comparison, and usually criticism, from an audience; that is why D.az Cintas labels subtitled versions 'vulnerable translations' (2003: 43–44).*[7]

En ce qui concerne le doublage, l'autre grand genre de traduction audiovisuelle, Diaz-Cintas le distingue clairement du sous-titrage. Car si le doublage prend la place de la version originale et « efface » le dialogue original, le sous-titrage lui, préserve le discours original et ne fait que rajouter une nouvelle « couche d'information ». Le sous-titreur doit alors concilier les éléments audio et visuels avec sa traduction et le temps de lecture des spectateurs. Il y a alors tout un processus de traduction mais aussi d'adaptation[8] pour plier le discours en langue cible aux exigences particulières du sous-titrage. Notons par ailleurs que le doublage est un procédé onéreux à réaliser, et que pour cette raison, beaucoup de petites et moyennes productions optent plutôt pour le sous-titrage lors de la traduction. D'après Diaz-Cintas[9], il existe trois critères qui posent problème lors de l'adaptation de la traduction au sous-titre : le critère spatial, le critère temporel et le critère linguistique.

3.2 L'espace

Comme nous l'avons vu précédemment, le sous-titrage est une traduction audiovisuelle qui occupe généralement « le bas de l'écran ». C'est-à-dire que dans l'essence de sa définition, on localise le sous-titrage dans l'espace. On attribue donc à la traduction un espace qui lui est destiné mais aussi un espace limité.

---

[7] ESPASA, Eva. « Myths about documentary translation » in Topics in audiovisual translation [ORERO Pilar]. John Benjamins Publishing, 2004 , p189.

[8] CANADIAN ASSOCIATION OF BROADCASTERS Normes universelles du sous-titrage codé à l'intention des télédiffuseurs canadiens de langue française. Document révisé en fonction de la politique réglementaire de radiodiffusion CRTC 2011-741 et CRTC 2011–741-1 Mai 2012, Groupe de travail francophone sur le sous-titrage http://www.cab-acr.ca/french/societal/captioning/normes_universelles.pdf

[9] DIAZ-CINTAS, *op. cit.*, p275-278

3.2.1 La localisation du sous-titre

Le sous-titre est une donnée visuelle qui se rajoute et apparaît comme un calque au-dessus de l'image. Pour cette raison il ne peut occuper beaucoup d'espace, car l'espace qu'il occupe est autant d'espace de l'image que le spectateur perd. La localisation la plus commune du sous-titre est en bas de l'écran au centre. Cette localisation est le fruit d'études sur le mouvement de l'œil face à un écran qui effectuerait un mouvement circulaire et antihoraire. Ce mouvement permettrait en effet au spectateur de regarder l'image pour contextualiser l'échange, de lire de gauche à droite, puis de revenir à l'image fort d'une meilleure compréhension de la situation. Mais bien sûr cette localisation du sous-titre dépend avant tout du type d'image comme nous l'explique Diaz-Cintas :

> *Of course, subtitles can be moved to other parts of the screen if the need arises, as for instance when the main action takes place at the bottom of the screen, when the back ground is so light that subtitles risk being illegible, or when the bottom part of the original programme is taken up by written inserts or logos.*
>
> *At some film festivals subtitles are shown on a separate display below the screen to avoid any pollution of the photography*[10].

Pour des questions de lisibilité et de lumière, mais aussi de présence d'action ou de texte à certains endroits de l'écran le sous-titre peut être amené à occuper plusieurs zones, parfois au sein d'un même document audiovisuel. C'est bien le signe que le sous-titre est un élément dérangeant à la perception de l'intégralité des images, même si le sous-titrage possède par ailleurs des avantages que le doublage ne permet pas[11] : voix originales des acteurs, tons expressifs tel que souhaités par le réalisateur, musicalité de la langue d'origine, etc. Pour préserver l'image de cette pollution visuelle, certains festivals optent pour une projection séparée des sous-titres. Cependant cette solution de sous ou sur-titrage ne peut être envisagée que dans de rares cas (opéra, théâtre, festivals de cinéma) au vu des infrastructures nécessaires à sa mise en place. Et pour cette raison "l'idée que les sous-titres devraient attirer aussi peu que possible l'attention est profondément ancrée dans l'industrie »[12]du film. Afin d'éviter d'attirer l'attention du spectateur et de le distraire de l'essence du film on va donc chercher à réduire l'espace occupé par le sous-titre à l'écran. Un des critères sur lequel on peut jouer est la taille

---

[10] DIAZ-CINTAS, *op. cit.* p174.

[11] GOTTLIEB, Henrik. "Language-political implications of subtitling" in Topics in audiovisual translation [ORERO Pilar]. Amsterdam, John Benjamins Publishing, 2004, p86-87.

[12] DIAZ-CINTAS, *op. cit.*, p275.

de la police. Cependant ce jeu est limité dans la mesure où le sous-titre doit rester lisible. La seconde chose que l'on peut faire pour limiter l'espace occupé par la traduction à l'écran c'est tout simplement limiter le texte qui occupe cet espace.

3.2.2 Le nombre de lignes des sous-titres

Avec sa définition d'un sous-titre, Gottlieb fait allusion au nombre de lignes, le sous-titrage étant : « le rendu dans une langue différente du message verbal d'un film, sous la forme d'une ou plusieurs lignes de texte écrit »[13]. D'après les Normes universelles du sous-titrage codé à l'intention des télédiffuseurs canadiens en langue française :

> *Généralement, les sous-titres déroulants consistent en trois lignes de texte qui défilent dans une partie appropriée de l'écran et offrent une reproduction fidèle de la partie sonore de l'émission.* [14]

Le sous-titrage pour le public sourd et malentendant des programmes de télévision pourra donc comporter jusqu'à trois lignes pour les sous-titres déroulants du sous-titrage codé. Cependant, l'industrie du film et la traduction interlinguale lui préfèreront un sous-titre positionné ou « pop-on » qui impose un nombre de ligne différent. Nous le voyons par exemple dans la charte de sous-titrage d'Arte en 2004[15] : « un sous-titre doit être composé si possible de 2 lignes au maximum. », chez Diaz-Cintas : « the standard practice of having a maximum of two lines in a subtitle so as to minimize their impact on the image » ou encore Carroll et Ivarsson « The number of lines in any subtitle must be limited to two."[16]. Comme nous le voyons avec ces différentes citations, il est de convention de limiter le nombre de lignes de sous-titre à deux pour la traduction interlinguale.

Mais le nombre de lignes n'est pas le seul élément sur lequel on peut s'appuyer pour minimiser l'impact du texte sur l'image. Carroll et Ivarsson nous précisent quant à eux comment répartir les lignes en fonction de leur longueur :

> *Wherever two lines of unequal length are used, the upper line should preferably be shorter to keep as much of the image as free as possible and in left-justified subtitles in order to reduce unnecessary eye movement.*[17]

---

[13] GOTTLIEB, *op. cit.* p86.

[14] CANADIAN ASSOCIATION OF BROADCASTERS, *op. cit.*, p11.

[15] AUBERT, Jean-Paul et MARTI Marc, Quelques conseils pour le sous-titrage, Quelques réflexions sur la formation au sous-titrage (espagnol), Université de Nice. P.6.

[16] CARROLL et IVARSSON, 1998, p2.

[17] Ibid.

Avec toujours la même idée : réduire l'espace de l'image occupé par le texte et limiter les mouvements de l'œil du spectateur pour rendre la lecture plus rapide et le visionnage plus confortable. Mais si un nombre de lignes réduit et des directives sur l'organisation de celles-ci permettent de limiter l'espace occupé, cela ne résout cependant pas le principal problème du sous-titre : une trop grande quantité de texte.

3.2.3 Le nombre de caractères des sous-titres

Afin de limiter la quantité de texte qui apparaît simultanément à l'écran et dans le but de ne pas submerger le spectateur, de nombreux spécialistes du sous-titrage recommandent un nombre maximum de caractères par ligne. « Normalement, par caractère on entend tout signe, y compris les espaces »[18]. Concernant ceux-ci, Diaz-Cintas affirme :

> *The maximum number of characters per line, including blank spaces and typographical signs, has traditionally hovered between 35 and 39 for languages based on the Roman alphabet.*[19]

Ce qui donne un maximum de caractère compris entre 70 et 78 caractères pour un sous-titre de deux lignes. Aubert et Marti, quant à eux considèrent différemment le nombre de caractères en fonction du format de projection :

- *pour un film en 16 mm, on ne peut excéder 32 caractères par ligne ;*
- *pour 35 mm, 42 caractères par ligne ;*
- *pour la vidéo, le DVD et la télévision, 36 caractères par ligne.*[20]

En effet, les écrans de cinéma sont plus grands et peuvent donc accueillir plus de texte. D'autre part Aubert et Marti insistent sur le fait que c'est le diffuseur qui impose ses normes :

> *À ces règles générales (qui ne s'appliquent qu'au sous-titrage en français) s'ajoutent les exigences particulières de certains diffuseurs.*[21]

Ainsi dans la charte de sous-titrage d'Arte 2018 on trouve :

> *Le nombre de caractères par ligne doit être inferieur ou égal à 37 caractères utiles, espaces compris (soit 40 avec les codes de contrôles - ETSI 300 706);*[22]

---

[18] AUBERT et MARTI, *op. cit.* P.1.
[19] DIAZ-CINTAS, *op. cit.*, p275.
[20] AUBERT et MARTI, *op.cit*. p6.
[21] AUBERT et MARTI, *op.cit*. p1.
[22] ARTE, 2018, p29.

Enfin, internet bouscule toutes les conventions du sous-titrage avec des canaux de diffusion plus variés et plus flexibles, et des sous-titreurs le plus souvent amateurs. De plus sur internet le spectateur a la possibilité de mettre la vidéo en pause ou de revenir en arrière si besoin. Diaz-Cintas cite notamment internet comme l'une des modalités qui a mené à l'augmentation du nombre de caractère par ligne :

> *It is therefore not uncommon these days to find subtitles of around 50 and even 60 characters in just one line, particularly in the case of Internet subtitling.*[23]

Nous observons donc qu'il existe des conventions sur le nombre de caractères à l'écran mais aussi des différences en fonction du mode de diffusion, le sous-titreur doit alors s'adapter à chacun d'entre eux.

Notons pour terminer cette partie sur le nombre de caractères que certains logiciels de traduction empêchent de manière stricte le dépassement du nombre de lignes ou de caractères. Comme nous le verrons lors de notre étude du nombre de caractères par rapport au temps, cette contrainte impose au traducteur une plus grande rigueur et une moindre flexibilité dans l'élaboration de ses sous-titres.

3.2.4 Traduire les éléments hors dialogues

Les dialogues sont seulement un des éléments qui intervient dans le processus de communication ainsi que nous l'explique Diaz-Cintas:

> *Translation practices in which the verbal dimension is just one of the many components interacting in the original text and compounding the communication process.*[24]

Le message porté par un document audiovisuel va en effet au-delà d'une voix off ou d'un simple échange de paroles entre les personnages. Des éléments visuels, verbaux symboliques ou esthétiques participent du signifié ainsi que des ambiances sonores, la radio, la télévision ou encore des chansons.

En traduction audiovisuelle, tant pour le doublage que pour le sous-titrage : le traducteur doit traduire l'audio mais aussi le visuel. Puisque le doublage efface les dialogues originaux, les éléments verbaux-visuels traduits sous forme de sous-titres ne représentent pas une charge de lecture supplémentaire pour le spectateur de l'adaptation. Au contraire, dans une version

---

[23] DIAZ-CINTAS, *op. cit.*, p275

[24] DIAZ-CINTAS, *op. cit.* p273.

sous-titrée la traduction des éléments verbaux-visuels va parfois se juxtaposer à la traduction écrite des dialogues ou entrecouper celle-ci. Alors que certains comme Carroll et Ivarsson mettent l'accent sur l'importance de traduire ces éléments écrits :

> *All important written information in the images (signs, notices, etc.) should be translated and incorporated wherever possible.*

La situation pour le sous-titreur peut s'avérer compliquée. En effet, comme nous l'avons évoqué précédemment le sous-titre est une couche d'information supplémentaire. Mais imaginons que les personnages sont en train de discuter alors que nous voyons une pancarte à l'image, il faudrait alors traduire les paroles et la pancarte. Le spectateur se retrouverait avec la pancarte originale, sa traduction et le sous-titrage des paroles dans son champ de vision. Mise à part l'importante quantité de texte, nous pouvons imaginer la confusion pour différencier la traduction des dialogues par rapport à la traduction de la pancarte. Cette accumulation de couches d'information propres au sous-titrage peut donc représenter un réel problème. Plusieurs stratégies peuvent être mises en place pour éviter la superposition d'éléments textuels à l'image. Le traducteur peut faire le choix de ne pas traduire les éléments visuels, par exemple dans le cas ou ceux-ci seraient transparents ou connus de tous (« Museo de Arte Moderna », « Open »), ou dans le cas où ceux-ci ne seraient pas importants pour la narration. Le sous-titreur peut aussi synthétiser les différents éléments pour les réduire et donner un espace respectif à chacun. Les éléments verbaux visuels peuvent être insérés, même rapidement[25] entre deux répliques, en utilisant des caractéristiques de police différentes (italique ou majuscule par exemple).

À part les éléments visuels, se pose aussi la question des ambiances sonores telles que la radio, la télévision, les conversations d'ambiance ou encore les chansons. En effet, dans la version originale tous ces éléments secondaires sont naturellement compris et assimilés par le spectateur. Puisque ce sont des éléments qui lui sont familiers il n'a pas besoin de leur prêter une attention particulière, mais ceux-ci participent cependant à contextualiser ou poétiser le document audiovisuel. Ce sont donc des éléments qu'il faut considérer lors de la traduction. Carroll écrit d'ailleurs à ce sujet :

> *Songs must be subtitled where relevant.*[26]

On peut considérer que les chansons doivent être traduites si elles s'inscrivent par leurs paroles dans la narration du film et qu'elles n'apparaissent pas en parallèle d'une autre

---

[25] Cf. la sous-exposition partie Temps de lecture : rapport temps-caractère.

[26] CARROLL et IVARSSON, *op. cit* p.1.

traduction qui lui serait plus importante. En ce qui concerne les ambiances de rues, commerces, etc., s'ils sont construits et attirent un minimum d'attention, elles peuvent être traduites. On se gardera toutefois de traduire des mots isolés ou intercalées au milieu de dialogue afin de ne pas confondre le spectateur avec des informations par ailleurs peu pertinentes. Si la situation le permet, il peut être intéressant de sous-titrer les voix off de gare, radio, télévision, etc. En effet, ces éléments contextualisent l'époque, le lieu et possèdent généralement des spécificités culturelles. Cependant, ces voix off ne sauront prendre le dessus sur les interactions des personnages du film.

En réalité, la tâche du traducteur à ce stade est de hiérarchiser les informations données par les dialogues, éléments visuels ou sonores. À partir de cette hiérarchisation, il pourra décider de maintenir, réduire ou ne pas traduire l'information. Mais parfois il semble impossible de traduire les différents niveaux de communication simultanément et les restituer au public. Il n'est en effet pas possible de sauvegarder toutes les couches d'information, au risque de « noyer » le spectateur, pour cela le traducteur doit faire des choix, choix qui impliquent nécessairement la perte d'une partie de l'information originale.

La difficulté est de décider quels sont les éléments. En effet, parfois derrière un panneau qui paraît banal et peu important peut se cacher le regard ironique du réalisateur ou encore une référence historique ou culturelle. C'est réellement un défi qui se présente au sous-titreur. De plus ce défi est d'autant plus important qu'il n'existe pas de systématisation de la hiérarchisation en fonction de la forme et du type d'information. L'annonce de l'arrivée d'un train pourra par exemple l'emporter sur les dialogues s'il s'agit d'un train que les personnages attendaient, ou être ignorée si le train ne représente aucun intérêt pour la narration. Il s'agit donc de décider au cas par cas quelles traductions pourront être gardées pour des questions d'espace sur l'écran.

Comme nous venons de le développer, l'espace du sous-titre est donc à la fois la zone physique où va se trouver la traduction mais aussi ce qui va limiter le nombre de caractère, le nombre de lignes et déterminer sa position. Le sous-titre, comme une couche nouvelle d'information sera calqué sur le film et pour cette raison il sera très dépendant de l'audio et du visuel du document traduit. La tendance est à la réduction maximale de l'espace du sous-titre pour ne pas déranger le spectateur lors du visionnage du film, mais aussi pour permettre de traduire les différentes formes du discours.

3.3 Le temps

Après l'espace, le second aspect limitant techniquement le sous-titrage est le temps. Remarquons toutefois que même si nous les présentons l'un près l'autre les aspects temporels sont tout à fait liés aux aspects spatiaux, comme nous le verrons par la suite. Le temps soulève notamment des problèmes de synchronisation avec la vidéo mais il limite également l'accès à la traduction pour le spectateur.

3.3.1 Correspondance aux locutions et rythme du discours

Nous avons évoqué plus tôt le fait que le sous-titrage ait quelque chose de vraiment particulier en traduction : la parfaite synchronisation entre la version originale et la version traduite. Pour cette raison le temps du sous-titre dépend en réalité du temps de parole original. Pour que le public puisse suivre le déroulement des évènements et associe les paroles aux bonnes personnes, il est important de faire correspondre la présence du sous-titre à l'écran avec l'expression orale, comme l'évoque Diaz-Cintas :

> *An easy convention for the viewer to be able to identify who is saying what consists in timing the subtitles in such a way that they keep temporal synchrony with the utterances. Arguably, this can be the main factor affecting the viewer's appreciation of the quality of a subtitled programme. Sloppy timing, with subtitles coming in too early or too late, or leaving the screen without following the soundtrack are confusing and can ruin the enjoyment of the programme.*[27]

La synchronisation entre le sous-titre et le discours est d'après lui un des critères principaux de la qualité d'un sous-titre. En effet, une mauvaise synchronisation peut gêner la compréhension mais peut aussi avoir des répercussions sur notre réception du film en cassant les effets de suspens, de surprise ou même les effets visuels ironiques ou de mise en valeur du discours voulus par le réalisateur. Une bonne synchronisation, un bon « timing » est donc essentiel si l'on veut parler d'un sous-titrage de qualité. Comme le rappelle Ladmiral dans son ouvrage *Traduire : théorèmes pour la traduction* :

[27] DIAZ-CINTAS, *op. cit.*, p275.

La traduction fait passer un message d'une langue de départ (LD) ou langue-source dans une langue d'arrivée (LA) ou langue-cible.[28]

Les messages extratextuels, tel que l'émotion, ne peuvent être négligés au risque de ne pas accomplir l'essence du travail de traduction. De plus, ce n'est pas seulement la qualité de l'expérience qui est en jeu, mais également la crédibilité du traducteur :

the dialogue has to mirror the rhythm of the programme and the delivery of the speakers, and be mindful of pauses, interruptions and any other prosodic features that characterize the original speech.[29]

Wordy exchanges translated by short subtitles are bound to raise suspicion, as would laconic dialogue channelled into expansive subtitles.[30]

Il y a plusieurs types de « mauvaise correspondance » entre le discours oral et le sous-titre, par exemple : des moments de silence sont sous-titrés, parfois dans leur intégralité, ou encore lorsque des répliques très longues (de plusieurs secondes) sont synchronisées avec des sous-titres très courts (deux ou trois mots). Quoiqu'il en soit, l'effet est le même : une certaine « suspicion » envers le traducteur, un manque de confiance voire un sentiment de trahison. Trahison c'est-à-dire un manque de fidélité dans la restitution de l'original au spectateur. Même sans comprendre le discours original, ce dernier a la certitude que tout n'a pas été traduit et donc que toutes les informations originales ne lui ont pas été transmises. La synchronisation entre la version originale et le sous-titre est essentielle pour que le spectateur puisse accueillir la traduction en confiance et dans de bonnes conditions de lectures. Mais ce souci de la synchronisation et du respect du film original pose alors le problème du temps de lecture. En effet, comment synchroniser le discours oral *source* et le discours écrit *cible* ? Alors que le temps dont nous avons besoin pour lire n'est pas le même que celui dont nous avons besoin pour parler ou entendre. La nécessité de cette synchronisation est donc responsable de tous les problèmes posés par le temps d'affichage des sous-titres à l'écran.

3.3.2 Temps des sous-titres à l'écran

Dans notre travail de sous-titrage il est important de nous préoccuper du temps de lecture du spectateur. En effet, celui-ci est responsable à la fois de la délivrance du message original

---

[28] LADMIRAL, Jean-René. Traduire Théorèmes Pour la Traduction. Paris, Gallimard, coll. " Tel ", no 246, 1994 [1re éd., 1979]., p11.

[29] DIAZ-CINTAS, *op. cit.*, p275.

[30] DIAZ-CINTAS, *op. cit.*, p277.

dans son intégralité, mais aussi du confort du spectateur. Car si le rythme de lecture est trop élevé, celui-ci risque de perdre une partie des informations – textuelles ou visuelles – ou bien de fatiguer et de stresser sur le long terme à cause de cette lecture accélérée. D'autre part un débit de sous-titre trop lent occupe l'espace de l'image sans nécessité et peut également confondre le spectateur comme nous le verrons.

Pour évaluer quelle est la quantité – soit le nombre de caractère que nous pouvons donner à lire au spectateur dans un temps donné – il nous faut nous intéresser à la vitesse moyenne de lecture des spectateurs. Aubert et Marti écrivent à ce sujet :

> *On considère qu'un spectateur moyen est en mesure de lire une lettre en 1/12ème de seconde.*[31]

De plus, il faut considérer que tous les spectateurs, tous les publics n'ont pas le même rythme de lecture :

> *Le téléspectateur lit globalement moins vite que le spectateur en salle de cinéma.*[32]

Le contexte différent – une maison pour l'un, une salle obscure pour l'autre – mais aussi le type de public, averti dans les salles de cinéma, influent sur la vitesse de lecture. D'autre part les supports tels que les DVD, et de manière plus actuelle sur internet, rendent possible l'arrêt sur image, ou le retour dans le cas où un sous-titre aurait été mal compris[33]. Bien sûr même si cette pratique n'est pas courante et peu aisée lors du visionnage d'un film, elle influence cependant le temps des sous-titres à l'écran comme nous le verrons plus précisément par la suite. Enfin, le temps de lecture est aussi générationnel et évolue au fur et à mesure que le visionnage des contenus en « Version Originale Sous-Titrée » se normalise.

3.3.2.1 Temps minimum à l'écran

Plusieurs études ont observé le temps de lecture, le mouvement de l'œil et la perception du texte et de l'image par le spectateur. Celles-ci ont conclu qu'un sous-titre, aussi court soit-il devait apparaître au moins une seconde à l'écran comme nous l'explique Diaz-Cintas :

---

[31] AUBERT et MARTI, *op.cit*. p1.

[32] AUBERT et MARTI, *op.cit*. p4.

[33] DIAZ-CINTAS, *op. cit.*, p.277

to avoid flashing subtitles on screen and to guarantee that viewers can register their presence and have enough time to read the content, the ideal minimum exposure time for a subtitle is commonly agreed at one second.[34]

Pour éviter une présence des sous-titres trop courte à l'image Diaz-Cintas considère « idéal » mais pas obligatoire de disposer d'au moins une seconde pour voir et lire le sous-titre. Aubert et Marti de leur côté confirment ce temps minimal en ajoutant une information concernant le temps minimum du sous-titrage du titre :

Titre —durée minimum : 4 secondes (dans la mesure du possible...) [...]

—un sous-titre (court) a une durée minimale de 1 seconde.[35]

Si Aubert et Marti ainsi que Diaz-Cintas sont d'accord sur le temps minimal à consacrer à un sous-titre court, les « Normes universelles du sous-titrage codé à l'intention des télédiffuseurs canadiens de langue française » publiées par la *Canadian Association of Broadcasters*, elles ont d'autres considérations :

- Prévoir un minimum de 1,5 seconde jusqu' à un maximum de 32 caractères.

- Prévoir un minimum de 2 secondes d'affichage pour les 32 caractères précédant immédiatement l'effacement ou le déplacement des sous-titres.

- N'afficher aucun sous-titre pendant moins de 1,5 seconde.[36]

On voit ici, comme nous l'avions évoqué précédemment une différence entre le sous-titrage intralingual et interlingual. Ces normes canadiennes sont en effet applicables à un public différent puisqu'il s'agit des sourds et malentendants. À ce sujet, nous pouvons nous étonner du fait que le temps minimum soit plus important alors qu'on pourrait s'attendre à un rythme de lecture plus rapide de leur part. Cependant n'oublions pas que les sous-titres codés sont plus complets et donc généralement plus long puisqu'ils incluent également les ambiances sonores et qu'ils reproduisent le discours de manière littérale. Il ne s'agit alors que d'une demie seconde de différence par rapports au sous-titrage interlingual, mais cette fois il ne s'agit pas d'un idéal mais bien d'une norme établie et d'une défense d'afficher moins de 1,5 seconde. D'autre part il est intéressant de voir que le mouvement ou l'effacement du sous-titre est considéré comme un facteur gênant qui porte ce temps minimum à 2 secondes.

---

[34] DIAZ-CINTAS, *op. cit.*, p.276.

[35] AUBERT et MARTI*, op.cit*. p7.

[36] CANADIAN ASSOCIATION OF BROADCASTERS, 2012, p.25.

Cette notion de temps minimum « idéal » nous fait donc prendre conscience qu'il n'est pas toujours possible d'afficher le sous-titre pour un temps minimum, et que même si ce n'est pas « idéal » le sous-titreur devra parfois l'afficher moins longtemps. D'autre part, les normes de sous-titres codés insistent sur le fait que des sous-titres en mouvement doivent nécessiter plus de temps à l'écran.

3.3.2.2 Temps maximum à l'écran

Alors que cela peut ne pas paraître évident, les sous-titres disposent aussi d'un temps maximum. La logique laisse pourtant penser que plus on a de temps pour lire le sous-titre, mieux c'est. Mais ce n'est pas le cas, les sous-titres ne peuvent être lus en dessous d'un temps minimum mais peuvent aussi être « trop » lus si on passe du temps maximum comme l'évoque Diaz-Cintas :

> *a subtitle should not remain on screen longer than the time the viewer actually needs to read it as otherwise there is a risk that the viewer will start re-reading the text. [...]*
>
> *To avoid this unnecessary second reading, six seconds is the recommended maximum exposure time to keep a full two-liner of some 80 characters on screen.*

Le problème d'un sous-titre trop long est que le spectateur aura tendance à relire celui-ci, alors que cela n'est pas nécessaire et qu'il pourrait être en train de se concentrer sur l'image par exemple. Diaz-Cintas préconise un temps maximum de 6 secondes pour un sous-titre d'environs 80 caractères, Aubert et Marti eux indiquent un temps maximal de 10 secondes[37], alors que les normes de la *Canadian Association of Broadcasters* recommande de « ne pas dépasser les 5 secondes par tranche de 32 caractères »[38]. Chacun ayant donc une mesure différente. Nous observons donc qu'en réalité le temps d'exposition d'un sous-titre dépend du nombre de caractère qu'il possède. Pour cela nous allons devoir étudier plus précisément le temps d'affichage des sous-titres en fonction de leur longueur.

3.3.2.3 Temps de lecture : rapport temps-caractères

Comme nous l'avons vu, le sous-titre occupe à la fois un espace – avec une position superposée à l'image et un nombre de caractère – mais aussi il a un temps qui lui est propre –

---

[37] AUBERT et MARTI*, op.cit*. p7.

[38] CANADIAN ASSOCIATION OF BROADCASTERS, *op.cit*. p.25.

avec une durée minimale et maximale de lecture. C'est en réalité la combinaison des deux critères l'espace et le temps qui caractérise la qualité d'un sous-titre. En effet, un nombre considéré important de caractères, 70 par exemple, ne posera pas de problème s'il dispose d'un temps suffisant pour être lu, environ 6 secondes. Au contraire les sous-titres longs montrés peu de temps, les sous-titres courts montrés longtemps, les enchainements trop rapides de sous-titres ou chevauchants plusieurs plans posent des problèmes de perception de la part du spectateur. Pour qu'un sous-titre « fonctionne » il ne s'agit pas seulement de respecter un nombre donné de caractères, ou un temps maximum et minimum du sous-titre, il est nécessaire de prendre en compte les deux types d'informations en même temps. Ce rapport entre le temps et la longueur du texte dépend en réalité, de la capacité de lecture du spectateur. En effet, nous allons chercher à faire un sous-titre qui va pouvoir être lu par celui-ci, qui va pouvoir être compris mais aussi qui ne le laissera pas méfiant ou perplexe.

De nombreuses études ont été faites sur le temps de lecture du public audiovisuel :

> *On considère qu'un spectateur moyen est en mesure de lire une lettre en 1/12ème de seconde.*[39]
>
> *Temps de lecture (environ 15 caractères par seconde).* [40]
>
> *The main premise of this approach is that two frames of audiovisual programme allow for a subtitle space, which in turn means a reading speed of 12 characters per second (cps) or, which is the same, some 130 words per minute(wpm).*[41]

Comme nous pouvons le constater il existe plusieurs méthodes de mesure : le temps de lecture par lettre, le nombre de caractères lus en une seconde, ou de mots en une minute. Certains sites de conseils aux sous-titreurs comme PerMondo, calcule même en nombres de mots par seconde :

> *On estime que la vitesse de lecture actuelle est de trois mots par seconde. Donc, pour lire un sous-titre complet de deux lignes soit 70 caractères, il nous faudra au moins 4 secondes, puisqu´il contient environ douze mots.*[42]

Même si le mode de calcul diffère d'une source à l'autre, le temps de lecture est similaire. Mais en réalité une autre manière de calculer va être privilégiée : le rapport entre le

---

[39] AUBERT et MARTI*, op.cit*. p1.

[40] BOILLAT, Alain et CORDONIER, Laure. La traduction audiovisuelle: contraintes (et) pratiques-Entretien avec Isabelle Audinot et Sylvestre Meininger. *Décadrages. Cinéma, à travers champs*, 2013, no 23-24, p.11.

[41] DIAZ-CINTAS, *op. cit.*, p.276.

[42] Projet PerMondo. « Introduction au sous-titrage » en ligne : http://www.permondo.eu/fr/benevoles/introduction-au-sous-titrage/ consulté le 08/07/19.

nombre de caractère et le temps qu'on estime nécessaire pour lire ces-dits caractères. Diaz-Cintas évoque par exemple la règle des « six secondes » commune dans le monde du sous-titrage :

> *Traditionally and especially in the television realm, best practice has been largely based on the so-called six-second rule (Díaz Cintas and Remael 2007:96–9), whereby two full lines of around 35 characters each – 70 in total – can be comfortably read in six seconds.*

Cette règle reprend plusieurs aspects que nous avons précédemment détaillés comme le nombre de lignes, le nombre de caractères total et par lignes ainsi qu'un temps de lecture confortable pour le spectateur. Chez Aubert et Marti, qui ont un calcule légèrement différent, on trouve tout de même un rapport entre nombre de caractères et secondes d'affichage très proche de celui de Diaz-Cintas : pour eux 6 secondes pour 72 caractères[43]. Aubert et Marti mettent d'ailleurs en place un tableau d'équivalence (Annexe 1) qui établit que l'on pourra afficher 12 caractères pour un sous-titre d'une seconde, 36 pour une durée de 3 secondes ou encore 60 pour 5 secondes. Ils rappellent à l'occasion de ce tableau qu'il faudra respecter le rapport temps/caractères pour ne pas provoquer une sous-exposition ou surexposition du sous-titre :

> *—dépassement de la longueur imposée. Ce premier défaut provoque une surcharge à l'écran et parasite l'image.*
>
> *—non-respect du rapport temps/caractères. Le défaut le plus souvent constaté est la sous-exposition (trop de caractères par rapport au temps disponible). Cette erreur handicape fortement la lecture du sous-titre, devenu trop long, ce qui à la longue stresse le spectateur qui va devenir plus attentif à l'écrit qu'aux images. Il ne faut pas oublier que la sous-exposition est toujours proportionnelle. Par exemple, si on expose 12 caractères pendant 0,8 seconde, la sous-exposition est de 20% alors que 24 caractères pendant 1,8 seconde, le taux tombe à 10%.*[44]

Si Aubert et Marti attirent notre attention sur les dangers de la sous-exposition lors du sous-titrage – sous-exposition due au passage du discours oral au discours écrit comme nous le verrons plus tard – ils ne nient pas pour autant la possibilité de surexposer ou sous-exposer un sous-titre. Ils nous mettent cependant en garde sur le fait que le non-respect du rapport temps caractère est proportionnel. En effet, à part dans le cas où des logiciels de sous-titrage calculent

---

[43] AUBERT et MARTI, *op.cit*. p2.

[44] AUBERT et MARTI, *op.cit*. p1.

automatiquement le nombre de caractères autorisés en fonction de la longueur de celui-ci, il est parfois difficile d'appliquer ce rapport à la lettre. Ainsi nous le confirme Jonckheere :

> *la règle des six secondes n'est pas du tout une règle absolue*[45]

Et Aubert et Marti de préciser que ces normes sont exclusivement pour le sous-titrage français puisque comme Boilat et Cordonier le détaillent, en réalité le temps de lecture est variable d'un pays à l'autre :

> *le temps de lecture fixé en France est d'ailleurs particulièrement élevé comparativement à d'autres pays d'Europe*[46]

Enfin Diaz-Cintas précise que le temps de lecture est également variable en fonction du support de diffusion : la télévision étant le plus lent alors que les dvd, le cinéma et surtout internet ont un débit de lecture plus rapide.[47]

Nous avons donc pu observer que le sous-titre est un produit textuel limité en espace et en temps. De plus, son temps d'affichage à l'écran doit être synchronisé avec la version originale mais est aussi régi par le temps de lecture du spectateur, et pour cela ne doit être ni trop long, ni trop court. Ce sont tout d'abord de très nombreux critères qui entrent en compte lors du sous-titrage. Ensuite, notons que le rapport temps-caractère, s'il prend en compte la vitesse de lecture du spectateur ne tient pas compte de la vitesse du discours original, ou encore des éléments sonores ou visuels qui pourraient se rajouter aux dialogues. Mais ces critères de temps et d'espace, ne sont pas les seuls critères qui s'appliquent au sous-titrage, en effet il en reste au moins un, d'importance puisque ne l'oublions pas il s'agit de donner une traduction écrite à lire au spectateur : la langue. Gambier indique que les éléments pour rendre une traduction audiovisuelle accessible au public sont la *lisibilité scripto-visuelle* (l'espace), la *lisibilité psycholinguistique* (le temps) et l'*acceptabilité* de la langue cible.[48] C'est donc ce dernier aspect linguistique et ses mécanismes spécifiques au sous-titrage que nous allons maintenant aborder.

---

[45] JONCKHEERE, Bert, « Le sous-titrage interlinguistique a la VRT une approche ethnographique » sous la direction de Dr. Els Tobback, Université de Gand, 2009. p. 128.

[46] BOILAT et CORDONIER, *op.cit*., p.12.

[47] DIAZ-CINTAS, *op. cit.*, p.276.

[48] GAMBIER, Yves. « Myths about documentary translation » in Topics in audiovisual translation [PILAR Orero]. John Benjamins Publishing, 2004. p.178.

3.4 La linguistique

Si le sous-titrage est en effet régi par des critères techniques et spatiaux propres au format audiovisuel, il n'en est pas moins une traduction, un nouveau produit textuel, une création littéraire qui est d'ailleurs soumis au droit d'auteur[49]. Donc le sous-titre au-delà d'être conditionné techniquement connaît aussi ses limitations linguistiques. En effet, la traduction se doit de traduire le sens et la forme de la langue source dans une langue cible qui soit acceptable par le lecteur. C'est-à-dire que les structures proposées, doivent non seulement respecter les constructions grammaticales de la langue cible, mais aussi prendre en compte leurs usages. Cette partie linguistique est d'autant plus importante que lors du sous-titrage interlinguistique nous assistons en réalité à une double traduction : d'abord une traduction d'un discours oral vers un discours écrit, ensuite une traduction d'une langue à une autre. En ce sens, le sous-titre se distancie plus de l'original qu'une traduction littéraire par exemple. De plus, les exigences de justesse linguistique et de double traduction se cumulent avec les critères spatiaux et temporels que nous avons vus précédemment, ce qui a pour conséquence de créer de nouveaux problèmes où s'entrechoquent la limite de temps, d'espace et l'exigence linguistique. La nécessité de réduire le texte, de former les unités grammaticales en fonction du découpage des sous-titres ou encore le souci de correspondance avec la version originale, font partie de ces problèmes et nous allons les observer tour à tour.

3.4.1 La réduction de l'original : du discours oral au discours écrit

Le sous-titre est à dire vrai un genre de traduction très spécifique et le fait de passer d'un mode oral à un mode écrit ainsi que d'être soumis à de si fortes contraintes techniques implique nécessairement une réduction du texte original comme le souligne Dumas :

> *D'une part, [le sous-titrage] fait passer du canal oral (dialogues entendus) à l'écrit (sous-titres lus). D'autre part, alors qu'une traduction littéraire est en général plus longue que l'original, le sous-titrage implique une condensation. Le spectateur lit moins vite qu'il n'entend, ce qui explique que le sous-titre doive être aussi bref que possible.*[50]

---

[49] SCAM, « Vous êtes auteur de traduction, de sous titrage et doublage d'une œuvre audiovisuelle », http://www.scam.fr/Vous-êtes-auteur-de-traductions , consulté le 13/07/2019.

[50] DUMAS, Louise. Le sous-titrage: une pratique à la marge de la traduction. *ELIS-Echanges de linguistique en Sorbonne*, 2014, vol. 2, p.130.

On ne lit pas aussi vite que l'on entend, donc nécessairement la traduction doit passer par un processus d'adaptation, de réduction afin d'obtenir un sous-titre que le spectateur puisse lire. Diaz-Cintas qui confirme que les sous-titres sont presque toujours une forme réduite du discours oral, distingue deux manières de réduire le texte d'origine :

> *Partial reduction, or condensation, relies on a more concise rendering of the original*
>
> *Total reduction, or deletion, is achieved with the omission of part of the source message.*[51]

Toujours d'après lui, il n'y a pas de règle qui définisse comment cette réduction doit avoir lieu, et c'est donc au traducteur de juger de la pertinence à traduire certains mots ou expressions. Cette réduction, sera donc différente d'un document à un autre, tout d'abord en fonction de la vitesse à laquelle est énoncé le discours, ensuite par rapport aux choix du traducteur. Le traducteur pourra s'appuyer dans cette tâche sur des informations transmises visuellement ou en retirant les répétitions et les redondances, avec pour principale préoccupation de ne retirer aucune information cruciale. Il est donc assez rare de pouvoir conserver l'intégralité du discours et puisque c'est le message à transmettre qui est privilégiée, la forme, les nuances ou encore les références se voient réduites. D'autre part, certains aspects du discours oral passe mal à l'écrit, ce sera le cas des insultes par exemple car considérés beaucoup plus choquantes sous leur forme écrite[52]. Le sous-titre, puisqu'il est un nouveau texte produit dans la langue d'arrivée, devient en quelque sorte une partie de la « littérature » de cette langue et pour cela certains comportements oraux ne pourront être intégrés au discours écrit.
Cette réduction nécessaire du sous-titre peut poser problème notamment si l'on considère la fidélité et le respect des paroles originales, comme nous le verrons par la suite lorsque nous évoquerons la fidélité et l'éthique en traduction.

3.4.2 Unités grammaticales et découpage des sous-titres

Une autre question qui se pose lors du sous-titrage c'est le découpage des sous-titres. En effet, comme nous l'avons vu précédemment le sous-titrage se présente sous forme de texte, généralement en bas de l'image, d'une ou deux lignes comptant chacune environ 35 caractères. Le sous-titrage est donc un mode de traduction écrit mais il ne se présente pas sous la forme

---

[51] DIAZ-CINTAS, *op. cit.*, p.277.

[52] MÉVEL, Pierre-Alexis. Traduire la Haine: banlieues et sous-titrage. *Glottopol: Revue de sociolinguistique en ligne*, 2008, vol. 12, p. 161-181.

d'un texte avec des phrases et des paragraphes que le lecteur peut voir dans son ensemble, et parcourir dans l'ordre qu'il souhaite et sur lequel il peut revenir. Avec le sous-titre, on donne à lire au spectateur le texte segment par segment et en essayant de le faire coïncider avec l'énonciation orale. Si les paroles sont bien « distribuées » au fur et à mesure, comme les sous-titres, elles se présentent toutefois sous une forme linéaire, un discours continu. Diaz-Cintas évoque d'ailleurs les raisons et la manière de découper les sous-titres :

> *To help viewers in their reading and boost subtitling coherence and cohesion, a careful segmentation of the information is called for. One of the golden rules in the profession to ensure that subtitles can be easily understood in the short time that they appear on screen is to structure them in such a way that they are semantically and syntactically self-contained.*[53]

Le sous-titre, à la différence d'un texte ou d'un discours oral ne permet pas de suivre le fil d'une pensée de la même manière. Ainsi pour que le spectateur puisse comprendre, malgré le peu de temps dont il dispose et son incapacité à relire l'ensemble si nécessaire, il faut simplifier les structures de phrases et faire en sorte qu'elles soient sémantiquement et syntaxiquement indépendantes. C'est-à-dire qu'on évitera les longues phrases auxquelles on préfèrera plusieurs phrases plus courtes. Mais toujours d'après Diaz-Cintas, ce découpage devra être pris en compte lors du découpage d'une phrase en plusieurs sous-titres mais aussi dans la manière d'organiser les deux lignes du sous-titre. On tâchera notamment de laisser entiers les groupes syntaxiques (verbaux, nominaux, etc.), pour ne pas se retrouver dans des situations ou l'article n'apparaitrait pas dans le même sous-titre que le substantif auquel il est rattaché, ou par exemple un pronom réfléchi sur une ligne différente que son verbe pronominal.

À cette préoccupation pour un découpage des sous-titres en éléments sémantiques concis et respectant les « blocs » syntaxiques s'ajoute la notion des séquences du film comme l'évoquent Aubert et Marti :

> *On évitera, dans la mesure du possible, les phrases qui occupent plus d'une séquence texte ou une séquence texte/image. On préfèrera les propositions simples et courtes. La fin d'une séquence texte coïncidera donc presque toujours avec un point final.*

En effet, le mouvement de l'image et donc le changement de plan cohabite assez mal avec l'apparition à répétition de sous-titres. Ces derniers qui constituent également un mouvement, comme évoqué plus tôt lorsque nous nous sommes intéressés à l'espace, perturbent

---

[53] DIAZ-CINTAS, *op. cit.*, p.277.

donc l'œil du spectateur et affectent sa vitesse de lecture et sa compréhension. De plus, la séquence étant une unité du message cinématographique, il serait malencontreux de placer une phrase entre deux séquences, de la même manière qu'on imagine mal une phrase entre deux paragraphes lorsqu'il s'agit d'une traduction littéraire. Les unités communicatives doivent donc correspondre aux unités linguistiques et la fin de la première doit nécessairement entrainer la fin de la seconde qui lui est subordonnée.

3.4.3 Correspondance des mots

Un des grands problèmes posé par le sous-titrage est comme nous l'avons déjà évoqué le fait que le spectateur reçoive simultanément les informations sonores de la version originale ainsi que les informations écrites de la version traduite. Il est donc susceptible de comparer la longueur bien sûr, mais aussi la langue, les mots et leur structure. En fonction des langues, certains mots sont reconnaissables à l'oral, c'est le cas de l'anglais bien connu et largement étudié ou encore des langues de même famille linguistique. Les français, sans connaître aucune des autres langues latines seront par exemple capables d'en reconnaître certains mots de racine similaire comme « cultura », « educação », etc. En plus des contraintes techniques et proprement linguistiques, le traducteur doit donc prendre en compte la correspondance avec la version originale que pourrait comprendre le spectateur. Diaz-Cintas en parle en ces termes:

> *An added complexity when reducing derives from this concurrent presence of the original soundtrack and the subtitles, especially when translating from a well-known language like English or from one linguistically close to the target language, as any 'obvious' discrepancies between oral and written texts could be detected by the viewers. To minimize this effect, subtitlers tend to keep in their translations the words that are very similar in both languages and to follow, as far as possible, the syntactic structure of the source text so as to reinforce the synchronization and to preserve the same chronology of events as in the original utterances.*[54]

Puisque certains mots peuvent être compris par le spectateur, il est important de faire attention à bien inclure les mots similaires et transparents dans la traduction afin de ne pas créer une fois de plus chez le spectateur le sentiment d'avoir été trompé par le traducteur. Il faut inclure ces mots – cela s'applique également aux noms propres – mais aussi faire attention à leur ordre dans le sous-titre par rapport à la version originale. En effet, si l'on entend le mot « New York » au début d'une phrase mais que ce mot n'apparaît qu'à la fin du sous-titre voir dans un autre sous-titre contenant la fin de la phrase on peut se sentir trompé ou plus simplement perturbé par ce manque de synchronisation. La difficulté est donc de combiner les règles

[54] DIAZ-CINTAS, *op. cit.*, p.277.

grammaticales d'une langue à l'autre avec la perception du spectateur. En anglais par exemple, la place de l'adjectif se situe avant le nom alors qu'en français il se situe après, par conséquent le sous-titrage d'une phrase tel que « What an intelligent little boy ! » donnerait normalement en français « Quel petit garçon intelligent ! ». Bien sûr dans ce cas, cela ne pose pas de problème de compréhension mais on peut noter la différence et dans le cas de phrases plus complexes cela peut poser plus de problème. Et Dumas de résumer ainsi la difficulté du sous-titreur lors de la traduction et de la recherche d'équivalences dans la langue cible :

> *Certes, le sous-titreur doit sans doute renoncer à plus d'équivalences que le traducteur littéraire. En effet, les sous-titres sont soumis à de très fortes contraintes qui empêchent la production d'une équivalence à tous les niveaux. Ces contraintes peuvent être d'ordre énonciatif (passage de l'oral des dialogues à l'écrit des sous-titres), liées au medium filmique (les sous-titres doivent s'insérer dans le montage), orientées vers la réception (les sous-titres doivent être brefs pour être lus rapidement, clairs pour être compris rapidement) ou li.es au fait que le sous-titrage soit une traduction « à découvert », qui coexiste toujours avec l'original (les sous-titres doivent donc avoir une certaine cohérence avec la bande sonore).*[55]

Ces perspectives sur les difficultés posées par l'espace, le temps et la linguistique lors du processus du sous-titrage ont permis de mettre en avant un des objectifs de notre recherche : savoir si une systématisation du sous-titrage du documentaire ethnographique est possible. Le sous-titrage dépend en effet de prises de décisions au cas par cas. Le problème du cas par cas c'est qu'il fait reposer un poids important sur les épaules du traducteur puisque c'est lui qui arbitrairement prend les décisions une par une, en l'absence d'une méthode plus générale établie. De ce fait, cette traduction sera d'autant plus influencée par la subjectivité et l'éthique du sous-titreur.

[55] DUMAS, *op. cit.*, p.141.

4 Problématiques de la traduction du documentaire ethnographique

'Translation is not just about texts: nor is it only about cultures and power. It is about the relation of one to the other' (Harvey, 2000: 466). [56]

Nous venons donc de voir la première partie de notre étude concernant les spécificités techniques du sous-titrage et les problèmes qu'elles posent lors de la traduction. Mais comme l'évoque cette citation de Harvey, la traduction ce n'est pas uniquement une question de texte. Il ne s'agit pas seulement de se préoccuper de la forme de celui-ci et de ses équivalences linguistiques, la question de la culture et du pouvoir se posent également dans le processus de traduction. En effet, les langues ne sont pas des grands ensembles lexicaux articulés syntaxiquement, équivalentes les unes aux autres bien que différentes. Derrière chaque langue, il y a un ou des peuples, des sociétés, des locuteurs et leur culture. La langue est donc truffée de références culturelles qui caractérisent une manière singulière de voir le monde. Dans son processus, la traduction a donc la responsabilité de restituer ce regard différent par éthique, mais a également le pouvoir de le modifier à sa guise, la traduction étant après tout une interprétation. Ces questions de langue, de culture, d'éthique et d'interprétation sont particulièrement importantes pour notre sujet d'étude : la traduction du documentaire ethnographique.

Afin de mieux appréhender notre expérience de traduction par la suite, et après avoir observé les formes possibles de la traduction que nous souhaitons proposer, nous allons désormais traiter de la nature de notre objet d'étude. Pour cela nous allons voir comment nous pouvons aborder les définitions de l'anthropologie dans notre problématique. Nous verrons comment elles peuvent se traduire sous forme audiovisuelle mais aussi quels sont les défis liés à leur traduction interlinguistique. Notre étude se portera ensuite sur le cas particulier de la langue, support de la culture mais aussi fait culturel, une ambivalence qui peut poser problème au moment de la traduction. Nous ouvrirons alors une réflexion plus philosophique sur la vision de l'autre et de soi, qui curieusement a des extensions très similaires en ethnographie et en traduction. Pour finir, nous évoquerons la question de l'éthique, l'occasion d'aborder le

[56] DIAZ-CINTAS "In search of a theoretical framework for the study of audiovisual translation" in Topics in audiovisual translation [ORERO Pilar]. John Benjamins Publishing, 2004, p32.

documentaire et sa représentation du réel, mais aussi de voir l'éthique en traduction ses différentes perspectives sur la fidélité et son importance dans un monde postcolonial.

4.1 Traduire la culture : anthropologie visuelle et traduction

Nous allons ici profiter de l'ambivalence du terme *traduire* pour traiter deux aspects de notre recherche. Traduire, c'est en effet d'après le Larousse « Transposer un discours, un texte, l'exprimer dans une langue différente ». Alors bien sûr, il peut s'agir de traduire un texte portugais en français par exemple, mais il peut aussi s'agir de transposer un discours, dans notre cas, une culture, une ethnographie dans le langage du film documentaire. Nous verrons donc d'abord comment la culture peut être rendue sous forme de film avant de nous intéresser aux difficultés de traduction qu'elle engendre.

4.1.1 Anthropologie et définitions

Depuis le début de la recherche les termes anthropologie et ethnographie ont été utilisés plusieurs fois, mais avant de pouvoir poursuivre plus spécifiquement dans le domaine, il paraissait nécessaire de définir clairement ce que nous entendons par anthropologie et ethnographie. Bargés, anthropologue, définie cette science humaine de la manière suivante :

> *DEFINITION – anthropologie*
>
> *L'étude méthodique de la diversité et de l'unité de l'homme dans sa dimension biologique et surtout sa dimension sociale et culturelle grâce au terrain ethnographique, heuristique dans toutes les sociétés.*[57]

Mauss de son côté distingue l'anthropologie de l'ethnographie :

> *La science ethnologique a pour fin l'observation des sociétés, pour but la connaissance des faits sociaux. Elle enregistre ces faits, au besoin elle en établit la statistique; et publie des documents qui offrent le maximum de certitude. L'ethnographe doit avoir le souci d'être exact, complet; il doit avoir le sens des faits et de leurs rapports entre eux, le sens des propor- tions et des articulations.*[58]

L'anthropologie est donc une science d'étude, d'observation, de participation et d'analyse de l'homme dans toute sa diversité et s'appuie notamment sur des aspects sociaux et

---

[57] BARGES Anne. Anthropologie-sociologie. P.Bagros, Le Faou, Lemoine.. [et al.]. ABCDaire des sciences humaines en médecine, Ellipses, 2004. P.1.

[58] MAUSS, Marcel. *Manuel d'ethnographie*. Paris : Payot, 1947, p.5.

culturels et sur une expérience de terrain. L'ethnographie, bien qu'antérieure à l'anthropologie est devenue un genre spécifique à celle-ci, et se concentre essentiellement sur l'étude des sociétés.

Pour faire des considérations plus générales nous utiliserons ainsi le terme anthropologie, notamment lorsque nous évoquerons l'anthropologie visuelle puisqu'il s'agit d'une manière de documenter, partagée par diverses branches de l'anthropologie. Cependant, nous concentrerons notre étude plus spécifiquement sur le film ethnographique. En effet, le documentaire est devenu un moyen privilégié de l'ethnographie ces dernières années, à l'instar des classiques monographies. De plus, comme notre étude cherche à élaborer une méthode de traduction qui déconstruise les mécanismes coloniaux, le sujet ethnographique sera notre sujet de prédilection. En effet, l'ethnographie très longtemps occidentale est historiquement très liée à la colonisation puisqu'elle se développe tout d'abord en son sein, quand les colons se retrouvent au contact de peuples inconnus. Pour ces raisons, elle a d'abord été un terrain privilégié de l'ethnocentrisme et de l'exotisme comme l'évoque Saïd dans son célèbre ouvrage *L'orientalisme : l'Orient créé par l'Occident* (1978). Appliquer une méthodologie de traduction ne reproduisant pas les dynamiques coloniales du passé à une ethnologie contemporaine est donc nécessaire et sera au cœur de nos préoccupations.

4.1.2 Traduire une culture en film

Dans le cas de notre étude, notre attention se porte sur un type d'anthropologie particulier, celui qui permet de traduire une partie de la culture d'un peuple en un film. On appelle cette branche de l'anthropologie, *visuelle*, expression à la laquelle nous préfèrerons celle de Colleyn : « anthropologie audiovisuelle »[59] puisqu'il s'agit de faire usage des images mais aussi du son. L'ethnographie, la description des peuples qui avait vu le jour sous forme de récits de voyage puis sous forme de textes combinant notes de terrains et analyses, a trouvé dans l'ère contemporaine de nouvelles manières de s'exprimer :

> *Les techniques photographiques, filmographiques et vidéographiques ont joué un rôle crucial dans le développement de la culture scientifique et de l'imaginaire modernes et postmodernes.*[60]

---

[59] COLLEYN, Jean-Paul. Champ et hors champ de l'anthropologie visuelle. L'Homme. Revue française d'anthropologie, 2012, no 203-204p458.

[60] COLLEYN, *op. cit*, p457.

L'avènement de la vidéo numérique a ouvert une ère de profondes transformations pour le « film ethnographique » ; transformations qui touchent tout autant la pratique sur le terrain que la forme finie (ou non) des œuvres et leur circulation.[61]

Parmi ces nouvelles formes d'expression nous trouvons l'anthropologie audiovisuelle et les films ethnographiques. Les possibilités techniques du film en termes de sons et d'images lui permettent de conserver un matériel brut faisant appel à tous les sens, la vue et l'ouïe bien sûr mais aussi le goût, l'odorat ou encore le toucher eux-mêmes convoqués par la combinaison des expériences visuelles et auditives[62]. En faisant appel à ses facultés sensorielles, l'anthropologie audiovisuelle renvoie donc le spectateur à l'expérience de terrain de l'anthropologue. Toujours d'après Colleyn, le passage à l'écrit des observations de l'ethnologue résulte en une perte significative de matière :

[L'anthropologie audiovisuelle] offre une richesse que le texte anthropologique n'offre pas : les transcriptions textuelles de paroles enregistrées sans l'image sont […] appauvries : la suppression du rythme de la parole, du ton, des hésitations, des gestes, des mimiques, risque d'altérer considérablement le sens des dires (Ducrot 1972).[63]

Le document audiovisuel est composé – pas toujours intégralement – de matière brute et peut donc être sans cesse réinterprété[64] alors que les écrits d'un anthropologue sont déjà empreints de sa propre interprétation. Ne soyons pas tentés de penser cependant que le film ethnographique est un document brut, objectif et libre de toute interprétation. En effet, le film ne nous permet de nous rendre compte que d'un seul point de vue, celui du réalisateur-anthropologue, puisque le spectateur ne peut pas vivre l'expérience originelle à 360° et avec ses cinq sens même si ceux-ci sont partiellement stimulés. Pour faire son film, l'anthropologue choisi bel et bien des images et des sons et les montre selon sa recherche. Il écrit en réalité son film pour pouvoir exprimer son propos ou apporter le propos d'un autre et parfois il écrit même un commentaire, ajouté de manière écrite ou orale au film afin de rendre compréhensible, sensible ou visible certaines situations au spectateur.[65]

Le réalisateur de film ethnographique est donc un anthropologue qui constitue un objet de recherche, des concepts et des modes d'écritures éthique et scientifique. C'est aussi un

---

[61] COLLEYN, *op. cit*, p462.

[62] COLLEYN, *op. cit*, p458.

[63] COLLEYN, *op. cit*, p459.

[64] COLLEYN, *op. cit*, p462.

[65] COLLEYN, *op. cit*, p460.

écrivain, en effet il soigne la syntaxe et choisi l'expression adéquate pour ses commentaires, mais se préoccupe aussi du rythme, de la structure du récit ou encore de l'émotion dégagée. Enfin, il est également un documentariste qui cherche à restituer une expérience vécue même si pour cela il doit avoir recours au montage ou à une certaine forme de mise en scène.[66]

L'ethnologue peut donc avoir recours à des moyens audiovisuels pour diffuser à la fois le processus et les résultats de sa recherche. Nous avons choisi le film ethnographique comme sujet d'étude car il suit une production croissante comme en témoigne l'augmentation du nombre de festivals dédiés à l'anthropologie et à l'ethnologie.[67] D'autre part, si le film ethnographique est similaire dans le fond avec d'autres productions d'anthropologie, il se distingue cependant par sa forme. Et c'est précisément sa forme qui le distingue et en fait un sujet encore peu étudié sur le plan de la traduction.

Ainsi notre étude de la traduction du documentaire ethnographique paraît pertinente puisqu'elle a été peu étudiée jusqu'alors, ensuite car l'intérêt pour ces films augmente et enfin parce que pour pouvoir participer à différents festivals les films doivent être traduits, généralement en anglais ou en français, deux langues de grande tradition en anthropologie et qui concentrent la majorité des festivals. C'est d'ailleurs une demande de traduction d'un film pour participer au Festival Jean Rouch en France qui m'avait fait prendre conscience des nécessités en ce sens mais aussi du manque de référence et de méthodologie sur lesquelles appuyer mon travail.

4.1.3 La traduction interculturelle

Le second élément qui nous intéresse est la manière de traduire des éléments culturels d'une langue à l'autre puisque dans le cas du film ethnographique les particularités sont précisément les éléments qui doivent être démontrés. Mais comment traduire des mots de langue source lorsque le concept de ceux-ci n'existe pas dans la langue cible. C'est la grande question de la traduction interculturelle qui s'applique particulièrement bien à l'ethnographie.

Ces références culturelles sont décrites ainsi par Pedersen :

> *Extralinguistic Culture-bound Reference (ECR) is defined as reference that is attempted by means of any culture-bound linguistic expression, which refers to an extralinguistic entity or process, and which is assumed to have a discourse referent*

[66] COLLEYN, *op. cit*, p462-63.

[67] DE HEUSCH Luc, « Jean Rouch et la naissance de l'anthropologie visuelle », L'Homme [En ligne], 180 | 2006, mis en ligne le 01 janvier 2008, consulté le 06 janvier 2017. URL : http://lhomme.revues.org/24710 .p43.

that is identifiable to a relevant audience as this referent is within the encyclopedic knowledge of this audience. [68]

La culture source et la culture cible étant deux cultures distinctes on peut imaginer la difficulté à traduire ces références. Cependant le traducteur peut s'appuyer sur un autre concept lors de sa traduction : les « références culturelles partagées » telles que citées par Mogorrón Huerta[69]. Ces références culturelles partagées ont des concepts similaires même si les mots pour les désigner peuvent différer. Elles sont donc pour les spectateurs, parlantes. Oui, mais cela ne peut fonctionner que dans le cas de deux cultures voisines ou occidentales par exemple. Dans notre cas, l'ethnographie se caractérise justement dans l'étude de sociétés qui sont différents et partagent peu de choses avec la culture cible, le recours à la référence partagée ne peut donc être envisagé. Mais alors comment faire ? Leach parle de la traduction du langage culturel :

Les linguistes nous ont démontré que chaque traduction est difficile et qu'une traduction parfaite est pratiquement impossible. Pourtant nous savons que dans la pratique une traduction plus ou moins satisfaisante est toujours possible, […]

De ce point de vue, les anthropologues s'efforcent d'élaborer une méthodologie pour la traduction du langage culturel[70]

En ces termes Leach rejette la traduction parfaite et l'utopie des traducteurs de réaliser « la bonne traduction » mais il rejette également la notion absolue de l'intraduisible. Dans la pratique une traduction plus ou moins satisfaisante est « toujours » possible, y compris pour le langage culturel. De son côté, Nida précise que les équivalents que nous recherchons lors du processus de traduction doivent être choisis afin de constituer la plus proche équivalence dans leurs situations culturelles respectives :

Words are fundamentally symbols for features of the culture. Accordingly, the cultural situation in both languages must be known in translating, and the words which designate the closest equivalence must be employed.[71]

Les sens des mots d'une langue à langue ne sont jamais complètement identiques, ce qui confirme l'idée évoqué par Leach d'une traduction imparfaite. Diaz-Cintas lui identifie ces

---

[68] PEDERSEN, Jan. How is culture rendered in subtitles. In : *MuTra 2005–Challenges of Multidimensional Translation: Conference Proceedings*. 2005, p2.

[69] MOGORRÓN HUERTA, Pedro. Problèmes d'équivalence et perte d'information en traduction audiovisuelle. Synergies Tunisie n°3. 2011p17.

[70] PUCCINI Paoli, « Le « grand tour » de la traduction. Pour un parcours interdisciplinaire et interculturel », Ela. Études de linguistique appliquée 2006/1 (no 141),, p24.

[71] NIDA, Eugene. Linguistics and ethnology in translation-problems. *Word*, 1945, vol. 1, no 2p196.

références culturelles en traduction et présente deux stratégies de traduction qui peuvent être mise en place :

> *these lexical items refer to people, gastronomy, customs, places and organizations that are embedded in the Other's cultural capital and may be completely unknown to the target viewer. To deal with them, the strategies on offer range from very literal renditions to complete recreations*[72]

Le traducteur peut donc adopter deux stratégies. La première consiste à traduire littéralement, à « coller » à la langue de départ et parfois même à ne pas traduire les expressions concernées. Mais cette traduction littérale peut en réalité causer le malaise et l'incompréhension chez le lecteur. C'est ainsi que des expressions comme *dolce vita*, *paella* ou *thanksgiving*, qui se traduiraient comme *douce vie, poêlée*, *merci-donnant* ou *merci-de-donner* pourront être laissées en langue originale. De plus, si leur non-traduction, se répète alors ces expressions de langue source peuvent être amenées à entrer dans l'usage courant de la langue cible. Seulement, pour les mots cités en exemple il s'agit de cultures bien connues dans notre monde globalisé, et même si le destinataire de la traduction ne s'est jamais rendu en Italie, en Espagne ou aux États-Unis, il peut soupçonner assez facilement le sens de ces mots ou peut être amené à les comprendre par la fréquence à laquelle ils lui apparaissent. En revanche, dans le cas de l'ethnographie il s'agit le plus souvent de cultures qui s'expriment dans des langues moins connues du public cible, d'où l'intérêt de les étudier, il sera donc plus difficile au destinataire de comprendre. De plus, n'oublions pas qu'il s'agit d'une production anthropologique, donc scientifique et sert au lecteur à mieux connaître un sujet d'étude. Mais pour le connaître encore faut-il le comprendre… L'autre méthode suggérée par Diaz-Cintas est la « re-création ». Ce procédé est utile par exemple lorsque l'on veut recréer l'effet d'un jeu de mots ou d'une poésie, que ce soit par le son ou par le sens le traducteur peut alors avoir recours à un néologisme.

Aussi nous nous apercevons que ces méthodes ne s'appliquent pas bien à notre domaine de recherche. Ainsi Lima Barreto, anthropologue, se trouve bloqué face à une situation de traduction interculturelle dans *Des poissons et des hommes* (2015). En effet, lorsque qu'il traduit littéralement du tukano l'expression *Wai-mahsã*, il obtient *poisson-personne*, car en traduisant mot à mot ce sont les sens que l'on en retire[73]. Seulement, la société tukano ne considère ni les poissons des personnes, ni le contraire. Les Wai-mahsã sont en réalité des

---

[72] DIAZ-CINTAS, *op. cit*, p278.

[73] LIMA BARRETO João Paulo et al., « Des poissons et des hommes. Pour une autre anthropologie », *Les Temps Modernes* 2015/5 (n° 686), p165.

divinités, les « maître des lieux » qui empruntent au poisson son apparence. L'usage d'une expression équivalente telle que *Dagon*, le dieu-poisson serait mal venue puisqu'il appartient à une autre culture. Nous voyons ici que la traduction littérale ne fonctionne pas et il est difficile d'imaginer une re-création du terme qui puisse fonctionner. La solution alors envisagée est de garder le terme en langue source tel quel dans le texte, mais de l'assortir d'une note de bas de page explicative qui explique les termes poisson et personne mais aussi le sens avec lequel l'expression de la combinaison est utilisée. Ainsi le lecteur pourra entrevoir un peu de la culture tukano notamment leur manière de voir le monde avec un rapport différent entre l'animal, l'homme et le divin, mais il pourra aussi comprendre le contexte et les implications de l'usage d'un tel terme. La note de bas de page est essentielle en ethnographie et dans la traduction de celle-ci. Nous verrons par la suite que c'est un facteur qui pose particulièrement problème dans le cas de l'anthropologie audiovisuelle puisqu'il n'y a pas de page à laquelle ajouter une note.

Mais Nida n'est pas exactement du même avis, il considère que le traducteur doit à tout prix éviter la traduction littérale au risque de créer des situations absurdes[74]. De plus, il défend l'usage des mots étrangers et condamne la pratique qui consiste à considérer tout mot étranger à la langue comme une contamination de celle-ci[75]. Il considère qu'une bonne connaissance des deux milieux culturels est nécessaire pour traduire les mots symboles de ces cultures, et que c'est la recherche de la plus proche équivalence culturelle qui doit être privilégiée :

> *The cultural significance is the vital matter.*[76]

De plus, il décrit précisément dans quels domaines lexicaux l'équivalence entre deux langues est incertaine et pose le plus de problème :

> *Translation-problems, which are essentially problems of equivalence, may be conveniently treated under (1) ecology, (2) material culture, (3) social culture, (4) religious culture, and (5) linguistic culture.*[77]

Pour chacune des difficultés exposées, Nida indique quels sont les aspects qui posent problème. Tout d'abord l'écologie qui réunit l'ensemble des phénomènes naturels et climatiques. En effet, comment traduire un phénomène qui n'existe pas dans la culture cible ? Le portugais du Brésil par exemple, est doté de certains mots d'origine tupi ou guarani pour

---

[74] NIDA, *op. cit* 1945, p195.

[75] NIDA, *op. cit* 1945, p196.

[76] NIDA, *op. cit* 1945, p199.

[77] NIDA, *op. cit* 1945, p196.

décrire des spécificités d'Amérique du Sud. Ces mots qui sont absents du portugais ibérique reflètent donc une réalité et une culture locale du Brésil. Mais comment traduire en français ces mots qui n'ont pas de traduction en portugais et qui sont eux-mêmes empruntés à d'autres langues pour pouvoir décrire un environnement comme l'Amazonie par exemple. Quel mot utiliser pour traduire « igarapé » originaire du tupi *yagara*, canoë et *apé*, chemin, et pour désigner ce cours d'eau peu profond, étroit et navigable par de petites embarcations[78] ? En effet, il s'agit d'un terme spécifiquement utilisé en Amazonie pour ce type de cours d'eau. Alors ni les mots ruisseau (pas navigable), torrent (pas de montagne en Amazonie), ou rivière (trop grand) ne paraissent adaptés pour décrire l'*igarapé*, tout simplement car le concept même de l'*igarapé* n'existe pas en français. C'est donc typiquement un exemple des difficultés à traduire dans une autre langue un lexique qui relève du culturel et du local. La description du phénomène est donc probablement la meilleure manière de transmettre au destinataire le concept à traduire. Ce manque de référence que l'on a ici observé s'applique également à la culture matérielle, même si Nida nuance en évoquant la ressemblance de nombreux outils et instruments d'une communauté à une autre et donc la possibilité de trouver une équivalence plus facilement[79]. Toutefois il insiste sur le fait qu'il ne s'agit pas de traduire un objet mais bien ce que cet objet représente pour le groupe[80]. En ce qui concerne la culture sociale, Nida rappelle que le traducteur devra bien avoir soin de préciser les relations sociales si nécessaire car certains concepts de pouvoir ou de famille par exemple ne doivent pas être considérés comme communs alors qu'ils sont parfois bien différents. Il note cependant que les considérations sociales doivent être réévaluées fréquemment en fonction des contacts et des connaissances sur d'autres cultures qu'acquiert le group destinataire de la traduction. Viennent ensuite les problèmes liés à la religion. Pour Nida, il est essentiel de prendre en compte les croyances d'une société pour pouvoir évaluer comment traduire d'autres croyances pour celle-ci[81]. Enfin Nida passe à étudier le dernier aspect culturel qu'il estime particulièrement problématique, la culture linguistique :

> *The phase of culture in which the greatest number of translation-problems arise is the linguistic one. Language is a part of culture, hut translation from one language*

[78] **"igarapé"**, in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2013, https://dicionario.priberam.org/igarap%C3%A9 [consultado em 22-07-2019].
[79] NIDA, *op. cit* 1945, p198.

[80] NIDA, *op. cit* 1945, p199.

[81] NIDA, *op. cit* 1945, p202.

to another involves, in addition to the other cultural problems, the special characteristics of the respective languages.[82]

En effet pour pouvoir traduire la langue comme fait culturel il faudra à la fois tenir compte des cultures source et cible mais aussi des langues source et cible. Cela implique une très large connaissance des deux langues et cultures de la part du traducteur puisqu'il doit trouver un équivalent à la fois culturel et linguistique. Pour Nida, la solution est donc dans une connaissance approfondie par le traducteur des langues et cultures de travail ainsi qu'une étude de l'usage dans le groupe linguistique. En effet, pour pouvoir traduire le culturel il ne suffit pas de traduire les mots, il faut avoir une parfaite conscience du poids de ces mots dans les sociétés concernées.

4.2 La langue comme culture

Comme nous venons de l'évoquer, la langue parmi les aspects culturels qui posent problème lors de la traduction a un statut particulier. En effet, la langue est le moyen de transmettre le culturel mais est également un fait culturel elle-même. Certaines attitudes linguistiques sont caractéristiques de certaines populations et en font des éléments d'importance lorsqu'on cherche à traduire leurs cultures. Un accent (provençal), l'usage de certaines expressions (de vieux français au Québec), de certaines contractions (absence de double négation en milieu populaire), ou de conjugaisons (absence de subjonctif dans certaines régions), ne donnent-ils pas à leurs locuteurs des caractéristiques spécifiques ? Il serait donc normal de maintenir ces différences lors de la traduction, car quel est notre droit en tant que traducteur de « corriger » ces locuteurs pour les traduire d'une manière plus standard. Pour rendre cette diversité et cette différence linguistique d'origine culturelle nous devons d'après Nida nous intéresser aux dimensions phonologique, morphologique, syntaxique et lexicale de la langue[83]. C'est sur ces aspects que nous allons pouvoir maintenir ou retirer les particularités linguistiques. En plus de maintenir le sens des mots et leur signification culturelle, le traducteur doit en plus se préoccuper d'un usage différencié de la langue et de comment rendre cette particularité linguistique dans la langue cible. C'est d'ailleurs pour cela que la poésie et les chansons sont particulièrement difficile à traduire, en effet le maintien des sons, des rythmes,

[82] NIDA, *op. cit* 1945, p202.

[83] NIDA, *op. cit* 1945, p203.

des intonations est au cœur des problèmes de traduction de ces textes à dimension orale comme le confirme Nida :

> *The relationship of the phonological systems of two languages is especially prominent in the translation of songs.*[84]

Le traducteur de poésie devra chercher des équivalences en nombre de pied, reproduire les figures de styles (assonances, allitérations, métonymie, métaphore, etc.), mais également les structures de phrases, les jeux de mots et double sens, sans oublier bien sûr le sens premier. C'est donc un travail titanesque et qui passe nécessairement par des choix et l'abandon de certains aspects dans la traduction. De plus si cette difficulté est déjà très importante dans des langues voisines et de même système linguistique, cela se complique d'autant plus avec des langues plus éloignées. Nida cite notamment la problématique des langues tonales ou accentués qui doivent en plus coïncider avec les notes plus ou moins longue de la musique[85]. Ce ne sont bien sûr que quelques exemples pour illustrer les problématiques de la langue comme culture en linguistique. Mais parmi ces problèmes, ceux liés au lexique se distinguent :

> *Without doubt the problems of equivalence and adaptation between languages are greatest in the lexical items. The area of meaning of a word in one language is never completely identical with the area of meaning of a similar word in another language;*[86]

En effet, les mots ont une aire conceptuelle et sémantique différente d'une langue à l'autre. Par exemple, pour dire "escalier" en portugais on utilisera le mot « escada », mais le problème c'est que ce mot en portugais est aussi utilisé pour désigner ce qui serait en français une « échelle ». Donc lorsqu'on utilise le mot « escalier » on sait qu'il s'agit du concept décrit ici dans le Larousse :

> *Ensemble de supports plans (degrés, marches), fixes ou mobiles, échelonnés de façon à assurer la circulation des personnes entre deux ou plusieurs niveaux. (L'escalier peut comporter plusieurs volées, séparées par un ou plusieurs repos, ou paliers. On distingue les escaliers à vis et les escaliers tournants à volées droites ; les escaliers à noyau [plein ou creux] et les escaliers à jour ou suspendus. Garde-corps et/ou mains courantes assurent la sécurité des personnes.)*[87]

---

[84] NIDA, *op. cit* 1945, p203.

[85] NIDA, *op. cit* 1945, p203.

[86] NIDA, *op. cit* 1945, p205.

[87] LAROUSSE, « escalier » https://larousse.fr/dictionnaires/francais/escalier/30934?q=escalier#30846 , consulté le 23/07/19

Et non du concept décrit sous l'entrée « échelle » :

Dispositif composé de deux montants reliés entre eux par des pièces transversales (barreaux) fixées à intervalles réguliers et servant de degrés pour monter ou descendre.[88]

Par ailleurs, le mot "échelle" en français peut se traduire par « escada » en portugais mais aussi par « escala » lorsqu'elle revêt un sens non-matériel. Nous voyons donc ici avec un simple exemple, et dans un rapport entre deux langues que nous pouvons considérer proches car appartenant toutes deux à la famille des langues romanes, que les correspondances sémantiques sont loin d'être identiques.

Lorsque les langues et les cultures sont plus éloignées les choses se compliquent encore. Ainsi, nous pouvons citer le fameux exemple de la traduction du mot « neige » en langue inuktitut. En effet, cette langue est connue pour posséder plus d'une cinquantaine de termes pour désigner ce que nous appelons simplement « neige ». Alors même si ce nombre important de traduction a été nuancé et revu à la baisse par l'anthropologue John Steckley, il semblerait qu'il y ait tout de même au moins douze manières de la nommer[89]. Nous sommes typiquement dans un cas où la différence culturelle, l'importance et la variété des formes neigeuses qui se reflètent dans la langue source sont extrêmement difficiles à rendre dans la langue cible. Ces mots sont alors traduits par des définitions dont voici quelques exemples :

qanik *neige qui tombe*

aputi *neige sur le sol*

pukak *neige cristalline sur le sol*

aniu *neige servant à faire de l'eau*

siku *glace en général*

nilak *glace d'eau douce, pour boire*

qinu *bouillie de glace au bord de la mer*

---

[88] LAROUSSE, « échelle » https://larousse.fr/dictionnaires/francais/échelle/27450?q=échelle#27304 , consulté le 23/07/19

[89] *l'Encyclopédie Canadienne*, s.v. "Les mots en inuktitut pour la neige et la glace", Dernière modification décembre 14, 2017, https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/les-mots-en-inuktitut-pour-la-neige-et-la-glace

Ainsi comme le conclue Nida, la langue est un élément qui ne peut être considérer sans prendre en compte la culture à laquelle elle appartient. Les mots sont les symboles d'une culture locale :

> *Languages are basically a part of culture, and words cannot be understood correctly apart from the local cultural phenomena for which they are symbols.*[90]

Les problèmes de traduction au niveau lexical devront donc nécessiter une analyse anthropologique et linguistique des termes en jeu :

> *A combination of analytical social anthropology and descriptive linguistics provides the key to the study of semantics.*[91]

D'autre part, Puccini ajoute que la qualité de la traduction ne dépend pas seulement des équivalences linguistiques mais aussi de leur poids culturel et détermine ainsi la capacité du destinataire de se confronter à l'autre et de le comprendre. Soit :

> *Une « bonne » traduction […] met en présence deux visions du monde différentes et permet de rendre conscient l'implicite qui est à la base du comportement « linguistico-culturel » de l'Autre, de même qu'elle permet de prendre conscience des mécanismes inconscients sous-jacents au comportement linguistico-culturel de la langue et culture maternelles.*[92]

Par exemple une traduction d'un langage jeune et oral tel que « t'es fou » traduit en « tá louco » fonctionnerait assez bien. En effet, les deux ont subi une forme de contraction, même si celle-ci est de nature différente : la première a eu lieu sur le pronom alors que la seconde s'est concentrée sur le verbe. Mais les deux contractions, ont un usage similaire dans chacune des deux langues. Dans ce cas, il s'agit d'un phénomène culturel de jeunesse qui est d'ailleurs assez commun dans diverses sociétés, mais bien sûr, ce n'est pas toujours aussi simple.

Puccini fait le lien entre l'anthropologue et l'apprenant d'une langue qui passent par un processus similaire d'associations :

> *La tâche de l'apprenant s'apparente à celle de l'anthropologue : il ne suffit pas de « trouver des correspondances entre des phrases dans l'abstrait, mais il faut*

---

[90] NIDA, *op. cit* 1945, p207.

[91] NIDA, *op. cit* 1945, p208.

[92] PUCCINI, *op. cit*, p30.

apprendre à vivre une autre forme de vie et à parler une autre langue » (Asad, T. 1986).[93]

Donc, dans la continuité des idées de Nida, qui évoquait la nécessité du traducteur d'être bilingue mais aussi biculturel, Puccini met en parallèle l'apprentissage d'une langue et l'apprentissage d'un mode de vie. Le traducteur, et de surcroit le traducteur de documents ethnographiques, doit au-delà de la langue maitriser le mode de vie du peuple en question. Notons cependant que la réalité du marché de la traduction ne permet pas, en temps ni en ressources financières, aux traducteurs de se spécialiser suffisamment pour saisir toutes les nuances d'une autre vision du monde. Ainsi, si l'on prend l'exemple d'un ouvrage d'ethnologie traduit récemment en portugais, *La chute du ciel* de Davi Kopenawa et Bruce Albert publié en français en 2010, nous nous apercevons que la traduction n'a pas été réalisée par un traducteur professionnel. Ce travail a été estimé délicat pour un traducteur non-spécialiste et pour cette raison, c'est en réalité Beatriz Perrone-Moisés, une brésilienne anthropologue de profession qui l'a réalisée[94]. Dans le cas de cet ouvrage, il s'agit d'une traduction du français vers le portugais, il ne s'agit donc pas d'une langue rare que seuls quelques anthropologues parlent. Le fait de préférer un anthropologue à un traducteur professionnel nous prouve l'importance de la connaissance des cultures source et cible lors d'une traduction ethnographique. Ici la langue, dans sa définition linguistique, est donc reléguée au second plan, ce qui prime c'est le langage culturel. Cela voudrait alors dire que les traducteurs ne sont pas suffisamment spécialisés ou compétents pour pouvoir assumer ces traductions hautement complexes culturellement parlant. Mais dans le cas qui nous intéresse, la traduction audiovisuelle du film ethnographique, le traducteur doit non seulement être spécialiste de la langue et de la culture qu'il traduit mais il doit aussi maitriser les critères techniques que nous avons étudié précédemment et qui ne sont pas évidents pour des personnes externes à la profession.

4.3 L'altérité pour mieux se voir : ethnologie et traduction

Mais puisque nous évoquons l'Autre celui que nous étudions dans les études ethnographiques, ou encore celui que nous considérons lorsque nous traduisons, peut-être

[93] PUCCINI, *op. cit*, p30.

[94] KOPENAWA, Davi et ALBERT, Bruce. *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*. São Paulo, Companhia das Letras, 2019.

serait-il intéressant de nous arrêter un instant sur ce que signifie cet Autre et pourquoi il est important de nous le représenter.

Dans son ouvrage *L'épreuve de l'étranger*, Berman explore la notion de l'Autre :

> *pour accéder à ce qui, sous le voile d'un devenir-autre, est en vérité un devenir-soi, le même doit faire l'expérience de ce qui n'est pas lui*
>
> *[…]*
>
> *l'être en soi-même de l'esprit exige d'abord le retour à soi qui ne peut s'effectuer qu'à partir de l'être hors – de soi*[95]

Ce passage, qui dépasse les bornes de la traduction, parle en réalité de l'Homme et de sa capacité à connaître l'autre pour se connaître soi-même. Appliqué à la traduction Geertz met en place une méthode qu'il appelle le « Grand Tour » :

> *la « traduction » dont parle Geertz prévoit un mouvement qui en partant de sa propre culture, va vers la culture de l'Autre pour revenir au point de départ. Ce « Grand Tour » est indispensable pour interpréter l'autre et sa culture, et pour affronter la diversité des visions du monde.*
>
> *Pour l'anthropologue, « traduire », c'est « arriver à la courbe de l'expérience de quelqu'un d'autre et […] transmettre à ceux dont l'expérience suit une courbe très différente ». La trajectoire du processus de transmission de cette expérience donne lieu à un double mouvement dans l'espace même de la culture maternelle : analyse et compréhension de l'Autre et de son comportement et retour vers soi. Dans cette dernière phase, l'anthropologue fait appel à une nouvelle forme pour faire voyager et transporter la culture de l'autre vers la culture maternelle : « Reformuler les catégories, les nôtres et celles des autres, de sorte qu'elles puissent dépasser les contextes où elles sont d'abord apparues et où elles ont pris leur sens afin de situer les affinités et de marquer les différences, est en grande partie ce à quoi revient la traduction. »* [96]

Cette méthode consiste donc à observer et analyser les comportements linguistiques de l'Autre pour mieux le comprendre. À cette occasion, le traducteur, anthropologue de la langue, peut entrevoir différemment sa propre culture. Il va enfin, traduire, c'est-à-dire, reformuler afin de créer un nouveau langage qui ne soit ni celui d'origine ni celui de sa langue maternelle. L'idée n'est donc ni d'intégrer la langue maternelle de l'autre telle quelle, ni de l'imiter, mais de créer un texte nouveau ayant pour base la langue maternelle mais tenant compte de la

---

[95] BERMAN, *op. cit*,, p74.

[96] PUCCINI, *op. cit*, p25.

« rencontre » qui a eu lieu avec l'Autre. C'est en d'autres termes ce que Venuti entend par *étrangéisation* ou *foreignization* de la langue. Il s'agit de donner un « goût » d'étranger à un texte transcrit en langue maternelle. Mais si l'idée paraît un bon compromis, elle est en pratique assez difficile à appliquer puisqu'il s'agit en somme de créer une nouvelle langue de manière arbitraire. Cependant la traduction moderniste a tout de même tenté d'atteindre cet objectif, même si cela s'est plutôt présenté sous la forme d'expérimentations :

> *modernist translation, by deviating from transparency and inscribing the foreign text with marginal English values, initiates a foreignizing movement that points to the linguistic and cultural differences between the two texts*[97]

En utilisant une certaine transparence avec le texte d'origine mais en lui appliquant les valeurs de la langue d'arrivée une relation est créée entre les deux. Parmi les modernistes qui vont s'essayer à ce type de traduction, il y a Ezra Pound :

> *"Ezra Pound never translates 'into' something already existing in English," wrote Kenner, "only Pound has had both the boldness and resource to make a new form, similar in effect to that of the original" (Pound 1953:9).*[98]

La poésie de Pound cherche à reproduire les effets de certaines poésies asiatiques et notamment le *haiku* japonais. Mais cette expérience n'est pas totalement concluante et la critique estime notamment que l'effet créé n'est pas similaire à l'original car il s'inscrit dans des valeurs culturelles complètement différentes[99]. Mais envisager la langue de l'Autre comme une manière de reformuler, de réévaluer ou de critiquer notre propre langue est toutefois intéressant.

Dans des formes moins extrêmes et expérimentales, cette nécessité de considérer l'Autre au cours de la traduction a donné naissance à un courant de traduction dit « sourcier ». D'après Ladmiral, on peut définir les *sourciers* de la manière suivante :

> *Les sourciers entendent mettre l'accent sur l'altérité culturelle du texte-source. Dans l'impossibilité qu'ils sont de trouver des items cible équivalents à l'idiosyncrasie de la culture-source, ils vont* paroliser *la périlangue culturelle du texte original en même temps que la langue elle-même dans laquelle il est rédigé.*

---

[97] VENUTI, *op. cit*, p204.

[98] VENUTI, *op. cit* , p204.

[99] VENUTI, *op. cit*, p204.

Ils vont dissimiler la spécificité culturelle du texte-source, qui se voit du même coup reconnaître une importance décisive dans l'économie du texte.[100]

Les *sourciers*, suiveurs de la pensée de Berman et auxquels Ladmiral s'oppose, ont donc au cœur de leurs préoccupations la représentation culturelle de l'Autre. Lorsqu'il n'existe pas d'équivalents satisfaisant, ils vont, toujours d'après Ladmiral « paroliser », c'est-à-dire emprunter le terme à la langue source. Comme dans cet exemple de la traduction du mot *pancake* en français :

[S']il décide que le référent de cette spécificité culturelle américaine participe de ce dont parle le texte, qu'elle contribue à lui donner sa couleur locale, sa "saveur"... ; et alors il va la paroliser en traduisant par transparence*, par le recours à l'emprunt* pan-cake *en franglais-cible.*[101]

Le maintien de certains mots de la langue de départ lors de la traduction est donc une des manières que les *sourciers* ont de ne pas gommer l'Autre lors du processus de traduction.

Cependant cette idée de l'Autre n'est pas propre à la traduction mais s'applique dans de nombreux autres domaines et notamment les sciences humaines. Edward Saïd, père des études postcoloniales, pose la notion de l'Autre comme une nécessité humaine où l'existence d'un soi n'est possible que s'il existe un autre :

Ma manière de procéder a été de démontrer que le développement et le maintien de toute culture requièrent l'existence d'une autre culture, différente, en compétition avec un alter ego.

Chaque époque et chaque société recréent ses propres « autres ». Loin d'être un concept statique, notre identité ou celle de « l'autre » résultent d'un processus historique, social, intellectuel et politique très élaboré qui se présente comme un conflit impliquant les individus et les institutions dans toutes les sociétés.[102]

Enfin, plus spécifiquement en anthropologie, l'Autre est une référence mais aussi le point de départ d'une réflexion sur soi ainsi comme l'explique Lévi-Strauss dans son illustre livre *Tristes tropiques* :

---

[100] LADMIRAL Jean-René, *Le prisme interculturel de la traduction*, Palimpsestes [En ligne], 1998, mis en ligne le 01 janvier 1998, consulté le 09 juillet 2017. URL : http://palimpsestes.revues.org/1525 ; DOI : 10.4000/palimpsestes.1525 p24.

[101] LADMIRAL, *op. cit*,, p24.

[102] SAID, Edward W., MALAMOUD, Catherine, MEININGER, Sylvestre, *et al. L'orientalisme: l'Orient créé par l'Occident*. Paris : Seuil, 2004. p358.

Les autres sociétés ne sont peut-être pas meilleures que la nôtre ; même si nous sommes enclins à le croire, nous n'avons à notre disposition aucune méthode pour le prouver. À les mieux connaitre, nous gagnons pourtant un moyen de nous détacher de la nôtre, non point que celle-ci soit absolument ou seule mauvaise, mais parce que c'est la seule dont nous devions nous affranchir : nous le sommes par état des autres. Nous nous mettons ainsi en mesure d'aborder la deuxième étape qui consiste, sans rien retenir d'aucune société, à les utiliser toutes pour dégager ces principes de la vie sociale qu'il nous sera possible d'appliquer à la réforme de nos propres mœurs, et non de celles des sociétés étrangères : en raison d'un privilège inverse du précédent, c'est la société seule à laquelle nous appartenons que nous sommes en position de transformer sans risquer de la détruire ; car ces changements viennent aussi d'elle, que nous y introduisons.[103]

De nouveau, mieux connaître l'Autre est un moyen de prendre de la distance par rapport à sa propre culture et de voir celle-ci avec du recul. C'est cette connaissance de l'Autre qui nous permet de pouvoir réformer notre propre société. Cela nous permet d'entrevoir l'ethnologie sous un autre jour et nous interroge sur la manière de traduire celle-ci. En effet, on ne traduira pas forcément de la même manière si l'objectif est de comprendre l'Autre, de l'étudier et de le documenter en détail, ou si l'on cherche à mieux comprendre notre propre société grâce à la perspective de l'autre. En réalité la traduction change en fonction de la nature du texte original, de ses objectifs mais aussi de son public. Donc si l'ethnographie est destinée à une société et à la faire réfléchir sur elle-même, la traduction devra s'adapter en conséquence.

Lévi-Strauss insiste par ailleurs sur le fait qu'aucune société n'est supérieure et que la connaissance de l'Autre ne doit pas être utilisée pour changer celui-ci au risque de détruire la société étrangère. De cette manière, l'anthropologue critique une vision coloniale de l'autre et de la hiérarchie des peuples.

4.4 La question de l'éthique : documentaire, ethnocentrisme et fin de l'exotisme

Le documentaire, particulièrement le film ethnographique, mais aussi la traduction sont autant de procédés pour transmettre une vision du monde. Mais celui qui donne à voir cette perspective de l'Autre et de soi, a en réalité une responsabilité importante. En effet, s'il est possible que la représentation donnée soit interrogée et critiquée, il est aussi probable qu'elle soit acceptée comme telle. L'auteur de cette représentation doit donc fait preuve d'une certaine

[103] LÉVI-STRAUSS, Claude. Tristes Tropiques. *Paris, Plon*, 1975 (1ère édition 1955), p460-61.

éthique et être fidèle au sujet original. La question de l'éthique se pose particulièrement à notre sujet pour plusieurs raisons. Tout d'abord car le support que nous étudions est le documentaire, et que celui-ci se trouve toujours dans une position ambiguë entre documentation et représentation du réel. Peut-on croire tout ce que montre un documentaire ? Particulièrement dans le cas du documentaire ethnographique, qui se propose d'étudier la culture de l'Autre, la question de la fidélité au réel est essentielle. Ensuite, l'importance de l'éthique apparaît également en traduction, où se pose la question de la fidélité au texte original. En effet, certains courant de traduction prônent un texte traduit qui soit parfaitement naturel et compréhensible pour le destinataire. Mais ce faisant, on invisibilise le traducteur et la traduction est présentée comme le texte original, ce qu'elle n'est pas. Nous discuterons cette méthode de traduction, qui résulte en une vision ethnocentrique du monde, une vision assez problématique dans le cas de l'ethnographie. Enfin, des évolutions sur l'éthique et la représentation de l'autre dans l'ethnographie brésilienne notamment, nous amènent à repenser la traduction et l'exotisme qu'elle véhicule.

4.4.1 La représentation du réel

Avant de nous intéresser à la traduction du documentaire, il est important de comprendre et de déterminer de quel type de document il s'agit. Savoir quels sont ses procédés d'énonciation et les objectifs du documentaire est essentiel pour pouvoir bien le traduire. Mais une des grandes problématiques du documentaire est son jeu ambigu entre représentation, réalité, mise en scène et vérité. À tel point, qu'un des plus grands festivals de documentaire au Brésil s'en amuse en choisissant comme nom « É Tudo Verdade », c'est-à-dire « Tout est vrai ».

S'il est difficile d'accorder au documentaire le statut de « vérité » on peut néanmoins lui concéder d'être un genre de film à caractère informatif qui peut se baser sur la narration, la description, la persuasion ou encore l'exposition[104]. Cependant parmi les documentaires qui partagent un caractère informatif, on peut les distinguer en plusieurs types en fonction de leur spécialisation ainsi comme défini par Klaus Gommlich[105] :

- Le texte trans-factuel I: qui est une communication d'expert à expert, il peut être technique et spécifique.
- Le texte trans-factuel II : où il s'agit d'information pour un public non-expert, il est donc plus généraliste.

[104] ESPASA *op. cit*, p192.

[105] ESPASA *op. cit*, p192.

- Le texte trans-comportemental I : il s'agit ici de convaincre l'audience à modifier ses habitudes, il est donc rhétorique.
- Le texte trans-comportemental II : enfin il est question de convaincre par obligation, il est plutôt coercitif.

Espasa nous indique par ailleurs que le type de documentaire le plus courant est celui réalisé par des spécialistes mais qui s'adresse à un public non-initié :

> *Prototypical documentaries may fall within the category Transfactual texts II, assuming an information-based communication from expert to non-expert.*[106]

Tous ces critères sont particulièrement intéressants pour pouvoir considérer les objectifs et le public de la traduction. Dans notre cas, il s'agit du film ethnographique, réalisé par des spécialistes dans la science de l'étude de l'Autre mais aussi généralement spécialiste de la communauté présentée. De l'autre côté, on trouve le grand public, qui n'a pas particulièrement de connaissances sur le sujet. Pour ces raisons le vocabulaire technique et spécifique est à étudier pour savoir s'il est réellement nécessaire et s'il pourra être compris à l'arrivée. De plus, le but étant d'informer, il ne faudra pas pour autant laisser de côté des informations importantes à la compréhension de l'Autre. On peut d'ailleurs estimer que le documentaire ethnographique est une forme de vulgarisation de contenu scientifique et académique, une manière de la rendre accessible au plus grand nombre, il faut donc en tenir compte lors de la traduction.

Par ailleurs, on peut établir un parallèle entre le processus documentaire et la traduction. En effet, le réalisateur du documentaire se retrouve un peu dans la même situation que celle du traducteur : il ne peut pas tout transmettre au public et offre forcément une perspective restreinte. Comme nous le confirme Colleyn :

> *Le champ cinématographique n'est pas le champ réel, car l'espace se trouve tout autour de l'opérateur, non devant lui.*[107]
> *[...]*
> *souvent, la réalité est si dense qu'une caméra innocente ne peut filmer qu'une sorte de chaos.*[108]
> *[...]*
> *toute la vérité ne se trouve pas dans une image ou un son.*[109]

---

[106] ESPASA *op. cit*, p192.

[107] COLLEYN, *op. cit*, p468.

[108] COLLEYN, *op. cit*, p464.

[109] COLLEYN, *op. cit*, p459.

En effet, quand le réalisateur filme et nous montre une réalité, il ne peut nous montrer l'intégralité de cette réalité. Car le spectateur n'a pas la possibilité de voir à 360°, ni de tout entendre, ni de toucher, ni de sentir… La représentation ne peut être que partiale, de la même manière que le traducteur ne peut pas traduire tous les sens qui constituent la réalité d'un mot.

Le réalisateur du documentaire cherche à restituer une expérience vécue avec des images et des sons réels, bien que parfois mis en scène, qu'il monte de manière à reproduire une situation aux yeux du spectateur[110]. C'est finalement un peu comme les poètes modernistes qui cherchaient à recréer une impression similaire à l'original auprès du lecteur. Mais alors que l'ethnologue-réalisateur veut recréer cette expérience, il passe déjà par un processus d'analyse et de traitement des données brutes qui l'amène à construire sa narration. Toujours d'après Colleyn :

> *le réalisateur est amené à « couper », au cadrage comme au montage, pour simplifier son propos et clarifier sa narration. Une des principales qualités du documentariste réside dans sa capacité à démêler toutes les vicissitudes de la réalité vécue qui sur le champ paraissent souvent incompréhensibles.*[111]

Pour cela, il devra parfois introduire un commentaire qui permette de contextualiser un fait culturel dans un ensemble plus vaste afin d'être mieux compris du spectateur. Ce commentaire peut d'ailleurs est externe ou bien des intervenants du film directement[112]. Une des méthodes courantes en documentaire et particulièrement en anthropologie est de mettre en parallèle les explications des membres de la communauté sur certaines activités et des images de celles-ci. Ainsi, tant dans la version originale que dans la traduction, des informations visuelles sont données au spectateur pour s'assurer de sa bonne compréhension. Ainsi, lorsque surviennent certaines difficultés au moment de la traduction, le traducteur pourra s'appuyer sur ces images d'illustration pour trouver les mots justes.

Mais quelques soient les méthodes employées pour rendre le réel au spectateur, Colleyn nous rappelle que :

> *nous ne pouvons connaître le réel qu'à travers notre culture, notre éducation, nos idées et notre inconscient.*[113]

---

[110] COLLEYN, *op. cit*, p462.

[111] COLLEYN, *op. cit*, p464.

[112] COLEYN, *op. cit*, p474.

[113] COLLEYN, *op. cit* 2, p466.

Cette réflexion s'applique autant au réalisateur, à l'anthropologue qu'au public. Nous voyons toujours le monde à travers « une lentille déformante ». Dans le documentaire on ne voit donc pas la réalité, mais simplement une réalité parmi d'autres. On peut alors choisir d'enrichir notre culture et devenir plus réceptif à l'Autre ou bien d'aborder la situation avec naïveté pour tenter de se défaire du poids de notre culture[114]. D'ailleurs :

> *De grands documentaristes ont pour éthique d'être du côté de la recherche plutôt que dans l'exposé de résultats, du côté de la question plutôt que du côté de la réponse.*[115]

Car après tout si la réponse, la réalité, la vérité varie d'une personne à l'autre, la question a au moins le pouvoir de provoquer une réflexion sur chaque sujet.

Le documentaire est donc une manière de représenter le réel mais qui se trouve dans l'incapacité de montrer toute la réalité. Il a cependant pour objectif d'informer un public peu averti et pour cela il met en place une narration à partir des images, des sons, de musique et des commentaires des intervenants et du réalisateur. Nous remarquons que la diversité de ressources audio et visuelle en font un document qui dépend beaucoup moins d'explications et qui peut être laissé à l'interprétation et à la réflexion du spectateur. Le travail documentaire suppose aussi une certaine éthique de la part du réalisateur pour ne pas manipuler la réalité qu'il désire montrer même si nous savons que cette réalité sera toujours la sienne, celle qu'il a choisi de nous montrer à travers sa caméra et celle que nous voyons de notre point de vue de sujet.

4.4.2 Héritage colonial : invisibilité et ethnocentrisme du traducteur

> *Les relations de pouvoir impliquées par la situation coloniale n'étaient pas seulement celles d'une oppression manifeste, mais aussi des relations inégalitaires qui pénétraient toutes les facettes de la confrontation culturelle.*[116]

Comme nous l'avons expliqué précédemment, la question coloniale est particulièrement présente en anthropologie puisque cette dernière s'est développée au sein de la première. Edwards constate en effet que la vision coloniale et notamment des relations inégalitaires pénètrent les rapports entre cultures, parmi ceux-ci nous pouvons considérer l'ethnographie ou la traduction. En effet c'est l'européen qui étudie l'Autre et qui traduit vers ses langues. La

---

[114] PÄCHT, 1996, in COLLEYN, *op. cit* P466.

[115] COLLEYN, *op. cit*, p470.

[116]EDWARDS, Elizabeth. *Anthropology and photography, 1860-1920*. Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland., 1992., p6.

traduction vers l'Autre répond à différentes nécessités, généralement de domination culturelle, économique, etc. et d'évangélisation. Mais peut-on réellement voir l'Autre à travers ces « lunettes » coloniales qui déforment et qui soumettent ? C'est aussi ce qu'on appelle faire preuve d'ethnocentrisme, défini par le Larousse comme une « tendance à privilégier les normes et valeurs de sa propre société pour analyser les autres sociétés ».

L'ethnocentrisme est une notion qui existe également en traduction et qui consiste à traduire de façon à créer un texte qui paraisse parfaitement naturel dans la langue maternelle du destinataire. Ainsi comme le détaille Venuti :

> *A translated text, […] fiction or nonfiction, is judged acceptable by most publishers, reviewers, and readers when it reads fluently, when the absence of any linguistic or stylistic peculiarities makes it seem transparent, giving the appearance that it reflects […] the essential meaning of the foreign text […], that the translation is not in fact a translation, but the "original.*[117]

Le texte apparaît exempt de toute marque de traduction, rien dans sa traduction n'indique qu'il a été traduit. Alors bien sûr, le public comprend aisément, puisque le discours est exprimé de son point de vue. Mais en ne se doutant parfois pas de la présence de l'Autre, comment peut-il comprendre celui-ci ?

Afin que les locuteurs appartenant à une autre culture comprennent le texte traduit, le courant de traduction dit *cibliste*, opère donc ses choix de traduction en fonction de ce qui est acceptable dans la langue et culture d'arrivée. D'après Ladmiral, si cela n'a pas lieu, alors la traduction n'est pas comprise et n'accomplie pas son rôle de traduction, puisqu'il faudra connaître l'original pour pouvoir vraiment comprendre[118]. Venuti caractérise ce phénomène comme l'*invisibilisation* du traducteur :

> *that invisibly inscribe foreign texts with [local]-language values and provide readers with the narcissistic experience of recognizing their own culture in a cultural other.*[119]

Cette invisibilité provoque chez le lecteur un certain narcissisme de se voir dans l'autre, il voit dans l'autre culture sa propre culture et ne se confronte donc pas réellement à l'Autre. Sa propre culture est la référence, sa culture est au centre des réflexions, cette traduction est donc

---

[117] VENUTI, *op. cit*,, p1.

[118] LADMIRAL, *op. cit*, 1998, p28.

[119] VENUTI, *op. cit*,, p15.

ethnocentriste. Le problème de l'ethnocentrisme c'est qu'il perpétue une vision coloniale du monde, de supériorité et de domination de certaines sociétés sur d'autres. :

> *Behind the translator's invisibility is a trade imbalance that underwrites this domination, but also decreases the cultural capital of foreign values in English by limiting the number of foreign texts translated and submitting them to domesticating revision.*[120]

L'*invisibilisation* du traducteur entérine donc cette domination par la diminution des possibilités d'influencer ou de se mélanger aux langues européennes en limitant le nombre des traductions et en domestiquant celles qui se font.

Berman critique sévèrement cette méthode de traduction qui voudrait s'approprier le patrimoine de l'Autre, il nomme d'ailleurs « mauvaise traduction » :

> *Toute culture voudrait être suffisante en elle-même pour, à partir de cette suffisance imaginaire, à la fois rayonner sur les autres et s'approprier leur patrimoine. […]*
>
> *Or, la traduction occupe ici une place ambiguë. D'une part, elle se plie à cette injonction appropriatrice et réductrice, elle se constitue comme l'un de ses agents. Ce qui donne des traductions ethnocentriques, ou ce que l'on peut appeler la « mauvaise » traduction. Mais d'autre part, la visée éthique du traduire s'oppose par nature à cette injonction : l'essence de la traduction est d'être ouverture, dialogue, métissage, décentrement. Elle est mise en rapport, ou elle n'est rien.*[121]

En effet pour lui, l'éthique de la traduction repose sur l'« ouverture », le « dialogue », le « métissage » et le « décentrement » par opposition à l'ethnocentrisme. Il estime qu'en traduction il y a nécessairement un contact entre les deux cultures, l'une ne peut ignorer l'autre. Alors que les *ciblistes* entendent traduire le sens d'un message en effaçant toutes traces du messager, Berman défend que la traduction ne réponde pas seulement à des besoins communicatifs mais qu'elle se doit aussi d'être fidèle. D'après lui, c'est cette fidélité qui constitue la base de l'éthique en traduction :

> *L'éthique de la traduction consiste sur le plan théorique à dégager, à affirmer et à défendre la pure visée de la traduction en tant que telle. Elle consiste à définir ce qu'est la « fidélité ». La traduction ne peut être définie uniquement en termes de communication, de transmission de messages ou de rewording élargi. Elle n'est pas non plus une activité purement littéraire/esthétique, même si elle est intimement liée à la pratique littéraire d'un espace culturel donné. Traduire, c'est bien sûr écrire, et transmettre. Mais cette écriture et cette transmission ne prennent leur*

---

[120] VENUTI, *op. cit*,, p17.

[121] BERMAN, *op. cit*,, p16.

vrai sens qu'à partir de la visée éthique qui les régit. En ce sens, la traduction est plus proche de la science que de l'art – si l'on pose du moins l'irresponsabilité éthique de l'art. […]

J'appelle mauvaise traduction la traduction qui, généralement sous couvert de transmissibilité, opère une négation systématique de l'étrangeté de l'œuvre étrangère. [122]

Gommer l'étranger dans une œuvre étrangère paraît à ses yeux une aberration. La traduction est une science, et elle a une responsabilité : être fidèle au sujet d'origine.

L'anthropologie a déjà changé en ce sens, et a commencé à questionner les mécanismes coloniaux dans les études des sociétés, un tournant qui a eu lieu il y a quelques années comme l'explique Colleyn :

les anthropologues se sont donnés le droit de décrire les sociétés exotiques et de parler à la place de leurs ressortissants. Ils n'ont compris que très récemment, au début des années 1980, que ce droit n'allait pas de soi.[123]

L'ethnocentrisme n'est plus un des piliers de l'étude des sociétés. L'anthropologie a changé, et la traduction de celle-ci doit aussi suivre ce mouvement qui met fin à la domination culturelle des européens sur les autres sociétés. Traduire en invisibilisant le traducteur et en faisant disparaître l'étranger du texte ce serait aller contre l'époque à un moment où la demande de fidélité est plus importante et ou le besoin de visibilité de l'Autre se fait sentir.

4.4.3 La fin de l'exotisme

Avec les indépendances des dernières colonies européennes dans la seconde moitié du 20ème siècle, des voix commencent à se lever contre une vision du monde coloniale. On s'interroge sur notre rapport à l'autre et sur le regard que l'on porte sur lui. C'est alors que les années 1980 voient la naissance de ce qu'on appellera les études postcoloniales. Edward Saïd et son ouvrage sur l'*orientalisme* marquent les débuts du postcolonialisme. Par *orientalisme*, Saïd voit en fait un exotisme particulier. Tous deux découlant de la division du monde entre puissances coloniales et colonies, l'orientalisme étant plus spécifiquement dédié à l'Orient qui d'après Saïd est fondamental. En guise d'introduction à son article « Qu'est-ce que l'exotisme ? » Staszak replace l'exotisme dans son contexte colonial et caractéristique d'une vision de l'autre :

---

[122] BERMAN, *op. cit*,, p17.

[123] COLLEYN, *op. cit*,, p474.

L'exotisme n'est pas le propre d'un lieu ou d'un objet mais d'un point de vue et d'un discours sur ceux-ci. L'article analyse l'exotisation comme un processus de construction géographique de l'altérité propre à l'Occident colonial, qui montre une fascination condescendante pour certains ailleurs, déterminés essentiellement par l'histoire de la colonisation et des représentations. L'exotisation passe par une mise en scène de l'Autre, réduit au rang d'objet de spectacle et de marchandise– mais quelques pistes se présentent pour le dès-exotiser et lui rendre son statut d'alter ego.[124]

C'est donc dans ce contexte postcolonial que nous allons nous pencher sur la fin de l'exotisme en ethnologie et en traduction. Il s'agit d'abord du rejet de l'exotisme et de la poursuite de l'étude de l'Autre en s'affranchissant des mécanismes coloniaux. C'est ensuite la naissance d'une nouvelle voie, qui ne cherche plus à représenter l'Autre – avec les inégalités de relation entre les sociétés que nous connaissons – mais qui cherche à représenter le soi pour le montrer à l'Autre.

La traduction à une tendance assez naturelle à l'ethnocentrisme puisqu'il s'agit de traduire l'autre vers soi, de la langue étrangère vers la langue maternelle. En effet, dans le monde de la traduction, il est normalement d'usage de traduire toujours vers sa langue maternelle pour assurer une meilleure qualité linguistique et surtout un texte d'arrivée qui paraisse naturel au lecteur. Mais est-il possible de traduire vers sa langue maternelle sans pourtant se positionner dans une posture coloniale et ethnocentrique ? Surtout lorsqu'il s'agit de traduire vers des langues européennes. Il semblerait que traduction et colonisation aient toujours été très liées comme cela est développé par Shamma dans son article « Postcolonial Studies and Translation Theory » :

Western translation practices heralded, aided, and perpetuated colonial expansion.

Bassnett and Trivedi (1999: 3), "colonialism and translation went hand in hand." [125]

Shamma met donc en parallèle la colonisation et la traduction, la traduction occidentale ayant été un outil de l'expansion coloniale. Il précise ensuite comment était utilisée la traduction afin de faciliter la colonisation :

---

[124] STASZAK, Jean-François. Qu'est-ce que l'exotisme?. *Le Globe*, 2008, vol. 148., p1.

[125] SHAMMA, Tarek, POSTCOLONIAL STUDIES AND TRANSLATION THEORY. MonTI. Monografías de Traducción e Interpretación [en linea] 2009, (Sin mes) : [Fecha de consulta: 25 de julio de 2019] Disponible en:<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=265119728014> ISSN 1889-4178 p185.

the translation of the cultural products of the colonized provided colonialist administrators with the necessary knowledge to manage the local populations.

translation had to serve "to domesticate the Orient and thereby turn it into a province of European learning" (Niranjana 1992: 12).

translating the colonial culture into the language of the colonized helped inculcate them into the linguistic and cultural norms of the dominant nation.

C'était donc à la fois une nécessité administrative pour pouvoir dominer les produits et les populations locales, mais c'est aussi dans l'optique d'européaniser et donc de « civiliser » qu'intervient la traduction. Le colonisé doit adopter la langue et la culture du colon et pour faciliter ce processus, on lui traduit volontiers sa culture dans la langue de l'oppresseur. La traduction des cultures locales en langues européennes est donc traditionnellement un outil de domination de l'Autre et c'est pour cela qu'il nous faut être particulièrement vigilant lorsque nous parlons de traduction d'ethnographie au 21ème siècle afin de ne pas reproduire les schémas du passé. Le processus de traduction doit donc être envisagé depuis notre période postcoloniale mais également nous ne devons pas oublier de considérer les théories de la traduction comme d'éventuels prolongements du colonialisme. Ainsi Shamma attire notre attention sur les théories développées par Nida dans « Linguistics and Ethnology in Translation-Problems » que nous avons évoqué précédemment[126]. En effet, ces théories, si elles mettent en valeur les difficultés de traduction dans des contextes culturels différents, sont en réalité destinées aux missionnaires qui souhaitent traduire au mieux la Bible en langues locales afin de pouvoir évangéliser le monde.

Saïd, le père des études postcoloniales, considère que les pays colonisateurs ont en réalité déterminé ce que la culture des pays colonisés devait être d'après leur propres critères :

the metropolitan culture of the colonizer imposes certain paradigms and modes of expectation with regard to works coming from the (former) colonies. Such works are expected to conform to a particular set of images of what an "authentic" representation of that culture should be.[127]

Et ces implications des métropoles dans la vision culturelle des colonies puis des ex-colonies, ne sont pas anodines dans l'usage de la langue et des traduction qui en sont faits :

[126] SHAMMA, *op. cit*,p186.

[127] SAID, *op. cit*,. P.189.

postcolonialist critics have emphasized that language is not a neutral tool – that translation can never be a purely technical activity.

On this account, the linguistic aspects of translation do not merely reflect cultural and political realities; they could also change them.[128]

La langue n'est donc pas un « outil neutre » que nous utilisons pour transmettre des informations. La langue et par extension la traduction, sont révélatrice d'une manière de voir le monde. Elle n'est pas seulement le reflet de réalités culturelles ou politiques, elle a le pouvoir de changer ces réalités. Nous comprenons donc ici le pouvoir très important qu'a la langue et donc la responsabilité du traducteur de manier un tel pourvoir.

On cherche alors un rapport à la langue et à la culture, on veut oublier les hiérarchies, les dominations et les vérités, ce que l'on poursuit dorénavant c'est la diversité, à l'image des recherches de Galisson :

ma tâche consiste prosaïquement à décrire des variétés de culture pas à célébrer des vérités. À travers ma culture, j'ai bien conscience de ne pas faire mieux mais différemment des autres.[129]

Geertz, cité par Puccini, croit que le rapport authentique à l'autre ne peut se faire que grâce à une approche conceptuelle et symbolique. En tout cas, il rejette l'exotisme qui est d'après lui qu'une lubie de collectionneur :

le but d'une approche sémiotique de la culture est celui de nous aider à rejoindre le monde conceptuel dans lequel vivent les autres de manière à pouvoir dialoguer avec eux. » C'est là le seul moyen d'entrer en contact avec l'Autre de manière authentique ; transformer la culture en folklore et en faire une pièce de collection reviendrait à la transformer en structure et à la manipuler, à l'instar des « traductions enjolivantes à la française.[130]

Et de préciser au sujet de l'étude des sociétés :

l'intérêt d'un récit ethnographique repose non sur l'habilité de son auteur à saisir des faits primitifs dans des lieux reculés et de les ramener chez soi comme on rapporterait un masque ou une sculpture, mais sur sa capacité à éclairer ce qui se

---

[128] SAID, *op. cit*, p192.

[129] GALISSON, Robert. De la langue à la culture par les mots, Paris : CLE International, 1991. p. 150.

[130] PUCCINI, *op. cit*, p27.

produit sur ces lieux, à atténuer le trouble suscité par des actes qui lui sont peu familiers et qui surgissent de fonds inconnus.[131]

L'exotisme, ici représenté par les faits primitifs et les lieux reculés, ne doit pas être l'objectif de l'ethnographie. Son objectif doit au contraire être de déconstruire les aprioris sur l'Autre et de les expliquer. Et c'est d'ailleurs ces explications, et le changement de perspective qui marquent généralement profondément la société, à l'image des réflexions de Lévi-Strauss sur l'anthropophagisme dans *Tristes tropiques*[132]. L'anthropologue explique que cette pratique qui nous paraît le comble du barbarisme est en réalité à nuancer, car il ne s'agit pas de sociétés qui s'alimentent de viande humaine mais qui en utilisent une infime partie à des fins spirituelles. D'autre part, il renverse la perspective en explicant que notre système pénitentiaire liberticide est perçu par ces mêmes sociétés comme le comble du barbarisme. Il n'est donc plus question pour l'anthropologie de montrer du doigt des phénomènes exotiques. D'autant plus que des anthropologies locales ont commencé à se développer. Forcément lorsqu'on parle d'une réalité plus proche, l'exotisme n'a plus sa place.

Par exemple l'anthropologie brésilienne, qui est au cœur de notre étude et qui se trouve en situation postcoloniale, se tourne globalement vers l'Autre au sein de sa propre société, la perspective est donc différente comme l'évoque Ferreira :

L'anthropologie produite au Brésil, contrairement à ce qui se passe avec les anthropologies centrales, a toujours été une anthropologie dirigée tout d'abord vers l'étude de la société de l'anthropologue lui-même.[133]

En effet, la société brésilienne est une société composite de plusieurs peuples qui ont été amenés à entrer en contact au moment de la colonisation. Et même si aujourd'hui les différentes cultures se sont globalement mélangées, il est toujours possible d'étudier certains faits culturels ou groupes qui se distinguent mais font partie d'un tout, le Brésil. Ainsi :

la production anthropologique brésilienne […] est divisée en deux domaines qui dialoguent entre eux : l'étude des sociétés indigènes et l'étude d'autres segments sociaux – noirs, travailleurs ruraux, caboclos – autour desquels les thèmes de la culture populaire, de la religion, de la race et du genre ont toujours occupé une

---

[131] PUCCINI, *op. cit*, p28.

[132] LEVI-STRAUSS, *op. cit*, p454.

[133] FERREIRA GONÇALVES Alicia et CARVALHO RODRIGUES Lea, « Ethnographie, anthropologie et contemporanéité », Journal des anthropologues [En ligne], 110-111 | 2007, mis en ligne le 28 juin 2010, consulté le 01 octobre 2016. URL : http://jda.revues.org/930 , p2.

place privilégiée s'appuyant sur des questions tournées vers la compréhension de la société nationale.[134]

L'anthropologie brésilienne est donc interne, car au sein de la même société, mais cela n'empêche pas l'anthropologue d'être aussi externe au groupe ou au fait étudié, le Brésil ayant une mosaïque culturelle extrêmement riche. L'objectif poursuivi par les études et notamment les films ethnographiques brésiliens, est donc d'observer certains groupes sociaux et souvent lié à la compréhension de la culture populaire qui découle de très diverses origines. Ainsi, le documentaire ethnographique endosse la responsabilité d'un travail de mémoire de certaines cultures en voie d'extinction, à cause de populations vieillissantes, de changements de modes de vie et plus généralement de désintérêt et manque de valorisation. De plus, dans la lignée de Darcy Ribeiro, l'anthropologue a assumé un rôle politique qui agit pour la reconnaissance et la défense des populations étudiées[135]. Il s'agit d'étudier ces groupes – indigènes, noirs, ruraux, de travailleurs ou de caboclos[136] – pour les faire connaître au plus grand nombre et ainsi permettre leur reconnaissance sociale, mais aussi légale. Ainsi, l'étude de ces groupes acquiert une importance au sein de la société notamment au sujet des démarcations des territoires indigènes et *quilombolas*[137]. D'autre part ces études servent en autre à lutter contre les discriminations dont souffrent les différents groupes et à éventuellement mettre en place des actions affirmatives pour favoriser leur intégration, avec l'instauration de quotas par exemple. L'anthropologie brésilienne acquiert un rôle politique plus important encore dans la période que connaît actuellement le Brésil. Alors que le gouvernement en place s'inscrit dans une dynamique économique néocoloniale et qu'il valorise un discours de hiérarchie sociale et ethnique, tous les peuples minoritaires sont en danger. Cela s'illustre notamment avec la volonté du président de placer entre les mains des intérêts financiers et de l'agrobusiness le sort des terres indigènes et quilombolas[138].

C'est pour cela qu'il est particulièrement intéressant pour les réalisateurs de films ethnographiques de faire traduire leurs films. En effet, cela leur permet de pouvoir diffuser leurs films au-delà des frontières, de faire connaître la réalité de certaines communautés et d'acquérir un soutien international, notamment dans les milieux de défense des droits de l'homme. Loin

---

[134] FERREIRA, *op. cit*, p6.

[135] FERREIRA, *op. cit*, p5.

[136] Métis descendants d'européens et d'indigènes.

[137] Descendants d'esclaves ayant fuis la plantation.

[138] REUTERS, Exame Abril, "Bolsonaro devolve demarcação de terras indígenas para Agricultura via MP" https://exame.abril.com.br/brasil/bolsonaro-devolve-demarcacao-de-terras-indigenas-para-agricultura/ 19/06/19

d'un voyeurisme exotique le documentaire ethnographique brésilien est donc devenu un objet de mémoire, de reconnaissance, de revendication pour les communautés étudiés.

Le cas de la traduction, du portugais brésilien, et par conséquent de l'ethnographie brésilienne, est particulièrement intéressant et significatif dans le contexte postcolonial. En effet, le portugais brésilien, à la différence de son homologue ibérique, dispose de très nombreux mots d'origines indigènes ou africaines. La langue brésilienne est donc à l'image de son histoire et de sa population : un mélange entre des langues européennes, plus précisément le portugais, des langues indigènes, en majorité tupis et guaranis, et des langues africaines notamment bantoues. Marcos Bagno, dans son ouvrage *Preconceito Lingüistico*, défend d'ailleurs que ces influences ne peuvent être considérées comme un appauvrissement de la langue portugaise[139]. De plus, il développe le fait que beaucoup de variantes de la langue portugaise au Brésil sont attribuées au contact avec ces autres langues alors que ces variantes apparaissent aussi dans des régions où ne sont pas présentes les dites-langues influenceuses, notamment en Espagne ou en Italie[140].

Mais puisque ces mots font partie de la langue brésilienne, puisqu'ils sont le reflet de l'histoire coloniale du Brésil, comment faire pour les traduire ? Leur présence distingue justement le portugais du Brésil par rapport au portugais du Portugal et décrivent très souvent des concepts qui n'existent pas en Europe et qui n'ont donc pas de mot équivalent en portugais-latin. Un portugais, lorsqu'il est en contact avec la langue brésilienne, la comprend dans l'ensemble même si certains mots lui sont étrangers. On ne traduit pas le portugais américain en portugais européen. Mais lorsque nous traduisons la langue brésilienne dans une autre langue, dans notre cas en français, que faisons-nous de ces mots d'origines ? Puisqu'ils sont maintenus en portugais européen nous pourrions envisager de les maintenir également en français surtout si on considère que ces mots sont relatifs à des concepts inconnus en Europe. En effet, les mots d'emprunts africains ou indigènes désignent souvent des aliments comme *fubá* du quimbundo[141], ou *pipoca* du tupi ; de plantes ou phénomènes naturels par exemple *maxixe* du quimbundo et *pororoca* du tupi ; sociaux avec *moleque* et *caboclo* ; culturels tels que *lundu* et *carimbó* ou religieux comme *macumba*. Tous ces termes appartiennent aux catégories explicitées précédemment par Nida de traductions compliquées à cause de leur

[139] BAGNO, Marcos. Preconceito Lingüístico. São Paulo: Edições Loyola, 1999p27.
[140] BAGNO, *op. cit*, p81-83.

[141] INSTITUTO GELEDES, "Palavras de origem africana usadas em nosso vocabulario https://www.geledes.org.br/palavras-de-origem-africana-usadas-em-nosso-vocabulario/ consulte le 05/08/19.

contexte culturel et de leur manque d'équivalence. Le seul des mots ici présentés qui a un équivalent en français est *pipoca* autrement dit… pop-corn qui est un emprunt de l'anglais. L'usage de ce mot en anglais est un symptôme de plus que les emprunts linguistiques sont avant tout une question de pouvoir et d'hégémonie culturelle.

4.5 Sous-titrage du documentaire ethnographique

Par rapport aux considérations éthiques et de représentation du réel que nous venons de faire, nous pouvons estimer que le choix du sous-titrage par rapport au doublage dans le cas de la traduction du documentaire ethnographique est un choix censé. Malgré le fait que le sous-titre puisse être considéré comme un élément perturbant le spectateur :

> *La parole peut offrir certaines clés de compréhension, mais commentaire et sous-titres distraient le spectateur et l'empêchent de prêter une attention soutenue à l'image.*[142]

Il paraît cependant un choix préférable à celui du doublage :

> *'one of the direct consequences of such an approach is to suggest the active participation of translation in this process of construction/representation, therefore challenging its objectivity' (Franco 2000: 235).*[143]

En effet, le doublage puisqu'il prend la place de la bande son originale mais ne correspond pas à 100% notamment au niveau du mouvement des lèvres, peut laisser le spectateur plus suspicieux quant à la fidélité de la traduction. Suspicion qui peut poser problème, surtout dans le cas du documentaire :

> *If in documentaries 'the value of the image depends upon its ability to inspire belief in its "real" provenance' (Renov 1993: 8)* [144]

La valeur du documentaire dépend de sa capacité à pouvoir inspirer la confiance et la croyance qu'il représente bel et bien le réel. Le sous-titrage, même lorsque la langue source n'est pas connue du public donne cette sensation de transparence. Le spectateur sait qu'il peut vérifier les dires des personnages et leurs traductions à tout moment s'il le souhaite, chose qui n'est pas possible avec le doublage. C'est pourquoi le sous-titrage est un mode de traduction

---

[142] COLLEYN, *op. cit*. p.463.

[143] ESPASA, *op.cit.* p.189.

[144] ESPASA, *op.cit*. p.189.

qui est intéressant pour le documentaire ethnographique. Ceci en dehors du fait que les documentaires ethnographiques ont souvent de menus budgets, et que le processus de sous-titrage se révèle beaucoup moins onéreux que celui du doublage.

Le sous-titrage du documentaire ethnographique implique donc la nécessité d'un traducteur à la fois qualifié dans les techniques du sous-titrage mais qui possède aussi de très larges connaissances sur de nombreux sujets :

> *'the task of a documentary translator is close to an investigative journalist's. It requires minimum knowledge of a maximum number of topics' (Mir 1999: 55).*[145]

Le traducteur de documentaire ethnographique doit être doublement spécialisé : d'une part dans le domaine des sciences humaines (comme d'autres traducteurs sont spécialisés en droit, littérature, etc.), d'autre part dans un mode spécifique de traduction, la traduction audiovisuelle et plus précisément le sous-titrage. Nous pouvons nous demander si ce niveau de spécialisation d'un traducteur est concevable sur le marché actuel de la traduction où les traducteurs doivent être de plus en plus polyvalents, mais aussi s'il est possible de vivre seulement de cette spécialité de traduction qui représente une niche du marché de la traduction.

De plus, il semblerait que notre recherche soit justifiée par le manque d'étude de traduction dans le domaine du documentaire comme l'évoque Diaz-Cintas :

> *Most studies carried out in our field have centred on this type of elaborate language simply because fictional works have been the main object of study, while real spontaneous speech has been largely ignored.*[146]

Le discours du documentaire et notamment la partie des interviews, des interventions spontanées non-écrites à l'avance, représentent donc des défis pour la traduction et des perspectives de recherches au-delà de celles déjà réalisées dans le domaine de la fiction.

Espasa considère d'ailleurs, que les études sur le documentaire et sa traduction sont encore largement inexplorées :

> *The documentary, as a protean institution, with many functions (denunciation, exploration, propaganda, etc.), entails translation and research needs which are still largely unexplored.*[147]

---

[145] ESPASA, *op.cit*. p.190.

[146] DIAZ-CINTAS, *op. cit.*, p278.

[147] ESPASA, *op.cit*. p.194.

Notre recherche sur le sous-titrage du documentaire ethnographique est donc pertinente au vu du manque de recherche sur le sujet et si l'on considère l'importance de sous-titrer ce type de documentaire.

Notre première partie, qui étudiait les aspects techniques du sous titrage nous a montré à quel point il était important que la traduction se rapproche du lecteur pour qu'elle soit comprise. Le sous-titrage doit en effet adapter une traduction, une compréhension du monde à un format très spécifique et pour que celui-ci soit à son tour compris par son destinataire. Le sous-titrage implique donc un type de traduction *cibliste* qui privilégie le lecteur dans ses habitudes, sa naturalité et son confort de lecture pour que l'information lui arrive de la manière la plus efficace possible. Il s'agit donc d'après l'expression de Schleiermacher reprise par Ricoeur d' « amener l'auteur au lecteur »[148].

Mais les éléments soulevés par notre étude de la traduction de l'ethnographie nous font au contraire penser que le traducteur doit « amener le lecteur à l'auteur »[149] pour ainsi ouvrir les perspectives du public et tenter de comprendre l'autre en sortant de son ethnocentrisme. C'est donc une méthode de traduction plutôt *sourcière* qui devrait d'appliquer à ce domaine, permettant ainsi une restitution très proche de l'original au sens littéral.

Ces deux courants de la traduction se rejoignent dans la suite de la citation de Schleiermacher :

> *« traduire, […] c'est servir deux maîtres, l'étranger dans son étrangeté, le lecteur dans son désir d'appropriation »*

Notre recherche tâchera donc de voir si ces deux « maîtres » peuvent possiblement travailler ensemble pour nous permettre de sous-titrer le documentaire ethnographique.

---

[148] RICOEUR, Paul. « Le paradigme de la traduction », *Esprit*, 1999. p.15.
[149] RICOEUR, Paul. *op.cit.* p 15.

5 Analyses théorique et pratique de la traduction d'un documentaire tel que *Samba de Cacete*

> *Théoriciens abstraits et practiciens empiriques coïncident en ceci qu'ils affirment que l'expérience de la traduction n'est pas théorisable, ne doit et ne peut pas l'être. Or cette présupposition est une négation du sens de l'acte de traduire : celui-ci, par définition, est une activité seconde et réflexive. La réflexivité lui est essentielle, et avec elle la systématicité. De fait, la cohérence d'une traduction se mesure à son degré de systématicité. Et celle-ci est impensable sans réflexivité. Cette réflexivité va de la lecture interprétative des textes à l'élaboration raisonnée de tout un système de « choix » de traduction. Naturellement, elle s 'accompagne d'une nécessaire intuitivité. Mais ce jeu mutuel de la réflexivité et de l'intuitivité apparente bien plutôt, nous l'avons vu, la traduction à une « science » qu'à un « art ».*[150]

Berman évoque donc ici l'existence d'une théorie de la traduction et d'une systématisation du travail du traducteur même s'il lui reconnaît une part d'intuition. En l'absence d'une approche théorique sur le sous-titrage du documentaire ethnographique nous avons donc recherché cette systématisation. Pour cela nous avons développé au cours de notre étude des considérations techniques et éthiques inhérentes au sous-titrage du documentaire ethnographique. Après avoir cité certaines théories du sous-titrage et de la traduction interculturelle, nous souhaiterions combiner les deux aspects de notre traduction dans une phase pratique et ayant pour objectif de dégager un système pour ce type de traduction.

La pratique de la traduction, est apparue bien avant la théorisation de celle-ci[151]. Et c'est donc sur la pratique et notamment sur l'étude empirique des traductions que se sont basées de nombreuses théories de la traduction. C'est le parti que nous prenons ici, de partir de traductions concrètes pour pouvoir tirer les conclusions théoriques qui s'imposent dans le domaine du sous-titrage du documentaire ethnographique peu ou pas théorisé jusqu'à maintenant.

La seconde raison qui nous pousse à associer la pratique à notre étude théorique, c'est le fait que la théorie des sciences techniques n'englobe jamais toutes les possibilités, il existe toujours des exceptions, des cas particuliers ou des combinaisons inédites que la théorie n'avait pas envisagées. Par exemple, en traduction on voit souvent apparaître la notion de « cas par cas » qui semble être l'ultime solution face à la multiplication des cas de figure. Ainsi

---

[150] BERMAN, *op.cit.* P.300-301.
[151] BERMAN *op.cit.* op. cit. P.12.

Poncharal, en spécifiant les particularités de la traduction en sciences humaines invoque ce problème :

> *il nous paraît difficile de parler de « la » traduction de manière absolument générale. Dès qu'on tente de cerner en quoi consiste le processus de traduction, de l'envisager de la manière la plus concrète, on est amené à établir des distinctions entre différents types de textes, jusqu'à en venir à postuler, si l'on pousse les choses à leur extrémité, qu'on ne peut réellement parler de la traduction qu'au cas par cas.*[152]

Notre étude consiste donc à déterminer si avec le sous-titrage du documentaire ethnographique nous nous retrouvons réellement dans une situation à traiter « au cas par cas » ou si au contraire nous arrivons à isoler certains critères et techniques à partir de notre étude pratique qui pourraient s'appliquer à d'autres traductions.

5.1 Le film *Samba de Cacete* et sa représentativité : l'intérêt de cette étude

Pour notre étude pratique nous avons choisi le film *Samba de Cacete – Alvorada Quilombola*. Il s'agit d'un documentaire brésilien de vingt-six minutes, finalisé en 2016. Il a été réalisé par André dos Santos et Artur Arias Dutra, avec Denise Schaan à la production exécutive. Le film traite des manifestations culturelles d'Igarapé Preto, une communauté quilombola – c'est-à-dire une communauté de descendants d'esclaves fugitifs – du bas-Tocantins en région amazonienne, plus précisément dans l'État brésilien du Pará. Comme son nom l'indique, le documentaire s'intéresse particulièrement au Samba de Cacete qui constitue un ensemble de musiques, de chants, de danses, de traditions et de savoir-faire hérités des esclaves de la région. Une culture qui d'après André dos Santos demeure peu connue à l'extérieur de la communauté et qui menace de disparaître au sein de celle-ci (Annexe 2).

Ce documentaire s'est révélé intéressant à de nombreux niveaux, de par les différents types de difficulté qu'il présente pour la traduction. Nous avons trouvé dans la pratique et dans la critique du sous-titrage de ce film la possibilité d'aborder de nombreuses difficultés du sous-titrage du documentaire ethnographique en général et ici de manière spécifique. Ce qui nous permet d'envisager une méthodologie présentant une grande variété de difficultés.

---

[152] PONCHARAL Bruno, « Le « social science translation project » et la traduction des sciences humaines », *Hermès, La Revue*, 2007/3 (n° 49), p. 99-106. URL : https://www.cairn.info/revue-hermes-la-revue-2007-3-page-99.htm , p102.

5.1.1 La traduction vers le français

Notre choix s'est d'abord porté sur le film *Samba de Cacete – Alvorada Quilombola* car il possède déjà une traduction française – que nous étudierons d'ailleurs par la suite – ce qui nous permet de travailler sur un cas concret de traduction. Dans notre entretien avec André dos Santos, le réalisateur du film nous explique que pour eux (lui et l'équipe du film), il était important de pouvoir traduire ce film en français car cela leur permettait de participer aux sélections du Festival International du Film Panafricain de Cannes en 2017 (Annexe 2).Cette traduction en français répondait donc à un besoin, traduction qui par ailleurs leur a permis de remporter le Prix Dikalo de Meilleur Documentaire Court-Métrage lors de leur participation au festival. L'intérêt pour traduire des films brésiliens, et particulièrement des documentaires ethnographiques vers le français est réel. J'ai d'ailleurs été amenée à traduire en l'espace de six mois, deux autres documentaires ethnographiques brésiliens en français, un long et un moyen métrage. Cet intérêt pour la traduction en français s'explique d'abord par une importante tradition anthropologique dans le pays de Lévi-Strauss, ensuite par le développement de l'anthropologie visuelle dans la lignée de l'œuvre de Jean Rouch, enfin parce que cet attachement français pour l'anthropologie s'est soldé par la création de très nombreux festivals liés aux thématiques de l'ethnographie, ce qui en fait un terrain favorable pour la diffusion des films du genre. Des festivals comme le Festival international Jean-Rouch, le festival Cinéma du Réel, le Festival Altérités, ou encore le Festival International du Film Ethnographique du Québec, sont autant de possibilités pour les productions ethnographiques pour diffuser leurs films. Notre choix s'est donc porté sur un genre de traduction, aussi spécifique soit-il, pour lequel il existe une demande et un marché, même mince. Lors de mon travail de traduction pour le documentaire ethnographique long-métrage *Marambiré* (Lamparina Filmes, 2017), je me suis rendue compte de l'absence de méthode et d'orientation pour un cas si spécifique de la traduction. Ce sont des problèmes concrets lors de la traduction de ce film qui m'ont poussé à proposer aujourd'hui cette recherche dans le but de faciliter et de systématiser de futures traductions, réalisées ou non par moi.

5.1.2 Un documentaire ethnographique contemporain

Notre choix s'est ensuite porté sur ce film car il s'agit d'un documentaire ethnographique contemporain, il intègre donc de nouvelles manières de faire de l'anthropologie, notamment visuelle et se place également dans un contexte postcolonial. En

effet, il s'agit d'un documentaire se basant sur les recherches de l'archéologue et anthropologue brésilienne, Denise Schaan. Ce film a été réalisé, produit et financé au Brésil. C'est donc une vision du Brésil sur lui-même, une vision de l'autre en son sein que nous avons choisi d'étudier.

Ce choix est intéressant, car il nous force à prendre en compte un certain nombre de considérations que nous avons déjà évoqué précédemment au sujet de la traduction postcoloniale. Ici le rapport au sujet d'étude ethnographique est loin d'être colonial ou ethnocentrique, en effet comme nous l'avons dit, il s'agit d'un documentaire de production locale qui propose une vision culturelle interne, en explorant notamment la rémanence d'une des premières cultures brésiliennes. De plus, l'un des réalisateurs est natif d'une communauté quilombola du Pará. Il nous explique d'ailleurs dans un entretien (Annexe 2) qu'il se sent proche de la communauté d'Igarapé Preto qui est quilombola comme la sienne et qui présente un certain nombre de similarités culturelles avec sa propre communauté, similarités qui lui permettent de comprendre leur langage. En même, temps André dos Santos reconnaît qu'il est un étranger dans cette communauté qui se trouve très distante de la sienne – nous parlons de deux communautés sur des fleuves différents, Tocantins et Amazone, à environ 3 jours de bateau l'une de l'autre.

Mais surement ce qui en fait un film ethnographique contemporain, c'est qu'il s'agit d'un film engagé et qui s'assume comme tel. Le réalisateur veut montrer une réalité, faire connaître une culture au plus grand nombre dans un but précis : d'une part enregistrer matériellement et diffuser une culture qui se transmet oralement et est susceptible de disparaître, d'autre part il s'agit de militer pour la préservation des aspects culturels présentés, de les valoriser pour encourager leur transmission aux nouvelles générations. Le réalisateur est donc acteur de la préservation d'une culture, son travail de documentation s'inscrit dans une lignée informative, mais dont la vision est avant tout engagée. Notons que la lutte pour la reconnaissance culturelle quilombola est souvent assortie d'une lutte politique pour la démarcation de leurs terres, ainsi que d'une lutte citoyenne pour le respect de leurs droits et le combat contre la discrimination. C'est ainsi qu'André dos Santos décrit la communauté quilombola d'Igarapé Preto :

> *Comme d'autres communautés amazoniennes qui ont obtenu le titre collectif de leurs terres, la communauté d'Igarapé Preto est formée par diverses familles qui se reconnaissent comme descendants quilombola. Lors d'une recherche archéologique due à l'implantation du système de transmission de l'énergie électrique, nous sommes entrés en contact avec cette communauté, très active dans*

la défense de ses droits et qui cherche dans la passion pour le samba une manière de raviver ses traditions.[153]

Ainsi un documentaire qui montre la vision d'un réalisateur quilombola sur les manifestations culturelles d'une communauté quilombola, se doit d'avoir une traduction qui respecte cette vision politique de reconnaissance de la différence et qui échappe par conséquent à une vision ethnocentrique.

5.1.3 Documentaire amazonien et quilombola

Le documentaire cherche à montrer les spécificités culturelles d'une communauté ayant une histoire – l'esclavage – et une localisation – l'Amazonie – spécifiques. Ces deux éléments façonnent les différences de cette communauté et en font un sujet d'étude intéressant.

Sa localisation, amazonienne et plus particulièrement entre les fleuves Tocantins, Amazone et l'Ile de Marajó en fait un endroit très riche naturellement puisqu'on y trouve la richesse de la faune et de la flore amazonienne, uniques au monde, ainsi qu'une organisation de la vie autour des cours d'eau de toutes tailles qui serpentent la région. De plus une grande partie du documentaire fait référence au monde agricole, à la culture et à l'élevage qui sont forcément différents en région amazonienne où le climat, les sols et la végétation sont très particuliers. Pour parler de ces activités agricoles, c'est donc tout un vocabulaire spécifique qui est utilisé, vocabulaire technique mais aussi local et qui est donc responsable de certaines difficultés de traduction.

C'est aussi une zone culturellement intéressante et singulière qui concentre les croyances de la forêt, la culture du manioc et la cueillette de fruits, la pêche et la relation aux eaux et enfin un lieu de rencontre entre les peuples indigènes natifs de la région, les européens exploitants de ressources forestières et les esclaves ayant fui les plantations. Ces derniers, organisés en petite société forment les quilombos ou communautés quilombola. Ainsi Dos Santos Gomes, décrit le concept du quilombo :

[Les esclaves] se sont échappés (souvent de manière collective) et ont formé des communautés, en cherchant à s'installer avec une base économique et une structure sociale propre.[154]

---

[153] DOS SANTOS, André. IGARAPÉ PRETO, O" BERÇO" DO SAMBA DE CACETE. *Amazônica-Revista de Antropologia*, 2012, vol. 4, no 2, p.442.

[154] DOS SANTOS GOMES, Flávio. *Mocambos e quilombos: uma história do campesinato negro no Brasil*. São Paulo, Companhia das Letras, 2015, p.9. (Traduit par nous)

Au Brésil, depuis les premières décennies de la colonisation, de telles communautés ont d'abord été connues sous la dénomination de mocambos, et ensuite de quilombos. Ce sont des termes d'Afrique Centrale utilisés pour désigner des campements improvisés, utilisés lors des guerres ou même pour l'emprisonnement des esclaves.[155]

Les communautés quilombola sont donc formées dans un premier temps des noirs ayant échappé à leur condition de captifs puis par leur descendance. Leur histoire, leur organisation et même leur nom « quilombo » sont ainsi intrinsèquement liés à leurs origines africaines. Mais ces communautés sont loin d'être homogènes car composées d'esclaves de diverses régions et langues, et étant dispersés dans des régions très différentes du Brésil.

Les communautés de fugitifs de l'esclavage ont produit des histoires complexes de l'occupation agraire, de création de territoires, de culture matérielle et immatérielle propres basées sur la parenté ainsi que l'usage et la gestion collective de la terre. Le développement des communautés noires contemporaines est assez complexe, avec ses processus d'identité et de lutte pour la citoyenneté.[156]

Et c'est justement cette complexité, cet héritage qui rendent le film *Samba de Cacete – Alvorada Quilombola*, intéressant. Il représente en effet une des nombreuses histoires quilombola du Brésil. Le réalisateur, André dos Santos nous a d'ailleurs précisé lors de notre entretien (Annexe 2) qu'il était particulièrement pertinent d'étudier les communautés quilombola de la région amazonienne car elles sont beaucoup moins connues que celles du Nordeste et notamment de la Bahia. Il nous explique que l'histoire des quilombos d'Amazonie est très distante de Zumbi de Palmares[157], qui lui, a acquis une notoriété nationale. D'autre part, toujours d'après le réalisateur, les africains qui sont arrivés en Amazonie sont de culture Bantoue, alors que ce sont les cultures Jeje et Yoruba qui sont les plus souvent étudiées.

Le documentaire, en représentant cette culture, contient ainsi des traces linguistiques et culturelles de ce passé et de cette réalité. Ainsi de nombreuses expressions linguistiques, musicales ou traditionnelles d'origine africaine ou indigène ponctuent le quotidien des habitants d'Igarapé Preto. Le documentaire est donc le reflet de cette culture aux origines multiples.

---

[155] DOS SANTOS GOMES, Flávio. *op. cit.* p.10.

[156] DOS SANTOS GOMES, Flávio. *op. cit.* p.7.

[157] D'après la Fundação Cultural Palmares http://www.palmares.gov.br/?page_id=8192 , Zumbi de Palmares est une icône de la résistance noire à l'esclavage, au 17e siècle il a été le leader du Quilombo de Palmares, une communauté libre d'esclaves fugitifs. Il est un symbole de la lutte contre l'esclavage, de la liberté de culte et de la pratique de la culture africaine dans le pays. Le jour de sa mort, le 20 novembre est d'ailleurs devenu le Jour de la Conscience Noire.

Le film *Samba de Cacete – Alvorada Quilombola* se distingue donc par les spécificités naturelles liées à la région amazonienne, mais aussi à son histoire et à sa population. Ce sont d'autant d'éléments qui correspondent à une réalité unique et qui font de la traduction de ce documentaire un défi linguistique et culturel. Mais aussi différente que soit la réalité du documentaire par rapport à celle du traducteur, celui-ci doit nécessairement conserver lors de sa tâche ces différentiels culturels au risque de faire perdre de sa substance au documentaire. Le maintien de la spécificité culturelle et linguistique est donc un des éléments qui nous intéressera lors de notre expérience de traduction.

5.1.4 Musique et musicalité

L'un des aspects qui nous a particulièrement intéressé lors du choix de notre film d'étude a été le thème de la musique et particulièrement de la musicalité. En effet, comme le titre du film le suggère, il traite du Samba de Cacete et de ses manifestations. Un tel sujet implique la présence d'un vocabulaire spécifique pour parler des rythmes, des instruments, des techniques pour jouer ou encore des danses, lesquels n'ont pas forcément d'équivalents dans la culture cible. Alors bien sûr la musique, est comme tous les autres champs techniques avec son vocabulaire et ses instruments spécifiques. Cependant à ce thème de la musique s'ajoute la question de la musicalité. En effet, les chansons et la poésie ont toujours été particulièrement problématiques en traduction[158]. Car au-delà du sens premier et parfois second d'un texte, des images et références, il faut prendre en compte les vers, la métrique, les sonorités (rime, allitérations, assonances, etc.). Il est très rare de pouvoir conserver tous ces éléments. Ainsi le traducteur fait des choix. Il peut prendre le parti de la littéralité, d'un mot à mot mais qui risque fortement de ne transmettre ni la musicalité, ni le caractère polysémique des termes. Il peut également réécrire la poésie ou la chanson en travaillant la forme, de telle sorte à transmettre la musicalité au destinataire même si pour cela il doit s'éloigner du sens des mots d'origine. Enfin, il peut choisir de traduire au plus près des différents sens de l'original et perdre un peu de la musicalité du texte lors de ce processus.

Dans le film *Samba de Cacete – Alvorada Quilombola*, il y a de nombreuses chansons populaires qui sont chantées par les habitants d'Igarapé Preto. Ce sont des chansons qui racontent le quotidien et les histoires des habitants du quilombo. Certaines chansons se veulent plus lyriques, d'autres sont plus pratiques (pour motiver le groupe à travailler par exemple), d'autres encore revêtent un aspect plus historique ou descriptif. Puisque ce sont des chansons,

[158] LADMIRAL, *op. cit* p.108.

elles ont toutes une certaine musicalité qui s'exprime dans le mètre des vers et dans les rimes même si cette musicalité ne s'applique pas avec rigueur, elle est néanmoins présente. La question de comment traduire ces chansons se pose donc, et notamment de savoir s'il on doit toutes les traduire de la même manière. Le traducteur se retrouve entre la nécessité de rendre la musicalité des musiques originales et l'exigence de fidélité au texte d'origine qui est d'autant plus importante que le sujet du documentaire ethnographique est la spécificité culturelle d'une communauté au niveau musical.

5.1.5 Langue portugaise et langue brésilienne

Un autre aspect de ce documentaire qui le rend particulièrement intéressant est la langue dans laquelle il est exprimé. En effet, comme nous l'avons évoqué, il s'agit d'un documentaire brésilien et filmé au Brésil avec des personnages brésiliens. Ainsi la langue qui est parlée et chantée et que nous devons traduire est la langue du Brésil. Mais quelle est cette langue du Brésil ? Orlandi s'interroge également à ce sujet :

> *la question de la langue qui est parlée touche les sujets dans leur autonomie, dans leur identité, dans leur autodétermination. Et ainsi est avec la langue que nous parlons : parlons-nous la langue portugaise ou la langue brésilienne ?*[159]

La langue parlée au Brésil est-elle le portugais où le brésilien ? Voilà un débat qui dépasse largement notre recherche et pourtant il est intéressant de l'envisager. En effet, comment traduire une langue si l'on ne sait pas ce qu'elle est ? Car ce n'est pas tant le nom de la langue qui nous intéresse mais bien les implications identitaires et politiques qui se cachent derrière. Car si les deux langues ont une origine commune, elles correspondent aujourd'hui à des réalités différentes et ce, malgré les tentatives d'uniformisation de la langue portugaise. Depuis 1911 de nombreuses tentatives d'accord se sont succédées dans les pays lusophones afin d'établir une orthographe de la langue partagée par l'ensemble des pays de la Communauté des Pays de Langue Portugaise (CPLP)[160]. Alors, même si ces accords n'ont pas abouti et qu'il ne s'agit que d'une réforme orthographique de la langue, ils sont symptomatiques d'une volonté de rapprochement des langues. Ce qui implique l'existence d'une différence entre elles. Si elles sont différentes, Orlandi reconnaît cependant une tendance à la hiérarchisation entre la langue portugaise et brésilienne, cette dernière ne serait qu'une adaptation de la première :

---

[159] ORLANDI, Eni P. A língua brasileira. *Ciência e cultura*, 2005, vol. 57, no 2, p. 29. (Traduit par nous).

[160] PINTO, Sandra, Tentativas de uniformizar a língua portuguesa sucedem-se há 17 anos, JPN, 11/04/2018. https://jpn.up.pt/2008/04/11/tentativas-de-uniformizar-a-lingua-portuguesa-sucedem-se-ha-17-anos/

La légitimité de la langue portugaise que nous avons héritée fini toujours par comme ils disent se courber, s'adapter à notre guise, alors que la langue portugaise se maintient dans sa forme dominante, intouchée et non-altérée. Et ceux qui ne la parlent pas, même au Brésil, même les brésiliens, sont dans l'erreur, sont des mauvais locuteurs, des marginaux de la langue.[161]

Orlandi défend au contraire l'existence d'une langue brésilienne qui a commencé à se constituer dès les débuts de la colonisation et qui a des mots propres qui couvrent une autre réalité[162]. Les mots portugais et brésiliens ne couvrent par exemple par les mêmes aires sémantiques. Ainsi si l'on traduit *limão* du brésilien il s'agit d'un citron vert, alors que du portugais nous parlerons d'un citron jaune, un *comboio* en contexte brésilien sera traduit en français par « convoi », alors qu'en contexte portugais nous le traduirons par « train », ou encore *rapariga* qui au Portugal est tout simplement une fille, au Brésil il s'agit d'une prostituée. Nous voyons donc que si le portugais et le brésilien ont en commun leurs mots, ils n'ont pas forcément le même sens. D'autre part :

La variation [de la langue brésilienne] n'a pas comme référence le Portugal, mais la diversité concrète produite au Brésil, par la cohabitation de peuples de langues différentes (langues indigènes, africaines, de l'immigration, etc.).[163]

La langue brésilienne est donc différente de la langue portugaise et c'est donc notre rôle de traducteur de rendre cette traduction lors de notre traduction, c'est une manière de ne pas invisibiliser la diversité linguistique du portugais qui est très importante au Brésil. Comme traducteur nous devons rendre cette différence, sans pour autant reproduire le mépris historique des « brasilerismes, tupinismes, des dangers à côté de la vraie langue »[164], dans ce sens nous devons :

Arrêter de croire que « le brésilien ne sait pas parler portugais », que « le portugais est très difficile », que les habitants de la zone rural ou des classes sociales les plus basses « parlent tout faux ».[165]

Ce film, au même titre que de nombreuses productions brésiliennes – surtout celles qui impliquent un discours oral car généralement plus éloigné des standards littéraires – représente

---

[161] ORLANDI, *op.cit*., p. 29. (Traduit par nous)

[162] ORLANDI, *op.cit*., p. 29.

[163] ORLANDI, *op.cit*., p. 30. (Traduit par nous)

[164] ORLANDI,. *op.cit*., p. 29. (Traduit par nous)

[165] BAGNO *op. cit* p.115.

donc un défi pour notre traduction. Comment rendre cette langue brésilienne par rapport à la langue portugaise en français ? La clé consiste peut-être à s'appuyer sur les différences plutôt que de les gommer. La présence de mots d'origine indigène ou africaine est par exemple un phénomène caractéristique de la langue brésilienne au vu de son histoire. Alors pourquoi traduire ces mots en français quand ceux-ci n'ont généralement pas de traduction en portugais et sont en plus, des marqueurs de la différence des langues portugaise et brésilienne. Nous proposons un système de traduction qui ne considère pas que le locuteur parle tout faux mais plutôt qui intègre sa manière de parler comme un marqueur de diversité culturelle.

5.1.6 L'oralité et le parler populaire

Enfin, nous avons choisi ce film car en plus d'être un documentaire ethnographique contemporain en langue brésilienne qui traite d'un sujet très spécifique : une communauté quilombola en région amazonienne et qui s'intéresse particulièrement à une manifestation culturelle et musicale, cette production audiovisuelle est aussi caractérisée par son caractère oral et son niveau de langue. L'oralité est en effet au cœur de ce documentaire puisque l'intégralité du discours est énoncée par les personnages eux-mêmes. Il n'y a donc pas de paroles préalablement écrites ou de commentaire écrit qui apparaissent dans le film. Même si les paroles peuvent être coupées au montage et qu'il peut y avoir une écriture narrative, elles appartiennent complètement au registre oral de la langue. De plus, le documentaire a été réalisé justement pour parler d'une culture essentiellement orale, l'oralité est donc un élément essentiel de ce documentaire comme le précise le réalisateur dans notre entretien (Annexe 2 - Traduit par nous):

> *Ce film a pour fonction de divulguer, de diffuser la culture amazonienne pour le plus grand nombre de personnes. Car quand nous avons créé la production Lamparina Filmes, nous avons vu d'une certaine manière une lacune très importante dans les manifestations culturelles qui étaient maintenues seulement oralement. [...] Comme ces cultures sont très conversées oralement, conservées par des personnes plus âgées, ces cultures courent le risque qu'une grande connaissance soit enterrée avec ces personnes, elles vieillissent, meurent et emmènent cette connaissance avec elles sans qu'elle soit répertoriée.*

Il s'agit donc ici de patrimoine immatériel, de musique, de danse et de tradition, qui est transmis oralement de génération en génération. Par la voix est transmise leur histoire, leurs rituels et leurs chansons. Cette oralité est donc le moyen de transmission de cette culture, mais fait aussi partie de cette culture. C'est donc un critère que nous devons prendre en compte lors

de la traduction. Comment allons-nous rendre les expressions typiques de l'oral, les accents, les différentes manières de parler lors du sous-titrage ? Cette oralité, devient d'autant plus un défi lors du sous-titrage puisqu'il s'agit de passer du discours oral, la version originale, au discours écrit, qui sera notre sous-titre. Mais comment rendre l'oralité à l'écrit et de surcroit un langage populaire et typique des zones rurales ? En effet, notre film *Samba de Cacete – Alvorada Quilombola*, a été tourné à Oeiras do Pará, une zone rurale du Pará en région amazonienne. En plus de sa localisation distante de la ville, la communauté présentée dans le documentaire est relativement isolée puisque ses seuls accès sont une route boueuse et le fleuve. Enfin, il s'agit d'une communauté quilombola qui vit de la pêche, la chasse, la cueillette et l'agriculture et qui par conséquent est assez populaire, notamment dans sa manière de s'exprimer. L'argot de cette communauté d'Amazonie ainsi que ses constructions orales constituent un défi pour la traduction et surtout pour l'écriture comme l'explique Sylvestre Meininger :

> *avec le sous-titrage, on transpose de l'oral vers de l'écrit, ce qui pose des questions spécifiques qui sont en particulier évidentes dans le cas du registre de langue. Ainsi, par exemple, lorsque l'on veut représenter la vulgarité, on se rend compte que des phrases identiques à celles prononcées oralement paraissent beaucoup plus choquantes à l'écrit. Il faut donc souvent atténuer d'un cran la grossièreté des expressions en sous-titrage.*[166]

Notre documentaire nous place donc dans cette situation où d'une part on souhaite rendre l'oralité et le registre de langue populaire au mieux puisque cette manière de s'exprimer est caractéristique de la culture présentée, mais d'autre part nous sommes confrontés aux difficultés d'écrire cette langue orale. Comment écrire et comment traduire les variations syntaxiques, sémantiques ou phonétiques par rapport à la langue standard ou à une forme culte de la langue « plus acceptable » à l'écrit ? Une variation dans la prononciation d'un mot, que certains appelleraient d'ailleurs une « mauvaise prononciation » ou encore « faute de langue », doit-elle être invisibilisée et passée dans un registre plus courant, ou bien doit-on faire paraître cette variation au spectateur ? Mais comme nous le rappelle Bagno, il n'existe pas de relation directe entre la phonétique et l'orthographe :

> *Comme si cela ne suffisait pas, les auteurs d'abrégé de grammaire, même les plus récents, ne font pas la distinction basique, élémentaire, entre l'orthographe et la phonétique, c'est-à-dire, entre les règles de langue écrite et les phénomènes de*

[166] BOILLAT et CORDONIER *op. cit*, p. 13.

langue orale. Ainsi, pour plus incroyable que cela paraisse, beaucoup d'entre eux classent l'orthographe comme une subdivision de la phonétique ![167]

Alors même s'il s'agit d'un cas différent, Bagno évoque cette tendance à confondre la phonétique et l'orthographe, quand celles-ci sont tout à fait différentes. En effet, le locuteur peut s'éloigner en parlant du standard de sa langue, il parlera alors une variante de celle-ci, on lui reconnaitra une manière différente de parler par rapport à d'autres locuteurs même s'il pourra être éventuellement considéré subjectivement comme marginal ou « mauvais locuteur » de la langue. La perception de la phonétique dépend du locuteur qui l'écoute, de son éloignement par rapport à la variante qu'il parle, et la science de l'étude des sons, produits grâce à l'alphabet phonétique international n'est pas accessible à la majorité des locuteurs en raison de sa complexité. Au contraire, l'orthographe répond à des règles précises que l'on peut observer dans tout texte écrit et qui est codifiée par les dictionnaires et l'Académie de langue. Les locuteurs ont un accès plus facile à ces sources pour vérifier l'orthographe et toute variante de l'orthographe est simplement considérée comme « une faute », une erreur. C'est pour ça qu'il est assez dangereux de traduire les variations du discours oral en variations du discours écrit, car cela fait alors passer le discours oral pour un discours erroné et introduit dans la tête du spectateur un jugement du type : « cette personne ne sait pas parler », « cette personne parle mal la langue », etc.

Ce film est donc un sujet d'étude extrêmement intéressant puisqu'il nous permettra d'évaluer les difficultés et solutions à traduire un langage rural, populaire et oralisé du brésilien parlé au français écrit. La difficulté étant de restituer l'esprit de l'original, sans pour autant lui appliquer une vision qui placerait la culture étudiée dans une situation hiérarchique inférieure à une norme culte. Un tel mépris linguistique serait en effet contraire au travail d'ethnographie ou de traduction et influencerait négativement le spectateur dans sa vision de l'autre. Ainsi si le traducteur ne peut renoncer à traduire l'oralité et les variantes par rapport au standard en général d'un tel document, il devra cependant opérer en conscience que la manière dont il traduira sera responsable de la vision du spectateur sur le peuple étudié et d'éventuels jugements.

Nous avons ainsi lors de ces quelques pages, tâché de démontrer l'intérêt de notre sujet d'étude pour lui-même mais aussi pour sa grande quantité de critères qui permet d'ouvrir la voie pour le sous-titrage de d'autres documentaires ethnographiques.

---

[167] BAGNO, *op. cit*, p.57. (Traduit par nous).

5.2 Les méthodes de traduction

Pour notre étude nous avons choisi de soumettre notre film à plusieurs méthodes de traduction afin de pouvoir comparer et critiquer celles-ci et de tirer des conclusions sur la traduction d'un tel produit. Ce principe d'étude de plusieurs traductions d'un même texte a été souvent utilisé en théorie de la traduction et nous nous sommes d'ailleurs inspirés de Nida dans ce sens. En effet, celui-ci dans sa recherche pour traduire le Nouveau Testament confronte plusieurs traductions qui ont déjà été réalisées et les critique l'une au regard de l'autre[168]. D'autre part Nida, pratique aussi la traduction multiple d'un même texte afin d'explorer les différentes possibilités permises par les mots. La pratique de Nida nous inspire donc dans notre recherche pour trouver une méthode de traduction qui s'adapte à notre film. Ainsi nous allons procéder à plusieurs traductions, qui mettent l'accent sur différents aspects et nous allons ensuite les comparer entre elles, ainsi qu'à une traduction existante du *Samba de Cacete – Alvorada Quilombola*. Notre recherche aboutira enfin à une critique des différentes traductions afin d'en retirer des enseignements pouvant servir à la construction d'une théorie de la traduction dans une combinaison des problèmes techniques du sous-titrage et des problèmes éthiques de la traduction ethnographique. Cordonnier nous rappelle d'ailleurs à ce sujet, l'importance primordiale de la critique pour la théorie de la traduction :

> *Pour constituer la traductologie ou la théorie de la traduction de demain, il y a tout intérêt à ce que se développe une critique des traductions, qui permettra entre autres de comprendre comment ont été vécus les rapports du traducteur à sa propre culture et à la culture étrangère, et par extension les rapports de la culture du Même à la culture de l'Autre. La critique passe par une analytique des textes traduits pour faire apparaître les modes de traduire et d'une certaine façon les modes d'être des cultures, et ainsi de mettre au jour la dynamique et la dialectique entre les deux.*[169]

Dans le cas présent, nous disposons d'une seule traduction, d'une seule version de traduction réalisée par un tiers. Pour ce qui est des deux autres versions, elles seront réalisées par nous et en suivant deux méthodes différentes qui représentent les deux principaux courant de la traduction[170]. Si nos méthodes se basent sur de grands théoriciens comme Berman et Ladmiral, elles ne leur arrivent pas à la cheville ni le prétendent. Ainsi pour notre étude nous

---

[168] STINE, Philip C. *Let the words be written: The lasting influence of Eugene A. Nida*. Boston, Brill, 2004. P81.
[169] CORDONNIER, Jean-Louis. Aspects culturels de la traduction: quelques notions clés. *Meta: Journal des traducteurs/Meta: Translators' Journal*, 2002, vol. 47, no 1, p. 45.
[170] LADMIRAL *op. cit* P.24-28.

travaillerons d'abord avec une méthode de traduction d'inspiration *cibliste*. Cette méthode comme nous l'avons évoqué précédemment se concentre sur la langue cible, la langue d'arrivée de la traduction et ainsi cherche à procurer une expérience linguistique naturelle au lecteur. La seconde méthode que nous travaillerons est la méthode d'inspiration *sourcière* qui au contraire se concentre sur la langue source, la langue de départ de la traduction et ainsi privilégie la fidélité et l'éthique de l'original. Enfin, nous étudierons une traduction réalisée pour ce film par un anthropologue français vivant au Brésil. Ce sera pour nous l'occasion de comparer le travail de quelqu'un qui se dédie à la traduction et spécialiste des langues françaises et portugaises, mais novice dans le monde de l'ethnographie, avec le travail d'un professionnel de l'anthropologie qui comprend les enjeux de l'étude des sociétés, mais qui n'est pas spécialisé en langue ni en technique de traduction. Avant d'aller plus avant dans la description des diverses méthodes, nous tenons à préciser que nous n'avons pris connaissance du sous-titrage déjà existant qu'une fois réalisées les deux autres versions de traduction afin de ne pas être influencés par les choix d'un autre traducteur.

5.2.1 La méthode cibliste

Dans notre traduction avec la méthode *cibliste* du documentaire *Samba de Cacete – Alvorada Quilombola*, nous avons tout d'abord choisi d'appliquer le rapport temps-caractère établi par Aubert et Marti de manière stricte. Ainsi, nous avons produit des sous-titres respectant le rapport de 60 caractères pour 5 secondes[171]. Le respect strict de ce rapport nous permet d'assurer un confort de lecture en termes de temps et d'espace au spectateur. Toujours dans l'optique d'offrir une traduction confortable au destinataire, les sous-titres seront caractérisés de la manière suivante :

- Ils seront situés en bas et au centre de l'écran, sauf lors de la présence d'un texte à cette position, il se trouvera alors au centre et en haut de l'écran.
- Le sous-titre sera composé de deux lignes maximum.
- Il aura 80 caractères maximum.
- Chaque sous-titre durera 1 seconde minimum.
- Et 6 secondes maximum.

[171] AUBERT, et MARTI *op. cit*. P.2.

- Les sous-titres constitueront des unités grammaticales construites d'après la norme de la langue cible.
- Le traducteur ne fera correspondre le sous-titre avec la version originale que lorsque cela est parfaitement naturel en langue cible. En cas contraire, il admettra un décalage entre la bande son et le sous-titre.
- Une réduction des répétitions et informations non nécessaires à la compréhension sera appliquée aux sous-titres pour les réduire.
- Les sous-titres seront des phrases dans un style et un registre de langue naturels pour le lecteur.
- La musicalité, des chansons et des poésies par exemple, sera recréée selon les références de la langue cible. L'objectif sera de recréer l'effet produit pour le spectateur, même si pour cela il doit s'éloigner du sens des mots.
- Les formes orales ne seront pas retransmises à l'écrit, le traducteur adoptera un registre courant qui ne choque pas l'œil ni l'oreille du lecteur. Seules des formes oralisées très communément admises pourront être utilisées.
- Pour les expressions culturelles spécifiques et techniques, on trouvera l'équivalent le plus proche dans la culture cible.
- On ne verra pas de structure étrange ou étrangère qui puisse perturber le spectateur dans le sous-titre.
- Les mots en langue étrangère ne seront pas maintenus, ils seront traduits ou supprimés.

Voilà les principales caractéristiques qui seront les nôtre lors du sous-titrage du film d'après la méthode *cibliste*. Rappelons qu'il s'agit d'adapter la traduction au destinataire pour que celui-ci se sente confortable avec le produit traduit. La méthode *cibliste* consiste donc en une application stricte des normes techniques du sous-titrage ainsi qu'en une vision très explicative du sujet. On approche donc la langue et la culture du peuple présenté du spectateur pour que celui-ci en ait une meilleure compréhension de l'autre. On fait appel aux références culturelles du destinataire pour l'aider à comprendre l'autre.

5.2.2 La méthode sourcière

Dans notre application de la méthode *sourcière* à la traduction du *Samba de Cacete – Alvorada Quilombola*, nous avons décidé d'utiliser les mêmes critères techniques que pour la méthode *cibliste*, mais cette fois, plus de manière stricte mais « dans la mesure du possible ». Ainsi nous tâcherons d'appliquer au sous-titre :

- Un rapport temps-caractères de 60 caractères pour 5 secondes
- Une répartition sur deux lignes
- 80 caractères maximum
- 1 seconde d'affichage minimum
- 6 secondes d'affichage maximum
- Un découpage des sous-titres selon une logique d'unités grammaticales
- Une position en bas au centre, sauf lors de la présence d'un sous-titre original, il se trouvera alors au haut, au centre.

Ainsi nous reconnaissons l'importance des critères techniques et du confort du spectateur dans la méthode *sourcière*, mais nous la reléguons à un second plan. Dans cette méthode, l'accent est mis sur la fidélité à l'original. Nous appliquons alors plus facilement la littéralité par exemple, autant des expressions que des structures de phrases. L'idée c'est de s'exprimer dans la langue cible de la manière la plus similaire à l'expression originale, même si pour cela le spectateur voit apparaître des formes linguistiques étrangères ou qui lui semblent étranges. Dans cette version, à l'inverse de la *cibliste* qui a tendance à invisibiliser la différence, on cherche à maintenir le plus de spécificités de l'autre pour ne pas perdre de la richesse de l'original. De manière prioritaire nous chercherons donc :

- À atteindre une certaine synchronisation entre la bande son et le sous-titre. On fera correspondre la place des noms propres et des mots transparents dans la phrase.
- La musicalité, les rimes et la versification seront maintenus si une traduction proche du sens d'origine le permet, le fond sera privilégié à la forme poétique.
- Les formes orales seront reproduites grâce à une écriture condensée ou bien à l'usage de néologismes.
- Les expressions culturelles n'ayant pas d'équivalent satisfaisant seront maintenues telles quelles et seront définies lorsque cela est possible.
- Les mots de langues étrangères dans la version originale et n'ayant pas d'équivalent satisfaisant seront maintenus.

Par équivalent satisfaisant, nous entendons un mot ou une expression qui corresponde à un même concept, un même ensemble polysémique ou à une même réalité. Ainsi le verbe « to play » en anglais sera un équivalent satisfaisant de « jouer » en français, alors que « tocar » ne sera pas un équivalent suffisant de celui-ci. En effet, « tocar » n'englobe pas les aspects du jeu ou du sport donnés respectivement par les verbes « brincar » et « jogar » en portugais. Le verbe

« jouer » par exemple ne pourra être traduit de manière équivalente en portugais, il devra être complémenté ou expliqué, mais n'aura pas d'équivalent que nous appelons satisfaisant.

Par ces critères nous développerons donc une traduction de type *sourcière*. Cette méthode a l'avantage de présenter une grande éthique dans la représentation de l'autre, puisqu'elle cherche à coller au plus près de l'original. La priorité de cette méthode est la fidélité « à tout prix » même si pour cela le spectateur perd un peu en compréhension ou en confort de lecture. En effet, la méthode *sourcière* à une tendance à la littéralité, ce qui a deux conséquences pour le lecteur : d'abord une perte de confort car le temps et le nombre de caractère le force parfois à lire vite, ou à ne pas tout lire, ensuite cela peut résulter en structures, mots ou expressions qui peuvent interpeller le spectateur à cause de leur différence. C'est donc une méthode qui fait apparaître la différence de l'autre mais qui peut aussi choquer par sa manière différente de s'exprimer.

5.2.3 Critique d'une traduction existante

Enfin, la troisième traduction que nous étudierons lors de notre étude est la traduction de André Prous. Comme André dos Santos nous l'explique lors de notre entretien (Annexe 2), André Prous est un archéologue et anthropologue français qui vit au Brésil depuis 50 ans et qui travaille à l'Université Fédérale de Minas Gerais. Le fait que ce soit un anthropologue connaissant le Brésil était pour la production Lamparina Filmes le gage d'une large compréhension, sensibilité et expérience de la thématique quilombola en Amazonie qui est un sujet complexe. Nous observons ici un choix similaire de traduction à celui que nous avions noté pour le livre de Bruce Albert et Davi Kopenawa. D'autre part, le fait qu'André Prous ait le français comme langue maternelle assurait à la traduction une certaine qualité linguistique et naturalité dans le discours. Enfin, il s'est chargé de la traduction par amitié pour la productrice Denise Schaan, il a proposé de réaliser gratuitement cette traduction pour aider ses amis car il n'y avait pas vraiment de budget pour réaliser cette traduction autrement.

Ainsi, nous sommes confrontés à une traduction qui n'a pas été réalisée par un traducteur professionnel mais par un spécialiste de l'anthropologie. Nous nous trouvons dans un cas atypique par rapport à une pratique plus classique de la traduction. Normalement celle-ci est opérée par des professionnels de la langue et des processus traductifs qui se sont parfois spécialisés dans un ou des domaines mais qui sont rarement spécialistes de ceux-ci[172]. De plus notons que si André Prous a été amené à effectuer des traductions entre le français et le

[172] Par spécialiste nous entendons, quelqu'un de formé dans un domaine spécifique.

portugais au cours de sa carrière, il s'agit ici de sa première expérience en sous-titrage. Enfin, il semblerait, après observation des méthodes de la société de production, que le traducteur ne produit pas les sous-titres mais qu'il traduit en réalité à partir de la transcription des dialogues du film. Cette transcription, disponible en annexe (Annexe 3) ne possède pas de time-code et est découpée par répliques et par séquences. De ce fait, le traducteur n'est pas vraiment « maître » du temps, de l'espace ou du découpage de ses sous-titres. C'est la personne en charge du montage qui crée les sous-titres, les incorpore au film et les synchronise. Étant donné que cette personne ne parle pas ou peu le français, nous imaginons la difficulté pour opérer un découpage et une synchronisation efficaces.

Nous n'avions aucune idée de la méthode utilisée par ce traducteur tiers lors de tout notre processus, il semblerait après une analyse postérieure de la traduction qu'il n'ait pas utilisé de méthode particulière. En effet, le sous-titrage d'André Prous adopte des positionnements très différents d'un sous-titre à l'autre, ce qui nous fait penser à une absence totale de méthode, voire une inconscience de l'existence de plusieurs méthodes de traduction. Ce qui, loin d'être une critique de l'anthropologue, est simplement le résultat d'un travail effectué sans les outils nécessaires à sa compréhension.

Cette critique de traduction est donc un élément extrêmement intéressant à analyser pour notre recherche puisqu'elle nous permet de comparer deux méthodes avec une traduction peu méthodique et qui semble tenir plus du cas par cas comme nous le montrerons par la suite. De plus, cette comparaison nous permet de comparer les choix de deux traducteurs de formations et trajectoires différentes, nous donnant ainsi une variété et richesse de situations à analyser. Pour faciliter notre analyse nous appellerons dorénavant la version d'André Prous V1, la version *cibliste* V2 et la version *sourcière* V3.

5.3 Les différentes réponses aux problèmes de traduction

Afin d'observer comment se comportent nos trois méthodes faces aux problématiques du sous-titrage de documentaire ethnographique, nous avons décidé d'isoler les différents problèmes qui se posent. Nous avons ainsi sélectionné quarante passages du film comprenant un ou plusieurs sous-titres et posant problème lors de la traduction. Ces passages ont été classés dans un tableau comprenant la transcription du film en portugais avec les time-codes, des notes sur les problèmes à traduire de tels passages, les réponses données par chacune des versions de traduction. Ce tableau (disponible en Annexe 4) nous permet ainsi de visualiser ensemble toutes les propositions et donc de pouvoir les comparer plus facilement. Nous avons identifié huit

problèmes principaux lors de la traduction. C'est sur ces huit problèmes que se portera donc notre attention et ce sont les réponses données par chaque méthode à ces problèmes qui seront au cœur de notre analyse. Tout d'abord nous nous intéresserons aux problèmes posés par l'espace des sous-titres à l'écran. Ensuite nous verrons le problème du temps des sous-titres, puis du découpage de ceux-ci. Après nous nous tâcherons d'observer la correspondance entre la Version Originale et le sous-titre. Nous verrons par la suite la question de la musicalité, puis de l'oralité et du langage populaire. Ensuite nous étudierons le cas des expressions culturelles et enfin nous parlerons des problèmes de traduction liés à la présence de mots d'origines indigène et africaine en portugais.

5.3.1 L'espace des sous-titres

En ce qui concerne la localisation des sous-titres, il n'y a pas tant d'éléments à analyser. En effet, il est communément admis que le sous-titre se trouve en bas et au centre de l'écran. Son nom « sous » -titre suggère d'ailleurs cette position à la différence du surtitre souvent employé au théâtre ou à l'opéra. Ainsi, toute personne ayant déjà regardé un film en version sous-titrée est familière avec cette localisation du sous-titre, en bas au centre. C'est donc sans surprise que ce soit cette localisation qui soit choisie dans les trois versions étudiées. Cependant un sous-titre attire notre attention dans la V1, un sous-titre situé au début du film dans la phase d'ouverture. À ce moment, les personnages chantonnent en marchant alors qu'apparaît un encart pour localiser le lieu de tournage du documentaire. Ainsi le spectateur peut lire en bas au centre :

COMMUNIDADE QUILOMBOLA DE IGARAPÉ PRETO

OEIRAS DO PARÁ - 2016

Mais dans la traduction V1, ce sont trois éléments textuels qui apparaissent simultanément, comme nous le voyons dans la capture d'écran (Annexe 5). Ainsi, le spectateur peut lire en haut au centre :

COMMUNIDADE QUILOMBOLA DE IGARAPÉ PRETO

OEIRAS DO PARÁ - 2016

Puis sous ce texte, toujours en haut et au centre il peut lire :

Communauté quilombola d'Igarapé Preto

Puis en bas au centre, il peut lire :

Celle qu'il nous a promise.

Sur une même image se trouvent donc le texte original de lieu en portugais, une partie de ce texte en français (notons que Oeiras do Pará – 2016 n'apparaît pas alors qu'il est à l'image de la première partie de la traduction très transparent), enfin se trouve en bas le sous-titrage de la bande sonore, à savoir la chanson que les personnages sont en train de chanter. Ce sont donc 124 caractères qui apparaissent pour le spectateur en un peu moins de 5 secondes. C'est bien sûr une quantité de texte trop importante pour ce laps de temps, même en admettant que le spectateur identifie assez rapidement qu'une partie du texte est en portugais et qu'il ne la lise pas. Mais c'est aussi un espace occupé par le texte bien trop important. Les trois textes occupent environ un tiers de l'écran et coupent à la fois le haut et le bas des personnages. Nous pouvons donc considérer que cette quantité de texte à l'écran est préjudiciable au visionnage du film. Dans les autres versions V2 et V3, la bande sonore a été laissée de côté étant donné qu'il s'agit d'une chanson qui se répète plusieurs fois avant et après. La chanson a donc été traduite à un autre moment pour ne traduire que l'information visuelle à ce moment-là. Ainsi dans la version *cibliste* V2 seul un sous-titre apparaît :

COMMUNAUTÉ DE MARRONS RUISSEAU NOIR

OEIRAS DU PARÁ – BRÉSIL 2016

De même pour la version *sourcière* V3 :

COMMUNAUTÉ QUILOMBOLA D'IGARAPÉ PRETO

OEIRAS DO PARÁ – BRÉSIL 2016

Il s'agit ici d'un principe basique du sous-titrage qui consiste à ne pas multiplier les zones de texte pour ne pas perdre le spectateur, surtout dans un cas comme celui-ci où nous avons la possibilité de traduire la bande son à un autre moment.

L'autre aspect concernant l'espace qui nous interpelle est l'espace occupé par le sous-titre, pas en termes de nombres de zones de texte mais en termes de longueur du sous-titre et donc du nombre de caractères que nous admettons par sous-titre. Comme nous l'avons vu lors du développement de nos méthodes, nous avons estimé qu'un sous-titre devait se limiter à 80 caractères, l'une des méthodes l'appliquant de manière stricte dans le cas V2 et de manière un peu plus flexible dans le cas V3. Ainsi le sous-titre 31, comprend 67 caractères dans la version *cibliste* V2, il en comprend 83 dans la version *sourcière* V3 et en comprend 95 dans la version d'André Prous V1. Ainsi nous observons que dans la traduction V1, les sous-titres ont tendance

à occuper beaucoup d'espace à l'écran, à l'image du sous-titre 27 de V1 qui compte 125 caractères, comme nous le voyons en Annexe 6, un tel sous-titre occupe un espace conséquent de l'écran, empiétant ainsi sur l'image.

Nous observons donc une différence entre les deux méthodes que nous avons mises en place et qui prennent en compte les critères d'espace spécifiques au sous-titrage d'une part, et les sous-titres qui ont été créés par deux personnes (l'anthropologue et le monteur) qui ne semblent pas être conscients de tels critères spatiaux.

Nous pensons qu'il est préférable de maintenir l'espace du sous-titre restreint pour ne pas créer de pollution visuelle et ainsi affecter la perception de l'image du film. Il sera alors préférable de ne sous-titrer qu'un élément à la fois, pour cela le traducteur devra hiérarchiser les informations entre les bruits de fond, la musique, les dialogues et les éléments visuels. De plus, il sera important de limiter le nombre de caractère par sous-titre et pour cela il suffira d'appliquer un simple redécoupage des sous-titres et ainsi avoir des sous-titres plus nombreux et occupant moins d'espace.

5.3.2 Le temps des sous-titres

Comme nous l'avons évoqué dans notre première partie, le temps du sous-titre est essentiel puisqu'il détermine la lecture du spectateur. Produisant des situations de sous-expositions : le spectateur n'a alors pas assez de temps pour lire ; ou des situations de surexposition : le spectateur a alors trop de temps pour lire. Dans le premier cas, cela peut entrainer un manque de confort, une fatigue à la lecture si cela se répète à de nombreuses reprises, voire l'impossibilité de lire les sous-titres en entier. Dans le second cas, un temps trop long peut amener le spectateur à relire le même sous-titre ce qui peut le rendre confus. La situation idéale et recherchée est la situation intermédiaire, ni trop long ni trop court pour la lecture.

Dans notre film, dès la transcription en portugais nous retrouvons confrontés aux deux situations. Tout d'abord, certains passages se retrouvent en sous-expositions tout simplement car les personnages parlent rapidement. C'est le cas du sous-titre 22 :

00:02:10,805 --> 00:02:12,635

Tudo o que meu avô contava

naquela década, eu sei tudinho.

Ici le sous-titre d'une durée de 1,83 seconde compte 57 caractères ce qui d'après le tableau d'Aubert et Marti (Annexe 1) devrait idéalement être de 4,75 secondes pour 57 caractères ou bien de 22 caractères pour 1,83 secondes. Ici nettement il y a trop de texte pour un si court laps de temps. Il va donc falloir effectuer une réduction pour le rendre plus lisible au spectateur. Avec la méthode *cibliste* V2, on arrive proche du nombre de caractères désiré avec 29 caractères mais une perte d'information :

Je sais tout de cette époque.

Avec la méthode *sourcière* V3, la réduction n'est pas admise car trop d'informations seraient perdues, on fait donc le pari de forcer un peu la lecture du spectateur en espérant qu'il puisse tout lire et qu'il ne se fatigue pas trop. Ainsi nous obtenons un sous-titre de 63 caractères, donc encore plus long que l'original :

Tout ce que mon grand-père

racontait de la décennie, je le sais.

C'est-à-dire qu'on exige du spectateur un temps de lecture plus de deux fois plus rapide que la norme d'Aubert et Marti, ce qui n'est pas négligeable.

Enfin, dans notre troisième version V1, le nombre de caractère (83) est encore plus important pour ce sous-titre, ce qui le rend presque illisible, même pour un œil aguerri, car il faudrait au moins trois fois plus de temps pour lire ce sous-titre confortablement :

Tout ce que mon grand-père racontait

A cette époque, je me le rappelle complètement,

Donc comme nous le voyons, chacune des méthodes traite à sa manière le manque de temps : soit en coupant considérablement le texte, soit en forçant une lecture très rapide voire impossible. L'idéal étant peut-être de trouver un juste milieu, un sous-titre plus réduit qui permette la lecture mais pas forcément aussi condensé que celui de V2. Ainsi on peut envisager quelque chose comme cela :

Mon grand-père

m'a tout raconté de cette époque.

Ce sous-titre de 47 caractères est plus acceptable à lire, mais ne supprime pas pour autant la majorité des informations. Un autre sous-titre envisageable s'appuierait sur le contexte, étant

donné que le personnage a déjà évoqué son grand-père précédemment on pourrait choisir de traduire de cette manière :

Il m'a tout raconté

de la décennie.

Nous avons alors 34 caractères et l'essentiel de nos informations est maintenu. Notons que dans la réduction du sous-titre ce sont les diminutifs et exagératifs de registre plutôt oral qui ont disparu. Une réduction est donc possible mais pour cela tous les éléments discursifs ne peuvent être maintenus. Encore une fois, il faudra que le traducteur procède à une hiérarchisation des informations pour savoir ce qu'il est important de garder et ce qui l'est moins.

La seconde possibilité temporelle est la surexposition d'un sous-titre, c'est-à-dire quand le texte apparaît pour une longue durée à l'écran, une durée supérieure au temps qui est nécessaire pour le lire. Dans le film, le cas de la surexposition est assez présent, ce qui n'est généralement pas le cas dans la plupart des documents audiovisuels puisque les mots sont plus longs à dire qu'à lire. Ici ce sont les chansons qui sont responsables de ces situations de surexposition. Le film compte d'ailleurs huit chansons qui ayant des rythmes assez lents provoquent une surexposition du sous-titre. La méthode *sourcière* V3, maintient la longueur des vers lors de la traduction, alors que V1 et V2 cette fois ne réduisent pas mais augmentent la longueur du sous-titre. Le deuxième sous-titre du film, qui est le début d'une chanson, se présente donc ainsi dans toutes les versions VO (20 caractères), V1 (34 caractères), V2 (32 caractères), V3 (27 caractères) pour 3,3 secondes alors que Aubert et Marti préconisent 40 caractères pour ce temps d'exposition :

VO

00:00:28,579 --> 00:00:31,845

Cadê o dono da roça?

V1

Ous'qu'est le patron de la ferme ?

V2

Où est le maitre de plantation ?

V3

Où est le maitre du champ ?

Mais en général la surexposition pose moins problème, en effet, exposer le spectateur plus longtemps à l'information ne peut nuire à la compréhension, elle peut seulement créer un manque de confort éventuel, une relecture du sous-titre à la limite. Dans le cas d'une chanson c'est aussi l'occasion pour le spectateur d'être attentif non seulement à l'image mais aussi d'écouter la musique et ses sonorités.

5.3.3 Le découpage des sous-titres

Comme nous l'évoquions dans notre première partie, pour que le spectateur puisse comprendre le fond du texte il faut que la forme de celui-ci s'organise de manière logique. Ainsi on préfèrera des structures simplifiées et des phrases plus courtes. De plus, on découpera les sous-titres et les lignes de sous-titre en fonction des unités grammaticale pour que le découpage visuel corresponde le plus possible au « découpage » des idées. De même, le découpage et la répartition des sous-titres devront prendre en compte les rythmes de diction et ainsi préférer découper une phrase à un moment de silence qu'au milieu d'une tirade. Le traducteur doit profiter des respirations pour introduire ses changements de sous-titre. En effet, sans ce découpage en phrases et en sous-titres plus courts, on atteint rapidement des phrases-fleuve comme c'est le cas dans V1 :

31

00:02:42,738 --> 00:02:48,135

Alors par exemple, les noirs, les esclaves, en vérité,

ils vivaient dans la cabane aux esclaves

32

00:02:48.530--> 00:02:53.586

et dans ce monde isolé ils inventaient

ces chants qui étaient leur lamentation,

33

00:02:53.689--> 00:02:57.706

leur manière de raconter leur histoire,

parcer qu'ils ne pouvaient pas s'exprimer,

34

00:02:57.798--> 00:03:01.906

ne pouvaient se plaindre à personne, alors ils

commençaient à repasser ça dans la musique,

35

00:03:01.977--> 00:03:07.580

à conter leur histoire par le chant, et dans cette

chanson ils amenaient de l'allégresse à leur travail,

36

00:03:07.701--> 00:03:12.338

alors le tambour, c'est pour eux

aujourd'hui une vision de leur histoire.

Ce sont ici six sous-titres pour atteindre le premier point. Nous pouvons facilement imaginer la difficulté de concentration pour comprendre une seule phrase énoncée en pas moins de 30 secondes et se tournant ainsi une phrase particulièrement complexe.

Sur le principe du découpage les deux méthodes que nous avons appliquées suivent cette logique qui est propre au sous-titrage et qui permet de faciliter la compréhension en modifiant très peu d'éléments de l'original. Cependant, la méthode *cibliste* V2 admettra des restructurations des phrases et un découpage qui rendra plus naturelle la traduction pour le destinataire. La méthode *sourcière*, elle, opèrera un découpage des phrases mais en maintenant si possible leurs structures. Ainsi pour les sous-titres 102 et 103 nous observons un découpage différent. Pour pouvoir sous-titrer les V2 et V3, nous avons préalablement procédé à la transcription des dialogues en portugais avec leur time-code. Ainsi nous avons fait un découpage avant même de traduire. Ce découpage prend en compte dès la version en portugais des rythmes de diction et des respirations, mais aussi des groupes d'idées tout en tachant de découper de telle sorte que les sous-titres ne soient pas trop longs. Dans la transcription, nous découpons de la manière suivante :

102

00:07:19,949 --> 00:07:23,292

O servente da caipira, ela corria a roça toda,

103

00:07:23,437 --> 00:07:28,143

servindo o povo, era o paneiro na costa

cheio, cheio, cheio daquela bebida.

Alors que dans la version V1 on trouve la répartition suivante :

102

00:07:19.999 --> 00:07:26.785

Celle qui servait l'alcool avec le citron, elle courait par toute la

plantation, servait les gens, c'était une hotte sur le dos, toute pleine

103

00:07:26.911 --> 00:07:28.025

de la boisson.

Ici l'adjectif de « de la boisson », c'est-à-dire « pleine » se trouve sur un autre sous-titre que le nom qu'il complète, cela ne paraît donc pas le découpage le plus logique. Les unités grammaticales qui fonctionnent ensemble, telles que sujet-verbe, article-substantif, verbe-adverbe, adjectif-nom, etc., devraient toujours être dans le même sous-titre, voire sur la même ligne. De plus, le découpage, tel qu'il a été fait ici, produit un sous-titre très long en temps (presque 7 secondes) et avec un nombre de caractères très importants (140), et un autre sous-titre très court (1 seconde) et avec peu de caractères (14). Nous remarquons donc que cela crée un certain déséquilibre entre les sous-titres, un manque de régularité.

La méthode *cibliste* V2 reprend le découpage de la transcription, comme V3 d'ailleurs, mais à la différence de cette dernière, elle découpe les deux sous-titres en deux phrases distinctes et opère quelques changements dans la structure des phrases :

102

00:07:19,949 --> 00:07:23,292

La servante du paysan

parcourait tout le champ.

103

00:07:23,437 --> 00:07:28,143

Elle servait les gens,

une hotte pleine de cette boisson sur le dos.

Nous avons ici un découpage logique en fonctions des idées énoncées, des unités grammaticales et de la prosodie. Dans les deux sous-titres nous avons bien la structure complète : sujet, verbe, complément. Le sujet ne se trouve pas sur la même ligne que le verbe auquel il se rapporte, mais par contre le groupe nominal n'apparaît pas fragmenté. De plus, chaque sous-titre étant une phrase complète, commence par une majuscule et termine par un point, ce qui n'est pas toujours le cas dans les sous-titrages notamment amateurs que l'on voit sur internet. Même si les sous-titres se présentent sous un visage différent, ils doivent, si on les met bout à bout former un texte cohérent ponctué de majuscules et de points.

Nous voyons donc l'intérêt du découpage des sous-titres qui permet une organisation plus logique du discours et une meilleure compréhension du spectateur sans pour autant modifier les informations du discours. Il est assez simple par exemple de transformer une phrase complexe en plusieurs phrases simples.

5.3.4 Correspondance Version Originale et Sous-titre

Rappelons-nous que le sous-titrage est une forme de traduction qui fait apparaître simultanément l'original et sa traduction. Le spectateur est donc susceptible de comparer les deux versions, aussi doit-il y avoir une certaine correspondance entre-elles. Il existe plusieurs types de correspondances. Il peut s'agir par exemple de voir si une même expression est traduite de la même manière tout au long du film. En effet, le spectateur peut, à force d'entendre un mot, même s'il ne le connaît pas, l'associer à sa traduction. Mais si cette traduction change au cours du film cela peut rendre le spectateur méfiant. Dans notre film, il y a par exemple l'évocation d'un *igarapé* à l'eau sombre qui est la raison pour laquelle la communauté s'appelle Igarapé Preto. Donc puisque les deux mots désignent exactement la même chose mais l'un sous forme de nom propre et l'autre sous forme de nom commun, il paraît logique d'appliquer à ces deux mots le même traitement lors de la traduction. Ainsi dans la V3 *sourcière*, nous avons décidé de garder le mot *igagrapé* car n'ayant pas d'équivalent satisfaisant et pour pouvoir préserver le nom de la communauté :

47

Quand ils se sont aperçus qu'il y avait un igarapé

mince, restons ici sur la rive alors.

[...]

52

Et ils se sont aperçus que l'eau était sombre.

Une eau moitié sombre qui a donné Igarapé Preto.

Dans la version *cibliste* V2, il a été fait un choix différent, nous avons décidé de traduire les deux en français et ainsi créé un nom de communauté en français qui laisse transparaître son sens et pourquoi le lieu a été appelé ainsi :

47

Quand ils ont vu qu'il y avait un ruisseau.

Ils ont décidé rester sur la rive

[...]

52

Ils ont vu que l'eau était sombre.

Et c'est de là que vient Ruisseau Noir.

Mais dans V1, on ne trouve pas cette cohérence. En effet sur ce même passage on peut lire :

46

Et se multiplier là où ils allaient vivre ensemble.

Quand ils ont vu qu'il y avait une rivière, vous pensez !

[...]

53

Enfin, um peu noire, pas vrai ?

Là où nait le nombre rivière Noire.

Alors que dans la scène d'ouverture V1 présente le lieu comme la communauté d'Igarapé Preto. Ce n'est donc pas logique ensuite d'expliquer d'où vient le nom de la communauté si ce n'est pas le même nom que celui présenté au début du film. La version *cibliste* V2 qui prend le parti d'une traduction du nom de la communauté le fait dès le début :

1

00:00:23,052 --> 00:00:27,870

COMMUNAUTÉ DE MARRONS DE RUISSEAU NOIR

OEIRAS DU PARÁ – BRÉSIL 2016

Dans la version V1 que nous critiquons, nous observons aussi le phénomène contraire. Après avoir traduit la même expression de deux manières différentes, se trouve aussi le cas où deux phrases différentes sont traduites de la même manière :

6 - VO

Cadê o dono da roça?

6 - V1

Ous'qu'est le patron de la ferme ?

10 - VO

Cadê o dono da festa?

10 - V1

Ous'qu'est le patron de la ferme ?

Les versions que nous avons créées ne possèdent pas ces différences de traduction, car il nous a paru un critère important de produire une traduction cohérente, qui soit le résultat d'un certain nombre de choix mais que ces choix se maintiennent tout au long de la traduction.

Enfin, l'autre type de correspondance qui nous a intéressé est la correspondance directe entre la bande sonore et le sous-titre par transparence. C'est le cas par exemple d'une phrase en portugais qui est composée des mots « vivo » et « morto », de manière assez transparente on peut les associer à « vivant » et à « mort ». Seulement ils sont dits dans un ordre qui pourrait paraître étrange, alors que nous avons une expression fixe qui nous influence à inverser l'ordre des mots comme suit :

8 - VO

Se tá vivo ou se tá morto,

8 - V2

S'il est mort ou vif,

On a à la fois envie d'utiliser cette expression « mort ou vif » car elle sonne bien à l'oreille, c'est une expression qui nous est familière. Mais en même temps, est-ce bien nécessaire ? L'expression « mort ou vif » est généralement utilisée plutôt dans des traques de bandit par la police, dans les westerns et ce genre d'histoires, ici ce n'est pas vraiment le cas. Et puis la forme non-inversée qui a été choisie par la version *sourcière* est-elle si terrible que cela :

8 - V3

S'il est vivant ou s'il est mort,

Si le résultat d'une correspondance entre la bande son et les sous-titres n'est pas particulièrement choquante, cela vaut peut-être le coup de maintenir l'ordre des mots transparents. Ainsi, le spectateur ne perd pas la confiance qu'il a pour le traducteur mais n'est pas pour autant perturbé dans sa langue.

5.3.5 La musicalité

Le documentaire *Samba de Cacete – Alvorada Quilombola* traite de faits culturels en lien avec la musique, ainsi les chansons et la musicalité ont une place privilégiée dans le film, ce qui nous pose d'autant plus la question de comment traduire cette musicalité.

Un des problèmes de traduction lié à la musicalité que nous avons rencontré est la rime. En effet, comment maintenir les sons finaux d'un vers, si les mots qui composent celui-ci changent complètement lors de la traduction ? Aux sous-titres 17 et 18, nous avons une rime croisée :

17

00:01:43,698 --> 00:01:49,859

Morena por ti respeito

Eu vim preso pro Maranhão

18

00:01:50,028 --> 00:01:55,445

Pede a ordem a teu governo,

Morena. Me tira dessa prisão.

V1 et V2 produisent également des sous-titres en rimes croisées, en changeant toute fois le son de l'une des rimes, la première, et étant obligés de former une rime très proche mais pas parfaite en seconde rime. En effet, le mot « Maranhão », nom d'état brésilien est difficilement substituable ou traduisible, et comme il fonctionne bien avec la rime de « prison » toutes les versions l'ont maintenu. On observe cependant des différences entre V1 et V2 :

17- V1

Jolie brunette, injustement,

me voici enchainé au Maranhão,

18- V1

Demande ma grâce aux puissants

du lieu, la brunette. Sauve-moi de la prison.

17- V2

Ma brune, pour toi j'ai du respect

Je suis venu captif au Maranhão

18- V2

Donne l'ordre à ton cabinet

Ma brune, Sors-moi de cette prison.

La traduction *cibliste* V2 adopte donc une certaine liberté par rapport à l'original pour pouvoir former ses rimes. Cependant, nous remarquons que V1 va encore plus loin dans l'interprétation du texte, interprétation qui peut être discutée. En effet, il n'est pas question de chaines ni d'injustice dans l'original, mais de prison et de respect. Nous voyons là une interprétation très libre, trop libre peut-être. Car comme nous le voyons en V2, il était possible de produire une rime en restant plus proche du texte original.

D'autre part le mètre des vers, qui donne le rythme à la chanson est un autre aspect problématique qu'il est difficile de maintenir lors de la traduction de la chanson. Par exemple,

au début du film nous nous retrouvons dans ce cas de figure avec la chanson d'ouverture. En effet, chaque vers est octosyllabique :

2

00:00:28,579 --> 00:00:31,845

Cadê o dono da roça?

3

00:00:32,204 --> 00:00:36,077

Por ele pergunto eu.

4

00:00:36,230 --> 00:00:40,652

Cadê a nossa cachaça?

5

00:00:40,920 --> 00:00:44,801

Que ele nos prometeu.

Dans V2, notre traduction *cibliste* nous avons tâché de reproduire ce mètre mais aussi de ne pas laisser de côté la rime croisée :

2

Où est le maitr' de plantation ?

3

C'est moi qui demande après lui.

4

Où est notre distillation ?

5

Celle qu'il nous a tant promise.

Grâce à certains écarts par rapport à l'original on arrive à obtenir le mètre désiré et nous nous rapprochons des rimes. L'usage de « plantation » et de « distillation », qui tous deux se distancient de l'original, nous permet de produire une rime. Cependant l'expression « maître de plantation », qui est une manière de traduire « dono da roça » peut être questionnée car au Brésil

la plantation est souvent synonyme d'exploitation de canne à sucre et donc d'esclavage. Le « maitre de plantation » pourrait aussi bien être un propriétaire d'esclave. De plus « distillation » n'est pas exactement une boisson, mais plutôt le processus pour obtenir une boisson alcoolique, il servirait ici plutôt de métonymie. Pour ce qui est de l'autre rime, il a été impossible de trouver quelque chose de similaire en sens et qui puisse rimer. Nous nous sommes donc contentés d'une rime « proche », l'une ayant son de « ui » et l'autre de « ise ». Ainsi dans ce cas, il a été possible de maintenir le mètre original, mais en faisant des choix de mots au sens discutable et en « luttant » en parallèle pour faire rimer les vers. C'est donc le fait de combiner les critères de mètre, de rime et de sens qui rend la tâche difficile. Dans V3, nous avons choisi de traduire d'abord le sens des paroles au mieux, et nous avons ensuite adapté les sous-titres de telle sorte à produire un mètre commun à tous les vers, même si ce mètre se trouve différent de l'original (hexasyllabe au lieu d'un octosyllabe). Nous avons donc choisi de rendre la musicalité par le mètre et avons abandonné la rime :

2

Où est le maitr' du champ ?

3

Je demande après lui.

4

Où est notr' cachaça?

5

Cell' qu'il nous a promise.

Pour ce qui s'agit de V1, ni le mètre ni la rime ne montre un effort particulier en ce sens, le traducteur a choisi d'ignorer cet aspect pour ne se concentrer que sur la valeur des mots. Ainsi chaque sous-titre présente un mètre et une rime différente, ne répondant à aucune logique particulière.

Nous pouvons conclure que maintenir tous les aspects de la musicalité, en plus du sens, peut s'avérer une tâche compliquée voire impossible. En effet, nous considérons le sens primordial, puisqu'il s'agit ne l'oublions pas, d'un documentaire ethnographique. Les chansons de cette communauté ne revêtent pas seulement un aspect esthétique, poétique ou de distraction, c'est aussi un héritage culturel et un témoignage des histoires du passé et de la vie de leurs aïeuls. Mais en même temps, la musicalité d'une chanson ne peut être laissé de côté, ce serait

se priver de l'essence de celle-ci. Pour cela nous préconisons donc une traduction qui ne s'éloigne pas trop du sens (pas comme V2) mais qui n'ignore pas complètement l'aspect musical du discours (pas comme V1). Le traducteur, en fonction du contexte et des possibilités qu'il a à sa disposition peut alors choisir quel élément de poétique privilégier, qu'il s'agisse du mètre, de la rime, ou des figures de style que nous n'avons pas vu dans ce film (assonances, allitération, etc.). Bien sûr, si l'opportunité se présente de maintenir plusieurs de ces aspects il devrait le faire, mais nous considérons que la traduction de seulement une partie d'entre eux serait un moindre mal.

5.3.6 L'oralité et le parler populaire

La question de l'oralité comme problématique de la traduction est particulièrement importante pour le sous-titrage. En effet, c'est un type de traduction où l'on opère le passage du discours oral au discours écrit, l'oralité est donc au cœur du processus. Dans le documentaire que nous étudions, nous avons déjà relevé l'importance de la transmission orale et d'un parler populaire des personnages du film. Ce langage oral peut se manifester de diverses manières : par la réduction des mots, par l'usage de diminutifs, par des variations de conjugaison par rapport au standard, par une prononciation différente, etc. Nous avons un bel exemple de cela aux sous-titres 73 et 74 :

73- VO

00:05:27,021 --> 00:05:29,705

Nós roçava, meus tios roçavam, derrubavam,

74- VO

00:05:29,801 --> 00:05:32,370

quando tava limpo todinha a roça,

Nous avons ici l'usage du « nous » mais conjugué à la troisième personne du singulier, ce qui serait assez similaire en français à « c'est nous qu'on …». Le problème c'est que cette conjugaison apparaît tout au long du film et que son expression en français est trop lourde pour être utilisée avec autant de fréquence. Sans compter qu'elle occupe un nombre important de caractères, ce qui poserait surement problème pour la longueur des sous-titres. Une autre forme d'oralité qui apparaît ici est la contraction très commune de « estava » en « tava ». Enfin, nous pouvons également observer l'usage d'un diminutif : « todinha ». À ces difficultés, nos différentes versions ont répondu de diverses manières. D'abord V1 qui ne montre pas de forme

d'oralité pour ce passage alors qu'elle en tient compte à d'autres moments du film comme nous le verront :

73- V1

00:05:26.329--> 00:05:33.500

On préparait la terre, mes oncles la préparait, on

Essartait et quand le terrain était tout prêt, alors on y allait

Ici, on ne voit pas particulièrement de traitement spécifique pour l'oralité, seul peut-être le mot « tout » pour « todinha ». Par contre, la présence du verbe « essarter » nous interpelle, en effet, s'il correspond bien par le sens à « roçar » il est en revanche bien plus technique et d'un usage très confidentiel. À titre de comparaison, « essarter » donne 41 600 résultats sur le moteur de recherche Google, alors qu'un terme qui lui est proche et qui a été choisi dans les autres versions, « défricher » obtient lui 2 200 000 résultats, c'est-à-dire bien plus. Bien sûr, les « résultats Google » ne sont pas une science exacte, mais ils permettent de nous faire une idée sur la fréquence d'usage de certains mots. Ici la différence s'est avérée flagrante. Dans la V2, afin de ne pas troubler le lecteur avec des variations syntaxiques ou orthographiques, la méthode *cibliste* offre une traduction où les particularités linguistiques et notamment orales ont été gommées :

73- V2

On défrichait, mes oncles défrichaient, abattaient.

74- V2

Quand le champ était propre,

Le registre adopté ici est courant et assez neutre. Seul le « on » marque un degré plus important d'oralité par rapport à un « nous » et permet de diminuer le nombre de caractère.

Enfin, c'est la version *sourcière* V3, qui semble la plus attachée à rendre l'oralité :

73- V3

Nous on défrichait, mes oncles défrichaient, abattaient.

74- V3

Quand c'tait tout propre le champ,

La juxtaposition du « nous » et du « on » rend la variante de conjugaison d'une manière plus courte et plus légère que le « c'est nous qu'on ». De plus, la réduction de « estar » est

rendue ici de manière équivalente par une réduction d' « être ». Enfin, le diminutif mais surtout la syntaxe de la phrase est reprise, ce qui provoque cette impression d'oralité et d'étrangeté peut-être.

À ce sujet, nous avons remarqué chez V1 un manque de constance par rapport à la traduction du discours oral et populaire parfois rendu très fortement, parfois complètement ignoré. D'autre part, nous nous interrogeons sur certains choix de traductions qui ont été faits comme « Ous'qu'est » (2, 4, 6, 10), « ça l'culture » (90), « dans c'temps là, j'buvions pas » (100), « mais les vieux y s'cachaient pas, y avait d'l'animation » (101), « v'nait » (125), « j'donnions » (126), « comme çui-ci, » (138). En effet, comme l'explique Muller, lorsqu'on sous-titre un langage très oral, il existe un « danger de caricature » et pour cela le traducteur doit prendre soin « d'éviter tout stéréotype linguistique »[173]. Elle remarque que :

> *On constate que l'effet d'étrangeté est produit par des graphies de prononciation populaire, par des archaïsmes et par des expressions patoisantes mais assez générales pour ne pas pouvoir être localisées précisément.*[174]

Les formes d'oraliser le discours écrit proposées dans V1 est donc discutable. Tout d'abord, car comme nous venons de l'évoquer cette *oralisation* n'est pas systématique. Ensuite par ce que cette *oralisation* se base en grande partie sur des graphies de prononciation populaire, qui causent d'après Muller un effet d'étrangeté pour le spectateur mais qui sont aussi les principaux responsables de stéréotypes linguistiques[175]. Enfin, ces marques de l'oralité sont accompagnées d'un grand nombre de fautes d'orthographe, qu'on ne sait pas si elles doivent être attribuées à une volonté de rendre compte d'une manière moins culte de s'exprimer ou bien simplement à de la négligence. Le fait est, qu'en traduisant les habitants de la communauté avec des fautes d'orthographes, le traducteur les décrédibilise et les présente comme des locuteurs qui ne savent pas parler « correctement », ce qui n'est pas vrai comme nous l'avons vu précédemment.

Aussi nous pouvons conclure qu'il est possible d'ajouter une certaine nuance orale au sous-titre mais que cela doit être fait avec mesure et avec constance. Des techniques telles que « la chute du *e* muet », « la syntaxe des interrogations » non-inversées, « l'omission de *ne* dans la phrase négative », « la réduction phonétique de tu » ou encore « l'utilisation de ça » sont

---

[173] MULLER, Marie Sylvine, « Langue familière, parler populaire, particularisme régional dans *saturday night and sunday morning* d'Alan Sillitoe et sa traduction Française », *Palimpsestes*, 10 | 1996, P.74.

[174] MULLER, *op. cit*. P.70.

[175] MULLER, *op. cit*. P.74.

d'autant de moyens de rendre l'oralité à l'écrit, toujours d'après Muller[176]. Ces formes orales en français seront plutôt bien acceptées car elles constituent des formes classiques d'*oralisation* qui ne choquent plus tant l'œil du lecteur. Elles pourront alors être utilisées de manière régulière mais modérée – il ne s'agit pas de retirer tous les *e* muets et de réduire tous les *tu* par exemple. De plus lorsque cela est possible, le traducteur pourra choisir de rendre cette oralité grâce au lexique ou à la morphosyntaxe qui sont moins stigmatisant que les marques écrites de prononciation[177].

5.3.7 Expressions culturelles

Les expressions culturelles comme l'expliquait Nida, sont au cœur des problèmes d'équivalence en traduction puisqu'elles correspondent à des réalités très spécifiques. Nous avons noté précédemment que le film que nous avons choisi se démarque par sa localisation en région amazonienne et par sa culture quilombola héritée des esclaves. Le documentaire traite également de musiques et de danses traditionnelles réalisées dans le cadre du travail aux champs. Nous avons donc ici deux champs lexicaux prédominants et problématiques lors de la traduction : le champ lexical de la nature et de l'agriculture en Amazonie et le champ lexical de la musique et de la danse. Le premier est difficile à traduire à cause de ses références à un environnement unique au monde, à des plantes, à un climat et à des pratiques agricoles très spécifiques. Il s'agit également des outils de travail ou encore de l'organisation sociale autour du travail aux champs. Ainsi dans le sous-titre 80 apparaît la notion de « mutirão » :

79

00:05:44,553 --> 00:05:49,636

Quando nós ia capinar, alimpar roça

cheia de milho, de arroz,

80

00:05:49,736 --> 00:05:51,475

nós fazia mutirão.

Ce terme, qui vient en réalité du tupi, exprime l'idée d'une initiative collective pour aider quelqu'un, pour un service mutuel ou communautaire. Ce terme, est très spécifique au

[176] MULLER, *op. cit*. P.57.

[177] MULLER, *op. cit*. P.74.

Brésil avec une pratique d'échange de services héritée des populations indigènes. Nos trois méthodes choisissent de le traduire de manières différentes. Ainsi V1 utilise « on travaillait tous ensembles », V2 de son côté « on s'entraidait » alors que V3 choisi « On faisait une entraide, un mutirão ». V1 et V2 transforment donc le substantif en forme verbale, ce qui fonctionne bien dans le cas présent, mais ce ne sera peut-être pas le cas des autres occurrences du mot. V3 à l'avantage de proposer un équivalent et l'original, sachant que par la suite l'idée de *mutirão* est développée, V3 pourra alors réutiliser seulement « mutirão » auquel on aura déjà donné un équivalent et qui aura été défini. La juxtaposition du terme original et d'un équivalent, lorsque c'est possible, permet au spectateur d'apprendre un nouveau mot, et un nouveau concept si celui-ci est expliqué par ailleurs. En plus, d'ouvrir ses perspectives lexicales et lui permet de faire correspondre sa lecture avec la bande son.

Certaines expressions de l'agriculture se mélangent parfois avec le lexique de la musique, ce qui est assez normal si l'on considère que le *samba de cacete* dont il est question, est pratiqué en parallèle du travail aux champs. Nous le voyons par exemple dans les sous-titres 112 et 113 :

112

00:07:54,179 --> 00:07:56,747

A combina era os homens,

se reuniam em multirão

113

00:07:56,802 --> 00:07:58,856

pra roçar a roça.

Ici nous identifions trois difficultés « combina », « mutirão » et « roçar a roça ». Le premier terme désigne un groupe d'homme qui se réunit pour chanter avant d'aller travailler aux champs. V1 choisi de le traduire par « combination », qui est donc un néologisme pour ne pas utiliser les mots existants en français : combinaison et combine. Dans V2, c'est « ensemble » qui est choisi pour traduire ce mot. Ce terme a l'avantage de traduire à la fois l'idée de groupe mais aussi l'idée de plusieurs voix qui chantent en même temps, même si l'ensemble musical est généralement utilisé au sujet de la musique culte comme le classique. Enfin, V3 choisi de conserver le mot tel quel, en effet, ce mot ne correspond pas à un autre aussi spécifique en français, qui s'appliquerait à la fois au chant et au monde rural. De plus, c'est un

terme qui est spécifique à cette culture, les personnages du film expliquent donc de quoi il s'agit. Étant donné que le terme « combina » est défini en portugais nous pourrions envisager de le laisser en portugais et de simplement traduire sa définition en français. Pour « mutirão », comme il a déjà été traduit auparavant, il s'agit de replacer notre choix précédant, oui mais seulement deux de nos traductions avaient choisi de le traduire par un verbe qu'il n'est pas possible de replacer ici. Face à ce problème, V1 choisi tout simplement de ne pas le traduire. V2 est obligé de modifier la préposition pour pouvoir placer son verbe et donner « pour s'entraider ». V3 lui peut simplement suivre le texte original, puisqu'il a déjà explicité le sens du terme d'origine, ce qui donne « en mutirão ». Pour la troisième expression c'est un peu plus compliqué. En effet, « roça » est déjà apparu à de nombreuses reprises à ce stade du film. V3 l'a traduite tout du long en « champ », alors que les autres ont varié entre « champ », « plantation », « ferme ». Mais ici le substantif est couplé d'un verbe de même radical qui produit un effet de répétition à l'oral. À nouveau, V1 choisi de passer outre ce problème en ne traduisant que l'un des deux termes par « essarter ». V3, maintient la même traduction de « roça » depuis le début, quitte à perdre l'effet sonore : « pour défricher le champ ». Enfin, V2 choisi de reproduire l'effet sonore : « pour défricher la friche ». Cependant, nous pouvons nous demander si cela est bien utile. En effet, cela ajoute une traduction différente supplémentaire à ce terme dans le film, pour seulement un effet sonore. À la limite, nous pouvons nous demander s'il cela vaut la peine au contraire de changer toutes les traductions de ce terme pour que cet effet fonctionne. Si cela est possible, pourquoi pas, ici par contre la traduction entre dans une rime à un autre endroit, donc il faudra choisir quel effet on souhaite privilégier.

Dans le champ lexical de la musique, c'est au niveau des instruments, des rythmes et des manières de jouer que cela pose problème. On le voit par exemple au sous-titre 221 :

221- VO

00:15:56,144 --> 00:15:58,805

por isso eles fazem o repinicado

e vou fazendo mais a marcação,

Comment traduire "repinicado" et "marcação » qui sont manifestement deux manières de décrire des battements sur le tambour. Le premier étant produit par des bouts de bois, des « cacetes » sur le flanc en bois du tambour, la « marcação » étant le battement plus classique

sur la peau du tambour et qui marque le rythme. Dans V1, le premier terme n'est pas traduit mais est pourtant francisé :

221- V1
pour ça ils font le repinique

et je renforce le battement,

Ce choix ne se justifie pas vraiment. En effet, soit on peut maintenir l'original, soit on peut le traduire, mais le franciser n'enlève rien de son étrangeté et n'ajoute rien à sa compréhension. Dans V3, nous avons cherché à rendre le sens de « repinicar » qui signifie faire ou émettre des sons aigus en percutant un corps métallique. Correspondant à cette définition en français nous trouvons le mot « tinter ». V3 choisi d'utiliser « tintement » même s'il s'agit de bois, car en portugais également le mot évoque le métal. Cet usage est peut-être intentionnel, justement pour signifier que le bois donne un son similaire au métal. Nous avons aussi laissé « marcation », qui est un terme utilisé en français par les passionnés de percussion[178]. Et au lieu de franciser « repinicado », ici le terme évoque à quiconque le fait de marquer le temps ou le rythme. Par contre, V2 fait un choix opposé et décide de traduire l'ensemble pour être mieux compris :

221- V2

C'est pour ça qu'ils font le battement,

et moi je fais le rythme.

Peut-être que « tintement » est un peu trop étrange pour un tambour, et « rythme » un peu trop général, mais qu'en unissant les deux on obtient un résultat à la fois suffisamment précis et pas trop étrange :

C'est pour ça qu'ils font le battement,

et moi je fais la marcation.

Nous entrevoyons la possibilité de nous inspirer de plusieurs méthodes pour réaliser notre traduction et l'application d'une de nos méthodes de manière stricte n'est peut-être pas la solution pour réaliser au mieux une traduction.

[178]Site Percussions brésiliennes « Le surdo » (en ligne) http://www.percussions-bresiliennes.fr/surdo.htm

5.3.8 Mots d'origine indigène et africaine

C'est donc suite aux considérations d'Humboldt que nous entamons notre dernière partie dédiée à la traduction des mots d'origine indigène et africaine. En effet, comme nous l'avons évoqué précédemment, le portugais parlé au Brésil a été particulièrement influencé par ses contacts avec les langues indigènes et africaines. Aussi la question se pose lors de la traduction de maintenir ou non ces termes qui n'ont généralement pas d'équivalents satisfaisants en français et ne se traduisent d'ailleurs pas autrement en portugais. Cette question est d'autant plus centrale que notre documentaire traite d'une communauté *quilombola* en région amazonienne.

Le passé, le présent et le futur de cette communauté est fortement lié aux peuples précolombiens et aux peuples que la colonisation a importés. Nous pouvons donc estimer qu'il serait juste que cet héritage linguistique et culturel soit transmis au spectateur du documentaire. L'objectif étant de transmettre cette idée de diverses influences étrangères qui ont fait la nation et la langue brésiliennes telles qu'elles sont aujourd'hui, tout en se gardant de produire un sentiment d'étrangeté chez le public cible. Déjà le nom de la communauté et le titre du film posent problème, en effet que faire avec le mot *quilombola* qui vient de *quilombo* ? Ainsi Freitas nous décrit les origines et les sens du mot :

> *Le mot "quilombo", qui dans son étymologie bantu signifie campement guerrier dans la forêt, a été popularisé au Brésil par l'administration coloniale par ses lois, compte-rendu, actes et décrets, pour se référer aux unités de soutien mutuel créées par des rebelles au système d'esclavage, à leurs réactions, organisations et luttes pour la fin de l'esclavage dans le pays. Ce mot a également un sens particulier pour les affranchis, et leur trajectoire de conquête et de liberté, atteignant d'amples dimensions et contenus.*[179]

Ce mot et ses significations sont le fruit d'une dynamique coloniale et de résistance à celle-ci, alors bien sûr on peut considérer que le « marronnage » est proche par le concept du *quilombo* brésilien. Cependant, il est peut-être intéressant de distinguer ces termes car le Brésil est d'abord le pays américain qui a reçu le plus grand nombre d'esclaves venant d'Afrique et que donc l'ampleur de ce phénomène est autre que celui des petites iles des caraïbes par exemple, ensuite parce que la communauté *quilombola* est une réalité du Brésil d'aujourd'hui. La Fondation Culturelle Palmares annonce le recensement de 3524 communautés *quilombola*

---

[179] FREITAS, Daniel Antunes, CABALLERO, Antonio Diaz, MARQUES, Amaro Sérgio, *et al.* Saúde e comunidades quilombolas: uma revisão da literatura. *Revista CEFAC*, 2011, vol. 13, no 5, p. 938. (Traduit par nous).

au Brésil toujours existantes. D'après cette même fondation, leur nombre pourrait en réalité atteindre près de 5000 communautés. C'est donc encore une situation bien actuelle au Brésil, de plus il existe un système de démarcation des terres *quilombola*, tout cela différencie le quilombo du *marronnage*. Alors comment traduire ce terme si spécifique au Brésil historique et contemporain ? V1 et V3 adoptent la même méthode qui consiste à laisser le mot tel quel. *Quilombo* n'est pas complètement inconnu en français, c'est un concept qui a d'ailleurs sa page Wikipédia en langue française, page qui a d'ailleurs été créé en janvier 2019 à l'occasion des menaces qui pèsent sur ces communautés depuis le début du mandat du Président Jair Bolsonaro[180]. V2 qui rejette tout mot non français, traduit par « communauté de marrons ».

La situation se répète à de nombreuses reprises et en réalité se recoupe avec notre point précédent sur les expressions culturelles. En effet, les mots qui désignent des plantes ou le paysage, ou encore l'organisation du travail sont hérités du Tupi[181]. C'est le cas de « Igarapé » et de « mutirão » que nous avons déjà vu mais aussi de « maniva » qui apparaît au 55ème sous-titre :

55- VO

00:04:16,184 --> 00:04:18,834

O camarada que tem a roça, vamos supor,

tinha a maniva, plantava maniva

56- VO

00:04:18,964 --> 00:04:21,179

então essa maniva,

era muita maniva

57- VO

00:04:21,237 --> 00:04:23,603

na véspera a gente se reunia

pra carregar maniva,

En plus, d'apparaître très fréquemment dans ces sous-titres, la « maniva » est un élément central de la culture de cette communauté. Ce type de manioc constitue le principal aliment

[180]Wikipédia « Quilombo » https://fr.wikipedia.org/wiki/Quilombo_(esclavage) consulté le 27/08/19.

[181] Dictionnaire Illustré Tupi Guarani : https://www.dicionariotupiguarani.com.br/dicionario/

cultivé par la communauté, base de l'alimentation et de tout un processus de transformation. Sa traduction est donc importante. Chacune de nos versions traduit ce terme différemment. V3, comme souvent maintien le terme tupi tel quel, l'équivalent en français, « manioc », est cependant intégré à la place d'une des occurrences de « maniva » afin que le spectateur puisse comprendre de quoi il s'agit :

56- V3

Toute cette maniva,

c'était beaucoup de manioc.

V1 fait le choix de « cassave » pour traduire « maniva », il s'agit d'un terme qui vient du créole guadeloupéen pour désigner le manioc et particulièrement la galette qui est réalisée avec de la farine de manioc[182]. En faisant ce choix, le traducteur fait une analogie entre la situation climatique, démographique et historique entre les Antilles françaises et le Brésil. S'il est vrai que ces deux endroits et cultures ont de nombreuses choses en commun, cela paraît déplacé d'utiliser un mot créole guadeloupéen, qui désigne plutôt les dérivés du manioc que la plante elle-même, dans un contexte d'agriculture au Brésil. De plus le mot « cassave » n'est pas particulièrement populaire à côté de son équivalent « manioc ».

V2 se contente de tout traduire par « manioc », après tout manioc est un mot français mais qui tient aussi son étymologie du tupi[183]. Dans certains cas l'unique appellation de « manioc » en français ne serait pas suffisante pour traduire des nuances entre « mandioca », « macaxeira », « aipim » ou « maniva » qui sont utilisées au Brésil et diffèrent pourtant par leurs usages et toxicité. Dans ce cas, nous retiendrons que l'usage de « manioc » est probablement le meilleur choix, car il permet une compréhension facile pour le spectateur, de plus c'est un terme d'origine tupi. Même si le mot est aujourd'hui couramment admis en français, c'est un emprunt par sa prononciation et son orthographe des marques d'une autre culture.

Nous avons donc vu qu'il était important de maintenir certaines références culturelles, exprimées parfois avec des mots d'autres langues. Cependant, nous ne pouvons pas oublier que

---

[182] COUDIERE Jean-Jacques et SABATTINI Sébastien, Kassaverie de Capesterre Belle Eau, Atout Guadeloupe, 15/02/2010, consulté le 27/08/19, https://www.atout-guadeloupe.com/Kassaverie-de-Capesterre-Belle-Eau_a1224.html

[183] Dictionnaire Larousse en ligne : manioc, nom masculin, (tupi manihoca) https://larousse.fr/dictionnaires/francais/manioc/49179?q=manioc#49086

d'une manière ou d'une autre le destinataire doit comprendre de quoi il s'agit. Enfin nous avons vu des possibilités de traduction par analogie par rapport à des faits historiques similaires, notamment au niveau de la colonisation, mais nous avons surtout vu les limites d'un tel procédé. En effet, il serait un peu réducteur d'envisager tous les esclaves noirs importés en Amérique ou tous les peuples indigènes de la même manière. L'histoire de l'Amérique est très complexe, et même si certains schémas d'oppression se sont reproduits dans plusieurs régions, l'Amérique a en réalité des histoires, très nombreuses et très variées. Ainsi on n'utilisera pas le mot « senzala » pour parler des États-Unis, de même le mot « ségrégation » ne fera pas référence aux mêmes éléments dans les deux pays.

Voici donc les quelques cas que nous avons choisi de mettre en lumière dans notre analyse. Il nous était impossible de commenter ici tous les choix de traduction qui ont été faits dans les trois versions françaises du film. Toutefois, nous renvoyons le lecteur, s'il souhaite connaître et observer d'autres exemples des difficultés de traduction que nous avons ici étudié, à se rendre à l'Annexe 4. Dans cette annexe, il trouvera la grille comparative des 40 passages de sous-titres que nous avons étudiés. Le lecteur pourra également se référer à la transcription en portugais complète du film et à la version d'André Prous afin de compléter ses observations.

5.4 Conclusions sur la hiérarchisation des informations

Cette étude comparative entre une méthode de traduction *cibliste*, une méthode *sourcière* et une méthode plus intuitive, nous ont permis d'observer les avantages et inconvénients de chacune d'entre elles. Ainsi, nous avons pu observer qu'aucune méthode dans son intégralité ne se détache par rapport aux autres. Chacune a fait des choix qui pouvaient être justifiés selon ses critères. Aussi nous pensons que la bonne démarche à adopter n'est pas de valoriser une méthode par rapport aux autres mais plutôt de nous inspirer de ce qui a bien fonctionné dans chacune pour la traduction de *Samba de Cacete – Alvorada Quiilombola*. Nous avons donc cherché à constituer une méthode hybride, qui au regard de nos critiques paraît la mieux adaptée à la traduction de notre film. Au sujet du grand débat qui nous occupe depuis les débuts de notre étude, à savoir si l'on doit favoriser le texte source ou le texte cible, nous trouvons notre réponse dans une citation d'Humboldt :

> *En vérité, il faut attacher à cette conception [l'idée] que la traduction porte en soi une certaine coloration d'étrangeté, mais la limite où ceci devient défaut est ici très facile à tracer. Tant que l'on ne sent pas l'étrangeté, mais l'étranger, la traduction*

a rempli son but suprême ; mais là où l'étrangeté apparaît en elle-même et obscurcit peut-être même l'étranger, alors le traducteur trahit qu'il n'est pas à la hauteur de son original.[184]

C'est donc une vision plutôt *sourcière* qu'il exprime ici, avec cette idée que l'aboutissement d'une traduction c'est de faire sentir l'étranger sans pour autant provoquer l'étrangeté. Cela correspond bien à ce que nous cherchons à transmettre : d'une part ne pas invisibiliser l'autre en le considérant dans toute sa diversité, d'autre part être compris et accepté par celui qui reçoit l'autre d'une certaine manière. Pour cela nous décidons d'édicter en maxime ce principe développé par Humboldt. Ainsi nous allons procéder à notre systématisation du sous-titrage du documentaire ethnographique par l'exemple du film *Samba de Cacete – Alvorada Quiilombola*, en ayant toujours à l'esprit que notre traduction de l'étranger s'arrêtera là où l'étrangeté se manifestera.

Pour notre méthode hybride et résultats de notre recherche nous avons décidé de classer les critères hiérarchiquement en fonction de l'importance que nous leur donnons dans le processus de sous-titrage.

5.4.1 Les critères obligatoires

Nous considérons que certains critères ne sont pas négociables lors du sous-titrage car ce sont eux qui déterminent la possibilité de lecture du spectateur et participent à sa compréhension. Aussi nous considérons obligatoire que le sous-titre soit lisible, c'est-à-dire :

- Qu'il ait une position stable et visible.
- Qu'il n'y ait pas plus de deux informations textuelles à l'écran (par exemple : sous-titre dialogue et pancarte, ou commentaire écrit en VO et son sous-titre de traduction).
- Que la longueur du sous-titre ne dépasse pas les 80 caractères, même si on acceptera exceptionnellement un dépassement de l'ordre de 10%.
- Les différences proportionnelles au rapport temps-caractère ne pourront dépasser les 50% en plus ou en moins[185].

Ensuite, observer une certaine logique dans le sous-titrage est absolument nécessaire à la compréhension du spectateur, ainsi :

- Les sous-titres devront être des phrases avec un début et une fin.

---

[184] HUMBOLDT, W. VON, « Introduction à l'Agamemnon », in THOUARD, D. (dir.), Sur le caractère national des langues, et autres écrits sur le langage, Paris, Seuil, 2000. P.39.

[185] Ce pourcentage est donné à titre indicatif, par rapport à des calculs très empiriques, il faudrait réaliser une étude plus approfondie pour affiner cette valeur.

- Le découpage des sous-titres se fera en fonction du rythme de parole des personnages, en respectant notamment les silences et les effets de narration.
- Les phrases longues et complexes (au-delà 2 sous-titres) devront être coupées en phrases simples et plus courtes, sans pour autant « couper » des informations ou changer toute la structure.
- Enfin, le traducteur devra observer une cohérence tout au long de la traduction. S'il adopte un comportement face à une situation, il devra le répéter chaque fois que se représentera la même situation.

5.4.2 Les critères préférables

Dans un second temps nous avons considéré les critères qu'il serait idéal d'appliquer, mais qui à cause du respect des critères obligatoires évoqués ci-dessus, ne peuvent pas toujours être appliqués en partie ou complètement. Ainsi dans cette seconde partie de critères nous donnons nos recommandations pour produire une traduction de qualité et sachant qu'ils ne seront cependant peut-être pas appliqués. Ainsi voici nos recommandations pour le traducteur de documentaire ethnographique, une fois les critères « obligatoires » appliqués :

- La traduction se devra d'être le plus fidèle possible, si aucun critère « obligatoire » ne l'empêche, notamment le critère de temps, tout devra être traduit sans jugement du traducteur sur l'intérêt des informations et la stylistique du discours.
- De même, lorsque cela est possible, le traducteur fera en sorte de rendre la lecture des sous-titres plus confortable. Il pourra notamment faire usage des synonymes pour réduire ou augmenter les temps de lecture.
- Si cela ne résulte pas en structures trop étranges, le traducteur fera correspondre dans la mesure du possible les sous-titres avec la bande son en plaçant notamment les mots transparents et les noms propres dans la même position que dans l'original.
- Pour ce qui est des marques de l'oralité, on tâchera de les utiliser avec modération et régularité tout au long du film. De plus, lorsque cela est possible on choisira de marquer l'oralité à l'aide du lexique ou de la morphosyntaxe.
- Si un mot ou un concept très spécifique à la culture présentée est défini dans le film, alors on laissera le mot original, et ce sans distinction de l'origine de ce mot.
- Enfin, dans une situation qui mettrait en jeu la poétique ou la musicalité du discours, le traducteur se devra de rendre dans sa traduction au moins un des éléments qui participe à la musicalité. En fonction de ses possibilités il pourra choisir entre la rime, la

versification ou les figures de style pour rendre les sonorités de l'extrait, en plus du sens premier des mots bien sûr.

5.4.3 Les critères optionnels

Enfin nous avons sélectionnés certains critères qui peuvent rentrer en compte si tous les autres niveaux de critères ont été complétés. Ces critères, dits « optionnels », pourront être utilisés pour améliorer certains aspects de la traduction, sans pour autant faire sentir leur absence s'ils ne venaient pas à être appliqués. Ces critères s'articulent de la manière suivante :

- En cas de nécessité de réduction du discours pour des questions de temps et d'espace, les expressions de l'oralité telles que les diminutifs, les augmentatifs ainsi que les répétitions pourront être supprimés.
- Si le traducteur juge que le terme original, ainsi que son équivalent sont tous deux importants à la compréhension de spectateur, il pourra choisir de les juxtaposés si le contexte, le temps et l'espace du sous-titre le permettent.
- Enfin, lorsque cela est possible, le traducteur sera encouragé à reproduire plusieurs des aspects qui composent la musicalité d'un extrait.

Si nous devions refaire la traduction de ce film ou d'un autre film similaire c'est cette hiérarchie de critères que nous choisirions d'appliquer. Cette systématisation nous permettrait d'abord de traduire plus vite car ayant déjà examiné au préalable différents types de problèmes ainsi que les réponses qui peuvent être données à ceux-ci. Ensuite, nous espérons que cette méthode nous permettrait de produire une traduction de meilleure qualité tant au niveau technique, qu'au niveau éthique. En tout cas, nous avons la certitude d'une chose, c'est que cette systématisation permettrait au moins une plus grande cohérence et régularité sur l'ensemble de la traduction. Et si certains choix devront encore être réalisés à l'instinct ou au cas par cas, nous avons l'intuition qu'ils ne seront plus la majorité.

6 Conclusion

Nous arrivons donc au terme de notre recherche. Encore une fois, comme lorsque j'ai terminé la traduction du film *Marambiré* il y a plusieurs mois, il semblerait que cette fin d'étude n'est que le début de nouveaux questionnements, expérimentations et de nouvelles recherches. Cependant, si de nouvelles interrogations surgissent, nous avons néanmoins développé un

certain nombre d'argument qui nous place aujourd'hui dans une toute autre perspective que celle où nous nous trouvions au début de cette recherche.

Un rappel des divers critères techniques du sous-titrage nous ont permis de mieux comprendre les enjeux liés à cette pratique contemporaine de traduction audiovisuelle. Nous avons pu noter qu'en plus des considérations classiques portées sur la traduction, le sous-titrage représentait un monde de l'inter-linguistique très particulier et très limité.

Nous avons ensuite abordé notre traduction à travers le spectre des sciences humaines, ce qui nous a permis d'aborder la traduction dans un champ multidisciplinaire. En effet, la traduction dans notre rapport à l'autre soulève des problématiques bien plus variés que celles de la linguistique. L'éthique du traducteur est en jeu à tout moment, à travers la responsabilité qu'il a sur la vision du monde qu'il transmet. Cela nous a permis de contextualiser la traduction par rapport à l'objectif de l'ethnographie, par rapport à la philosophie de l'autre et par rapport aux études culturelles. Cette partie était pour nous cruciale pour comprendre une conception de la traduction postcoloniale et ainsi essayer de traduire l'Autre en nous libérant de ce poids historique qui pèse sur la pratique de l'ethnographie et de la traduction.

Mais sur ces deux aspects nous n'avons rien inventé, nous n'avons fait que reprendre ce que d'autres ont un jour mieux dit que nous ne saurions jamais le dire. Notre réel défi dans cette recherche était de combiner les théories du sous-titrage et de la traduction ethnographique afin de pouvoir les utiliser simultanément lors de la traduction d'un film que nous avions choisi pour sa pertinence.

C'est alors que nous avons développé une pratique, mais aussi une critique de la traduction qui puisse nous permettre d'évaluer comment s'appliquent ces théories concrètement pour sous-titrer un film ethnographique et particulièrement entre le Brésil et la France. Nous avons alors tenté modestement de traduire avec des méthodes d'inspirations *sourcières* et *ciblistes* puisque nous ne nous pas devenu des grands théoriciens de la traduction pour l'occasion. En suivant les orientations, de Ladmiral et Berman notamment, nous avons élaboré des traductions à la fois représentatives des études de traduction, mais surtout qui abordaient la liberté et l'éthique du traducteur qui nous préoccupaient tant depuis le début. Par nos analyses de cas concrets, nous avons souhaité mettre en valeur des éléments clés lors de la traduction afin de réfléchir à comment les traiter.

Nous avons donc finalement proposé, comme résultat de cette recherche une systématisation de la traduction du documentaire ethnographique *Samba de Cacete – Alvorada Quiilombola.* Ce qui serait intéressant maintenant serait de mettre en place cette méthode pour

d’autres films et de la faire appliquer par d’autres traducteurs pour observer si cette tentative de méthodologie a une visée réelle.

Notre recherche est donc moins l’affirmation d’une méthode de traduction, qu’une invitation à tester, critiquer, et modifier la même. Ce n’est qu’une modeste contribution pour une théorie qu’il reste à créer, celle du sous-titrage du documentaire ethnographique.

7 Bibliographie

1. AUBERT, Jean-Paul et MARTI Marc, Quelques conseils pour le sous-titrage, Quelques réflexions sur la formation au sous-titrage (espagnol), Université de Nice.
2. BAGNO, Marcos. Português ou brasileiro? um convite à pesquisa. Parábola Editorial. São Paulo : 2001.
3. BAGNO, Marcos. Preconceito Lingüístico. São Paulo: Edições Loyola, 1999
4. BARGES Anne. Anthropologie-sociologie. P.Bagros, Le Faou, Lemoine.. [et al.]. ABCDaire des sciences humaines en médecine, Ellipses, 2004. P.1.
5. BARTOLL, Eduard "Parameters for the classification of subtitles" in Topics in audiovisual translation [ORERO Pilar]. John Benjamins Publishing, 2004, p53-54.
6. BARTRINA, Francesca. « The challenge of research in audiovisual translation » in Topics in audiovisual translation [ORERO Pilar]. John Benjamins Publishing, 2004 – 225p.
7. BERMAN, Antoine. *L'épreuve de l'étranger: Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*. Paris, Gallimard, 1984.
8. BOILLAT, Alain et CORDONIER, Laure. La traduction audiovisuelle: contraintes (et) pratiques-Entretien avec Isabelle Audinot et Sylvestre Meininger. *Décadrages. Cinéma, à travers champs*, 2013, no 23-24, p. 9-27
9. BOISSEAU, Maryvonne. Les discours de la traductologie en France (1970-2010): analyse et critique. *Revue française de linguistique appliquée*, 2009, vol. 14, no 1, p. 11-24.
10. BONTE Pierre et IZARD Michel, Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie, Quadrige, 1991.
11. CANADIAN ASSOCIATION OF BROADCASTERS Normes universelles du sous-titrage codé à l'intention des télédiffuseurs canadiens de langue française. Document révisé en fonction de la politique réglementaire de radiodiffusion CRTC 2011-741 et CRTC 2011–741-1 Mai 2012, Groupe de travail francophone sur le sous-titrage http://www.cab-acr.ca/french/societal/captioning/normes_universelles.pdf
12. CARROLL, Mary et IVARSSON, Jan. Code of good subtitling practice. *Retrieved February*, European Association for Studies in Screen Translation in Berlin on 17 October 1998, vol. 14, 2012.
13. COLLEYN, Jean-Paul. Champ et hors champ de l'anthropologie visuelle. L'Homme. Revue française d'anthropologie, 2012, no 203-204, p. 457-480.
14. CORDONNIER, Jean-Louis. Aspects culturels de la traduction: quelques notions clés. *Meta: Journal des traducteurs/Meta: Translators' Journal*, 2002, vol. 47, no 1, p. 38-50.
15. DA SILVA, Vagner Gonçalves. Concepções religiosas afro-brasileiras e neopentecostais: uma análise simbólica. *Revista USP*, 2005, no 67, p. 150-175.
16. DA SILVA, Vagner Gonçalves. Exu do Brasil: tropos de uma identidade afro-brasileira nos trópicos. *Revista de Antropologia*, 2012, p. 1085-1114
17. DE HEUSCH Luc, « Jean Rouch et la naissance de l'anthropologie visuelle », L'Homme [En ligne], 180 | 2006, mis en ligne le 01 janvier 2008, consulté le 06 janvier 2017. URL : http://lhomme.revues.org/24710
18. DE LINDE Z., KAY N., 1999, The Semiotics of Subtitling, Manchester, St Jerome Publishing.

19. DEMORGON, Jacques « L'interculturel entre réception et invention. Contextes, médias, concepts », Questions de communication [En ligne], 4 | 2003, mis en ligne le 08 octobre 2015, consulté le 30septembre 2016. URL: http://questionsdecommunication.revues.org/4538
20. DEMORGON, Jacques « Langues et cultures comme objets et comme aventures. Particulariser, généraliser, singulariser », Ela. Études de linguistique appliquée 2005/4 (no 140), p. 395-407.
21. DÍAZ CINTAS Jorge, Subtitling from: The Routledge Handbook of Translation Studies Routledge, 2012. Consulté le 04/02/17
22. DIAZ-CINTAS "In search of a theoretical framework for the study of audiovisual translation" in Topics in audiovisual translation [ORERO Pilar]. John Benjamins Publishing, 2004, p32.
23.
24. DOS SANTOS GOMES, Flávio. *Mocambos e quilombos: uma história do campesinato negro no Brasil*. São Paulo, Companhia das Letras, 2015.
25. DOS SANTOS, André. IGARAPÉ PRETO, O" BERÇO" DO SAMBA DE CACETE. *Amazônica-Revista de Antropologia*, Belém do Pará, 2012, vol. 4, no 2, p. 440-451.
26. DUMAS, Louise. Le sous-titrage: une pratique à la marge de la traduction. *ELIS-Echanges de linguistique en Sorbonne*, 2014, vol. 2, p. 129-144
27. DURIEUX, Christine. « Vers une théorie décisionnelle de la traduction », *Revue LISA/LISA e-journal* [En ligne], Vol. VII – n°3 | 2009, mis en ligne le 19 mai 2009, consulté le 07 mars 2018. URL: http://journals.openedition.org/lisa/119
28. EDWARDS, Elizabeth. *Anthropology and photography, 1860-1920*. Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland., 1992.
29. ESPASA, Eva. « Myths about documentary translation » in Topics in audiovisual translation [ORERO Pilar]. John Benjamins Publishing, 2004 – 225p.
30. FERREIRA GONÇALVES Alicia et CARVALHO RODRIGUES Lea, « Ethnographie, anthropologie et contemporanéité », Journal des anthropologues [En ligne], 110-111 | 2007, mis en ligne le 28 juin 2010, consulté le 01 octobre 2016. URL : http://jda.revues.org/930
31. FRANCE Claudine de, *Pour une anthropologie visuelle*, Cahiers de l'Homme, Paris, Mouton, 1979.
32. FREITAS, Daniel Antunes, CABALLERO, Antonio Diaz, MARQUES, Amaro Sérgio, *et al.* Saúde e comunidades quilombolas: uma revisão da literatura. *Revista CEFAC*, 2011, vol. 13, no 5, p. 937-943.
33. GALISSON, Robert. De la langue à la culture par les mots, Paris : CLE International, 1991. p. 150.
34. GAMBIER, Yves. « Myths about documentary translation » in Topics in audiovisual translation [PILAR Orero]. John Benjamins Publishing, 2004. P183-198.
35. GAUTHIER, Guy, *le Documentaire, un autre cinéma*, Paris, Nathan, coll. Nathan cinéma, 1995.
36. GOETHE, Le Divan occidental-oriental, 1819-27, traduction d'Antoine Berman, qui cite Schleiermacher dans *L'épreuve de l'étranger*, Paris, Gallimard, 1984

37. GOTTLIEB, Henrik. “Language-political implications of subtitling” in Topics in audiovisual translation [PILAR Orero]. Amsterdam, John Benjamins Publishing, 2004, P.83.
38. GOTTLIEB, Henrik. Subtitles, Translation & Idioms. Thesis. Copenhagen: University of Copenhagen. 1997. P.71-72.
39. GUILLEMIN-FLESCHER Jacqueline, « Théoriser la traduction », *Revue française de linguistique appliquée* 2003/2 (Vol. VIII), p. 7-18.
40. GUILLEMIN-FLESCHER, Jacqueline. Théoriser la traduction. *Revue française de linguistique appliquée*, 2003, vol. 8, no 2, p. 7-18.
41. HEUSCH, Luc de, *Cinéma et sciences sociales : panorama du film ethnographique et sociologique*, Paris, UNESCO, 1962.
42. MOGORRÓN HUERTA, Pedro. Problèmes d’équivalence et perte d’information en traduction audiovisuelle. Synergies Tunisie n°3. 2011. P.9-23.
43. HUMBOLDT, W. VON, « Introduction à l’Agamemnon », in THOUARD, D. (dir.), Sur le caractère national des langues, et autres écrits sur le langage, Paris, Seuil, 2000.
44. INSTITUTO GELEDES, “Palavras de origem africana usadas em nosso vocabulario https://www.geledes.org.br/palavras-de-origem-africana-usadas-em-nosso-vocabulario/ consulte le 05/08/19.
45. JONCKHEERE Bert, « Le sous-titrage interlinguistique a la VRT une approche ethnographique » sous la direction de Dr. Els Tobback, Université de Gand, 2009.
46. KHALIFA, Jean-Charles, Compte rendu sur « Jean-Marc LAVAUR et Adriana SERBAN, La traduction audiovisuelle – Approche interdisciplinaire du sous-titrage. Coll. «Traducto», Bruxelles, De Boeck, 2008. » in « Comptes rendus », Revue française de linguistique appliquée 2009/1 (Vol. XIV), p. 135-142.
47. KOPENAWA, Davi et ALBERT, Bruce. *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*. São Paulo, Companhia das Letras, 2019.
48. *L'Encyclopédie Canadienne*, s.v. "Les mots en inuktitut pour la neige et la glace", Dernière modification décembre 14, 2017, https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/les-mots-en-inuktitut-pour-la-neige-et-la-glace
49. LADMIRAL Jean-René, « La langue violée ? », *Palimpsestes* [En ligne], 6 | 1993, mis en ligne le 01 janvier 1993, consulté le 16 octobre 2017. URL : http://palimpsestes.revues.org/754 ; DOI : 10.4000/palimpsestes.754
50. LADMIRAL Jean-René, *Le prisme interculturel de la traduction*, Palimpsestes [En ligne], 1998, mis en ligne le 01 janvier 1998, consulté le 09 juillet 2017. URL : http://palimpsestes.revues.org/1525 ; DOI : 10.4000/palimpsestes.1525
51. LADMIRAL, Jean-René. Traduire Théorèmes Pour la Traduction. Paris, Gallimard, coll. " Tel ", no 246, 1994 [1re éd., 1979].
52. LÉVI-STRAUSS, Claude. (1955) Tristes Tropiques. *Paris, Plon*, 1975.
53. LIMA BARRETO João Paulo et al., « Des poissons et des hommes. Pour une autre anthropologie », *Les Temps Modernes* 2015/5 (n° 686), p. 158-173. DOI 10.3917/ltm.686.0158
54. LOUCIF, Hala. La dimension culturelle dans la traduction audiovisuelle.
55. MATORÉ Georges. Danica Seleskovitch et Marianne Lederer, *Interpréter pour traduire*, Paris, Didier érudition, 1984. In: *L'Information Grammaticale*, N. 25, 1985. pp. 44-47.

56. MAUSS, Marcel. *Manuel d'ethnographie*. Paris : Payot, 1947, p.5
57. MESCHONNIC, Henri. « Traduire ce que les mots ne disent pas, mais ce qu'ils font. » *Meta*, volume 40, numéro 3, septembre 1995, p. 514–517. https://doi.org/10.7202/003640ar
58. MÉVEL, Pierre-Alexis. Traduire la Haine: banlieues et sous-titrage. *Glottopol: Revue de sociolinguistique en ligne*, 2008, vol. 12, p. 161-181.
59. MOTSCH Andreas, « Le ginseng d'Amérique : un lien entre les deux Indes, entre curiosité et science », *Études Épistémè* [En ligne], 26 | 2014, mis en ligne le 01 décembre 2014, consulté le 04 août 2019. URL : http://journals.openedition.org/episteme/331 ; DOI : 10.4000/episteme.331
60. MULLER, Marie Sylvine, « Langue familière, parler populaire, particularisme régional dans *saturday night and sunday morning* d'Alan Sillitoe et sa traduction Française », *Palimpsestes*, 10 | 1996, 49-75.
61. NIDA, Eugene. Linguistics and ethnology in translation-problems. *Word*, 1945, vol. 1, no 2, p. 194-208.
62. NIDA, Eugène. *The Theory and Practice of Translation*, Published for the United Bible Society by E. J. Brill, Leiden, 1969.
63. NINEY, François, *l'Épreuve du réel à l'écran. Essai sur le principe de réalité documentaire*, Bruxelles, De Boeck Université, coll. Arts & cinéma, 2000.
64. NINEY, François. *L'épreuve du réel à l'écran: essai sur le principe de réalité documentaire*. De Boeck Supérieur, 2002. https://books.google.fr/books?hl=fr&lr=&id=aJclx6vf854C&oi=fnd&pg=PA7&dq=documentaire&ots=OKS9-YeFFN&sig=Ui06SFbeEw6uDKXyZmxnTj5QOyQ#v=onepage&q=documentaire&f=false
65. ORLANDI, Eni P. A língua brasileira. *Ciência e cultura*, 2005, vol. 57, no 2, p. 29-30.
66. ORLANDI, Eni P.. A língua brasileira. *Cienc. Cult.* [online]. 2005, vol.57, n.2 [cited 2019-05-03], pp.29-30. Available from: http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0009-67252005000200016&lng=en&nrm=iso . ISSN 2317-6660.
67. OUSTINOFF Michaël, « Théories de la traduction », dans La traduction. Paris, Presses Universitaires de France, « Que sais-je ? », 2015, p. 47-64. URL : https://www-cairn-info.sicd.clermont-universite.fr/la-traduction--9782130652175-page-47.htm
68. PEDERSEN, Jan. How is culture rendered in subtitles. In : *MuTra 2005–Challenges of Multidimensional Translation: Conference Proceedings*. 2005. p. 1-18.
69. PONCHARAL Bruno, « Le « social science translation project » et la traduction des sciences humaines », *Hermès, La Revue*, 2007/3 (n° 49), p. 99-106. URL : https://www.cairn.info/revue-hermes-la-revue-2007-3-page-99.htm
70. PUCCINI Paoli, « Le « grand tour » de la traduction. Pour un parcours interdisciplinaire et interculturel », Ela. Études de linguistique appliquée 2006/1 (no 141), p. 23-32.
71. REUTERS, Exame Abril, "Bolsonaro devolve demarcação de terras indígenas para Agricultura via MP" https://exame.abril.com.br/brasil/bolsonaro-devolve-demarcacao-de-terras-indigenas-para-agricultura/
72. RICOEUR, Paul. « Le paradigme de la traduction », *Esprit*, 1999. p. 8-19.

73. SAID, Edward W., MALAMOUD, Catherine, MEININGER, Sylvestre, *et al. L'orientalisme: l'Orient créé par l'Occident*. Paris : Seuil, 2004.
74. SANAKER, John Kristian. Les Indoublables: Pour une éthique de la représentation langagière au cinéma. Glottopol, 2008, vol. 12, p. 147-160.
75. SANTIAGO, Vera. "Closed subtitling in Brazil" in Topics in audiovisual translation [ORERO Pilar]. John Benjamins Publishing, 2004 – 225p.
76. SCHLEIERMACHER, F. *Sur les différentes méthodes de traduction*, conférence donnée à l'Académie royale des sciences de Berlin le 24 juin 1823, traduction d'Antoine Berman, qui cite Schleiermacher dans *L'épreuve de l'étranger*, Paris, Gallimard, 1984, p. 235.
77. SHAMMA, Tarek, POSTCOLONIAL STUDIES AND TRANSLATION THEORY. MonTI. Monografías de Traducción e Interpretación [en linea] 2009, (Sin mes) : [Fecha de consulta: 25 de julio de 2019] Disponible en:<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=265119728014> ISSN 1889-4178
78. SIBEUD, Emmanuelle. Post-Colonial et Colonial Studies: enjeux et débats. *Revue dhistoire moderne contemporaine*, 2004, no 5, p. 87-95.
79. STASZAK, Jean-François. Qu'est-ce que l'exotisme?. *Le Globe*, 2008, vol. 148.
80. STINE, Philip C. *Let the words be written: The lasting influence of Eugene A. Nida*. Boston, Brill, 2004.
81. TATILON Claude, « Traduction : une perspective fonctionnaliste », *La linguistique*, 2003/1 (Vol. 39), p. 109-118. DOI : 10.3917/ling.391.0109. URL : https://www-cairn-info.sicd.clermont-universite.fr/revue-la-linguistique-2003-1-page-109.htm
82. VAGUER Céline. « Expressions figées et traduction : langue, culture, traduction automatique, apprentissage, lexique ». Jean-Claude Anscombre & Salah Mejri. *Le figement linguistique : la parole entravée*, Honor´e Champion, pp.391-411, 2011, LEXICA. Mots et Dictionnaires.
83. VENUTI, Lawrence. The translator's invisibility: A history of translation. Routledge, 2017.
84. VENUTI, Lawrence. The translator's invisibility. *Criticism*, 1986, vol. 28, no 2, p. 179-212.
85. VENUTI, Lawrence. Traduction, intertextualité, interprétation. *Palimpsestes. Revue de traduction*, 2006, no 18, p. 17-42.
86. VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo, « Perspectivisme et multinaturalisme en Amérique indigène », Journal des anthropologues [En ligne], 138-139 | 2014, mis en ligne le 15 octobre 2016, consulté le 30 mars 2015. URL : http://jda.revues.org/4512
87. VONK, F. (2010). Karl Bühler, « Théorie du langage. La fonction représentationnelle ». Préface de Jacques Bouveresse, présentation de Janette Friedrich. Traduction de l'allemand, notes et glossaire de Didier Samain. Marseille, Agone, 2009. *Philosophiques*, *37*(2), 566–573.

8 Annexes

8.1 Annexe 1 : Tableau du rapport temps-caractères en sous-titrage de Aubert et Marti[186].

1.4. Grille d'équivalence

Afin de travailler avec des repères sûrs, on aura toujours à l'esprit la grille d'équivalence suivante, qui propose le rapport entre caractères et temps.

1	0,08	**21**	1,75	**41**	3,42	**61**	5,08
2	0,17	**22**	1,83	**42**	3,5	**62**	5,17
3	0,25	**23**	1,92	**43**	3,58	**63**	5,25
4	0,33	**24**	2	**44**	3,67	**64**	5,33
5	0,42	**25**	2,08	**45**	3,75	**65**	5,42
6	0,5	**26**	2,17	**46**	3,83	**66**	5,5
7	0,58	**27**	2,25	**47**	3,92	**67**	5,58
8	0,67	**28**	2,33	**48**	4	**68**	5,67
9	0,75	**29**	2,42	**49**	4,08	**69**	5,75
10	0,83	**30**	2,5	**50**	4,17	**70**	5,83
11	0,92	**31**	2,58	**51**	4,25	**71**	5,92
12	1	**32**	2,67	**52**	4,33	**72**	6
13	1,08	**33**	2,75	**53**	4,42	**73**	6,08
14	1,17	**34**	2,83	**54**	4,5	**74**	6,17
15	1,25	**35**	2,92	**55**	4,58	**75**	6,25
16	1,33	**36**	3	**56**	4,67	**76**	6,33
17	1,42	**37**	3,08	**57**	4,75	**77**	6,42
18	1,5	**38**	3,17	**58**	4,83	**78**	6,5
19	1,58	**39**	3,25	**59**	4,92	**79**	6,58
20	1,67	**40**	3,33	**60**	5	**80**	6,67

[186] AUBERT, Jean-Paul et MARTI Marc, Quelques conseils pour le sous-titrage, Quelques réflexions sur la formation au sous-titrage (espagnol), Université de Nice. P.2.

8.2 Annexe 2 : Entretien du réalisateur du film *Samba de Cacete – Alvorada Quilombola*, André dos Santos, réalisée le 23/07/2019 par Mathilde Boisselier par téléphone.

1) Quem fez a legendagem francesa? Como e por que escolheram esta pessoa?

A tradução pro francês, foi um arqueólogo, antropólogo que era amigo da minha falecida esposa, que ele é francês, o nome dele é André Prous, ele mora lá em Minas, entendeu.

Então como é um cara que é da arqueologia e da antropologia, teria mais vivência, mais sensibilidade por se tratar de uma comunidade quilombola que é um tema mais complicado como o próprio termo quilombola.

Na verdade, também, pensando nos custos do projeto, e como André Prous ofereceu e que era muito amigo da Denise, ficou mais fácil para a gente, fazer com ele a tradução pro francês.

2) Por que foi interessante traduzir seu filme pro francês?

A gente fez a tradução pro francês, visando o Festival do Filme Pan-africano de Cannes, por ser um festival voltado para filmes pan-africanos, também para diáspora africana. Então a gente visava este festival, mais especificamente. É por isto que resolvemos fazer porque é um festival que valoriza a cultura africana.

3) Queria saber se vocês consideram a relação diretor/ comunidade como interna (fazendo um filme sobre sua própria cultura) ou externa (fazendo um filme sobre a cultura de outros).

Assim a minha relação como diretor, é meio que uma interface porque eu sou quilombola, cresci numa comunidade quilombola que foi a primeira no Brasil a receber título de terra definitivo. Levou também a que outras comunidades receberam esse título também. Eu me sinto um pouco de dentro, apesar de Pacoval ser bem distante da comunidade onde cresci.

Mas como sempre falam, este tato do diretor em falar a língua dessas pessoas, é importante para

tu ter um registro fiel. De certa maneira preciso ganhar a confiança de essas pessoas para que elas possam se abrir e falar para ti. Os quilombolas eles são complicados para falar, tem uma certa timidez aí. Então eles falando para uma pessoa que sabem que é quilombola, conhecendo a minha historia, conhecendo a minha comunidade, eles se abrem e ai tenho um registro mais fiel do que seria, mesmo tendo toda a intimidação da equipe e da câmara. Mas a logica é que nossa equipe já era uma equipe que trabalhava juntos, então a equipe abraçou muito esta causa e se tornou mais um, de lá da comunidade então ficou fácil para que possamos dar um registro mais fiel por assim dizer.

Mas por outro lado me sinto estrangeiro lá porque é uma comunidade que não é a minha, é bem distante, então não sou de lá.

Tenho esta interface de me sentir uma pessoa de dentro fazendo um documentário, tem esta questão de eu não ser de lá desta comunidade especificamente.

E por outro lado me identifico muito com as coisas porque várias das coisas que foram relatadas no documentário, já existiam na minha comunidade e não existem mais. Mas na minha época quando era moleque existia, então sabia muito bem do que eles estavam falando.

4) Quais são os objetivos de este filme etnográfico: informar, defender, identificar, estudar, etc. tais práticas culturais?

Este filme ele tem a função de divulgar, difundir a cultura amazônica pro maior número de pessoas. Porque quando a gente criou a Lamparina Filmes, a gente de certa maneira viu uma lacuna muito grande de manifestações culturais, que tavam mantidas só na oralidade. E as poucas coisas escritas sobre esta cultura tava no meio acadêmico, escrito numa linguagem acadêmica e basicamente para academia.

Então como estas culturas são guardadas muito na oralidade, e guardadas também por pessoas mais velhas, corre o risco desta cultura, de um grande conhecimento ser enterrado com essas pessoas, as pessoas estão ficando velhas, estão morrendo e vão levando consigo sem que seja registrado.

Então a ideia é que o grande publico conheça essas histórias antes que elas desapareçam, façam que elas não desapareçam. Mas divulgar e difundir a traves do meio audiovisual essas culturas e mantê-las vivas de certa maneira até incentivar para que as próximas gerações mantenham essa cultura.

Então isto não só acontece com Samba de Cacete, mas com o Marambiré, com Os Mestres Praianos do Carimbó, que são pessoas velhas que mantem nossa cultura.

Tratando de remanescente de quilombos, remanescentes de escravos é importante também que esta história seja contada. Porque esta região, ela tem uma cultura diferente da que é contada, os heróis são diferentes dos heróis que ficaram nacionalmente conhecidos como Zumbi, para cá para esta região os heróis são outros, é outras historias, outras tradições, inclusive negros que vieram de uma parte especifica da África, uma cultura Bantu diferente desta cultura Jeje e Yoruba mais conhecida então são coisas bem especificas que a gente não conhece, tem coisas daqui do estado de Pará, que a gente na capital não conhece.

5) Queria saber como você acha que deveria ser traduzido palavras que são especificas a esta comunidade quilombola na Amazônia:

a) manter a palavra original, e deixar o espectador entender pelo contexto

b) tentar definir e explicar a palavra

c) ou dar um equivalente, algo que se aproximaria em francês ?

Pois é o direcionamento era de ter um entendimento do ritual, então se tem uma palavra semelhante que possa dar um entendimento melhor, elas foram usadas, e tem coisas que realmente não tem jeito, mas a gente procurou sempre algo equivalente para que tivesse entendimento da história.

Na verdade, vejo pelo lado que esta cultura precisa ser entendida, já que a gente quer divulgar pro maior numero de pessoas para mim pessoalmente, é importante que se haja entendimento, a gente não está fazendo uma adequação para outra cultura, estamos usando palavras equivalentes para que se entenda a cultura.

Na verdade o filme não foi feito com intuito de ser traduzido, o filme foi feito para contar a historia, a tradução é uma coisas posterior, para que haja entendimento, é preciso que alguém que tenha o domínio da língua, traduza mas que seja mantida a essência do filme entendeu, para que o filme não seja distorcido.

Só complementando, o filme é o que ele é entendeu, ele foi pensado para ser um filme para contar aquela história e depois é grosso modo a gente que se vira para traduzir aquilo. E como te falei tem palavras que não tem tradução ne então, essas a gente mantem ali mas, a ideia é que o filme foi pensado para ser em português para contar para a gente esta historia que o próprio grande publico não conhece até dentro do Pará, que é um estado muito grande, tem gente que nunca ouviu falar de Marambiré. Então a gente teve também a preocupação de manter o filme com maior numero de imagens de cobertura, para não ser um talk-head para não ser

cabeças falando, então cada ação daquela ali, cada fala daquela, ela esta sempre coberta por uma ação para ilustrar de maneira geral e para que a gente não fique dependente da fala.

6) Você prefere perder um pouco em fidelidade para ser melhor entendido pelo publico ou perder em entendimento para ficar mais fiel a cultura apresentada?

Para responder a tu pergunta, eu prefiro fidelidade, tanto é que quando faço uma entrevista eu procuro interferir o mínimo possível. Na entrevista quando estou de frente com um mestre desses, antes de começar a entrevista falo, mestre, quem sabe da cultura é o senhor, estou aqui como um simples entrevistador, esquece a câmara, esquece a equipe, que o senhor vai estar falando de uma coisa que o senhor entende, o que o senhor vai falar é a verdade, se precisa repetir, repita, se quiser ponderar, considerar, refazer, eu procuro deixar ele a vontade para fazer uma coisa que ele sabe, que ele é o mestre naquilo, não eu entendeu, então prefiro que seja um registro fiel dele, e com uma pessoa que esta tendo o lugar de fala e que fala o que quiser.

É logico que o filme sempre vai ser uma visão do diretor, mas estou com base naquilo que foi me dito com fidelidade.

A questão da tradução, de ser o mais fiel possível, é logico que isso aí eu não vou abrir mão. Mas isto é um processo muito depois, eu penso o filme como um produto de salvaguarda, é uma coisa que vai ficar eternizada então eu penso no filme primeiro e a tradução vem depois, aí então sim vou querer fidelidade.

Eu quando estou entrevistando, eu não me preocupo de dirigir o meu entrevistado, a ponto de dizer não fale isto porque nos não vamos ter uma palavra em inglês ou em francês equivalente. Não pode falar o que o senhor quiser, e a gente se vira para traduzir depois, se tiver uma palavra equivalente, se não tiver paciência, é bem isso. Eu nem penso na tradução, eu penso realmente no filme.

8.3 Annexe 3 : Transcription des dialogues en portugais du film *Samba de Cacete – Alvorada Quilombola*

1
00:00:23,052 --> 00:00:27,870
COMMUNIDADE QUILOMBOLA DE IGARAPE PRETO
OEIRAS DO PARA - 2016

2
00:00:28,579 --> 00:00:31,845
Cadê o dono da roça?

3
00:00:32,204 --> 00:00:36,077
Por ele pergunto eu.

4
00:00:36,230 --> 00:00:40,652
Cadê a nossa cachaça?

5
00:00:40,920 --> 00:00:44,801
Que ele nos prometeu.

6
00:00:44,917 --> 00:00:48,755
Cadê o dono da roça?

7
00:00:48,941 --> 00:00:52,610
Por ele pergunto eu.

8
00:00:52,860 --> 00:00:56,422
Se ta vivo ou se tá morto,

9
00:00:56,546 --> 00:01:00,563
Ou se a onça já comeu.

10
00:01:00,738 --> 00:01:04,582
Cadê o dono da festa?

11
00:01:04,857 --> 00:01:08,249
Por ele pergunto eu.

12
00:01:14,213 --> 00:01:18,810
SAMBA DE CACETE
ALVORADA QUILOMBOLA

13
00:01:28,881 --> 00:01:32,799
Olha, o Samba de Cacete
era uma festa trazida pelos negros.

14
00:01:33,006 --> 00:01:38,307
Quando meu avô e meu bisavô
chegaram pra cá eles eram fugitivos,

15
00:01:38,426 --> 00:01:40,169
eles eram negros escravos,

16
00:01:40,348 --> 00:01:43,620
eles chegaram no
final da década de 1800, no final.

17
00:01:43,698 --> 00:01:49,859
Morena por ti respeito
Eu vim preso pro Maranhão

18
00:01:50,028 --> 00:01:55,445
Pede a ordem a teu governo,
Morena. Me tira dessa prisão.

19
00:01:55,580 --> 00:02:00,887
Se eu pudesse ser
governo, que pudesse governar

20
00:02:01,062 --> 00:02:05,986
Eu governava meio mundo,
moreno, meio mundo e meio mar.

21
00:02:06,137 --> 00:02:10,680
Isso foi a primeira cantiga do samba
que meu avô me ensinou na década de 40,

22

00:02:10,805 --> 00:02:12,635
tudo o que meu avô contava
naquela década, eu sei tudinho,

23
00:02:12,795 --> 00:02:14,728
o que eles conversavam, os costumes deles.

24
00:02:14,923 --> 00:02:18,252
Eles entravam pra cá pra mata,
trabalhavam muito aqui na mata,

25
00:02:18,362 --> 00:02:22,356
pra se manter no extrativismo,
e quando eles estavam pra descansar,

26
00:02:22,489 --> 00:02:27,027
eles inventaram essas músicas.
Não tá toda escrita a história, a maior parte é oral.

27
00:02:27,261 --> 00:02:30,506
Então a melodia, ela busca toda uma história,

28
00:02:30,634 --> 00:02:35,729
do canavial, né?
Da Iaiá, que eram as mulheres,

29
00:02:35,903 --> 00:02:39,051
e são melodias, que se tu fores
prestar atenção,

30
00:02:39,188 --> 00:02:42,541
tem tudo haver com a realidade deles,
o que aconteceu com eles.

31
00:02:42,738 --> 00:02:48,364
Então por exemplo, os negros,
os escravos na verdade, eles viviam na senzala

32
00:02:48,547 --> 00:02:51,947
e nesse mundo isolado, eles criavam

essas cantorias

33
00:02:52,069 --> 00:02:55,427
que era a lamentação deles,
a contação de história deles,

34
00:02:55,546 --> 00:02:59,673
que eles não podia se expressar,
não podiam reclamar com ninguém,

35
00:02:59,729 --> 00:03:04,980
então eles começavam a enversar em música,
contar a história deles através da cantoria,

36
00:03:05,153 --> 00:03:07,897
e nessa cantoria eles alegravam o trabalho deles,

37
00:03:08,014 --> 00:03:12,384
então o tambor pra eles hoje
é uma visão da história deles.

38
00:03:12,534 --> 00:03:16,131
Como eles vinham fugidos dos canaviais,
dos grandes fazendeiros

39
00:03:16,298 --> 00:03:19,483
aonde eles chegavam pra lá,
eles ficavam escondidos,

40
00:03:19,567 --> 00:03:24,134
com a notícia de que o lugar era bom,
aí eles iam se migrando, juntando,

41
00:03:24,293 --> 00:03:27,552
tanto é que o primeiro nome dado pra cá,
era Retiro Grande.

42
00:03:27,652 --> 00:03:29,166
Eles chegaram a conviver com os índios,

43
00:03:29,259 --> 00:03:32,925
o papai me dizia que ainda os índios
mataram algumas pessoas aqui

44
00:03:33,012 --> 00:03:38,996
só que chegou alguém junto com o índio
e começou a conversar também com os indígenas.

45
00:03:39,112 --> 00:03:41,454
Um tal de "volta seca", chegou e conversava,

46
00:03:41,582 --> 00:03:45,718
então o índio foram deixando eles fazer
e ampliando onde eles tinham que conviver.

47
00:03:45,820 --> 00:03:49,549
Quando eles perceberam que tinha o igarapé,
puxa, então bora ficar aqui na beira

48
00:03:49,728 --> 00:03:53,334
porque até pra própria água de consumo,
era mais perto,

49
00:03:53,524 --> 00:03:57,829
não tinha como ter um poço na época,
então eles tomavam a água do igarapé.

50
00:03:57,920 --> 00:04:01,509
E foi formando e crescendo e
também se preservando o igarapé,

51
00:04:01,594 --> 00:04:04,390
porque era da onde se tinha
o meio de sobrevivência,

52
00:04:04,437 --> 00:04:09,409
aí perceberam também que a água tinha uma, escura,
a água meio escura né, então que abre para Igarapé Preto.

53

00:04:09,542 --> 00:04:11,921
E começou chegar mais negro ainda,
mais negro começou chegar

54
00:04:11,999 --> 00:04:16,026
começaram a fazer a roça,
e nessa roça a diversão era o samba de cacete.

55
00:04:16,184 --> 00:04:18,834
O camarada que tem a roça, vamos supor,
tinha a maniva, plantava maniva

56
00:04:18,964 --> 00:04:21,179
então essa maniva,
era muita maniva

57
00:04:21,237 --> 00:04:23,603
na véspera a gente se reunia
pra carregar maniva,

58
00:04:23,718 --> 00:04:25,660
e quando ficava noite
a gente já tava reunido lá,

59
00:04:25,705 --> 00:04:27,732
fazia a brincadeira
e amanhecia trabalhando,

60
00:04:27,854 --> 00:04:30,204
já rolava, quando entrava a noite
já rolava o samba,

61
00:04:30,251 --> 00:04:32,973
depois de chegar do serviço da maniva,
carregando a maniva, já rolava o samba.

62
00:04:33,234 --> 00:04:36,464
Mas ninguém tinha ressaca,
de manhã o serviço era normal.

63

00:04:36,597 --> 00:04:40,406
Nós dava o nome de companhia,
companhia, roçava, derrubava e plantava,

64
00:04:40,516 --> 00:04:43,231
e ela tinha um corneteiro,
um sinaleiro.

65
00:04:43,380 --> 00:04:45,023
Vinha de lá 6 horas da manhã pro roçado,

66
00:04:45,116 --> 00:04:48,465
o corneteiro levantava da rede,
pegava a corneta e aí todo mundo de pé

67
00:04:48,582 --> 00:04:51,337
todo mundo botava
a enxada no ombro, as plantadeira

68
00:04:51,392 --> 00:04:53,569
e saía pra roça,
como fosse um batalhão, né?

69
00:04:53,729 --> 00:04:57,327
Fazia roça grande e
nós fazia o convidado grande,

70
00:04:57,398 --> 00:05:02,168
aqueles convidados grande pra chamar gente,
nossos vizinhos pra ir ajudar nós plantar.

71
00:05:08,288 --> 00:05:11,397
Bora, Bora...acabar a roça do homem.

72
00:05:11,587 --> 00:05:15,338
Vambora, vambora, ligeiro.
Vambora, vambora

73
00:05:27,021 --> 00:05:29,705
Nós roçava, meus tios roçavam, derrubavam,

74
00:05:29,801 --> 00:05:32,370
quando tava limpo todinha a roça,

75
00:05:32,484 --> 00:05:35,275
agora nós ia prá lá,
plantar aquela maniva,

76
00:05:35,411 --> 00:05:39,163
os homens iam na frente cavando
e as mulherada atrás plantando

77
00:05:39,204 --> 00:05:42,204
e os semeador com paneiro
jogando as maniva na cova

78
00:05:42,317 --> 00:05:44,494
e as mulhereada ia
só plantando atrás e os covistas.

79
00:05:44,553 --> 00:05:49,636
Quando nós ia campinar, alimpar roça
cheia de milho, de arroz,

80
00:05:49,736 --> 00:05:51,475
nós fazia multirão.

81
00:05:55,148 --> 00:05:56,585
Olha cachaça

82
00:05:58,096 --> 00:06:00,360
Olha cahcaça, olha cachaça

83
00:06:11,459 --> 00:06:13,681
Bora capinar, trocar dia de serviço,

84
00:06:13,810 --> 00:06:16,986
nós capinava uma semana pra um,
uma semana pra outro,

85
00:06:17,057 --> 00:06:21,956
dois dias, três dias pra um, três dias pra outro,
nós fazia aqueles multirão pra nós capinar.

86
00:06:22,044 --> 00:06:25,821
Nós não tinha canseira,
nós trabalhava mesmo, era muito bonito.

87
00:06:25,942 --> 00:06:28,421
Se nós era 10, você tinha
que ir em 10 roças,

88
00:06:28,518 --> 00:06:31,758
e hoje em dia por causa do dinheiro,
já cresceu a economia,

89
00:06:31,838 --> 00:06:35,567
o camarada pega, ele nem vai lá, ele só paga,
numa hora, duas horas o serviço dele tá pronto,

90
00:06:35,637 --> 00:06:40,684
tem motosserra, tem máquina,
por isso diminuiu a cultura do negro.

91
00:06:40,726 --> 00:06:43,726
A gente não tinha condição financeira, né?

92
00:06:43,779 --> 00:06:47,822
dependia de força um do outro,
ferramenta, terçado, enxada

93
00:06:47,881 --> 00:06:50,798
roçacava, derrubava com terçado,
derrubava com machado

94
00:06:50,895 --> 00:06:52,622
aí tinha muita gente cantava animado

95

00:06:52,685 --> 00:06:56,192
e hoje não, você faz o roçado,
um só vai lá com o motoserra...

96
00:06:58,035 --> 00:07:00,628
Vambora, vombora, vombora.

97
00:07:01,062 --> 00:07:04,833
Olha, o samba de cacete
ele só anima se tiver a bebida.

98
00:07:04,919 --> 00:07:07,143
Sempre no tempo do convidado de roça,

99
00:07:07,213 --> 00:07:11,758
chegava lá já tava as bebidas no pé do toco,
já tava as garrafa de cachaça tudo,

100
00:07:11,847 --> 00:07:15,324
mas naquele tempo eu bebia bem pouquinho,
e ainda era escondido,

101
00:07:15,396 --> 00:07:19,791
e os velhos não, aí aquela grande animação,
era bonito demais.

102
00:07:19,949 --> 00:07:23,292
O servente da caipira, ela corria a roça toda,

103
00:07:23,437 --> 00:07:28,143
servindo o povo, era o paneiro na costa
cheio, cheio, cheio daquela bebida.

104
00:07:28,189 --> 00:07:30,948
Na roça da capina não tinha a caipira...

105
00:07:31,753 --> 00:07:33,480
nós tinha medo de se cortar.

106

00:07:34,547 --> 00:07:39,971
Enquanto não plantasse todas aquelas roças,
não aprontasse tudo,

107
00:07:40,108 --> 00:07:41,334
ninguém não parava.

108
00:07:41,552 --> 00:07:45,115
Antes do samba de cacete,
no preparamento da roça,

109
00:07:45,208 --> 00:07:48,613
pra roçar, pra derribar,
tinha a combina.

110
00:07:48,700 --> 00:07:52,154
A gente gritava, aquela grita de diversão,
que chamava de combina

111
00:07:52,214 --> 00:07:54,111
um grito controlado.

112
00:07:54,179 --> 00:07:56,747
A combina era os homens,
se reuniam em multirão

113
00:07:56,802 --> 00:07:58,856
pra roçar a roça

114
00:07:58,932 --> 00:08:02,722
 tinha a voz baixa, a voz alta,
tinha aquele controle de voz.

115
00:08:02,763 --> 00:08:11,910
Meu anel da pedra verde

116
00:08:12,173 --> 00:08:20,844
De noite relampiou, amor

117

00:08:21,248 --> 00:08:28,962
Foi agora que cheguei, amor

118
00:08:29,038 --> 00:08:37,688
E você já me namorou.

119
00:08:54,966 --> 00:08:59,473
Cadê minha cachaça?

120
00:08:59,652 --> 00:09:04,537
Que me prometeu

121
00:09:04,628 --> 00:09:10,391
Nosso santo protetor

122
00:09:10,686 --> 00:09:14,132
Olha...samba de cacete no multirão,

123
00:09:14,209 --> 00:09:20,046
nós vinha da roça,
nós já vinha já meio porrinho, né?

124
00:09:20,526 --> 00:09:25,340
aí nós dançava o samba de cacete
por qui pelo terreiro

125
00:09:25,381 --> 00:09:30,209
com as meninada, nós vinha tudo alegre
de lá do multirão.

126
00:09:30,257 --> 00:09:35,427
Nós matava porco, nós matava galinha do terreiro,
pra nós dá comida pro povo,

127
00:09:35,518 --> 00:09:39,911
nós dançava, nós almoçava e dançava,
nós bebia, nós fazia dizimbirra.

128
00:09:40,016 --> 00:09:42,334

Tem a dizimbirra, tem a japecanga, né?

129
00:09:42,429 --> 00:09:44,761
É os dois nomes que é só uma coisa.

130
00:09:45,598 --> 00:09:48,830
A japecanga era o gengibre
que a gente rala, até agora

131
00:09:48,885 --> 00:09:51,826
rala, deixa sentar um pouco
e mistura com a bebida,

132
00:09:51,955 --> 00:09:55,664
com 51 e outras bebidas, é mais com 51, né?

133
00:09:56,232 --> 00:10:01,615
Fizemos, nós fazia a dizimbirra, de gengibre,

134
00:10:01,704 --> 00:10:05,927
nós fazia aquela bebida pra misturar
com um pouco da cahaça forte,

135
00:10:05,948 --> 00:10:09,257
e os homens bebiam as forte,
e nós bebia as mais fracas.

136
00:10:10,065 --> 00:10:14,115
E quando enfim a gente passava a noite,
batendo samba e dançando,

137
00:10:14,216 --> 00:10:19,774
aqueles que bebiam, bebiam, e era uma coisa tão bonita
que não tinha uma confusãozinha,

138
00:10:19,836 --> 00:10:23,960
Quatro horas da madrugada, se
tinha um igarapé que nem esse aqui

139

00:10:23,999 --> 00:10:25,808
o cara caía pra lá de manhã,
tomava um banho.

140
00:10:25,988 --> 00:10:29,681
E nós passava a noite brincando
naquela brincadeira,

141
00:10:29,735 --> 00:10:31,963
e batendo o samba e dançando e brincando,

142
00:10:32,004 --> 00:10:35,432
até o dia já vinha clareando,
nós já ia pro roçado trabalhar.

143
00:10:40,710 --> 00:10:43,844
Eu não sou mestre do samba

144
00:10:43,907 --> 00:10:47,580
Nem também sou professor

145
00:10:47,637 --> 00:10:51,049
Quando eu sento nesse samba

146
00:10:51,130 --> 00:10:55,180
Logo o tamboro roncou.

147
00:10:55,243 --> 00:10:58,243
Eu vi Manoel, eu vi

148
00:10:58,357 --> 00:11:01,772
Eu vi roncar no mar

149
00:11:01,815 --> 00:11:05,793
A barca suspendeu bandeira, Manoel

150
00:11:05,850 --> 00:11:08,970
Na maré da preamar.

151
00:12:05,360 --> 00:12:08,038
O meu mestre foi Raimundo Machado,

152
00:12:08,075 --> 00:12:12,391
Francisco Gomes, Bruno Brito
e Ramiro Mendes.

153
00:12:13,247 --> 00:12:14,544
Todos já morreram.

154
00:12:14,611 --> 00:12:16,365
Eu era muito curioso e sou,

155
00:12:16,386 --> 00:12:19,386
chegava lá eles mandavam
sentar no tamboro e bater,

156
00:12:19,437 --> 00:12:22,437
começamos bater o samba e fomos
aprendendendo, aprendendo, aprendendo,

157
00:12:22,489 --> 00:12:24,309
depois os velhos já não batiam quase mais.

158
00:12:34,715 --> 00:12:37,231
Se você não pretar atenção no livro,
você não aprende a ler,

159
00:12:37,231 --> 00:12:38,234
assim é o samba,

160
00:12:38,282 --> 00:12:39,932
eu não me trato de mestre

161
00:12:40,005 --> 00:12:42,148
eu me comporto
como um batedor de samba,

162

00:12:42,166 --> 00:12:47,544
mas aí tanto e sair pra aí pra fora,
apresentando, aí já me chamam de mestre,

163
00:12:47,659 --> 00:12:50,394
porque o samba
não vai de força, é controle,

164
00:12:50,458 --> 00:12:53,263
se você bater muito exagerado,
incha sua mão mesmo

165
00:12:53,309 --> 00:12:57,573
mas depois que começa enxergar
um pouquinho de estrela na vista,

166
00:12:57,645 --> 00:13:00,998
não tem mais negócio de dor na mão,
não tem nada mais, o bicho vai direto.

167
00:13:01,043 --> 00:13:04,230
Agora custa muito, muito
pra gente bater um samba aqui,

168
00:13:04,297 --> 00:13:08,840
eu sinto falta, antes não, todo sábado
tinha samba, e dava demais gente, rapaz.

169
00:13:11,215 --> 00:13:13,751
Grita o galo de manhã

170
00:13:14,078 --> 00:13:16,394
Lá no pasto e no terreiro

171
00:13:16,497 --> 00:13:18,622
Lá em casa eu sou casado,

172
00:13:18,652 --> 00:13:21,652
Mas no pasto eu sou solteiro.

173
00:13:22,138 --> 00:13:24,432
Lá em casa eu sou casado,

174
00:13:24,516 --> 00:13:27,154
Mas no pasto eu sou solteiro

175
00:13:27,365 --> 00:13:30,365
E com isso a gente foi evoluindo,
que hoje esse samba, demos nome,

176
00:13:30,405 --> 00:13:31,785
esse samba de cacete ficou,

177
00:13:31,837 --> 00:13:36,108
já como de segunda geração,
fomos criando esse samba, sustentando,

178
00:13:36,150 --> 00:13:38,739
mas eles tinham
o nome de mestre

179
00:13:38,793 --> 00:13:42,466
mas como a gente foi aprendendo,
já mudando algumas músicas também,

180
00:13:42,567 --> 00:13:46,686
nós começamos a fazer músicas,
tocar músicas, modificando algumas músicas,

181
00:13:46,686 --> 00:13:48,026
enversando mais,

182
00:13:48,107 --> 00:13:50,356
a gente aprendeu também
fazer o que eles faziam,

183
00:13:50,425 --> 00:13:53,844
nós aprendemos fazer o tambor,
aprendemos a fazer os instrumentos,

184
00:13:53,920 --> 00:13:59,081
e hoje a gente ficou com aquele nome, como mestre
porque a gente sabe fazer o que eles faziam,

185
00:13:59,119 --> 00:14:01,708
nós sabemos enversar as músicas,
assim como eles faziam,

186
00:14:01,797 --> 00:14:04,101
tem as primeiras músicas quando eles chegaram,
mas tem as nossas também

187
00:14:04,136 --> 00:14:07,133
que nós vamos enversando,
e sempre pra evoluir.

188
00:14:07,253 --> 00:14:10,802
Já chegou uma nova moda,

189
00:14:10,955 --> 00:14:13,955
Da mulher ter dois maridos,

190
00:14:14,032 --> 00:14:16,580
Um fica dormindo em casa,

191
00:14:16,636 --> 00:14:19,131
Outro luta comprometido.

192
00:14:19,181 --> 00:14:21,284
Porque o preguiçoso
fica dormindo esperando,

193
00:14:21,333 --> 00:14:23,887
por isso essa música do samba de
cacete que nós inventamos.

194
00:14:23,979 --> 00:14:26,628
E como essa cultura não era

só samba de cacete,

195
00:14:26,698 --> 00:14:30,022
tinha alguns afazeres
que a gente fazia naquela época,

196
00:14:30,100 --> 00:14:34,268
no tempo que a minha mãe, meu avós
trabalhavam, a gente fazia o forno de barro,

197
00:14:34,327 --> 00:14:36,452
tirava o barro pra fazer
o forno pra fazer a farinha

198
00:14:36,495 --> 00:14:39,243
fazia o cachimbo, fazia o prato,
fazia tudo de barro,

199
00:14:39,302 --> 00:14:42,095
por isso me colocaram como
mestre do samba, mestre da cultura,

200
00:14:42,140 --> 00:14:43,871
porque de tudo de cada coisa
eu sei um pouco,

201
00:14:43,903 --> 00:14:47,967
eu sei mexer as coisas mais antigas,
eu sei pregar uma tábua, sei fazer uma casa,

202
00:14:48,177 --> 00:14:50,869
eu sei fazer o material de barro,

203
00:14:51,111 --> 00:14:54,419
eu sei fazer o cabo de terçado,
cabo de enxada,

204
00:14:54,489 --> 00:14:57,867
coronha da espingarda, que a gente
usava espingarda, fazer tudo aquela coronha,

205
00:14:57,992 --> 00:15:02,012
eu sei fazer o casco, eu sei fazer o remo,
tudo que a gente aprendeu

206
00:15:02,039 --> 00:15:05,039
fazia paneiro, tirava tala
pra fazer o paneiro, peneira,

207
00:15:05,089 --> 00:15:09,776
tudo essas cultura era feito,
porque dependia da gente fazer pra poder se utilizar.

208
00:15:09,861 --> 00:15:13,790
Você sai numa floresta dessa,
escolhe uma madeira sempre mais forte

209
00:15:13,838 --> 00:15:17,841
já conhece, tora o comprimento certo,
preparava o tambor.

210
00:15:17,883 --> 00:15:22,040
Olha sempre nós usamos aqui o couro
do veado, ele é mais resistente, mais forte,

211
00:15:22,073 --> 00:15:23,411
os outros animais é fino.

212
00:15:23,473 --> 00:15:25,729
Na hora que a gente vai enrostar,
vai um ou dois,

213
00:15:25,762 --> 00:15:28,762
pega um alicate ou uma coisa que
dê pra segurar o couro e puxa assim forte,

214
00:15:28,793 --> 00:15:32,860
enquanto o outro coloca bem aqui
onde tá o furo, coloca o pino

215
00:15:32,957 --> 00:15:36,499
aí coloca pra secar,
quando seca, aí ele fica.

216
00:15:37,667 --> 00:15:39,378
Só dois não aguenta a noite toda,

217
00:15:39,452 --> 00:15:43,008
porque eu tenho batido samba das 7 horas
até 8 horas no outro dia.

218
00:15:43,068 --> 00:15:45,757
Então a gente vai 6,
que atrás o pau não castiga não,

219
00:15:45,879 --> 00:15:50,983
aí vai 4 pra cara do tamboro, quando 2 cansam,
senta 2 de novo, é assim que funciona.

220
00:15:51,056 --> 00:15:56,080
Esse tambor aqui só pode ser combinado,
a primeira voz e essa é a segunda voz,

221
00:15:56,144 --> 00:15:58,805
por isso eles fazem o repinicado
e vou fazendo mais a marcação,

222
00:15:58,867 --> 00:16:01,012
e assim como tem o primeiro e segundo tambor,

223
00:16:01,149 --> 00:16:04,992
tem a nossa voz, primeira e segunda
pra poder dar certo o samba.

224
00:16:05,021 --> 00:16:09,050
Então tudo tem que ser compasso,
a música não pode ser acelerada.

225
00:16:09,120 --> 00:16:13,424

O repinicado é conforme a música,
tem música que dá pra você repinicar bem mesmo,

226
00:16:13,495 --> 00:16:17,737
e tem música que dá só
pra você aguentar o som do tamboro.

227
00:16:17,807 --> 00:16:21,345
Quanto mais você repinicar,
quanto mais os dançadores gostam de dançar.

228
00:16:21,444 --> 00:16:23,846
Dá muita influência
para as mulheres dançarem.

229
00:16:23,902 --> 00:16:28,441
Nós quatro aqui em cima desses
pedaço de pau aqui, nós faz muita coisa.

230
00:16:28,471 --> 00:16:34,143
Essa dinâmica aqui é o seguinte,
eu faço a marcação aqui e ele repinica lá,

231
00:16:34,192 --> 00:16:37,543
porque se ele errar lá, quando ele erra,
ele olha pra mim aqui, eu tô seguro aqui,

232
00:16:37,543 --> 00:16:40,693
aí ele me acompanha,
aí não aparece o erro dele lá.

233
00:16:40,733 --> 00:16:44,385
Quando é música baixo,
a gente vai só no lento aqui,

234
00:16:44,441 --> 00:16:48,845
que tem vezes que eles alteram o tamboro lá,
a gente altera o pau aqui,

235
00:16:48,888 --> 00:16:52,770

aí eles vão batendo lá,
a gente vai olhando pra eles lá lá

236
00:16:52,794 --> 00:16:55,552
se eles repinicarem o tambor,
aqui a gente repinica o pau.

237
00:17:21,238 --> 00:17:25,814
Galo preto, tá cantando

238
00:17:25,933 --> 00:17:29,525
No retiro aonde eu moro

239
00:17:29,604 --> 00:17:33,605
Quando eu, aperto a saudade

240
00:17:33,662 --> 00:17:37,165
Saio no terreiro, eu choro

241
00:17:37,179 --> 00:17:41,749
Olha, quem me ensinou dançar samba
foi a virada do trabalho

242
00:17:41,843 --> 00:17:44,929
que quando eu vivia,
tava por conta da minha mãe

243
00:17:44,983 --> 00:17:49,931
nós ia no convidado e
fomos aprendendo a cultura.

244
00:17:49,984 --> 00:17:51,601
Tem vários tipos de dança,

245
00:17:51,644 --> 00:17:54,644
aí conforme vai tocando a música,
a gente vai mudando a dança,

246
00:17:54,697 --> 00:17:58,008

o jeito que a pessoa toca
a gente vai rodando e dançando

247
00:17:58,055 --> 00:18:03,763
Ela é meio lenta, mas ela é uma dança que
ela acompanha a letra da música,

248
00:18:03,798 --> 00:18:09,561
a cachaça duma banda, é duma banda,
aí a gente ia acompanhando,

249
00:18:09,617 --> 00:18:14,317
então a dança ela é um gesto,
que a gente dança conforme a letra da música,

250
00:18:14,345 --> 00:18:17,904
o pessoal vai cantando e a gente
vai dando nosso jeito pra dançar, é assim.

251
00:18:17,962 --> 00:18:20,962
A dançarina principalmente
ela tem que ter a saia,

252
00:18:21,060 --> 00:18:24,060
porque você com uma bermudinha,
aí não percebe que você tá dançando samba,

253
00:18:24,096 --> 00:18:25,345
ele é mais é rodado,

254
00:18:25,369 --> 00:18:30,681
e dança não, a dança ela solta,
aí se percebe que você tá dançando numa roda,

255
00:18:30,751 --> 00:18:34,519
a saia ela ajuda fazer esse
gesto da rodagem da dança.

256
00:18:34,564 --> 00:18:37,119
Todas as mulheradas usavam saia,

257
00:18:37,189 --> 00:18:39,755
aquelas saias largas, minha irmã fazia,

258
00:18:40,637 --> 00:18:46,956
eles compravam pano, agora a gente
fazia aquelas saias bem largas pra dançar no samba.

259
00:18:47,010 --> 00:18:49,149
Aqui na nossa comunidade
tem muito homem que dança,

260
00:18:49,235 --> 00:18:52,925
a gente tem que desafiar ele
na dança, dá uma jogada nele,

261
00:18:52,963 --> 00:18:57,082
aí também para ele se assanhar
um pouquinho, pra dança ficar boa.

262
00:18:57,153 --> 00:19:01,538
É o gabarito pra chamar a atenção do batedor,
pelo menos quando a dança tá bem agitada,

263
00:19:01,578 --> 00:19:06,147
ainda mais quem tá dando um gole,
a gente faz aquele gabarito da dança,

264
00:19:06,187 --> 00:19:11,366
a gente faz o nosso gabarito, ele faz o dele,
aí é um desafio dos dois dançando.

265
00:19:12,938 --> 00:19:17,421
O namoro do samba é depois, lá não dá
pra namorar, porque senão um perde pro outro.

266
00:19:17,652 --> 00:19:20,745
Nós dançava muito arribando a saiona por ali,

267

00:19:20,777 --> 00:19:25,702
sacondindo por cima dos batedores de samba,
que ficava tão bonito aquilo.

268
00:19:25,752 --> 00:19:29,608
Jogava, nós arribava com a saiona assim

269
00:19:29,608 --> 00:19:33,009
por cima do batedor de samba e o pau virava.

270
00:19:33,070 --> 00:19:37,163
Eu falo que agora essa mulherada
dança no samba, mas não é como de antes,

271
00:19:37,231 --> 00:19:41,203
de antes a mulherada era muito influída
pra dançar no samba,

272
00:19:41,281 --> 00:19:43,811
muito influída pra dançar no samba.

273
00:19:43,868 --> 00:19:47,332
Ai mineiro pau, mineiro pau

274
00:19:47,661 --> 00:19:49,981
Mas nós viemos de tão longe

275
00:19:50,034 --> 00:19:53,034
Ai mineiro pau, mineiro pau

276
00:19:53,078 --> 00:19:55,202
Semear esse arroz

277
00:19:55,203 --> 00:19:58,203
Ai mineiro pau, mineiro pau

278
00:19:58,259 --> 00:20:00,316
E nós viemos trabalhar

279
00:20:00,389 --> 00:20:03,389
Ai mineiro pau, mineiro pau

280
00:20:03,445 --> 00:20:06,022
Nós viemos de Igarapé Preto

281
00:20:06,057 --> 00:20:08,672
Ai mineiro pau, mineiro pau

282
00:20:08,701 --> 00:20:11,262
E faz caiana dentro do roçado

283
00:20:11,276 --> 00:20:14,276
Ai mineiro pau, mineiro pau

284
00:20:16,435 --> 00:20:18,813
As escolas começaram
a se entrosar com nós,

285
00:20:18,851 --> 00:20:21,047
mas os professores eram gente estranha,

286
00:20:21,058 --> 00:20:24,586
a gente tinha menos conhecimento,
não eram daqui, largaram de mão,

287
00:20:24,620 --> 00:20:29,732
só o Diogo começou dar apoio e começou
reunir os alunos e formar outro grupo.

288
00:20:29,754 --> 00:20:31,883
A cultura da nossa comunidade é o?

289
00:20:31,899 --> 00:20:32,874
Samba

290
00:20:32,874 --> 00:20:33,709
Samba de ?

291
00:20:33,769 --> 00:20:35,203
Cacete

292
00:20:35,377 --> 00:20:41,216
Então, vamos hoje trabalhar como é que nossos
antepassados chegaram pra cá com esse samba.

293
00:20:41,458 --> 00:20:44,574
Então essa cultura hoje ela tem
que ser dada continuidade, pra quê?

294
00:20:44,594 --> 00:20:47,950
Para não se perder, pra não se acabar,

295
00:20:47,986 --> 00:20:51,942
porque senão nossos mestres morrem,
eles não são eternos, e o que acontece?

296
00:20:51,999 --> 00:20:54,847
Ninguém vai mais poder contar
a nossa história.

297
00:20:54,884 --> 00:20:56,633
Quem é que vai levar o tambor?

298
00:20:56,992 --> 00:20:58,030
Eu, eu!

299
00:20:58,083 --> 00:21:03,120
Na verdade o samba ele era apenas com
pessoas mais idosas da comunidade,

300
00:21:03,193 --> 00:21:07,020
então já comecei a ir com meu pai,
mas só que não frequentava muito.

301
00:21:07,154 --> 00:21:11,802
Ele começava a contar história, meu filho,

olha, daqui pra frente, a gente não é eterno,

302
00:21:11,802 --> 00:21:13,891
então vocês tem que começar a participar,

303
00:21:13,901 --> 00:21:16,674
porque isso um dia vai acabar
se vocês não continuarem,

304
00:21:16,708 --> 00:21:18,741
os filhos nossos que tem que continuar.

305
00:21:18,862 --> 00:21:22,119
Eu comecei a trabalhar
com algumas crianças,

306
00:21:22,213 --> 00:21:27,885
puxa, bora pegar o nosso tambor, bora ensaiar,
aí os mestres que erão meu pai e o tio Leôncio,

307
00:21:27,992 --> 00:21:32,410
a gente perguntava como é
que faz o repinicado do pé?

308
00:21:32,494 --> 00:21:34,394
como é que faz o baque do tambor?

309
00:21:34,497 --> 00:21:40,147
porque é muito difícil
você tocar o tambor e cantar,

310
00:21:40,234 --> 00:21:43,215
então quando eu chamo eles
ou alguém incentiva

311
00:21:43,356 --> 00:21:47,180
pra eles é uma honra, sabe, puxa,
eles se sentem importantes.

312

00:21:47,277 --> 00:21:49,251
Porque nós não quer que acabe,

313
00:21:49,336 --> 00:21:52,532
e através destes jovens,
eles vão segurando,

314
00:21:52,706 --> 00:21:55,706
porque você sabe, aqueles primeiros
povos que fizeram aquele samba não existe,

315
00:21:55,790 --> 00:21:57,778
então vai ficando de jovem pra jovem,

316
00:21:57,809 --> 00:22:00,992
que hoje nós temos um grupo de jovens
que já toca o samba, eles cantam,

317
00:22:01,076 --> 00:22:05,247
e tem um grupo maiores das velhas,
e tem uma dos menorzinho que já faz.

318
00:22:05,366 --> 00:22:09,764
Isso daí continuou, então a gente foi
crescendo e o samba também foi evoluindo,

319
00:22:09,831 --> 00:22:12,689
aí de lá a partir da época
que eu comecei a trabalhar no colégio

320
00:22:12,799 --> 00:22:16,683
também já comecei a envolver
as crianças também da escola.

321
00:22:16,756 --> 00:22:21,004
De início a minha ideia foi
valorizar e incetivar a cultura local

322
00:22:21,060 --> 00:22:23,792
isso fortaleceu porque eles começaram

a se interessar,

323
00:22:23,838 --> 00:22:26,716
puxa como é legal
a gente trabalhar isso na escola.

324
00:22:26,842 --> 00:22:31,390
O primeiro toque do tambor é o que
faz a marcação na dança, no rítmo, tá?

325
00:22:32,194 --> 00:22:33,697
Vai lá,libera a mão aqui

326
00:22:37,578 --> 00:22:39,608
esse é a marcação no tambor

327
00:22:41,896 --> 00:22:42,701
tá vendo?

328
00:22:43,850 --> 00:22:45,608
Vai lá, tenta fazer essa parte aí.

329
00:22:49,269 --> 00:22:50,226
Tá vendo?

330
00:22:50,860 --> 00:22:53,095
tenta dar esse rítmo aí.

331
00:22:53,858 --> 00:22:54,547
Vai la

332
00:22:55,507 --> 00:22:56,701
Não, pra cá.

333
00:22:57,146 --> 00:22:59,159
Vai lá tentar.
Tem que começa devagar.

334

00:22:59,671 --> 00:23:00,749
Boa, cara.

335
00:23:02,212 --> 00:23:03,974
Então eu tenho que me preparar,

336
00:23:04,032 --> 00:23:07,032
mas também ao mesmo tempo que ter
um outro se preparando na minha frente.

337
00:23:07,104 --> 00:23:09,185
Hoje se eu sair daqui da frente,

338
00:23:09,277 --> 00:23:11,802
eu já tenho alguém pra deixar
pra continuar com a juventude.

339
00:23:11,874 --> 00:23:15,599
Graças a Deus a gente tem
essa transição de geração pra geração

340
00:23:15,687 --> 00:23:21,019
O que a gente tá ensinando, até hoje eles estão
conseguindo assimilar e estão dando continuidade.

341
00:23:21,180 --> 00:23:25,833
Nós que somos novos, a gente procura
perguntar pros nossos avós que estão vivos,

342
00:23:25,943 --> 00:23:30,413
e quem também já viveu há muito tempo,
e a gente sabe deles que isso aí já é muito tempo,

343
00:23:30,491 --> 00:23:32,605
eles sempre repassam que não é pra acabar,

344
00:23:32,689 --> 00:23:35,689
sempre continuar, é o que
nós fazemos também,

345
00:23:35,832 --> 00:23:39,156
tanto com a farinha como
a cultura do samba de cacete.

346
00:23:39,333 --> 00:23:42,749
Ó, majerona olerê

347
00:23:42,949 --> 00:23:46,044
Meu castelo olerê

348
00:23:46,115 --> 00:23:48,664
Ó, majerona é meu castelo,

349
00:23:48,807 --> 00:23:52,376
tu tem sono vai dormir, olerê

350
00:23:52,498 --> 00:23:56,045
Tenho sono olerê

8.4 Annexe 4 : Tableau comparatif des traductions

ST PORT - VO	Notes de travail	V3 - SOURCIER	V2 - CIBLISTE	V1 - CRITIQUE
1 00:00:23,052 --> 00:00:27,870 COMMUNIDADE QUILOMBOLA DE IGARAPÉ PRETO OEIRAS DO PARÁ - 2016	Quilombola ou de Marrons	1 00:00:23,052 --> 00:00:27,870 COMMUNAUTÉ QUILOMBOLA D'IGARAPÉ PRETO OEIRAS DO PARÁ – BRÉSIL 2016	1 00:00:23,052 --> 00:00:27,870 COMMUNAUTÉ DE MARRONS DE RUISSEAU NOIR OEIRAS DU PARÁ – BRÉSIL 2016	1 (d'autres sous-titres avant) 00:00:23,052 --> 00:00:27,870 COMMUNAUTE QUILOMBOLA D'IGARAPE PRETO // Celle qu'il nous a promise. (+ texte original)
2 00:00:28,579 --> 00:00:31,845 Cadê o dono da roça? 3 00:00:32,204 --> 00:00:36,077 Por ele pergunto eu. 4 00:00:36,230 --> 00:00:40,652 Cadê a nossa cachaça? 5 00:00:40,920 --> 00:00:44,801 Que ele nos prometeu. 6 00:00:44,917 --> 00:00:48,755 Cadê o dono da roça? 7 00:00:48,941 --> 00:00:52,610	Rapport temps- caractère trop long Musicalité : Vers de 8 pieds Rime Respect du pied ? Inversion sujet verbe ? Rime cachaça / roça Dono : propriétaire Ou maitre Roça : champ - ousqu'est pas toujours pareil -Gnôle et pas cachaça ? - pas de point	2 00:00:28,579 --> 00:00:31,845 Où est le maitr' du champ ? 3 00:00:32,204 --> 00:00:36,077 Je demande après lui. 4 00:00:36,230 --> 00:00:40,652 Où est notr' cachaça? 5 00:00:40,920 --> 00:00:44,801 Cell' qu'il nous a promise 6 00:00:44,917 --> 00:00:48,755 Où est le maitre du champ ? 7 00:00:48,941 --> 00:00:52,610	2 00:00:28,579 --> 00:00:31,845 Où est le maitre de plantation ? 3 00:00:32,204 --> 00:00:36,077 C'est moi qui demande après lui. 4 00:00:36,230 --> 00:00:40,652 Où est notre distillation ? 5 00:00:40,920 --> 00:00:44,801 Celle qu'il nous avait tant promise. 6 00:00:44,917 --> 00:00:48,755	2 00:00:28,579 --> 00:00:31,845 Ous'qu'est le patron de la ferme ? 3 00:00:32,204 --> 00:00:36,077 C'est après lui qu'j'en ai 4 00:00:36,230 --> 00:00:40,652 Ousqu'est notre gnôle ? 5 00:00:40,920 --> 00:00:44,801 Celle qu'il nous a promise. 6 00:00:44,917 --> 00:00:48,755 Ous'qu'est le patron de la ferme ?
Por ele pergunto eu. 8 00:00:52,860 --> 00:00:56,422 Se tá vivo ou se tá morto, 9 00:00:56,546 --> 00:01:00,563 Ou se a onça já comeu. 10 00:01:00,738 --> 00:01:04,582 Cadê o dono da festa? 11 00:01:04,857 --> 00:01:08,249 Por ele pergunto eu.	Ferme / fête ?	Je demande après lui. 8 00:00:52,860 --> 00:00:56,422 S'il est vivant ou s'il est mort, 9 00:00:56,546 --> 00:01:00,563 Ou si le jaguar a déjà mangé. 10 00:01:00,738 --> 00:01:04,582 Où est le maitre de la fête ? 11 00:01:04,857 --> 00:01:08,249 Je demande après lui.	Où est le maitre de plantation ? 7 00:00:48,941 --> 00:00:52,610 C'est moi qui demande après lui. 8 00:00:52,860 --> 00:00:56,422 S'il est mort ou vif. S'il est mort ou s'il est vivant 9 00:00:56,546 --> 00:01:00,563 Si le jaguar l'a déjà pris. 10 00:01:00,738 --> 00:01:04,582 Où se trouve le maitre de la fête ? 11 00:01:04,857 --> 00:01:08,249 C'est moi qui demande après lui.	7 00:00:48,941 --> 00:00:52,610 C'est après lui qu'j'en ai 8 00:00:52,860 --> 00:00:56,422 Il est vivant ou il est mort, (retirer le conditionnel) 9 00:00:56,546 --> 00:01:00,563 Ou bien le jaguar l'a mangé ? 10 00:01:00,738 --> 00:01:04,582 Ous'qu'est le patron de la ferme ? 11 00:01:04,857 --> 00:01:08,249 C'est après lui qu'j'en ai

12 00:01:14,213 --> 00:01:18,810 SAMBA DE CACETE ALVORADA QUILOMBOLA	Ecrit et son Aube	12 00:01:14,213 --> 00:01:18,810 SAMBA DE CACETE AUBE QUILOMBOLA	12 00:01:14,213 --> 00:01:18,810 LA SAMBA DE BATON AUBE DES MARRONS	12 00:01:14,213 --> 00:01:18,810 SAMBA DU CACETE : AUBE QUILOMBOLA // Celle qu'il nous a promise. (+texte original)
17 00:01:43,698 --> 00:01:49,859 Morena por ti respeito Eu vim preso pro Maranhão 18 00:01:50,028 --> 00:01:55,445 Pede a ordem a teu governo, Morena. Me tira dessa prisão.	RIME Expression MORENA Ma brune Bagne, taule, trou, détention Transparence prison et maranhão >maintien de la rime, mais liberté par rapport à l'original	17 00:01:43,698 --> 00:01:49,859 Morena pour toi je respecte Je vins prisonnier au Maranhão 18 00:01:50,028 --> 00:01:55,445 Demande l'ordre à ton gouvernement, Morena. Tire-moi de cett' prison	17 00:01:43,698 --> 00:01:49,859 Ma brune, pour toi j'ai du respect Je suis venu captif au Maranhão 18 00:01:50,028 --> 00:01:55,445 Donne l'ordre à ton cabinet Ma brune, Sors-moi de cette prison.	17 00:01:43,698 --> 00:01:49,859 Jolie brunette, injustement, me voici enchainé au Maranhão, 18 00:01:50,028 --> 00:01:55,445 Demande ma grâce aux puissants du lieu, la brunette. Sauve-moi de la prison.
21 00:02:06,137 --> 00:02:10,680 Isso foi a primeira cantiga do samba que meu avô me ensinou na década de 40, 22 00:02:10,805 --> 00:02:12,635 Tudo o que meu avô contava	TPS COURT EXPRESSION ORALE Tudinho: tout de tout, vraiment tout Mon grand-père m'a tout raconté de l'époque.	22 00:02:10,805 --> 00:02:12,635 Tout ce que mon grand-père racontait de l'époque, je le sais.	22 00:02:10,805 --> 00:02:12,635 Je sais tout de cette époque.	22 00:02:10,805 --> 00:02:12,635 Tout ce que mon grand-père racontait A cette époque, je me le rappelle complètement,

naquela década, eu sei tudinho.				
27 00:02:27,261 --> 00:02:30,506 Então a melodia, ela busca toda uma história, 28 00:02:30,634 --> 00:02:35,729 do canavial, né? Da Iaiá, que eram as mulheres. https://www.geledes.org.br/palavras-de-origem-africana-no-vocabulario-brasileiro/	REF culturelle Cannaie (peu utilisé) / plantation de canne à sucre Mot AFRO IAIÁ – Tratamento dado às moças e meninas na época da escravidão. Na Luanda antiga, era o tratamento respeitoso que as filhas e netas dos escravos davam às patroas. >longueur, toute une histoire autre connotation, pas vrai ?? que c'était..., trois changements de plans	27 00:02:27,261 --> 00:02:30,506 Então a melodia, ela busca toda uma história, 28 00:02:30,634 --> 00:02:35,729 du canavial, des champs de canne, de Iaiá, qui étaient les femmes.	27 00:02:27,261 --> 00:02:30,506 Então a melodia, ela busca toda uma história, 28 00:02:30,634 --> 00:02:35,729 des champs de canne à sucre et des femmes.	27 00:02:27,261 -->00:02:35,729 Pour ce qui est de la mélodie, c'est toute une histoire, des plantations de canne, de Iaiá, pas vrai ? Que c'était les femmes,
31 00:02:42,738 --> 00:02:48,364 Então por exemplo, os negros, os escravos na verdade, eles viviam na senzala	Mot AFRO SENZALA: alojamento dos escravos. Cf geledes	31 00:02:42,738 --> 00:02:48,364 Alors par exemple, les noirs, les esclaves en réalité, ils vivaient dans la senzala	31 00:02:42,738 --> 00:02:48,364 Par exemple, les esclaves noirs vivaient dans la maison d'esclaves.	31 00:02:42,738 --> 00:02:48,135 Alors par exemple, les noirs, les esclaves, en vérité, ils vivaient dans la cabane aux esclaves

	Maison des esclaves em fr			(vérité, cabane) 32 00:02:48.530--> 00:02:53.586 et dans ce monde isolé ils inventaient ces chants qui étaient leur lamentation, 33 00:02:53.689--> 00:02:57.706 leur manière de raconter leur histoire, parcer qu'ils ne pouvaient pas s'exprimer,
35 00:02:59,729 --> 00:03:04,980 então eles começavam a enversar em música, contar a história deles através da cantoria,	Tps court Néologisme: mettre en vers, faire des vers	35 00:02:59,729 --> 00:03:04,980 Alors ils commençaient à versifier en musique, À raconter leur histoire à travers le chant	35 00:02:59,729 --> 00:03:04,980 Alors ils ont commencé à mettre leur histoire en musique à travers le chant.	34 00:02:57.798--> 00:03:01.906 ne pouvaient se plaindre à personne, alors ils commençaient à repasser ça dans la musique, 35 00:03:01.977--> 00:03:07.580 à conter leur histoire par le chant, et dans cette chanson ils amenaient de l'allégresse à leur travail,

				36 00:03:07.701--> 00:03:12.338 alors le tambour, c'est pour eux aujourd'hui une vision de leur histoire.
38 00:03:12,534 --> 00:03:16,131 Como eles vinham fugidos dos canaviais, dos grandes fazendeiros 39 00:03:16,298 --> 00:03:19,483 aonde eles chegavam pra lá, eles ficavam escondidos,	TPS COURT REF CULT Fazenda existe em fr > typique brésilien Propriétaire terriens DECALLAGE ST V1 ET ORIGINAL >séparation article et substantif, anglicisme	38 00:03:12,534 --> 00:03:16,131 Comme ils fuyaient du canavial, des grands fazendeiros,	38 00:03:12,534 --> 00:03:16,131 Comme ils fuyaient des plantations, des grands propriétaires terriens	38 00:03:12.371--> 00:03:17.541 Comme ils étaient arrivés en fuyant des plantations de canne, des grands propriétairies, 39 00:03:17.700--> 00:03:21.792 Là où ils arrivaient, ils se cachaient et Quand ils apprenaient que l'endroit était bon,
40 00:03:19,567 --> 00:03:24,134 Com a notícia de que o lugar era bom, aí eles iam se migrando, juntando. 41	NOM PROPRE qui fait sens Grande Retraite, Grand abri	40 00:03:19,567 --> 00:03:24,134 Avec la nouvelle que le lieu était bon, ils migraient et se rejoignaient là.	40 00:03:19,567 --> 00:03:24,134 Avec la nouvelle que c'était un bon lieu, Ils migraient et se retrouvaient là-bas. 41	39 00:03:17.700--> 00:03:21.792 Là où ils arrivaient, ils se cachaient et Quand ils apprenaient que l'endroit était bon, 40

00:03:24,293 --> 00:03:27,552 Tanto é que o primeiro nome dado pra cá, era Retiro Grande.		41 00:03:24,293 --> 00:03:27,552 Si bien que le premier nom donné ici a été Retiro Grande.	00:03:24,293 --> 00:03:27,552 Si bien que le premier nom qui lui a été donné a été Grande Retraite. .	00:03:21.863 --> 00:03:26.447 Ils accouraient et réunissaient, c'est pour ça que l'endroit s'appele 41 00:03:26,530 --> 00:03:27,675 le Grand Refuge.
44 00:03:33,012 --> 00:03:38,996 Só que chegou alguém junto com o índio e começou a conversar também com os indígenas. 45 00:03:39,112 --> 00:03:41,454 Um tal de "Volta Seca", chegou e conversava, 46 00:03:41,582 --> 00:03:45,718 então o índio foram deixando eles fazer e ampliando onde eles tinham que conviver. 47 00:03:45,820 --> 00:03:49,549	TPS COURT NOM PROPRE MOT INDIGENA Volta Seca > membre du cangaceiro Igarapé – do Tupi Guarani ir-r'apé = caminho d'água. Nascente de ribeirão, riacho . Fonte: Dicionário de Palavras Brasileiras de Origem Indígena – Clóvis Chiaradia https://www.dicionariotupiguarani.com.br/dicionario/igarape/	44 00:03:33,012 --> 00:03:38,996 Mais est arrivé quelqu'un avec l'indien Et a commencé à discuter avec les indigènes 45 00:03:39,112 --> 00:03:41,454 Um certain Volta Seca est arrivé et discutait 46 00:03:41,582 --> 00:03:45,718 Alors les indiens les ont laissé faire et étendre où ils devaient cohabiter 47 00:03:45,820 --> 00:03:49,549	44 00:03:33,012 --> 00:03:38,996 Quelqu'un est allé auprès des indiens Et a commencé à discuter avec eux. 45 00:03:39,112 --> 00:03:41,454 Un certain bandit est arrivé et a discuté avec eux. 46 00:03:41,582 --> 00:03:45,718 Les indiens les ont donc laissé agrandir leur espace d'habitation. 47 00:03:45,820 --> 00:03:49,549	44 00:03:32.959 --> 00:03:38.637 mais quelqu'un est allé leur parler « voyez-vous, c'est comme ci, c'est comme ça »… (d'où ça sort ?) 45 00:03:38.844 -->00:03:43.432 On parlementait et l'indien les a laissé faire (indien pluriel, singulier) 46 00:03:43.484 --> 00:03:48.135 Et se multiplier là où ils allaient vivre ensemble. Quand ils ont vu qu'il y avait une rivière, vous pensez !

Quando eles perceberam que tinha o igarapé, puxa, então bora ficar aqui na beira	i·ga·ra·pé (do tupi yagara, canoa + apé, caminho) substantivo masculino [Brasil: Amazónia] Curso de água de pouca profundidade, estreito e navegável por pequenas embarcações. "igarapé", in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2013, https://dicionario.priberam.org/igarap%C3%A9 [consultado em 03-08-2019]. Cours d'eau / Ruisseau	Quand ils se sont aperçus qu'il y avait un igarapé mince, restons ici sur la rive alors.	Quand ils ont vu qu'il y avait un ruisseau. Ils ont décidé rester sur la rive	47 00:03:48.149 --> 00:03:53.018 C'était là qu'il fallait s'installer parce que comme ça, Ils étaient tout près de l'eau dont ils avaient besoin.
52 00:04:04,437 --> 00:04:09,409 aí perceberam também que a água tinha uma, escura, a água meio escura né, então que abre para Igarapé Preto.	Nom propre Signification et réf au mot antérieur Ruisseau noir	52 00:04:04,437 --> 00:04:09,409 Et ils se sont aperçus que l'eau était sombre. Une eau moitié sombre qui a donné sur Igarapé Preto.	52 00:04:04,437 --> 00:04:09,409 Ils ont vu que l'eau était sombre. Et c'est de là que vient Ruisseau Noir.	52 00:04:01.461 --> 00:04:06.538 Parce que c'était elle qui leur permettait de vivre, et Alors, ils se rendent compte qu'il y avait une eau noire, 53

				00:04:06.636 --> 00:04:09.506 Enfin, um peu noire, pas vrai ? Là où nait le nombre rivière Noire. (mot PT, pas de majuscule, ni de correspondance avec la localisation Igarapé preto)
55 00:04:16,184 --> 00:04:18,834 O camarada que tem a roça, vamos supor, tinha a maniva, plantava maniva 56 00:04:18,964 --> 00:04:21,179 então essa maniva, era muita maniva 57 00:04:21,237 --> 00:04:23,603 na véspera a gente se reunia pra carregar maniva,	TPS COURT REF CULT MOT INDI Maniva: tolete ou folha da planta da mandioca; usa-se na alimentação da região Norte, especialmente no Pará. (maniua, mairá). Fonte: Portal São Francisco ma·ni·va sf REG (N., N.E.), BOT Vmandioca, acepções 1 e 2. ETIMOLOGIAtupi mani-ýwa.	55 00:04:16,184 --> 00:04:18,834 Le camarade qui a le champ, suposons, Il avait de la maniva et plantait de la maniva 56 00:04:18,964 --> 00:04:21,179 Alors cette maniva, c'était beaucoup de manioc. 57 00:04:21,237 --> 00:04:23,603 La veille on se réunissait pour porter la maniva.	55 00:04:16,184 --> 00:04:18,834 Disons que le camarade qui a un champ, a et plante du manioc. 56 00:04:18,964 --> 00:04:21,179 Alors il y avait beaucoup de manioc. 57 00:04:21,237 --> 00:04:23,603 La veille on se réunissait pour la porter. ➢ Supression répétition	55 00:04:15.742 --> 00:04:19.945 Le type qui avait le champ, disons qu'il avait de la cassave, plantait la cassave, alors cette cassave, (séparation article subst. Choix de cassave qui est une galette de manioc, plus mot créole des caraïbes) 56 00:04:20.019 --> 00:04:23.473 il y avait beaucoup de cassave, la veille on se réunissait pour amener la cassave,

	1 BOT Planta arbustiva perene (Manihot esculenta), da família das euforbiáceas, originária da América do Sul, podendo alcançar até 5 m de altura, de folhas inferiores palmatilobadas e superiores, às vezes inteiras, longipecioladas, flores em cachos axilares e frutos capsulares ovoides; é muito cultivada por suas raízes tuberosas, de casca pardacenta e massa esbranquiçada, contendo um suco leitoso, acre, mais ou menos venenoso, conforme o teor de ácido cianídrico presente. Depois de tratadas a alta temperatura, que as faz perder a toxidade, as raízes são usadas na produção de farinha, tapioca, fécula e ração animal; castelinha.			

	2 BOT A raiz dessa planta; pau-farinha. ma·ni·va substantivo feminino Caule da mandioca. "maniva", in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2013, https://dicionario.priberam.org/maniva [consultado em 03-08-2019]. Manioc (amer, doux)			
60 00:04:27,854 --> 00:04:30,204 já rolava, quando entrava a noite já rolava o samba,	GENRE DU SAMBA Le samba : Christian Marcadet, « Le samba : un genre populaire chanté emblématique ni afro-descendant ni occidentalisé, mais spécifiquement brésilien », Volume !, 8 : 1 | 2011, 69-103.	60 00:04:27,854 --> 00:04:30,204 Il y'avait déjà, quand tombait la nuit Il y'avait déjà le samba	60 00:04:27,854 --> 00:04:30,204 Déjà quand la nuit tombait, la samba commençait.	60 00:04:25.841 --> 00:04:30.420 et se distrayait et dès l'aube on reprenait le travail et le soir commençait la samba

	Larousse : samba nom féminin (mot portugais du Brésil) https://larousse.fr/dictionnaires/francais/samba/70776?q=samba#70011			
73 00:05:27,021 --> 00:05:29,705 Nós roçava, meus tios roçavam, derrubavam, 74 00:05:29,801 --> 00:05:32,370 quando tava limpo todinha a roça,	PARLER ORAL POP Nous on défrichait C'est nous qu'on Nous Terrasser/ abattre ? C'tait tout propre le champ MULLER le parler oral, et le parler populaire	73 00:05:27,021 --> 00:05:29,705 Nous on défrichait, mes oncles défrichaient, abattaient. 74 00:05:29,801 --> 00:05:32,370 Quand c'tait tout propre le champ,	73 00:05:27,021 --> 00:05:29,705 On défrichait, mes oncles défrichaient, abattaient. 74 00:05:29,801 --> 00:05:32,370 Quand le champ était propre,	73 00:05:26.329--> 00:05:33.500 On préparait la terre, mes oncles la préparait, on Essartait et quand le terrain était tout prêt, alors on y allait
77 00:05:39,204 --> 00:05:42,204 e os semeador com paneiro jogando as maniva na cova 78 00:05:42,317 --> 00:05:44,494 e as mulhereada ia só plantando atrás e os covistas.	TPS COURT Néologisme Suffixe ade II.– Suffixe formateur de substantifs féminins exprimant l'idée du collectif. Ex : brigade, peuplade EXPR	78 00:05:42,317 --> 00:05:44,494 Et la femmade plantait derrière les creuseurs.	78 00:05:42,317 --> 00:05:44,494 Les femmes plantaient derrière ceux qui creusaient.	78 00:05:39.067 --> 00:05:44.338 Et les semeurs avec la hotte qui jettaient le manioc dans le trou et les femmes qui l'enfouissaient derrière (première fois que manioc apparaît..., hotte pas nécessaire)

	Les femmes Qui fait des trous / creuseur			
79 00:05:44,553 --> 00:05:49,636 Quando nós ia capinar, alimpar roça cheia de milho, de arroz, 80 00:05:49,736 --> 00:05:51,475 nós fazia mutirão.	PARLER ORAL EXPRE les suffixes -on,-asser, -issime. + aide mu·ti·rão (do tupi) substantivo masculino [Brasil] Iniciativa colectiva para auxiliar alguém, para ajuda mútua ou para um serviço comunitário (ex.: universitários fizeram mutirão para ajudar no preenchimento da declaração de imposto). Palavras relacionadas: muxirão "mutirão", in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008- 2013, https://dicionario.priberam.org/mutir%C3%	79 00:05:44,553 --> 00:05:49,636 Quand on allait désherber et nettoyer le champ plein de maïs et de riz, 80 00:05:49,736 --> 00:05:51,475 On faisait une entraide, un mutirão.	79 00:05:44,553 --> 00:05:49,636 Quand on allait désherber et nettoyer le champ rempli de maïs et de riz, 80 00:05:49,736 --> 00:05:51,475 on s'entraidait.	79 00:05:44,553 -->00:05:51,475 Quant on allait aux champs, nettoyer les champs Pleins de maïs, de riz, on travaillait tous ensembles.

	A3o [consultado em 03-08-2019]. MUTIRÃO – doTupi Guarani pitibõ, popitibõ, picorõ = ajudar. Auxílio gratuito que prestam uns aos outros os membros de uma determinada comunidade, reunindo-se todos em proveito ou de um de seus membros, ou de todos, como no caso, por exemplo, da implementação de obra(s) de infra-estrutura.Fonte: Dicionário de Palavras Brasileiras de Origem Indígena – Clóvis Chiaradia https://www.dicionariotupiguarani.com.br/dicionario/mutirao/ mutirão 1 Grupo de pessoas que se reúnem para trabalhar durante a colheita ou no roçado, sem receber			

	remuneração, geralmente em benefício de uma delas; ajuntamento, juntamento. 2 POR EXT Serviço sem remuneração, prestado por pessoas de uma comunidade, para a construção ou reforma de um imóvel de uma das pessoas do grupo. 3 Qualquer trabalho voluntário por parte de um grupo de pessoas de uma comunidade que tem por objetivo beneficiar o grupo todo. ETIMOLOGIA tupi *motirõ. Lexikon : castors ??? Entraide, mutualité, mutirão			
83 00:06:11,459 --> 00:06:13,681	Parler pop Allez/ on y va	83 00:06:11,459 --> 00:06:13,681	83 00:06:11,459 --> 00:06:13,681	83 00:06:11,459 --> 00:06:13,681

Bora capinar, trocar dia de serviço, 84 00:06:13,810 --> 00:06:16,986 nós capinava uma semana pra um, uma semana pra outro, 85 00:06:17,057 --> 00:06:21,956 dois dias, três dias pra um, três dias pra outro, nós fazia aqueles mutirão pra nós capinar. 86 00:06:22,044 --> 00:06:25,821 Nós não tinha canseira, nós trabalhava mesmo, era muito bonito. 87 00:06:25,942 --> 00:06:28,421 Se nós era 10, você tinha que ir em 10 roças,	Mot d'origine ind ca·pi·nar - Conjugar (capim + -ar) verbo transitivo [Brasil Moçambique] Limpar (as terras) do capim. "capinar", in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2013, https://dicionario.priberam.org/capinar [consultado em 03-08-2019]. Capim – do tupi guarani: caá=folha; pii=fino, delgado. capim ETIMOLOGIAtupi kapii, como esp capín. http://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=0&t=0&palavra=capim Désherber/ défricher Temps	Allons couper le capim, troquons un jour de service >Coupons le capim, troquons un service. 84 00:06:13,810 --> 00:06:16,986 On capinait une semaine pour l'un, une semaine pour l'autre 85 00:06:17,057 --> 00:06:21,956 Deux jours, trois jours pour l'un, trois jours pour l'autre, On faisait les mutirão pour capiner. Deux jours, trois pour l'un et pour l'autre, On faisait les mutirão pour capiner. 86 00:06:22,044 --> 00:06:25,821 On était pas fatigues On travaillait vraiment, c'était très beau. 87 00:06:25,942 --> 00:06:28,421	Allons désherber, échanger um service 84 00:06:13,810 --> 00:06:16,986 On désherbait une semaine chez l'un, une chez l'autre. 85 00:06:17,057 --> 00:06:21,956 Deux, trois jours chez l'un ou l'autre On faisait l'entraide pour désherber. 86 00:06:22,044 --> 00:06:25,821 Il n'y avait pas de fatigue, On travaillait vraiment, c'était très beau. 87 00:06:25,942 --> 00:06:28,421 Si on était 10, on allait dans 10 champs.	Allez ouste aux champs, on échangeait les jours de travail, nous 84 00:06:13,810 --> 00:06:16,986 qu'on travaillions une semaine pour l'un, une semaine pour l'autre, (ouste négatif, bora positif, nous/on pas apparu jusque là) 85 00:06:17,057 --> 00:06:21,956 deux jours, trois jours pour l'un, trois jours pour l'autre, nous qu'on travailllait ensemble pour preparer la terre. (conj. ≠ on/nous que antérieur) 86 00:06:22,044 --> 00:06:25,821 Nous on fatigait pas, nous on Travaillait bien, c'était beau à voir. 87 00:06:25.721--> 00:06:31.410

	Expression culturelle	Si nous on était 10, on allait dans 10 champs.		Nous étions dix, on devions aller travailler dans 10 champs et aujourd'hui à cause de l'argent, l'économie s'est développée,
98 00:07:04,919 --> 00:07:07,143 Sempre no tempo do convidado de roça, 99 00:07:07,213 --> 00:07:11,758 chegava lá já tava as bebidas no pé do toco, já tava as garrafa de cachaça tudo, 100 00:07:11,847 --> 00:07:15,324 mas naquele tempo eu bebia bem pouquinho, e ainda era escondido,	Y'avait Au pied du tronc Y'avait d'jà les bouteilles de cachaça et tout	99 00:07:07,213 --> 00:07:11,758 On arrivait là, y'avait déjà les boissons au pied du tronc. Y'avait déjà les bouteilles de cachaça et tout.	99 00:07:07,213 --> 00:07:11,758 On arrivait les boissons étaient déjà au pied du tronc, Les bouteilles d'alcool et tout.	99 00:07:05.054 --> 00:07:09.637 Du temps qu'on travaillait tous ensemble aux champs quand On y arrivait, y avait déjà d'quoi boire au pied des souches, 100 00:07:09.752 --> 00:07:14.256 Les bouteilles avec la gnole et tout ça, mais dans c'temps là, j'buvions pas beaucoup
102 00:07:19,949 --> 00:07:23,292 O servente da caipira, ela corria a roça toda,	Caipira – do TG caaipura=de dentro do mato. Nome que os índios do interior de São Paulo deram aos colonizadores.	102 00:07:19,949 --> 00:07:23,292 Le servant du paysan caipira parcourrait le champ entier.	102 00:07:19,949 --> 00:07:23,292 La servante du paysan parcourrait tout le champ.	102 00:07:19.999 --> 00:07:26.785 Celle qui servait l'alcool avec le citron, elle courait par toute la

103 00:07:23,437 --> 00:07:28,143 servindo o povo, era o paneiro na costa cheio, cheio, cheio daquela bebida.	Atualmente é designação genérica dada aos habitantes de regiões do interior do Sudeste e Centro-Oeste. Pessoa do interior, da roça. Inocente, tímido. Fonte: Dicionário de Palavras Brasileiras de Origem Indígena – Clóvis Chiaradia 1. [Brasil] Que ou quem mora no campo, na roça. = MATUTO, ROCEIRO "caipira", in Dicionário Priberam da Lingua Portuguesa [em linha], 2008-2013, https://dicionario.priberam.org/caipira [consultado em 04-08-2019]. Paysan brésilien, péquenaud		103 00:07:23,437 --> 00:07:28,143 Elle servait les gens, une hotte pleine de cette boisson sur le dos.	plantation, servait les gens, c'était une hotte sur le dos, toute pleine 103 00:07:26.911 --> 00:07:28.025 de la boisson.
110 00:07:48,700 --> 00:07:52,154	Combine Ensemble L'accord	110 00:07:48,700 --> 00:07:52,154 On criait, ce cri de diversion	110 00:07:48,700 --> 00:07:52,154 On criait, ce cri de diversion	110 00:07:48,700 --> 00:07:52,154

A gente gritava, aquela grita de diversão, que chamava de combina	Combinaison	Qu'on appelait « combina ».	Qu'on appelait « ensemble »	On criait, cette criaillerie de plaisir, pour appeler, pour combiner, un cri contrôlé.
112 00:07:54,179 --> 00:07:56,747 A combina era os homens, se reuniam em mutirão 113 00:07:56,802 --> 00:07:58,856 pra roçar a roça. 114 00:07:58,932 --> 00:08:02,722 Tinha a voz baixa, a voz alta, tinha aquele controle de voz.	Défricher la friche friche n.f. Terrain dépourvu de culture et abandonné. défricher Mettre en culture un terrain boisé ou resté en friche, ou rendre propre à la culture un terrain inculte. ≠ champ sémantique de roça (aussi campagne et champ cultivé)	112 00:07:54,179 --> 00:07:56,747 La combina, c'était les hommes qui se réunissaient en mutirão, 113 00:07:56,802 --> 00:07:58,856 pour défricher le champ	112 00:07:54,179 --> 00:07:56,747 L'ensemble c'était les hommes qui se réunissaient pour s'entraider, 113 00:07:56,802 --> 00:07:58,856 pour défricher la friche	112 00:07:54,179 --> 00:07:56,747 La combination, c'était les hommes, ils se réunissaient 113 00:07:56,802 -->00:08:02,722 pour essarter ; il y avait la forme de parler à voix basse, et celle à voix haute, on contrôlait la voix.
115 00:08:02,763 --> 00:08:11,910 Meu anel da pedra verde 116 00:08:12,173 --> 00:08:20,844 De noite relampiou, amor 117 00:08:21,248 --> 00:08:28,962 Foi agora que cheguei, amor	Respecter le pied Relampear: briller scintiller ➢ Sourcier poétique : d'abord le sens, littéralité de l'original puis maintient de la	115 00:08:02,763 --> 00:08:11,910 Mon anneau de pierre verte 116 00:08:12,173 --> 00:08:20,844 De nuit scintilla, amour 117 00:08:21,248 --> 00:08:28,962 Lorsque j'arrivai, amour.	115 00:08:02,763 --> 00:08:11,910 Mon anneau, celui de pierre verte 116 00:08:12,173 --> 00:08:20,844 a brillé cette nuit, mon amour 117 00:08:21,248 --> 00:08:28,962	115 00:08:02,763 --> 00:08:11,910 Mon anneau de pierre verte 116 00:08:12,173 --> 00:08:20,844 Cette nuit a resplendi mon amour 117 00:08:21,248 --> 00:08:28,962

	poétique si possible ➢ Cibliste, rendre lecture confortable, poétique de la langue maternelle quitte à perdre du sens		Maintenant je suis ici mon amour	Je viens juste d'arriver, mon amour
122 00:09:10,686 --> 00:09:14,132 Olha...samba de cacete no mutirão, 123 00:09:14,209 --> 00:09:20,046 nós vinha da roça, nós já vinha já meio porrinho, né?	On venait déjà à moitié bourrés	122 00:09:10,686 --> 00:09:14,132 Regarde, le samba de cacete pendant le mutirão. 123 00:09:14,209 --> 00:09:20,046 On venait du champ, on venait déjà à moitié bourrés.	122 00:09:10,686 --> 00:09:14,132 Avec la samba de bâton pendant l'entraide 123 00:09:14,209 --> 00:09:20,046 On venait du champ à moitié ivres.	122 00:09:10,686 --> 00:09:20,046 Ben voyons... samba du Cacete pendant le travail en commun, on arrivait des champs déjà un peu saouls, pas vrai ?
127 00:09:35,518 --> 00:09:39,911 nós dançava, nós almoçava e dançava, nós bebia, nós fazia dizimbirra. 128 00:09:40,016 --> 00:09:42,334 Tem a dizimbirra, tem a japecanga, né?	Andreas Motsch, « Le ginseng d'Amérique : un lien entre les deux Indes, entre curiosité et science », *Études Épistémè* [En ligne], 26 | 2014, mis en ligne le 01 décembre 2014, consulté le 04 août 2019.	127 00:09:35,518 --> 00:09:39,911 On dansait, on déjeunait et dansait, On buvait, on faisait de la *dizimbirra*. 128 00:09:40,016 --> 00:09:42,334	127 00:09:35,518 --> 00:09:39,911 On dansait, on déjeunait, on buvait et on faisait de la *dizimbirra*. 128 00:09:40,016 --> 00:09:42,334 Car il y'a la *dizimbirra* et le ginseng.	127 00:09:35,518 --> 00:09:39,911 on déjeunait, on buvait, on faisait la dizimbirra. 128 00:09:40,016 -->00:09:44,761 Y'a la dizimbirra, y'a la japecanga, ouais,

129 00:09:42,429 --> 00:09:44,761 É os dois nomes que é só uma coisa. 130 00:09:45,598 --> 00:09:48,830 A japecanga era o gengibre que a gente rala, até agora 131 00:09:48,885 --> 00:09:51,826 rala, deixa sentar um pouco e mistura com a bebida, 132 00:09:51,955 --> 00:09:55,664 com 51 e outras bebidas, é mais com 51, né? 133 00:09:56,232 --> 00:10:01,615 Fizemos, nós fazia a dizimbirra, de gengibre, 134 00:10:01,704 --> 00:10:05,927 nós fazia aquela bebida pra misturar	URL : http://journals.openedition.org/episteme/331 ; DOI : 10.4000/episteme.331 japecanga ja·pe·can·ga sf BOT 1 Denominação comum a várias plantas do gênero Herreria, da família das asparagáceas, e do gênero Simulax, da família das esmilacáceas. 2 Planta herbácea (Herreria salsaparrilha) do Sudeste brasileiro (MG, SP) e do Mato Grosso, nativa da Bahia, de raízes grossas, caules cilíndricos com pequenos espinhos, folhas lanceoladas, pequenas flores esverdeadas, em racemos, e cápsulas com sementes aladas; é cultivada para se obter	Il y'a la *dizimbirra* et la *japecanga*. 129 00:09:42,429 --> 00:09:44,761 Les deux noms sont une seule chose. 130 00:09:45,598 --> 00:09:48,830 La *japeranga* c'était le gingembre qu'on râpe jusqu'ici. 131 00:09:48,885 --> 00:09:51,826 On râpe, on laisse décanter et on mélange avec la boisson. 132 00:09:51,955 --> 00:09:55,664 Avec la cachaça 51 et d'autres boissons, mais c'est plus avec la 51. 133 00:09:56,232 --> 00:10:01,615 Nous faisions, on faisait, la dizimbirra de gingembre,	129 00:09:42,429 --> 00:09:44,761 Ce sont deux noms pour la même chose. 130 00:09:45,598 --> 00:09:48,830 Le ginseng, c'est notre gingembre qu'on râpe, 131 00:09:48,885 --> 00:09:51,826 Qu'on décante et qu'on mélange à la boisson, 132 00:09:51,955 --> 00:09:55,664 De l'eau-de-vie ou autre chose. 133 00:09:56,232 --> 00:10:01,615 On faisait la *dizimbirra* de gingembre. 134 00:10:01,704 --> 00:10:05,927 On faisait cette boisson pour la mélanger avec de l'alcool fort.	deux noms pour la même chose. 130 00:09:45,598 --> 00:09:51,826 La japecanga c'est l'gingembre râpé, jusqu'à maintenant, on l'râpe, on le laisse reposer un peu et on le met dans l'alcool, 132 00:09:51,955 --> 00:09:55,664 Avec le 51 (marque de rhum) ou d'autres alcools, mais on mélangeait surtout avec le 51, pas vrai ? 133 00:09:56,232 --> 00:10:05,927 Nous, on faisions la dizimbirra de gingembre, on faisions cette boisson pour mélanger avec un peu de rhum bien fort, 135 00:10:05,948 --> 00:10:09,257 les hommes buvaient les plus fortes,

com um pouco da cachaça forte, 135 00:10:05,948 --> 00:10:09,257 e os homens bebiam as forte, e nós bebia as mais fracas.	extrato das raízes, usado como antissifilítico, depurativo e sudorífero; japecanga-branca, jarrilho, salsa, salsa-americana, salsa-de-espinho, salsa-do-campo, salsa-do-mato, salsa-gorda, salsaparrilha, zarza. ETIMOLOGIAtupi iapykánga. Peut pas traduire les deux car même chose Salsepareille ?? 51 > cachaça et non pastis	134 00:10:01,704 --> 00:10:05,927 On fait cette boisson pour mélanger avec un peu de cachaça forte. 135 00:10:05,948 --> 00:10:09,257 Les hommes buvaient les fortes et on buvait les plus faibles.	135 00:10:05,948 --> 00:10:09,257 Les hommes buvaient les plus fortes et nous les plus légères.	et nous surtout les plus faibles.

143 00:10:40,710 --> 00:10:43,844 Eu não sou mestre do samba	Maître de samba			143 00:10:40,710 --> 00:10:47,508 Je ne suis pas Maître de samba, Ni non plus professeur
147 00:10:55,243 --> 00:10:58,243 Eu vi Manoel, eu vi 148 00:10:58,357 --> 00:11:01,772 Eu vi roncar no mar 149 00:11:01,815 --> 00:11:05,793 A barca suspendeu bandeira, Manoel 150 00:11:05,850 --> 00:11:08,970 Na maré da preamar.	Tps important car musique	147 00:10:55,243 --> 00:10:58,243 J'ai vu Manoel, j'ai vu 148 00:10:58,357 --> 00:11:01,772 J'ai vu ronfler la mer 149 00:11:01,815 --> 00:11:05,793 La barque a suspendu le drapeau Manoel 150 00:11:05,850 --> 00:11:08,970 Dans le flot de la marée haute	147 00:10:55,243 --> 00:10:58,243 J'ai vu Manuel, je l'ai vu 148 00:10:58,357 --> 00:11:01,772 J'ai vu gronder la mer 149 00:11:01,815 --> 00:11:05,793 La barque a levé le drapeau Manuel 150 00:11:05,850 --> 00:11:08,970 Dans le flot de la marée haute	147 00:10:55,243 --> 00:11:01,772 J'ai vu, Manuel, j'ai vu, J'ai vu résonner (le tambour) en mer 149 00:11:01,815 --> 00:11:08,970 La barque a hissé le drapeau, Manuel, Au plus fort de la grande marée
156 00:12:19,437 --> 00:12:22,437 começamos bater o samba e fomos aprendendo, aprendendo, aprendendo,	Répétition mais tps trop court	156 00:12:19,437 --> 00:12:22,437 On a commencé à jouer du samba et on a appris, appris, appris.	156 00:12:19,437 --> 00:12:22,437 On a commencé à jouer du samba et on a appris.	156 00:12:19,437 --> 00:12:22,437 On a commence a tambouriner la samba et on se mit à apprendre, à apprendre, à apprendre,

170 00:13:14,078 --> 00:13:16,394 Lá no pasto e no terreiro	Pasto : paturage Terreiro : basse-cour Attention existence aua brésil	170 00:13:14,078 --> 00:13:16,394 Là-bas dans le pré ou la cour.	170 00:13:14,078 --> 00:13:16,394 Là-bas dans le pâturage et dans la basse-cour.	
196 00:14:30,100 --> 00:14:34,268 no tempo que a minha mãe, meu avós trabalhavam, a gente fazia o forno de barro, 197 00:14:34,327 --> 00:14:36,452 Tirava o barro pra fazer o forno pra fazer a farinha. 198 00:14:36,495 --> 00:14:39,243 fazia o cachimbo, fazia o prato, fazia tudo de barro,	Farine de manioc Retirer la répétition du four Cas particulier	196 00:14:30,100 --> 00:14:34,268 Du temps que ma mère et mes grands-parents travaillaient, on faisait un four en terre. 197 00:14:34,327 --> 00:14:36,452 On l'utilisait pour faire la farine de manioc.		196 00:14:30,100 --> 00:14:34,268 Du temps que ma mère et mes grands-parents travaillaient, on faisait le four à farine en argile, 197 00:14:34,327 --> 00:14:39,243 (coupé)...on faisait la pipe
208 00:15:09,861 --> 00:15:13,790 Você sai numa floresta dessa, escolhe uma madeira sempre mais forte	Concordance des temps Concordance des temps ou non	208 00:15:09,861 --> 00:15:13,790 Tu vas dans la forêt et tu choisis un bois bien fort		208 00:15:10.349 --> 00:15:14.625 Tu entre dans une forêt comme celle-ci, tu choisi du bois, toujours le plus robuste, tu sais déjà,

209 00:15:13,838 --> 00:15:17,841 já conhece, tora o comprimento certo, preparava o tambor.		209 00:15:13,838 --> 00:15:17,841 Tu coupes de la taille nécessaire et tu prépares le tambour.		209 00:15:14.715 --> 00:15:17.652 prends le rondin à la bonne taille, tu préparais le tambour.
221 00:15:56,144 --> 00:15:58,805 por isso eles fazem o repinicado e vou fazendo mais a marcação, 227 00:16:17,807 --> 00:16:21,345 Quanto mais você repinicar, quanto mais os dançadores gostam de dançar.	re·pe·ni·car - Conjugar (origem obscura) *verbo transitivo e intransitivo* 1. Fazer emitir ou dar sons agudos e repetidos, percutindo um corpo metálico "repenicar", in Dicionário Priberam da Lingua Portuguesa [em linha], 2008-2013, https://dicionario.priberam.org/repenicar [consultado em 04-08-2019]. tinter v.i. Produire un tintement, un son métallique,	221 00:15:56,144 --> 00:15:58,805 C'est pour ça qu'ils font le tintement, et moi je fais la marcation.	221 00:15:56,144 --> 00:15:58,805 C'est pour ça qu'ils font le battement, et moi je fais le rythme.	221 00:15:56,144 --> 00:15:58,805 pour ça ils font le repinique et je renforce le battement, 227 00:16:17,807 --> 00:16:21,345 Plus le rythme est rapide, plus Les danseurs aiment danser.
	vibrant, généralement aigu. Bruit métallique : bois ? Marcation http://www.percussions-bresiliennes.fr/surdo.html			
234 00:16:44,441 --> 00:16:48,845 que tem vezes que eles alteram o tamboro lá, a gente altera o pau aqui,	Modifier le bois, la battement	234 00:16:44,441 --> 00:16:48,845 Et parfois ils modifient le tambour et on change le bois ici		234 00:16:44,441 --> 00:16:48,845 parce que parfois ils altèrent le tambour là, on altère la baguette ici,
241 00:17:37,179 --> 00:17:41,749 Olha, quem me ensinou dançar samba foi a virada do trabalho	Le retour du travail ? Le virage ? Nuit blanche de travail			241 00:17:37,179 --> 00:17:46.244 Voyez-vous, qui m'a appris la samba, c'est les Nuits qu'on passait à danser, parce que, quand je vivais,
260 00:18:49,235 --> 00:18:52,925 a gente tem que desafiar ele na dança, dá uma jogada nele, 261 00:18:52,963 --> 00:18:57,082 aí também para ele se assanhar	Le faire enrager, l'exciter 3. Gabarito Significado de Gabarito Por aparecido raimundo de	260 00:18:49,235 --> 00:18:52,925 On doit le défier dans la danse, l'intriguer 261 00:18:52,963 --> 00:18:57,082 Pour qu'il s'excite un peu et que la danse soit bonne	260 00:18:49,235 --> 00:18:52,925 On doit le défier dans la danse, l'intriguer 261 00:18:52,963 --> 00:18:57,082 Pour qu'il s'excite un peu et que la danse soit bonne	260 00:18:49,235 --> 00:18:52,925 Il faut le défier à la Danse, le provoquer, 261 00:18:52,963 --> 00:18:57,082 pour qu'il se mette à oser plus, pour que la danse soit belle.

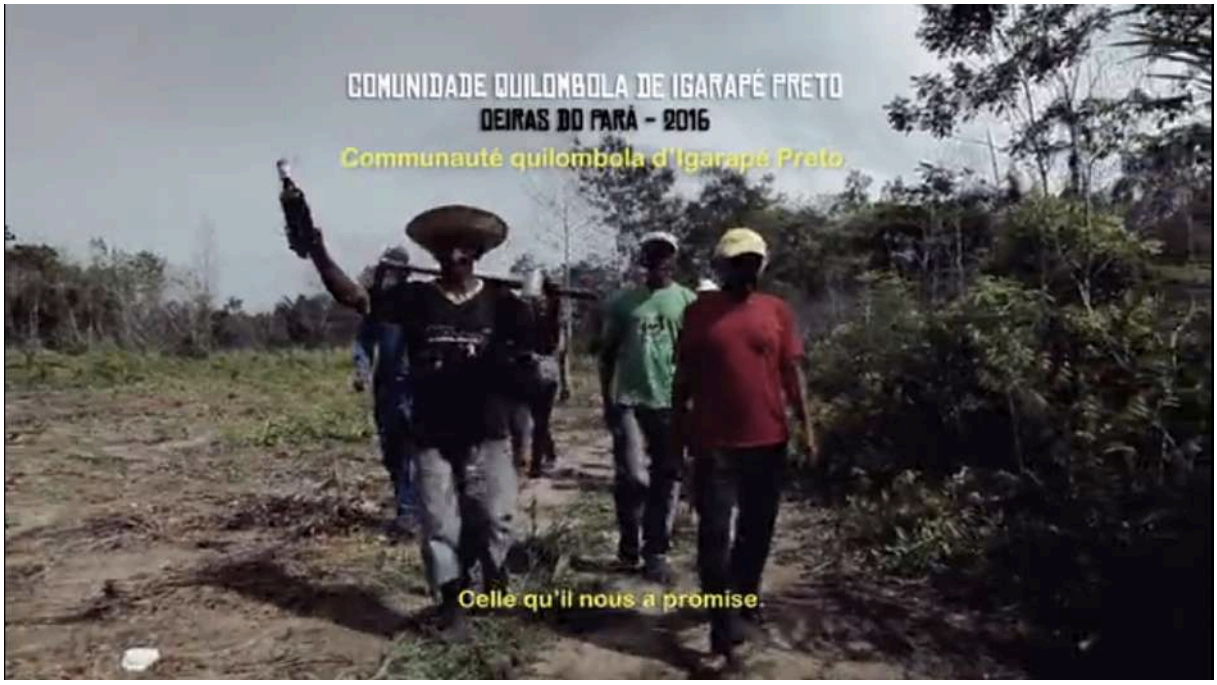
um pouquinho, pra dança ficar boa. 262 00:18:57,153 --> 00:19:01,538 É o gabarito pra chamar a atenção do batedor, pelo menos quando a dança tá bem agitada,	souza (ES) em 08-02-2013 Subs.masc. Elegância, qualidade, sofisticação	262 00:18:57,153 --> 00:19:01,538 Ça c'est le mouvement pour attirer l'attention du batteur Du moins quand la danse est bien animée	262 00:18:57,153 --> 00:19:01,538 C'est pour attirer l'attention du batteur quand la danse est animée	262 00:18:57,153 --> 00:19:01,538 C'est le gabarit pour attirer l'attention du percussioniste, Surtout quand la danse est bien mouvementée,
266 00:19:17,652 --> 00:19:20,745 Nós dançava muito arribando a saiona por ali, 267 00:19:20,777 --> 00:19:25,702 sacondindo por cima dos batedores de samba, que ficava tão bonito aquilo. 268 00:19:25,752 --> 00:19:29,608 Jogava, nós arribava com a saiona assim 269 00:19:29,608 --> 00:19:33,009 por cima do batedor de samba e o pau virava.	PAU VIRAVA > instrumental ou sexual	266 00:19:17,652 --> 00:19:20,745 On dansait en levant la jupe par-là 267 00:19:20,777 --> 00:19:25,702 En le secouant au-dessus des batteurs de samba, c'était si beau 268 00:19:25,752 --> 00:19:29,608 On balançait, on levait la jupe comme ça 269 00:19:29,608 --> 00:19:33,009	266 00:19:17,652 --> 00:19:20,745 On dansait en levant la jupe par-là 267 00:19:20,777 --> 00:19:25,702 En le secouant au-dessus des batteurs de samba, c'était si beau 268 00:19:25,752 --> 00:19:29,608 On balançait, on levait la jupe comme ça 269 00:19:29,608 --> 00:19:33,009	266 00:19:17,652 --> 00:19:25,702 Nous on dansait beaucoup en relevant a jupe comme ça, la Secouant sur les percussionistes de samba, c'est ça qui était beau à voir. 268 00:19:25,752 --> 00:19:33,009 On jouait, on retroussait la jupe comme ça sur le Percussioniste de samba et ça commençait à chauffer.

		Au-dessus du batteur de samba et le bâton tournait.	Au-dessus du batteur de samba et la verge se levait.	
273 00:19:43,868 --> 00:19:47,332 Ai mineiro pau, mineiro pau	Muito conhecido no centro-norte do estado, o Mineiro Pau nasceu nas lavouras de café cultivadas por escravos africanos. É uma dança marcada pelo manejo de bastões de madeira, feitos de arco de pipa ou ipê. De modo ágil e harmonioso, eles definem os tempos do compasso musical. O balanço dos bastões, finos e resistentes e com cerca de um metro de comprimento, ganha nomes específicos conforme o número e a forma das batidas: batida de três, batida de quatro, túnel, batida cruzada, batida ao alto. Os dançarinos usam chapéu de palha e lenço vermelho no pescoço. Se	273 00:19:43,868 --> 00:19:47,332 Ai mineiro pau, mineiro pau ➢ Restera inexpliqué au spectateur		Ah, mineiro pau, mineiro pau

	movimentam em pares soltos - ora em fileiras opostas, ora em círculo, de acordo com a marcação dos bastões. O acompanhamento musical conta com vários instrumentos e não podem faltar a sanfona de oito baixos, o bumbo, o triângulo e o pandeiro. As músicas são conhecidas ou improvisadas. É característico o refrão: "O..Mineiro Pau... O Mineiro Pau... Dá em cima, dá em baixo... Dá no meio para não errar... Muita gente aqui veio...Para aprender a dançar..." http://mapadecultura.rj.gov.br/manchete/mineiro-pau			
282 00:20:08,701 --> 00:20:11,262 E faz caiana dentro do roçado	Caiana > cachaça probablement canne noble de cayenne	Et prend de la cachaça au champ		Et on fait virevolter les jupes caiana dans la plantation

307 00:21:27,992 --> 00:21:32,410 a gente perguntava como é que faz o repinicado do pé? 308 00:21:32,494 --> 00:21:34,394 como é que faz o baque do tambor?	Repinicar : son métalique répétitif, faire tinter Baque : fracas, battement, bruit de chute	307 00:21:27,992 --> 00:21:32,410 On demandait comment on fait tinter du pied ? 308 00:21:32,494 --> 00:21:34,394 Comment on fait le fracas du tambour ?		307 00:21:27,992 --> 00:21:34,394 On demandait : comment se fait le repinique (battement) Du pied ? Comment se fait la percussion du tambour ?
341 00:23:21,180 --> 00:23:25,833 Nós que somos novos, a gente procura perguntar pros nossos avós que estão vivos, 342 00:23:25,943 --> 00:23:30,413 e quem também já viveu há muito tempo, e a gente sabe deles que isso aí já é muito tempo,	Très rapide jeune personne		341 00:23:21,180 --> 00:23:25,833 Nous les jeunes, on demande aux anciens qui sont vivants, 342 00:23:25,943 --> 00:23:30,413 À ceux qui ont vécu longtemps Et on sait que ça fait déjà longtemps.	341 00:23:21,180 --> 00:23:25,833 Nous qui sommes jeunes, on demande A nos grands parents encore en vie, 342 00:23:25,943 --> 00:23:30,413 Et aussi aux autres qui ont beaucoup vécu, Et on apprends que c'est très ancien,

8.5 Annexe 5 : Capture d'écran de l'ouverture du film *Samba de Cacete – Alvorada Quilombola* avec les sous-titres de V1.



8.6 Annexe 6 : Capture d'écran du film *Samba de Cacete – Alvorada Quilombola* avec les sous-titres de V1.