

---

## La machine, le cinétique, et le supra-segmental

Christine Decognier

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/entrelacs/141>

DOI : 10.4000/entrelacs.141

ISSN : 2261-5482

### Éditeur

Éditions Téraèdre

### Édition imprimée

Date de publication : 1 novembre 2005

Pagination : 92-96

ISBN : 978-2-912868-70-1

ISSN : 1266-7188

### Référence électronique

Christine Decognier, « La machine, le cinétique, et le supra-segmental », *Entrelacs* [En ligne], 5 | 2005, mis en ligne le 01 août 2012, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/entrelacs/141> ; DOI : 10.4000/entrelacs.141

---

Ce document a été généré automatiquement le 19 avril 2019.

Tous droits réservés

---

# La machine, le cinétique, et le supra-segmental

Christine Decognier

---

## Les choix signifiants et esthétiques induits par la machine dans le domaine du sous-titrage

- 1 En matière de traduction de film, de fortes contraintes techniques pèsent sur l'adaptation en vue du sous-titrage et conditionnent le travail de traduction / adaptation. Et l'on peut s'interroger sur les caractéristiques propres à ce type très particulier de traduction. Quels sont les processus qui y sont mis en œuvre ? La traduction de film peut-elle être considérée comme une œuvre d'écriture, comme une création à part entière ? Ou bien participe-t-elle d'une réécriture, d'une recreation cinématographique ? Le sous-titrage d'un film est-il une atteinte à « l'œuvre de cinéma comme objet fixe et intouchable »<sup>1</sup> ? Et puisque ce numéro de la revue *Entrelacs* est consacré au thème de la machine, il n'est pas sans intérêt d'explorer son impact sur l'écriture d'adaptation et de cerner l'espace que la machine laisse à cette écriture.
- 2 Quelques exemples de films anglophones sous-titrés en français permettront d'analyser certaines répliques dans la recreation de l'œuvre pour y repérer les choix opérés, leur signification, leur impact sur l'économie esthétique de l'œuvre cinématographique.

## Les étapes techniques du sous-titrage

- 3 Le sous-titrage est d'abord un procédé technique. La connaissance de ce procédé est donc indispensable pour comprendre les choix d'écriture de l'adaptateur. Rappelons brièvement les étapes techniques du sous-titrage pour le cinéma aujourd'hui :
  1. le report vidéo : le film argentique est d'abord transféré sur un support VHS avec inscription du code temporel visible à l'écran.

2. Le repérage/découpage (*spotting* en anglais) : chaque réplique du dialogue original est découpée en séquences correspondant au temps de lecture nécessaire et les points d'entrée et de sortie sont saisis pour chacune de ces séquences ainsi définies.  
Le repérage/découpage permet au logiciel de sous-titrage de calculer alors le nombre de caractères disponibles pour le sous-titre.
3. L'adaptation : en fonction du découpage effectué, des contraintes d'espace-temps définies, et donc du nombre de caractères disponibles indiqué par le logiciel de sous-titrage, l'adaptateur rédige les sous-titres. Il saisit ses sous-titres sur la disquette de repérage.
4. La simulation : en présence du client (producteur ou autre), et parfois du réalisateur, on procède à une présentation des sous-titres sur l'image vidéo en temps réel. Cette opération permet de modifier instantanément le repérage, le temps de lecture ou le texte des sous-titres en fonction des souhaits du réalisateur et/ou du client. Le travail de l'adaptateur est alors validé.
5. La synchronisation permet de contrôler la conformité de la copie à sous-titrer avec celle qui a servi au repérage et au travail d'adaptation.
6. La gravure au laser : un faisceau laser désintègre l'émulsion du film à l'emplacement désigné par la disquette de repérage et laisse la pellicule transparente : les lettres ainsi gravées apparaissent en blanc lors de la projection.

## L'adaptation et ses contraintes

- 4 Quelles contraintes ce processus induit-il sur le sous-titrage au cinéma ?

### La règle du synchronisme

- 5 Un sous-titre reste affiché à l'écran pendant la durée exacte du message sonore correspondant, tout en ménageant le confort de lecture du spectateur

### La durée de projection du sous-titre

- 6 Chaque entreprise de sous-titrage édicte son propre cahier des charges, mais les règles qui prévalent sont relativement similaires. Nina Kagansky les rappelle dans son histoire de Titra Film : *« La liaison œil - cerveau est moins rapide que la liaison oreille - cerveau. On met donc plus de temps pour lire que pour entendre. Rappelons à ce propos que la vitesse de déroulement de la pellicule est de 24 images / seconde. Prenons comme exemple une phrase prononcée durant 50 images : cette distance de 50 images s'appelle le temps de lecture. Théoriquement, les spectateurs peuvent lire en moyenne 12 lettres par seconde. Ils ont donc besoin de 2 images par lettre. En 50 images (soit deux secondes), ils auront le temps lire 25 lettres. Nous pouvons comprendre alors les acrobaties intellectuelles auxquelles l'adaptateur est parfois soumis ! »*<sup>2</sup>
- 7 Un sous-titre de 2 lignes de 70 signes nécessitera donc un temps d'affichage de 4 »30. Notons que la définition des lettres étant de qualité inférieure à la télévision, et que la définition de l'image et la taille de l'écran et donc des lettres sont également moindres, le temps de lecture des sous-titres à la télévision est encore plus bref (la ligne de sous-titre n'excède généralement pas 32 signes).

## L'insertion et l'élimination des sous-titres

- 8 Pour des raisons relevant à la fois de choix esthétiques de respect du rythme du montage et de raisons cognitives (un spectateur lisant un sous-titre chevauchant un changement de plan est amené inconsciemment à reprendre la lecture du sous-titre au début de la ligne au moment du changement de plan<sup>3</sup>), la tradition veut qu'un sous-titre ne chevauche pas deux plans.
- 9 Chaque projection d'un sous-titre doit être espacée de <sup>4</sup> à 6 images, soit entre 1/6 et ¼ de seconde environ afin de permettre à l'œil d'enregistrer le changement de sous-titre.
- 10 Pourquoi de telles contraintes ?

## La primauté de l'image

- 11 Rappelons que le sous-titre, comme le dit Paul Memmi, « pollue l'image du chef-opérateur. On prend entre 1/5 et ¼ du cadre. On éclaire des tombeaux, on mange l'herbe des prés, on assèche les rivières, on tatoue les omoplates, on brode sur les couvre-lits. »<sup>4</sup> L'irruption de caractères écrits interfère donc sur les images en mouvement du film et la perception du spectateur en est altérée. De quelle façon ? A notre connaissance, peu de recherches esthétiques ont été menées jusqu'à présent pour évaluer les modifications de l'action spectatorielle engendrées par le sous-titrage.
- 12 L'image requiert toute la vision et tout le temps de vision du spectateur. Or, il faut ajouter au temps consommé par la lecture du sous-titre le temps passé en balayage de l'écran pour aller chercher le sous-titre<sup>5</sup>. Dans le domaine de l'activité cognitive du spectateur, comme dans celui de la perception esthétique, il existe peu de publications, à l'exception de quelques travaux en psychologie, notamment à l'université de Louvain.

## Dans l'adaptation

- 13 Priorité donc à l'obligation de discrétion et la recherche absolue de lisibilité, tant dans le domaine typographique que dans le choix des traductions proposées.
- 14 En matière de traduction, il faut donner l'impression au spectateur que tout est traduit, alors que l'œil n'enregistre pas un texte, nous l'avons vu, à la même vitesse que l'oreille. Pour Georges Dutter, « le sous-titrage ne peut restituer que 60 % du dialogue. Pour les films bavards, on tombe même à 50 % »<sup>6</sup>.

## Analyse de quelques exemples

- 15 Prenons d'abord l'exemple de *Raining Stones* (Kenneth Loach), adaptation : Brigitte Lescut et Ian Burley (st video CMC).
- 16 Cette scène est la première scène après la scène du générique au cours de laquelle les deux protagonistes, Bob et Tommy, deux chômeurs de la banlieue de Manchester, volent ce qu'ils croient être un agneau pour le débiter et le vendre afin de gagner un peu d'argent pour acheter une robe à la fille de Bob pour sa première communion. Ici, dans cette scène dont le comique provient à la fois de la caractérisation des personnages, de la

situation et des dialogues, les deux amis ne savent comment venir à bout de l'animal qu'ils ont ramené dans leur jardin.

(Voir tableau annexe A)

## Quels transferts linguistiques ?

- 17 Un simple coup d'œil permet de comparer le volume du message oral et le nombre de signes typographiques des sous-titres et d'en tirer les premiers enseignements : les signes verbaux visuels sont bien plus concis que leurs équivalents acoustiques. Des répétitions sont évitées. Les structures des phrases apparaissent simplifiées dans les sous-titres. L'hypotaxe (syntaxe élaborée fondée sur une subordination) fait place à la parataxe (juxtaposition de phrases simples, sans subordination), comme dans l'exemple suivant :
- « when you kill it, I'll skin it » qui devient « Tue-le, je le dépouillerai » (0.03.09)
- 18 Si la syntaxe est simplifiée par rapport au degré d'élaboration du discours qui caractérise le code écrit, elle ne tolère cependant pas les nombreuses incorrections qui caractérisent le code oral, comme « *that's me fucking tea* » (0.03.22), pour « *that's my fucking tea* » ou bien « *You've four legs, don't you* » (0.03.42), pour « *You've four legs, haven't you* » ou bien encore « *all them chops* » (0.03.46) pour « *all these chops* ». La langue des sous-titres, parce qu'elle relève ici plus du code écrit que du code oral, ne peut garder une telle quantité de solécismes qui auraient pour effet de ralentir le rythme de lecture du spectateur. Il suffit de constater à quel point la moindre erreur d'orthographe dans un sous-titre gêne le spectateur que nous sommes.

Étudiantes en DESS de Traduction de film, au travail devant la visionneuse.



Étudiantes en DESS de Traduction de film, au travail devant la visionneuse.



- 19 Il est aisé de percevoir dans cet extrait qu'un certain nombre d'injonctions de l'un à l'autre se comprennent par la gestuelle des deux personnages. Les adaptateurs font preuve ici d'un savant dosage entre les éléments qu'il n'est pas nécessaire de reproduire dans les sous-titres et la nécessité de satisfaire l'attente du spectateur qui ne comprendrait pas si du « *temps de lecture* », tel que le définit Nina Kagansky plus haut, n'était pas comblé par un sous-titre, ce qui justifie quelques répétitions d'interjections du type « *allez* », « *vas-y* »...
- 20 Ce qui singularise aussi ce dialogue, c'est bien sûr la nature argotique de sa langue ; les *jeez*, *bleeding*, *blimey*, *fucking*, etc, abondent et dénotent bien entendu lourdement l'appartenance sociale et régionale des deux protagonistes. Or une expression argotique est toujours un idiotisme et échappe, par essence, à toute tentative de transposition littérale d'une langue à une autre. L'adaptateur doit donc faire, dans ces cas-là, œuvre de re-création dans la restitution des dialogues. Dans le cas présent, nous pouvons observer d'une part une tendance à la neutralisation du discours, qui s'explique par la différence d'intensité entre un juron proféré de vive voix et un juron écrit, et un certain nombre de déplacements et de transpositions<sup>7</sup> qui prennent en compte les spécificités des deux langues : là où la langue anglaise utilise la forme adjectivale pour le juron (*fucking*, *bleeding*), la langue française privilégie la forme nominale (« *putain* », « *con* »).

## Le segmental et le suprasegmental

- 21 Pour opérer un relevé plus fin des éléments qui sont effectivement traduits dans les sous-titres, il faut recourir aux outils d'analyse linguistique de la segmentation du discours. A la suite des travaux de Chomsky, qui a mis en évidence la possibilité de segmenter la chaîne sonore par unités phoniques distinctives entrant dans la composition de morphèmes<sup>8</sup>, certains linguistes structuralistes distinguent dans la langue orale le segmental, c'est-à-dire les éléments du discours qui peuvent faire l'objet d'une segmentation, et le suprasegmental<sup>9</sup>.
- 22 L'un des intérêts de ce passage de *Raining Stones*, du point de vue de l'adaptation, tient aux échanges entre le segmental et le suprasegmental pour respecter le registre de langue.

Comment rendre dans les sous-titres l'accent typiquement « *mancunian* »<sup>10</sup> et « *working class* » de ces deux chômeurs ? Le segmental prend ici le relais du suprasegmental et ce sont des expressions plus familières que le texte de départ qui rendent compte de l'accent, comme dans la traduction de « *watch out* » (0.02.19) par « *fais gaffe* » ou de « *put plenty of force into it* » (0.02.50) par « *mets le paquet* », beaucoup plus familiers, mais bienvenus pour rester fidèle de façon globale au registre de langue. La syntaxe se fait également parfois plus familière que la langue de départ, dans « *t'attends quoi ?* » (ST 11) par exemple.

- 23 Certains problèmes de traduction trouvent des solutions très élégantes, grâce aux procédés de traduction habituels : ainsi, le commentaire ironique de Bob sur la position de Tommy à califourchon sur l'animal « *How many times have you been in that position with a sheep ?* » (0.04.12) est traduit par « *T'as vu ça dans le Kama Sutra ?* », extrêmement économique, grâce au procédé de modulation<sup>11</sup> tel que l'avaient défini Vinay et Darbelnet. Tout l'art du traducteur est ici à l'œuvre : il est le résultat d'un processus complexe qui seul permet un vrai travail d'écriture. La compréhension du texte de départ ne suffit pas. Le traducteur s'empare du sens en déverbalisant le message, en le transposant dans son propre système de références culturelles et linguistiques avant d'en restituer l'idée dans sa langue d'arrivée.<sup>12</sup>

## L'intertextualité

- 24 Un élément pose un problème souvent difficile à surmonter au traducteur / adaptateur : l'intertextualité<sup>13</sup>. Ici, Tommy, au début de la scène, médite sur la façon idéale pour abattre l'animal en faisant une double citation : il dit que la brebis a simplement besoin de « *a good hard short sharp shock* » (0.02.35). Il n'est pas un britannique qui ne pense alors d'une part à l'opérette de Gilbert and Sullivan, *The Mikado*, et à son air célèbre « *Awaiting the sensation of a short sharp shock from a cheap and chippy chopper on a big black block* »<sup>14</sup> et d'autre part au Ministre de l'Intérieur du gouvernement de John Major, me semble-t-il, Kenneth Clarke, qui avait déclaré que ce dont les jeunes délinquants avaient besoin, c'était « *a short sharp shock* », pour justifier son choix de rouvrir les établissements de redressement pour mineurs délinquants. Comment rendre ce faisceau d'éléments intertextuels dans une autre langue pour un public qui ne partage pas la même culture ? La réponse apportée est peu convaincante. D'autres solutions auraient pu être envisagées, comme « pas de quartier », ou bien encore « *une bonne raclée* », mais aucune ne peut véritablement s'insérer dans le réseau intertextuel du texte de départ.

## Le verbal et le cinétique

- 25 Regardons maintenant l'incipit de *Being John Malkovich* (Spike Jonze), adaptation : RJ Mc Carthy et O. Peyon (ST video CMC)  
(Voir tableau annexe B)
- 26 Dans *La conversation*, Catherine Kerbrat-Orecchioni analyse l'interaction qu'implique tout exercice de parole en reprenant les fonctions du langage telles que Jakobson les a définies en termes de communication. Le locuteur et son destinataire ont tous deux recours à des procédés conatifs et phatiques : le locuteur, pour s'assurer l'écoute de son destinataire, et le destinataire, pour confirmer au locuteur qu'il « *est bien « branché » sur le circuit communicatif* »<sup>15</sup>. Ces procédés phatiques régulateurs sont à la fois verbaux,

paraverbaux et non-verbaux. Parmi les procédés non-verbaux, Catherine Kerbrat-Orecchioni distingue les signes statiques, c'est-à-dire tout ce qui constitue l'apparence physique des interlocuteurs, les cinétiques lents, c'est-à-dire les distances, les postures et les attitudes, et les cinétiques rapides, à savoir le jeu des regards, des mimiques et des gestes.

- 27 Dans cette scène d'ouverture mettant en scène les deux jeunes partenaires d'un couple au réveil, nous notons que presque tous les procédés conatifs et phatiques sont supprimés : les termes d'adresse (les prénoms) marquant parfois le caractère de la relation entre les deux personnages (« *honey* ») sont pris en charge par les signes non linguistiques proxémiques et posturaux : les gestes de tendresse suffisent à signifier la nature de la relation. Si nous analysons les paroles prononcées, le message véhiculé par le suprasegmental (la voix douce, l'intonation enjouée et affectueuse) renforce encore les signes cinétiques.
- 28 Une des caractéristiques de ce dialogue entre Craig et Lotte est le haut degré de modalisation<sup>16</sup> des énoncés : Lotte cherche, par exemple, à nuancer, minimiser la portée des conseils qu'elle prodigue à son compagnon lorsqu'elle lui suggère de se trouver un emploi : « *You know ... Maybe you'd feel better if you'd got a job or something* » (0.03.04'). L'atténuation est d'abord portée par le procédé phatique « *You know* », destiné à s'assurer de l'écoute de Craig. Quatre éléments successifs adoucissent ensuite sa suggestion de se trouver du travail : « *I was thinking* », qui signifie qu'elle souhaite simplement faire partager une pensée en mouvement, et non une opinion arrêtée et définitive, « *maybe* » connote le doute, l'humilité, le désir de ne pas être péremptoire. Le conditionnel de « *you'd feel* » est encore une façon de modaliser son discours. Le « *or something* » est l'ultime atténuateur. En une phrase, nous avons donc 5 procédés que Catherine Kerbrat-Orecchioni nomme les « *procédés accompagnateurs de FTA* »<sup>17</sup>. Ces procédés sont réduits à 3 dans le sous-titre français :
- ST 7 : Je me disais...
- ST 8 : Tu irais peut-être mieux  
si t'avais un boulot.
- 29 De même, la formule de politesse qui succède à un procédé phatique dans la requête de Lotte : « *Honey will you do me a favour? Will you take a look at Elijah today?* » (0.03.30) n'est prise en charge que par la modalité : « *Tu pourrais jeter un œil sur Elijah? Il est pas bien* »(ST 17).

## La composition de l'image

- 30 La tentation est grande, dans le cadre d'un article imprimé, et faisant donc la part belle aux signes verbaux, pour des raisons inhérentes au médium, d'analyser le sous-titrage en linguiste. Résistons cependant à cette amputation et observons l'image composite que crée l'incrustation du sous-titre dans l'image. Le sous-titrage n'est en effet pas un simple transfert de texte à texte, et le suprasegmental ne suffit pas à combler le déficit d'information induit par les contraintes mécaniques imposées à l'adaptateur. Le sous-titrage implique bien évidemment l'image. Prenons l'incipit de *Brassed off* (Mark Herman, 1996 - sous-titrage : Isabelle Juasz) pour y analyser les interférences entre ces différents média et leurs conséquences sur l'adaptation.

(Voir tableau annexe C)

- 31 En termes d'esthétique, l'inscription du sous-titre dans le cadre altère sensiblement la perception de l'image. Lorsque Gloria arrive à l'auberge et gravit l'escalier précédée de l'aubergiste encombrée de ses bagages, le bas du cadre disparaît entièrement au profit des sous-titres. L'incipit nécessite en effet que soient relayé au spectateur un certain nombre d'informations qui situent l'action. Les sous-titres ne peuvent donc se faire aussi discrets que le souhaiterait sans aucun doute le directeur de la photographie.
- 32 Le sous-titre s'intègre parfois dans le cadre de façon plus harmonieuse : ainsi, dans la scène entre Jim, Ernie et leurs deux épouses (0.03.56 – 0.05.17), dont l'objectif narratif est d'informer le spectateur du risque de fermeture de la mine, des difficultés financières des mineurs, de la menace qui en résulte sur la fanfare de la mine, mais aussi et malgré tout de l'importance de la fanfare dans la vie de la communauté, Ida bavarde avec Vee dans un cadre très réaliste : les deux femmes se parlent de chaque côté d'un muret tel qu'on les trouve dans l'habitat typique des quartiers ouvriers britanniques, avec leurs rangées de maisons identiques, les « *terraced houses* », leurs petits jardinets d'apparat côté rue, et leurs jardins à vivre, les « *backyards* » où l'on met traditionnellement son linge à sécher, où l'on lit son journal en buvant une tasse de thé. Ce petit muret de brique apparaît dans le bas du cadre, encadrant en quelque sorte les personnages. L'insertion du sous-titre est ici plutôt réussie, car elle souligne la composition du cadre. C'est peut-être la raison pour laquelle le sous-titrage y est un peu plus économique qu'à d'autres moments. Lorsque Ida interpelle les deux mineurs à leur départ pour ce qui doit être leur ultime participation à la fanfare de Grimley, le rappel qu'elle leur prodigue (0.05.04 : « *Don't forget what you're doing, you lads* ») est totalement omis dans le sous-titrage, pris en charge par le geste menaçant de son doigt, à la manière d'une mère rappelant à son enfant qu'une promesse non tenue méritera des représailles. Le sous-titre ne remplit plus ici qu'une stricte fonction informative, au service de l'image. Les contextes visuel et dramatique assument une partie de la fonction sémantique du message audiovisuel.
- 33 L'adaptateur est donc aux prises entre deux exigences contradictoires : l'exigence esthétique et l'exigence linguistique. Faire œuvre de création c'est penser en termes de construction ou de reconstruction de l'image, en termes de rythme de montage, en termes de jeu d'acteur. Faire une traduction de qualité, c'est créer un nouveau texte. Le traducteur de film est à la croisée de ces deux actes de création. Il est « *un comédien, un chanteur de l'écriture (...) le traducteur pour le cinéma doit traduire en musique, en action : ceux du film. Il doit interpréter ces éléments de musique, d'action, de mime dans son texte. son texte écrit doit parler, bouger, chanter, murmurer, crier en direct. Mais il jouera sa partie dans un étrange play-back où le texte oral étranger est le vrai direct. Commandé en post-production, il est une post-écriture* »<sup>18</sup>

## Conclusion : les écrits restent-ils ?

- 34 Le cinéma a fait naître, avec le sous-titrage, un nouveau type d'images : à l'interaction des images, des lumières, des couleurs et des sons vient se surajouter un ensemble de signes graphiques dont l'insertion vient perturber l'économie générale de l'éclairage et de la composition du cadre, du rythme du montage.
- 35 Il a également donné naissance à un nouveau type de discours. Il a bouleversé la nature même de la langue et son mode de consommation : le discours du sous-titre ne relève ni du code écrit, caractérisé généralement par sa stabilité (les paroles s'envolent, les écrits

demeurent) et son indépendance par rapport à l'environnement (dans le discours écrit, « les énoncés sont différés, c'est-à-dire conçus en fonction d'un destinataire qui se trouve dans un autre environnement »<sup>19</sup>) ni du code oral.

- 36 Le sous-titrage est également à l'origine d'un nouveau type de traduction, comme le soulignent José Lambert et Dirk Delabatista : « *dans le cas du sous-titrage, la coexistence de deux messages dans deux langues différentes –l'un audiovisuel (...) et l'autre strictement visuel– brise systématiquement l'illusion qui est une des composantes fondamentales de toute traduction* »<sup>20</sup>.
- 37 Et c'est bien d'illusion dont il s'agit. Lorsque l'adaptation est réussie, le sous-titre s'efface pour laisser le spectateur dans son rapport d'absorption et d'identification à ce qui se déroule sous ses yeux à l'écran, lui laissant croire qu'il a suivi tous les dialogues alors que seule une fraction en a été traduite verbalement.
- 38 Seules des enquêtes de réception dépouillées à la lumière des apports des sciences cognitives pourront nous permettre de savoir ce qu'un spectateur perçoit et comprend véritablement, et par quel canal. Bien des mystères subsistent dans l'art et la réception du sous-titrage. Bien des réticences aussi, de la part de certains réalisateurs et chefs-opérateurs. Mais une étude des processus à l'œuvre dans l'adaptation en vue du doublage ferait apparaître un poids identique de la machine sur la réécriture des dialogues, même si les contraintes sont de nature différente. Les traductologues ne se sont guère intéressés à la traduction de film jusqu'à maintenant<sup>21</sup>. Pour comprendre les processus mis en œuvre dans l'adaptation et améliorer encore la traduction de film, un vaste champ de recherche reste à explorer, à la frontière de la traductologie, l'esthétique, la sociologie, la linguistique communicative, l'analyse de discours, le cognitivisme et la théorie de la réception : il passionne mes étudiants qui se lancent dans l'aventure, tant au niveau de la maîtrise où, à l'ESAV, un exercice de traduction de film est obligatoire, qu'au niveau du DESS, et prochainement du Master Post-production, dans l'option audiovisuelle où se forment de futurs professionnels de l'adaptation.

---

## NOTES

1. Dans « L'art à l'âge de la déclinaison numérique », du *Monde* du 15/01/03, Jean-Michel Frodon questionne les effets de notre époque « où le rapport à la création est en passe d'être radicalement transformé » par l'invention technique du DVD qui suscite la sortie sur le marché de différentes versions d'un même film. « *A chacun sa version ?* » demande-t-il. C'est oublier que le phénomène n'a pas attendu le numérique : dès 1929, Hollywood avait inventé la version doublée. En 1930 dans les studios de la Paramount, on commença à tourner dans les mêmes décors deux ou trois versions d'un même film en deux ou trois langues différentes. Et les premiers films sous-titrés en français sortirent des laboratoires de Titra Film en 1934.

2. Nina Kagansky, 1995, Titra Film, une chronique cinématographique et familiale

3. “*the reason usually given for this is that the human eye is sensitive to the “twitch” which occurs when a subtitle break does not coincide exactly with a cut*” Jan Ivarsson, *Subtitling for the media, a handbook of an art*, 1992

4. 15<sup>e</sup> assises de la traduction littéraire (Arles 1998), Actes Sud, p. 124
5. « *in an ordinary situation, it takes about 0.35 seconds every time you move your eyes away from or back to the subtitles* », Ian Ivarsson, *ibid.*
6. “VO-ST, CQFD” dans *Télé câble*, 1-7 février 1992.  
Aux 15<sup>e</sup> assises de la traduction littéraire (Arles 1998), dans la table ronde intitulée « Audiovisuel: traduire au fil des images », Paul Memmi estimait à 30 % l'économie de signes typographiques à réaliser en moyenne par rapport au texte tel qu'il serait transcrit intégralement.
7. Une transposition est un procédé de traduction qui « *consiste à remplacer une partie du discours par une autre sans changer le sens du message* », par exemple traduire un verbe par un adverbe, un adjectif par un nom... ce qui bien sûr entraîne des déplacements dans la chaîne de l'énoncé. p. 96 *Stylistique comparée du français et de l'anglais. Méthode de traduction*. J.P. Vinay et P. Darbelnet, Paris, Didier, 1966.
8. Rappelons que le morphème est la plus petite unité linguistique porteuse de signification.
9. « *On peut considérer que les unités segmentales sont “concaténées”, c'est-à-dire s'enchaînent, se suivent et s'ordonnent sur un axe temporel, constituant une dimension caractéristique et fondamentale du langage humain, le niveau “phonémique” strict ou segmental, et que ces unités s'organisent entre elles pour former des morphèmes et s'intègrent dans un niveau supérieur dit “prosodique” ou suprasegmental* ». (Oswald Ducrot et Jean-Marie Schaeffer, *Nouveau Dictionnaire Encyclopédique des Sciences du Langage*, Le Seuil, 1995.
10. de Manchester.
11. « *La modulation est une variation dans le message, obtenue en changeant de point de vue, d'éclairage* », J.P. Vinay et P Darbelnet, *ibid.* p. 51.
12. Je reprends ici les concepts de l'approche interprétative de la traduction de Marianne Lederer.
13. L'intertextualité, telle que l'a définie Gérard Genette, se caractérise par « *une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes (...) par la présence effective d'un texte dans l'autre* », comme dans les phénomènes de citation ou de plagiat (*Théorie des genres*, Le Seuil, 1979).
14. *The Mikado*, 1885, acte I.
15. *La conversation*, Catherine Kerbrat-Orecchioni, 1996, Le Seuil, p. 5
16. Il ne s'agit pas ici de la modalisation au sens de procédé de traduction tel qu'il a été décrit par Vinay et Darbelnet, mais de l'attribution d'une modalité, d'une « *prise de position concernant la valeur de vérité d'une proposition* », comme la définissent Jean-Rémi Lapaire et Wilfred Rotgé dans leur *Linguistique et grammaire de l'anglais* », 1991, Presses Universitaires du Mirail, p. 370.
17. *La conversation*, p. 51-58: « *l'expression « Face Threatening Act », proposée par Brown et Levinson, pour désigner ces « actes menaçants pour les faces »; expression popularisée sous la forme abrégée de « FTA », ce sigle faisant aujourd'hui partie du vocabulaire de base de tout chercheur ès conversation* » ; les « *procédés accompagnateurs de FTA* » sont soit des énoncés préliminaires, soit des minimisateurs, soit des modalisateurs, soit des désarmeurs, soit des amadoueurs.
18. Paul Memmi, *ibid.*
19. *Analyser les textes de communication*, Dominique Maingueneau, Dunod, 1998.
20. in “La traduction de textes audiovisuels : modes et enjeux culturels” in *Les transferts linguistiques dans les médias audiovisuels*, éd Yves Gambier, Presses universitaires du Septentrion, 1996.
21. Lambert et Delabatista, « *la traduction de films et de programmes de télévision a longtemps échappé à l'attention de la communauté scientifique* », *ibid.*

---

AUTEUR

**CHRISTINE DECOGNIER**

Professeur Agrégée à l'Université (PRAG). Enseignante ESAV. Chercheur au Lara