



Paulina Borowczyk

Université Adam Mickiewicz, Poznań
Pologne
 <https://orcid.org/0000-0002-6429-5667>

La traduction des éléments culturels dans les versions doublée et sous-titrée en polonais du film américain *Madagascar* : question de stratégies

Polish translation of the cultural elements of subtitles and dubbing version of the American film *Madagascar* : Choice of strategies

Abstract

The question of translating cultural aspects is one of the most often raised issues. The aim of this paper is to discuss two main types of translation strategies: target-oriented translation and source-oriented translation. We want to show how they have been defined by different researchers through time.

Using contrastive analysis of the original English version of computer-animated comedy film *Madagascar* (2005; directed by Eric Darnell and Tom McGrath) with dubbed and subtitled Polish versions, the author of this paper examines which strategy is used in case of cultural transfers.

Keywords

Translation culture, subtitling, dubbing, translation strategy, *Madagascar*

Dans le présent article nous focaliserons principalement notre attention sur la question du transfert des éléments culturels dans les versions doublée et sous-titrée en polonais du film américain *Madagascar* (2005). Notre objectif est d'observer et d'examiner les stratégies (naturalisation et/ou exotisation) employées par les traducteurs dans ces deux formes de transfert audiovisuel (doublage vs sous-

titrage) pour voir quel contexte socioculturel est suggéré au spectateur polonais dans chaque méthode et pour vérifier la thèse selon laquelle le doublage a plutôt tendance à naturaliser les réalités culturelles et le sous-titrage à les garder.

L'article se compose de deux parties : dans la première nous nous concentrerons sur un aperçu des approches traductologiques sélectionnées envers les transferts culturels à travers les siècles en introduisant les notions de deux stratégies opposées notamment la naturalisation et l'exotisation pour ensuite, dans la deuxième partie du travail, présenter les résultats d'une analyse contrastive de la version originale du film américain *Madagascar* et ses versions doublée et sous-titrée sous l'angle des stratégies utilisées par les traducteurs polonais dans les transferts culturels (particulièrement sous forme des noms propres).

1. Les stratégies employées lors de la traduction des éléments culturels — approches théoriques

La transmission des aspects culturels constitue l'un des principaux enjeux de la traduction et l'une des tâches fondamentales du traducteur. Cependant, face à un fait culturel propre à telle ou telle langue étrangère, la langue d'arrivée s'avère souvent lacunaire et dépourvue d'équivalents convenables. Ce problème de manque d'équivalent dans la langue d'arrivée est illustré par ce que J.R. Ladrinal appelle « le théorème de dichotomie » (1998 : 21) :

$$\text{X (Lo)} \qquad [\emptyset] (\text{Lt})$$

« [...] il arrive très souvent qu'à un item de langue source (Lo) il n'y ait pas à proprement parler d'équivalent exact en langue cible (Lt) » (J.R. Ladrinal, 1998 : 21). Et il évoque également le cas du manque d'équivalence dans la langue d'arrivée : « Comment traduire en français le mot *pancake* ? [...] un(e) *pancake* américain(e) n'est pas une crêpe bretonne, et encore moins une galette (au sarrasin) » (J.R. Ladrinal, 1998 : 23). Cette absence d'équivalent est due essentiellement à son « irréductible singularité » (P. Bensimon, 1998 : 10) d'une part, à son ancrage dans une culture de départ plus ou moins différente de la culture réceptrice de l'autre. C'est ainsi que l'allusion culturelle enferme le traducteur dans un dilemme : soit il préserve les termes étrangers et tend à garder « l'étrangeté de l'œuvre étrangère » (A. Berman, 1984 : 17), soit il gomme l'allusion tout en garantissant une lecture facile du texte traduit, privé de l'exotisme. On voit là deux visées différentes, deux conceptions opposées qui affectent la traduction du

culturel depuis des siècles et qui « débouchent sur des clivages polémiques essentiels » (J.R. L a d m i r a l , 1998 : 24)¹, à savoir l'exotisation ou la naturalisation.

C'est l'un des problèmes primordiaux qui concerne tout type de texte et qui traverse toute l'histoire de la réflexion sur la traduction. Comme le souligne la chercheuse polonaise, Elżbieta Skibińska « on peut distinguer trois périodes dans lesquelles il existe les différentes façons de traiter l'Autre et sa spécificité pendant le processus de la traduction. La première période qui a duré jusqu'à la fin du XVIII^e siècle, c'est la période de "l'ethnocentrisme"², si on empruntait le terme à Antoine Berman. La deuxième, qui commence au début de l'époque du romantisme, c'est la période de "l'ouverture". Et enfin, la troisième période qui commence dans la moitié du XX^e siècle et qui est liée à l'apparition des théories de la traduction, c'est la période pendant laquelle on se rend compte que le traducteur est enfermé entre la nécessité et l'impossibilité » (1999 : 12—13 ; notre traduction). Dans ce qui suit, on verra brièvement comment se présentent ces différentes attitudes des traducteurs envers le transfert des éléments culturels.

La première période qui a duré jusqu'à la fin du XVIII^e siècle se caractérise par l'adaptation des textes originaux, et surtout des spécificités culturelles propres à une communauté donnée, aux goûts, au savoir, aux besoins et aux habitudes régnant dans les langue et culture réceptrices. Ainsi, au Moyen Âge, « [l'original] n'était pas quelque chose d'invariable ou d'inviolable, qui nécessite le respect de son "identité". Tout au contraire, en tant qu'un texte qui fait apprendre, il peut, et parfois il doit être amélioré, c'est-à-dire modifié conformément aux besoins du futur lecteur ou complété par des éléments provenant d'autres sources » (E. Skibińska, 1999 : 13—14 ; notre traduction). Dans les textes traduits, les phénomènes caractéristiques pour la culture de départ faisaient place à ce qui était connu des récepteurs du texte d'arrivée.

Au XVII^e siècle, il se développe en France le type de traduction appelé *belles infidèles*³, consistant à adapter les textes originaux aux normes et besoins esthé-

¹ Le fragment avec le pancake américain, ainsi que les citations de trois chercheurs (Ladmiral, Bensimon et Berman, nous les avons déjà utilisées dans notre article « De l'équivalence à l'adaptation » (*Studia Romanica Posnaniensia* 2009, XXXVI, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań) où nous avons développé les notions d'équivalence et d'adaptation et observé comment elles avaient été comprises par les différentes écoles traductologiques pour ensuite examiner l'emploi de l'adaptation dans les cas tirés des journaux télévisés d'Arte et ceux qui sont présents dans le film *Shrek* (2001).

² Note de Skibińska (1999: 12): „Zob. na ten temat A. Berman, *L'épreuve de l'étranger*, Gallimard, Paris 1984 oraz id., *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, [w:] A. Berman i in., *Les tours de Babel. Les Essais sur la traduction*, Trans-Europ-Repress, 1985”.

³ Comme le fait remarquer E. Skibińska (1999: 16), „określenie *belles infidèles* pochodzi od Gilse'a Ménage'a, który tak mówił o tłumaczeniu Lukiana przez Perrota d'Ablancourta: « Lorsque la version du Lucien de M. d'Ablancourt parut, bien des gens se plaignirent de ce qu'elle n'étoit pas fidèle. Pour moi je l'appelai *la belle infidèle*, qui étoit le nom que j'avois donné étant jeune à une de mes maîtresses » (cyt. za: Ballard, *De Ciceron à Benjamin. Traducteurs, traductions, réflexions*, Presses Universitaires de Lille, Lille 1992, s. 147)”.

tiques de l'époque. « La traduction et surtout la traduction des textes littéraires, devient un processus de “re-production” de l'original, une sorte d'exercice stylistique orienté sur la beauté de la langue d'arrivée et complètement soumis aux normes et aux valeurs de la culture d'une communauté qui s'en sert. Au “droit sacré” du traducteur appartiennent les raccourcissements, les additions, le changement d'imagerie et même le changement d'idée de l'auteur. Tout cela, c'étaient les moyens permettant la francisation de l'original » (E. Skibińska, 1999 : 16—17 ; notre traduction). Les traducteurs européens⁴ se sont donc attribué les droits de critiquer l'original et de gommer les références culturelles venant de l'étranger dans les textes traduits.

Pourtant, c'est surtout en Allemagne, à la moitié du XVIII^e siècle que les théoriciens, philosophes, écrivains et traducteurs (J. Herder, F. Schleiermacher, W. von Humboldt) proposent un concept qui évite la voie française. Ils visent à rester fidèles à « l'esprit », à la langue et à l'intention de l'auteur de l'original et de maintenir « la couleur locale » dans les textes traduits. C'est ainsi que Humboldt a défini ce qu'il en est de la fidélité en traduction : « Si la traduction doit apporter à la langue et à l'esprit de la nation ce qu'ils ne possèdent pas, ou possèdent différemment, la première exigence est celle de la fidélité. Cette fidélité doit être dirigée sur le véritable caractère d'original et non [...] sur ce qu'il y a d'accidentel en lui. [...] À ce point de vue est nécessairement lié le fait que la traduction porte en elle un certain coloris d'étrangeté, mais les limites à partir desquelles cela devient une faute [...] sont ici très faciles à tracer. Aussi longtemps que l'on sent l'étranger, mais non l'étrangeté, la traduction a atteint ses buts suprêmes ; mais là où apparaît l'étrangeté comme telle, obscurcissant peut-être l'étranger, le traducteur trahit qu'il n'est pas à la hauteur de son original [...] » (A. Berman, 1984 : 246). Comme l'a constaté A. Berman (1984), Humboldt « en exigeant de la traduction qu'elle nous fasse sentir l'étranger, mais non l'étrangeté, a tracé les limites de toute la traduction classique » (A. Berman, 1984 : 248).

De son côté, F. Schleiermacher⁵ a distingué deux méthodes possibles de traduction. Ainsi, « dans le premier cas, le traducteur s'efforce de remplacer par son travail la connaissance de la langue d'origine dont manque le lecteur. La même image, la même impression que lui avec sa connaissance de la langue d'origine a obtenue de l'œuvre, il essaie de la communiquer à ses lecteurs, en les faisant se mouvoir par conséquent vers le lieu qu'il occupe et qui leur est à proprement parler étranger. Mais si la traduction veut faire, par exemple, qu'un auteur latin parle comme il aurait parlé et écrit pour des Allemands s'il avait été lui-même allemand, alors non seulement elle ne meut pas, cette fois-ci, l'auteur jusqu'au lieu

⁴ E. Skibińska fait remarquer que „zjawisko belles infideles miało swoje centrum we Francji, ale — wraz z innymi zjawiskami kultury francuskiej promieniującymi na całą Europę — istniało także w innych krajach” (1999: 16).

⁵ La distinction entre la traduction fidèle et libre a été décrite dans son travail “Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens” (1913).

du traducteur [...] mais elle le place directement dans le monde des lecteurs allemands et le rend semblable à eux ; et tel est précisément l'autre cas » (F. Schleiermacher, cité dans A. Berman, 1995 : 299, in : M. Guidère, 2010 : 26). Il s'en suit que dans le premier cas, en « amenant le lecteur à l'auteur », il « oblige le lecteur à sortir de lui-même, à faire un effort de décentrement pour percevoir l'auteur étranger dans son être étranger » tandis que dans le deuxième cas, le traducteur adapte l'œuvre étrangère et « amène l'auteur au lecteur » (A. Berman, 1984 : 235). En plaident pour la fidélité de la traduction, Schleiermacher fait remarquer que c'est la seule possibilité qui permette de sauver l'esprit de la langue dans la traduction, malgré la maladresse de l'expression.

En qualifiant la traduction ethnocentrique de « mauvaise traduction » et même d'une « espèce de narcissisme » (1984 : 16), Berman semble partager le point de vue de Schleiermacher. En adaptant une œuvre étrangère, « il [le traducteur] aura certes satisfait la partie la moins exigeante du public, mais il aura irrémédiablement trahi l'œuvre étrangère et, bien sûr, l'essence même de traduire » (1984 : 15). Opposant à celle-ci la traduction éthique, il prétend que c'est à partir de la visée éthique que la traduction prend son vrai sens. « [...] l'essence de la traduction est d'être ouverture, dialogue, métissage, décentrement » (A. Berman, 1984 : 16).

Ces deux visées différentes de la traduction à l'égard du transfert des éléments culturels ont été décrites par G. Mounin (1994) comme l'opposition *verres transparents* — *verres colorés* et par Lawrence Venuti (1995) comme *domestication* vs *foreignization*. Ainsi, « *verres transparents* comprennent les traductions qui font semblant d'être l'original, c'est-à-dire celles qui sont privées de toute couleur linguistique, historique et culturelle caractéristique pour l'original. Par contre, en lisant les *verres colorés*, le lecteur a tout le temps conscience qu'il a devant lui un texte qui a été pensé et rédigé en langue étrangère et qu'il s'agit d'une traduction gardant “l'odeur” de son temps et de sa culture » (Mounin, 1994 : 74—101, in : E. Skibińska, 1999 : 25—26 ; notre traduction). Conformément à la distinction faite par Mounin, selon L. Venuti (1995, 1998), « d'un côté, il y a la “domestication” (*domesticating*) qui consiste à “domestiquer” le texte étranger, c'est-à-dire à le rendre domestique, à la manière d'un animal sauvage qu'on parvient à rendre docile au prix d'un grand effort, au terme duquel il fait partie de la “maison” (*domus*, en latin). D'un autre côté, il y a l’“étrangéisation” (*foreignizing*) qui consiste à préserver le caractère étranger des œuvres traduites, mais au prix de quelques entorses consenties aux normes de la culture d'accueil. Ici, le traducteur ne cherche pas à adapter le texte aux valeurs locales de la cible, mais affiche sans complexe l'origine étrangère de son produit » (in : M. Guidère, 2010 : 98). Selon l'auteur, la *domestication* ne répond pas aux critères d'une bonne traduction car elle réduit dans le texte cible les valeurs dominantes dans la culture d'origine. Par contre, le traducteur se servant de ce que Venuti appelle *foreignizing method*, « c'est un traducteur qui se comporte comme un étranger dans sa propre langue, qui crée une traduction dite “minoritaire” (*minoritizing*)

(L. Venuti, 1998 : 23). Il atteint ainsi un double objectif : il montre son respect envers le texte étranger, sans toucher au noyau de son mystère et il desserre les liens rigides de sa propre langue [...], en dénonçant les sens et en obligeant un autochtone à l'autoréflexion » (in : J. Kozak, 2001 : 49). Selon Venuti, *foreignizing translation* est une bonne traduction parce qu'elle vise à mettre en relief les valeurs de l'Autre.

Un changement d'optique important est pourtant à observer chez les linguistes et traductologues des XX^e et XXI^e siècles. La diversité culturelle et les problèmes qui résultent de sa transmission dans le texte d'arrivée deviennent de plus en plus importants et occupent de plus en plus de place dans les travaux des chercheurs. En 1963, Mounin constate : « Non seulement la même expérience du monde s'analyse différemment dans des langues différentes, mais l'anthropologie culturelle et l'ethnologie amènent à penser que (dans les limites à déterminer) ce n'est pas toujours le même monde qu'experimentent des structures linguistiques différentes. On admet, aujourd'hui, qu'il y a des "cultures" (ou des "civilisations") profondément différentes, qui constituent non pas autant de "visions du monde" différentes, mais autant de "mondes" réels différents. Et la question s'est posée de savoir si ces mondes profondément hétérogènes se comprennent ou peuvent se comprendre (c'est-à-dire aussi se traduire) » (G. Mounin, 1963 : 59). La spécificité culturelle serait donc perçue comme l'une des causes de l'intraduisibilité. Pour trouver des solutions pour la traduction des aspects socioculturels, les deux traductologues J.-P. Vinay et J. Darbelenet (1968) proposent deux stratégies de traduction allant de la traduction oblique comprenant l'équivalence et l'adaptation à la traduction directe comprenant des procédés tels que l'emprunt, le calque et la traduction littérale.

La question des différentes approches en traduction est également soulevée par le traducteur et philosophe J.-R. Ladimiral (1979). D'après lui, « ce débat traditionnel sur "les belles infidèles" débouche sur une autre antinomie fondamentale de la traduction, le problème de l'intraduisibilité. Tout est traduisible, et/ou : la traduction est impossible. Tous ces problèmes sont insolubles en soi et en général : on y trouve qu'au coup par coup des solutions partielles » (1979 : 16). Ainsi, ce n'est qu'à travers des solutions et des choix ponctuels du traducteur qu'il pourra établir une équivalence entre le texte de départ et le texte d'arrivée. Au cours du processus de la traduction, « les lunettes du traducteur seront respectivement des « verres colorés » ou des « verres transparents » (J.-R. Ladimiral, 1979 : 19).

De plus, les analyses de J.-R. Ladimiral (1998), comme il le souligne, se situent à l'extrême opposé de la traduction éthique que postulait A. Berman (1998 : 25). En introduisant les termes opposés qu'il a appelés « les sourciers et les ciblistes » où « les sourciers s'attachent au signifiant de la langue-source, alors que les ciblistes prennent en compte non pas le signifiant, ni même le signifié, mais le sens d'une parole (au sens saussurien), c'est-à-dire, d'un discours ou d'un texte, d'une oeuvre, qu'il conviendra de traduire en mobilisant les ressources

propres à la langue-cible » (J.-R. L ad m i r a l , 1998 : 24), il plaide lui-même pour les ciblistes. C'est ainsi que sur la base d'un exemple de traduction évoqué plus haut (le cas du mot *pancake*) il montre que le schéma présentant « le théorème de dichotomie » peut, selon le choix du traducteur, prendre l'une des deux faces. « Soit le traducteur décide [...] que la spécificité culturelle américaine y est en l'occurrence inessentielle [...] et il traduira par dissimilation en français-cible par *crêpe* » (J.-R. L ad m i r a l , 1998 : 23—24).

X (Lo) Z- (Lt)

« Soit il décide que le référent de cette spécificité culturelle américaine participe de ce dont parle le texte, qu'elle contribue à lui donner sa couleur locale, sa saveur... ; et alors il va la paroliser en traduisant par transparence, par le recours à l'emprunt *pan-cake* en franglais-cible » (1998 : 24). Cet aspect peut être visualisé par le schéma suivant :

X (Lo) Y+ (Lt)

Les décisions concernant l'introduction ou l'omission des éléments étrangers dans le texte d'arrivée reflètent la position et l'attitude du traducteur envers un texte à traduire. Ainsi, R. L e w i c k i (2000) distingue deux stratégies fondamentales auxquelles le traducteur peut avoir recours : la traduction sourcière (*egzotyzacja*) et l'adaptation (*adaptacja*). Dans la première, le traducteur fait souvent appel aux emprunts lexicaux et syntaxiques et ne se soucie pas d'expliquer les faits de la culture de départ. Par conséquent, le texte dit « exotique » maintient les marques de la culture de départ, telles que p. ex. les noms propres, les éléments culturels. Par contre, l'adaptation consistera à produire un texte d'arrivée dépourvu d'éléments étrangers. Dans ce cas-là, le lecteur n'aura pas affaire aux noms étrangers dans la traduction (R. L e w i c k i , 2000 : 145).

Pourtant, les stratégies adaptatrices ou celles consistant à garder les éléments étrangers, en y ajoutant des explications supplémentaires ne sont pas les seules démarches du traducteur. Comme le remarque M. L e d e r e r (1998), le traducteur doit prendre en compte d'autres facteurs en faisant passer la culture de l'Autre. En affirmant que « la traduction de la culture doit rétablir un dosage adéquat entre l'implicite et l'explicite, qui vise à faire passer autant du même tout de l'original que possible » (M. L e d e r e r , 1998 : 163), l'auteur énumère quatre points dont le traducteur devrait tenir compte en traduisant la culture :

1. Tout d'abord, le traducteur doit être conscient de ce qu'« il ne peut s'agir de transmettre la totalité de la culture étrangère. Il faut accepter le fait et se féliciter de ce que la traduction transmette une bonne part de la culture de l'Autre, rapprochant ainsi les peuples » (1998 : 171).

2. Le traducteur ne devrait pas sous-évaluer les capacités du récepteur de tenir compte du contexte pour surmonter une ignorance ponctuelle grâce au contexte (1998 : 168—171).
3. C'est par rapport à la totalité du texte que le traducteur juge nécessaire d'expliquer un fait culturel dont l'opacité empêcherait de comprendre la suite du texte (1998 : 171).
4. « Enfin, toutes les traductions ne peuvent pas être jugées selon les mêmes critères, car toutes ne sont pas faites dans la même optique. Différentes versions peuvent coexister, qui satisferont, pour des raisons différentes, des lecteurs différents » (1998 : 171).

D'après le quatrième point, la stratégie de traduction adoptée va largement dépendre du récepteur et du but visés, c'est-à-dire de la fonction de l'original et aussi du texte à traduire. On verra dans la deuxième partie de notre article que c'est surtout par le prisme du public et du but visés que les traducteurs adoptent une stratégie de traduction dans les productions filmiques telles que *Madagascar*.

« Les procédés qui permettent de réaliser l'une ou l'autre des stratégies peuvent être des opérations paraphrastiques, explicatives, définitionnelles, descriptives, des calques ou emprunts, ou tout simplement l'omission de certains éléments dans le texte d'arrivée » (T. Tomaszewicz, 1999 : 2). Selon la finalité du texte à traduire, c'est, comme le soulignent H.G. Höning et P. Kußmaul (1982 : 62), le « degré de la différenciation » (“der Grad der Differenzierung”) qui doit être pris en considération et non le « degré de la concordance avec l'original » (“der Grad der Übereinstimmung mit dem Original”). “Selbstverständlich lässt sich der notwendige Grad der Differenzierung immer nur für den jeweils zu übersetzen Text festlegen. Er ist abhängig von der ersten strategischen Entscheidung des Übersetzers, nämlich der Definition des Übersetzungszwecks, also der Funktion des ZS-Textes⁶. [...] Aus dieser kommunikativen Funktion leitet er den notwendigen Grad der Differenzierung ab, indem er die relevante Grenze zwischen Verbalisierung und soziokulturellem Situationshintergrund im AS-Text bestimmt, und dann als Sender des ZS-Textes auf dem Hintergrund der soziokulturellen Situation seiner Adressaten den notwendigen Grad der Differenzierung seiner Verbalisierung festlegt” (H.G. Höning, P. Kußmaul, 1982 : 58). Pour illustrer l'application du « degré de la différenciation », les auteurs fournissent l'exemple contenant le nom d'une fameuse école anglaise, à savoir *Eton* (H.G. Höning, P. Kußmaul, 1982 : 58) :

When his father died his mother couldn't afford to send him to Eton any more.

⁶ Les abréviations allemandes “ZS” et “AS” se rapportent respectivement à la langue d'arrivée (*Zielsprache*) et à la langue de départ (*Ausgangssprache*).

En supposant que les récepteurs allemands puissent ne pas comprendre à quel type d'école réfère *Eton*, ils proposent de remplacer entièrement le nom par une traduction descriptive :

Als sein Vater starb, konnte seine Mutter es sich nicht mehr leisten, ihn auf eine der teuren Privatschulen zu schicken.

La discussion sur la façon de traduire le nom de cette école ne fait que confirmer la complexité des problèmes qui sont associés à la traduction des aspects culturels d'une langue à l'autre et la multiplicité de facteurs qu'il faut prendre en considération. Le traducteur sera toujours confronté à la nécessité d'opérer certains choix « en fonction d'une analyse des différents paramètres du problème de traduction considéré et en fonction d'une interprétation des priorités qui est déjà de l'ordre de la décision » (J.-R. Ladrinal, 1998 : 22).

Pour observer les stratégies adoptées par les traducteurs, nous avons choisi le contexte audiovisuel, notamment le film d'animation américain *Madagascar* de Eric Darnell et Tom McGrath, produit par DreamWorks Animation, et sorti en 2005. Nous proposons une analyse contrastive de la version originale de film avec deux de ses versions (doublée et sous-titrée en polonais) du point de vue des choix faits par les traducteurs sur le transfert des éléments culturels.

2. La traduction des éléments culturels dans les versions doublée et sous-titrée du film *Madagascar* : analyse contrastive

Les films d'animation qui sont sortis après l'an 2000 tels que p. ex. toute la série de *Shrek*, *Madagascar*, *Monstres et Cie*, *L'Âge de glace* et beaucoup d'autres encore, théoriquement adressés au jeune public, mais en réalité à tout type de public, sans limite d'âge, contiennent un nombre important d'allusions culturelles à d'autres films, aux chansons et comptines, aux phrases cultes provenant des émissions télévisuelles, aux célèbres personnages du monde des médias, de la politique, etc. Ces références qui jouent un rôle comique et plaisant dans le film, ont pour but de déclencher une réaction concrète chez les spectateurs, à savoir le rire et l'amusement. Pourtant, il y est question des éléments culturels, propres au pays de départ (donc à l'Amérique) mais le plus souvent inconnus dans d'autres pays, dans d'autres cultures et par conséquent incompréhensibles et pas drôles pour des récepteurs étrangers. Et comme nous l'avons mentionné plus haut, la majeure difficulté réside dans le fait qu'il n'existe pas dans la culture et langue réceptrice de mêmes phénomènes et termes pour nommer les aspects culturels, ce qui complique et rend difficile leur transfert.

En plus, la traduction des messages audiovisuels (tels que les journaux télévisés, les films, les reportages, les séries télévisées, etc.) est un type spécifique de traduction qui se différencie nettement d'autres types de traduction. Tout d'abord, parce que dans les messages audiovisuels plusieurs éléments signifiants, que le traducteur doit impérativement prendre en considération, contribuent à la construction du sens. Le visuel, le verbal et le sonore forment un tout inséparable et c'est toujours par rapport aux données visuelles et sonores que le traducteur traduit la couche verbale (p. ex. les dialogues d'un film). Comme le remarque T. Tomaszkiewicz, « le traducteur d'un texte cherche le sens dans ce texte même, le traducteur d'un document linguistico-visuel, d'un film, d'une émission télévisée doit rechercher le sens dans la relation entre le texte et d'autres signes non linguistiques (images, bruits, musique), pour décider quel texte d'arrivée permettra au récepteur de comprendre tout le message » (T. Tomaszkiewicz, 2000 : 312).

Ensuite, selon la méthode de transfert audiovisuel (le doublage, le sous-titrage et le voice-over), le traducteur est confronté à un nombre considérable de problèmes spécifiques et soumis aux contraintes techniques, ce qui, dans la majorité des cas, ne lui permet pas d'étendre le texte original. Le doublage et le sous-titrage « présentent des contraintes particulières que relèvent de la synchronisation : synchronisation de la voix aux mouvements des lèvres, du texte aux séquences, de la longueur et de l'affichage de la traduction au temps de lecture du spectateur » (M. Guidère, 2010 : 123). En plus, la présence d'autres éléments, surtout de l'image obligent le traducteur à synchroniser les gestes et la mimique des protagonistes avec les mots qu'ils prononcent.

Finalement, du point de vue d'un spectateur, le sens contenu dans le message audiovisuel doit être compris immédiatement, d'un instant à l'autre et le spectateur n'a pas de possibilité de revenir en arrière ou réfléchir sur une scène ou un dialogue plus longtemps. Cette spécificité peut, elle aussi, influencer les décisions des traducteurs lors du transfert des éléments culturels.

Que peut donc faire le traducteur-dialoguiste pour traduire les allusions à la socioculture américaine dans un film doublé ou sous-titré ? Doit-il garder les éléments culturels originaux en soulignant la provenance étrangère du film ? Ou plutôt doit-il les adapter aux besoins du public d'arrivée tout en garantissant une réception facile et rapide ? Quels choix peut-il faire ? Face à trois facteurs dont il doit tenir compte, à savoir le public visé (enfants, adolescents et adultes), le but du film (la comédie que fait rire aux spectateurs) et le médium par lequel passe le message (le cinéma et la télévision) et faisant référence à ces deux stratégies complètement différentes mentionnées dans la première partie (approche cibliste vs sourcière), en traduisant le contenu culturel le traducteur peut⁷ :

- naturaliser le texte d'arrivée, c'est-à-dire remplacer les éléments culturels d'origine par les éléments typiques pour la culture réceptrice, connus par le

⁷ Le choix des stratégies est proposé par T. Tomaszkiewicz (2006 : 153).

public d'arrivée ; G. Bastin remarque qu'« il faut bien passer par l'adaptation si l'objectif est de faire passer le sens du message en produisant le même effet ; l'adaptation est traduction. Ni moins, mais peut-être un peu plus, en ce sens qu'elle incarne et franchit un écart particulièrement grand entre deux réalités socio-linguistiques données et choisies. Selon l'ampleur de cet écart, la traduction sera l'adaptation [...] » (G. Bastin, 1990 : 474) ; T. Tomaszewski parle de la « traduction orientée vers le récepteur » (2006 : 153) ; — garder les éléments appartenant à la culture de départ, ce qui mène à l'exotisation du texte traduit ; dans ce cas-là, on a affaire à « la traduction caractérisée par l'étrangeté » (T. Tomaszewski, 2006 : 153) ; — neutraliser les aspects culturels, en introduisant les éléments universels et en utilisant les termes généraux.

L'analyse des exemples a aussi pour objectif de vérifier l'opinion courante dans les ouvrages traitant de la traduction audiovisuelle⁸ selon laquelle on identifie le doublage avec la stratégie de naturalisation et le sous-titrage, au contraire, avec l'exotisation. « Les sous-titres ont tendance à évoquer constamment la présence de “l'étranger” (G. Lang, 1996 : 399, in : N. Ramière, 2004 : 105) et donc à rappeler aux spectateurs qu'ils ont affaire à une traduction. Le doublage, lui, tend à effacer cette distance [...], le danger étant que le spectateur interprète “la sphère de référence culturelle” (Lang, 1996 : 400) selon la perspective de sa propre culture, faussant ainsi le message du film original et créant des problèmes de communication interculturelle » (in : N. Ramière, 2004 : 105). La remarque concernant le doublage est justifiée quand elle se réfère aux films de fiction dans lesquels on présente des événements qui ont eu lieu, des lieux authentiques et concrets (p. ex. une ville, une rue, un endroit précis) ou bien l'histoire racontée se rapporte à des personnes réelles. Dans ce type de film, les sous-titres semblent mieux fonctionner. Pourtant, dans les films d'animation, auxquels appartient *Madagascar*, on a affaire à un monde inventé, des personnages fabuleux, des animaux parlant qui peuvent posséder des pouvoirs magiques mais aussi rencontrer des problèmes comme des humains. On va donc défendre l'avis que dans ce cas l'emploi de la stratégie de naturalisation, qui efface le caractère étranger de l'original, est acceptable et même parfois souhaitable⁹. Il est évident que la démarche adoptée par le traducteur influence, de façon considérable, la réception du film dans un autre pays.

⁸ À ce propos voir I. Sikora: „[...] w teorii przekładu audiowizualnego zagadnienie strategii translatorskich sprawdza się właściwie do dwóch opcji związanych z dwoma najbardziej powszechnymi formami tłumaczenia tekstów audiowizualnych. Dubbing utożsamiany jest ze strategią *naturalizacji*, tłumaczenie w formie napisów postrzegane jest natomiast jako strategia *egzotyzacji*” (2013: 91).

⁹ La preuve est fournie par les versions doublées en polonais des films d'animation américains ou français. Dans ce cas, les traducteurs-dialogistes emploient avec succès les techniques adaptatives lors du transfert du culturel afin de rendre les dialogues et le contexte conformes aux attentes du public d'arrivée et de le faire rire.

Dans la partie qui suit, on analysera les façons de traduction des éléments culturels dans les versions doublée et sous-titrée en polonais du film américain *Madagascar*. La question que l'on se pose est comment et à l'aide de quelles stratégies les traducteurs traduisent le contenu culturel dans les dialogues filmiques. Pourtant, il faut souligner que notre objectif n'est pas de critiquer l'une ou l'autre forme de traduction audiovisuelle, mais de montrer les tendances qui se dégagent du matériel examiné.

Nous présentons les exemples dans le tableau se composant de trois colonnes : la première contient l'original, la deuxième : la version doublée en polonais et la troisième : les sous-titres polonais.

Le film de Eric Darnell et Tom McGrath montre l'histoire de quatre animaux, formant un groupe de vrais amis qui vivent au zoo de Manhattan à New York : Alex le lion, Marty le zèbre, Melman la girafe, et Gloria l'hippopotame. « Ils sont [...] satisfaits de la vie qu'ils mènent et même très attachés à leur confort. Seul Marty rêve de grands espaces et souhaite découvrir la vie sauvage. Ses amis les pingouins, qui estiment eux aussi qu'il n'est pas naturel de vivre dans un zoo, lui proposent leur aide. Un soir, Marty s'évade et prend la direction de la gare de Grand Central. Ses amis, craignant qu'il ne lui arrive malheur, se lancent à sa poursuite. Rattrapés par les forces de l'ordre, ils se retrouvent tous sur un cargo en partance pour Madagascar... » (<https://www.telerama.fr/cinema/films/madagascar,223111.php>, 12.04.2019). C'est à Madagascar que les aventures commencent et les animaux, attachés à leur vie comfortable au zoo, doivent faire face aux conditions et aux règles de l'existence dans la jungle.

Étant donné les dimensions limitées de l'article, nous avons décidé de restreindre notre analyse et de nous pencher sur les questions de transfert des noms propres. Nous appuyons la division de nos exemples sur l'onomastique « distinguant deux groupes principaux de noms propres : les noms de personnes (les anthroponymes) et les noms de lieux (les toponymes) » (J. Grzenia, 1998 : 19). Deux catégories suivantes seront donc examinées dans l'analyse contrastive :

1. Les anthroponymes qui traitent des noms de personnes ou d'animaux (réels ou fictifs).
2. Les toponymes qui se rapportent aux noms de lieux (pays, villes, mais aussi les noms des rues ou des monuments).

2.1. Les anthroponymes

Dans le premier exemple on a affaire à une scène dans laquelle on voit Alex, qui, comme premier, est arrivé sur l'île de Madagascar. Il est effrayé parce qu'il ne connaît pas l'endroit et en plus, il ne sait pas où se trouvent ses amis. Épuisé, il est en train de traîner sur la plage en appelant ses compagnons (tab. 1).

Tableau 1
Le transfert des anthroponymes

Texte de départ	Version doublée PL	Sous-titres PL
<i>Marty, Melman, Gloria.</i>	<i>Marty, Melman, Gloria.</i>	Marty, Melman, Gloria.
<i>Gloria, Melman, Marty.</i>	<i>Gloria, Melman, Marty.</i>	Gloria, Melman, Marty.
<i>Marty, Gelman, Gloria.</i>	<i>Marty, Gelman, Gloria.</i>	Marty, Gelman, Gloria.
<i>Marty, Melman, Morty,</i>	<i>Marty, Melman.</i>	Marty, Melman, Morty, Morty, Gelman,
<i>Morty, Gelman, Regis,</i>	<i>Lolek i Bolek. Kasia i Tomek.</i>	Regis, Kelly.
<i>Kelly. Matt, Katie, Al.</i>		Matt, Katie, Al.

En ce qui concerne la traduction des noms des protagonistes, on peut observer qu'aussi bien dans la version doublée que dans les sous-titres polonais le traducteur a laissé les noms originaux, provenant de la version américaine (Marty, Melman, Gloria). Il en est ainsi dans tout le film et dans les deux versions (doublage et sous-titres).

En outre, dans l'original, on cite les prénoms des journalistes américains, notamment Regis Philbin et Kelly Ripa, tous les deux présentateurs dans une émission matinale diffusée de New York depuis 1983 et Matt Lauer, Katie Couric et Al Roker, eux aussi, présentateurs de la matinale The Today Show dans la chaîne américaine NBC. Dans les sous-titres polonais, le traducteur a directement transféré les prénoms des journalistes américains, qui probablement ne diront rien aux spectateurs polonais. Par contre, le doubleur a décidé de naturaliser les prénoms et il les a remplacés par les prénoms connus du public polonais : Bolek i Lolek qui proviennent de la fameuse série télévisée d'animation et Kasia i Tomek — de la série télévisée, qui est une adaptation de la télésérie française « Un gars, une fille ».

Dans le cas suivant, Alex, le lion, qui vient d'apprendre qu'ils sont arrivés à San Diego (ce qui n'était pas le cas mais les animaux n'avaient aucune idée où ils se trouvaient) commence à désespérer que sa carrière a été ruinée en ajoutant que Marty en est responsable. Il se plaint que dès maintenant, il devra concurrencer avec les orques (tab. 2).

Tableau 2
Le transfert des anthroponymes

Texte de départ	Version doublée PL	Sous-titres PL
<i>Oh great, this is just great. San Diego! Now I have to compete with Shamu and his smug little grin! I can't top that. Can't top it! I'm ruined! I'm gone! I'm out of the business! It's your fault, Marty! You've ruined me!</i>	<i>No świetnie. Po prostu świetnie, San Diego. Orki będą mi robić konkurencję. A ciekawe skąd ja mam wziąć pletwę? I to grzbietową. Grzbietową! To koniec, już po mnie. Jestem skończony w branży. I to twoja wina, Marty. Zabräłeś mi życie.</i>	Świętne. Cudownie. Sopot. Będę musiał rywalizować z orkami o szyderczym uśmiezku. Nie przebiję tego. Nie ma mowy. Jestem zrujnowany! Skończony. Wypadam z biznesu. To przez Ciebie, Marty! Zrujnowałeś mnie.

Le prénom de la fameuse orque femelle du parc aquatique de San Diego (SeaWorld San Diego) apparaît dans la version américaine. En effet, Shamu, dans les années 70 était l'une des premières orques présentées au public et est très vite devenue la mascotte et l'attraction principale du parc californien. Grâce à son énorme popularité, le parc aquatique de San Diego a décidé de garder le nom de Shamu et d'appeler ainsi toutes ses orques ([https://fr.wikipedia.org/wiki/Shamu_\(orque\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/Shamu_(orque)), 12.04.2019). Dans les deux traductions (doublage et sous-titres) les traducteurs ont supprimé le prénom de Shamu, tout en conservant l'idée de l'orque en tant que concurrente pour Alex. Cet effacement est probablement lié aux contraintes de temps et d'espace qui empêchent d'expliquer de plus près le contexte situationnel.

Dans le dernier cas de cette catégorie on voit à l'écran deux singes. L'un d'entre eux prononce les paroles présentées dans le tableau 3.

Tableau 3
Le transfert des anthroponymes

Texte de départ	Version doublée PL	Sous-titres PL
<i>I heard Tom Wolfe is speaking at Lincoln Center. Well of course we're going to throw a poo at him!</i>	<i>W radio mówił, że Clinton ma jakiś odczyt w Narodowym. No ale oczywiście, że obrzucimy go lajnem.</i>	Podobno Tom Wolfe przemawia w Centrum Lincolna. Pewnie, że obrzucimy go kupą.

Ici, on voit que le sous-titreur polonais a préservé le nom du journaliste américain et auteur de plusieurs romans et essais, Tom Wolfe. Par contre, dans le doublage, la solution proposée est très intéressante parce que le traducteur a décidé d'utiliser le nom de l'ancien président des États-Unis (de 1993 à 2001), Bill Clinton qui est sans doute plus connu et plus facilement reconnaissable par le public polonais.

2.2. Les toponymes

Dans la catégorie des noms de lieux, on a affaire à quatre toponymes qui désignent respectivement :

1. Grand Central qui réfère à la gare ferroviaire new-yorkaise.
2. Lexington qui est une avenue de la ville de New York, située dans l'arrondissement de Manhattan.
3. Vanderbilt qui se rapporte au nom de l'avenue new-yorkaise située à Manhattan, en l'honneur de Cornelius Vanderbilt, le créateur de la gare de Grand Central Terminal.
4. Chrysler (il s'agit du Chrysler Building) qui est un gratte-ciel à New York et qui se dresse à l'intersection de la Lexington Avenue et de la 42^e rue (www.wikipedia.fr, 12.04.2019).

Tableau 4
Le transfert des toponymes

Texte de départ	Version doublée PL	Sous-titres PL
Alex: <i>What's the fastest way to Grand Central?</i>	Alex: <i>Dobra, ale jak stąd będzie najszybciej na Centralny?</i>	Alex: Jak najszybciej dostać się na dworzec?
Melman: <i>You should take Lexington.</i>	Melman: <i>Idźcie 42.</i>	Melman: Idźcie wzdłuż Lexington.
Horse: <i>What you gotta do, is you go straight back down West 42nd. It's now on your left after Vanderbilt.</i>	Koń: <i>Najprościej jak w ryj strzelił 42 do skrzyżowania. Dworzec będzie po lewej za przejściem.</i>	Koń: Musisz iść wzdłuż 42. Ulicy. To kolejna ulica po lewej za Vanderbilt.
Marty: <i>Ok</i>	Marty: <i>Jasne.</i>	
Horse: <i>You hit the Chrysler building, you've gone too far.</i>	Koń: <i>Tylko się nie zlej z tłem, bo będzie niewyraźnie.</i>	Koń: Jak zobaczysz budynek Chryslera, zaszędłeś za daleko.
Marty: <i>Thanks a lot, officer.</i>	Marty: <i>Wielkie dzięki, panie władzo.</i>	Marty: Dzięki, panie władzo.

Quant à la traduction de ces toponymes (tab. 4), on remarque tout de suite que le sous-titre polonais a gardé trois des quatre noms propres (Lexington, Vanderbilt, Chrysler) dans leur forme initiale, ce qui rend la version sous-titrée plus proche de l'original. Par contre, le doubleur a remplacé le nom de Lexington par la 42^e rue, également située dans l'arrondissement de Manhattan. En plus, il a effacé le nom de l'avenue Vanderbilt, ainsi que le nom du gratte-ciel Chrysler. Le nom de la gare new-yorkaise a été traduit par son correspondant lexical dans les sous-titres (pol. *dworzec* — fr. *la gare*) et par l'adjectif *Centralny* qui fait référence à la gare centrale de Varsovie.

Dans l'exemple suivant le sous-titre polonais a de nouveau introduit la couleur locale en gardant le toponyme Lincoln Center qui renvoie au centre culturel de New York. Dans la version doublée le traducteur a naturalisé cette allusion culturelle en décidant d'employer l'adjectif *Narodowy* qui fait penser au Théâtre National de Varsovie (tab. 5).

Tableau 5
Le transfert des toponymes

Texte de départ	Version doublée PL	Sous-titres PL
<i>I heard Tom Wolfe is speaking at Lincoln Center. Well of course we're going to throw a poo at him!</i>	<i>W radio mówiły, że Clinton ma jakiś odczyt w Narodowym. No ale oczywiście, że obrzucimy go lajnem.</i>	Podobno Tom Wolfe przemawia w Centrum Lincolna. Pewnie, że obrzucimy go kupą.

Or, on a aussi trouvé le cas faisant preuve qu'aussi bien le doubleur que le sous-titre polonais se sont servis de la technique de l'adaptation, en remplaçant le nom de la ville de San Diego par le nom de la ville en Pologne, Sopot (tab. 6).

Tableau 6
Le transfert des toponymes

Texte de départ	Version doublée PL	Sous-titres PL
Melman: <i>Where exactly is here? <u>San Diego</u>.</i>	Melman: <i>No, jesteśmy. Fakt. A to tu, to znaczy gdzie? W <u>Sopocie</u>.</i>	Melman: A gdzie tak naprawdę jesteśmy? W <u>Sopocie</u> .
Gloria: <u><i>San Diego?</i></u>	Gloria: Ale to gdzie jest molo?	Gloria: W <u>Sopocie</u> ?
Melman: <i>White sandy beaches, cleverly simulated natural environment, wide open enclosures. I'm telling you this could be the San Diego zoo.</i>	Melman: <i>Morski szum, prawda, ptasi śpiew, a tam pewnie pośród drzew turystyczna infrastruktura. A tak poważnie, to jest zoo w San Diego.</i>	Melman: Plaża z białym piaseczkiem, wierna symulacja środowiska naturalnego, duże wybiegi. Mówię wam, jesteśmy w zoo w <u>Sopocie</u> .

Il faut souligner que les deux toponymes (celui de la version de départ et d'arrivée) remplissent à peu près la même fonction dans les dialogues : il s'agit dans les deux cas des villes côtières avec de belles plages et des stations balnéaires (l'une située au bord de l'océan Pacifique, l'autre au bord de la mer Baltique). Le but de l'adaptation consiste en effet à déclencher dans la tête des récepteurs de la version traduite les mêmes associations et réactions que celles chez le public de départ.

En plus, toujours dans le même fragment du dialogue, le doubleur a introduit deux autres allusions à la réalité polonaise, même si elles n'existaient pas dans l'original. La première fait référence à la jetée de Sopot (considérée d'ailleurs comme la plus longue jetée en Europe) dans la phrase prononcée par Gloria *Ale to gdzie jest molo?* (fr. *Elle est où, cette jetée ?*). Et la deuxième contient une citation des paroles provenant de la fameuse chanson polonaise intitulée *Historia jednej znajomości* interprétée par le groupe musical Czerwone Gitary. Grâce à cette créativité de la part du doubleur polonais et à l'introduction des allusions au pays d'arrivée malgré leur absence dans le texte source on rend parfois la traduction plus humoristique que l'original. Or, comme le constate Tomaszkiewicz, « ces effets de naturalisation peuvent compenser les déficiences de la traduction » (2011 : 54) qui surgissent à un autre endroit de texte.

Pour atteindre l'effet similiaire dans les versions doublée et sous-titrée que dans l'original les traducteurs ont utilisé les toponymes différents que ceux contenus dans les dialogues en anglais (tab. 7).

Tableau 7
Le transfert des toponymes

Texte de départ	Version doublée PL	Sous-titres PL
Alex: <i>That side stinks! You're on the Jersey side of this cesspool!</i>	Alex: <i>A ty masz przechlapane. Mieszkasz w jakimś Bronxie zwyczajnie.</i>	Alex: Ta część jest do kitu! No, <u>Bronx</u> zwyczajnie!
Melman: <i>Cool! Canada, can we? Cheap meds.</i>	Melman: <i>Szwajcaria! Możemy? Te kliniki.</i>	Maleman: O! <u>Szwajcaria!</u> Ekstra. Te kliniki!

Dans le premier cas, après avoir divisé une partie d'île en deux morceaux (celui d'Alex et celui du reste du groupe) Alex s'adresse à Marty en lui disant que sa partie est pourrie et que c'est lui qui se trouve à Jersey City (qui est une ville américaine qui se trouve face à New York). Pour comprendre ce dialogue il faut savoir qu'entre les habitants de New York et ceux de Jersey City il existe une sorte de rivalité et d'antipathie. On peut admettre que le public polonais n'en sait rien et si on avait préservé le nom de Jersey City dans les traductions, ce toponyme aurait été vide de sens pour les récepteurs de la version traduite. Les traducteurs ont donc proposé un autre élément culturel, appartenant également à la réalité de départ mais plus connu pour les Polonais, notamment le nom de l'arrondissement new-yorkais, le Bronx. L'image de ce dernier est celle de quartier peuplé par des Porto-Ricains et des Afro-Américains où règne encore une grande pauvreté.

La même fonction remplit l'emploi du toponyme « la Suisse » dans les versions doublée et sous-titrée en polonais. Melman qui est une giraffe hypocondriaque dit à propos du Canada que les médicaments y sont moins chers qu'aux États-Unis, ce qui est d'ailleurs vrai. Pourtant, pour pouvoir obtenir l'effet humoristique qui s'appuie sur la connaissance du contexte, les traducteurs ont introduit le nom d'un autre pays, la Suisse, le symbole de la meilleure qualité, y compris celle concernant les soins médicaux.

En général, on peut constater que le devoir fondamental du traducteur consiste à élucider les allusions à la culture étrangère à un récepteur du texte d'arrivée, en jugeant, leur degré d'implicite culturel. Pourtant, on a vu sur le matériel analysé qu'en fonction du traducteur et de la méthode de transfert audiovisuel la version doublée et la version sous-titrée peuvent être identiques (lorsque les deux proposent la même solution, telle que Bronx, Szwajcaria ou Sopot), similaires (Grand Central — Centralny — dworzec) ou bien complètement différentes. L'analyse montre que dans la plupart des cas, le doublage a entraîné plus de changements (sous forme d'adaptation des éléments culturels) et d'additions (l'ajout des références à la socioculture polonaise même si elles étaient absentes dans l'original) que le sous-titrage. Ce dernier, évidemment plus court et plus condensé par rapport à l'original, se caractérise par la préservation du caractère étranger.

Ainsi, on peut constater que chaque forme de la traduction audiovisuelle joue un rôle différent. Le doublage, dans lequel la bande sonore originale est complè-

tement remplacée par un nouvel enregistrement contenant la traduction des dialogues en langue d'arrivée, garantit une compréhension immédiate des allusions en créant l'illusion que le film a été tourné pour le public cible ; par contre, le sous-titrage permet d'apprécier les voix originales des acteurs, en évoquant la présence de l'autre culture.

Références citées

- Bastin G.L., 1990 : « L'adaptation, conditions et concepts ». In : M. Lederer, éd. : *Études traductologiques en hommage à Danica Seleskovitch*. Paris : Lettres Modernes Minard.
- Bensimon P., 1998 : « Présentation ». *Palimpsestes*. XI : *Traduire la culture*. Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle.
- Berman A., 1984 : *L'épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*. Paris : Éditions Gallimard.
- Grzenia J., 1998: *Słownik nazw własnych*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Guidère M., 2010 : *Introduction à la traductologie*. Bruxelles : Groupe De Boeck.
- Höning H.G., Kußmaul P., 1982: *Strategie der Übersetzung. Ein Lehr- und Arbeitsbuch*. Tübingen: Gunter Narr Verlag.
- Kozak J., 2001: „Glosariusz terminów Lawrenca Venutiego”. *Przekładaniec, A journal of literary translation*, 8 [Wydawnictwo Tertium].
- L'admiral J.-R., 1979 : *Traduire : théorèmes pour la traduction*. Paris : Payot.
- L'admiral J.-R., 1998 : « Le prisme interculturel de la traduction ». *Palimpsestes*, XI : *Traduire la culture*. Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle.
- Lederer M., 1998 : « Traduire le culturel : la problématique de l'explicitation ». *Palimpsestes*, XI : *Traduire la culture*. Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle.
- Lewicki R., 2000: *Obcość w odbiorze przekładu*. Lublin: Wydawnictwo UMCS.
- Mounin G., 1963 : *Les problèmes théoriques de la traduction*. Paris : Gallimard.
- Mounin G., 1994 : *Les Belles Infidèles*. Lille : Presses Universitaires de Lille.
- Ramière N., 2004 : « Comment le sous-titrage et le doublage peuvent modifier la perception d'un film. Analyse contrastive des versions sous-titrée et doublée du film d'Elia Kazan. *A Streetcar Named Desire* (1951) ». *Meta*, XLIX/1, 102—114.
- Sikora I., 2013: *Dubbing filmów animowanych. Strategie translatorskie w polskim dubbingu anglojęzycznych filmów animowanych*. Nysa: Oficyna Wydawnicza PWSZ.
- Skibińska E., 1999: *Przekład a kultura. Elementy kulturowe we francuskich tłumaczeniach „Pana Tadeusza”*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Tomaszkiewicz T., 1999 : *Texte et image dans les communications aux masses*. Poznań : Wydawnictwo Naukowe UAM.
- Tomaszkiewicz T., 2000 : « Le sens et l'information à transmettre dans la traduction des messages verbo-visuels ». *Studia Romanica Posnaniensia*, XXV/XXVI [Poznań, Wydawnictwo Naukowe UAM], 305—315.
- Tomaszkiewicz T., 2006: *Przekład audiowizualny*. Warszawa: PWN.

- Tomaszkiewicz T., 2011 : « Les limites ou manque de limites de l'adaptation des dialogues filmiques ». In : A. Serban, J.-M. Lavauz, réd. : *Traduction et médias audiovisuels. Arts du spectacle — images et sons*. Septentrion : Presses Universitaires, 51—65.
- Venuti L., 1995 : *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. London—New York: Routledge.
- Venuti L., 1998 : *The Scandals of Translation: Towards an Ethics of Difference*. London—New York: Routledge.
- Vinay J.-P. et Darbelenet J., 1968 : *Stylistique comparée du français et de l'anglais*. Paris : Didier.