



Le corps féminin dans la traduction audiovisuelle : une négociation linguistique et féministe

Sophie Chadelle

Université Toulouse Jean Jaurès

Sopchad@yahoo.fr

Introduction

Dans son article « Des tours de Babel », Jacques Derrida affirme la chose suivante :

La traduction n'est ni une réception, ni une communication, ni une reproduction d'un texte dans une autre langue : c'est une opération destinée à assurer sa survie comme œuvre. [...] Le contrat de traduction - hymen ou contrat de mariage - promet une semence, l'invention d'un enfant qui donnera lieu à histoire et croissance (DERRIDA, 1985).

Ainsi, la traduction ne serait pas la simple transposition d'un texte d'une langue à une autre mais plutôt un second souffle accordé à l'œuvre originale dans le but d'en assurer sa descendance, sa poursuite et sa recreation. Derrida compare ici la traduction au corps de la femme en faisant référence à l'hymen. Il met en parallèle le rôle créatif de la traduction et la fertilité du corps de la femme. De nombreuses métaphores traductologiques mettent en lien l'acte de traduire et le corps de la femme, lien qui, selon la traductologue et linguiste Lori Chamberlain (1992), est révélateur d'une forme d'asymétrie genrée. Ces métaphores mettraient en lumière le rôle joué par la traduction dans la perpétuation d'une représentation patriarcale et stéréotypée de l'identité féminine et du corps de la femme. Chamberlain cite notamment la métaphore du viol du texte source opéré par le traducteur, métaphore utilisée par de nombreux traductologues au fil des siècles (CHAMBERLAIN, 1992, 57). Le texte source serait le corps de la femme qui subirait la pénétration du traducteur. Elle illustre cette idée en citant les propos du traducteur britannique Thomas Dant, qui a traduit le poète Horace :

First I have now done as the people of God were commanded to do with their captive women that were handsome and beautiful: I have shaved off his hair and paired off his nails, that is, I have wiped away all his vanity and superfluity of matter... I have Englished things not according to the vein of the Latin property, but of his own vulgar tongue... I have pierced his reason, eked and mended his similitudes, mollified his hardness, prolonged his kind of speeches, changes and much altered his words, but not his sentence or at least (I dare say) not his purpose (GAVRONSKY, 1977, 53-62).

Le texte original de l'œuvre de Horace est associé au corps de la femme que le traducteur-mari doit dompter, dresser et transformer de manière à en faire une épouse acceptable. La métaphore du viol et de la colonisation du corps de la femme par le biais de la traduction est ici explicite. La traduction est comparable à un acte de pénétration sexuelle et de possession érotique et violente. Le traductologue et traducteur Serge Gavronsky (GAVRONSKY, 1977) poursuit cette métaphore en donnant deux visions de l'acte de traduire. Selon lui, il existe d'une part la vision pieuse ou piétiste (« pietistic vision ») de la traduction, vision selon laquelle le traducteur est perçu comme un chevalier faisant la cour au texte original associée à la figure de la gente dame. Il lui jure fidélité et se soumet à un exercice de séduction du texte source. D'autre part, Gavronsky fait état d'une deuxième vision de l'acte de

traduction, une vision cannibale. Il définit l'acte de traduire comme un désir urgent de tuer l'œuvre originale, voire même de la dévorer. Dans les deux cas, la traduction est associée, par le biais du texte source, à l'identité féminine, qu'il faut conquérir courtoisement ou violemment. La vision patriarcale de cette conquête est dans tous les cas indéniable, selon Chamberlain. L'acte de traduire en soi reflète une idéologie patriarcale binaire très ancrée dans nos sociétés occidentales. La rivalité entre production et reproduction est mise en parallèle avec la traditionnelle opposition binaire féminin/masculin. Le texte original est associé à l'image masculine par le biais du concept de « paternité » d'une œuvre tandis que la traduction, comme le souligne Chamberlain, renverrait à la notion de maternité puisqu'elle s'opère vers une langue source, vers la langue *maternelle* du traducteur. Le texte source, associé à la figure masculine, imposerait son autorité et sa légitimité au texte traduit qui ne serait qu'une pâle reproduction de ce dernier. C'est cette opposition qui limiterait ainsi le pouvoir créateur féminin à une simple capacité à reproduire la norme créatrice masculine.

C'est en reprenant le lien entre traduction et corps féminin que certaines traductologues, telles que Suzanne de Lotbinière-Harwood (1986, 36-41), Sherry Simon (1997) et Luise Von Flotow (1997), ont mis en lumière dans quelle mesure la traduction peut changer, voire censurer, certains discours féministes. Le corps de la femme et sa terminologie deviennent l'objet d'affrontements linguistiques entre texte source et texte cible. Il devient le point de matérialisation de certaines luttes de pouvoirs idéologiques en termes de genre et devient alors victime, dans certains cas, de violences traductologiques. Des termes comme « colonisation linguistique » (Flotow, 1997, 19), « excision linguistique » et « mutilation linguistique », désignant l'acte de traduire, illustrent parfaitement cette idée. Mais cette violence traductologique faite au corps de la femme acquiert même une dimension politique. En effet, l'acte de traduire peut refléter certaines luttes de pouvoirs entre voix marginalisantes et voix marginalisées. C'est ce que Jose Diaz Cintas, notamment dans son article « Clearing The Smoke... », met en lumière lorsqu'il étudie le lien étroit existant entre la traduction audiovisuelle et la censure (DIAZ CINTAS, 2012). Selon lui, la traduction peut refléter les idéologies dominantes d'une société et d'une culture à un certain moment et ainsi participer à l'étouffement de certaines voix considérées comme divergentes et minoritaires. Il me semble que c'est ce dont il s'agit ici. La traduction du corps de la femme reflète une certaine forme de politique en termes de genre. La norme serait la représentation normative et patriarcale du corps féminin tandis que la vision féministe serait considérée comme une alternative à cette norme. Il est donc essentiel, me semble-t-il, de toujours considérer la traduction comme un acte politique incarné.

C'est dans cette optique que s'inscrit cet article qui portera sur un domaine traductologique particulier : celui de la traduction audio-visuelle (la TAV). Mon analyse traductologique de la TAV des dvds¹ des séries *Grey's Anatomy* (Rhimes, ABC, 2005-) et *Sex and the City* (Star, HBO, 1998-2004) se place dans la lignée des travaux de Anne-Lise Feral (2011) et de Marcella Di Marco (2012). Ces deux traductologues ont déjà brillamment analysé le lien entre la traduction audiovisuelle et la renégociation de certains discours féministes dans des films comme *Bend It*

¹ Cela comprend le doublage et le sous-titrage français.

Like Beckham (Chadha, 2002) et *Calendar Girls* (Cole, 2003), ou des séries comme *Sex and the City*. La réflexion que je propose se centre davantage sur la représentation puis sur la traduction du corps de la femme. Je vise à démontrer dans quelle mesure ce corps féminin fait l'objet d'une renégociation du pouvoir féminin entre le texte source et la version traduite de ces deux séries. En effet, le corps de la femme est représenté dans le discours sériel source comme un élément essentiel dans la lutte d'émancipation que livrent les personnages féminins de ces deux œuvres. Il joue un rôle essentiel à la fois dans la construction de la narration mais également dans le développement des personnages et de leurs discours féministes. Mes analyses traductologiques de ces deux séries m'ont permis de comprendre dans quelle mesure le processus de traduction, dans certains cas, transforme le corps féminin, le mutile, voire le nie en le passant sous silence. Le corps féminin traduit devient, parfois, la matérialisation des luttes de pouvoirs entre voix marginalisées et voix marginalisantes et l'incarnation d'une représentation stéréotypée de certaines identités féminines.

2. Le corps de la femme comme affirmation du pouvoir féminin dans les séries *Grey's Anatomy* (GA) et *Sex and the City* (SATC)

De manière générale, la terminologie du corps peut révéler une forme de méconnaissance du corps de la femme, voire une volonté de nier l'existence du plaisir sexuel féminin. En effet, Luce Irigaray (1990), dans son livre *Sexes et genres à travers les langues*, dénonce le lien entre la terminologie médicale et l'oppression de l'identité féminine. Elle décrit le désir féminin comme « une civilisation perdue » dont le langage ne serait plus connu aujourd'hui. Certains termes désignant des parties du sexe de la femme ou désignant certaines réactions de plaisir auraient petit à petit disparu de la terminologie médicale et même de notre langue courante. Cette excision linguistique, opérée sur le corps de la femme, la priverait non seulement d'une partie de son identité biologique mais également de son identité sexuelle et de sujet désirant et jouissant. Or, selon certains chercheurs en études audiovisuelles comme Iris Brey (2016), de plus en plus de séries, comme *Grey's Anatomy* et *Sex and the City* s'évertuent justement à remettre en question cette forme d'excision linguistique et ainsi replacer le corps féminin et sa terminologie au centre du processus d'émancipation féministe.

2.1 La centralité du corps féminin dans le processus d'émancipation féministe

Grey's Anatomy (GA) est un drame médical développé, créé et en partie produit par Shonda Rhimes. Cette série retrace les déboires professionnels et amoureux de Meredith Grey, jeune interne en chirurgie, qui commence son internat à l'Hôpital Seattle Grace. Selon des chercheurs en études sur le genre comme Barbara Dupont (2014), cette série met en avant de nombreuses thématiques féministes appartenant à la troisième vague féministe, comme l'évolution de la femme dans un monde

professionnel masculin, l'affirmation d'une identité féminine individuelle, plurielle, subjective et intersectionnelle, et le concept de performativité du genre, renvoyant notamment aux travaux de Judith Butler (1990). *Sex and the City (SATC)*, série maintenant devenue culte, retrace l'histoire de quatre jeunes femmes à Manhattan qui tentent d'apprivoiser la jungle urbaine patriarcale de New York. Pour ce faire, elles revendiquent une vie sexuelle, amoureuse et professionnelle libérée de toutes formes d'oppression sociales et sexistes. Les deux séries sont différentes sur de nombreux points : différents genres, différents registres, différentes époques et différentes chaînes (ce qui entraîne des différences également dans les conditions de production). En revanche, ces deux œuvres télévisuelles ont également de nombreux points communs. Toutes deux centrent leur narration autour de personnages féminins et c'est le regard de ces personnages féminins qui sert de point d'ancrage autour duquel s'articule la narration des deux séries. Chaque épisode devient un prétexte à lancer un débat sur des questions féministes ou d'identités genrées, questions toujours présentées comme complexes et multiples. Mais au-delà du regard féminin, il s'agit du corps féminin dans son intégralité dont il est question. Les deux séries, par leur genre, place le corps au cœur d'une quête d'émancipation féministe. *SATC* est une série traitant de la sexualité de la femme et *GA* est un drame médical dans lequel le corps est forcément central. Cette centralité du corps se retrouve dans le titre des deux séries. Le titre de la série de Rhimes fait référence au célèbre manuel de médecine et d'anatomie, *Gray's Anatomy*, écrit par le chirurgien anglais Henry Gray en 1858 et utilisé comme manuel de référence par les étudiants en médecine aux États-Unis et au Royaume-Uni depuis des générations. La série détourne le titre de ce manuel en remplaçant le nom « Gray » par « Grey » qui est le nom de famille de l'héroïne de la série. Ainsi, le titre place un personnage féminin au centre de la théorie médicale. Le recentrage autour du nom du personnage féminin pourrait illustrer une volonté de remettre en question la vision médicale et biologique du corps de la femme décrite par de nombreux penseurs féministes. Le nom de Meredith, ainsi que le génitif qui le rattache à son corps, à son anatomie, opèrent ainsi une forme de réappropriation du corps et de donc de l'identité de la femme, réactualisant le concept de « civilisation perdue » évoquée par Luce Irigaray. Le corps tient également un rôle important dans le titre de *SATC* par le biais du terme central « sex ». Le titre ne précise pas s'il s'agit d'un corps/sexe féminin, mais la logique suivie dans l'analyse du titre de *Grey's Anatomy* peut être également appliquée ici. La protagoniste de la série, par le biais de la voix-off, raconte ses déboires amoureux à New-York. L'association dans le titre de la notion de sexe (que cela soit le sexe ou la sexualité) à la notion de ville, par le biais de la conjonction de coordination « and », suggère, comme c'est le cas tout le long de la série, que la sexualité des protagonistes est étroitement liée à la ville de New-York. La cartographie de la ville, et son appropriation par les quatre amies, devient une métaphore de la reconquête du territoire masculin new-yorkais qui s'opère par le biais d'une réappropriation de la part des quatre héroïnes de la série de leur corps et de leur sexualité. La ville de New-York est comparée à de nombreuses reprises dans la série à un personnage féminin, comme le soulignent Kim Akass et Janet McCabe (AKASS and McCABE, 2004, 96-111). La ville se voit attribuer une forme de corporalité dans le titre, corporalité féminine, donc.

2.2 Le corps féminin et sa mise en mots

Iris Brey se réfère à la série *SATC* lorsqu'elle affirme que :

[l']orgasme féminin, l'anatomie du clitoris, la localisation du point G [...]... la représentation de la sexualité féminine a été presque inexistante dans les médias. [...] Or certaines séries se sont emparées de la sexualité et inventent une nouvelle langue, écrite ou visuelle, pour mettre enfin des mots sur l'un des plus grands mystères de la modernité. Le sexe féminin est protégé par des lèvres, pas étonnant, donc, que la sexualité féminine soit d'abord une question de langage (BREY, 2016, 36).

L'aspect révolutionnaire, selon Brey, de la série *SATC* réside dans le fait que le corps et la sexualité de la femme sont mis en mots. La série ne se contente pas de montrer, par le biais d'images, le corps de la femme mais s'efforce de l'explicitement pour lui donner une existence propre. Il en est de même avec *GA*. La parole de la femme occupe également une place centrale. Les voix-off sont celles de Meredith Grey, pour *GA*, et de Carrie Bradshaw pour *SATC*. Leurs voix se libèrent donc de la diégèse en devenant extra-diégétiques, sans qu'aucun cadre (lettre lue ou diagnostique posé par un personnage masculin) les contienne, chose assez rare dans le cinéma hollywoodien classique, selon Kaja Silverman (1985). De plus, les deux séries adoptent le même schéma en termes de construction de la narration. Il existe une constante friction entre deux types de scènes : les scènes dans lesquelles les personnages sont représentés en action et les scènes représentant les personnages en pleine discussion ou en débat, commentant les actions qu'ils viennent d'entreprendre. La mise en scène de la parole de la femme est également centrée sur le corps, celui-ci devenant le sujet de joutes verbales, d'ironie et d'humour mais également de revendications féministes. Le jeu sur les registres de langue et les métaphores crues ou insolentes constituent également des armes linguistiques utilisées par les personnages des deux séries dans leur volonté émancipatrice de se réapproprier leur corps et leur identité sexuelle. Il s'agit effectivement d'une réappropriation dans la mesure où, selon les personnages de la série, et en particulier selon Miranda Hobbes et Samantha Jones², leur corps et leur identité de femme leur ont été volés par certaines représentations stéréotypées et genrées de leur sexualité. Leur utilisation d'une langue libérée de cette asymétrie genrée, dont parlait Suzanne Lotbinière-Harwood, leur permet ainsi de reprendre le pouvoir et le contrôle.

3. La réappropriation traductologique du corps émancipé féminin

Mon analyse de la TAV de ces deux séries démontre dans quelle mesure certains passages du doublage et du sous-titrage français remettent en question le travail fait sur la représentation du corps de la femme et sur sa mise en mots émancipatrice. Cette renégociation traductologique s'opère de diverses manières. Je me suis limitée aux saisons 01 des deux séries afin de restreindre mon analyse et d'être plus efficace

² *Grey's Anatomy*, (E02, S01).

dans mes recherches. En termes de méthodologie, je me suis efforcée de repérer tous les éléments linguistiques du texte source faisant référence au corps de la femme et qui possèdent une dimension politique en termes d'identité et de genre. Cela pouvait donc être des termes faisant référence directe à l'anatomie féminine (des termes appartenant à la terminologie médicale et à la langue courante), mais également les métaphores, les analogies, les termes appartenant aux registres du familier et du vulgaire. La difficulté de ce travail d'analyse était de repérer les éléments de la TAV des dvds des deux séries qui ne représentaient pas de contre-sens évidents, ni des formes de censures explicites, mais qui étaient néanmoins porteurs d'une dimension politique dans leur pouvoir d'évocation. J'ai donc choisi de présenter mes analyses traductologiques dans cet article de manière à refléter cette progression méthodologique. Dans un premier temps, j'aborderai les décalages entre la V.O. et la V.F. qui sont les plus évidents et qui remettent directement en question le sens original (comme les contre-sens, les effacements, les rajouts). Puis, je m'attacherai à analyser les décalages qui sont moins évidents, comme les changements de registres, de ton et l'adaptation de certaines métaphores. Cette progression me permettra ainsi d'aborder trois grands axes : la censure du corps féminin ; la perte de la vision ironique des représentations stéréotypées du corps de la femme ; et enfin, la perte de la langue argotique comme forme de désacralisation de la vision patriarcale du corps féminin.

3.1 La censure du corps de la femme

Certains décalages entre la V.O. et la V.F. mènent à un remplacement linguistique d'une partie du corps de la femme par une autre dans la V.F. Les exemples suivants soulignent ce changement de regard porté sur le corps de la femme opéré par la traduction.

ITEM : 1

SERIE	VO	VF	
SATC	You know, most guys, when they meet a girl the first thing that they see is-- - You know - <u>Pussy</u> ? -Oh, God! Oh! I hate that word.	D ³	La première chose que les hommes regardent chez une femme c'est ... enfin.... Disons.... -Leur <u>popotin</u> ? -Oh quelle horreur, je déteste ce mot !

³ D= doublage.

C'est le cas de l'item 1 où le terme « pussy », mot appartenant au registre familier (considéré comme « slang » par le *Colins Online Dictionary*) pour désigner le vagin de la femme, est remplacé par le terme « popotin » en français. Cette traduction pourrait se justifier par des raisons techniques. Dans un effort de synchronisation de la traduction avec le mouvement des lèvres des acteurs, il est possible d'imaginer que le choix du terme « popotin » ait été pris dans l'optique de reproduire dans le doublage le son [p] du terme « pussy ». Cependant, ce choix technique engendre de nombreuses conséquences qui changent de manière essentielle le discours source féministe sur le corps de la femme. Quelques mots sur le contexte. Dans cet épisode, Carrie et son ami homme Skipper discutent des comportements irrespectueux de certains hommes à l'égard des femmes. En effet, Skipper déplore le fait que certains hommes n'aient plus aucun sens du romantisme et considèrent les femmes comme des objets sexuels. Skipper est un personnage présenté comme un « éternel romantique »⁴. Très timide, il rencontre des difficultés à parler crûment de sexualité, contrairement aux héroïnes Carrie, Miranda et Samantha. C'est ce que suggère ce passage : Skipper hésite et bégaye lorsqu'il lui faut évoquer le sexe de la femme. Carrie se moque de la gêne de son ami et, à travers lui, elle se moque du tabou de la société autour du sexe de la femme. C'est dans un but délibérément provocateur qu'elle emploie le terme « pussy ». Cette traduction opère un changement de perspective sur le corps féminin, puisque nous passons du sexe de la femme à ses fesses. De plus, le changement de registre suggère un véritable détournement du discours féministe du texte source. Tout d'abord, le terme « popotin » fait disparaître le sexe de la femme, alors que justement, un des buts de la série est de mettre en mots le corps de la femme. De plus, trois des héroïnes de la série *SATC* (Carrie, Miranda et en particulier Samantha) prennent plaisir à varier les registres de langues pour parler des corps féminins et masculins et de leur sexualité. L'utilisation de termes vulgaires et crus va à l'encontre du concept de « lady talk » développé par Robin Lakoff (1973). Lakoff suggère qu'il existe des « comportements linguistiques genrés »⁵ reflétant les comportements genrés de la société et l'oppression de l'identité féminine par la norme du masculin. Les femmes seraient moins promptes à utiliser une langue vulgaire et privilégieraient des formes d'expression plus hésitantes et plus polies à l'inverse des hommes qui eux affirmeraient leur virilité et leur domination par une langue plus familière et vulgaire. Or, c'est l'inverse qui se passe dans cet exemple précis puisque c'est le personnage féminin qui utilise la vulgarité et intimide ainsi son interlocuteur masculin, beaucoup plus hésitant dans sa manière de s'exprimer. La traduction ne respecte pas ce parti pris. En effet, le terme « popotin », selon le dictionnaire *Larousse*, appartient au registre familier et possède également une dimension enfantine. Cette dimension enfantine réduit donc le pouvoir linguistique de Carrie puisque dans la V.F. elle se retrouve à utiliser une langue timide de petite fille pour parler du corps féminin dépourvu de dimension sexuelle. Son agentivité linguistique est également diminuée par la suppression de la dimension ironique et provocatrice de son ton et son utilisation du registre vulgaire. La censure du corps de la femme se poursuit avec l'exemple suivant.

⁴ *Sex and the City*, (E01, S01).

⁵ « gendered linguistic behaviors » (LAKOFF, 1973, 45-80).

ITEM : 2

SERIE	VO	VF	
SATC	Two words: <u>smart, pussy.</u>	D	En deux mots : <u>super au pieu !</u>

Dans cet exemple, il s'agit d'un jeune homme qui explique pourquoi il aime coucher avec des femmes ayant la trentaine. Les paroles du jeune homme sont choquantes. La rupture grammaticale opérée par le manque de prédicat et l'utilisation des deux termes « smart » et « pussy » de manière isolée peuvent refléter une vision réductrice de la femme. L'identité féminine est alors évoquée par synecdoques, pour le deuxième terme du moins, et réduite à ses capacités intellectuelles et à sa condition biologique. Et c'est justement cette vision réductrice et métonymique qui est dénoncée par la série. Cependant, l'apposition des termes « smart » et « pussy » met également en étroite relation la sexualité des femmes de trente ans avec leur intelligence. Le corps de la femme acquiert donc un pouvoir intellectuel et donc une forme d'agentivité. De plus, la traditionnelle dichotomie sexiste entre le corps de la femme et son intellect est directement remise en question. Or, la V.F remet en question cet aspect en réduisant les femmes évoquées par le jeune homme à leur performance au lit (« super au pieu »). Le doublage non seulement opère une forme d'excision linguistique du corps de la femme puisque son sexe disparaît, mais il ignore également la dimension intellectuelle de la femme (avec la disparition de l'adjectif « smart »), dimension pourtant considérée comme attirante dans le texte source.

3.2 La perte de la vision ironique des représentations stéréotypées du corps de la femme

L'ironie et l'humour jouent un rôle central dans les deux séries et dans la mise en place d'un discours libérateur. Les personnages des deux séries rivalisent dans l'emploi de métaphores osées, improbables, transgressives et drôles pour désigner les corps féminins et masculins. De nombreuses métaphores se référant au corps de la femme ont une dimension ironique. Le personnage les utilise afin de prendre de la distance par rapport à certaines métaphores traditionnellement employées dans les discours sexistes et patriarcaux. C'est le cas des items 3 et 4, où le personnage de Miranda Hobbs de *SATC*, pour l'item 3, et le personnage de Cristina Yang dans *GA*, pour l'item 4, utilisent des métaphores culinaires.

ITEM : 3

SERIE	VO	VF	
SATC	<u>It's tits on toast</u> , baby, but <u>you make it work.</u>	D	Tu lui sers tout sur un plateau, <u>ça va sûrement lui plaire</u> !
	Miranda à Carrie		

ITEM : 4

SERI E	VO	VF	
GA	<u>Shepherd munching</u> <u>your cookies</u> doesn't mean you didn't deserve what you worked for	S ⁶	Ce n'est pas parce que Sheperd <u>couche avec toi</u> que tu ne le mérites pas
	Cristina à Meredith		

Selon Caitlin Hines (1999), les métaphores culinaires sont très souvent utilisées dans certains discours sexistes et ont contribué à la promotion d'une vision stéréotypée et objectifiante de l'identité de la femme. Le corps de la femme deviendrait un objet à consommer, rappelant la métaphore cannibale de Gavronsky évoquée en amont. Dans ces deux exemples, les personnages féminins associent certaines parties du corps de leurs amies à des produits comestibles. Les locutrices s'adonnent à une parodie du discours patriarcal sur la femme comme objet de dégustation. Dans les deux cas, ces métaphores font également référence à la sexualité de leur amie. En effet, Miranda énonce ces propos lorsque Carrie, qui s'apprête à rejoindre son rendez-vous galant, essaye une robe devant elle. Il s'agit d'une robe très flatteuse et très décolletée qui met en avant le corps de la jeune femme. C'est justement ce que Miranda souhaite souligner en utilisant l'expression « tits on toast », qui fait référence au plat « cheese on toast », à savoir, des toasts au fromage. Le terme familier « tits » ressemble phonétiquement et graphiquement au terme « toasts », ce qui crée une heureuse allitération en [t] et en [s]. Cette métaphore met également en avant le fait que le corps de Carrie est sublimé par la robe. La métaphore culinaire permet à Miranda de se moquer de l'audace de son amie tout en faisant preuve de verve linguistique par ce joli mot d'esprit. De plus,

⁶ S = sous-titrage.

elle rassure son amie en lui signifiant que Carrie semble être en contrôle de son corps (« you make it work »). Le doublage trahit cette dimension. La comparaison ironique entre les seins de Carrie et les toasts au fromage disparaît, ce qui conduit ainsi à une forme de mutilation linguistique du corps de la jeune femme. Le terme « tout » dans le doublage semble, certes, se référer au corps de la jeune femme mais sa dimension trop générale diminue fortement l'évocation du corps de Carrie. De plus, le changement de point de vue qu'implique la traduction du syntagme « you make it work » par le syntagme « ça va sûrement lui plaire » diminue de manière conséquente l'agentivité du personnage féminin. Carrie était présentée comme performante et en contrôle de son corps, alors que le doublage suggère que le corps de la femme devient l'objet de plaisir de l'homme, puisque « lui » renvoie à l'homme que Carrie doit retrouver.

Dans le cas de l'item 4, Cristina Yang essaie de rassurer son amie Meredith. Cette dernière entretient une liaison avec son supérieur, Derek Shepherd, et craint que celui-ci ne la favorise pour cette raison. Cristina utilise une métaphore culinaire pour se référer aux seins de son amie, mais également pour exprimer le fait que le couple entretient des relations sexuelles. L'analogie entre les seins et les cookies rappellent les travaux de Hines qui développent en particulier l'idée de l'utilisation de sobriquets faisant allusion à des desserts pour désigner les femmes (« muffins », « cupcake », « honey »). Cela accentue la dimension consommable et secondaire de la femme, puisque le dessert est un élément pouvant être considéré comme superflu dans un repas, selon Hines. Or, la traduction trahit ce parti pris. D'une part, la V.F. opère une excision linguistique du corps de la femme puisque la référence au sein de la jeune femme a disparu. D'autre part, c'est la perte du ton ironique de Cristina qui est particulièrement notable. En effet, la combinaison de la métaphore des seins comme cookies avec l'utilisation du verbe « munching » (qui renvoie à l'action de grignoter, de mordiller) a un effet comique qui tourne en ridicule la dimension érotique de l'acte. L'auteur de l'acte, le personnage masculin, Derek Shepherd, est également ridiculisé en étant presque comparé à un écureuil, par l'utilisation du verbe « to munch ». Or, justement, ce personnage est présenté dans la série comme l'incarnation virile et stéréotypée du prince charmant, son surnom étant « McDreamy ». L'ironie permet également à Cristina de diminuer l'importance de l'acte sexuel pour mettre au contraire l'accent sur les compétences professionnelles de son amie afin de la rassurer. La perte de l'ironie dans la V.F. désamorce cette dimension féministe.

3.3 La perte de la langue argotique comme forme de désacralisation patriarcale du corps de la femme

Les dialogues de la série *Grey's Anatomy* jouent sur un contraste linguistique particulier : l'alternance entre une terminologie médicale et l'usage, par de nombreux personnages féminins, d'une langue argotique et même vulgaire. De manière générale, le jeu sur les registres renvoie à un concept défini par Vivien De Klerk (1992) : le « verbal posturing », une prise de position verbale voire même une forme d'auto-défense verbale. Or, dans le cas de *Grey's Anatomy*, l'utilisation d'une langue argotique et vulgaire par les personnages féminins serait une prise de position

féministe et émancipatrice. En effet, cela contribuerait à la remise en question de certaines conventions sociolinguistiques genrées dont Robin Lakoff fait état dans son article « Language and Women's place ». Lakoff explique ceci :

[...] We will find, I think, that women experience linguistic discrimination in two ways: in the way they are taught to use language, and in the way general language use treats them. [...] If a little girl 'talks rough' like a boy, she will normally be ostracized, scolded, or made fun of. In this way society, in the form of a child's parents and friends, keeps her in line, in her place. [...] If the little girl learns her lesson well, she is not rewarded with unquestioned acceptance on the part of society; rather, the acquisition of this special style of speech will later be an excuse others use to keep her in a demeaning position, to refuse to take her seriously as a human being (LAKOFF, 1973, 46).

Or, les personnages féminins de GA, dans la version originale, ne suivent pas ce schéma. Ils semblent, au contraire, s'appropriier le concept de prise de position verbale (« the verbal posturing »), défini de la manière suivante par De Klerk :

[I]t is commonly agreed that slang serves many diverse functions, often determined by context alone: to show disrespect for authority, to be witty or humorous, to show solidarity by the use of a shared code, or to exclude others who do not use the code (DE KLERK, 1992, 278).

GA semble illustrer parfaitement cette définition. Les femmes dans la série ont souvent recours à l'argot ou au registre vulgaire. Le but pour ces personnages serait de trancher ainsi avec la froideur et avec la normativité réductrice des termes médicaux nommant le corps féminin que leur impose leurs professions décrites comme « macho », pour reprendre les termes du personnage de Cristina Yang dans l'épisode 04 de la saison 01. Ainsi, les jeunes héroïnes reprennent le contrôle sur leur corps en attaquant la norme linguistique que représente le registre formel et médical. Leur violence verbale, portée par ce choix de registre, donne de la force et de la portée à leur voix féminine et à leurs discours féministes. Les exemples suivants le prouvent.

ITEM : 5

SERIE	VO	VF	
GA	Mocha latte, <u>my ass</u> Cristina	D	Le moka au lait, c'est pas efficace !

ITEM : 6

SERIE	VO	VF	
GA	Burke is running <u>my butt off</u> . Cristina about Burke	D	Burke me met vraiment une pression d'enfer

ITEM : 7

SERIE	VO	VF	
GA	Burke saved <u>my ass</u> in there. Meredith	D	Burke vient de sauver ma carrière

ITEM : 8

Tim e	VO	VF	
GA	You're on my team and if somebody dies, it's <u>my ass</u> . Miranda B	S	Tu es dans mon équipe et si quelqu'un meurt c'est pour ma pomme.

Même si dans ces cas précis, les personnages féminins ne se réfèrent par directement à leur propre corps, elles utilisent tout de même des termes vulgaires qui contribuent à la désacralisation et à la déssexualisation du corps féminin. De plus, l'utilisation de la vulgarité leur permet d'affirmer une forme de refus s'émancipant des règles de bienséance linguistique. Elles expriment une forme de pouvoir et de force verbale. La TAV, en revanche ne respecte pas ce parti pris. Il est bien sûr important de souligner la difficulté de traduire ces variations de registre. C'est ce que Lance Hewson rappelle dans son article « Le niveau de langue repère » (1996). Les registres et les niveaux de langue ne sont pas directement transposables d'une langue à une autre. Ils sont le reflet de l'organisation de la hiérarchie des normes linguistiques et, plus généralement, des normes idéologiques d'une société. En différenciant les registres de langues, une hiérarchisation idéologique est également mise en place et c'est dans ce sens que la traduction peut acquérir une dimension politique. De plus, il s'agit donc de comprendre que le registre et le niveau de langue doivent être définis à partir d'un large champ d'analyse afin de repérer les marqueurs de ces niveaux et registres de langues et afin d'éviter de se cantonner à une expression bien délimitée (HEWSON, 1996, 78-91). La traduction du registre de langue doit se faire en plusieurs étapes. Tout d'abord, il s'agit de procéder au repère des différents marqueurs qui sont porteurs du registre et du niveau de langue. Puis, il est nécessaire de reporter ces marqueurs dans la langue cible de différentes manières et ainsi procéder à une forme de compensation. Selon Hewson, il est vital d'éviter une approche comparatiste et c'est ce que j'ai essayé de faire dans mes analyses traductologiques (HEWSON, 1996, 88). Mais dans les exemples cités ci-dessus, aucun élément de compensation n'a été utilisé dans la V.F. et cela explique le déséquilibre et la réorganisation du système de norme. C'est justement dans cette

réorganisation normative que se trouve la dimension genrée de certains éléments de la TAV de ces deux séries. Le changement de registre dans la V.F. et parfois même la disparition des références corporelles (comme c'est le cas dans les items 5, 6 et 7), remettent en question la force verbale des personnages féminins et leur remise en question de la bienséance linguistique. Le changement de registre force les personnages, et les personnages féminins en particulier, à re-renter dans la norme. La TAV sabote même leur stratégie de prise de position verbale et leur auto-défense linguistique puisque, de manière systématique dans la V.F. des dvds de cette série, les expressions appartenant au registre du vulgaire dans la V.O. sont traduits par une expression appartenant à un registre supérieur (formel ou informel), sans aucune forme de compensation par ailleurs.

Conclusion : la nécessité d'une traduction incarnée et politique

Que cela soit dans le domaine de la traductologie ou dans celui de la traduction audiovisuelle, le rôle du corps de la femme est central. Dans *Grey's Anatomy* et *Sex and the City*, le corps de la femme est présenté comme une force pour l'émancipation identitaire des personnages féminins. En revanche, dans certains passages de la TAV de ces deux séries, le corps féminin représente une porte d'entrée vers une représentation stéréotypée du personnage féminin à l'écran. Il est intéressant de noter qu'il existe une différence entre le sous-titrage et le doublage en termes de traduction genrée. Le sous-titrage, proposant, en général, une traduction plus proche et plus littérale du texte source, respecte davantage le discours féministe du texte source. Le doublage, en revanche, prend davantage de distance dans un souci d'adaptation au public cible. Le corps de la femme y est plus souvent mutilé, amputé ou tout simplement redéfini. Mais de manière générale, l'analyse traductologique des dvds de ces deux séries met en lumière plusieurs éléments permettant de mieux comprendre l'importance de l'acte de traduire.

Tout d'abord, il est important de reconnaître la dimension politique de la traduction et dans quelle mesure un choix de traduction peut altérer la représentation des voix marginalisées, changeant ainsi les discours source d'une œuvre. Cette idée renvoie aux propos de Jacques Derrida qui s'évertuait à remettre en question la dualité œuvre originale/traduction et production/reproduction. La traduction ne peut être considérée comme une simple manipulation technique ni comme une simple transposition linguistique des œuvres originales. Il est important de l'envisager comme une œuvre ayant une existence à part entière et s'inscrivant dans un contexte linguistique, culturel et sociologique particulier. Son impact sur le paysage culturel et politique de la culture source est indéniable. C'est pour cette raison qu'il me semble vital de mettre en lumière le rôle fondamentalement politique de l'acte de traduire. Qu'il s'agisse de traductions de discours politiques pour les grandes institutions politiques européennes ou mondiales ou de la TAV de séries comme *Sex and the City* et *Grey's Anatomy*, le passage d'une langue à une autre suppose toujours la matérialisation des luttes de pouvoirs idéologiques d'une société. Nous

vivons dans des sociétés mondialisées, vivant au rythme des communications numériques et digitales. Il est grand temps de cesser de considérer la traduction comme un simple outil technique et secondaire. Il est vital, me semble-t-il, de reconnaître le rôle qu'elle joue dans la construction de nos représentations culturelles communes, dans la mise en place de nos mémoires collectives et dans l'évolution de nos civilisations cosmopolites.

C'est pour cette raison qu'il est également essentiel de reconnaître la dimension organique de la traduction. Dans son essai *Fragment d'un discours amoureux*, Roland Barthes évoque le pouvoir organique de la langue en général : « Le langage est une peau : je frotte mon langage contre l'autre. C'est comme si j'avais des mots en guise de doigts, ou des doigts au bout de mes mots [...] » (BARTHES, 1977, 87). Selon lui, le lien entre la langue et le corps est évident. La langue exprime le corps en faisant rentrer dans l'ordre symbolique notre expérience charnelle et sensorielle du monde, pour reprendre les thèses lacaniennes. Mais inversement, le corps forme une caisse de résonance à la parole, à la voix, aux mots. Les mots, au même titre que la peau ou les doigts, deviennent une surface intermédiaire et sensible nous permettant d'apprécier et d'expérimenter le monde. La langue devient un lieu de friction entre le monde intérieur du locuteur et l'environnement extérieur dans lequel il évolue. Il me semble tout à fait possible d'appliquer ces propos à l'acte de traduire. La traduction représente très bien cette idée de seuil, de surface sensible et sensorielle intermédiaire entre deux langues et deux civilisations. La traduction donne corps à l'altérité. Mais pour cela, il est nécessaire de considérer l'acte de traduire comme un acte incarné. À l'heure où les technologies numériques se multiplient et où les moyens de traduction automatique ainsi que de traduction assistée par ordinateur deviennent la norme dans de nombreux domaines professionnels, il me semble urgent de considérer l'acte de traduire comme un acte humain. Il s'agit d'une action perpétrée par des hommes et des femmes en chair et en os ayant leur propre sensibilité, leur rapport sensoriel au monde et utilisant leur expérience incarnée pour mener leurs réflexions traductologiques. C'est également le cas pour la TAV, qui est un domaine de traduction imposant des exigences techniques et matérielles plus fortes que d'autres domaines de traduction. Cependant, les contraintes techniques ne devraient pas prendre le pas sur les problématiques humaines telles que les questions d'identité ou les représentations des minorités et des voix marginalisées. L'acte de traduire participe grandement à la création d'une communauté humaine cosmopolite qui doit se trouver grandie, et non affaiblie, de ses différences culturelles et linguistiques.