

Jean-Marc LAVAUUR
Adriana ȘERBAN

Collection dirigée par Mathieu GUIDÈRE

TRADUCTO

Collection destinée aux étudiants en traduction du 1^{er} degré supérieur aux niveaux plus élevés ainsi qu'aux professionnels, Traducto offre des manuels ciblés, avec un appareil pédagogique développé («Faites le point», «Pour aller plus loin», «Testez vos connaissances...»), conçus par des auteurs renommés.

Son directeur, Mathieu Guidère, est professeur à l'ETI (*Université de Genève*) et directeur du GRETI (*Groupe de Recherche En Traduction et Interprétation*).

Déjà parus :

- BOCQUET Claude, *La traduction juridique. Fondement et méthode*
- GUIDÈRE Mathieu, *Introduction à la traductologie. Penser la traduction : hier, aujourd'hui, demain*
- GUIDÈRE Mathieu, *La communication multilingue. Traduction commerciale et institutionnelle*
- LAVAUUR Jean-Marc, ȘERBAN Adriana, *La traduction audiovisuelle. Approche interdisciplinaire du sous-titrage*

La traduction audiovisuelle

**Approche
interdisciplinaire
du sous-titrage**

TRADUCTO

 de boeck

CHAPITRE 3

Pour une classification des sous-titres à l'époque du numérique

Jorge DÍAZ CINTAS

Collège Impérial de Londres, Royaume-Uni

1. INTRODUCTION

Ignoré pendant de nombreuses années, à la fois par les programmes scolaires et par la recherche universitaire, le sous-titrage en temps que mode de traduction connaît, depuis les années 1990, un intérêt bien mérité grâce à l'augmentation de la diffusion des programmes audiovisuels dans notre société. La valeur de l'image a en effet pris une importance capitale dans notre vie quotidienne et nous sommes littéralement entourés par des écrans de toutes formes et de toutes tailles. Les postes de télévision, le cinéma, les ordinateurs et les téléphones portables font maintenant partie intégrante de notre environnement social, fondé sur le pouvoir de l'écran. Nous les rencontrons à notre domicile, sur notre lieu de travail, dans les transports publics, les bibliothèques, les bars, les restaurants et les cinémas. Nous passons de nombreuses heures à regarder

des écrans et à nous servir de programmes audiovisuels pour effectuer notre travail, développer et améliorer notre carrière professionnelle ou universitaire, nous divertir ou obtenir des informations. Il n'est donc pas exagéré de parler d'omniprésence de l'image à l'époque où nous vivons.

Depuis les années 1930, la parole a généralement été associée à l'image, et avec la parole est apparue le besoin de traduire. Des chercheurs tels que Gambier (1994) et Díaz Cintas (1999) ont répertorié jusqu'à dix manières différentes de traduire les programmes audiovisuels. Ce chapitre a pour objectif de cerner une de ces pratiques, le sous-titrage, et de tenter d'opérer une typologie des nombreux types de sous-titres que nous rencontrons régulièrement dans notre vie quotidienne.

2. DÉFINITION

Le sous-titrage peut être défini comme une pratique de traduction qui consiste à présenter, en général sur la partie inférieure de l'écran, mais pas toujours (au Japon, les sous-titres sont disposés verticalement sur le côté droit de l'écran) un texte écrit qui s'attache à restituer :

1. le dialogue original des locuteurs, qu'ils soient ou non à l'écran
2. les éléments discursifs qui apparaissent à l'image (les lettres, les insertions, les graffiti, les pancartes, les écrans d'ordinateurs et tout ce qui est du même ordre)
3. d'autres éléments discursifs qui font partie de la bande son, comme les chansons, les voix émanant de postes

de télévision, de radios ou d'ordinateurs, etc.

Tous les programmes sous-titrés sont constitués de trois éléments importants : le discours (dialogues), l'image et les sous-titres. L'interaction entre ces trois éléments, la capacité du (télé)spectateur à lire le texte écrit à une vitesse donnée ainsi que la taille de l'écran où sont diffusées les images déterminent les caractéristiques de base du support audiovisuel. Les sous-titres doivent impérativement être synchronisés avec l'image et le dialogue et doivent proposer une version (traduction) conforme au dialogue de la langue source (LS). Ils doivent également rester à l'écran suffisamment longtemps pour que les spectateurs aient le temps de les lire.

Les programmes audiovisuels se caractérisent par l'utilisation simultanée de deux codes, l'image et le son et, si la littérature et la poésie ont le pouvoir d'évoquer les choses, les films, eux, représentent et décrivent une réalité particulière fondée sur des images spécifiques qui ont été assemblées par un réalisateur. En conséquence, le sous-titrage doit respecter la synchronisation de ces nouveaux paramètres de traduction c'est-à-dire la combinaison des images et des sons (les sous-titres ne doivent pas être en contradiction avec ce que font les personnages à l'écran) et sont soumis à un certain temps de permanence sur l'écran (l'apparition et la disparition du message traduit doivent coïncider avec le discours original). De plus, l'opération de sous-titrage entraîne un changement dans le mode du discours qui passe de l'oral à l'écrit. Ce changement conduit fréquemment à la condensation des dialogues et à la suppression de certains éléments lexicaux qui étaient présents dans le discours oral. En ce qui concerne l'espace, les dimensions réelles de l'écran étant définies, le texte cible (les sous-titres) doit s'accommoder de la largeur de l'écran. En fonction de toutes ces contraintes et bien que les chiffres soient variables suivant les pays, cela signifie qu'un sous-titre est constitué d'un maximum de deux lignes, chaque ligne comportant entre 32 et 41 caractères.

Pour un certain nombre d'auteurs, le sous-titrage ne peut pas être considéré comme

une véritable traduction en raison des nombreux paramètres spatio-temporels imposés par le support qui limitent considérablement le résultat final. On préfère utiliser le terme d'adaptation plutôt que de traduction. Cette position vis-à-vis du sous-titrage a longtemps fait obstacle au débat sur la définition même de la traduction audiovisuelle. Cette difficulté à situer le champ de la traduction audiovisuelle a probablement été à l'origine, une des raisons principales du manque d'intérêt des chercheurs en traduction pour le sous-titrage jusqu'à un passé relativement récent.

Cependant, on commence depuis peu à considérer le concept de traduction d'un point de vue beaucoup plus souple, plus hétérogène et moins figé, qui doit nécessairement prendre en compte une grande variété de réalités empiriques et qui permet de reconnaître la nature évolutive des pratiques professionnelles dans le domaine de l'audiovisuel. Les évolutions récentes ont permis de préciser la nature de ces nouvelles pratiques et la traduction est désormais considérée, par la plupart des chercheurs, comme un terme plus flexible et plus général, qui peut s'adapter aux nouvelles réalités au lieu de négliger des pratiques qui n'entreraient pas dans le cadre guindé et dépassé d'un concept inventé il y a plusieurs siècles alors que le cinéma, la télévision et les ordinateurs n'existaient pas encore.

Une fois posée l'idée selon laquelle le sous-titrage est bien une forme de traduction, l'étape suivante consiste à chercher un terme générique, capable d'englober toutes les différentes manifestations et formes de traduction qui peuvent apparaître dans le domaine audiovisuel. Bien que cela puisse paraître simple au premier abord, le fait est que la terminologie utilisée est très hésitante et peut être déroutante (Díaz Cintas 2003 : 32-36). Fort heureusement, l'utilisation du terme « traduction audiovisuelle » (TAV), s'est généralisée depuis quelques années et devient rapidement l'appellation standard pour représenter l'ensemble des formes de traduction qui se produisent sur les écrans.

À ses débuts, l'expression TAV était employée pour désigner les différentes méthodes utilisées dans les médias audiovi-

suels, le cinéma, la télévision et les cassettes vidéos, dans le cas d'un transfert d'un texte source à un texte cible, ce qui sous-tend une certaine forme d'interaction avec le son et les images. Le doublage et le sous-titrage sont les procédés les plus répandus dans la profession et les plus connus du public, mais il en existe beaucoup d'autres comme les voix off (*voice over* en anglais), le doublage partiel, la narration et l'interprétation en langue des signes, simultanée ou consécutive, auxquels les traducteurs de l'audiovisuel ont fréquemment recours. La traduction de représentations en direct a été intégrée par la suite à cette longue liste, ce qui a conduit à inclure également le surtitrage pour le théâtre et l'opéra comme une nouvelle forme de traduction audiovisuelle.

Des activités professionnelles nouvelles se sont développées à partir de formes innovantes de traduction comme le sous-titrage pour les sourds et les malentendants ou l'audiodescription pour aveugles et malvoyants et ces techniques ont pris toute leur place au sein de la traduction audiovisuelle. Ces nouvelles pratiques ont cependant aggravé la confusion terminologique autour du concept même de traduction audiovisuelle, en particulier parce qu'aucune de ces dernières, du moins au départ, n'impliquait le passage d'une langue de départ à une langue d'arrivée, condition qui définit habituellement l'activité de traduction. Néanmoins, la majorité des chercheurs et des praticiens de la traduction considère que le sous-titrage pour les sourds et les malentendants, l'audiodescription et l'audio sous-titrage pour les aveugles et les malvoyants font malgré tout partie intégrante de la TAV. Récemment et pour tenter de résoudre les problèmes d'ordre terminologique, le concept plus large d'accessibilité aux médias a été mis en avant pour tenter de regrouper l'ensemble des pratiques de traduction audiovisuelle (Díaz Cintas 2005).

3. CLASSIFICATION DES SOUS-TITRES

L'établissement de différentes typologies de sous-titres doit prendre en compte le fait que

Dans des sociétés qui prônent l'intégration et l'égalité, la notion d'accessibilité a une connotation sociale et implique de rendre les programmes audiovisuels disponibles pour les personnes qui n'y auraient pas accès autrement. Dans cet ordre d'idées, la synchronisation labiale, le sous-titrage, l'interprétation en langue des signes ou les voix off qui accompagnent les programmes audiovisuels intègrent parfaitement le champ de l'accessibilité bien que ces pratiques visent des publics différents. Que l'obstacle soit la langue ou une barrière sensorielle, l'objectif du procédé de traduction est exactement le même : faciliter l'accès à une source d'information ou de divertissement qui, sans cela, aurait été inaccessible. Ainsi, la notion d'accessibilité est devenue progressivement le principal dénominateur commun à la base de ces pratiques.

Enfin, les jeux vidéo et les logiciels interactifs amènent la pratique du sous-titrage aux frontières de la traduction audiovisuelle. Ces jeux sont non seulement fréquemment sous-titrés mais aussi adaptés à la sensibilité culturelle des joueurs ciblés. En outre, le sous-titrage réintègre le domaine du discours lorsque des techniques de condensation de l'information ou d'interprétation sont combinées dans le sous-titrage télétexte destiné aux sourds et aux malentendants à travers des procédés de reconnaissance vocale. Ces tendances sont représentatives d'une avancée plus grande : les différentes formes de traduction audiovisuelle et les autres modes de traduction se mêlent et créent ainsi de nouvelles formes hybrides quelquefois destinées à des publics bien définis mais très différents les uns des autres. Une traduction audiovisuelle réussie demande le discernement et la compréhension du programme et de ce qu'on en attend alliés à un désir d'apprendre et une envie de s'adapter à de multiples situations.

le sous-titrage est intimement lié à la technologie audiovisuelle dont les développements

sont très rapides. A peine a-t-on eu le temps d'élaborer une classification que déjà, de nouveaux types de sous-titres apparaissent sur les écrans et dans les médias.

Dans le but d'essayer de dresser un panorama détaillé des différents types de sous-titres existants, nous proposerons un classement en fonction des cinq critères suivants : la dimension linguistique, le temps imparti à la préparation, la technique, les méthodes de projection et le format de distribution.

3.1 Les paramètres linguistiques

La classification des sous-titres la plus courante se fonde sur la dimension linguistique. Dans cette perspective, on distingue les catégories suivantes :

- les sous-titres intralinguistiques
 - pour les sourds et les malentendants,
 - dans un objectif didactique,
 - pour le karaoké,
 - pour les dialectes d'une même langue,
 - pour les notifications et les annonces ;
- les sous-titres interlinguistiques
 - pour les entendants,
 - pour les sourds et les malentendants ;
- les sous-titres bilingues.

3.1.1 Le sous-titrage intralinguistique

Le sous-titrage intralinguistique implique un passage de l'oral à l'écrit tout en restant au sein d'une même langue, d'où la réticence de certains à le considérer comme une véritable traduction. Le premier type de sous-titres est au départ destiné aux personnes sourdes ou malentendantes et permet un accès plus démocratique aux programmes audiovisuels. À la télévision, ces sous-titres sont diffusés au moyen d'un signal indépen-

nant activé uniquement par les personnes intéressées par l'accès aux pages 888 ou 777 du télétexte dans la plupart des pays européens. Le contenu oral du dialogue des acteurs est transformé en un discours écrit proposé sous forme de sous-titres d'un maximum de trois à quelquefois quatre lignes. En général, à la télévision, leur couleur varie en fonction de la personne qui parle ou de l'importance donnée à certains mots à l'intérieur d'un même sous-titre. Parallèlement aux dialogues, ils comportent aussi toutes les informations paralinguistiques qui contribuent au développement de l'histoire ou à la création d'une atmosphère à laquelle la personne sourde n'a pas accès par la bande son, comme par exemple, l'ironie d'une remarque, la sonnerie du téléphone, un rire, un applaudissement, un coup frappé à la porte, le bruit d'un moteur. Bien qu'ils soient habituellement présentés au bas de l'écran, ils se prêtent à une manipulation plus souple et il est possible de les placer à gauche ou à droite de l'écran lorsqu'il faut identifier un locuteur ou voir d'où provient un son.

Le sous-titrage pour sourds et malentendants est sans aucun doute la forme de traduction audiovisuelle qui a subi les plus fortes évolutions ces dernières années grâce au succès des groupes de pression qui mènent des campagnes en faveur du développement de ce secteur pour son public. Le fruit de leur travail est manifeste si on observe l'apparition des nouvelles législations dans plusieurs pays qui obligent les chaînes de télévision à diffuser un certain pourcentage de leurs programmes avec ce type de sous-titres. L'année européenne des personnes handicapées en 2003 a contribué, dans une large mesure, à attirer l'attention sur le problème de l'accessibilité aux médias audiovisuels, en particulier dans les pays qui étaient très en retard dans ce domaine (Neves 2005). En ce qui concerne la diffusion des programmes de télévision, le volume de sous-titrage (nombre de programmes sous-titrés) pour sourds et malentendants a augmenté de façon spectaculaire ces dernières années. Au niveau mondial, la BBC (*British Broadcasting Corporation*) fait partie des chaînes les plus en avance dans ce secteur d'activité avec la promesse, à

partir de 2008, de sous-titrer 100 % de ses programmes pour les sourds et les malentendants. Au Canada, le réseau *Global Television Network* sous-titre tous ses programmes, vingt-quatre heures sur vingt-quatre, sept jours sur sept depuis janvier 2005. En Espagne, la chaîne de télévision publique TVE sous-titrait environ 550 heures de programmes en 1999, alors que quatre ans plus tard, le nombre d'heures « sous-titrées » atteignait environ 2500 heures. En 2003, TVE a augmenté ses programmes sous-titrés de 73 % par rapport à l'année précédente (Moreno Latorre 2003).

Le DVD a également permis d'exploiter le potentiel de ce type de sous-titrage et l'a rendu plus largement accessible. En 2006, la Grèce a rejoint le groupe des pays qui travaillent en faveur de l'augmentation du nombre de sous-titres pour les sourds et les malentendants en ce qui concerne les films distribués en format DVD¹. La France a aussi réalisé des progrès considérables dans ce sens. Medias sous-titres², un portail de bénévoles pour l'accessibilité des médias pour sourds et malentendants a été lancé en 2003 dans le but d'informer le public sur ce sujet précis et vaste à la fois. Sur le plan pédagogique, très peu d'institutions proposent des matières ou des programmes d'études centrés sur ce type de sous-titrage et des développements futurs sur l'enseignement de cette technique restent à prévoir.

Le second groupe de sous-titres intralinguistiques concerne les sous-titres spécifiquement conçus comme des outils didactiques destinés à enseigner des langues et des cultures étrangères. Cette fonction des sous-titres intralinguistiques a été reconnue il y a longtemps et dès 1974, Dollerup soulignait déjà la valeur pédagogique des sous-titres intralinguistiques comme outil d'enseignement des langues et affirmait qu'au Danemark « *many people must [...] be using foreign programs as a means for keeping up, possibly even improving their command of foreign languages* » [« beaucoup de personnes [...] doivent utiliser des programmes

1. www.gfc.gr

2. www.medias-soustitres.com

étrangers afin de maintenir voire d'améliorer leur connaissance des langues étrangères »] (*ibid.* : 197). Regarder et écouter des films ou des émissions sous-titrés à partir d'autres langues nous aide, non seulement à développer et à améliorer nos performances linguistiques, mais aussi à contextualiser la langue et la culture d'autres pays. Nous nous familiarisons avec la langue étrangère par le biais de la bande sonore (le vocabulaire, l'intonation, la prononciation), et les images nous mettent en contact avec les habitudes et la manière de se comporter dans une autre culture (la manière de bouger, de s'habiller, les relations entre les gens, les espaces géographiques). C'est précisément cet aspect positif du sous-titrage qui a attiré l'attention de théoriciens qui ont souligné l'avantage, pour le public, d'avoir un accès direct à l'original et de pouvoir le comparer avec sa traduction (D'Ydewalle et Pavackanum 1992 ; Koolstra et Bentjes 1999).

Le sous-titrage intralinguistique, prévu au départ pour les sourds et les malentendants, peut également satisfaire les personnes qui ont une connaissance très limitée de la langue d'un pays comme par exemple, les immigrés et les étudiants étrangers même si ces sous-titres ne sont pas spécifiquement destinés à ce type de public. Cette fonction particulière du sous-titrage a été abordée par plusieurs recherches (Danan 1992 et 2004 ; Talaván Zanón 2006 ; Vanderplank 1988 et 1992). Certaines entreprises ou sociétés de distribution ont bien évalué le potentiel éducatif du sous-titrage et elles y ont vu la brèche dans le « marché audiovisuel » et s'y sont engouffrées en proposant des programmes de ce type.

Columbia Tristar Home Video, par exemple, fut une des premières sociétés dans les années 1990 à proposer une collection de films en anglais avec des sous-titres en anglais qui s'intitulaient « *SpeakUp* ». Les téléspectateurs pouvaient lire, au bas de l'écran, le dialogue énoncé par les acteurs et ainsi reconnaître ou confirmer ce qu'ils avaient compris à l'oral. Les conventions appliquées à ce type de sous-titres diffèrent considérablement de celles appliquées aux sous-titres interlinguistiques et il n'est pas rare de trouver des sous-titres de trois

lignes, avec des répétitions lexicales et des phrases incomplètes car il s'agit ici de la retranscription mot à mot du dialogue qui a évidemment une incidence sur la vitesse de lecture. Le journal espagnol *El País* a également « investi » les lieux, en publiant la collection *Diviértete con el inglés* [L'anglais en s'amusant] en collaboration avec Disney. Pendant plusieurs mois en 2002, des classiques de Disney ont ainsi été distribués en vidéo dans leur format original en anglais avec des sous-titres en anglais afin que les jeunes spectateurs puissent se familiariser avec cette langue de manière ludique.

Bien que les films dotés de ce type de sous-titres soient généralement en anglais, d'autres institutions (et d'autres pays) semblent prendre conscience de ce nouvel attrait exercé par le monde audiovisuel et du potentiel qu'il offre pour l'exportation de leur langue et de leur culture. La télévision n'a pas été à l'abri de ces expériences et la chaîne française internationale, TV5 (monde), diffuse depuis des années certains de ses programmes en français avec des sous-titres en français dans le but de promouvoir l'apprentissage de la langue.

L'arrivée des DVD a également été synonyme du renforcement de ces sous-titres didactiques, distincts et indépendants du type de sous-titres utilisés pour les sourds et les malentendants. Leur utilisation n'est pas uniquement destinée à aider les étrangers à apprendre la langue mais elle peut aussi aider les enfants à améliorer leur langue maternelle. Les grands distributeurs comme Disney ou Paramount commercialisent depuis longtemps des DVD avec deux pistes de sous-titrage en anglais : une pour les sourds et malentendants et une autre, à des fins plus pédagogiques. Ici encore, il est à noter que jusqu'à présent, l'anglais est la seule langue pour laquelle on peut trouver un double sous-titrage sur les DVD mais la situation peut bien sûr tout à fait évoluer à l'avenir.

Un troisième type de sous-titrage intralinguistique est en train de gagner une extraordinaire popularité ; connu sous le nom de « karaoké », il est généralement utilisé pour des chansons ou des comédies musicales afin de permettre au public de chanter en

même temps que les personnages à l'écran. Dans un cinéma du centre ville de Londres, le film *La mélodie du bonheur* (*The Sound of Music*, Robert Wise 1965) a, pendant de nombreuses années, été accompagné du slogan suivant : « *The classic film musical, now with subtitles so everyone can join in !* » [Cette comédie musicale classique est maintenant sous-titrée afin que tout le monde puisse faire partie du spectacle !] Ce film a été un immense succès et il est à l'origine du sous-titrage de nombreux autres films ou programmes tels *The Rocky Horror Picture Show* (Jim Sharman, 1975), *Abba en concert live* (1979), et *Joseph and the Amazing Technicolor Dreamcoat* (David Mallet et Steven Pimlott, 1999).

D'autres exemples de sous-titrage intralinguistique concernent certaines émissions ou films où les dialogues sont échangés entre des personnes qui ont un accent difficile à comprendre pour un public qui, en principe, partage la même langue qu'eux. Les langues très largement utilisées dans le monde comme l'anglais, l'espagnol ou le français sont celles qui sont le plus concernées par ce type de sous-titrage. Cependant, des langues moins répandues transcrivent également leurs dialogues. Sur les chaînes de télévision flamandes en Belgique, des sous-titres intralinguistiques sont souvent utilisés pour « traduire » des variantes linguistiques que le réalisateur d'un programme estime difficile à comprendre par l'ensemble de la population. Cela signifie que, non seulement des programmes hollandais des Pays-Bas sont sous-titrés pour la télévision flamande, mais aussi des séries télévisées et des séquences de télé-réalité, chaque fois qu'un personnage ou qu'un locuteur utilise une variante (régionale) flamande qui pourrait ne pas être comprise par la totalité de la communauté flamande en raison des variations phonétiques ou lexicales. La langue utilisée pour ces sous-titres est le hollandais standard, ce qui implique la perte de toute couleur locale. Le recours à un tel sous-titrage est à l'heure actuelle le sujet d'un vaste débat (Vandekerckhove *et al.* 2006).

Bien que rare, il arrive que cette stratégie soit utilisée tout au long d'un film ou d'une émission. Comme exemple, on peut citer le

film britannique *Trainspotting* (Danny Boyle, 1996) dans lequel les acteurs parlent anglais avec un accent écossais si prononcé, que le film a été distribué aux États-Unis avec des sous-titres en anglais. Cependant, en pratique, on a uniquement recours à ces sous-titres dans les rares cas où il y a un réel besoin de transcrire les paroles des gens, soit parce qu'ils sont de nationalité étrangère ou soit parce qu'ils parlent leur langue avec un accent régional prononcé et qu'ils utilisent des variations lexicales difficiles à comprendre pour la majorité des personnes qui parlent cette langue.

La cinquième et dernière catégorie de sous-titrage intralinguistique peut se rencontrer sur les écrans de contrôle des stations de métro ou dans d'autres lieux publics où les sous-titres sont utilisés soit à des fins publicitaires, soit pour diffuser les dernières informations. L'utilisation de textes écrits sur des écrans permet de transmettre l'information sans bruit afin de ne pas déranger le public.

3.1.2 Le sous-titrage interlinguistique

Le sous-titrage est considéré comme interlinguistique lorsqu'il implique la traduction d'une langue source vers une langue cible. Gottlieb (1994) propose le terme de *diagonal subtitling* [sous-titrage en diagonale] car il implique le passage d'une langue à une autre mais également un changement de mode, de l'oral à l'écrit. Cette catégorie à laquelle nous sommes le plus habitués (largement utilisée au cinéma) a été minutieusement examinée dans les recherches de Marleau (1982) et Díaz Cintas (2003).

La distinction traditionnelle entre les sous-titres interlinguistiques (pour les entendants) et intralinguistiques (pour les sourds et les malentendants) a souvent négligé une pratique professionnelle qui existe depuis plusieurs années (et qui a acquis ses lettres de noblesse grâce aux DVD) qui consiste à présenter également des sous-titres interlinguistiques pour les sourds et les malentendants. Historiquement, dans les pays « doubleurs », comme l'Espagne, l'Allema-

gne, l'Autriche, la France ou l'Italie, les sourds pouvaient uniquement regarder des programmes qui avaient été produits à l'origine en espagnol, allemand, français ou italien et ensuite sous-titrés dans ces langues. Étant donné que la politique de traduction de ces pays était de favoriser le doublage de la plupart des programmes importés de pays étrangers, il était difficile pour les sourds et les malentendants d'avoir accès à l'information contenue dans ces programmes et ils devaient se contenter de quelques programmes étrangers sous-titrés.

Dans d'autres pays qui ont une tradition plus grande de sous-titrage, comme par exemple le Portugal, la Grèce ou les pays scandinaves, les sourds ont toujours eu accès aux mêmes sous-titres interlinguistiques que les entendants même lorsqu'il était évident que ces derniers n'étaient pas conformes à leurs besoins spécifiques car ils ne contenaient pas l'information paralinguistique nécessaire à une parfaite perception du contexte de l'action.

Cependant, l'arrivée des DVD a changé les habitudes linguistiques et des groupes de pression dans des pays comme l'Allemagne, le Royaume-Uni et l'Italie ont réussi à obtenir que les films soient commercialisés avec deux pistes de sous-titres interlinguistiques : une pour les personnes entendant et une autre qui satisfait les besoins des personnes sourdes et malentendantes. Beaucoup de films américains (DVD) ont ainsi deux pistes de sous-titres interlinguistiques, une pour les entendants et une autre pour les déficients auditifs. Le film espagnol *Femmes au bord de la crise de nerfs* (*Mujeres al borde de un ataque de nervios*, Pedro Almodóvar, 1988) est commercialisé en DVD avec deux pistes de sous-titres interlinguistiques (une pour entendants, une pour mal entendants) en anglais et deux autres en allemand.

Malheureusement, jusqu'à présent, peu de langues utilisent pleinement les ressources du sous-titrage interlinguistique. Ce qui paraît le plus étrange est que, généralement, le même distributeur commercialise le film dans tous les pays, et il est difficile de comprendre pourquoi certaines langues

peuvent avoir deux pistes de sous-titrage alors que d'autres n'ont droit qu'à une seule. C'est seulement grâce aux groupes de pression qui mènent des actions dans l'intérêt de ces populations minoritaires, qu'un progrès social permettant à tout le monde d'avoir accès à tous les médias dans toutes les langues sera possible.

3.1.3 Les sous-titres bilingues

Les sous-titres « bilingues » sont utilisés dans les zones géographiques où l'on parle deux langues. A Bruxelles, dans le but de satisfaire les communautés wallonne et flamande, les sous-titres au cinéma sont en français et en flamand. En Finlande, où le suédois est la langue officielle à égalité avec le finnois, le bilinguisme est également respecté dans certaines régions et les sociétés de télévision et de cinéma sous-titrent les films étrangers dans les deux langues. À l'extérieur de l'Europe, dans les pays comme la Jordanie ou Israël, l'arabe et l'hébreu

cohabitent en bas de l'écran. Dans ces cas, les deux lignes autorisées sont constamment utilisées, chacune étant réservée à une des langues. Afin d'éviter une pollution excessive de l'image, la tendance est à utiliser seulement deux lignes, même s'il arrive de rencontrer des sous-titres bilingues de quatre lignes.

Le recours aux sous-titres bilingues est également assez fréquent dans les festivals de films internationaux. Afin d'attirer un public plus large, beaucoup de festivals proposent deux pistes de sous-titres sur les films étrangers, par exemple iraniens, espagnols ou japonais. On trouve une piste en anglais pour satisfaire le public international constitué de réalisateurs, de producteurs, de distributeurs, d'acteurs et de spectateurs qui viennent des quatre coins du monde et une autre piste de sous-titres dans la langue du pays où a lieu le festival, le français à Cannes, l'allemand à Berlin, l'italien à Venise et l'espagnol à San Sebastián.

4. LE TEMPS DE PRÉPARATION

En observant les sous-titres du point de vue de leur préparation, on peut distinguer les catégories suivantes :

- les sous-titres préparés à l'avance (sous-titres en différé)
 - condensés,
 - composés de phrases complètes ;
- les sous-titres en direct ou en temps réel
 - réalisés par une personne humaine,
 - en sténographie,
 - par la reconnaissance vocale,
 - réalisés à l'aide d'un système de traduction automatique.

La différence majeure entre ces deux grandes catégories réside dans le fait que les sous-titres préparés à l'avance sont écrits après le tournage du programme, quelque temps avant sa diffusion ou sa sortie, ce qui

laisse aux traducteurs le temps d'incruster les sous-titres ; Les traducteurs d'émissions en direct travaillent en temps réel, c'est-à-dire au moment même du passage à l'antenne ou de la diffusion du programme original.

Les sous-titres préparés à l'avance peuvent être répartis en fonction de leur densité lexicale. Le sous-titrage composé de phrases complètes, dans les limites propres de la dimension audiovisuelle, est celui qu'on utilise le plus souvent et que nous avons l'habitude de rencontrer lorsque nous regardons des programmes sous-titrés notamment des films. La version condensée est utilisée pour la traduction de programmes comme les informations, des interviews ou des documentaires pour lesquels on ne retient que les idées jugées pertinentes pour la compréhension du public.

Le sous-titrage en direct, également connu sous le nom de sous-titrage simultané, est

une catégorie relativement nouvelle, utilisée uniquement dans le cas où on n'a pas eu le temps de préparer les sous-titres à l'avance, comme par exemple pour les interviews, les discours politiques, les programmes sportifs ou les flashes d'informations. Cette catégorie est beaucoup plus habituelle dans le sous-titrage intralinguistique pour les sourds et les malentendants, mais on la retrouve quelquefois dans la traduction entre les langues. Dans ce dernier cas, le travail est généralement effectué par une équipe comprenant un interprète professionnel qui traduit le message de manière condensée devant un micro relié aux écouteurs d'un sténographe ou d'un dactylographe. C'est un professionnel qui tape en sténo plutôt qu'en vraies lettres à l'aide d'un clavier spécial, ce qui suppose qu'il est capable de taper précisément au rythme de la parole. Indépendamment de la difficulté linguistique posée par le texte source, il s'agit d'une activité très complexe au cours de laquelle plusieurs mécanismes mentaux doivent se mettre en place en quelques secondes. Il faut ajouter à cela la pression due à la coordination des actions de plusieurs professionnels qui travaillent dans des conditions stressantes, ce qui explique pourquoi on abandonne cette pratique au profit de la reconnaissance vocale. En décrivant la manière dont cela se passe aux Pays-Bas, Den Boer (2001 : 168) écrit : « *subtitling involves the very close and concentrated cooperation of two subtitlers- interpreters, one velotypist and, in complicated cases, an editor* » [le sous-titrage implique une coopération consciencieuse entre deux sous-titres interprètes, un dactylographe et dans les cas les plus compliqués, un éditeur]. La synchronisation entre les textes source et cible demeure ici le problème majeur. Étant donné que les sous-titres ne peuvent être écrits qu'après l'énoncé du dialogue original, cela provoque inévitablement un délai et un manque de synchronisation entre le dialogue et les sous-titres, ce qui peut engendrer une certaine confusion pour le spectateur.

Le sous-titrage intralinguistique en direct se pratique tous les jours dans les pays qui ont une tradition de sous-titrer pour les sourds et les malentendants et il est réalisé selon

deux approches différentes. D'une part, il se pratique de la même manière que pour la catégorie précédente, mais sans l'intervention d'un interprète ; un sténographe ou un dactylographe est chargé d'écrire les sous-titres à l'aide de claviers et de systèmes d'écritures comme ceux utilisés dans les tribunaux (Robson, 2004 : 119-148). Une seconde approche consiste à utiliser un logiciel de reconnaissance vocale. C'est un procédé assez simple où une personne dicte le discours par l'intermédiaire d'un micro relié à un ordinateur doté d'un programme de reconnaissance vocale qui transforme le discours en un texte écrit. Bien que la technique soit utilisée depuis les années 1990, le nombre relativement élevé de fautes d'orthographe qui apparaissent à l'écran constitue un des principaux inconvénients de cette approche. De plus, les programmes de reconnaissance vocale sont incompatibles avec la plupart des langues car ils ne fonctionnent qu'avec un nombre limité des langues (les plus parlées), pour l'unique raison qu'il y a eu beaucoup plus de recherches de ce type dans ces pays-là. Il reste encore de nombreux obstacles à franchir pour que cette technologie devienne un succès total (*ibid.* : 149-160).

La technologie et le sous-titrage sont intimement liés et la traduction automatique pour un sous-titrage interlinguistique sans intervention apparente des personnes humaines est devenue une réalité aux États-Unis depuis quelques années, dans un souci d'attirer des spectateurs de communautés minoritaires. Cette forme de traduction instantanée en plusieurs langues nécessite du matériel qui est déjà disponible pour la langue anglaise. Les USA ont une longue tradition de sous-titrage pour sourds et malentendants, ce qui est illustré par les lois avant-gardistes dans ce domaine et les pourcentages élevés de programmes audiovisuels sous-titrés de manière intralinguistique, c'est-à-dire d'anglais en anglais, pour ces groupes sociaux. Avec l'utilisation de ces sous-titres en anglais et un programme de traduction automatique, la société *Global Translation Inc.*³ a été la première à proposer des traductions automati-

3. www.translatetv.com

pour habitude d'utiliser ce qu'on appelle dans le jargon professionnel « la règle des 6 secondes » qui fait référence au temps que met un lecteur moyen à lire et à assimiler une information contenue dans deux lignes de sous-titres lorsque chaque ligne contient entre 35 et 37 caractères. Le lecteur moyen est donc capable de lire entre 70 et 74 caractères en 6 secondes et, partant de cette règle principale, on peut calculer la quantité de texte qu'on peut mettre dans des sous-titres plus courts. Cependant, ce calcul semble être principalement utilisé pour les sous-titres de la télévision et il varie lorsque l'on sous-titre pour d'autres supports comme le cinéma, les vidéos, les DVD, Internet ou les téléphones portables. La vitesse de lecture appliquée pour les autres supports est, en général, plus rapide car le profil du téléspectateur est d'habitude plus hétérogène et les sous-titres doivent contenir tous les spectateurs.

En ce qui concerne les sous-titres au cinéma on peut utiliser jusqu'à 40 ou 41 caractères, 43 dans certains festivals de films, car il est communément admis dans la profession qu'il est plus facile et plus rapide de lire des sous-titres sur un écran de cinéma qu'à la télévision. Bien que les recherches à ce sujet n'aient pas été exhaustives, les raisons semblent être la meilleure définition et la plus grande dimension de l'écran, le profil culturel des spectateurs et la plus grande concentration du public lorsqu'il est au cinéma. On a également tendance à utiliser ces longues lignes de sous-titres pour les DVD car les spectateurs ont toujours la possibilité de repasser le film s'ils n'ont pas eu de temps de lire le sous-titre. La seconde raison vient du fait que les utilisateurs de DVD qui ont aussi accès à la version doublée et peuvent donc choisir la combinaison de langues qui leur convient le mieux pour les pistes de doublage et de sous-titrage, utilisent souvent les sous-titres pour améliorer leur niveau en langue(s) étrangère(s) et préfèrent une traduction qui suit le dialogue original le plus près possible et évite les omissions. La télévision, d'un autre côté, propose des sous-titres plus courts de 28 à 37 caractères par ligne de sous-titre au maximum. Grâce aux nouvelles avancées technologi-

ques, le débat sur le nombre maximal de caractères par ligne a pratiquement disparu. Toutes les lettres ne prennent pas le même espace. Ainsi, un « l » ou un « i » occupent moins d'espace qu'un « m » ou un « o ». Cependant, lorsqu'on travaille avec certains logiciels, chaque caractère a son espace particulier. Aujourd'hui, de nombreux programmes de sous-titrage prennent en compte les pixels afin d'essayer de standardiser l'espace disponible pour les sous-titres en accordant aux lettres un espace proportionnel à leur taille.

La séparation des lignes ainsi que les conventions peuvent aussi varier en fonction du support. Par exemple, au cinéma, on utilise généralement des lignes de sous-titrage plus courtes et centrées malgré le fait qu'on rencontre des lignes souvent plus longues qu'à la télévision. La tendance est aussi à moins condenser le dialogue original qu'à la télévision et à beaucoup respecter les changements de plan et les coupures. Le résultat est que le même film sous-titré pour le cinéma a généralement plus de sous-titres que lorsqu'il est sous-titré pour la télévision. Le sous-titrage pour les DVD est comparable à celui pratiqué au cinéma mais il respecte moins les changements de plan et favorise l'utilisation de lignes plus longues qu'on peut facilement lire sur un écran relativement plus petit que celui du cinéma. Dans ce cas, il y a moins de sous-titres que pour le cinéma mais pas plus de condensation de l'information.

Le parcours commercial d'un long métrage commence au cinéma. Il est suivi de la reproduction en vidéo, désormais dépassée et supplantée par le DVD et finit à la télévision. On peut facilement rencontrer trois ou quatre versions du même film sur le marché et quelquefois plus, si le film est diffusé sur plusieurs chaînes de télévision et vendu sur différents DVD dans la même région ou dans une région différente (par exemple, un DVD en français pour la zone 1 : pour le Canada et un autre pour la zone 2 : pour la France et les autres pays francophones d'Europe).

Le procédé implique généralement une réduction progressive des sous-titres ; un changement dans la police des lettres, en

particulier si on travaille pour les téléphones portables, une légère modification de la structure et de l'emplacement des sous-titres car l'illusion du cinéma est fondée sur une succession de 24 images par seconde tandis que le petit écran en utilise 25 en Europe et 30 en Amérique du Nord. Pour ajuster l'impression de la pellicule du cinéma à la télévision, on doit légèrement augmenter la vitesse du film, réduisant ainsi de 4 % sa

longueur et le temps disponible pour la lecture des sous-titres. Cependant, pour réduire les coûts, les mêmes sous-titres sont souvent utilisés sans tenir compte des supports de diffusion, ce qui peut augmenter la vitesse de lecture, causer une perte dans la définition des caractères et rendre par conséquent les sous-titres plus difficiles à lire.

8. LES SURTITRES

Les surtitres ont été développés par la *Canadian Opera Company* à Toronto et la première production au monde à être présentée avec des surtitres fut la représentation d'*Elektra* en janvier 1983. Ils représentent la traduction des mots chantés et pourraient être apparentés aux sous-titres du cinéma. Bien qu'ils aient commencé à l'opéra, ils sont plus largement utilisés depuis les années 1980 et se sont étendus à d'autres secteurs comme le théâtre et les représentations en direct en général. Pour faciliter l'accès au plus grand nombre de personnes, le surtitrage intralinguistique s'est également développé pour de nombreuses représentations en direct.

Les surtitres suivent la plupart des conventions utilisées en sous-titrage et sont exposées par un afficheur à diodes électroluminescentes, ordinairement situé au-dessus de la scène. En fait, beaucoup de professionnels les appellent aussi des sous-titres. Soit ils se déroulent de droite à gauche, ou bien ils sont présentés par bloc de

deux ou trois lignes, ce qui semble moins distraire le public. Récemment, certaines salles (opéras, théâtres) se sont équipées de moniteurs plus petits placés derrière chaque siège de l'auditorium. On les appelle des écrans de dossier et ils permettent de recevoir les sous-titres en plusieurs langues.

Étant donné qu'il s'agit de représentations en direct, le problème de la position des sous-titres est des plus délicats. Cette tâche est normalement réalisée en direct par un technicien pour que les sous-titres puissent suivre le discours original le plus rapidement possible. Voici une liste d'événements où on peut utiliser des surtitres :

- Représentations en (semi)direct
 - les conférences,
 - le théâtre,
 - l'opéra,
 - les concerts,
 - les meetings politiques.

9. LES INTERTITRES

Les intertitres sont à l'origine des sous-titres et peuvent être considérés comme leurs plus lointains cousins, les premières expériences avec des intertitres datant du début du 20^{ème} siècle. On les appelle aussi des « cartons » et on peut les définir comme un texte imprimé et filmé qui apparaît entre les scènes. Ils étaient la clef de voûte des films

muets et consistaient en de petites phrases généralement écrites en blanc sur un fond noir. Leur fonction principale était de communiquer le dialogue entre les personnages et des éléments narratifs en rapport avec les images. Bien que par essence destinés à la communication, certains réalisateurs s'en servaient à des fins artistiques et expressi-

ves. L'arrivée des bandes sonores les ont rendus obsolètes et, lorsqu'ils sont utilisés dans les films contemporains, on les qualifie plutôt d' « inserts ».

Il y a peu d'écrits sur leur traduction (Weinberg, 1985) et très peu de recherches ont été effectuées excepté les travaux d'Izard (1992) et de Díaz Cintas (2001 : 53-59).

10. LES FANSUBS

Les développements technologiques considérables de ces dernières années ont produit un impact significatif dans le monde de la TAV, dans l'accessibilité aux médias en général et dans le sous-titrage en particulier. Les programmes de sous-titrage assistés par ordinateur sont devenus de plus en plus abordables et accessibles, dont un grand nombre d'entre eux est disponible(s) gratuitement sur le net. Ces programmes (connus par les gens intéressés par le sujet) désignés par les spécialistes sous le nom de programmes de *subbing*, ont favorisé la montée et l'implantation de pratiques de traduction comme les *fansubs*⁴.

Les origines du *fansubbing* datent des années 1980 lorsqu'ils sont apparus pour essayer de rendre populaires les dessins animés japonais : les *mangas* et les *anime*. Les fans américains et européens avaient envie de regarder leurs programmes préférés mais ils étaient confrontés à deux problèmes de taille : d'une part, la barrière linguistique et d'autre part, la faible distribution de ces séries dans leur pays d'origine. L'option alternative fut de sous-titrer ces programmes eux-mêmes. Mis à part le problème du caractère illégal de cette activité en terme de droits d'auteur, la philosophie de ce type de sous-titrage est la diffusion gratuite sur Internet de ces programmes audiovisuels avec des sous-titres réalisés par les fans. Les traductions sont effectuées bénévolement par des *aficionados* de ces programmes et mises en ligne sur Internet

4. www.fansubs.net ; www.fansubs.net/fsw/general ; www.animesuki.com

Auparavant, les intertitres originaux étaient supprimés et remplacés par de nouveaux cartons écrits dans la langue cible. Mais il arrivait qu'ils soient laissés tels quels et une sorte de « maître de cérémonie » les traduisait et les expliquait au reste du public pendant la projection du film en salle. Si on les traduit pour un public de notre temps, il y a généralement un sous-titre ou une voix off.

afin que toute personne intéressée puisse les regarder.

Cette nouvelle forme de sous-titrage « par les fans et pour les fans » est en marge des impératifs du marché. Elle est beaucoup moins formelle, plus créative mais plus individualiste aussi que ce qui se pratique habituellement. Quelques-unes de ses particularités consistent, par exemple, à utiliser les couleurs pour identifier les locuteurs, à incorporer des explications sur l'écran et des notes métalinguistiques dans les sous-titres eux-mêmes ou au-dessus de l'écran, ou alors utiliser des sous-titres cumulatifs (Díaz Cintas, à paraître). En fait, certains fans préfèrent utiliser le terme *subbing* à la place de sous-titrage afin de mettre l'accent sur la nature spécifique de cette activité.

Au départ, cette pratique concernait uniquement la traduction en anglais d'*anime* japonais, mais maintenant, elle s'est étendue à d'autres combinaisons de langues et à d'autres programmes audiovisuels comme des films. D'un point de vue universitaire, il y a eu relativement peu de recherches dans ce domaine jusqu'à présent (Ferrer 2005 ; Díaz Cintas et Muñoz Sánchez 2006 ; Bogucki, à paraître), mais il serait intéressant d'analyser en détails cette nouvelle activité et de voir si certains points communs et certains parallèles peuvent être établis entre cette forme de sous-titrage sur Internet et les formes plus traditionnelles que nous avons utilisées jusqu'à présent dans des formats comme la télévision, le cinéma ou les DVD.

Traduction de Sophie Fesquet

11. FAITES LE POINT

En partant d'une réflexion sur la place prépondérante de l'image dans notre vie quotidienne, ce chapitre précise la nature des programmes audiovisuels, qui combinent deux codes, l'image et le son, puis propose une définition du sous-titrage qui permet de placer cette forme de traduction, intimement liée à la technologie, dans le contexte plus large des autres méthodes de traduction audiovisuelle telles le doublage, le voice over, l'interprétation en langue des signes,

le sous-titrage pour sourds et malentendants ainsi que l'audiodescription. Les classifications des sous-titres proposées ici tiennent compte de la dimension linguistique, du temps imparti à la préparation, de la technique et des méthodes de projection ainsi que du format de distribution. Enfin, une attention particulière est accordée à l'utilisation des sous-titres dans l'enseignement et l'apprentissage des langues et des cultures étrangères.

POUR ALLER PLUS LOIN

- > DÍAZ CINTAS, Jorge et REMAEL, Aline (2007) *Audiovisual Translation : Subtitling*. Manchester : St Jerome Publishing
- > GAMBIER, Yves (1996, Ed.) *Les Transferts linguistiques dans les médias audiovisuels*, Villeneuve d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion
- > GAMBIER, Yves (2003) Introduction. Screen Transadaptation : Perception and Reception. Dans *The Translator. Studies in Intercultural Communication* 9(2), 171-189
- > IVARSSON, Jan et CARROLL, Mary (1998) *Subtitling*. Simrishamn : TransEdit.

TESTEZ VOS CONNAISSANCES

- 1) Quelles sont les principales utilisations du sous-titrage « intralinguistique » ?
- 2) Dans quelle mesure le temps de préparation permet-il une classification des sous-titres ?
- 3) Quelles sont les différentes méthodes de projection des sous-titres ?
- 4) Dans quel type d'événement utilise-t-on le « surtitrage » ?
- 5) Quels sont les différents publics visés par le sous-titrage « interlinguistique » ?

CHAPITRE 7

Les aspects linguistiques du sous-titrage

Adriana ȘERBAN
Université Montpellier 3, France

1. INTRODUCTION

À l'exception des sous-titres intralinguistiques pour les sourds et les malentendants, le sous-titrage implique normalement un passage d'une langue à autre, qui se fait selon des procédés et techniques complexes de transfert linguistique, ainsi que de transfert culturel. En effet, langues et cultures ne pouvant pas être séparées, le passage d'une langue à l'autre implique forcément un processus de médiation interculturelle de la part de la personne qui assure le transfert. Aussi, ne faut-il pas oublier que le transfert se fait pour un public déterminé, autre que celui d'origine, un public qu'il faut apprendre à connaître afin que ses caractéristiques, qui vont déterminer la réception des programmes audiovisuels sous-titrés, puissent être prises en considération.

Ce chapitre se donne pour objectif de faire un état des lieux des recherches actuelles sur les aspects linguistiques du sous-titrage, avec une ouverture vers des questions d'ordre interculturel. Le sous-titrage

pour sourds et malentendants ne sera pas traité dans le cadre de cette étude, car il s'agit d'un domaine extrêmement vaste qui présente plusieurs différences par rapport au sous-titrage interlinguistique, essentiellement à cause du fait que le public visé a des attentes et des besoins particuliers.

Nous allons d'abord examiner la relation complexe entre sous-titrage, traduction et adaptation, et aborderons ensuite les aspects liés aux stratégies globales de sous-titrage, empruntés à la traductologie. Une fois les grandes directions ou choix stratégiques esquissés, nous traiterons de quelques techniques et procédés ponctuels d'ordre linguistique : il s'agira pour nous d'ouvrir la trousse à outils qui permet de mettre en œuvre les stratégies de sous-titrage choisies dans un contexte donné, avec à l'esprit un public déterminé. Pour conclure, nous illustrerons nos propos par des exemples tirés de plusieurs films sous-titrés de l'anglais vers le français et du français vers l'anglais.

2. SOUS-TITRAGE, TRADUCTION, ADAPTATION

Il existe plusieurs termes pour désigner les professionnels du sous-titrage qui peuvent tous nous éclairer sur les perceptions que l'on a de ce métier. Ainsi, selon le pays, les

professionnels du sous-titrage sont appelés « sous-titreur », « adaptateur », « traducteur-adaptateur », ou simplement « traducteur ». Puisque le sous-titrage implique

normalement le passage ou transfert d'une langue à autre, ordinairement assimilé à l'activité traduisante, il n'est pas tellement surprenant que l'on définisse le sous-titrage par la traduction – un type spécial de traduction, certes, mais de la traduction quand même. Mais à quel type de processus les mots « adaptateur » ou « adaptation » font-ils référence ? Est-ce que sous-titrer veut dire adapter, traduire, ou bien les deux à la fois, ou s'agit-il d'un type d'activité qu'il faudrait définir sans le ramener toujours, ou pas exclusivement, à des questions de traduction ou adaptation ? En d'autres termes, quelle est la différence entre traduction et adaptation, et où se situe le sous-titrage par rapport à eux ?

Selon Bastin (1993 : 477), l'adaptation, en tant que méthode de transfert entre langues et cultures, est un « processus, créateur et nécessaire, d'expression d'un sens général visant à rétablir, dans un acte de parole interlinguistique donné, l'équilibre communicationnel qui aurait été rompu s'il y avait simplement eu traduction ». L'adaptation peut aussi être définie comme « un ensemble d'opérations traduisantes qui résultent dans la production d'un texte qui ne peut pas être accepté en tant que traduction, mais qui représente néanmoins un texte source [...] » (Bastin 1998 : 5, ma traduction). Il semblerait donc que traduction et adaptation soient des opérations de nature similaire, mais qu'il y ait quand même des différences importantes entre elles, puisque les résultats des deux activités peuvent se voir attribuer des statuts différents dans un contexte socioculturel donné. Aussi, on voit ici l'adaptation définie par rapport à la traduction (certes, l'auteur cité ci-dessus est un théoricien de la traduction), ce qui pose la nécessité de définir d'abord la traduction pour ensuite comprendre ce que c'est que l'adaptation et tracer une éventuelle ligne de démarcation entre les deux. Mais cette différence n'est pas facile à saisir. Aussi, elle n'est peut-être pas toujours indispensable, et le terme « tradaptation » a été proposé justement pour indiquer la relation étroite entre traduction et adaptation, pour aller au-delà de cette dichotomie.

Au premier abord il semblerait qu'il y ait plus de liberté, ou moins de contraintes dans l'adaptation que dans la traduction, ou alors que le type de contraintes ne soit pas le même. Ces contraintes sont liées pour la plupart au fait que, tant dans la traduction que dans l'adaptation interlinguistique, il s'agit d'effectuer un transfert tout en gardant un degré suffisant de ressemblance entre une entité et une autre dérivée de la première (le même type de problème se pose dans l'adaptation à l'écran d'une œuvre littéraire). Il s'agit donc d'un type spécial de relation que nous nous efforçons de cerner dans ce qui suit.

En ce qui concerne le type de relation établi par la traduction, la difficulté réside justement dans l'impossibilité apparente de se mettre d'accord sur les entités ou phénomènes entre lesquels il faut que cette relation interlinguistique et interculturelle s'établisse, ainsi que sur la nature de la relation. Le terme d'« équivalence », à présent controversé, a souvent été utilisé dans ce sens, et l'histoire de la traduction et de la traductologie, en tant que discipline qui étudie les théories et pratiques traduisantes, a connu de nombreuses approches qui donnent la priorité à l'équivalence de la lettre, du sens, ou de l'effet.

Tandis que les stratégies de traduction littéralistes s'efforcent d'établir des correspondances au niveau formel de la langue (équivalences lexicales, grammaticales, syntaxiques, mais aussi des équivalences stylistiques en général), une stratégie centrée sur le sens nous emmène inévitablement à la conclusion que l'on ne traduit pas seulement des textes, mais aussi des contextes. Car le sens n'est pas stable, mais est plutôt le résultat d'un processus interprétatif qui a lieu dans un contexte socioculturel et historique précis, et se construit à partir des expériences individuelles de chaque lecteur, ou bien à partir des expériences et attentes partagées par un groupe entier de récepteurs. Ce sont justement les réactions de ces derniers qu'essayent de cerner les stratégies de traduction visant l'équivalence d'effet. Dans cette dernière approche, l'idéal serait d'aboutir à une traduction qui produise le même effet sur le lecteur cible

que le texte d'origine sur ses lecteurs, ce qui implique inévitablement un processus d'adaptation linguistique et culturelle. Pour donner un exemple, la traduction mot à mot d'une blague ne va pas toujours faire rire les lecteurs étrangers, surtout si le sujet présume des connaissances propres à la culture d'origine ; dans ce cas le traducteur peut, voire se doit d'essayer de réécrire le texte, de recréer une blague, afin de provoquer le même type de réaction, c'est-à-dire le rire. Ceci est particulièrement important dans les transferts linguistiques dans les médias audiovisuels, où les spectateurs ont accès aux images (et, dans le cas du sous-titrage, au texte en langue de départ) et peuvent identifier les éventuels désaccords.

Dès qu'on commence à réfléchir aux récepteurs, on se retrouve dans un domaine qui est celui de la communication. Et si l'on considère que traduire est un acte de communication qui relaie, à travers les frontières culturelles et linguistiques, un autre acte de communication qui avait peut-être un but différent et ne visait pas le même public (Hatim et Mason 1997 : 1), la nécessité de l'adaptation en traduction devient évidente. Aussi le traducteur peut-il finalement assumer à part entière son rôle de communicateur et de médiateur.

Selon les sociolinguistes Giles, Coupland et Coupland (1991), il est, dans la communication, impossible de ne pas s'adapter ou de ne pas s'accommoder aux interlocuteurs, ainsi qu'au type de situation et de contexte dans lequel on se trouve. Volontaire ou involontaire, cet ajustement se fait à partir de nos perceptions des autres personnes ou, dans la communication de masse, à partir d'un ensemble d'idées que l'on se fait du public et des moyens qu'il faudrait utiliser pour atteindre un certain objectif communicationnel. L'accommodation peut se manifester soit à travers une convergence par rapport aux caractéristiques linguistiques et stylistiques, aux valeurs culturelles et aux attentes des interlocuteurs, soit par divergence, ou bien dans certains cas à travers le maintien des valeurs et du style propres au communicateur.

Le discours du traducteur émane donc toujours d'un Autre qui n'est pas seulement l'auteur du texte à traduire, mais aussi le lecteur cible, ainsi que plusieurs groupes de référence, et c'est dans la claire conscience d'autrui que ce discours se construit. Le traducteur anticipe, parfois de façon inexacte, les réactions possibles des lecteurs potentiels, ce qui influence de façon complexe ses choix de transfert linguistique. Un texte (traduit ou non) est le produit d'une dynamique de l'interaction et en porte les traces à tous les niveaux linguistiques et stylistiques (choix d'une langue plutôt que d'une autre dans les situations bilingues, registre, stratégies de politesse, choix lexicaux ou syntaxiques, et ainsi de suite). Il semblerait même que l'orientation vers les récepteurs et l'adaptation par rapport aux attentes et éventuelles réactions du public visé soient les facteurs les plus déterminants du style d'un communicateur, selon la théorie d'*audience design* de Bell (1984 et 2001).

Les transferts linguistiques dans les médias audiovisuels impliquent presque toujours une situation de communication de masse, ce qui signifie un grand nombre de récepteurs, une forte probabilité que ceux-ci ne soient pas un groupe homogène, avec les mêmes intérêts, besoins et attentes, ainsi que des difficultés à connaître le comportement et les réactions du public. Dans ces conditions, la traduction-adaptation est rendue plus difficile, voire impossible, si l'on n'accepte pas la nécessité de donner la priorité à certains groupes déterminés de spectateurs, plutôt que de viser tout le monde en même temps.

Les chaînes de télévision commerciales sont conscientes de l'importance de bien cibler les spectateurs, puisqu'une partie importante de leur budget est constitué par les recettes publicitaires, et les professionnels du marketing qui payent pour l'espace télévisuel doivent être sûrs que les consommateurs visés sont bien en train de regarder le programme. Aussi, le public devient de plus en plus segmenté, et les avancées technologiques (l'essor de la télévision numérique et du DVD) rendent possible des approches communicationnelles différenciées. Plus exactement, les spectateurs ont

maintenant un choix grandissant de chaînes de télévision locales, nationales ou internationales, des chaînes thématiques (actualités, histoire, culture, voyage, sport, dessins animés), et le DVD offre la possibilité de plusieurs choix de langue et de type de transfert linguistique (versions doublées ou sous-titrées dans plusieurs langues, sous-titrage pour les sourds et les malentendants, audiovison pour aveugles et malvoyants).

Il faut savoir que, dans l'audiovisuel, tout est lié au médium et à la technologie (voir Díaz Cintas, ce volume). Il est donc inévitable que les développements technologiques influencent les pratiques de la traduction audiovisuelle, et Gambier (2003 : 182) le fait bien observer quand il dit que le *broadcasting* évolue dans la direction du *narrowcasting*, c'est-à-dire de l'adaptation au profil et aux attentes des différents groupes de spectateurs. Ceci concerne toutes les formes de transferts linguistiques dans les médias audiovisuels : d'abord, le choix même de forme de transfert (par exemple, on évite le sous-titrage quand le programme vise un public d'enfants qui ne savent pas encore lire, et on lui préfère le doublage ou éventuellement le *voice over*), et ensuite les décisions qui sont prises au niveau technique, linguistique et culturel du transfert. Si, par exemple le programme audiovisuel vise un public d'enfants qui savent déjà lire mais très lentement, le sous-titrage peut être utilisé mais les sous-titres doivent être plus courts et éventuellement le contenu linguistique et culturel simplifié, afin de faciliter la compréhension.

Nous allons maintenant revenir à notre question de départ : est-ce que sous-titrer signifie traduire ou plutôt adapter ? La réponse semble évidente : les deux. Mais quelles stratégies de traduction et d'adaptation pour le sous-titrage, et quel(s) cadre(s) théorique(s) pour articuler ces deux composantes de l'activité de sous-titrage qui sont en fait étroitement liées ?

Selon Gambier (2004 : 1), trois problèmes fondamentaux se posent dans les transferts linguistiques audiovisuels, à savoir la relation entre images, sons et paroles dans un texte multimodal, la relation entre langue(s)

étrangère(s) et langue d'arrivée (donc, la traduction), ainsi que la relation entre code oral et code écrit, qui exige une évaluation des normes de l'écrit dans des situations où les messages sont éphémères (par exemple, les sous-titres) et où ils sont présentés en parallèle avec le déroulement d'une interaction orale que l'on voit dans les images et que l'on peut entendre dans la langue d'origine. Par conséquent, dans le sous-titrage, on ne traduit pas simplement des textes, mais des textes dans un contexte audio et visuel qu'il ne faut surtout pas négliger et qui impose certaines contraintes dont découle tout un ensemble de règles et conventions, par exemple en ce qui concerne le nombre de lignes et le nombre de caractères qui peuvent être utilisées dans la traduction, la durée d'affichage à l'écran, le traitement des changements de plan, ainsi que beaucoup d'autres considérations qui ne seront pas évoquées ici (pour une présentation détaillée des conventions utilisées dans le sous-titrage, voir Díaz Cintas 2003).

Donc, en premier lieu, l'adaptation dans le sous-titrage doit aller dans le sens d'un ajustement de la traduction aux types particuliers de contraintes liées à la nature du médium, le programme audiovisuel. Mais il ne faut pas oublier qu'au moins une des contraintes les plus importantes, l'espace, en d'autres termes, le nombre de caractères que l'on peut utiliser pour traduire, est calculé en fonction d'une vitesse moyenne de lecture du public que l'on vise. On revient donc au public, ainsi qu'à la nécessité d'adapter la traduction audiovisuelle au profil du spectateur ou, plutôt, du groupe de spectateurs auquel se destine le programme. Il s'agirait, selon Gambier (2003), d'un processus de « transadaptation », qui se situe au-delà de la dichotomie traditionnelle entre traduction littérale et traduction libre, et au-delà de la distinction entre traduction d'une part, et les formes d'aménagement de texte qui sont d'habitude regroupés sous le nom d'adaptations d'autre part. La transadaptation est centrée sur le contexte et sur le public, tout en sachant que ce dernier peut être extrêmement diversifié, surtout dans une situation de communication de masse telle que la diffusion des programmes audiovisuels sous-titrés.

3. STRATÉGIES DE TRANSFERT LINGUISTIQUE ET CULTUREL DANS LE SOUS-TITRAGE

3.1 Prolégomènes

On peut affirmer, sans nous éloigner de la vérité, qu'il y a des phénomènes en traduction ou, pour reprendre le terme de Gambier (2003), en transadaptation, que l'on ne peut pas expliquer ou décrire avec les seuls outils linguistiques (Fawcett 1997). Après tout, il s'agit d'un travail sur la langue, ou, plutôt, sur les langues. Bien entendu, il n'est pas non plus souhaitable d'aller à l'autre extrême et de tout réduire à la linguistique, surtout à un type de linguistique qui s'occupe de la description et de la classification des traits du langage, sans rapport à leur utilisation dans des contextes de communication déterminés. Car on ne traduit pas des morphèmes, des mots ou de la syntaxe ; on ne traduit même pas des sens isolés : on traduit des textes qui s'inscrivent dans des genres et dans des discours très particuliers.

Il s'agit ici, bien sûr, d'un parti pris théorique, d'une préférence pour une forme de linguistique qui s'appelle la pragmatique, et qui s'occupe justement de la relation entre formes linguistiques, contexte, et participants à l'acte de communication. La pragmatique pose des questions telles que : qu'est-ce qui a été dit ou écrit ? Comment cela a été traduit ? Qui sont les interlocuteurs ? Quel est le but de l'interaction, orale ou écrite ? Quelles auraient été les alternatives d'expression ? Pourquoi faire certains choix linguistiques plutôt que d'autres qui auraient été envisageables ? Quelles sont les conséquences, en ce qui concerne la compréhension et la réception de ce qui a été dit, la réaction du ou des interlocuteurs et le déroulement ultérieur de l'interaction ainsi que d'autres interactions futures ?

Dans le cas du sous-titrage interlinguistique, il s'agit bien d'une situation complexe de communication, d'abord à cause de la

nature multimodale du texte, ensuite du fait de l'existence de plusieurs groupes de récepteurs. Sans aucun doute, la spécificité de ce type de médiation linguistique et culturelle, les contraintes qui concernent le nombre de caractères et la synchronisation avec les images, ont, à leur tour, une influence incontestable sur le contenu et la forme des sous-titres. Le système ou l'ensemble de normes et de conventions qui régissent, à un moment donné, le sous-titrage, peuvent changer. En fait, selon Toury (1995), toutes les normes en traduction sont instables et susceptibles de changer à un moment donné, pas forcément parce qu'elles sont imparfaites, mais à cause de la nature même des normes. Mais tant qu'elles sont en vigueur, elles jouent aussi un rôle très important dans les décisions du sous-titreur. Enfin, plusieurs choix de traduction-adaptation s'effectuent en fonction du genre du texte ou du programme audiovisuel à traduire (pour une discussion de l'importance du genre dans les choix de traduction audiovisuelle, voir Pettit 2004 et dans ce volume).

En résumé, les choix d'ordre linguistique du sous-titreur sont inévitablement influencés par un ensemble de facteurs, parmi lesquels le profil des spectateurs, la nature du médium, l'ensemble des normes et des conventions en vigueur à un moment donné, ainsi que les nombreuses considérations de genre.

Dans ce qui suit, nous nous proposons d'examiner de plus près certains de ces choix de sous-titrage, en prenant en compte le fait que nous devons d'abord établir la distinction entre, d'une part, les décisions qui affectent l'ensemble du texte, et que l'on peut donc appeler stratégies globales, et d'autre part les décisions ponctuelles qui ne portent que sur certaines parties du texte. Les deux sont liées, car l'utilisation systématique d'un procédé de traduction est souvent le moyen de mettre en œuvre une

stratégie globale, quand on est en train de sous-titrer, ou de reconnaître la présence d'une stratégie, quand on fait une analyse de traduction.

On peut par exemple se fixer comme but de rendre un documentaire assez technique au départ plus accessible à un public de non-spécialistes, en vue de sa diffusion sur une des chaînes *Discovery*. Ceci implique aussi un changement dans la fonction du programme qui sera désormais destiné à divertir et pas seulement à informer. Notre stratégie globale sera donc une stratégie d'adaptation, soit par explicitation (mais dans le cas du sous-titrage nous n'aurons pas l'espace nécessaire pour donner des renseignements supplémentaires aux spectateurs et rendre explicite ce qui est présupposé dans le texte de départ), soit par simplification, ou bien les deux en même temps. Plusieurs outils linguistiques existent pour mettre en œuvre, au niveau ponctuel, les explicitations et les simplifications qui sont nécessaires (travail sur le lexique, la syntaxe, la coordination, etc.). En même temps, le traducteur devra prendre en considération les contraintes de temps et d'espace, qui vont rendre l'explicitation difficile mais pas la simplification, car le sous-titrage implique assez souvent un processus de normalisation et de simplification, à cause de la nécessité d'abrégier le texte. N'oublions pas que les sous-titres ne sont pas la seule source d'informations dont disposent les spectateurs ; les images pourront aussi les aider à comprendre certains aspects du programme, sur lesquels la traduction n'a pas réussi à les éclairer.

Jusqu'à présent nous avons évoqué des décisions ponctuelles qui s'inscrivent dans une tendance ou dans une stratégie globale de traduction. Mais les choix linguistiques qui pourraient sembler être des cas isolés peuvent jouer, eux aussi, un rôle important. Il est donc toujours souhaitable d'essayer de comprendre quelle est la fonction du détail dans l'ensemble d'un texte.

La distinction entre stratégies globales et occurrences ponctuelles étant établie, nous allons maintenant aborder quelques-unes des stratégies les plus importantes de sous-

titrage, empruntées à la traductologie, tout en évoquant très brièvement les cadres théoriques auxquels elles se réfèrent. Nous allons ensuite détailler plusieurs aspects linguistiques qui permettent la mise en œuvre de la stratégie de traduction ainsi sélectionnée, dans un contexte déterminé.

3.2 Stratégies globales de traduction

Sans aucun doute, quand on fait de l'adaptation en traduction ou quand on fait de la traduction-adaptation, on donne plus d'importance à la fonction qu'à une fidélité à la forme, et c'est justement cela que prône toute une branche de la traductologie ciblisme, notamment le courant fonctionnaliste (Nord 1997), la théorie du *skopos* (Vermeer 1996) et de l'audience design (Mason 2000). Dans une approche fonctionnelle de la traduction, le texte de départ (dans notre cas, le dialogue filmique, ou le script d'un documentaire) n'est plus considéré en tant qu'élément déterminant de la stratégie traductrice, mais seulement comme un des facteurs que l'on doit prendre en considération à l'heure de traduire. D'autres facteurs qui jouent ou qui devraient jouer un rôle essentiel dans tout acte de traduction sont la fonction du texte d'arrivée, qui peut être différente de celle du texte source, ainsi que le *skopos* (un mot d'origine grecque qui signifie « but ») des participants à l'acte de traduction. Le pluriel est nécessaire car, même si on pense d'habitude que le travail du traducteur est un travail solitaire et que le traducteur est responsable de tous les choix que l'on peut observer si on compare la traduction avec le texte de départ, en réalité plusieurs personnes (re-lecteurs, correcteurs, etc.) peuvent intervenir dans le texte avant d'arriver à une version finale qui sera présentée au public.

Le sous-titreur peut donc s'orienter vers une stratégie de transfert linguistique et culturel centrée sur la fonction, sur le but ou sur le public. Bien entendu, il y a aussi la possibilité de coller au plus près à la forme du texte source, mais cette stratégie de traduction donne des résultats controversés, et son

application dans le domaine de la traduction audiovisuelle, et du sous-titrage en particulier, est difficile à envisager.

Un programme audiovisuel, sous-titré ou non, peut avoir plusieurs fonctions telles que le divertissement, l'information, l'éducation ou la persuasion des spectateurs. Le sous-titrage peut également avoir plusieurs buts, par exemple celui de faciliter la compréhension du programme par un public qui ne parle pas la langue d'origine, mais on peut aussi penser à des situations où le but ou *skopos* de la traduction est de faciliter l'apprentissage d'une langue étrangère, ou de promouvoir une langue ou dialecte en train de disparaître. Finalement, il ne faut pas oublier que dans une situation de communication de masse le public est très diversifié, par exemple en ce qui concerne le contexte socioculturel et sociolinguistique, et le niveau d'éducation, qui sont tous des facteurs qui ont une influence sur les besoins et attentes des spectateurs. En fait, il faudrait parler de groupes de spectateurs plutôt que du public en général (Gambier 2003 : 178), et un de ces groupes est celui des personnes qui ont des connaissances plus ou moins approfondies de la langue étrangère utilisée dans le programme audiovisuel.

N'oublions pas les stratégies de naturalisation et de dépaysement en traduction, l'une visant à rendre le texte plus familier aux lecteurs ou, dans notre cas, spectateurs cibles, et l'autre cherchant à préserver autant que possible la présence de la langue et culture étrangère en traduction (pour une analyse de la naturalisation et du dépaysement dans la traduction audiovisuelle, ainsi que pour une discussion des enjeux de la visibilité ou invisibilité du sous-titreur, voir Ramière 2006 et Şerban, à paraître b). Nous ne sommes probablement pas loin de la vérité en affirmant que le plus souvent il y a naturalisation, normalisation et simplification dans le sous-titrage. La normalisation et la simplification sont des processus présents en traduction en général, parfois en tant que phénomènes inconscients, et ont même été appelés des « universaux de la traduction » (Laviosa-Braithwaite 1998). Mais elles sont aussi des stratégies de transfert linguistique

et culturel, utilisées de façon délibérée dans le sous-titrage ainsi que dans d'autres formes de traduction-adaptation.

En tant que stratégies de traduction, la normalisation et la simplification sont liées à la fonction et au but du transfert, ainsi qu'au public et aux contraintes dictées par le médium, mais leur utilisation presque systématique fait l'objet de critiques telles celles formulées par Kaufmann (2004) et Nornes (2004). Dans son étude de cas sur la traduction vers le français d'un documentaire sur les difficultés d'intégration des immigrants pauvres en Israël, dans lequel le langage est extrêmement révélateur de la personnalité des locuteurs et de leur degré d'adaptation à la société d'accueil, Kaufmann (2004) évalue les stratégies employées pour traduire la diversité culturelle des immigrants. Elle fait d'abord observer que le même film, *Saint-Jean*, est traité selon des modes et des stratégies traductionnelles différentes selon le contexte : une même institution, ARTE, a choisi le voice-over intégral en Allemagne, préférant en France l'alternance du voice-over pour les interviews et des sous-titres pour les ambiances. Un même pays, la France, a produit deux traductions concurrentes de ce documentaire à quelques semaines d'intervalle, pour obéir à des missions différentes : culturelle et commerciale. Le sous-titrage et le voice-over, utilisés dans la traduction française de ce documentaire, entretiennent l'illusion de l'authenticité, mais peut-on affirmer que la réalité n'a pas été retouchée, se demande Kaufmann (2004 : 157). Les conclusions de son analyse indiquent une homogénéisation des traits de langage, une uniformisation qui répond à des normes imposées tant par l'autocensure que par un contrôle de la traduction remise, ainsi que des corrections à divers stades de l'élaboration du produit fini (Kaufmann 2004 : 156).

De son côté, Nornes (2004) remet également en question la nécessité de la normalisation et de la naturalisation systématique dans le sous-titrage, ainsi que celle, jusqu'à présent presque universellement admise, de l'invisibilité du traducteur audiovisuel. Selon Cornu (1996 : 163-164), « le 'bon' sous-titrage est un sous-titrage qui ne se

remarque pas, qui donne l'impression qu'on suit le film sans le lire. Lorsqu'on remarque les sous-titres, c'est pour en signaler les erreurs ». Par contre, Nornes (2004) fait l'apologie d'une forme de sous-titrage qu'il appelle « abusif » (« abusive subtitling ») et exige une réévaluation des normes et conventions qui régissent en ce moment plusieurs des choix stratégiques les plus importants des traducteurs audiovisuels.

3.3 Les aspects linguistiques du sous-titrage

Après avoir esquissé quelques grandes stratégies utilisées dans le sous-titrage, nous allons maintenant nous pencher sur plusieurs aspects ponctuels d'ordre linguistique. Il s'agit d'outils précieux qui permettent la mise en œuvre de la stratégie de sous-titrage choisie dans un contexte donné, en vue d'un public déterminé, mais, aussi, en fonction des caractéristiques du texte source, dans notre cas le dialogue filmique.

Le premier aspect linguistique du sous-titrage qui mérite sans doute notre attention est le transfert de l'oral à l'écrit, car il s'agit bien d'une opération délicate où il faut trouver l'équilibre entre, d'une part, le contexte oral présenté à l'écran, et d'autre part la traduction écrite. Plusieurs différences peuvent être relevées entre l'utilisation du langage à l'écrit par comparaison avec l'oral. On peut par exemple remarquer qu'il y a normalement plus de redondance à l'oral, plus d'hésitation, de répétitions, de marqueurs de l'interaction, ainsi qu'un registre moins soutenu. En même temps, il ne faut pas oublier que, lors du transfert, les sous-titres écrits ne seront pas lus isolément, mais seront perçus en tant que composante du texte multimodal que constitue le programme audiovisuel. Ainsi, les sous-titres sont éphémères et disparaissent au rythme de l'interaction qui se déroule à l'écran, sans que les spectateurs aient la possibilité de les relire s'ils ne les ont pas compris, comme ils pourraient le faire avec un livre ou un article de journal.

On pense habituellement à la traduction en tant que transfert d'une seule langue (« langue de départ ») à une autre (« langue d'arrivée »), mais en fait l'utilisation de plusieurs langues ou dialectes dans un même texte ou dans un programme audiovisuel est plus fréquente que l'on ne pourrait croire (Meylaerts 2006), pour des raisons complexes que nous ne pouvons pas détailler ici. Normalement, dans le sous-titrage, tous les échanges sont traduits, mais en utilisant des lettres cursives pour ce qui est dit dans une langue qui n'est pas la langue principale du programme audiovisuel (pour une discussion des défis en enjeu du sous-titrage des films multilingues, voir Şerban, à paraître b).

D'autres aspects linguistiques qui posent des difficultés au sous-titreur sont le registre et, surtout, l'alternance des registres qui peuvent être utilisés dans un même film, voire lors d'une seule conversation, ainsi que l'utilisation des dialectes, sociolectes, mais aussi celle d'un langage archaïque ou archaïsante (il y a des différences entre les deux). Doit-on traduire un dialecte par le langage standard, ou va-t-on traduire en un dialecte de la langue d'arrivée, et si oui, lequel ? Faut-il traduire les archaïsmes par des archaïsmes, ou doit-on moderniser le texte et, par conséquent, la nature de l'interaction entre les personnes présentées à l'écran ? Si on traduit par des archaïsmes, dans un film historique par exemple, l'utilisation des formes qui ne sont plus courantes ne va-t-elle pas ralentir la lecture et rendre difficile la compréhension des sous-titres, en vue des contraintes de durée d'affichage ? D'autre part, si on utilise un langage moderne, et, surtout, si on ne fait pas attention au registre, n'y aura-t-il pas de contradiction entre les sous-titres et ce que montrent les images (costumes et décors qui appartiennent à une autre époque) ? Autant de décisions que le sous-titreur doit prendre, mais la décision est généralement de normaliser, d'utiliser un langage standard (voir section 3.1 du présent chapitre).

La traduction des présuppositions, des références culturelles (Nedergaard Larsen 1993, Tomaszewicz 2001, Franco 2001, Ramière 2006), de l'intertextualité, la représentation, dans les sous-titres, de l'interac-

tion interpersonnelle, avec tous ses aspects complexes, ont fait l'objet de plusieurs études. Hatim et Mason (2000) abordent ainsi la question de la politesse interpersonnelle et Chaume (2004) analyse les marqueurs du discours. Dans un même cadre théorique emprunté à la pragmatique, Bruti (2006) s'intéresse à la traduction des compliments, et plusieurs chercheurs traitent de la question de l'humour, qui représente souvent une difficulté en traduction, notamment dans le cadre d'un texte multimodal (Chiaro 2006, Lorenzo, Pereira et Xoubanova 2003, Fuentes Luque 2003).

Le sous-titrage des échanges dans un langage vulgaire et la traduction des jurons ont aussi été discutés, parfois par comparaison avec le doublage (par exemple, dans Mailhac 2000). D'aucuns pensent que l'écrit rend les jurons encore plus choquants, et qu'il convient de les édulcorer en traduction ; aussi, dans un monde où la violence verbale semble augmenter et où il y a moins de tabous, certains traducteurs ne souhaitent pas utiliser un langage vulgaire, pour des raisons éthiques (voir aussi Şerban, à paraître c). Le point de vue contraire est que cette stratégie, qui peut être considérée comme une forme de censure, donne au public une idée fautive de ce qui se passe à l'écran, qu'il s'agit d'une distorsion, et qu'il peut même y avoir contradiction entre sous-titres et images, dans la mesure où ce que l'on voit dans ces dernières est d'une violence extrême, tandis que les sous-titres restent assez neutres. Quel que soit son avis personnel sur cette question, le sous-titreur n'est généralement pas libre de faire ce qu'il ou elle veut, car les chaînes de télévision ont des règles qui doivent être respectées. Il s'agit, bien entendu, de règles qui concernent la diffusion des programmes et le public visé (pour une analyse de l'influence du public sur les décisions de traduction audiovisuelle, voir O'Connell 2003, Tortoriello 2006 et Gartzonika et Şerban, à paraître).

Une discussion plus ou moins exhaustive des enjeux linguistiques du sous-titrage devrait inclure une longue liste de différents aspects tels que la deixis, la cohésion, les choix lexicaux, la progression thématique, et

beaucoup d'autres, dont plusieurs renvoient à des questions d'ordre culturel, par exemple la représentation des identités (voir De Marco 2006) et les enjeux idéologiques de la traduction. Ne pouvant les aborder tous, nous allons conclure notre bref survol avec quelques réflexions sur le genre, et nous analyserons ensuite plusieurs extraits de dialogue filmique (section 4 de ce chapitre).

Selon Hatim et Mason (1990 : 69), la notion de genre désigne des formes conventionnalisées de textes, qui reflètent les fonctions et les buts liés à des occasions sociales déterminées, et les intentions des participants. Dans toute forme de traduction, il faut prendre la question du genre en considération, ainsi que les éventuelles différences interculturelles. Ceci s'applique aussi à la traduction audiovisuelle (voir Gambier 2003 et Pettit 2004 et ce volume), car on ne traduit pas de la même façon un documentaire et un film artistique : les défis, les enjeux et les attentes du public ne sont pas les mêmes. Par exemple, dans la traduction d'une série télévisée il est important d'avoir une perspective d'ensemble de tous les épisodes, pour assurer la cohérence de la série. Dans la traduction d'un documentaire, il faut faire attention à la terminologie utilisée et à la justesse des informations. Souvent le traducteur est confronté à des formes hybrides, tels le film *Cyrano de Bergerac* (1990) de Jean-Paul Rappeneau, qui se situe à l'intersection entre film artistique et pièce de théâtre.

Afin de déterminer la stratégie traductionnelle optimale, en fonction des priorités, Nedergaard Larsen (1993 : 221) établit la classification suivante des différents genres audiovisuels : 1) programmes dans lesquels le langage est central : satire, comédie, programmes de variétés/chansons ; 2) programmes dans lesquels les personnages sont centraux : portraits, drames, films de fiction, shows ; 3) programmes dans lesquels les événements sont centraux : nouvelles/actualités, documentaires, sport. En pratique, les distinctions ne sont pas tellement nettes, et nous ne sommes probablement pas loin de la vérité en affirmant que la fonction du langage dans un programme audiovisuel est généralement très importante.

4. ANALYSE DES EXTRAITS DE DIALOGUES FILMIQUES

Nous allons maintenant présenter et discuter quelques exemples qui illustrent le cadre théorique que nous avons exposé. Les extraits que nous avons choisis sont courts, illustrant des aspects tels que la traduction des références culturelles, le registre, et le traitement de l'interaction interpersonnelle. Puisqu'il s'agit d'exemples ponctuels, plutôt que d'une étude de cas, nous ne pourrons pas nous prononcer sur les stratégies globales de sous-titrage utilisés dans les films dont nous avons tiré les exemples. Pour cela, il faudrait étudier en détail tout un ensemble de marqueurs linguistiques (voir section 3.3 ci-

Extrait 1

GALLINETTE – Qu'est-ce que vous m'en donnez, alors ?

FLEURISTE – Si vous étiez venu en février, ça aurait pu aller jusqu'à cinquante sous. Seulement, c'est la fin de la saison. Ça vaut quand même vingt sous. D'accord ?

GALLINETTE – D'accord.

Comment traduire vers l'anglais le mot « sous », qui désigne une monnaie qui n'est plus utilisée en France ? Si la langue d'arrivée est l'américain, le sous-titre peut éventuellement opter pour « dollars », ou en anglais britannique pour « pounds » (« quid » n'est pas un bon choix, à cause du registre trop familier auquel il est associé), mais ce seraient des exemples de naturalisation en traduction, en contradiction avec les images de la Provence d'antan que l'on voit à l'écran. Toujours dans le cadre d'une stratégie de naturalisation, « cents » ou « pence » rendraient plus de justice à la distance temporelle entre le spectateur contemporain et les personnages du film, car des beaux œillets comme ceux que veut vendre Gallinette se vendent de nos jours à plus de quelques centimes ou pence ; par conséquent, le choix de « cents » ou « pence » pourrait renvoyer le spectateur à une époque antérieure. « Shillings », ancienne monnaie anglaise, pourrait être une option intéres-

dessus) et, surtout, analyser leur interaction. Des méthodes tant qualitatives que quantitatives (statistiques) seraient nécessaires, afin de découvrir les éventuelles tendances qui peuvent être révélatrices d'une stratégie de sous-titrage ou d'une autre.

Notre premier extrait provient du film *Jean de Florette* (1986) de Claude Berri. Les personnages principaux, Papet (interprété par Yves Montand) et Gallinette (Daniel Auteuil), deux paysans du midi de France, sont en train de parler avec un fleuriste, auquel Gallinette veut vendre des œillets.

sante. Finalement, une autre option ouverte au traducteur est de garder le mot français « sous » ; dans ce cas, il s'agirait d'une traduction non-naturalisante, réalisée au moyen d'un emprunt lexical. On peut supposer que, dans le contexte du dialogue de Gallinette avec le fleuriste, le public n'aura pas des difficultés à comprendre qu'il s'agit de l'argent, même si la lecture des sous-titres peut être quelque peu ralentie par la présence d'un mot étranger.

Voyons maintenant un exemple de référence culturelle que nous avons tiré du film *Les Aventures de Rabbi Jacob* (1973), de Gérard Oury. L'industriel français Victor Pivert (Louis de Funès), catholique, et son compagnon Mohammed Larbi Slimane, dissident politique originaire d'un pays identifié comme « arabe », se sont déguisés en rabbins hassidiques. Ils sont recherchés tant par la police française que par plusieurs membres de la police secrète du pays de Slimane, que ces

derniers veulent éliminer. Pivert est confondu avec le vénérable rabbin new-yorkais Jacob, et les deux héros se retrouvent entraînés, malgré eux, dans une cérémonie religieuse dans le cœur du vieux quartier juif à Paris. On

demande à Pivert/Rabbi Jacob de bénir la foule, et il commence à faire solennellement le signe de la croix, mais Slimane se rend toute de suite compte que ceci risque de révéler leur identité réelle.

Extrait 2

SLIMANE Pas comme ça ! Vous vous croyez à Rome ?

On peut supposer que la plupart des spectateurs anglophones reconnaîtront sans problème la référence à Rome en tant que centre mondial du catholicisme, ce qui rend possible la traduction « *You're not in Rome* » (« Vous n'êtes pas à Rome »). Nous avons fait de la compression de texte, à cause des contraintes liées au nombre de caractères permis dans ce sous-titre. Une traduction plus explicite pourrait être « *You're not the Pope* » (« Vous n'êtes pas le pape »).

Si la référence à Rome ne pose pas de réels problèmes de compréhension, ce n'est pas le cas de « *shtreimel* », un chapeau bordé de fourrure, ressemblant à une toque, porté par certains juifs pratiquants lors du Shabbat ou lors des jours de fête. Pour comprendre l'ironie de l'extrait numéro 3 présenté ci-dessous, il faut savoir qu'un *shtreimel* peut coûter extrêmement cher.

Extrait 3

HOMME – En souvenir de ce grand jour, accepte ce modeste shtreimel.

PIVERT – Oh, lé beau shtreimel ! C'est du vison ! Je lé mettrai lé dimanche.

SLIMANE – Le samedi, pas le dimanche.

Dans la traduction d'un livre, et en fonction du public envisagé et du but de la traduction, le traducteur rajouterait peut-être une note de bas de page pour expliquer ce qu'est un *shtreimel* (même orthographe en anglais), mais dans un sous-titre ce n'est pas possible. Tant les spectateurs francophones que le public anglophone qui lit les sous-titres se trouveraient donc dans une même situation d'incompréhension s'ils n'ont pas des connaissances sur la culture ou la religion juïque, si les images ne montraient pas le *shtreimel* offert comme cadeau de bienvenue à Pivert/Rabbi Jacob, ce qui rend toute explication superflue. Par contre, l'accent de

Pivert, une des sources principales de l'humour dans le film, reste intraduisible.

L'extrait suivant présente un exemple de mélange de jargon scientifique, d'anglais parlé en Ecosse et d'anglais standard, le tout dans un très bref échange entre trois personnages du film d'animation *Chicken Run* (2000) de Peter Lord et Nick Park. Difficulté supplémentaire, Mac, le poulet écossais ingénieur, parle extrêmement vite, ce qui ne laisse pas beaucoup de temps d'affichage pour les sous-titres. La tâche du sous-titre est rendue encore plus difficile par le nombre important de changements de plan.

Extrait 4

MAC – *A sprained interior tendon connecting your radius to your humerus. I gave it a wee bit of a tweak, Jimmy, and I wrapped her up.*

ROCKY – *Was that English ?*

GINGER – *She said you sprained your wing. She fixed it.*

Pour des raisons d'espace, nous n'allons pas analyser ici les différentes traductions que l'on pourrait faire de ce dialogue, nous nous limiterons à signaler le fait qu'un certain degré de normalisation nous semble presque inévitable. Le film entier est difficile à traduire. D'abord, il s'agit d'une œuvre à la fois pour adultes et enfants, pleine de clins d'oeil à plusieurs films de guerre dont le classique américain *The Great Escape / La Grande évasion* (1963), de John Sturges.

Extrait 5

LAGARDÈRE Philippe, je te le jure, dans un an, dix ans, vingt ans, je te vengerai.
Sous-titres anglais *Philippe, I swear to thee.
In a year, 10 years... 20... / I'll avenge thee.*

La forme « *thee* » n'est pas utilisée de façon systématique dans la traduction de ce film (« *you* » est utilisé pour traduire le pronom français « tu » dans le reste du film), et aucun autre archaïsme n'est présent dans les sous-titres anglais. On ne peut donc pas parler d'une stratégie globale de traduction archaïsante de ce film de cape et d'épée, mais plutôt d'un choix qui est fait dans le sous-titrage de cette scène, probablement pour introduire un peu de couleur d'époque. L'utilité de ce choix isolé est à débattre.

Les extraits 6, 7 et 8 viennent de *Twelve Angry Men / Douze hommes en colère* (1957) de Sidney Lumet, avec Henry Fonda. Dans ce film, douze jurés se réunissent dans la salle de délibération pour décider quel sera le verdict prononcé contre un garçon accusé d'avoir assassiné son père. Les dia-

Extrait 6

JUROR 12 – *Look, maybe... Maybe this is an idea. Now, I haven't given it much thought, but it seems to me that it's up to us to convince this gentleman that he's wrong and we're right. Now, maybe if we each took a couple of minutes just to... Well, it was just a quick idea.*
JUROR 1 – *No, no, no. That's a good one.*
Sous-titres français :
JURÉ 12 – J'ai une idée. Il me semble / que c'est à nous de convaincre monsieur / qu'il a tort et que nous avons raison. / Chacun de nous pourrait... / Enfin, je dis ça comme ça. /
JURÉ 1 – Non, non. Bonne idée.

Nous allons maintenant examiner un extrait du film français *Le Bossu* (1997) de Philippe de Broca, avec les acteurs Daniel Auteuil et Vincent Perez. Ce qui nous intéresse est l'utilisation de la forme archaïque du pronom de deuxième personne singulier « *thee* » dans les sous-titres anglais de la scène de la mort du duc de Nevers (version DVD du film).

logues et le jeu des acteurs sont très importants pour la construction de chacun des douze personnages ainsi que les relations qui s'établissent entre eux au fur et à mesure du déroulement de l'intrigue. Comme nous allons le voir dans l'exemple numéro 8, ces relations changent de façon assez spectaculaire.

Dans l'extrait numéro 6 présenté ci-dessous on voit que le sous-titre élimine du texte certaines des hésitations du Juré 12 (« *look* », « *maybe* », « *Now, I haven't given it much thought* »), mais pas toutes (« Il me semble », « Chacun de nous pourrait... » « Enfin, je dis ça comme ça »). Ce choix est probablement guidé par les contraintes liées au nombre de caractères, mais aussi au passage de l'oral à l'écrit dans la traduction du dialogue filmique.

Ce que dit (et ce que ne dit pas) le Juré 12, ainsi que ses gestes et expressions du visage à travers le film, aident le spectateur à comprendre qu'il s'agit d'un personnage hésitant mais qui parle et rie beaucoup et qui change souvent d'avis. De même, le Juré 4 est caractérisé tant par ce qu'il dit que par sa manière assez hautaine de s'exprimer, comme on peut le voir dans

l'exemple numéro 7 (« *It is obvious to me, anyway* », avec l'accent sur le mot « *me* »). La traduction rend le sens de ce qui est dit, mais pas forcément toutes les informations relatives à la façon de le dire. Les spectateurs qui lisent les sous-titres doivent donc faire attention au langage corporel du personnage.

Extrait 7

JUROR 4 *It is obvious to me, anyway, that the boy's entire story was flimsy. He claimed he was at the movies during the time of the killing, yet one hour later he couldn't remember the names of the films he saw or who played in them.*
Sous-titres français
JURÉ 4 L'histoire de ce garçon / ne tient pas debout. / Il dit qu'il était au cinéma / mais il ne se souvient ni des films ni / des acteurs.

Les mêmes commentaires s'appliquent aux sous-titres de l'extrait numéro 8. La traduction rend le Juré 3 moins agressif envers le Juré 10 (« *I want you to get up* » / « Je veux que vous vous leviez », « *Come on now, give me* » / « Allez, donnez-moi » ne sont pas traduits). Reste également non traduit le « *to you* » martelé par le Juré 10, avec l'accent

sur « *you* » (« *I don't have to defend my decision to you* » / « Je n'ai pas à défendre ma décision face à vous »), qui indique un changement d'attitude très important. Le Juré 10, toujours poli envers les autres jurés, n'accepte plus d'être intimidé par le Juré 3 et le défie personnellement.

Extrait 8

JUROR 3 – *I want you to get up and tell me why you changed your vote. Come on now, give me your reasons.*
JUROR 10 – *I don't have to defend my decision to you. There is a reasonable doubt in my mind.*
Sous-titres français
JURÉ 3 – Dites-moi pourquoi / vous avez changé d'avis. Vos raisons.
JURÉ 10 – Je n'ai pas à défendre ma décision. / J'ai un doute légitime.

Dans les trois derniers extraits présentés ci-dessus la priorité est donnée au sens de ce qui est dit, et seulement en deuxième lieu à la dimension pragmatique ou, en d'autres termes, à la représentation de l'interaction interpersonnelle. Ceci va dans le sens des conclusions de Hatim et Mason (2000), dans leur étude des sous-titres anglais du film *Un*

cœur en hiver (1992) de Claude Sautet. Une analyse détaillée des défis et enjeux de la représentation, à travers la traduction, de l'interaction entre les douze personnages du film *Twelve Angry Men*, est présentée dans Șerban (à paraître a).

5. CONCLUSIONS

Le sous-titrage est une forme de traduction-adaptation, un transfert linguistique et culturel complexe qui a lieu dans un contexte multimodal présentant un certain nombre de particularités. Ce transfert se fait selon des stratégies et techniques bien déterminées, et présente des défis que nul sous-titreur ne peut éviter. Il faut donc apprendre à les reconnaître et à tenter de les relever. Certains disent ne pas avoir de théorie ou de stratégie, mais plutôt une approche empirique de la traduction. Dans ce cas, il s'agit probablement d'une théorie implicite, d'un ensemble d'idées qui n'ont peut-être pas été formulées, mais qui sont là de façon inconsciente. Par contre, un sous-titreur professionnel a besoin de connaître quelles sont les options qui s'offrent à lui ou à elle, afin d'être en mesure de prendre les décisions les plus adaptées dans chaque situation, tout en sachant que les solutions parfaites ne sont pas toujours possibles.

Plusieurs stratégies peuvent être choisies, en fonction des caractéristiques du texte de départ (le dialogue filmique) et de l'ensemble du programme audiovisuel, mais aussi en fonction du but ou *skopos* recherché et du public visé. Mais le sous-titreur n'est pas non plus totalement libre de faire ce qu'il ou elle veut, car le sous-titrage (ainsi que tou-

tes les autres formes de traduction) est régi par un ensemble de normes et de conventions dont un grand nombre est dicté par les contraintes liées à la nature du médium audiovisuel. Bien entendu, les normes et les conventions peuvent changer et évoluer, et la recherche a un rôle important à jouer dans ce processus de réévaluation.

Le sous-titreur ne peut presque jamais être tout à fait sûr que l'effet recherché par une certaine stratégie sera obtenu, même quand on a réalisé des recherches afin de connaître le profil des spectateurs visés par le programme audiovisuel. Seules les études systématiques de la réception pourraient répondre aux questions angoissées que se posent souvent les traducteurs, et leur donner un feedback précieux qui leur permettrait d'améliorer la qualité de leur travail et de mieux répondre aux besoins et attentes du public. Les études comparatives de la réception de plusieurs traductions différentes d'un même extrait audiovisuel pourraient renseigner les sous-titreur sur les réactions du public face à différentes stratégies et techniques de traduction audiovisuelle, les aidant ainsi dans la prise de décisions. Les approches cognitives du sous-titrage sont donc appelées à répondre aux questions des linguistes.

6. FAITES LE POINT

Ce chapitre examine les aspects linguistiques du sous-titrage liés à l'interculturalité. Les relations entre sous-titrage, traduction et adaptation sont abordées sous l'angle de la médiation linguistique et culturelle au regard des grandes stratégies de sous-titrage empruntées à la traductologie. L'argumentation est étayée par des micro-analyses de plusieurs extraits de dialogues

filmiques. La mise en place d'études comparatives de la réception de différentes traductions d'un même extrait audiovisuel permettrait d'être mieux à même de répondre aux besoins et aux attentes du public. Il s'agit ici de mieux comprendre le rôle joué par l'approche cognitive dans l'évolution des stratégies et des techniques de sous-titrage.

POUR ALLER PLUS LOIN

- > GAMBIER, Yves (2003) Introduction. Screen Transadaptation : Perception and Reception. Dans *The Translator. Studies in Intercultural Communication* 9(2), 171-189
- > MASON, Ian (2000) « Audience Design in Translating ». Dans *The Translator. Studies in Intercultural Communication* 6 (1), 1-22
- > TOMASZKIEWICZ, Teresa (2001) Transfert des références culturelles dans les sous-titres filmiques. Dans Y. GAMBIER et H. GOTTLIEB (Eds) *(Multi)Media Translation. Concepts, Practices, and Research*, Amsterdam/Philadelphia : John Benjamins, 237-247.

TESTEZ VOS CONNAISSANCES

- 1) Quels sont les rapports entre sous-titrage, traduction et adaptation ?
- 2) Donnez quelques exemples de stratégies globales de traduction. Essayez d'illustrer vos propos avec des exemples.
- 3) Pourquoi le spectateur joue un rôle clé dans le choix de stratégies et de techniques de sous-titrage ?
- 4) Donnez un ou plusieurs exemples de défis d'ordre culturel que l'on peut rencontrer quand on sous-titre un programme audiovisuel.

CHAPITRE 8

Le sous-titrage : le rôle de l'image dans la traduction d'un texte multimodal

Zoë PETTIT

Université de Greenwich, Royaume-Uni

1. INTRODUCTION

Le terme « audiovisuel » établit dès le départ que ce média est fondé sur la combinaison de l'auditif et du visuel, les deux étant manipulables par la caméra et la table de montage. À la radio, l'information est transmise uniquement par le biais d'éléments auditifs. Le destinataire du message se concentre sur les mots d'un débat ou sur les paroles et la musique d'une chanson. La photographie s'appuie sur le visuel et peut engendrer des compositions réalistes ou symboliques. Il s'agit d'une image statique fixée dans le temps. Dans l'audiovisuel, le

transfert de l'information devient plus complexe à cause de la stimulation de la vue et de l'ouïe par l'image animée et la bande son. Le spectateur peut voir et entendre simultanément : il perçoit une image de la vie réelle en mouvement. L'aspect et le comportement des acteurs à l'écran jouent un rôle dans la manière dont les spectateurs construisent le sens. Dans le sous-titrage, la traduction écrite qui apparaît à l'écran en forme de sous-titres, ajoute à cette complexité et l'interaction entre langage et image change.

2. LE TEXTE AUDIOVISUEL

Prédal (1995 : 135) met en relief toute la complexité du texte audiovisuel et de sa réception :

[...] le spectateur ne peut pas absorber toute l'information qu'il reçoit par les yeux et les oreilles, il lui faudrait pour ce faire saisir en quelques secondes les doubles sens du dialogue, tenir compte des inflexions de la voix, des mimiques et des gestes (comme au théâtre) mais en y ajoutant le poids d'un bruitage très composé, l'impression donnée que le cadrage tisse à ce moment avec l'environnement naturel et humain, avec les objets placés à des

endroits bien précis. Mais il y a encore le travail des éclairages, le mouvement amorcé par la caméra, le jeu entre les flous et la netteté, tout en n'oubliant pas le plan qui précède et peut-être aussi une séquence lointaine à laquelle cette scène apporte comme un écho. Triant cette matière, chacun tire son interprétation personnelle [...].

Une version sous-titrée, pour le spectateur français, ajoute une couche supplémentaire. Non seulement il se doit de comprendre le discours par le biais d'une traduction, mais il est aussi obligé de déchiffrer une

image issue d'une culture différente, d'une autre façon d'organiser la réalité.

On peut diviser le message audiovisuel en quatre catégories 1) le visuel, 2) l'auditif, 3) le verbal et 4) le non-verbal. Tout ce qui est verbal (qui peut être d'ordre visuel ou auditif) tourne autour du langage, des mots, tandis que le non-verbal (également d'ordre visuel ou auditif) porte sur le non-dit (gestualité, bruitages, effets créés par le montage etc. ; voir Gottlieb 1994a : 265). Les signes dans l'audiovisuel, tout comme au théâtre, peuvent être non seulement verbaux ou non-verbaux, mais aussi intentionnels ou non-intentionnels (Ubersfeld, 1996 : 267), sous-entendus ou explicites. Une tension s'installe entre le « dit » et le « non-dit », car l'image peut « montrer » ce que les mots ne peuvent pas exprimer ou que le réalisateur ne veut pas dire explicitement. Chaque signe en tant qu'entité discrète contribue à la compréhension et à l'interprétation globale du message filmique. Les rapports produits entre les différents signes tissent un réseau de signification (voir Helman 1984 ; Delabastita 1989).

À travers l'audiovisuel, il est donc possible de suivre le comportement de l'être humain dans diverses situations. Les films ou les émissions télévisées peuvent imiter une certaine réalité, projeter une image, un reflet des manières dont les êtres humains communiquent entre eux. La voix, l'intonation, le timbre jouent sur la façon dont on perçoit l'acteur à l'écran. À cela s'ajoutent les gestes. On reconnaît la colère d'un personnage parce qu'elle correspond à ce que l'on peut constater lors d'interactions réelles. Tout le talent de l'acteur dépend de sa capacité à se glisser dans la peau d'un personnage afin d'y jouer différentes émotions, le plus naturellement du monde, dans un contexte a priori artificiel. Comme le déclare Clerc, en se référant au cinéma, « L'écran permettait la matérialisation visible de ce qui avait toujours été ressenti comme abstrait : les émotions, les états d'âme, mais aussi les qualités et les défauts » (Clerc 1993 : 24). Les comédiens donnent l'impression d'être en colère, tristes, amoureux et ainsi de suite. Ce que dit l'acteur est complété par son langage corporel : « La parole ne va

jamais sans le geste qui la complète » (Winkin 1981 : 65-66). Donc, il est possible que le traducteur audiovisuel puisse penser à employer des mots fortement connotés pour renforcer une émotion exprimée par le biais du corps, perceptible à l'écran. Elam (1980 : 69) appelle cette forme d'expression « body-motion communication » ou « la communication par le biais du mouvement corporel » [ma traduction]. La gestualité peut renforcer ou contredire le discours, le modifier, l'animer. La notion de langage corporel prend tout son sens lorsqu'on voit des acteurs « parler » à travers leurs actions, avec l'intention de déclencher une réaction chez le spectateur.

Chaque geste, chaque mouvement représente un signe kinésique que le spectateur interprétera selon son expérience, sa culture, son « univers de référence ». On est dans le domaine de la « gestualité » ce qui inclut non seulement des gestes mais aussi des expressions, des regards, des mouvements de sourcils, des postures ; bref, de tout ce qui fait partie du langage corporel (voir Hall 1971, 1981 ; Corraze 1980 ; Argyle 1988). Il existe également des signes kinésiques universellement reconnaissables. Cependant si le mouvement affirmatif de la tête renforce le « oui » d'une personne issue de la culture occidentale, ailleurs ce même mouvement signifie l'inverse. Dura (1996) raconte son expérience dans la traduction des films du réalisateur japonais, Akira Kurosawa : « à chaque fois que ces personnages disaient 'oui', ils remuaient la tête comme pour dire 'non' et inversement ! Cette fois-là, j'ai eu carte blanche et j'ai dû faire [...] des interrogations négatives pour qu'ils puissent répondre 'non' à l'image ». Les signes kinésiques sont souvent culturellement déterminés. Il n'empêche que leur interprétation est fréquemment subjective d'où les difficultés à catégoriser un geste, à y attribuer une signification particulière.

Qu'en est-il de la proxémie ? La kinésique est synonyme de gestualité tandis que la proxémie est l'étude de la relation entre l'homme et l'espace. Les distances précises par Hall (1971) sont d'ordre personnel, social ou public. Elles vont de la distance la plus proche à la plus éloignée. Néanmoins,

à l'intérieur de chaque distance Hall établit un mode proche et un mode éloigné, expliquant : « La distance choisie dépend des rapports interindividuels, des sentiments et activités des individus concernés » (Hall 1971 : 158). Les distances entre les personnes révèlent ainsi le type de relation entre les individus et le contexte de l'échange. Les distances entre les personnes dépendent aussi du facteur culturel (Hall 1971 : 161-182).

Toucher les gens, orienter sa respiration dans leur direction ou en tâchant de les éviter, les regarder en face ou éviter leur regards, se tenir si près d'eux que l'ajustement visuel en devient impossible, tels sont des exemples de compor-

tements proxémiques qui peuvent être parfaitement convenables dans une culture et tout à fait tabous dans une autre. (Hall dans Winkin 1981 : 207)

Dans l'audiovisuel, la proxémie s'applique non seulement aux distances entre les locuteurs mais aussi aux distances entre les locuteurs et l'objectif de la caméra. La distance entre l'écran et les spectateurs reste toujours la même – ce sont les techniques filmiques (zooms, plans rapprochés, plans d'ensemble, etc.) qui changent les distances entre les acteurs et les spectateurs. Y a-t-il un effet sur le sous-titrage ? Nous tenterons de répondre à cette question.

3. LE SOUS-TITRAGE : UNE FORME DE TRADUCTION AUDIOVISUELLE

Une « reformulation écrite » de la bande son a lieu dans le sous-titrage où les dialogues oraux sont transposés à l'écrit dans de courtes phrases qui apparaissent à l'écran. Il existe plusieurs formes différentes (voir Gambier 2003). Le type de sous-titrage qui est au centre de cette étude est le sous-titrage interlinguistique synchrone. Dans les cultures occidentales, les dialogues originaux d'un film ou d'une émission télévisée sont traduits dans une autre langue et inscrits au bas de l'écran. Mais ailleurs, par exemple, en Corée ou au Japon, les sous-titres sont arrangés verticalement à gauche ou à droite de l'écran. En tous cas, les sous-titres sont synchronisés avec les dialogues que l'on entend dans la bande son originale. Il s'agit de faire partager, à partir d'une écriture, c'est-à-dire, les sous-titres, un spectacle composé d'éléments auditifs et visuels à un public qui en serait autrement exclu.

Le traducteur doit analyser le système de signes agencés d'une certaine manière, afin que sa traduction colle à ce qui se passe à l'écran. Les dialogues et autres énoncés sont ancrés dans une réalité visuelle et auditive. La richesse du message filmique met en valeur la complexité du média audiovisuel et annonce les difficultés auxquelles le

traducteur doit éventuellement se confronter. Le message verbal est accompagné par d'autres signes qui peuvent avoir une grande importance au niveau de la signification du message. Le sous-titreur cherche à rendre les énoncés de la bande son originale dans une autre langue en tenant compte du rapport entre les mots, l'image, la musique, les bruits, le tout véhiculé au moyen de la caméra et transmis à l'écran. En ce qui concerne le film sous-titré, l'interaction entre les éléments cités est modifiée par la traduction inscrite au bas de l'écran. Gottlieb (1994b : 106) souligne d'ailleurs que le succès du sous-titrage dépend du lien créé par rapport à l'image, tout comme la relation des dialogues avec l'image dans la version originale. Comme le remarque Becquemont (1996 : 152) concernant le travail du traducteur, « il faut saisir l'ensemble des relations entre les codes, qui seul déterminera en dernière instance – à l'intérieur du système de contraintes [...] – quoi traduire et comment ». Le caractère multisémiotique du média audiovisuel est souvent à l'origine des défis auxquels le traducteur audiovisuel doit faire face.

BIBLIOGRAPHIE

- AENOR (2003) Norma Española UNE 153010-2003. Subtitulado para personas sordas y personas con discapacidad auditiva. Subtitulado a través del teletexto. Madrid : AENOR – Asociación Española de Normalización y Certificación.
- ALICOATE, Jack (1939) *Film Daily Year Book of Motion Pictures*. New York : The Film Daily.
- ARGYLE, Michael (1988) *Bodily Communication*. London : Routledge. 2^e edition.
- BARTOLL, Édouard (2004) Parameters for the classification of subtitles. Dans P. ORERO (Ed.) *Topics in Audiovisual Translation*. Amsterdam : John Benjamins, 53-60.
- BASTIN, Georges L. (1993) La notion d'adaptation en traduction. Dans *Meta : Journal des traducteurs* 38(3), 473-478.
- BASTIN, Georges L. (1998) Adaptation. Dans M. BAKER (Ed.) *The Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. Londres et New York : Routledge.
- BECQUEMONT, Daniel (1996) Le sous-titrage cinématographique : contraintes, sens, servitude. Dans Y. GAMBIER (Ed.), *Les transferts linguistiques dans les médias audiovisuels*. Paris : Presses Universitaires du Septentrion, 145-155.
- BELL, Allan (1984) Language style as audience design. Dans *Language in Society* 13 (2), 145-204.
- BELL, Allan (2001) Back in style : reworking audience design. Dans P. ECKERT et J. R. RICKFORD (Eds) *Style and Sociolinguistic Variation*. Cambridge : Cambridge University Press, 139-69.
- BOATNER, Edmund (1980) *Captioned Films for the Deaf*, www.cfv.org/caai/nadh93.pdf (consulté le 7 juillet 2008).
- BOGUCKI, Lukasz (à paraître) Amateur subtitling on the Internet. Dans G. ANDERMAN et J. DÍAZ CINTAS (Eds) *Audiovisual Translation : Language Transfer on the Screen*. Basingstoke : Palgrave Macmillan.
- BORDWELL, David et THOMPSON, Kristin (2000) *L'art du film, une introduction*. Bruxelles : De Boeck Université.
- BRUTI, Silvia (2006) Cross-cultural Pragmatics : The Translation of Implicit Compliments in Subtitles. Dans *The Journal of Specialised Translation* 6, 185-197.
- CERON, Clara (2001) Punctuating subtitles : typographical convention and their evolution. Dans Y. GAMBIER et H. GOTTLIEB (Eds) *(Multi)Media Translation*. Amsterdam : Benjamins. 173-177.
- CHAUME, Frederic (2004) Discourse Markers. Audiovisual Translating. Dans *Meta : Journal des traducteurs* 49(4), 843-855.
- CHAUME, Frederic (2004) Film Studies and Translations Studies : Two disciplines at stake in Audiovisual Translation. Dans *Meta : Le Journal des Traducteurs* 49 (1), 12-24.
- CHIARO, Delia (2006) Verbally Expressed Humour on Screen : Reflections on Translation and Reception. Dans *The Journal of Specialised Translation* 6, 198-208.
- CLARK, Joe (1989) Typography and TV Captioning. *Printmag*, January/February 1989, <http://www.printmag.com/>.

- CLERC, Jeanne-Marie (1993) *Littérature et cinéma*. Paris : Éditions Nathan.
- CMP Captioned Media Program (2006) *Captioning Key : Guidelines and Preferred Techniques*. Spartanburg : CMP National Association of the Deaf.
- CORNU, Jean-François (1996) Le sous-titrage, montage du texte. Dans Y. GAMBIER (Ed.), *Les transferts linguistiques dans les médias audiovisuels*, Paris : Presses Universitaires du Septentrion, 57-164.
- CORNU, Jean-François (2004) *Le Doublage et le sous-titrage des films en France depuis 1931*. Thèse de doctorat, Université de Rennes 2 – Haute Bretagne.
- CORRAZE, Jacques (1980) *Les communications non verbales*. Paris : Presses Universitaires de France.
- DANAN, Martine (1992) Reversed subtitling and dual coding theory : new directions for foreign language instruction. *Language Learning* 42(4), 497-527.
- DANAN, Martine (2004) Captioning and subtitling : undervalued language learning strategies. Dans *Meta : Le Journal des Traducteurs* 49(1), 67-77.
- DELABASTITA, Dirk (1989) Translation and Mass-communication : Film and T.V. Translation as Evidence of Cultural Dynamics. Dans *Babel* 35(4), 193-218.
- DE LINDE, Zoé (1997) *Linguistic and Visual Complexity of Television Subtitles*. Bristol : University of Bristol. PhD Thesis.
- DE LINDE, Zoé et KAY, Neil (1999) *The semiotics of Subtitling*. Manchester : St. Jerome.
- DE MARCO, Marcella (2006) Audiovisual Translation from a Gender Perspective. Dans *The Journal of Specialised Translation* 6, 167-184.
- DEN BOER, Corien (2001) Live interlingual subtitling. Dans Y. GAMBIER et H. GOTTLIEB (Eds) *(Multi)Media Translation : Concepts, Practices, and Research*. Amsterdam and Philadelphia : John Benjamins, 167-172.
- DÍAZ CINTAS, Jorge (1998) Striving for quality in subtitling : The role of a good dialogue list. Dans Y. GAMBIER (Ed.), *Translating for the Media*, Turku, University of Turku, 199-211.
- DÍAZ CINTAS, Jorge (1999) Modalidades traductorales en los medios de comunicación audiovisual. Dans M. ALEZA (Ed.) *El contacto lingüístico en el desarrollo de las lenguas occidentales*. Colección Quaderns de Filologia, Estudis Lingüístics IV. Valencia : Universidad de Valencia, 85-99.
- DÍAZ CINTAS, Jorge (2001) *La traducción audiovisual : el subtitulado*. Salamanca : Almar.
- DÍAZ CINTAS, Jorge (2003) *Teoría y práctica de la subtitulación : inglés-español*. Barcelona : Ariel.
- DÍAZ CINTAS, Jorge (2005) Audiovisual translation today : A question of accessibility for all. *Translating Today* 4 (3-5).
- DÍAZ CINTAS, Jorge (à paraître) Back to the future in subtitling. Dans H. GERZYMISCH-ARBOGAST (Ed.) *Multidimensional Translation : Challenges*. Manchester : St. Jerome.
- DÍAZ CINTAS, Jorge et MUÑOZ SANCHEZ, Pablo (2006) Fansubs : Audiovisual Translation in an amateur environment. *The Journal of Specialised Translation* 6 : 37-52.
- DÍAZ CINTAS, Jorge et REMAEL, Aline (2007) *Audiovisual translation : Subtitling*. Manchester : St Jérôme Publishing.
- DÍAZ CINTAS, Jorge, REMAEL, Aline et ORERO, Pilar (2007, Eds) *Media for All*. Amsterdam : RODOPI.
- D'YDEWALLE, Géry (1985) Processing TV information and eye movements research. Dans G. VAN DER VEER, M.J. TAUBER, T.R.G GREEN et P. GORNY (Eds) *Readings on Cognitive Ergonomics, Mind and Computers*. Berlin : Springer Verlag : 200-204.
- D'YDEWALLE, Géry (1999) The psychology of film perception. *Psicologia Italiana. Revista della Società Italiana di Psicologia* XVII(1-3), 11-13.
- D'YDEWALLE, Géry, MUYLLE, Pierre et VAN RENSBERGEN, Johan (1985) Attention shifts in partially redundant informa-

- tion situations. Dans R. GRONER, G.W. MACCONKIE et C. MENZ (Eds) *Eye Movement and Human Information Processing*. Amsterdam : Elsevier North Holland, 375-384.
- D'YDEWALLE, Géry, VAN RENSBERGEN, Johan et POLLET, Joris (1987) Reading a message when the same message is available in another language : the case of subtitling. Dans J.K O'REGAN et A. LEVY SHOEN (Eds) *Eye movement : from physiology to cognition*. Amsterdam : North Holland. 313-321.
- D'YDEWALLE, Géry et VAN RENSBERGEN, Johan (1989) 13 developmental studies of text-picture interactions in the perception of animated cartoons with text. Dans H. MANDL et J. R. LEVIN (Eds) *Knowledge Acquisition from Text and Pictures*. Amsterdam and New York : Elsevier Science Publishers, 233-248.
- D'YDEWALLE, Géry, PRAET, Caroline, VERFAILLIE, Karl, et VAN RENSBERGEN, Johan (1991) Watching subtitled television : Automatic reading behaviour. Dans *Communication Research*, 18(5), 650-666.
- D'YDEWALLE, Géry et PAVAKANUM, Ubolwanna (1992) Watching foreign television programs and language learning. Dans F. ENGELS, D. BOUWHUIS, T. BÖSSER et G. D'YDEWALLE (Eds), *Cognitive Modelling and interactive environments in language learning*, Berlin : Springer-Verlag. 193-198.
- DOLLERUP, Cay (1974) On subtitles in television programmes. *Babel*, 20, 197-202.
- DURA, Christian (1996) *Christian Dura : le succès au bout des doigts*. Notes 149, Sept-Oct, SACEM Interview.
- EARLEY, Sharon (1978) Captioning at WGBH-TV. *American annals of the deaf*. 123 (6), 655-662.
- EISENSCHITZ, Bernard (1999) La Parole écrite : extraits des mémoires d'un traducteur. Dans J. AUMONT (Ed.) *L'Image et la parole*, Paris : Cinémathèque française, 29-45.
- ELAM, Keir (1982) *The Semiotics of Theatre and Drama*. Londres et New York : Methuen.
- Encyclopédie Hachette Multimédia (2002) Editions Hachette.
- FAWCETT, Peter (1997) *Translation and Language. Linguistic Theories Explained*. Manchester : St. Jerome.
- FERRER SIMO, María R. (2005) Fansubs y scanlations : la influencia del aficionado en los criterios profesionales. *Puentes*, 6, 27-43.
- FRANCO P.C., Eliana (2000) Documentary Film Translation : a specific practice. Dans A. CHESTERMAN et Y. GAMBIER (Eds) *Translation in context, Selected Contributions from the EST Congress, Granada 1998*, 233-242.
- FRANCO P.C., Eliana (2001) Voiced-over Television Documentaries : Terminological and conceptual issues for their research. Dans *Target* 13 (2), 289-304.
- FRANCO P.C., Eliana (2001) Inevitable Exoticism : The Translation of Culture-Specific Items in Documentaries. Dans R. AGOST et F. CHAUME (Eds) *La traducción en los medios audiovisuales*. Castelló : Publicacions de la Universitat Jaume I, 177-181.
- FISKE, John et HARTLEY, John (1982) *Reading Television*. London et New York : Routledge.
- FUENTES LUQUE, Adrián (2003) An Empirical Approach to the Reception of AV Translated Humour. Dans *The Translator. Studies in Intercultural Communication* 9(2), 293-306.
- GAMBIER, Yves (1994) Audio-visual communication : typological detour. Dans C. DOLLERUP et A. LINDEGAARD (Eds) *Teaching Translation and Interpreting 2*. Amsterdam and Philadelphia : John Benjamins, 275-283.
- GAMBIER, Yves (1996, Ed.) *Les Transferts linguistiques dans les médias audiovisuels*, Villeneuve d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion.

- GAMBIER, Yves (1997, Ed.) *Language transfer and audiovisual communication : A bibliography*. Turku : Unipaps.
- GAMBIER, Yves (2003) Introduction : Screen Transadaptation : Perception and Reception. Dans *The Translator. Studies in Intercultural Communication* 9(2), 171-189.
- GAMBIER, Yves (2003, Ed.) Screen Transadaptation : Perception and Reception. *The Translator, Screen Translation*.
- GAMBIER, Yves (2004) La traduction audiovisuelle : un genre en expansion. Dans *Meta : Journal des traducteurs* 49(1), 1-11.
- GAMBIER, Yves (2007) Sous-titrage et apprentissage des langues. Dans A. REMAEL et J. NEVES (Eds) *A Tool for Social Integration ? Audiovisual Translation from Different Angles. Linguística Antverpiensia, New Séries (6/2007)*. Hoger Instituut voor Vertalers en Tolken, Hogeschool Antwerpen, 97-113.
- GARTZONIKA, Olga et ȘERBAN, Adriana (à paraître). Greek Soldiers on the Screen : Politeness, Fluency and Audience Design in Subtitling. Dans J. DÍAZ CINTAS et G. ANDERMAN (Eds) *In So Many Words : Translating for the Screen*. Clevedon : Multilingual Matters.
- GAUTIER, Gérard-Louis (1981) La Traduction au cinéma : nécessité et trahison, *La Revue du Cinéma*, n° 363, Paris, juillet-août.
- GIELEN, Marcel (1988) *Perception des sous-titres : traitement de l'information périphérique des sous-titres*. Mémoire non publié, Université de Louvain.
- GILES, Howard, COUPLAND, Nicholas et COUPLAND, Justine (1991, Eds) *Contexts of Accommodation*. Cambridge : Cambridge University Press.
- GOTTLIEB, Henrik (1994a) Subtitling : diagonal translation. Dans *Perspectives : Studies in Translatology* 2(1), 101-121.
- GOTTLIEB, Henrik (1994b) Translating people, not words. Subtitling – visual interpretation. Dans C. DOLLERUP et A. LINDEGAARD (Eds) *Teaching Translation and Interpreting. Insights, aims, visions*. Amsterdam : John Benjamins, 261-274.
- GOTTLIEB, Henrik (1997) *Subtitles, Translation & Idioms*. Thèse de doctorat. Copenhagen : University of Copenhagen.
- GOTTLIEB, Henrik (1997) Subtitling : Diagonal translation. Dans H. GOTTLIEB *Subtitles, Translation and Idioms*. Copenhagen : University of Copenhagen. PhD Thesis, 107-134.
- GRIGNON, Pamela, LAVAUR, Jean-Marc et BLANC, Nathalie (2007) *The effects of subtitles on film understanding*. Seventeenth annual meeting of the society of text and discourse. Glasgow, Scotland, July 2007.
- GUERY, Louis (2000) *Dictionnaire des règles typographiques*. Paris : CFP.
- Grand dictionnaire de psychologue. Larousse (1993)
- HALL, Edward T. (1971) *La dimension cachée*. Paris : Éditions du Seuil.
- HALL, Edward T. (1981) Proxémique. Dans *La nouvelle communication*, Textes recueillis et présentés par Yves Winkin, Paris : Éditions du Seuil, 191-221.
- HATIM, Basil et MASON, Ian (1990) *Discourse and the Translator*. Londres et New York : Longman.
- HATIM, Basil et MASON, Ian (1997) *The Translator as Communicator*. Londres et New York : Routledge.
- HATIM, Basil et MASON, Ian (2000) Politeness in Screen Translation. Dans L. VENUTI (Ed.) *The Translation Studies Reader*. Londres et New York : Routledge, 430-445.
- HELMAN, Alica (1984) On Semiotic Problems of Audiovisual Systems. Dans J. PELZC, T. SEBOK et E. STANKIEWICZ (Eds), *Sign, System and Function*, Berlin : Mouton, 61-67.
- IVARSSON, Jan (1992) *Subtitling for the media : A Handbook of an art*. Stockholm : Transedit.
- IVARSSON, Jan (2004) *A Short Technical History of Subtitles in Europe*. <http://www.transedit.se/history.htm> (consulté le 18 avril 2008)

- IVARSSON, Jan et CARROLL, Mary (1998) *Subtitling*. Simrishamn : TransEdit.
- IVARSSON, Jan et CARROLL, Mary (1998) Code of Good Subtitling Practice. <http://www.transedit.se/code.htm>
- IZARD, Natàlia (1992) *La traducció cinematogràfica*. Barcelona : Publicacions de la Generalitat de Catalunya.
- JENSEMA, Carl et SARMA DANTURTHI, Ramalinga. (1999) *A Note on Carrying Captions Over a Shot Change*. Unpublished manuscript. Institute for Disabilities Research and Training, Inc. Silver Spring.
- JENSEMA, Carl, SHARKAWY, Samey, SARMA DANTURTHI, Ramalinga, BURCH, Robert et HSU, David (2000) Eye Movement Patterns of Captioned Television Viewers. *American Annals of the Deaf*. 145(3), 275-285.
- JIMENEZ, Catalina (2007, Ed.) *Traducción y accesibilidad. La subtítulos para sordos y la audiodescripción para ciegos : nuevas modalidades de Traducción Audiovisual*. Frankfurt am Main : Peter Lang.
- JOHNSON, Mark (1987) *The body in the mind. The bodily basis of meaning, imagination and reason*. Chicago : University Press of Chicago.
- KAGANSKY, Nina (1995) *Titra Film, une chronique cinématographique et familiale*, s.l., Titra Film.
- KARAMITROGLOU, Fotios (1998) A Proposed Set of Subtitling Standards in Europe. <http://www accurapid.com/journal/04stndrd.htm>
- KAUFMANN, Francine (1998) Aspects de la traduction audiovisuelle en Israël. Dans *Meta : Le Journal des Traducteurs* 43 (1), 98-109.
- KAUFMANN, Francine (2004) Un exemple d'effet pervers de l'uniformisation linguistique dans la traduction d'un documentaire : de l'hébreu des immigrants de « Saint-Jean » au français normatif d'ARTE. Dans *Meta : Journal des traducteurs*, 49(1), 148-160.
- KING, Cynthia et LASASSO, Carol (1994) *Caption format preferences*. NAD Broadcaster, 16 (11), 5-6.
- KING, Cynthia, LASASSO, Carol et SHORT, Douglas (1994) Digital captioning : Effects of color coding and placement in synchronized text-audio presentations. Dans H. MAURER (Ed.), *Éducational Multimedia and Hypermedia*, 1994. (pp. 329-334). Charlottesville, VA : Assoc for the Advancement of Computing in Education, Vancouver, June : 25-29.
- KOLERS, Paul, DUCHNICKY, Robert, et FERGUSON, Dennis (1981) Eye movement measurement of readability of CRT displays. Dans *Human Factors*, 23(5), 517-527.
- KOOLSTRA, Cees M. et BEENTJES, Johannes, W.J. (1999) Children's vocabulary acquisition in a foreign language through watching subtitled television programs at home. Dans *Éducational Technology Research & Development*, 47(1), 51-60.
- KOOLSTRA, Cees, ALLERD, Peeters, A. et SPINHOF, Herman (2002) The pros and the cons of dubbing and subtitling. *European journal of communication*. Vol 17(3), 325-354.
- LAKS, Simon (1957) *Le Sous-titrage de films*, Paris, Propriété de l'auteur.
- LAMBERT, Wallace, BOEHLER, Donald et SIDOTI, Larry (1981) Choosing the languages of subtitles and spoken dialogues for media presentations : implications for second languages education. *Applied psycholinguistics*, 2, 133-148.
- LAVAUR, Jean-Marc et BAIRSTOW, Dominique (2008) *Languages on the screen : Effects of fluency and interlingual subtitles on film comprehension*. XIX International Congress of Psychology. Berlin, Germany. July 2008.
- LAVAUR, Jean-Marc, et NAVA, Sophie (2008) *Interférences liées au sous-titrage intralangue sur le traitement des images d'une séquence filmée*. Dans J.M. HOC et Y. CORSON (Eds) Actes du congrès 2007 de la société française de psychologie. Nantes, septembre 2007, 59-64.

- LAVIOSA-BRAITHWAITE, Sara (1998) Universals of translation. Dans M. BAKER (Ed.) *The Encyclopedia of Translation Studies*. Londres et New York : Routledge, 288-91.
- LEESON, Lorraine et TURNER, Graham (2007, Eds) *The Sign Language Translator & Interpreter* (SLTI) 1(2).
- LEHMAN, Ernest (1999) *La mort aux trousses*. Scénario bilingue français-anglais. Cahiers du cinéma, Coll. Petite bibliothèque.
- LORENZO, Lourdes, PEREIRA, Ana et XOUBANOVA, María (2003) The Simpsons/Los Simpson. Analysis of an Audio-visual Translation. *The Translator. Studies in Intercultural Communication* 9(2), 269-291.
- LUYKEN, Georg-Michael, HERBST, Thomas, LANGHAM-BROWN, Jo, REID, Helene, et SPINHOF, Hermans (1991) *Overcoming Language Barriers in Television*. Manchester : The European Institute for the Media.
- MAILHAC, Jean-Pierre (2000) Subtitling and dubbing, for better or worse ? The English video versions of *Gazon Maudit*. Dans M. SALAMA-CARR (Ed.), *On Translating French Literature and Film*, Amsterdam : Rodopi, 129-54.
- MAGLIANO, Joseph, DIJKSTRA, Katinka et ZWAAN, Rolf (1996) Generating predictive inferences while viewing a movie, *Discourse processes*, Vol 22, 199-224.
- MAGLIANO, Joseph, MILLER, Jason et ZWAAN, Rolf (2001) Indexing space and time in film understanding, *Applied cognitive psychology*, Vol 15, 533-545.
- MARLEAU, Lucien (1982) Les sous-titres... un mal nécessaire. *Meta : Le Journal des Traducteurs* 27(3), 271-285.
- MASON, Ian (2000) Audience Design in Translating. Dans *The Translator. Studies in Intercultural Communication* 6 (1), 1-22.
- Media Consulting Group. (2007) *Study on Dubbing and Subtitling Needs and Practices in the European Audiovisual Industry. Final Report*, Media Consulting Group, Paris / Peacefulfish, London. http://ec.europa.eu/information_society/ media/overview/evaluation/studies/index_en.htm. (consulté le 14 juillet 2008)
- MEYLAERTS, Reyne (2006) Heterolingualism in/and translation. Dans *Target* 18(1), 1-15.
- MINCHINGTON, John (1999) *Sub-titling*. Hertfordshire, England. Manuscrit.
- MORENO LATORRE, Trinidad (2003) *Subtitulado para personas sordas a través del teletexto*. Faro del Silencio 195, 44-49.
- NCAM National Center for Accessible Media (1998) *Advanced Television Close Captioning* : Research Report. Boston : CPB/WGBH.
- NEVES, Josélia (2005) *Audiovisual Translation : Subtitling for the Deaf and Hard-of-Hearing*. University of Surrey-Roehampton : PhD Dissertation [disponible en téléchargement integral sur le site : <http://roehampton.openrepository.com/roehampton/handle/10142/12580>].
- NEVES, Josélia (2007a) A World of Change in a Changing World. Dans J. DÍAZ CINTAS, A. REMAEL et P. ORERO (Eds). *Media for All*. Amsterdam : RODOPI, 89-98.
- NEVES, Josélia (2007b) Of Pride and Prejudice : The divide between subtitling and sign language interpreting on television. Dans L. LEESON et G. TURNER (Eds). *The Sign Language Translator & Interpreter* (SLTI). 1(2) : 251-274.
- NEVES, Josélia (2007c) There is research and research : Subtitling for the Deaf and hard of hearing. Dans C. JIMENEZ (Ed) *Traducción y accesibilidad. La subtitulación para sordos y la audiodescripción para ciegos : nuevas modalidades de Traducción Audiovisual*. Frankfurt am Main : Peter Lang, 27-40.
- NEVES, Josélia (2007d) *Vozes que se Vêem - Guia de Legendagem para Surdos*. Leiria : Instituto Politécnico de Leiria et Universidade de Aveiro, Portugal.
- NEVES, Josélia (sous presse) Training in SDH. Dans J. DÍAZ CINTAS (Ed.). *The Didactics of Audiovisual Translation*. Philadelphia and Amsterdam : John Benjamins.

- NEDERGAARD LARSEN, Birgit (1993) Culture-bound problems in subtitling. Dans *Perspectives : Studies in Translatology* 1(2), 207-242.
- NORD, Christiane (1997) *Translating as a Purposeful Activity. Functionalist Approaches Explained*. Manchester : St. Jerome Publishing.
- NORNES, Abe Mark (2004) For an Abusive Subtitling. Dans L. VENUTI (Ed.) *The Translation Studies Reader 2^e édition*. Londres et New York : Routledge, 447-469.
- O'CONNELL, E.M.T. (2003) *Minority Language Dubbing for Children*. Oxford : Peter Lang.
- Petit Larousse (2004) Editions Larousse.
- PETTIT, Zoë (2004) The Audio-visual Text : Subtitling and Dubbing Different Genres. Dans Y. GAMBIER (Ed.), *Traduction Audiovisuelle*, édition spéciale de *Meta : Journal des traducteurs* 49(1), 25-38.
- PREDAL, René (1995) *Les médias et la communication audiovisuelle*. Paris : Éditions d'Organisation.
- PRENDERGAST, Roy M. (1992) *Film Music : A Neglected Art*. New York and London : W.W. Norton.
- RAMIÈRE, Nathalie (2006) Reaching a Foreign Audience : Cultural Transfers in Audiovisual Translation. Dans *The Journal of Specialised Translation* 6, 152-166.
- REMAEL, Aline (2004) A place for film dialogue analysis in subtitling courses. Dans P. ORERO (Ed.) *Topics in Audiovisual Translation*. Amsterdam : John Benjamins, 103-126.
- REMAEL, Aline et NEVES, Josélia (2007, Eds) *A Tool for Social Integration ? Audiovisual Translation from Different Angles. Linguistica Antverpiensia, New Series (6/2007)*. Hoger Instituut voor Vertalers en Tolken, Hogeschool Antwerpen.
- ROBSON, Gary D. (2004) *The Closed Captioning Handbook*. Amsterdam : Elsevier.
- SCHWITTERS, Kurt (1924) Rules about Typography. Dans *MERZ*, 91.
- ŞERBAN, Adriana (à paraître a) Investigating the Language of Subtitles : Questions, Methods, Applications. Dans M. BALLARD (Ed.) *Les corpus en linguistique et en traductologie*. Presses de l'Artois.
- ŞERBAN, Adriana (à paraître b) *Subtitling Multilingualism : The Visibility of the Translator*.
- ŞERBAN, Adriana (à paraître c) *Accommodation, censure et autocensure dans la traduction*.
- STALLARD, Gerry (2003) *Final Report to Cenelec on TV for All. Standardization Requirements for Access to Digital TV and Interactive Services by Disabled People*. www.cenelec.org/NR/rdonlyres/5C6E5124-6034-422A-A1CC62B22974_6C3/664/inalreportTVforall.pdf. (consulté le 20 juillet 2008)
- STARK, Jason (2006) *Captioning Key : Guidelines and Preferred Techniques*. <http://cfv.org/caai/nadh7.pdf>
- STEWART, David A. (1984) Captioned Television for the Deaf. *B.B. Journal of Special Education*. Spring 1984 1 (8), 61-69.
- TALAVAN ZANON, Noa (2006) Using subtitles to enhance foreign language learning. *Porta Linguarum* 6, 41-52.
- TAYLOR, Insuo et TAYLOR, Martin (1983) *Psychology of Reading*. New York : Academic Press.
- TOMASZKIEWICZ, Teresa (1993) *Les opérations linguistiques qui sous-tendent le processus de sous-titrage des films*, Poznan : Adam Mickiewicz University Press.
- TOMASZKIEWICZ, Teresa (2001) Transfert des références culturelles dans les sous-titres filmiques. Dans Y. GAMBIER et H. GOTTLIEB (Eds) *(Multi)Media Translation. Concepts, Practices, and Research*, Amsterdam, Philadelphia : John Benjamins, 237-247.
- TORTORIELLO, Adriana (2006) Funny and Educational across Cultures : Subtitling Winnie The Pooh into Italian. Dans *The Journal of Specialised Translation* 6, 53-67.

TOURY, Gideon (1995) *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Amsterdam/ Philadelphia : John Benjamins.

UBERSFELD, Anne (1996) *Lire le théâtre II : L'école du spectateur*. Paris : Éditions Belin.

VANDEKERCKHOVE, Reinhild, DE HOUWER, Annick, REMAEL, Aline, et VAN DER NIEPEN, Isabelle (2006) Intralinguale ondertiteling van Nederlandstalige televisieprogramma's in Vlaanderen : linguïstische en extra-linguïstische determinanten. Dans T. KOOLE, J. NORTIER et B. TAHITU (Eds) *Artikelen van de vijfde socio-linguïstische conferentie*. Delft : Eburon, 503-513.

VAN DER MOLEN, Jaap (2000) The impact of television, print, and audio on children's recall of news. A study of tree alternative explanations for the dual-coding hypothesis. *Human communication research*, Vol 26 (1), January 2000, 3-26.

VANDERPLANK, Robert (1988) The value of teletext sub-titling in language learning. *ELT Journal*, 42, 272-281.

VANDERPLANK, Robert (1992) Non-native speaker viewers' use of teletext subtit-

les in English : some exploratory studies. Dans G. DAVIES et M. HUSSEY (Eds) *New Technology in Language Learning*. Frankfurt : Peter Lang, 89-102.

VERMEER, Hans (1996) *A skopos theory of translation (Some arguments for and against)*. Heidelberg : TEXTconTEXT - Verlag.

WEINBERG, Herman (1985) *Booze, Cigars, and Movies*. New York : Anthology Film Archives.

WEHN, Karin (1998) Re-dubbing of US-American television series for the German television : the case of *Magnum, P.I.* Dans Y. GAMBIER (Ed.), *Translating for the Media*, Turku : University of Turku, 185-199.

WILLIS, John (2004) *Screen World*. New York, Aplause.

WINKIN, Yves (1981) *La nouvelle communication*. Textes recueillis et présentés par Y. WINKIN. Paris : Éditions du Seuil.

ZWAAN, Rolf, LANGSTON, Mark et GRAESSER, Arthur (1995) The construction of situation models in narrative comprehension : An event-indexing model. *Psychological Science*, 6, 292-297.

BIBLIOGRAPHIE

FILMOGRAPHIE

(par ordre chronologique)

Arrivée d'un train à la Ciotat (1895), Frères Lumière, France.

Uncle Tom's Cabin / La case de l'oncle Tom (1903), Edward S. Porter, États-Unis.

Fantômas (1913-1914), Louis Feuillade, France.

The Jazz singer / Le chanteur de Jazz (1927), Alan Crosland, États-Unis.

Mr Wu (1927), William Nigh, États-Unis.

Okjabr / October / Octobre (1927), Sergueï Mikhaïlov Enseinstein, Russie.

Bringing Up Baby / L'impossible Monsieur Bébé (1938), Howard Hawks, États-Unis.

Manhunt / Chasse à l'homme (1941), Fritz Lang, États-Unis.

Citizen Kane (1941), Orson Welles, États-Unis.

Casablanca (1942), Michael Curtiz, États-Unis.

Roma città aperta / Rome ville ouverte (1945), Roberto Rossellini, Italie.

It's a wonderful life / la ville est belle (1946), Franck Capra, États-Unis.

Notorious / Les Enchaînés (1946), Alfred Hitchcock, États-Unis.

The Killers / Les tueurs (1946), Robert Siodmak, États-Unis.

Broken Arrow / La flèche brisée (1950), Delmer Daves, États-Unis.

Diplomatic courier / Courier diplomatique (1953), Henri Hathaway, États-Unis.

Living Desert / Le désert vivant (1953), James Algar, Productions Walt Disney, États-Unis.

The Vanishing Prairie / La grande prairie (1954), Walt Disney, États-Unis.

Ascenseur pour l'échafaud (1957), Louis Malle, France.

La chatte (1957), Henri Decoin, France.

Twelve Angry Men / Douze hommes en colère (1957), Sidney Lumet, États-Unis.

North by Northwest / La mort aux trousses (1959), Alfred Hitchcock, États-Unis.

Lolita (1962), Stanley Kubrick, États-Unis.

The Great Escape / La Grande évasion (1963), John Sturges, États-Unis.

The Sound of Music / La mélodie du bonheur (1965), Robert Wise, États-Unis.

Un homme et une femme / A Man and a Woman (1966), Claude Lelouch, France.

The Spy who Came in from the Cold / L'espion qui venait du froid (1967), Martin Ritt, États-Unis.

Butch Cassidy and the Sundance Kid / Butch Cassidy et le Kid (1969), George Roy Hill, États-Unis.

La caduta degli dei / The Damned / Les damnés (1969), Luchino Visconti, Italie.

The Wild Bunch / La horde sauvage (1969), Sam Pekinpah, États-Unis.

A Man Called Horse / Un homme nommé cheval (1970), Elliot Silverstein, États-Unis.

Morte a Venezia / Death in Venice / Mort à Venise (1970), Luchino Visconti, Italie.

R

Reconnaissance vocale 29, 34–35, 46, 52
 Repérage 5, 10, 12–13, 15–16, 71, 75, 143–145

S

Scroll 65
 Séquence 65, 72, 78–81, 101, 108, 110, 114, 117–129, 135, 143–144
 Simulation 12–13, 75, 80
 Sous-titrage 5–7, 9–20, 24–25, 27–41, 43–56, 58–60, 66, 69, 71, 73–74, 79, 81–82, 85, 87–94, 96, 98–99, 101, 103–111, 115–116, 118, 120, 122, 124–129, 131–132, 135, 137, 143–148
 Sous-titrage
 – chimique 10, 13
 – électronique 12, 36–37
 – en direct 34, 48, 52, 60
 – interlinguistique 5, 33, 35, 46, 85, 89, 103, 120, 126–127, 145
 – intralinguistique 5, 30–33, 35, 46, 53, 74, 127
 – laser 36–37
 – optique 10, 36
 – photochimique 36
 – pour sourds et mal entendants 41
 Sous-titres 5–7, 9–16, 18–25, 27–41, 43, 45–60, 62–63, 65–67, 73–76, 79–81, 85, 88–97, 99, 101, 103, 105–110, 113–129, 134, 136–137, 141, 143–147
 – bilingues 30, 34
 – codés 36
 – ouverts 36
 Surtitres 6, 39, 145

T

Télétexte 29–30, 36, 43, 48, 55, 145
 Texte cible 28–29
 Texte de départ 6, 69, 71–72, 74, 79, 81–83, 90, 98, 145
 Texte multimodal 6, 88, 92–93, 101, 110, 148
 Texte source 29, 35, 86, 90, 92
 Traduction 5–7, 10–13, 23, 27–31, 33–36, 38–41, 44, 47, 52, 56, 66, 69–70, 72–75, 78, 80–83, 85–99, 101–111, 115, 131, 134–135, 137, 141, 143–148
 Traduction audiovisuelle.TAV 5–7, 28–30, 41, 47, 52, 66, 69, 88–89, 91, 93, 98, 103, 115, 134–135, 143–145, 147–148
 Traductologie 6–7, 85–86, 90, 98, 128, 137, 144, 147–148
 Traitement de l'information 15, 113–114, 118, 127–129, 134, 146
 Transcription des dialogues 72, 77
 Transfert linguistique 5, 81, 85, 87–91, 98, 145–146
 Typographie 48, 55–56, 58

V

Version doublée 22, 38, 74, 122–123
 Version multilingue 74
 Version originale 12–14, 17, 21–22, 24, 73, 76, 103, 105, 115, 122–123, 125, 145–146
 – sous-titrée 105, 115, 122–123, 145–146
 Voice over (Voix Off) 5–6, 29, 41, 47, 66, 73, 75–76, 79–81, 83, 88, 146

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION
 LE SOUS-TITRAGE DES FILMS : APPROCHES PLURIDISCIPLINAIRES 5
Jean-Marc LAFAUR et Adriana ȘERBAN

X CHAPITRE 1
 Pratiques du sous-titrage en France des années 1930 à nos jours 9
Jean-François CORNU

1. Introduction 9
2. Du texte dans l'image 9
3. Les procédés techniques des années 1930 aux années 1980 10
4. La question du repérage 10
5. Informatique et rayon laser : des années 1980 à nos jours 12
6. Les pratiques des adaptateurs 13
7. Le sous-titrage au service de l'art cinématographique 13
8. Sous-titrage ou sabotage ? 14
9. Conclusions 15
10. Faites le point 15
 - Pour aller plus loin 16
 - Testez vos connaissances 16

CHAPITRE 2
 Le sous-titrage dans le cinéma américain :
 de la plaisanterie à la nécessité dramatique 17
Christian VIVIANI

1. Introduction 17
2. Le cinéma muet : *Mr. Wu* 18
3. L'âge classique : *Chasse à l'homme* 19
4. Le renouveau : *Le Parrain* et *French Connection II* 20
5. Le cinéma contemporain : *Matewan* et *Danse avec les loups* 22
6. Perspectives d'avenir, les séries télévisées : *Lost* 23
7. Faites le point 24
 - Pour aller plus loin 25
 - Testez vos connaissances 25

X CHAPITRE 3
 Pour une classification des sous-titres à l'époque du numérique 27
Jorge DIAZ CINTAS

1. Introduction 27
2. Définition 27
3. Classification des sous-titres 29
 - 3.1 Les paramètres linguistiques 30
 - 3.1.1 Le sous-titrage intralinguistique 30
 - 3.1.2 Le sous-titrage interlinguistique 33
 - 3.1.3 Les sous-titres bilingues 34

| | |
|---|----|
| 4. Le temps de préparation | 34 |
| 5. Paramètres techniques | 36 |
| 6. Méthodes de projection des sous-titres | 36 |
| 7. Le format de distribution | 37 |
| 8. Les surtitres | 39 |
| 9. Les intertitres | 39 |
| 10. Les <i>Fansubs</i> | 40 |
| 11. Faites le point | 41 |
| Pour aller plus loin | 41 |
| Testez vos connaissances | 41 |

CHAPITRE 4

Le sous-titrage pour sourds et malentendants :
à la recherche d'une qualité possible

| | |
|--|----|
| <i>Josélia NEVES</i> | |
| 1. Introduction | 43 |
| 2. Sous-titrage pour « Qui » ? | 44 |
| 3. Quelles sont les caractéristiques du SM ? | 46 |
| 4. Normes et conventions | 47 |
| 4.1 Normes de présentation | 48 |
| 4.2 Identification des parlants | 49 |
| 4.3 Effets sonores | 49 |
| 4.4 Musique | 50 |
| 4.5 Aspects linguistiques | 50 |
| 5. Réflexion finale | 51 |
| 6. Faites le point | 53 |
| Pour aller plus loin | 54 |
| Testez vos connaissances | 54 |

CHAPITRE 5

Le format des sous-titres : les mille et une possibilités

| | |
|---|----|
| <i>Pilar ORERO</i> | |
| 1. Introduction | 55 |
| 2. Brève histoire du sous-titrage | 56 |
| 3. Le format des sous-titres | 57 |
| 4. La typographie dans le sous-titrage | 58 |
| 4.1 Les caractères | 58 |
| 4.2 Les couleurs | 59 |
| 4.3 La boîte de dialogue | 62 |
| 4.4 Le nombre de lignes | 63 |
| 4.5 Le positionnement des sous-titres sur l'écran | 63 |
| 4.6 Le nombre de caractères | 65 |
| 4.7 Les changements de séquence | 65 |
| 5. Conclusion | 66 |
| 6. Faites le point | 66 |
| Pour aller plus loin | 67 |
| Testez vos connaissances | 67 |

CHAPITRE 6

Le sous-titrage des documentaires : défis et enjeux de l'établissement
du texte de départ

| | |
|---|----|
| <i>Francine KAUFMANN</i> | |
| 1. Introduction | 69 |
| 2. Le documentaire : un genre à part entière | 69 |
| 3. Les étapes de la réalisation d'un documentaire | 71 |
| 4. Les divers modes de traduction | 72 |
| 5. L'établissement du texte de départ | 74 |
| 5.1 Le corpus utilisé | 74 |
| 5.2 La transcription des dialogues | 77 |
| 6. Une reconstitution arbitraire du texte de départ | 79 |
| 7. En guise de conclusion | 81 |
| 8. Faites le point | 83 |
| Pour aller plus loin | 83 |
| Testez vos connaissances | 83 |

CHAPITRE 7

Les aspects linguistiques du sous-titrage

| | |
|--|----|
| <i>Adriana ȘERBAN</i> | |
| 1. Introduction | 85 |
| 2. Sous-titrage, traduction, adaptation | 85 |
| 3. Stratégies de transfert linguistique et culturel dans le sous-titrage | 89 |
| 3.1 Prolégomènes | 89 |
| 3.2 Stratégies globales de traduction | 90 |
| 3.3 Les aspects linguistiques du sous-titrage | 92 |
| 4. Analyse des extraits de dialogues filmiques | 94 |
| 5. Conclusions | 98 |
| 6. Faites le point | 98 |
| Pour aller plus loin | 99 |
| Testez vos connaissances | 99 |

CHAPITRE 8

Le sous-titrage : le rôle de l'image dans la traduction d'un texte multimodal

| | |
|--|-----|
| <i>Zoë PETTIT</i> | |
| 1. Introduction | 101 |
| 2. Le texte audiovisuel | 101 |
| 3. Le sous-titrage : une forme de traduction audiovisuelle | 103 |
| 4. Un genre audiovisuel : la série télévisée | 104 |
| 5. Étude de cas : le sous-titrage de <i>NYPD Blue</i> | 105 |
| 5.1 Signes visuels et techniques filmiques | 105 |
| 5.2 Le sous-titrage et le langage corporel | 108 |
| 6. Conclusion | 110 |
| 7. Faites le point | 110 |
| Pour aller plus loin | 111 |
| Testez vos connaissances | 111 |

| | |
|--|-----|
| CHAPITRE 9 | |
| La compréhension des films sous-titrés | 113 |
| <i>Jean-Marc LAVAUUR</i> | |
| 1. Introduction | 113 |
| 2. Nature des informations à traiter et compréhension de films | 113 |
| 3. Le traitement cognitif des films sous-titrés | 115 |
| 4. Le traitement des éléments visuels d'un film | 115 |
| 5. Le rôle du sous-titrage dans la compréhension des films | 116 |
| 6. Expériences | 118 |
| 6.1 Expérience 1 : interférences liées au sous-titrage « intralinguistique » sur le traitement des éléments visuels d'une séquence filmée | 118 |
| 6.1.1 Méthode | 118 |
| 6.1.2 Procédure expérimentale | 119 |
| 6.1.3 Résultats | 119 |
| 6.2 Expérience 2 : la compréhension des films doublés et sous-titrés | 120 |
| 6.2.1 Phase préparatoire | 120 |
| 6.2.2 Phase expérimentale | 122 |
| 6.3 Expérience 3 : rôle des sous-titres dans la compréhension de films : effets du niveau de langue des spectateurs | 124 |
| 6.3.1 Méthode | 125 |
| 6.3.2 Résultats | 125 |
| 7. Conclusion | 127 |
| 8. Faites le point | 128 |
| Pour aller plus loin | 129 |
| Testez vos connaissances | 129 |
| | |
| BIBLIOGRAPHIE | 131 |
| FILMOGRAPHIE | 139 |
| WEBOGRAPHIE | 141 |
| GLOSSAIRE DES TERMES TECHNIQUES | 143 |
| BIOGRAPHIE DES CONTRIBUTEURS | 147 |
| INDEX DES AUTEURS CITÉS | 149 |
| INDEX DES NOTIONS | 153 |
| ANNEXE : ILLUSTRATIONS EN COULEURS DU CHAPITRE 5 | 161 |