

SOUS-TITRER LE LANGAGE SEXUEL ET VULGAIRE Enjeux traductifs entre censure et expressivité

ALESSANDRA ROLLO
UNIVERSITÀ DEL SALENTO

Abstract – The transfer of vulgar, obscene or sexual language in interlingual subtitles can be an insidious and controversial process where, besides the typical constraints of this AVT modality, the limits of conscious or unconscious (self)censorship come into play. This issue is explored in the present paper, which analyses the Italian subtitling of *21 nuits avec Pattie*. Written and directed by the Larrieu brothers, the movie is based largely on tales: from Pattie’s licentious stories of her sexual adventures with the men from the village to tales of “necrophilous” Jean’s exploits. Released in France in 2015, the comedy was screened at the 17th edition of the European Film Festival, which was held in Lecce from 18th April to 23rd April 2016. For this event, the students of the MA in Translation and Interpretation at the University of Salento worked on the translation into Italian of the English subtitles of the Festival films; I was then invited to revise the Italian subtitles created by the students. Since the film in question is above all “a homage to the word”, subtitling was rather challenging due to the need to combine several equally important factors: produce a clear and effective target text while respecting space constraints; mitigate some expressions judged too vulgar or embarrassing; and take care not to dilute the comedy’s spirit. This paper will reveal how, alternating different strategies – transposition, paraphrasing, reduction, neutralisation and omission in some cases – as well as some interventions of stylistic moderation and diaphasic variation, the Italian subtitles were toned down compared to the French dialogues and English subtitles, while an attempt was nonetheless made to keep the distinctive features of the film and its characters.

Keywords: subtitling; (self)censorship; nature, sex and necrophilia; standard language; mitigation.

*La beauté de la vie, l'énergie de la vie ne sont pas de
l'esprit, mais de la matière*
(J.-M.G. Le Clézio, “L’Extase matérielle”, 1967).¹

1. Introduction

Parmi les différentes modalités de traduction audiovisuelle (TAV), où le traducteur a affaire simultanément à deux modes de discours imbriqués l’un dans l’autre, à savoir le visuel et l’acoustique, le sous-titrage interlinguistique est la plus répandue, à côté du doublage; il se configure comme une forme unique de traduction, caractérisée par des spécificités et des finalités communicatives ainsi que par des stratégies traductives qui lui sont propres.

Au nombre des enjeux auxquels se heurte le sous-titreur, on peut compter le transfert du langage bas ou obscène (gros mots, interjections, références sexuelles), qui constitue un aspect saillant de la langue orale, surtout dans certains contextes communicatifs. Bien que les avis à cet égard ne soient pas univoques, on ne peut pas nier

¹ C’est l’essai de Jean-Marie Gustave Le Clézio dont on voit la couverture dans le film; la lecture de cet ouvrage remonte aux années de jeunesse des frères Larrieu, les deux réalisateurs.

que transférer des mots tabous ou des expressions vulgaires dans des sous-titres interlinguistiques reste un processus difficile, qui convoque le concept de fidélité au produit source, face aux concepts de justesse et d'acceptabilité en langue cible (une langue écrite). C'est bien là la problématique abordée dans cette contribution, qui aura pour objet le sous-titrage en italien de *21 nuits avec Pattie*.

Écrite et réalisée par les frères Arnaud et Jean-Marie Larrieu, *21 nuits avec Pattie* est une comédie élégante et saupoudrée de merveilleux, ouvrant au sujet tabou de la nécrophilie. Avec la liberté narrative qui les caractérise, les cinéastes, très connus pour leur conception libertaire du monde, mettent en scène une confrontation, à la fois bizarre et hilarante, entre deux femmes antithétiques: l'une frigide, l'autre libertine; en arrière-plan, d'autres personnages mus tous par leurs pulsions. Les Larrieu attestent par là, une fois de plus, l'anti-puritanisme et "la dualité de leur cinéma, littéraire mais charnel, cérébral mais physique" (Uzal 2015, p. 10).

Sortie en France en 2015, la comédie a été projetée lors de la XVII^e édition du Festival du Cinéma Européen qui s'est tenu à Lecce du 18 au 23 avril 2016.² En vue de cette manifestation, qui jouit, entre autres, du patronage de l'Université du Salento, les étudiants de Master en Traduction et Interprétariat s'occupent de la traduction en italien des sous-titres anglais des films qui participent aux différentes sections. En tant qu'enseignante-chercheuse en Langue et traduction françaises, j'ai été invitée à réviser le sous-titrage italien fait par l'étudiante Maria Laura Nicolini, chargée de la traduction; il ne faut pas oublier, en effet, qu'en utilisant une traduction-relais, on court le risque de commettre des erreurs, d'altérer le texte ou de donner lieu à des contresens. Pour ma part, je pouvais compter sur la liste des dialogues et sur le visionnement du film, afin de m'assurer de sa correcte transposition en italien, toujours dans le respect des normes de synchronisation; une tâche qui, à vrai dire, n'a pas été aisée du tout et qui a démontré combien cette modalité de TAV est complexe et délicate.

Avant d'illustrer les différents cas d'étude repérés dans le film et les solutions traductives adoptées en italien, on va reprendre tout d'abord les caractéristiques marquantes du sous-titrage, en centrant l'intérêt sur les écueils qu'il implique et sur les interventions de censure qui peuvent l'accompagner.

2. Traits distinctifs du sous-titrage

Forme de traduction audiovisuelle aux multiples facettes, le sous-titrage consiste à mettre en œuvre une double transposition: d'un texte oral à un texte écrit, d'où la définition de "diasemiotic" ou "intermodal translation" (Gottlieb, cité dans Wurm 2007, p. 116) attribuée à cette forme de TAV, et d'une langue source à une langue cible (voir aussi: Perego 2005, pp. 73 sqq.; Blini, Matte Bon 1995, pp. 318 sqq.), d'où la définition de "interlinguistique". Pour souligner le caractère spécial du sous-titrage, Gottlieb (1994a) a

² Le Festival du Cinéma Européen, qui se déroule à Lecce depuis 2000 (excepté pour la première édition qui a eu lieu en province de Bari), est la première et la seule rétrospective dédiée au cinéma européen en Italie. C'est une fête de la culture européenne et méditerranéenne qui diffuse chaque année à peu près 100 films (longs métrages, courts métrages et documentaires) provenant de plusieurs pays européens, avec une attention particulière aux jeunes réalisateurs et acteurs. Comme cela arrive habituellement dans les festivals de films, les sous-titres sont bilingues afin de toucher un public plus large: la première langue est l'anglais pour garantir l'internationalité et la deuxième est la langue du pays où se tient le Festival.

introduit le concept de “diagonal translation”, entrecroisant les traits de la traduction proprement dite et ceux de l’interprétation.

Ainsi que l’observe Cornu (2014, pp. 333-334):

Le sous-titrage instaure un rapport de concurrence entre la lecture du texte et la lecture de l’image, crée une nouvelle relation entre l’élément visuel supplémentaire qu’est le sous-titre et le son qu’il est censé accompagner, et n’est pas sans conséquences sur la dimension narrative du film.

Au nom de l’impératif de concision, auquel cette modalité de transfert linguistique doit se plier, la réduction textuelle (passage d’unités longues à des unités brèves) et la simplification constituent les traits distinctifs des sous-titres. Il s’agit, en d’autres termes, de détecter les unités de traduction ou unités de sens (Seleskovitch et Lederer 2001, pp. 39 sqq.) pour les verbaliser dans des énoncés plus concis. Dans la phase de réduction entrent en jeu plusieurs facteurs, et d’ordre objectif (temps et espace dont dispose le sous-titreur, conditionnés à leur tour par la vitesse de lecture des spectateurs³), et d’ordre subjectif (compétences, goût, valeurs, éthique et sensibilité du traducteur/adaptateur, ce que Lomheim (1995, p. 292) appelle “le tempérament du sous-titreur”), ainsi que de caractère interprétatif (compréhension et réception de l’audience).

On peut tantôt opter pour une réduction totale, avec l’élimination de mots ou de segments textuels secondaires ou redondants (tels que phatismes, hésitations, répétitions, interjections ou informations que l’on peut inférer du contexte), tantôt pour une réduction partielle, avec une reformulation condensée des informations par des interventions au niveau syntaxique ou lexical (Kovačič 1994, p. 247 sqq.; Díaz Cintas, Remael 2014, p. 146 sqq.). Afin de faciliter une lecture fluide et rapide des sous-titres, sans altérer la continuité logique du discours, il est indispensable de procéder à un découpage efficace du texte et de maintenir la cohésion des groupes syntaxiques; la segmentation des énoncés sur deux lignes, proportionnées en longueur, doit forcément respecter les règles de la syntaxe de la langue réceptrice.

À la lumière des nombreuses variables dont le sous-titreur doit tenir compte, il semble évident qu’il ne puisse y avoir ni une formule systématique concernant la manière de sous-titrer, ni une hiérarchie uniforme des stratégies de sous-titrage (d’abord la fonction idéationnelle, puis l’(inter)personnelle, enfin la textuelle). Ce sont souvent les parties de dialogue ayant une fonction interpersonnelle prioritaire (répétitions, redondances) – donc celles destinées à être supprimées avant les autres – qui jouent un rôle fondamental pour la caractérisation psychologique des personnages et pour la compréhension des relations entre eux (Kovačič 1995b, p. 302).

³ Le transcodage est réalisé conformément à des contraintes textuelles, puisque la lecture d’un texte écrit demande normalement plus de temps que l’écoute d’un texte oral (Eugeni 2011, p. 268), et à des contraintes spatio-temporelles. Selon ce qu’on appelle dans le jargon professionnel “la règle des 6 secondes” (*six-second rule*), on utilise de préférence 37 caractères au maximum par ligne, pour un total de 74 caractères sur deux lignes, lus en 6 secondes (Díaz Cintas 2007, p. 2). Ces paramètres standard, susceptibles d’ajustements en fonction de la situation (voir Gottlieb 1994b, p. 274; Becquemont 1996, p. 148), se réfèrent au spectateur moyen, le temps de lecture n’étant pas identique pour tous, mais étant étroitement lié à l’âge, au sexe, à la culture et aux habitudes des destinataires. En plus, il faut tenir compte du lexique employé: des sous-titres plus longs et plus explicites sont plus lisibles que des sous-titres soumis rigide­ment aux contraintes de longueur traditionnelles (Perego, Taylor 2012, p. 109). L’enjeu réside précisément dans la capacité de trouver un bon équilibre entre la longueur des sous-titres et la densité des informations fournies, pour ne pas ralentir la lecture ni appauvrir le contenu du texte.

Bref, le sous-titrage ne peut pas se réduire à un transfert des dialogues d'une langue dans une autre, visant à la recherche d'équivalences verbales,⁴ mais, à l'instar de toute autre typologie de traduction, c'est une activité créative qui privilégie la composante pragmatique. Sans nier la nécessité d'aboutir à un certain niveau de standardisation, le sous-titreur doit pouvoir donner sa propre contribution, en préservant l'aspect illocutoire du texte (Kovačič 1995a, p. 381), ce qui s'avère décidément plus difficile lorsqu'on a affaire aux limites imposées par la censure.

3. Sous-titrage, contraintes et censure: le poids de l'écrit

Il est de coutume, encore aujourd'hui, d'insister sur le caractère contraignant du sous-titrage, ainsi que du doublage, en tant que procédés privilégiés de TAV, celle-ci étant pendant longtemps qualifiée de "traduction subordonnée" ou *constrained translation* pour les contraintes qui la caractérisent en raison de la dimension multisémiotique des produits audiovisuels. En fait, toute forme de traduction en général, quel que soit le type de texte à traduire, est soumise à des contraintes, selon différents degrés et différents facteurs, et pose des défis à relever pour un traducteur (Gottlieb 1994b, p. 264; Zabalbeascoa 1997, p. 330; Gambier 2007, p. 65; Díaz Cintas, Remael 2014, p. 145).

De par sa nature, le sous-titrage, "traduction écrite de formes orales" (Gambier & Lautenbacher 2010, p. 9), implique l'utilisation des structures conventionnelles du langage écrit (registre plus formel, appareil syntaxique-textuel soigné), en laissant de côté les marques d'oralité (verbosité, immédiateté, manque de planification dans la construction du discours) (Bazzanella 2008, pp. 39-40; Sobrero, Miglietta 2007, pp. 117-118). Il n'en reste pas moins, ainsi que le souligne Perego (2005, p. 91), qu'il est souhaitable d'éviter une opposition rigide entre code oral et code écrit pour atteindre un juste équilibre entre le caractère surveillé et formel de l'écrit et la plus grande flexibilité et redondance du code parlé.

Contrairement à ce qui se passe dans le doublage, où les manipulations⁵ peuvent être plus importantes, voire radicales, dans le cas du sous-titrage, en tant que "traduction à découvert" (Gottlieb 1994a, p. 102) qui coexiste toujours avec l'original, les interventions de censure face au langage obscène ou violent sont moins évidentes, puisqu'il est possible d'entendre les dialogues originaux et de détecter les transformations opérées par le traducteur. Néanmoins, dans les sous-titres aussi, il arrive fréquemment, au nom du politiquement correct, d'effacer des mots offensifs ou tabous, de les neutraliser, en leur préférant d'autres mots considérés comme moins forts, ou bien d'omettre une référence vulgaire, de mutiler une scène (Scandura 2004, pp. 125 sqq.; Ávila-Cabrera 2015, pp. 1 sqq.).

Cela tient au fait que, comme il est précisé par Gambier (2002, p. 213), "il y a une contrainte moins technique que l'adaptation synchrone": c'est la valeur accordée à l'écrit qui jouit, par tradition, d'une certaine autorité car les paroles 'écrites' deviennent incontestables, alors que les paroles 'dites' s'envolent rapidement. Ce "caractère relativement sacré du mot écrit" (Gambier 2002, p. 213) justifie une plus grande prudence

⁴ Ce sont surtout les grosses agences internationales qui produisent un *template file* (contenant les sous-titres en anglais) et puis demandent aux traducteurs de les traduire, le résultat étant souvent une traduction incrustée.

⁵ Rappelons que le concept de "manipulation" peut être entendu aussi bien dans un sens positif (technique) que dans un sens négatif (idéologique) (Díaz Cintas 2012a, p. 275; 2012b, pp. 284-285).

à faire défiler à l'écran, même si pour quelques instants, des mots vulgaires ou des expressions vexantes, dont la lecture, passant par le sens de la vue, risque d'accentuer l'effet et de choquer la sensibilité du spectateur; autrement dit, les mêmes mots à l'écrit pourraient être perçus comme plus grossiers que s'ils étaient prononcés à l'oral, donc saisis par l'ouïe et, partant, plus volatiles. "Un mot imprimé ne produit pas exactement le même effet que le mot prononcé" (Sadoul, 2014, p. 89), mais peut déchaîner une tout autre réaction auprès du public quand le texte s'étale en lettres d'affiche sur l'écran.

Comme le souligne Díaz Cintas (2001, p. 51):

The context where reading takes place must also be taken into consideration then. Although reading is ultimately an individual act, it is not the same to read a book on your own, in private, as to read (and watch) a film as part of a gregarious group.

Le pouvoir de l'écrit consiste à capter l'attention du spectateur et, éventuellement, à amplifier sa réaction émotive face à un certain type de dialogues. De ce point de vue, la ponctuation a un impact considérable et constitue un repère essentiel, contribuant à moduler le récit visuel qui défile sous les yeux du public. Si, dans certains cas, le recours aux signes ponctuationnels et aux conventions typographiques, à côté du langage métaphonologique, s'avère un outil précieux pour compenser la perte de quelques caractéristiques prosodiques et paralinguistiques, typiques du style parlé, en principe il convient de limiter l'emploi des points d'interrogation, d'exclamation ou des points de suspension (voir Laks 2013, pp. 42 sqq.; Díaz Cintas, Remael 2014, pp. 109 sqq.). Ce sont surtout ces derniers qui peuvent poser des problèmes d'interprétation, puisqu'ils sont utilisés tant pour indiquer le prolongement inexprimé de la pensée que comme marqueurs d'hésitation (Grevisse, Goosse 1995, p. 48). Tout en s'efforçant de respecter la tonalité du film, on cherche donc à utiliser une langue simplifiée, non marquée, qui vise à l'immédiateté et laisse peu d'espace aux nuances interprétatives.

D'autre part, comme nous l'avons déjà rappelé, le produit audiovisuel se doit de respecter des contraintes de temps et d'espace (deux lignes au maximum en bas d'écran) qui imposent de condenser les dialogues, de substituer certains énoncés et, au besoin, d'éliminer de petites portions de texte, pour ne pas augmenter au-delà du lisible le nombre des caractères par unité de temps. La frontière entre l'omission liée à un tabou et l'omission justifiée par le chronomètre devient ainsi plutôt floue (Gambier 2002, p. 213).

Il revient au traducteur de bien évaluer le contexte situationnel dans lequel s'inscrit le discours (dimension diastratique et diaphasique), les éléments pertinents ainsi que l'intention avec laquelle est employé le langage trivial ou argotique (volonté de provoquer, d'amuser, d'offenser, ou, tout simplement, style langagier typique du parlant). Il s'agit, en somme, d'identifier le 'vouloir dire', ou mieux, le 'vouloir exprimer' du réalisateur.

4. Analyse du film *21 nuits avec Pattie*

Passons maintenant à la présentation du film et de son atmosphère tout à fait particulière, propédeutique à la compréhension des difficultés qu'a posées le travail de sous-titrage.

Après avoir réussi sur le terrain de la romance eschatologique (*Les Derniers Jours du monde*) et du thriller mortifère à la Hitchcock (*L'Amour est un crime parfait*), les frères cinéastes pyrénéens sont de retour chez eux, dans leurs chères montagnes du Languedoc, pour continuer d'explorer leur "trinité païenne": la nature, le sexe, la mort (Odicino 2015). Ces deux derniers éléments s'entrecroisent constamment dans la cinématographie des Larrieu, mais c'est une relation inédite que l'on voit proposée ici.

Les paysages sauvages, avec leurs lumières sensuelles, ne sont pas de simples toiles de fond dans l'art des deux réalisateurs, mais ils participent aux pulsions des personnages, "tout ce qui fait l'originalité de leur cinéma est déjà là: mélange des registres, importance des lieux, sens de la lumière, sensualité des rapports humains" (Uzal 2015, p. 6).

C'est ainsi que dans les séquences du film alternent différents cadrages de plan: des plans moyens (ou plans pieds), mi-moyens (ou plans tailles) et rapprochés (ou plans poitrines), permettant aux spectateurs de concentrer l'attention sur les personnages et de saisir leur expressivité ou sensualité, aux plans d'ensemble, qui ouvrent sur un panorama majestueux, à couper le souffle...

4.1. Synopsis

Au cœur de l'été, Caroline, parisienne et mère de famille d'une quarantaine d'années, piégée dans une dépression inconsciente qui l'empêche de pleurer ou de jouir, arrive dans un petit village de l'Aude, au Sud de la France, pour s'occuper des funérailles de sa mère Isabelle, une avocate libertine qu'elle a très peu connue. Elle trouve là une galerie singulière de personnages typés et identifiables en quelques scènes, un échantillon de la population locale qui côtoyait la défunte. En premier lieu Pattie,⁶ une femme de ménage très exubérante, amie de sa mère, qui raconte joyeusement, avec beaucoup de détails et de mots très crus, ses aventures sexuelles avec les hommes du village. Et puis, il y a André, paysan érotomane dont le physique rappelle un centaure; Pierre, gendarme cartésien et séduisant; Kamil, un adolescent qui semble cacher des secrets. Alors que toute la vallée se prépare pour les fameux bals du 15 août, Caroline découvre, le soir même de son arrivée, que le corps de la défunte a disparu. En même temps, un ancien amant de la morte surgit: Jean, un beau parleur qui ressemble à l'écrivain Jean-Marie Gustave Le Clézio. Le mystère déclenché par la disparition du cadavre ouvre la voie à diverses hypothèses: l'enlèvement par un nécrophage, voire un nécrophile, qui est la piste suivie par le gendarme, ou bien, une farce macabre organisée par un gamin, ou encore, un incident d'origine surnaturelle... (Kaganski 2015).⁷

4.2. Une balade entre nature, sexe et mort

Se configurant comme une fable onirique, qui fait écho au cinéma fantastique, *21 nuits avec Pattie* mélange enquête policière, dialogues obscènes et sensations imaginaires, une véritable alchimie de sexualité ouverte, de contes et légendes provinciales et d'événements mystérieux, sur fond d'une nature magique et luxuriante, presque une entité surnaturelle. Le désir sexuel transpire de partout, non seulement des habitants (Pattie, André, Jean), mais aussi de la terre, une forêt habitée où poussent des champignons en forme de phallus.

Ce voyage aux confins du réel et du désir féminin est également, et surtout, un éloge de la parole (Odicino 2015), soit-elle littéraire – incarnée par le personnage de Jean qui, par sa voix magnétique, lie amour et mort – ou triviale – tel est le cas des tirades crues de Pattie devant Caroline qui, le visage éthéré et stupéfait, subit la logorrhée de la femme, de façon polie mais un peu forcée. Par sa liberté de langage, sa vigueur sexuelle, son

⁶ Le scénario a été inspiré par une personne réelle: la vraie Pattie est une amie d'amis des deux cinéastes et habite le village de l'Aude représenté dans le film. Les Larrieu l'ont connue personnellement et l'ont entendue raconter, un soir d'été, ses récits amoureux et sexuels.

⁷ Pour la fiche technique du film, voir la sitographie finale.

atmosphère panthéiste, le film oscille entre la chair, l'esprit et le verbe, celui-ci devenant la deuxième clé du bonheur, après la nature. "À partir des mots, chacun peut se créer ses propres images", affirment les deux cinéastes (cités dans Mandelbaum 2015). Avec une inversion d'approche par rapport à la production précédente, où l'amour et la nudité se combinaient inexorablement, dans cette comédie les Larrieu privilégient la parole, par laquelle passe la charge érotique, laissant à l'image la suggestion, la promesse du plaisir (le sexe n'est pas montré ouvertement à l'écran; tout en étant une femme à la sexualité libérée, Pattie n'est dévêtue dans aucune scène,⁸ mais sa jouissance se manifeste exclusivement dans la prolixité et la minutie de ses anecdotes licencieuses). "Les hommes sont parlés. On a voulu faire du porno comme Alain Guiraudie ou Gaspar Noé, mais le nôtre est verbal" (Jean-Marie Larrieu, cité dans Morice 2015).

Dans *21 nuits avec Pattie*, le sexe est donc l'apanage des conteurs, d'où l'allusion dans le titre aux *Mille et Une Nuits*, où Shéhérazade, pour sauver sa vie, raconte chaque nuit au sultan une histoire dont la suite est renvoyée au lendemain (Dénouette 2015). Au cours du film, Pattie fait une référence expresse au titre, lorsqu'elle parle à Caroline du projet que sa mère Isabelle avait à propos de l'écriture d'un livre avec leurs histoires de bal, le titre envisagé était justement *21 nuits avec Pattie*, 21 étant l'atout le plus fort au Tarot. Les Larrieu, quant à eux, lors de leur entretien avec Quentin Mével, déclarent avoir eu vingt-et-un jour de tournage pour le film, c'était là la commande (Mével 2015, p. 137).

Au bout d'un parcours cathartique, Caroline réapprend à s'ouvrir au monde, à jouir pleinement de ses sentiments, et devient enfin une vraie femme, symbole d'une renaissance qui fait contrepoids à la mort. C'est précisément par l'entremise du corps de sa mère décédée (même dans la mort, sa mère semble plus vivace qu'elle dans la vie) et grâce à sa rencontre avec Pattie, à la sensualité débordante, que la femme reprend conscience de son propre corps et retrouve sa libido avec son mari Manuel. Mais une autre figure est fondamentale dans ce réveil au courant de la vie: celle de Jean, le romancier nécrophile dont la ressemblance avec Le Clézio est fortement symbolique, puisque les personnages lecléziens se nourrissent de préoccupations matérielles et de perceptions sensorielles qui les rendent vivants. Le langage du film agit bien sur un double niveau: d'une part, avec Pattie et ses récits lascifs, d'autre part, avec Jean et son éloquence morbide. "Deux faces d'une même pièce que sont l'Éros et le Thanatos" (Jourdain 2015).

À la fin, on ne se soucie plus du ravisseur du cadavre, le point focal de l'histoire n'étant pas l'identité du profanateur, mais la jouissance retrouvée de Caroline, une héroïne décomplexée. La scène finale du film nous montre le fantôme d'Isabelle qui fait un dernier plongeon dans la piscine sous l'œil complice de Pattie; on comprend alors que la disparition du corps n'était pas l'œuvre d'un voleur, mais d'une mère qui, souhaitant transmettre à sa fille son bien le plus précieux, lui offre par sa fugue un délai pour regagner "la source cachée de son désir" (Dénouette 2015). Ainsi le cercle se referme-t-il: la villa léguée par la défunte, appelée en occitan *Fount d'Estrémiéro*, qui signifie 'source cachée', apparaît comme la maison du bonheur et Caroline décide de ne pas la revendre.

Finalement, la sexualité – avec l'accomplissement du désir –, même si elle prend des formes amORALES et inacceptables socialement, telles que la nécrophilie, n'est pas vue comme une pathologie et n'est soumise à aucun jugement, mais est "regardée comme la vérité profonde de personnages qui s'assument souverainement, au-delà de toute morale imposée" (Uzal 2015, p. 7).

⁸ Une seule fois on entrevoit son corps nu sur l'herbe, où elle s'est endormie, mais il ne s'agit pas d'une scène de sexe.

4.3. *Enjeux traductifs lors du sous-titrage*

Comme on l'a vu ci-dessus, l'intrigue du film s'articule principalement à travers les dialogues; le langage réacquiert ainsi toute sa puissance:

Aux récits de Pattie, susceptibles de faire rougir un charretier, répondent le baragouin du bûcheron, les trémolos de *Le Clézio*, les raisonnements du gendarme plus malin qu'il n'y paraît et un soliloque de Caroline. Cette femme-enfant sans désir, mal dans sa peau s'éveille à la sensualité et pense en termes crus à Kamil, le bel adolescent. (Duplan 2015)

Face à une pellicule où la nature et la parole deviennent un acte libérateur, l'opération de sous-titrage s'est avérée particulièrement délicate et insidieuse, parce qu'il fallait conjuguer plusieurs instances tout aussi importantes: produire un texte cible clair et efficace, tout en respectant les limites spatio-temporelles⁹ (alors que l'anglais est une langue plus 'condensée' et plus immédiate, il est beaucoup plus difficile en italien de se soumettre à de telles contraintes); épurer les dialogues de certaines expressions jugées trop vulgaires ou gênantes, susceptibles de forcer la réceptivité du public cible; veiller, en même temps, à ne pas altérer ou appauvrir l'esprit de la comédie, dès lors que "respecter l'œuvre, c'est respecter le public" (Cornu 2011, p. 24).¹⁰

Encore que le film ait été classé pour tout public, le registre du vulgaire et de la grossièreté, les expressions argotiques, et, en général, tout ce qui relève d'un vocabulaire assez familier dans l'oral de la vie quotidienne ont du mal à passer en sous-titres, à être rendus à cent pour cent (Boillat et Cordonier 2013, p. 16); de son côté, Eugeni (2011, p. 270) admet que "the occurrence of taboo or other expletives in oral language is generally more acceptable than in a written text". Même si l'unanimité ne s'est pas faite chez les professionnels du secteur quant à la démarche à suivre dans de tels cas, en ce qui nous concerne, on a jugé convenable de faire appel, à plusieurs reprises, à une variation diaphasique et d'atténuer, sinon de supprimer, certains mots obscènes ou des références trop explicites aux pratiques sexuelles, au profit de formules plus nuancées, suivant la subjectivité des sous-titres et les indications données par les responsables du sous-titrage italien lors du Festival. Il faut préciser à cet égard que, tout en partant des sous-titres anglais comme base de la traduction italienne du film, face aux cas de langage obscène, avec une forte charge sexuelle, on a fait référence directement au scénario français, donc aux expressions et aux registres linguistiques de l'original, et on a cherché les solutions les plus pertinentes en italien, sans se soumettre aux choix traductifs faits en anglais.

4.4. *Stratégies mises en œuvre*

La taxonomie de référence des stratégies de sous-titrage est celle élaborée par Gottlieb (1992), s'entrecroisant avec le modèle proposé par Lomheim (1995, 1999). Les cas d'étude ci-dessous montreront comment, dans un jeu d'équilibriste, alternant des stratégies de transposition, de paraphrase, de réduction et de neutralisation, parfois d'omission (ou

⁹ Les paramètres que nous avons dû suivre reposaient sur un rythme de lecture un peu plus rapide: 39 caractères par ligne (78 caractères pour deux lignes) en 6 secondes, soit 160 mots par minute. En effet, concernant les sous-titres au cinéma, on peut utiliser jusqu'à 40 ou 41 caractères, voire 43 dans certains festivals de films, "car il est communément admis dans la profession qu'il est plus facile et plus rapide de lire des sous-titres sur un écran de cinéma qu'à la télévision" (Díaz Cintas 2008, p. 38).

¹⁰ À propos du rôle des spectateurs dans les choix de traduction et d'adaptation dans l'audiovisuel, voir aussi Gambier 2003.

effacement), on s'est efforcé de préserver l'aspect illocutoire du film et de maintenir la caractérisation des personnages, tout en allégeant les passages les plus crus ou les plus difficiles d'accès.

L'interjection de registre trivial la plus récurrente dans la pellicule est *putain* (on a compté bien 14 occurrences: le mot est prononcé 13 fois par Pattie et 1 seule fois par Caroline). En italien, on a choisi de ne jamais utiliser comme traduisant 'cazzo', plus facilement accepté en doublage, et l'on a appliqué le plus souvent une atténuation, en ayant recours à des expressions disphémiques plus proches du registre familier/populaire,¹¹ tels que 'cavolo' (Tableaux 1, 9), 'accidenti' (Tableau 4), 'Porca vacca' (Tableau 9), 'caspita' (Tableau 15), on a privilégié 2 fois la transposition par le gros mot 'merda' (Tableaux 3, 10), on a utilisé 1 fois l'adversatif 'ma' (Tableau 6), alors qu'on a opté pour l'omission dans 3 cas (Tableaux 5, 9, 13), où le mot a été totalement supprimé pour ne pas surcharger des passages déjà très connotés par un registre obscène; enfin, lorsque le mot est employé en locution (*putain de* + nom), on l'a traduit 1 fois par l'adjectif 'maledetto' (Tableau 2), tandis que, dans les deux autres cas, on a adapté l'original par des paraphrases ('grande', Tableau 9, 'caro vecchio', Tableau 10).

On a également admis la transposition pour une autre interjection vulgaire appartenant au domaine scatologique, *merde* (3 occurrences), traduite toujours par 'merda' (Tableau 5 et 2 fois dans le Tableau 7), de manière à conserver l'effet stylistique du texte source.

Comme on pourra facilement le remarquer, les sous-titres anglais utilisent sans souci les traduisants 'shit' et 'fuck', deux des quatre "four-letter words" (avec 'hell' et 'damn') qui sont à la base des expressions linguistiques anglaises définies *taboo language* (Azzaro 2005). En effet, comme le précisent bien Díaz Cintas et Remael (2014, pp. 196-197), 'fuck' est l'un des "four-letter words" les plus utilisés aujourd'hui en anglais, suite à une inversion de tendance par rapport au passé; beaucoup d'expressions disphémiques et de gros mots, tels que 'fuck' avec ses composés et dérivés, sont de plus en plus communs dans les sous-titres, au moins en Europe.

	V.O.	V.S. (TIMECODE) ¹² 29 (01:04:20,958 --> 01:04:22,625)	
PATTIE	<i>Hou, oh putain! J'ai eu peur!</i>	Shit , what a fright! //	Cavolo , che spavento. //

Tableau 1.

	V.O.	V.S. (TIMECODE) 76 (01:08:04,750 --> 01:08:06,125)	
CAROLINE	<i>Allo? Putain de réseau!</i>	Fucking signal.	<i> Maledetto segnale.</i> //

Tableau 2.

¹¹ Le répertoire de traduisants étant plutôt varié, on a décidé d'utiliser plusieurs solutions pour le même mot.

¹² On signalera, à chaque tour, le(s) numéro(s) de(s) sous-titre(s) concerné(s) et, entre parenthèses, le *timecode* (*time in* et *time out*); dans les dialogues sous-titrés, en anglais et en italien, on utilisera une seule barre pour indiquer la division du sous-titre sur deux lignes, deux barres pour indiquer le passage d'un sous-titre à l'autre, alors que les symboles d'ouverture et de clôture <i> et </i> renferment les répliques prononcées par des voix hors champ.

	V.O.	V.S. (TIMECODE) 143 (01:12:00,583 --> 01:12:02,833)	
PATTIE	<i>Oh putain qu'est-ce que c'est? J'ai horreur de ça!</i>	Shit , what's that? It's gross. //	Merda , cos'è quello? Che schifo. //

Tableau 3.

	V.O.	V.S. (TIMECODE) 246 (02:03:21,792 --> 02:03:26,083)	
PATTIE	<i>Ah, putain... J'ai un vrai problème avec les prénoms, excuse-moi Caroline...</i>	Shit , I've a real problem with names. / Sorry, Caroline. //	Accidenti , sono una frana con i nomi. / Scusa, Caroline. //

Tableau 4.

	V.O.	V.S. (TIMECODE) 253-254 (02:03:41,542 --> 02:03:44,667)	
PATTIE	<i>... Ah merde... Ah! Putain, c'est flippant...</i>	Shit. // Fuck , that's freaky. //	Merda. // Ø Fa paura. //

Tableau 5.

	V.O.	V.S. (TIMECODE) 339 (02:07:59,583 --> 02:08:02,917)	
PATTIE	<i>Moi je voulais parler, putain, ça sortait pas! Comme dans les rêves...</i>	I wanted to speak but I couldn't / like in a dream. //	Volevo parlare ma non ci riuscivo, / come in un sogno. //

Tableau 6.

Dans le Tableau 7, afin d'équilibrer le ton grossier véhiculé par la traduction littérale du mot *merde*, on a estompé l'expression suivante relevant d'un registre vulgaire, qui a cédé la place à une formule standard:

	V.O.	V.S. (TIMECODE) 979-984 (04:15:28,000 --> 04:15:37,875)	
CAROLINE	<i>Mais merde!! Vous me faites tous chier avec vos histoires de cul!!!</i>	Shit. // I'm sick of your fuck stories! //	Merda. // Sono stufa / delle tue storie di sesso. //
PATTIE	<i>... Oh bah Aline, c'est pas si grave hein, tu sais...</i>	It's no big deal, Aline.	<i>Non è un problema, Aline.</i> //
CAROLINE	<i>... Ca-ro-li-ne...</i>	Caroline!	---
PATTIE	<i>Ah merde...</i>	Shit! //	Merda. //
CAROLINE	<i>... Oh j'me tire!</i>	- Enough! /	- Basta. /
PATTIE	<i>Excuse-moi Caroline.</i>	- Sorry, Caroline. //	- Scusa, Caroline. //

Tableau 7.

La forme verbale *emmerder* (Tableau 8), employée à la forme affirmative dans l'original, est neutralisée dans les versions anglaise et française et remplacée par un contraire négativisé.

	V.O.	V.S. (TIMECODE) 241-242 (02:02:23,458 --> 02:02:29,208)	
CAROLINE	<i>Tu m'emmerderas jusqu'au bout avec tes frasques. C'est ça hein maman?</i>	<i>You'll never let up with your escapades.</i> // Will you, Mum? //	<i>Non la smetterai mai / con le tue avventure.</i> // Vero, mamma? //

Tableau 8.

Les cinq passages qui suivent (Tableaux 9-13) représentent les moments où Pattie s'attarde dans ses récits sexuels, fourmillant de nombreux détails, marqués par un français argotique et obscène. En balançant constamment entre le besoin d'adoucir certaines séquences décidément trop salaces et la volonté de rendre au mieux l'esprit du film, on a fait appel à une palette de possibilités puisant aux ressources de la langue italienne (standard, familière, populaire et parfois vulgaire) pour réaliser un sous-titrage aussi efficace que possible; dans quelques cas, on a laissé de côté des vulgarités jugées plus fortes à l'écrit qu'à l'oral, quitte à provoquer un certain degré d'entropie. Il n'en est pas ainsi pour les sous-titres anglais, qui optent pour des solutions traductives plus directes et plus connotées, s'appuyant sur des mots interdits ou *forbidden words* (Allan and Burrigge 2006), souvent censurés au nom de la pudeur et du politiquement correct ('to fuck', 'cock', 'knob', 'pussy', etc.).

	V.O.	V.S. (TIMECODE) 96-138 (01:09:31,083 --> 01:11:32,958)	
PATTIE	<i>C'est un chasseur, j'aime pas les chasseurs... Mais putain, quel bon coup! [...] Mais là, pareil... Je comprenais un mot sur dix... Ce qui est sûr c'est qu'il me faisait un putain d'effet. Il l'a vu. Il voit tout... Il m'a pris par la taille, j'ai senti la poigne. Il souriait comme un gamin... Il s'est mis à me caresser les seins... Pas brutal, mais ferme... Il s'est collé à moi et là j'ai senti le machin... La vache! Il avait une sorte de bermuda en toile sans rien dessous, le salaud. Tu vois le truc? ... Là je me suis dit: "Toi, tu vas pas me sauter là, debout, à la va-vite, dans cette ruelle sombre, j'ai passé l'âge". On est allé chez moi avec son camion, il conduit comme un fou, super bien, mais comme un dingue. Et au lit, pareil... Il a une belle bite, comme j'aime... Une bite de bande dessinée, tu vois?</i>	He's a hunter. / I hate hunters but, shit ... // What a great lay. // [...] // There too, I only understood / one word in ten. // But he had a real effect on me. // He saw that. / He sees everything. // He held me by the waste. // I could feel his grip... // He was smiling like a kid. // He began fondling my breasts. // Not roughly but firmly. // He pressed against me. // And I felt his tackle ... / Holy cow! // He was wearing shorts / but no underwear, get the idea? // I thought, "You're not banging me / in this alley, I'm too old for that." // He has the kind of cock I like. // A cartoon cock, see what I mean? //	È un cacciatore. / Li detesto ma, cavolo // che grande amante. // [...] // Anche lì, ho capito solo / una parola su dieci. // Aveva un grande effetto su di me. // L'ha notato. / Lui nota tutto. // Mi ha preso per la vita. // Sentivo la sua stretta. // Rideva come un bambino. // Mi accarezzava il seno. // Non con fare rozzo ma fermo. // Premeva su di me. // E ho sentito il suo affare. / Porca vacca. // Indossava dei pantaloncini / ma senza slip, capito? // Ho pensato: "Non lo faremo qui, / sono troppo grande per questo." // Siamo andati a casa mia in camion. // Guidava come un pazzo. / Bene, ma come un pazzo. // Stessa cosa a letto. // Ha un pene come quelli che amo. // Come quello dei fumetti, / capisci? //
CAROLINE	<i>Ouais j'imagine.</i>	I can imagine. //	Posso immaginare. //
PATTIE	<i>... Et puis il est content</i>	He's happy when he	È felice quando fa sesso. //

<p><i>quand il baise... Il maîtrise, et en même temps il prend son pied... Tout avec la bite, pas de chichis... De toute façon je mouillais depuis un bon moment... Il a pris le bon rythme tout de suite. Pas besoin de parler. Il assurait à mort, alors qu'il avait picolé, je te dis pas!... Il était aux anges... Moi je savais plus où j'étais... Je sais pas depuis combien de temps il me limait la chatte, c'était super bon, je le sentais bien en moi, profond... Et tout à coup, il s'arrête... Il me retourne! D'un geste!... Il a une force!... Et il me sodomise... Il a pas demandé, c'était pas la peine, il le savait, pas de contre temps... Et là... Putain! Sentir battre ses couilles contre ma chatte... J'ai tout lâché... Lui pareil... Et "CRAC"! [...] Putain, ça a duré quelques semaines, je devenais dingue... Totalement accroc.</i></p>	<p>fucks. // In control but he gets his kicks. // Nothing but cock, / no messing around. // I've been wet for a while. // He found the right rhythm / without needing to talk. // He never weakened, / despite all the booze. // He was in heaven. / I had no idea where I was. // He was pounding my pussy, / it felt so good. // He was deep inside me. / All of a sudden, he stopped, // flipped me over and sodomised me. // He knew he didn't need to ask. / No time wasted. Holy shit... // With his balls banging my pussy, / I melted. Ø // [...] // Ø It lasted a few weeks. / I was going crazy. //</p>	<p>Controlla tutto e ottiene ciò che vuole. // Solo con il suo gingillo, / senza smancerie. // Ero bagnata già da un po'. // Ha trovato il giusto ritmo / senza bisogno di parlare. // Non era mai stanco, / nonostante la sbronza. // Era in paradiso. // Io non sapevo dove mi trovavo. // Mi stava scopando, / era così bello. // Era proprio dentro di me. / All'improvviso, si è fermato. // Mi ha girata e mi ha sodomizzata. // Sapeva di non dover chiedere. / Non ha perso tempo. Porca vacca. // Sentivo le sue palle contro di me / e sono venuta. Ø // [...] // Ø È durata poche settimane. // Stavo diventando pazza. // Totale dipendenza. //</p>
---	--	--

Tableau 9.

Concernant les cas les plus saillants relevés dans le Tableau 9, le mot familier *machin* a trouvé son équivalent dans 'affaire', alors que *bite*, mot d'argot pour 'pénis', répété deux fois dans ce dialogue, a été traduit par deux mots de registre standard, respectivement 'pene', qui est le traduisant neutre, et 'gingillo' (*jouet, bibelot, breloque*), une forme euphémique utilisée pour désigner de jolis objets. De même, on a opéré une atténuation stylistique dans la traduction de *il baise* par 'fa sesso' pour utiliser ensuite l'expression vulgaire, mais moins détaillée que celle de l'original, 'mi stava scopando', comme traduisant de *il me limait la chatte*; une solution, dirait-on, "hypéronymique", selon la terminologie de Lomheim. Une autre expression à l'impact très fort est *il me sodomise*, pour laquelle on a adopté, malgré quelques hésitations initiales, la transposition par la forme littérale 'mi ha sodomizzata'. Enfin, on a apporté une réduction partielle dans le transfert de *Sentir battre ses couilles contre ma chatte... J'ai tout lâché*, traduit par 'sentivo le sue palle contro di me e sono venuta', où l'on a évité d'insister sur le syntagme *ma chatte*, tandis qu'on a totalement omis *Lui pareil... Et "CRAC"!*, suivant le repérage du sous-titrage anglais; une omission déterminée surtout par la vitesse du dialogue et le changement de plan, qui conditionnent le temps d'affichage du sous-titre.

	V.O.	V.S. (TIMECODE) 195-212 (01:14:55,958 --> 01:15:57,917)
PATTIE	<p><i>Il était tout euphorique, il me faisait des petits bisous, comme un enfant... Bon au bout d'un moment je lui ai roulé une pelle, une vraie... Il le méritait... Oh bah! On aurait dit que c'était son premier baiser... Ça m'a excitée, j'avais quinze ans tout à coup... Je lui ai mis la main au paquet, tranquillement... Il était bien garni... Bon, pas encore en état, mais prometteur... Oh... Je commençais à être bien chaude... Il était temps de passer aux préliminaires... Je l'emmène au terrain de boules... Je commence à le sucer... Putain, rien!... Et pourtant, je sais pas d'où ça me vient, mais j'assume... Enfin, les mecs le disent en tous cas... Bon je parlais, je glisse ma main sous sa chemise, du genre "repartons tranquilles sur des bonnes bases"... Et là, je lui avais à peine effleuré le téton, il se met à bander, mais, comme un âne... Ouhh là, bien!... Je me dis: "bon bah c'est parti, je vais avoir mon compte"... Je reprends sa bite, une belle bite, enfin normale mais bien... Le temps que je sorte le préservatif de mon sac... Pouf, il a tout lâché!... Haha... Ah... Ce putain d'Alain, je l'adore...</i></p>	<p>He was excited, / kissing me like a little boy. // After a while, I gave him a real kiss. / He'd earned it. // He reacted like it was his first kiss. / What a turn-on! I felt 15 again. // I reached for his basket. / Nice and full. // Not primed, but promising. // I was hot. / It was time for a bit of foreplay. // I took him to the boules ground / to blow him. // Shit, nothing... // <i>All the same, for some reason, / I'm an expert.</i> // <i>Guys say so anyhow.</i> // I was talking... // I slip my hand under his shirt... / No hard feelings, like. // As soon as I touched his nipple, / he got as hard as a rock! // I thought, / "Ok, I'm in for a good time!" / I grab his cock again, / a nice cock, normal but nice... // By the time I get a condom out... // He'd squirted! // <i>Good old Alain. I love him.</i> //</p> <p>Era eccitato, / mi baciava come un ragazzino. // Poi l'ho baciato con la lingua. / Se lo meritava. // Sembrava fosse il suo primo bacio. / Mi sentivo come una quindicenne. // Gli ho toccato il pacco. / Bello e pieno. // Non ancora pronto, / ma prometteva bene. // Ero tutta un fuoco. // Era il momento dei preliminari. // L'ho spinto sul campo di bocce / per fargli un lavoretto. // Merda, niente. // <i>Comunque, non per vantarmi, / ma sono un'esperta.</i> // <i>Lo dicono gli uomini.</i> // Mentre parlavo // ho infilato la mano sotto la camicia. / Ricominciamo daccapo. // Quando gli ho toccato i capezzoli, / gli è diventato duro come il marmo. // Ho pensato: / "Inizia il divertimento." // Afferro di nuovo il suo pene, / bello, normale ma bello. // Il tempo di prendere un preservativo. // È venuto. // <i>Caro vecchio Alain. Lo adoro.</i> //</p>

Tableau 10.

Dans le Tableau 10, en plus de la stratégie de condensation, consistant à reformuler certains énoncés d'une façon plus synthétique, on poursuit dans la ligne traductive adoptée tout au long du film: si l'on a appliqué la traduction littérale de *paquet* par 'pacco', la transposition de l'expression vulgaire *il se met à bander, mais, comme un âne* par 'gli è diventato duro come il marmo', relevant du même registre langagier et de *il a tout lâché!* par la forme populaire 'È venuto', on a ensuite recours à une variation diaphasique vers le haut, passant de la forme argotique *je lui ai roulé une pelle* à l'expression standard 'Poi

l'ho baciato con la lingua'.¹³ La paraphrase la plus visible concerne le changement d'une expression qui ne laisse rien à l'imagination comme *Je commence à le sucer* par une formule beaucoup plus nuancée, jouant plutôt sur l'allusion sexuelle, 'per fargli un lavoretto' ('pour lui faire un petit travail'); enfin, le mot standard 'pene' revient comme traduisant de *bite*, dont la deuxième occurrence dans l'énoncé *une belle bite* est annulée au profit de la forme réduite 'bello'.

	V.O.	V.S. (TIMECODE) 295-304 (02:05:32,208 --> 02:05:55,458)	
PATTIE	<i>C'était tentant de coucher avec "Jésus", mais bon, le moral n'y était pas, j'aime le cul mais quand on le sent pas... Donc, je quitte la buvette - et "Jésus" - et je me mets à la recherche des garçons... C'est beau hein?... Introuvables... Je vais vers la voiture pour voir s'y en a pas un qui dort dedans... Arrivée à la voiture, je tombe sur Jean-Marc et Paulo en train de baiser une parisienne sur la banquette arrière. Je respecte ces moments-là...</i>	Sleeping with Jesus was tempting / but I felt low. // I love sex / but only when it feels right. // So I leave the bar and Jesus // to look for the boys. // Lovely, isn't-it? // Nowhere to be found. // I go to see if one's asleep in the car // and I find Jean-Marc and Paulo // banging a Parisian girl in the back. // I respect such moments. //	Ero tentata di farmelo / ma non ero dell'umore. // Amo il sesso / ma solo quando mi va. // Così ho lasciato il bar e Jesus / per andare a caccia di uomini. // Bello, vero? // Niente di niente. // Controllo se nella macchina / c'è qualcuno // e trovo Jean-Marc e Paulo // che si facevano una parigina . // Rispetto questi momenti. //

Tableau 11.

Le Tableau 11 offre trois cas sur lesquels focaliser l'attention: pour *coucher avec "Jésus"* et *en train de baiser une parisienne*, on a choisi la transposition par la forme verbale de registre populaire 'farsi qualcuno', déclinée respectivement dans 'farmelo' et 'che si facevano una parigina', ce qui a permis à la fois de conserver une traduction littérale, y compris au niveau du registre, et de trouver des formules plus concises; en revanche, on a neutralisé l'expression triviale *j'aime le cul* par la solution standard 'Amo il sesso'.

Ci-dessus (Tableau 12), l'énième récit des exploits sexuels de Pattie, qui, après s'être réveillée au bord du lac, n'épargne aucune grossièreté, parfois choquante, devant une Caroline étonnée et embarrassée; on perçoit néanmoins les premiers symptômes d'une sorte de métamorphose qui mènera la femme à une expérience insolite avec le mystérieux Jean. Au-delà de la parfaite correspondance entre les mots *manche* et 'bastone' indiquant l'organe génital masculin, les interventions vont toutes dans le sens d'un allègement du texte, à partir de la substitution du mot vulgaire *cul* par l'équivalent standard 'sedere', jusqu'à *emmerdes*, traduit par 'seccatura'. Quant aux 2 occurrences de *bite*, la première disparaît dans la version italienne sous l'effet d'une réduction assez évidente, alors que la deuxième est maintenue et transférée par le mot non connoté 'pene'; en plus, on a paraphrasé l'expression *après en avoir pris plein les fesses*, en raison de sa connotation

¹³ En fait, en italien il existe la forme familière 'limonare (con qcu)', un régionalisme du Nord signifiant 'embrasser quelqu'un sur la bouche en se servant de sa langue', qui serait le traduisant des formes argotiques *galocher* ou *rouler une pelle*.

très marquée, par ‘dopo una buona scopata’ (‘après une bonne baise’), qui a laissé inaltéré le message au moyen de l’équivalence situationnelle.

	V.O.	V.S. (TIMECODE) 614-638 (03:11:14,750 --> 03:12:28,083)	
PATTIE	<i>Tu vois le truc: dans la cuisine, les vapeurs de daube, mon petit tablier... Je mets pas de culotte quand je reste à la maison et qu’il fait chaud... Il le sait... En plus techniquement, avec son manche, là, t’as qu’à tendre un peu ton cul et c’est parti... Mais... Je sais pas ce qui m’arrive: ça m’a rien fait, rien du tout, rien de rien!... J’ai fait semblant!... [...]</i>	There I was, in the kitchen, / making my stew. // in my little apron... // I don’t wear panties at home / when it’s hot. He knows. // Technically, / with that shaft of his, // you stick out your ass // and away you go! // But I did nothing for me. // Not a thing. // Nothing at all. // I faked it. // [...]	Ero lì, in cucina, / a fare lo stufato // con il mio grembiule. // Non indosso le mutandine a casa / quando fa caldo. Lui lo sa. // In pratica, / con quel bastone // tiri fuori il sedere // e ci siamo. // Ma non mi ha fatto effetto. // Niente. // Niente di niente. // Ho finto. // [...]
CAROLINE	<i>... Bah peut-être que maintenant t’as besoin d’amour?</i>	Maybe you need love now. //	Forse hai bisogno di amore. //
PATTIE	<i>L’amour! Ah non! Non, j’ai horreur de ça... C’est de l’esclavage... Avec le sexe, au moins, tu sais ce qui t’envoie en l’air: une bonne bite... L’amour, tu es dépendante, mais tu sais même pas de quoi... Je suis esclave de la bite, oui, et j’en ai marre... Mais j’en ai marre après en avoir pris plein les fesses... Au moins y a des pauses... Quand t’es amoureuse, c’est tout le temps... En tout cas, au début... Oh et, tout d’un coup, plus du tout. Et là, c’est que des emmerdes. [...]</i>	Love? No. / I can’t stand that. // It’s slavery. // With sex, you get your kicks / from a good cock. // With love, you don’t know / what you’re hooked on. // I’m a slave to cock / and I’m sick of it. // But only after a good shagging. / There are breaks. // Love is all the time, at first, / then not at all. // Then, it’s only hassle. // [...]	Amore? No. / Non lo sopporto. // È una schiavitù. // Con il sesso, puoi avere / tutto ciò che vuoi. // Con l’amore, non sai / da cosa dipendi. // Sono schiava del pene / e sono stanca di questo. // Ma solo dopo una buona scopata. / Poi ci sono le pause. // L’amore è per sempre, all’inizio, / poi non più. // E lì, è solo una seccatura. // [...]

Tableau 12.

	V.O.	V.S. (TIMECODE) 923-969 (04:12:57,875 --> 04:15:05,333)	
PATTIE	<p>Caroline... [Caroline: Quoi?...] ... Je suis dingue... ... Je l'ai quasiment violé. Oui... Enfin, presque... Je l'ai sucé comme une diablesse, putain... Même sa bite est élégante... Il délirait complètement, sur les rois égyptiens, je sais pas quoi... Mais il bandait ferme. Je sentais son gland palpiter dans ma bouche, il devait se croire dans une chatte de jeune fille...</p>	<p><i>Caroline, I'm crazy.</i> // <i>I virtually raped him.</i> Yes. // Well, almost. // I blew him like a she-devil. Ø // Even his cock is elegant. // He was raving about Egyptians kings, // but he was rock hard. // I could feel his knob / throbbing in my mouth. // I bet he thought it was a virgin pussy. //</p>	<p><i>Caroline, sono pazza.</i> // <i>L'ho quasi violentato.</i> // Sì. // O quasi. // L'ho sfinito come non mai. Ø// Anche il suo pene è elegante. // Diceva qualcosa sui re egizi // ma ce l'aveva duro come il marmo. // Lo sentivo palpitare / nella mia bocca. // Gli sembrava di farsi / una verginella. //</p>
CAROLINE	<p>... Mais Pattie, tu sais que... Jean est un immense écrivain!</p>	<p>You know Jean is a great writer. //</p>	<p>Sai che Jean è un famoso scrittore. //</p>
PATTIE	<p>Ah oui, certainement... Bah je voulais pas monter sur son sexe hein..., j'avais peur qu'il revienne à lui et qu'il me voie. Il délirait face aux étoiles et je prenais un pied de dingue à le sucer. Ça aurait pu durer des heures. Quand je lui caressais les couilles, il se mettait à chantonner. J'avais juste envie de le sucer à la perfection, en plein air, c'est super excitant. En plus, lui, c'est comme si j'avais pas le droit, je suis pas son genre. Ah... J'en pouvais plus, j'ai relevé ma jupe et à quatre pattes entre ses jambes, son sexe dans ma bouche, je me suis caressée... Ma chatte mouillait comme jamais, il aurait fallu tous les vents d'Espagne pour la sécher... [...] il disait qu'il n'y a pas de jouissance plus tragique, donc plus grande, que le plaisir qu'on prend avec quelqu'un qui est là et en même temps pas là... Un truc comme ça. Moi aussi finalement je baise toute seule...</p>	<p>Yes, no doubt. // I didn't mount his cock. // I was scared he'd come round / and see me. // He was raving at the stars... // It could've lasted hours. // It was a blast, blowing him. // When I cupped his balls, / he started humming. // I wanted to blow him to perfection, / out in the open. // It's such a turn-on. // He's almost off-limits. // I'm not his type. // I hitched up my skirt / and on all fours Ø // his cock in my mouth, / I touched myself. // My pussy was so wet, / I needed the winds of Spain to dry it. // [...] He said // "no sexual pleasure is more tragic, / therefore greater, // than that taken with someone / who is there, yet not there." // <i>Something like that.</i> I fuck alone too, I guess. //</p>	<p>Sì, certo // Non gli sono salita sopra. // Avevo paura che tornasse in sé / e che mi vedesse. // Parlava alle stelle. // Provavo un tale piacere a tenerlo in bocca. // Poteva andare avanti per ore. // Mentre gli accarezzavo le palle, / canticchiava. // Volevo continuare fino alla fine, / all'aria aperta. // È così eccitante. // Lui è fuori dalla mia portata. // Non sono il suo tipo. // Ho tirato su la gonna / e, a gattoni Ø // con in bocca il suo affare, / mi sono toccata. // Ero così bagnata, solo / i venti spagnoli potevano asciugarla. // [...] Mi ha detto // "non c'è piacere più tragico, / quindi più grande // di quello avuto da qualcuno / che c'è e non c'è." // <i>Qualcosa del genere.</i> // Mi faccio da sola anch'io. //</p>

Tableau 13.

Après les nombreuses aventures amoureuses avec les hommes du coin, Pattie a enfin une rencontre intime avec Jean, un homme très éloigné d'elle et que Caroline a pris pour le célèbre écrivain Le Clézio (Tableau 13). Si la situation est différente, le registre langagier reste tout à fait le même, avec un compte-rendu on ne peut plus minutieux de l'acte sexuel. Un autre dialogue problématique en phase de sous-titrage...

En ce qui concerne les mots désignant l'organe masculin, à savoir *bite*, *gland* et *sexe* (2 occurrences), 'pene' se confirme le traduisant de *bite*, alors que *gland* n'est pas transféré en italien, grâce à la reprise anaphorique dans l'énoncé 'Lo sentivo palpitare nella mia bocca'; de même, la réduction au moyen de la recatégorisation appliquée à *Je voulais pas monter sur son sexe*, qui devient 'Non gli sono salita sopra', produit l'effacement de la première occurrence du mot *sexe*, traduit, dans le passage suivant, par le mot familier 'affaire', déjà utilisé précédemment (Tableau 8). La transposition a bien marché pour: *il bandait ferme*, 'ce l'aveva duro come il marmo', présent aussi dans un autre moment du film (Tableau 9), *je lui caressais les couilles*, 'gli accarezzavo le palle' (où le mot 'palle', quoique trivial, appartient désormais au langage populaire par rapport au traduisant littéral 'coglioni', de registre vulgaire et, en plus, avec un nombre supérieur de caractères) et pour *je baise toute seule* dans le dernier énoncé, où l'on emploie le même traduisant du verbe *baiser* que l'on a utilisé dans le Tableau 10. D'autres expressions ont été paraphrasées et réduites, car trop explicites pour passer à l'écran; tel est le cas de: *Je l'ai sucé comme une diablesse*, 'L'ho sfinito come non mai' ('*Je l'ai épuisé comme jamais*'), *il devait se croire dans une chatte de jeune fille*, 'Gli sembrava di farsi una verginella' ('*Il lui semblait baiser avec une jeune fille vierge*'), *je prenais un pied de dingue à le sucer*, 'Provavo un tale piacere a tenerlo in bocca' ('*j'éprouvais un tel plaisir à le tenir dans ma bouche*') et *J'avais juste envie de le sucer à la perfection*, 'Volevo continuare fino alla fine' ('*Je voulais continuer jusqu'à la fin*'). À remarquer l'omission de *entre ses jambes* dans l'énoncé à *quatre pattes entre ses jambes*, traduit simplement par 'a gattoni', mais dans ce cas le choix a été dicté essentiellement par les limites spatiales, de même que dans les sous-titres anglais; un dernier exemple de réduction et d'atténuation stylistique dans *Ma chatte mouillait comme jamais*, 'Ero così bagnata', qui exprime parfaitement le sens, sans pourtant mentionner l'organe féminin.

Nous voulons également signaler un autre passage peu après le début du film, où Pattie décrit à Caroline une situation à mi-chemin entre la réalité et la fantaisie, on retrouve encore le mot *bite*, référé cette fois à la forme des champignons poussant dans une clairière (Tableau 14):

	V.O.	V.S. (TIMECODE) 323-325 (02:07:15,292 --> 02:07:24,917)	
PATTIE	<i>À un moment, j'me suis retrouvée dans une clairière, je regarde autour de moi: j'étais entourée de champignons, des champignons très bizarres... Ils avaient la forme de bites!</i>	At one point, / I found myself into a clearing. // I look around... // I was surrounded by mushrooms / shaped like cocks. //	Ad un certo punto, / mi sono ritrovata in una radura. // Mi guardo intorno. // Ero circondata da funghi / di forma fallica. //

Tableau 14.

Là où l'anglais reste proche de l'original, dans les sous-titres italiens on opte pour une forme adjectivale de registre standard, stylistiquement plus élevée.

Dans la séquence suivante (Tableau 15), assez longue, rapportée presque intégralement dans le tableau (hormis quelques brefs passages), c'est la voix de Jean que

Caroline écoute, en allant du bal au cimetière, dans les écouteurs que le gendarme lui a mis sur les oreilles.¹⁴ Le spectateur assiste à la rencontre de l'Éros et du Thanatos, il peut toucher du doigt la dualité qu'incarne le cinéma des Larrieu, se trouvant catapulté d'un récit aux limites de l'in vraisemblable, construit sur un langage recherché et allusif, à une réplique directe et explicite, extrêmement charnelle. Les différences langagières d'ordre diaphasique reflètent inévitablement autant de différences diastratiques, vu le différent statut social de Jean et de Pattie. La combinaison entre mort et sexe, formalisme et volupté, français normé et français populaire ou vulgaire, trouve ici l'une des meilleures expressions du film.

	V.O.	V.S. (TIMECODE) 1130-1194 (05:15:58,500 --> 05:20:21,833)	
JEAN	<p>... Pour me distraire et me consoler, j'entrepris de déboutonner ma petite culotte, j'y trouvai cette chose chaude et douce qui toujours me tenait compagnie. Je ne sais plus comment ma main découvrit les mouvements qu'il fallait, mais je fus soudain saisi dans un vortex de délices dont il me semblait que rien au monde ne pût jamais me tirer.</p> <p>... J'activai mes mouvements et ma volupté s'accrut encore mais, alors même qu'une vague qui me semblait née au fond de mes entrailles paraissait vouloir me submerger, des pas rapides résonnèrent dans le couloir, la porte s'ouvrit brusquement, la lumière jaillit. Ma grand-mère se tenait sur le seuil, "Mon pauvre enfant! Ta maman est morte." [...]</p> <p>... Grand-mère sanglotait. "Embrasse ta maman encore une fois", me dit-elle en me poussant vers le lit. Je me haussai vers cette femme merveilleuse allongée dans la blancheur du linge. Je posai mes lèvres sur son visage de cire, je serrai ses épaules dans mes petits bras, je respirai son odeur enivrante. [...] Et soudain, la volupté interrompue</p>	<p><i>To distract and console myself,</i> // <i>I began to unbutton my short trousers.</i> // <i>I found that warm, sweet thing / that always kept me company.</i> // <i>How did my hand find the movements?</i> // <i>I was suddenly cast / into a vortex of pleasure</i> // <i>from which it seemed / that nothing could free me.</i> //</p> <p><i>I sped up my movements / and my pleasure grew but,</i> // <i>just as a wave born in my entrails / was about to crash over me,</i> // <i>rapid steps</i> // <i>were heard, the door opened, / the light came on...</i> // <i>My grandmother stood at the door.</i> // <i>"Poor child, your mother is dead."</i> //</p> <p>[...]</p> <p><i>Grandmother was sobbing.</i> // <i>"Kiss your mother," she said, / pushing me closer.</i> // I lifted myself up // to this marvellous woman // lying in the whiteness of the linen. // I placed my lips on her wax-like face. // I hugged her shoulders / in my tiny arms. // I inhaled her intoxicating scent. //</p> <p>[...] // All of a sudden //</p>	<p><i>Per distrarmi e consolarmi</i> // <i>iniziai a sbottonarmi / i pantaloncini.</i> // <i>Trovai la cosa calda e dolce / che sempre mi teneva compagnia.</i> // <i>Come fece la mia mano / a trovare il giusto movimento?</i> // <i>All'improvviso fui / in un vortice di piacere</i> // <i>dal quale sembrava che / niente potesse liberarmi.</i> // <i>Accelerai i movimenti / e il mio piacere aumentò ma</i> // <i>mentre un'onda nata nelle viscere / stava per infrangersi</i> // <i>dei passi veloci</i> // <i>risuonarono, la porta si aprì, / entrò la luce.</i> // <i>Mia nonna era sulla porta.</i> // <i>"Povero bambino, tua mamma è morta."</i> //</p> <p>[...]</p> <p><i>La nonna singhiozzava.</i> // <i>"Dalle un bacio", disse, / spingendomi più vicino.</i> // Mi accostai // a quella donna meravigliosa // che giaceva in un bianco lenzuolo. // Posai le labbra / sul suo viso di cera. // Strinsi le sue spalle / tra le mie braccia. // Respirai / il suo odore inebriante. // [...] // All'improvviso // il piacere interrotto // riprese la mia giovane carne // con una velocità sconcertante. // Premendo contro il suo fianco</p>

¹⁴ La future tombe de la mère de Caroline est sur écoute.

	<i>ressaisit ma chair enfantine avec une brusquerie déconcertante. Pressé contre la hanche de maman, je me sentis parcouru d'une commotion délicieuse, tandis que je m'épanchai pour la première fois. "Pauvre enfant!" dit grand-mère qui n'avait rien compris à mes soupirs.</i>	the interrupted pleasure // gripped my childish flesh again // with disconcerting abruptness. // Pressed against my mother's hip, // I felt myself overcome // by a delicious convulsion... // as I unburdened myself / for the first time. // "Poor child," / said my grandmother // misinterpreting my sighs. //	// mi sentii sopraffare // da una deliziosa convulsione // mentre mi liberai / per la prima volta. // "Povero bambino", / disse mia nonna // non capendo i miei sospiri. //
PATTIE	<i>... Putain, des histoires de cul, j'en ai entendu et j'en ai vécu... Mais des comme ça, jamais... [...] C'est la première fois que je fais la morte en baisant... Je suis nulle en fantasmes, en scénario de cul, tous ces trucs, mais là tu vois... Quand j'ai senti la jouissance arriver et que je me suis dit que j'allais pas pouvoir ni broncher, ni bouger... Wouaou, quelque chose est monté dans ma tête, et c'est comme si elle explosait, j'ai cru que j'allais mourir...</i>	Shit... // <i>I've heard a lot about sex</i> // and had a lot too. // But never like that. // [...] I'd never played dead while fucking. // I'm useless at fantasies, / sex role-play and stuff. // But tonight... // when I felt I was about to climax // and knew I couldn't react or move... // <i>something swelled in my head</i> // <i>and seemed about to explode.</i> // <i>I thought I would die.</i> //	Caspita. // <i>Ne ho sentite di storie sul sesso</i> // e ne ho fatto anche tanto. // Ma mai così. // [...] Non ho mai fatto la morta / durante il sesso. // Non sono per le fantasie, / i giochi di ruolo e cose così. // Ma stanotte // quando sentivo / che stavo per godere // e sapevo di non poter reagire / o muovermi // <i>qualcosa mi ha invaso la testa</i> // <i>e sembrava stesse per esplodere.</i> // <i>Pensavo di morire.</i> //

Tableau 15.

Après la transposition de *je m'épanchai* par 'mi liberai' et de *Quand j'ai senti la jouissance arriver* par 'quando sentivo che stavo per godere', le sous-titrage italien se situe, encore une fois, sous le signe de la normalisation stylistique, entraînant une élévation du registre par l'emploi d'expressions standard, telles que 'storie sul sesso' ('*histoires de sexe*'), 'durante il sesso' ('*pendant le sexe*'), 'i giochi di ruolo' ('*les jeux de rôle érotiques ou sexuels*'), au lieu des formes populaires ou vulgaires de l'original (*histoires de cul, en baisant, scénario de cul*).

À l'issue de ses réticences et de ses conflits intérieurs, voici enfin Caroline qui, une fois le désir retrouvé, exprime sa liberté même sur le plan verbal, comme il ressort de ce dialogue avec son mari Manuel, transposé fidèlement aussi bien en anglais qu'en italien (Tableau 16):

	V.O.	V.S. (TIMECODE) 1238-1257 (06:11:01,833 --> 06:12:32,625)	
CAROLINE	<i>Mais... Mais qu'est-ce que t'as fait?</i>	What have you done? //	Cosa hai fatto? //
MANUEL	<i>Bah... Comment ça qu'est-ce que j'ai fait?</i>	What do you mean? //	Che vuoi dire? //
CAROLINE	<i>Ton sexe, il a changé.</i>	Your penis has changed... //	Il tuo pene è cambiato. //
MANUEL	<i>Bah non, il a pas changé</i>	No, it's the same. / At least	No, è uguale. / Almeno

	<i>enfin je crois pas, en tous cas j'ai rien fait euh... Je bande comme un âne, c'est tout... C'est toi qui as changé.</i>	I think so. // I haven't done anything. // I'm just stiff as a board. // You're the one who's changed. //	credo. // Non ho fatto niente. // È duro come un ferro. // Sei tu a essere cambiata. //
CAROLINE	<i>Approche... Elle est magnifique. Elle est très jolie, mon amour, vraiment. Et puis toute douce. [...] Maintenant mon amour, tu vas me prendre... Je mouille grave. Tu vas me le mettre bien profond ton nouvel engin... Tout doucement, très longtemps.</i>	Come closer. // It's magnificent. // It's beautiful, my love. // And so soft... // [...] Take me now, my love. // I'm dripping wet. // Stick your new thing in nice and deep. // Gently... // For a long moment. //	Avvicinati. // È magnifico. // È stupendo, amore mio. // Così morbido. // [...] Prendimi ora, tesoro. // Sono tutta bagnata. // Infilalo con calma e in profondità. // Dolcemente. // A lungo. //
MANUEL	<i>... Bien sûr, mon amour.</i>	Of course, my love. //	Certo, amore mio. //

Tableau 16.

Afin de synthétiser et de prouver concrètement les différences dans les trois langues, nous indiquons, dans les deux figures ci-dessous, le nombre d'occurrences de mots et d'expressions grossiers (Figure 1) ainsi que d'expressions sexuelles explicites (surtout celles qui relèvent d'un registre populaire ou trivial¹⁵) (Figure 2) dans les trois versions:

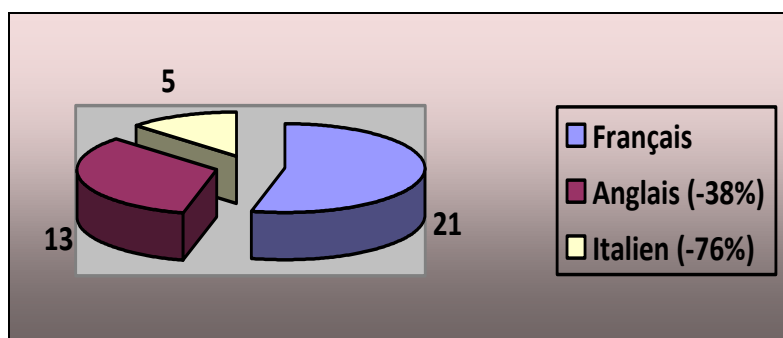


Figure 1
Gros mots et expressions/interjections vulgaires.

¹⁵ On n'a pas pris en compte les occurrences de registre familier comme *machin*, 'tackle', 'affaire' dans le Tableau 9, *paquet*, 'basket', 'pacco' dans le Tableau 10, *ton nouvel engin*, 'your new thing' dans le Tableau 16, les mots italiens 'gingillo' dans le Tableau 9 et 'affaire' dans le Tableau 13, les interjections de surprise *La vache!*, 'Holy cow!', 'Porca vacca!' dans le Tableau 9. De même, on n'a pas comptabilisé les cas où l'italien utilise le traduisant standard 'pene' en correspondance d'expressions de registre bas ou populaire en français (par ex., *bite*).

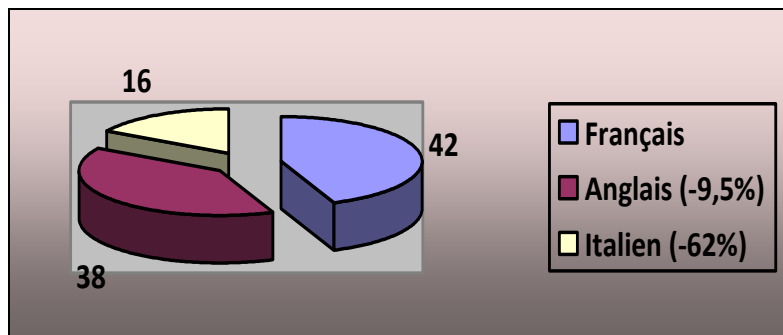


Figure 2
Expressions obscènes (registre populaire ou trivial).

D'après ces données, il est fort évident que la version sous-titrée italienne présente un écart considérable par rapport à l'original, mais aussi à la version anglaise, sous l'effet de de l'atténuation et de la standardisation stylistique qui ont sous-tendu l'opération de sous-titrage.¹⁶

En utilisant notamment les stratégies de neutralisation, de paraphrase, de réduction et, au besoin, d'omission (au juste, 3 cas pour l'interjection vulgaire *putain* et 2 fois pour des segments textuels, en plus de quelques reprises anaphoriques d'un terme trivial par le pronom personnel complément correspondant), nous avons consciemment édulcoré les sous-titres italiens et adouci le ton de certains passages, optant parfois pour des généralisations. "Indeed, omissions and reformulation go hand in hand, and sometimes reformulations may be more effective than downright omissions" (Díaz Cintas, Remael 2014, p. 162).

Le phénomène de la normalisation stylistique rentre dans ce que Gottlieb (2001, p. 22) qualifie de "centripetal effect in translation", qui peut donner comme résultat des produits "less emotional, less ambiguous and less bizarre than their original counterparts". Ce qu'on lit dans les sous-titres peut donc s'avérer moins personnel, moins offensif ou moins amusant que ce que les acteurs en langue source disent ou veulent communiquer, mais peut être plus facilement accepté dans le contexte cible.

D'autre part, les exemples de transposition intégrale, décrits au cours de cette analyse, attestent notre souci de ne pas trahir l'essence profonde du film, dont le fil rouge est précisément le sexe et la liberté d'en parler sans contraintes.

En définitive, faute de pouvoir combler dans les sous-titres la distance perçue entre vulgarité dans la langue parlée et vulgarité à l'écrit, nous avons partiellement sacrifié l'équivalence expressive, tout en préservant l'équivalence sémantique.

4.4.1. Transfert de l'oralité en cas de défauts de prononciation

Un dernier élément sur lequel nous voulons nous arrêter concerne la mise en scène de la dimension sonore de la parole par les sous-titres, notamment lorsque la voix présente des traits distinctifs ou des imperfections articulatoires bien identifiables.

¹⁶ Comme le dit Santaemilia (2005, p. 121), bien qu'il ne se réfère pas spécifiquement au domaine audiovisuel: "[...] translation of sex, more than any other aspect, is likely to be 'defensive' or 'conservative', tends to soften or downplay sexual references, and also tends to make translations more 'formal' than their originals, in a sort of 'hypercorrection' strategy" (voir aussi Santaemilia 2008).

Moyen exclusivement écrit, le sous-titrage ne peut que s'appuyer sur la graphie pour donner des équivalents sonores aux dialogues et au parler propre à certains personnages (Cornu 2014, pp. 375 sqq.). La voix originale restant intacte, pour rendre les défauts de prononciation sans produire un effet caricatural ou redondant, on peut introduire délibérément quelques fautes grammaticales, à partir du constat que “[l]a vision d'une faute d'orthographe suscite aussitôt l'audition intérieure de la prononciation défaillante” (Cornu 2014, p. 378). Dans la comédie dont il est question ici, le villageois André, affecté d'une prononciation fortement déficiente, avec un phrasé fait presque d'onomatopées, est un cas assez emblématique à ce sujet.

En voici les deux passages tirés du film: dans le Tableau 17, le paysan lance des bûches dans son camion comme s'il respectait une chorégraphie,¹⁷ pendant que Pattie et Caroline marchent le long de la route; dans le Tableau 18, lors du bal du 15 août, Caroline décline l'invitation d'André à danser et les deux s'accouent à la buvette, en entamant une conversation, en quelque sorte, surréelle.

	V.O.	V.S. (TIMECODE) 86-92 (01:08:54,000 --> 01:09:20,250)	
PATTIE	<i>Salut André!</i>	Hi, André. //	Ciao, André. //
ANDRÉ	<i>Sluati! Jvouramèn vectacpine?</i>	HiPattie. // Needaride? //	Ehi Pattie. // Passaggio? //
PATTIE	<i>Non, on préfère marcher... C'est bon pour nos fesses!</i>	We'd rather walk. // Good for our butts. //	Preferiamo camminare. // Fa bene ai glutei. //
ANDRÉ	<i>Jvientoirrientot?... </i>	I'llbebysoon. //	Vengo presto. //
PATTIE	<i>Je suis très occupée en ce moment!</i>	I'm pretty busy right now. //	Al momento sono molto occupata. //

Tableau 17.

	V.O.	V.S. (TIMECODE) 1048-1070 (05:09:25,542 --> 05:12:13,375)	
ANDRÉ	<i>Cyapa?</i>	- Feelingdown? /	- Triste? /
CAROLINE	<i>Si, si, ça va... André bonsoir... Vous avez pas vu Pattie?</i>	- No, I'm fine. Hello. //	- No, sto bene. Salve. //
		Seen Pattie?	Ha visto Pattie? //
ANDRÉ	<i>Ptie? ... Pavu, papri! Danspa?</i>	Pattie? Verybusy! / Notdancin? //	Pattie? Molto impegnata. // No ballo? //
CAROLINE	<i>Bof... Bon, d'accord. Ma mère, Zaza, vous la connaissiez bien?</i>	My mother, Zaza, / did you know her well? //	Mia madre, Zaza, / la conosceva bene? //
ANDRÉ	<i>Oè... Belfam!</i>	Beautifulwoman. //	Bella donna. //
CAROLINE	<i>Mais elle et vous...? Non?</i>	Did you and she ever... // No? //	Voi due avete mai...? // No? //
ANDRÉ	<i>... Chten mé un pticou, derier la mrett? Bam bam!</i>	Aquickiebehindthewall? / Boomboom! //	Sveltina dietro muro? / Boom boom. //
CAROLINE	<i>... Vous voulez m'en mettre un petit coup, derrière la murette, c'est ça?</i>	A quickie behind the wall? //	Una sveltina dietro al muro? //
ANDRÉ	<i>Oè... Jvu to cu hein, bon sa... Mmm...</i>	Hotassonyou! //	Bel sedere. //

¹⁷ À signaler que ce bûcheron aussi existe vraiment; Arnaud Larrieu raconte qu'un jour cet homme, d'une petite taille, mais très puissant, lui a livré du bois, en vidant son camion en six minutes par des mouvements rapides et précis.

CAROLINE	<i>Vous avez vu mon cul et vous le trouvez bon?</i>	You think I have a hot ass? //	Pensa che ho un bel sedere? //
ANDRÉ	Oè! Ni va? ... Inconito. Ni va? Ni va!	Wannago? // Incognito. // Letsgo? // Letsgo! //	Andiamo? // Incognito. // Andiamo? // Andiamo! //
CAROLINE	<i>Non, non, non, en fait non, je... Ce soir ça va pas le faire. Il faut que je m'occupe de ma mère. J'ai...</i>	No. // No, actually. // It's no good tonight, André. // I need to see to my mother. //	No. // No, grazie. / Non è la serata giusta. // Devo vegliare su mia madre. //
ANDRÉ	Sr?	- Sure? /	- Sicura? /
CAROLINE	<i>Je suis désolée... Oui, sûre, oui.</i>	- Sorry. I'm sure, yes. //	- Mi spiace. Sono sicura. //
ANDRÉ	Ba... Jcopren... Pltar?	Ok. Gotit. Later. //	Capito. Dopo. //
CAROLINE	<i>Plus tard, oui André oui d'accord.</i>	Yes, later, André. All right. //	Sì, dopo, André. Va bene. //
ANDRÉ	Oè.	---	---
CAROLINE	<i>Ouais.</i>	---	---
ANDRÉ	Qa tu ve hein!	Anytime! //	Quando vuoi. //

Tableau 18.

En adoptant une solution différente par rapport à celle appliquée par les sous-titres anglais, où les mots prononcés par ce personnage sont liés les uns aux autres, au préjudice de leur intelligibilité, on a cherché à doser les signaux écrits pour ne pas entraver la réception du public italien et on a choisi de modifier partiellement la syntaxe, en proposant des phrases elliptiques d'auxiliaires, de déterminants et de prépositions, aptes à exprimer la façon de parler rudimentaire et défectueuse du villageois.

5. Pour conclure

De toute évidence, le sous-titrage, qui représente une forme essentielle de traduction à l'écran, pose de nombreuses difficultés pour les raisons que l'on a illustrées dans les pages précédentes; il est question d'allier et de satisfaire différentes exigences, qui ne sont pas toujours compatibles.

21 nuits avec Pattie, qui a fait l'objet de notre intérêt dans le présent article, est un film jouant sur le désir féminin – éprouvé et assumé jusqu'au bout, ou perdu et enfin retrouvé – ainsi que sur la parole, en tant que véhicule verbal de la jouissance féminine. La sexualité se confirme une composante essentielle et omniprésente dans la production des frères Larrieu, “une forme suprême de liberté. À condition de se laisser porter par ses désirs. Et ceci en parfait accord avec les sentiments” (Uzal 2015, p. 6). Une sexualité ouverte, quoique seulement sur le plan verbal, qui se combine avec la ligne dramaturgique osée de la nécrophilie.

Étant donné ces prémisses – filtres de pudeur imposés par le sujet très sensible abordé dans la pellicule, associés aux contraintes spécifiques à l'opération de sous-titrage – le transfert traductif ne saurait pas être des plus simples; en témoignent les exemples présentés ci-dessus, où l'on a pu observer la mise en œuvre de toute une série de stratégies (de la transposition à la paraphrase, à la réduction, jusqu'à l'omission, outre les interventions d'atténuation stylistique et d'élévation diaphasique) visant, d'un côté, à sauvegarder la spontanéité et la fluidité des dialogues, de l'autre, à 'ajuster' le texte, afin d'assurer une bonne réception de la comédie et son acceptabilité auprès d'un public transversal.

Force est de constater, à l'appui des données quantitatives, que la démarche prédominante a été celle d'une modération du langage cru qui émaille le film, bien plus que ne l'ont fait les sous-titres anglais, plus adhérents à la version originale, sans pour autant trop aplatir le produit, qui a été travaillé conformément au genre du film, à l'évolution des pratiques langagières et à ce qui a été jugé convenable dans le contexte cible, mais aussi, sans doute surtout, à la perception et à la sensibilité personnelle des sous-titreur ainsi qu'aux consignes des commettants.

Nous croyons, à ce propos, que les considérations sur le rôle interprétatif du sous-titreur quant au style et au ton de l'original (Bannon 2010, p. 131) peuvent se référer à l'activité de sous-titrage tout court:

Even when immersed in the original, subtitlers cannot escape their own perceptions and stylistic eccentricities. [...] Subtitles are not strictly solitary nor are they truly collaborative. They are interpretations of how one person represented the dialogue at a given moment. (Bannon 2010, pp. 131-132)

Il faut également rappeler qu'au-delà de la présence d'une dose plus ou moins forte de subjectivité et du caractère arbitraire de certaines décisions ponctuelles, les interventions de censure et les opérations de normalisation ou de manipulation des produits cinématographiques et télévisés, presque draconiennes dans le passé, sont encore relativement justifiées et acceptées, dans des proportions variables selon le système référentiel d'appartenance (valeurs, croyances, traditions et conventions partagées). Cela explique pourquoi quelques traducteurs/adaptateurs (doubleurs et, le cas échéant, sous-titreur), tout en admettant un relâchement progressif du langage et une plus grande liberté expressive, hésitent à tout transposer et tendent parfois à s'autocensurer, à sélectionner ce qu'on peut transférer tel quel ou non, à diluer des contenus potentiellement perturbants et, s'il y a lieu, à omettre des références troublantes, en renonçant à une équivalence majeure avec le texte source.¹⁸

D'ailleurs, qu'elles soient imposées par une autorité extérieure (gouvernements, maisons de distribution, etc.) ou volontaires, fruit d'une autocensure, consciente ou inconsciente, du traducteur (par gêne, embarras, idiosyncrasie, ou de crainte qu'une traduction trop vulgaire ne soit mal reçue par le public final), les interventions peuvent en tout cas être reconduites aux modèles culturels propres à une société (voir Díaz Cintas, Remael 2014, p. 198; Ávila-Cabrera 2016, p. 31).

Finalement, il convient de relativiser les choix traductifs adoptés par chaque professionnel en fonction des multiples facteurs qui entrent en jeu; si le souci de servir d'intermédiaire transparent entre l'original et les destinataires reste l'ambition primaire, l'empreinte personnelle du traducteur est toujours là, derrière chaque décision, dans un balancement constant entre visibilité et invisibilité.

Voici, en conclusion, les mots de Gambier (2007, p. 66), qui semblent bien synthétiser les enjeux qu'entraîne la modalité de TAV traitée ici:

Plutôt que subordonnée ou contrainte, le sous-titrage est une traduction qu'on dira donc sélective (comme la plupart des TAV?) – sélective dans ce qu'elle représente des dialogues originaux, dans ce qu'elle présuppose du bagage cognitif et linguistique des récepteurs (jeunes aux capacités rapides de lecture, personnes âgées avec des problèmes d'ouïe et de vision, mal entendants, etc.), dans le jeu constant qu'il y a entre contraintes et créativité (recourant aux

¹⁸ En plus des ouvrages déjà mentionnés, on pourra lire Fawcett 2003.

ressources de la langue d'arrivée), dans les manières de mettre en œuvre et de combiner plusieurs tactiques.

Note biographique: Alessandra Rollo est enseignante-chercheuse en Langue et Traduction françaises à l'Université du Salento. Elle est titulaire d'un Doctorat en Linguistique française; elle a également suivi un Cours de perfectionnement à distance en "Traduction spécialisée dans le domaine de l'économie, de la banque et de la finance" et, plus récemment, les MOOC *Enseigner et former avec le numérique en langues* et *Soyez acteurs du web!*. Ses intérêts de recherche se situent notamment dans les domaines de la linguistique cognitive, de la traduction spécialisée (secteurs économique et audiovisuel) et de la bande dessinée. Elle a participé à des colloques nationaux et internationaux. Elle a publié trois monographies, en plus de nombreux articles de langue et linguistique françaises.

Adresse électronique: alessandra.rollo@unisalento.it

Références bibliographiques

- Allan K. and Burrige K. 2006, *Forbidden Words. Taboo and the Censoring of Language*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Ávila-Cabrera J.J. 2015, *Subtitling Tarantino's offensive and taboo dialogue exchanges into European Spanish: The case of Pulp Fiction*, in "Revista de Lingüística y Lenguas Aplicadas" 10, pp. 1-11. <http://dx.doi.org/10.4995/rlyla.2015.3419> (23.10.2017).
- Ávila-Cabrera J.J. 2016, *The treatment of offensive and taboo terms in the subtitling of Reservoir Dogs into Spanish*, in "TRANS. Revista de Traductología" 20, pp. 25-40. http://www.trans.uma.es/Trans_20/Trans_20_A2.pdf (25.10.2017).
- Azzaro G. 2005, *Four-letter Films. Taboo Language Movies*, Aracne, Rome.
- Bannon D. 2010, *The Elements of Subtitles. A Practical Guide to the Art of Dialogue, Character, Context Tone and Style in Subtitling*, Revised and Expanded Edition (first edition 2009), YA Entertainment, USA.
- Bazzanella C. 2008, *Linguistica e pragmatica del linguaggio. Un'introduzione*, Editori Laterza, Rome-Bari.
- Becquemont D. 1996, *Le sous-titrage cinématographique: contraintes, sens, servitudes*, in Gambier Y. (éd.), *Les transferts linguistiques dans les médias audiovisuels*, Presses Universitaires du Septentrion, Villeneuve d'Ascq, pp. 145-155.
- Blini L., Matte Bon F. 1995, *Osservazione sui meccanismi di formazione dei sottotitoli*, in Christine H. e Bollettieri Bosinelli R.M. (dir.), *Traduzione multimediale per il cinema, la televisione e la scena*, Atti del convegno internazionale, Forlì, 26-28 ottobre 1995, CLUEB, Bologna, pp. 317-332.
- Boillat A. et Cordonier L. 2013, *La traduction audiovisuelle: contraintes (et) pratiques – Entretien avec Isabelle Audinot et Sylvestre Meininger*, in "Décadrages. Cinéma, à travers champs" [En ligne] 23-24, pp. 9-27. <http://decadrages.revues.org/695> (06.02.2017).
- Cornu J.-F. 2011, *Le public? Quel public? De l'influence négligeable des spectateurs sur les stratégies de traduction audiovisuelle des films en France*, in Şerban A. et Lavaur J.-M. (dir.), *Traduction et médias audiovisuels*, Presses Universitaires du Septentrion, Villeneuve d'Ascq, pp. 21-35.
- Cornu J.-F. 2014, *Le doublage et le sous-titrage. Histoire et esthétique*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes.
- Díaz Cintas J. 2001, *Sex, (sub)titles and videotapes*, in Lorenzo García L. & Pereira Rodríguez, A.M. (éds.), *Traducción subordinada II. El subtulado (inglés – español/galego)*, Universidade de Vigo, Vigo, pp. 46-67. <https://spiral.imperial.ac.uk:8443/handle/10044/1/1440> (25.10.2017).
- Díaz Cintas J. 2007, "Audiovisual Translation Scenarios", in *Translation Concepts*, Saarbrücken, 2 novembre 2007, pp. 1-13. http://www.translationconcepts.org/pdf/AVT_Dossier.pdf (06.02.2017).
- Díaz Cintas J. 2008, *Pour une classification des sous-titres à l'époque du numérique*, in Şerban A., Lavaur J.-M. (dir.), *La Traduction audiovisuelle. Approche interdisciplinaire du sous-titrage*, De Boeck, Bruxelles, pp. 27-41.
- Díaz Cintas J. 2012a, *Presentation*, in "Meta: journal des traducteurs / Meta: Translators' Journal" (*La manipulation de la traduction audiovisuelle / The Manipulation of Audiovisual Translation*) 57 [2], pp. 275-278. <https://www.erudit.org/fr/revues/meta/2012-v57-n2-meta0432/1013944ar.pdf> (27.03.2017).
- Díaz Cintas J. 2012b, *Clearing the Smoke to See the Screen – Ideological Manipulation in Audiovisual Translation*, in "Meta: journal des traducteurs / Meta: Translators' Journal" (*La manipulation de la traduction audiovisuelle / The Manipulation of Audiovisual Translation*) 57 [2], pp. 279-293. <https://www.erudit.org/fr/revues/meta/2012-v57-n2-meta0432/1013945ar.pdf> (27.03.2017).
- Díaz Cintas J. and Remael A. 2014, *Audiovisual Translation: Subtitling* (first published 2007), Routledge, London/New York.
- Eugeni C. 2011, *A Professional's Perspective*, in Incalcaterra McLoughlin L., Biscio M. and Ní Mhainnín M.Á. (éds.), *Audiovisual Translation, Subtitles and Subtitling. Theory and Practice*, New Trends in Translation Studies, Vol. 9, Peter Lang, Bern, pp. 265-271.
- Fawcett P. 2003, *The Manipulation of Language and Culture in Film Translation*, in Calzada Pérez M. (éd.) *Apropos of Ideology. Translation Studies on Ideology – Ideologies in Translation Studies*, St. Jerome, Manchester, pp. 145-163.
- Gambier Y. 2002, *Les censures dans la traduction audiovisuelle*, in "Meta: journal des traducteurs / Meta: Translators' Journal" 15 [2], pp. 203-221. <http://www.erudit.org/revue/ttr/2003/v16/n1/008560ar.pdf> (05.02.2017).
- Gambier Y. 2003, *Introduction. Screen Transadaptation: Perception and Reception*, in Gambier Y. (éd.), *Screen Translation*, Special Issue "The Translator" 9 [2], pp. 171-189.
- Gambier Y. 2007, *Le sous-titrage. Une traduction sélective*, in "TRADTERM" 13, pp. 51-69.

- <https://www.scribd.com/doc/185457954/Yves-Gambier-sous-titrage-traduction-selective> (15.03.2017).
- Gambier Y. and Lautenbacher O.P. 2010, *Oralité et écrit en traduction*, in “GLOTTOPOP”, Revue de sociolinguistique en ligne 15, pp. 5-17. <http://www.univ-rouen.fr/dyalang/glottopol> (24.03.2017).
- Gottlieb H. 1992, *Subtitling – A New University Discipline*, in Dollerup C. and Loddegaard A. (éds.), *Teaching Translation and Interpreting. Training, Talent and Experience*, Papers from the First Language International Conference, Elsinore, Denmark, 31 May – 2 June 1991, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam/Philadelphia, pp. 161-170.
- Gottlieb H. 1994a, *Subtitling: Diagonal translation*, in “Perspectives: Studies in Translatology” 2 [1], pp. 101-121.
- Gottlieb H. 1994b, *Subtitling: People Translating People*, in Dollerup C. and Lindegaard A. (éds.), *Teaching Translation and Interpreting 2. Insights, Aims, Visions*, Papers from the Second Language International Conference, Elsinore, Denmark 4 – 6 June 1993, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam/Philadelphia, pp. 261-274.
- Gottlieb H. 2001, “Texts, Translation and Subtitling – in Theory, and in Denmark”, pp. 1-40. http://www.sub2learn.ie/downloads/gottlieb_2001c.pdf (27.10.2017).
- Grevisse M., Goosse A. 1995, *Nouvelle Grammaire Française*, 3^e édition, De Boeck, Bruxelles.
- Kovačič I. 1994, *Relevance as a Factor in Subtitling Reductions*, in Dollerup C. and Lindegaard A. (éds.), *Teaching Translation and Interpreting 2. Insights, Aims, Visions*, Papers from the Second Language International Conference, Elsinore, Denmark 4 – 6 June 1993, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam/Philadelphia, pp. 245-251.
- Kovačič I. 1995a, *Compréhension et réception du sous-titrage et du doublage / Comprehension and Reception of Subtitling and Dubbing*, in Gambier Y. (dir.), *Communication audiovisuelle et transferts linguistiques / Audiovisual communication and language transfer*, International Forum Strasbourg 22-24/06/1995, Numéro spécial de “Translatio – Nouvelles de la FIT-FIT Newsletter”, Nouvelle série XIV (3-4), Fédération Internationale des Traducteurs – Unesco, Sint-Amansberg (Belgique), pp. 376-383.
- Kovačič I. 1995b, *Subtitling Strategies: A Flexible Hierarchy of Priorities*, in Christine H. e Bollettieri Bosinelli R.M. (dir.), *Traduzione multimediale per il cinema, la televisione e la scena*, Atti del convegno internazionale, Forlì, 26-28 ottobre 1995, CLUEB, Bologne, pp. 297-306.
- Laks S. 2013, *Le sous-titrage de films. Sa technique – son esthétique*, in “L’Écran traduit”, Hors série n° 1, pp. 4-46. <http://ataa.fr/revue/wp-content/uploads/2013/06/ET-HS01-p04-46.pdf> (15.10.2017).
- Lomheim S. 1995, *L’écriture sur l’écran. Stratégies de sous-titrage à NRK; une étude de cas*, in Gambier Y. (dir.), *Communication audiovisuelle et transferts linguistiques / Audiovisual communication and language transfer*, International Forum Strasbourg 22-24/06/1995, Numéro spécial de “Translatio – Nouvelles de la FIT-FIT Newsletter”, Nouvelle série XIV (3-4), Fédération Internationale des Traducteurs – Unesco, Sint-Amansberg (Belgique), pp. 288-293.
- Lomheim S. 1999, *The Writing on the Screen*, in Anderman G. and Rogers M. (éds.), *Word, Text, Translation*, Multilingual Matters, Clevedon, pp. 190-207.
- Mével Q. 2015 (propos recueillis par), *Le cinéma d’Arnaud et Jean-Marie Larrieu. Entretiens avec Quentin Mével*, Independencia Éditions, Vottem (Belgique).
- Perego E. 2005, *La traduzione audiovisiva*, Carocci, Rome.
- Perego E. e Taylor C. 2012, *Tradurre l’audiovisivo*, Carocci, Rome.
- Sadoul G. 2014, *La traduction des films: sous-titrage ou doublage? (Les Lettres françaises, n° 1072, 18 mars 1965)*, in “L’Écran traduit” 3, pp. 88-93. <http://ataa.fr/revue/wp-content/uploads/2014/05/ET-03-sadoul-LF.pdf> (27.02.2017).
- Santaemilia J. 2005, *The Translation of Sex, The Sex of Translation: Fanny Hill in Spanish*, in Santaemilia J. (éd.), *Gender, Sex and Translation: The Manipulation of Identities*, St. Jerome, Manchester, pp. 117-136.
- Santaemilia, J. 2008, *The Translation of Sex-Related Language: The Danger(s) of Self-Censorship(s)*, in “TTR Traduction, terminologie, rédaction” (*La formation en traduction: pédagogie, docimologie et technologie II Translator Training: Pedagogy, Evaluation, and Technologies II*) 21 [2], pp. 221-252. <https://www.erudit.org/fr/revues/tr/2008-v21-n2-ttr2917/037497ar.pdf> (23.10.2017).
- Scandura G.L. 2004, *Sex, Lies and Television: Censorship and Subtitling*, in “Meta: journal des traducteurs / Meta: Translators’ Journal” 49 [1], pp. 125-134. <https://www.erudit.org/revue/meta/2004/v49/n1/009028ar.pdf> (28.02.2017).
- Seleskovitch D., Lederer M. 2001, *Interpréter pour traduire*, 4e éd. revue et corrigée (1^{re} éd. 1984), Didier Érudition, Klincksieck.
- Sobrero A.A., Miglietta A. 2007, *Introduzione alla linguistica italiana*, Editori Laterza, Rome/Bari.

- Uzal M. 2015, *Avant-Propos*, in Mével Q. (propos recueillis par), *Le cinéma d'Arnaud et Jean-Marie Larrieu. Entretiens avec Quentin Mével*, Independencia Éditions, Vottem (Belgique), pp. 6-10.
- Wurm S. 2007, *Intralingual and Interlingual Subtitling: A Discussion of the Mode and Medium in Film Translation*, in "The Sign Language Translator and Interpreter" 1 [1], St. Jerome Publishing, Manchester, pp. 115-141.
- Zabalbeascoa P. 1997, *Dubbing and the Nonverbal Dimension of Translation*, in Poyatos F. (éd.), *Nonverbal Communication and Translation*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam/Philadelphia, pp. 327-342.

Sitographie

- Dénolette A. 2015, *Mille et une nuits avec Pattie*, in "Critikat", 24 novembre 2015. <http://www.critikat.com/actualite-cine/critique/21-nuits-avec-pattie.html> (21.01.2017).
- Duplan A. 2015, "21 nuits avec Pattie": une balade qui va du bal au cimetière et retour, in "Le Temps", 24 novembre 2015. <https://www.letemps.ch/culture/2015/11/24/21-nuits-pattie-une-balade-va-bal-cimetiere-retour> (21.01.2017).
- Fiche technique de *21 nuits avec Pattie*, in "AlloCiné". http://www.allocine.fr/film/fichefilm_gen_cfilm=231598.html (20.01.2017).
- Jourdain A. 2015, *21 nuits avec Pattie – la critique du film*, "À voir à lire", 22 novembre 2015. <http://www.avoir-alire.com/21-nuits-avec-pattie-la-critique-du-film> (20.01.2017).
- Kaganski S. 2015, "21 nuits avec Pattie": une comédie élégante et délirante autour de la nécrophilie, in "les inROCKS", 20 novembre 2015. <http://www.lesinrocks.com/cinema/films-a-l-affiche/21-nuits-avec-pattie/> (23.01.2017).
- Mandelbaum J. 2015, *Arnaud et Jean-Marie Larrieu: "A partir des mots, chacun peut se créer ses propres images"*, in "Le Monde Cinéma", 24 novembre 2015. http://www.lemonde.fr/cinema/article/2015/11/24/arnaud-et-jean-marie-larrieu-a-partir-des-mots-chacun-peut-se-creer-ses-propres-images_4816106_3476.html (23.01.2017).
- Morice J. 2015, *Les frères Larrieu, réalisateurs de "21 nuits avec Pattie": "On a voulu faire du porno, mais le nôtre est verbal"*, in "Télérama Cinéma", 28 novembre 2015. <http://www.telerama.fr/cinema/les-freres-larrieu-realisateurs-de-21-nuits-avec-pattie-on-a-voulu-faire-du-porno-mais-le-notre-est-verbal.134827.php> (23.01.2017).
- Odicino G. 2015, *Critique lors de la sortie en salle le 25/11/2015*, in "Télérama Télévision", 25 novembre 2015. <http://television.telerama.fr/tele/films/21-nuits-avec-pattie.94134669.php> (21.01.2017).