

# LE SOUS-TITRAGE: UNE TRADUCTION SÉLECTIVE

Yves Gambier<sup>1</sup>

RESUMO: Por muito tempo, a legenda foi definida de forma negativa, como tradução subordinada ou como perda. Tal abordagem não pode realmente explicar o trabalho do tradutor. Primeiramente, discutiremos algumas definições e a noção de subordinação. Em seguida, discutiremos diferentes tipos de estratégia de legendagem, para finalmente propor três táticas principais. O objetivo deste trabalho é promover a legenda como uma tradução seletiva, com enfoque nas escolhas, na criatividade e na responsabilidade do tradutor.

UNITERMOS: limitações; legenda; estratégias; táticas; tradução seletiva.

*RÉSUMÉ: Le sous-titrage a longtemps été défini de manière plutôt négative, comme traduction subordonnée ou comme perte. Cela ne peut rendre compte du travail du traducteur. Nous aborderons donc d'abord quelques-unes de ces définitions et la notion de contrainte. Puis nous traiterons des types de stratégie en sous-titrage, pour finalement proposer trois tactiques principales. La démarche d'ensemble vise à promouvoir le sous-titrage comme traduction sélective, mettant l'accent sur les choix, la créativité et la responsabilité active du traducteur.*

*UNITERMES: contraintes; sous-titrage; stratégies; tactiques; traduction sélective.*

---

<sup>1</sup> Universidade de Turku, Finlândia.

La traduction audiovisuelle (TAV) recouvre diverses modalités: du sous-titrage au voice over, du doublage à l'audio-description, etc. (Gambier, 2003: 172-177). Dans tous les cas, et peut-être contre un préjugé tenace, elle n'est pas d'abord une constellation de problèmes mais une solution et un atout dans les échanges culturels internationaux multilingues ainsi que dans l'intégration socio-culturelle à l'intérieur d'une société donnée.

Après avoir cerné quelques définitions du sous-titrage, nous aborderons les notions de contrainte et de stratégie, puis nous proposerons une typologie de ces stratégies. L'ensemble vise à réévaluer ce mode de traduction, trop souvent considéré à partir de clichés, reproduits dans nombre de publications comme évidences.

## **1. Le sous-titrage, une traduction subordonnée?**

Presque depuis l'apparition du sous-titrage, à la fin des années 1920, il y a eu polémique pour ou contre cette forme de transfert ou le doublage. On a soupesé avantages et inconvénients de l'un et de l'autre, comme dans un jeu de miroirs: ce qui était perçu comme un plus pour le sous-titrage était perçu comme un moins pour le doublage, et inversement (Gambier, 2005b, section 2.1). En fait, les prises de position reflètent des habitudes. Paradoxalement, les défenseurs du sous-titrage ont eu tendance à le cerner par ses manques.

En 1980, Marleau dresse un panorama des divers "problèmes" techniques, artistiques, physiologiques, psychologiques et linguistiques que soulève le sous-titrage, "art mineur" (id.: 284) – problèmes qu'il lie aux contraintes de production, de défilement, de présentation, de lecture des sous-titres et qu'il chapeaute d'un titre défaitiste: une version originale sous-titrée exige "un effort considérable pour suivre le film" (id.: 271); "on accepte (les sous-titres) la plupart du temps sans broncher – on les subit car ils sont un mal nécessaire" (id.: 271).

En 1982, Titford lance l'idée, souvent reprise depuis telle quelle, que le sous-titrage est une "traduction contrainte", le médium imposant des limites aux sous-titres. Ceux-ci sont lus par l'œil et non traités par l'oreille, c'est-à-dire que le regard doit

assimiler deux types différents d'information – une visuelle (dynamique) et une écrite (que l'auteur considère comme statique), les deux étant en interaction. Ces limites physiques d'espace et de temps de lecture affectent la production de lignes cohérentes et cohésives et impliquent des limites linguistiques. Cette double limitation ne doit pas desservir la lisibilité des sous-titres.

En 1986 et 1988, c'est au tour de Mayoral et al. de développer le concept de "traducción subordinada", en élargissant le nombre de facteurs audio-visuels à prendre en considération, le sous-titrage venant s'ajouter aux signaux verbaux (oraux), visuels, auditifs (musique et bruits), tout en devant être en phase avec l'ensemble et être compris comme part d'un tout. Différents types ou contraintes de synchronie sont alors proposés entre tous ces signaux co-présents, le texte se conformant nécessairement aux autres éléments en terme de temps, d'espace, de contenu, de synchronisation labiale et de personnage. Dans un exposé lors d'une conférence à Las Palmas (mai 1996), les auteurs conservent encore la notion de traducción subordinada pour intégrer TAV et traduction de produits multimédias, comme en 1988 ils avaient en tête la traduction de scripts, de pièces de théâtre, de publicité, de bandes dessinées, etc.

Déjà Dollerup (1974), examinant les types d'erreurs dans des sous-titres anglais-danois de quelques programmes télévisés, avait énoncé le lieu commun, à dessein ou pas, que la TAV est forcément subordonnée et inférieure à sa source originale. D'autres clichés vont être ainsi souvent répétés, sans jamais ou presque être empiriquement prouvés: que la traduction au cinéma est une nécessité et une trahison (Gautier, 1981), que la TAV dépend de normes de l'écrit (quelles normes?), que le sous-titrage élimine toujours les effets stylistiques, les termes d'adresse, les formes de politesse et autres expressions phatiques, les traces d'oralité (faux départs, auto-corrections, phrases incomplètes, répétitions, explications, etc.) – comme si tous les genres filmiques, toutes les séquences et plans se valaient, comme si toutes les formes de redondance avaient toujours les mêmes fonctions, etc. On peut comprendre, dans cette perspective négative, que les sous-titres soient alors "le crève-coeur des réalisateurs" (Brette, 1982).

Pendant longtemps, les linguistes ont également appréhendé l'oral comme un manque...par rapport à l'écrit. Cette subordination à un autre code a empêché, pendant des décennies, de comprendre que l'oral avait sa propre dynamique, ses propres régularités. Le sous-titrage demeure aussi ainsi mutilé parce que saisi ou en fonction des normes de l'écrit, ou en fonction d'une perception comptable de la traduction: ne reproduisant pas tous les mots de l'original, il serait forcément "perte"! D'où les définitions, rappelées ci-dessus, sur le sous-titrage non pour ce qu'il est et comment il fonctionne mais pour ce qu'il n'est pas, assujéti à autre chose (écrit normé, script original).

Une autre vision, moins réductrice, quoique toujours posée par rapport à la traduction d'une page imprimée, est celle par exemple de Gottlieb (1994), proposant le sous-titrage comme une "traduction diagonale", à savoir une traduction explicite qui se donne à voir puisqu'elle coexiste avec les énoncés en langue de départ (oraux) pour passer sous forme de lignes (écrites) en langue d'arrivée. Dans ses efforts pour recommander cette modalité de transfert linguistique, au détriment du doublage – toujours cette vieille obsession polémique, l'auteur ne peut s'empêcher néanmoins de définir aussi le sous-titrage comme "fragmentaire" (id.: 102) c'est-à-dire ne représentant que certains traits (syntaxiques et lexicaux) du dialogue pour délaisser ceux prosodiques, non-verbaux.

Rares sont les chercheurs ou même les praticiens qui osent, comme Reid (1978), affirmer que le sous-titrage est une "solution intelligente", pour permettre la circulation de films et de programmes télévisés, pour aider le spectateur à appréhender un autre univers.

En d'autres termes, les sous-titres per se sont bien une traduction préparée, écrite, synchrone, éphémère, mais ce qu'on voit et lit ne suffit pas à les définir: les fonctions qu'ils remplissent sont tout autant importantes, parmi les autres systèmes sémiotiques à l'œuvre dans le produit AV et envers les récepteurs à qui ils sont avant tout destinés.

## 2. Le sous-titrage, une traduction sous contraintes?

Dans la section précédente, nous avons considéré l'ambiguïté de la subordination supposée de la TAV mais toujours vivace dans son appréhension, si on en croit le titre encore donné au volume édité par Lorenzo et Pereira (2000-2001). Cette subordination signifierait la dépendance à la fois à un texte source et à un ensemble de contraintes liées au support (médium) et à la co-présence de divers systèmes de signes (sonores, graphiques, chromatiques, etc.). Mais dans cette perspective, il n'y a pas que la traduction de films, de bandes dessinées, de livres illustrés, de livres pour enfants, de publicités, de sites web qui soient contraints. Toute traduction de production textuelle (article scientifique, catalogue d'exposition, mode d'emploi, directive de l'Union européenne, document officiel, etc.) n'est-elle pas contrainte par la mise en page, les choix typographiques, l'utilisation d'encadrés, la disposition et distribution des informations sur l'espace de la page ou du site, le recours à différentes unités iconiques (photographies, images, dessins, schémas, diagrammes, croquis, etc.)? Même la traduction d'une oeuvre de fiction n'échappe pas à cette dimension scripto-visuelle, qu'elle soit délibérément "futuriste", "cubiste", "lettriste" "nouveau roman", "oulipienne" – pour ne citer que quelques tendances littéraires du 20<sup>è</sup> s.? Où se situerait la différence entre le nombre de caractères imposé par une ligne de sous-titres et l'espace réduit imposé à la légende d'un tableau dans un ouvrage scientifique? Où se situerait la différence entre la synchronie entre texte et images dans une vidéo d'entreprise et celle entre récit et illustrations (fixes) dans un album pour enfants ? Les contraintes dues au support (papier, audiovisuel, électronique) et au jeu multisémiotique sont part intrinsèque de toute communication verbale, qu'elle soit intra- ou interlinguistique.

La notion de contrainte ne semble donc pas intervenir dans le seul domaine de la TAV. Elle n'est pas non plus exclusivement liée au médium. Depuis longtemps, les littéraires par exemple ont mis en évidence les rapports entre créativité et conventions délibérées (règles formelles en poésie; règles des trois unités de lieu, de temps et d'action dans le théâtre classique; principes narratifs constitutifs des genres, etc.). Dès lors, les contraintes

peuvent inclure nombre de facteurs inhérents au processus de rédaction et de traduction (Holman & Boase-Beier, 1999: 1-17).

On peut citer, sans les hiérarchiser:

- Les caractéristiques linguistiques de chaque langue (rôle et connotations de certains phonèmes; symbolisme sonore; conventions morpho-syntaxiques; ordre des mots; tradition rhétorique touchant la répétition, l'emploi des pronoms de première personne, les formes de politesse, etc.). Chaque langue offre ainsi des formes de résistance au transfert, un peu comme chaque matériau (verre, granit, acier, fonte, plastique) impose au sculpteur certaines formes.
- Les genres, aussi avec leurs conventions et traditions, plus ou moins explicitées, et dont le poids a été mis en avant par tous ceux qui se sont interrogé sur les types de textes à traduire (Reiss, 1971; 1983) et les tenants de la linguistique textuelle.
- Les censures d'ordre idéologique (Merkle, 2002), qu'elles soient exercées par un organe du pouvoir étatique ou par un éditeur, un producteur, une église, ou encore par soi-même, sous l'effet d'une obligation morale, d'une nécessité financière, etc.
- Les diverses normes à l'œuvre, consciemment ou pas, chez les commanditaires, les éditeurs, les traducteurs, les réviseurs (Toury, 1995: ch.2; Chesterman, 1993; 1997: 78-81). Ces normes impliquent des considérations de différents ordres, touchant l'histoire, la culture, les langues, les genres... aussi bien dans la société de départ et dans celle d'arrivée que dans les relations entre ces sociétés, ainsi que les conditions sociales, professionnelles, éthiques qui orientent les décisions des médiateurs.
- Les compétences, connaissances et capacités d'interprétation du traducteur ainsi que sa sensibilité, son histoire, ses croyances, ses valeurs, son éthique qui marquent sa présence dans le document traduit et aussi les limites de ce qu'il peut faire.

Dans cet ensemble, il est difficile d'imaginer un travail ("original" ou traduit) sans contrôles, sans filtres, sans modèles à suivre et/ou à transgresser – qu'ils soient formulés, dictés par le client ou les récepteurs supposés, par des institutions ou des individus au pouvoir défini (Lefevre, 1992). On retrouve les enjeux et conséquences de ces contraintes (à ne pas confondre

avec un déterminisme simpliste) dans les versions étrangères des Contes d'Andersen comme dans celles des séries américaines (*Friends*, *The Nanny*), dans celles d'ouvrages en sciences humaines et philosophie comme dans celles des films classés art et essai ou superproductions (blockbusters).

On conclura momentanément que la conception de la TAV comme "traduction contrainte" est myope aux autres formes de traduction, véhiculant (inconsciemment?) une certaine vision du "texte" et une dichotomie réductrice entre d'un côté la traduction textuelle (sans contraintes?) et de l'autre la TAV, exhibant ses contraintes. Le passage actuel de la notion de texte – suite linéaire, continue de phrases, ciblée, imprimée, distribuée (physiquement), en contexte analogique – à celle d'hypertexte, facile à modifier, à adapter, mêlant écrit et oral, images fixes/animées et sons, en contexte numérique, bouscule une telle conception.

Une fois la notion de contrainte remise en perspective, on peut en revenir aux paramètres du sous-titrage, plus ou moins contraignants selon les conditions et moyens de travail du traducteur, les genres AV à transférer, selon les publics visés, aux habitudes et vitesses de lecture différenciées: un adolescent élevé avec jeux vidéo, écrans d'ordinateur et de télévision, n'aura pas les mêmes exigences et attentes qu'un retraité à l'ouïe et à la vue moins aigus; un adulte stressé qui cherche à se divertir n'aura pas non plus les mêmes exigences et attentes que quelqu'un qui est devenu mal-entendant suite à une maladie ou qu'un sourd de naissance (Gambier, 2003: 175-177, 184-187).

On peut distinguer deux ensembles de traits qui concourent à la qualité des sous-titres (Gambier, 1999; Bartoll, 2004):

- *les traits spatio-temporels qui incluent les caractères typographiques, le nombre de caractères par ligne, la position et la durée de présence à l'écran (rapidité de défilement), les pauses entre sous-titres, le rapport synchronisé aux plans et aux prises de vue, etc.* (Gambier, 2005a);
- *et les traits textuels et paratextuels qui recouvrent la densité informationnelle, la cohérence formelle et sémantique, l'interaction avec ce qui est montré, le rôle des marques de ponctuation, etc.*

Pour le spectateur, l'attention, l'effort perceptif et cognitif résultent en partie de la lisibilité scripto-visuelle (legibility) et de la lisibilité psycholinguistique (readability) des sous-titres.

Pour clore cette section, on dira que, comme toute autre traduction, le sous-titrage est contraint. Les différences sont de degré, ces contraintes étant plus ou moins imbriquées et plus ou moins visibles. Elles apparaissent "techniques" (d'où sans doute l'idée répandue d'une traduction alors "subordonnée") mais répondent largement en fait à des pratiques conventionnelles. Dans le cas des sous-titres, les utilisateurs perçoivent immédiatement les exigences de temps et d'espace, d'autant que le retour en arrière est rare. Cela n'implique pas l'absence de contraintes dans d'autres types de traduction, parfois certes seulement identifiables par le traducteur et non par le destinataire.

### **3. Stratégies et tactiques en sous-titrage**

Pour faire face aux diverses contraintes et satisfaire les demandes de son commanditaire et de ses récepteurs, le traducteur recourt à différentes stratégies et tactiques.

On peut en distinguer deux grandes catégories, interagissantes dans une situation donnée:

- celles psychologiques et cognitives (Lörscher, 1991; Kussmaul, 1995) – ou comment on repère un problème, on le verbalise, on trouve des solutions (préliminaires, partielles, provisoires, alternatives, acceptables, etc.), on en suppose les effets, on en vérifie la pertinence, on en évalue les conséquences directes, etc.
- et celles linguistiques – ou comment on opère des changements (shifts) au niveau textuel, rhétorique, stylistique, syntaxique, lexical, sémantique, pragmatique (Vinay & Darbelnet, 1958: ch.1; Nida, 1964: 226 et suiv.; Chesterman, 1997: ch.4).

Cependant, en simplifiant et en dépassant les hésitations terminologiques courantes en traductologie, puisqu'on parle de stratégie aussi bien que de "technique", de "procédé", de "procédure", de "méthode" mais jamais de "tactique", on dira qu'une stratégie est globale, cherchant à faire coïncider la visée de la

traduction et les moyens ou tactiques disponibles au moment et dans les conditions du travail à réaliser. Cette visée peut être abandonnée, reportée, redéfinie, relativisée, modifiée...si les moyens font défaut – d'où par exemple l'écart dans le temps entre texte de départ et texte d'arrivée, ou encore la problématique de la retraduction. Inversement, les moyens peuvent être combinés, réorganisés, analysés, adaptés, pour correspondre au but assigné – d'où l'absence possible de corrélation systématique entre tel problème et tel procédé, chaque solution étant contextualisée. Stratégie (globale) et tactiques (ou procédés) permettent au traducteur de transférer de manière pertinente les données du document de départ, tout en tenant compte des "contraintes" de la situation, comme par exemple les spectateurs ciblés, leur capacité de lecture et donc les efforts cognitifs qu'ils auront ou pas à fournir, l'interaction images/dialogue, etc. Ses prises de décision tactiques – phénomène à la fois mental et comportemental – dépendent de la stratégie voulue (explicitement ou pas) par son commanditaire, elle-même au service des missions de la chaîne de télévision (offrir des programmes de qualité, développer la conscience citoyenne, divertir à tout prix, faire consommer, montrer une certaine norme linguistique, etc.) ou de la compagnie de distribution de films.

Le choix du mode de TAV reflète déjà un choix stratégique, renforçant parfois une politique linguistique, culturelle délibérée. Ainsi le doublage peut servir à camoufler les origines du discours étranger, ou au contraire à les exhiber, un accent parisien pouvant ne pas duper, faire sourire le spectateur francophone qui observe une scène de western. Par ailleurs, une même langue dans différentes zones géographiques n'implique pas toujours une même pratique (par exemple entre Pays-Bas et Belgique néerlandophone, entre Espagne et pays d'Amérique latine, entre France et Québec, etc.). Quant au sous-titrage, le lieu commun veut qu'il "double" un discours de départ toujours présent, audible – ce qui en ferait un support "subordonné". C'est oublier les équivoques de toute traduction dès qu'entrent en jeu les tactiques. Le doublage peut ainsi expliciter, résumer, omettre, manipuler et non pas seulement domestiquer, reterritorialiser. De même le sous-titrage peut briser l'illusion de la coexistence

des deux messages en deux langues différentes (au moins), par ex. en pratiquant un “sous-titrage abusif” (Norns, 1999), brisant les conventions de fluidité de la langue d’arrivée pour rester au plus près de la parole de départ et rendre ainsi plus visible le traducteur. Une telle “violence contre la langue cible” existe dans le sous-titrage de films d’animation japonais, réalisé par des fans qui n’hésitent pas à insérer des notes du traducteur au milieu de l’écran, à introduire des variations typographiques pour à la fois transgresser les normes attendues et exprimer l’atmosphère, les sensations du contenu.

Un des premiers à avoir formalisé la problématique de la TAV, Delabastita (1989: 194-200; Lambert & Delabastita, 1996: 39-40) a envisagé un modèle tripartite de relations traductionnelles (compétence, normes, performance), s’appuyant sur les divers types de signes sémiotiques constitutifs d’un produit AV (visuels, verbaux, acoustiques, etc.). Les alternatives possibles au niveau de la compétence recouvriraient à la fois le choix du mode de TAV (sous-titrage ou autre) et les *procédures* de traduction à l’intérieur du mode retenu. En d’autres termes, le modèle prendrait en considération le film comme entité et dans ses différents segments (générique, dialogues, chansons, etc.). Les “translation procedures” ou tactiques suggérées sont par ex. la *repetitio* ou reproduction formelle, la *transmutatio* ou permutation de certains éléments de sens transmis par les images (lors du montage) et/ou les énoncés, l’*adiectio* ou reproduction avec ajout de signes (visuels, verbaux, sonores), etc.

D’une manière générale, le sous-titrage comme stratégie vise à communiquer selon les usages de la langue réceptrice. Plusieurs auteurs ont esquissé les tactiques mises en œuvre pour atteindre ce but. Ainsi Ivarsson et Carroll (1998: 85-92) parlent de condensé (*condensing/abridgment*) incluant *omission* ou *paraphrase* et *compression* (touchant les répétitions, les énoncés incomplets, les exclamations, les hésitations phrasiques, les éléments phatiques, etc.). S’y ajoutent la fusion (*merging*) de répliques, la simplification syntaxique, le choix d’un lexique courant (*simple vocabulary*), la compensation dans la durée (*borrowing time* pour le flux de paroles d’un même personnage), et l’emploi de certaines conventions de ponctuation et de typographie (id.: 109-127) pour indiquer un tour de

parole, une hésitation, une citation, une emphase, une voix off, un chiffre, une mesure, etc.

Gottlieb (1991: 77-94, en danois; 1992: 166-167, en anglais) propose dix stratégies (ou tactiques selon ma terminologie), les quatre premières et la dernière n'étant pas spécifiques au sous-titrage: l'explicitation ou expansion (par ex. d'un élément culturel), la paraphrase (par ex. pour rendre une tournure idiomatique) le transfert (transponering ou transfer), l'imitation (identitet), la transcription, la transposition (*konformering* ou *dislocation*, par ex. le contenu d'une chanson, d'une métaphore est ajusté, transmis sous une autre forme), le condensé, l'abrègement avec parfois réduction du contenu (*decimering* ou *decimation*), l'omission (*annullering* ou *deletion*), et la traduction par défaut (*lakune* ou *resignation*: un contenu dénaturé est rendu par une forme différente de celle de l'original). L'addition de deux tactiques peut amener à une troisième; ainsi, l'explicitation ajoutée à la réduction ou la réduction mêlée à la transposition sont des formes de condensé. L'abrègement et l'omission sont des coupes de nature sémantique et/ou stylistique qui peuvent être compensées par l'interprétation des images. Dans son analyse du film de Mel Brooks *Young Frankenstein*, Gottlieb reconnaît que transfert proprement dit, paraphrase et condensé sont les solutions dominantes, reléguant loin derrière la transposition, l'imitation et la traduction par défaut.

Selon Lomheim (1995: 291-292; 2000: 45-48), six *stratégies* s'ajouteraient à la traduction proprement dite ou transfert équivalent: l'effacement (une partie de la réplique est omise), la version condensée (les réparties sont réduites), l'addition (on explicite, en ajoutant ou en remplaçant une information de l'original: ex. "téléphone de Paris!" = "*Phone call from your wife!*"), l'hyponymie (on remplace un spécifique par un générique, par ex. une marque par le produit qu'elle représente) et le processus inverse: l'hyperonymie (ex. "mon petit fils" = "*my daughter's son*"), et la neutralisation (ou sorte de censure sur les jurons, les formes dialectales, etc.). A partir d'un corpus de trois films sous-titrés en norvégien, l'auteur admet que la réduction quantitative (effacement, condensé et hyperonymie) l'emporte, même si c'est dans des proportions différentes selon le genre de long métrage. Une telle quantification ne peut nier cependant les

différences de structures lexicales entre anglais, français et norvégien.

Kovačević dans ses efforts (1996; 2000) pour saisir les décisions et choix des sous-titres parmi diverses contraintes, semble limiter les stratégies à l'omission (ou réduction) et dans une moindre mesure à la condensation ou abrègement. Ce qui l'amène à confirmer qu'on préserve davantage/proportionnellement les éléments à fonction idéationnelle plutôt que ceux à fonction interpersonnelle (exclamation, marques d'emphase, appellatifs, termes d'adresse, etc.) ou dont la fonction est de cohésion, en continuité avec ce qui est visualisé et narré. Cette étroite palette de stratégies est peut-être due au cadre linguistique (grammaire fonctionnelle de Halliday) retenu pour l'analyse, les six sujets observés signalant peu de problèmes catégorisables dans ce cadre.

Schwarz (2002) ambitionne aussi de répertorier des stratégies spécifiques au sous-titrage mais également sans approfondir. Elle distingue ainsi la réduction textuelle, y incluant trois catégories de Gottlieb à savoir la condensation (pour éliminer par ex. les redondances), l'abrègement et l'omission; la simplification syntaxique et lexicale, notamment pour découper les sous-titres en lignes cohérentes – cette simplification peut impliquer le changement dans l'ordre des mots, la recatégorisation (un pronom par ex. à la place d'un nom); la version condensée ou *summarising*, manière de combiner en une ligne de courtes répliques (par ex. question-réponse) qui se succèdent rapidement à l'oral; le recours aux chiffres, plutôt qu'aux lettres, pour indiquer sommes d'argent, dates...et le jeu des caractères typographiques qui autorise à choisir des synonymes plus courts (i, l, t, étant moins larges que m, w → “*huge*” plutôt que “*immense*”, “*job*” plutôt que “*employment*”).

Dernier exemple: Tveit (2004). Il reprend certaines des catégories susmentionnées: la version condensée (p. 17-20, 34-35), l'omission (p. 35-36), la simplification dans la structure des phrases (p. 37), l'hyponymie et la neutralisation lexicale (p. 54), l'emprunt (p. 55) et la paraphrase (p. 57).

Des références qui précèdent, on peut noter que la terminologie employée demeure flottante ou du moins n'est pas

interrogée, que les types de stratégies (c'est le mot le plus utilisé) se chevauchent souvent, y compris chez un même auteur, que les niveaux proposés sont le mot, parfois la phrase. Ainsi donc, quelles que soient les déclarations sur les synergies entre ce qui est dit et ce qui est visualisé, il y a difficulté à appréhender tous les éléments significatifs ensemble, à se détacher aussi du modèle écrit, si prégnant que la tentation est grande de réduire les sous-titres à un problème de comptabilité de mots, avec écart entre ce qui est énoncé et ce qui est écrit.

Les tactiques suggérées ici et là pour sous-titrer les spécificités culturelles, les traits d'humour ont les mêmes limitations (désignations flottantes, techniques se recoupant, perception surtout verbale du sens audiovisuel). Ainsi on cite souvent pour les éléments culturels (institutions, toponymes, noms d'aliments, de boissons, de jeux, d'équipes sportives, allusions à une actualité, à un événement ou à un personnage historique, etc.): l'omission, la traduction littérale (ex. Polytechnics = Polytechnique), la simplification ou généralisation (hyperonymie) (ex. un Périer = une eau gazeuse; District of Columbia = Etat de Washington), l'emprunt (ex. Merrill Lynch, sans préciser ses fonctions financières), l'adaptation ou équivalence culturelle (ex. Centyry 21 = le Printemps), l'explicitation (ex. Kyläsaaren hoitolaitos, littéralement hospice de Kyläsaari = Centre de désintoxication pour alcooliques; Mme Tussaud = musée de cire; avec parfois ajout: You can send him to the chair = Vous pouvez l'envoyer à la chaise électrique), la compensation (ex. Ted is a sick schmuck = Ted, c'est un vrai paumé), l'équivalence contextualisée (ex. graduation dans *Peggy Sue got married* de F. Coppola, rendu par examen, études secondaires, oraux, selon la teneur des séquences).

#### 4. Proposition typologique

Le tour d'horizon (section 3) reflète l'inflation terminologique et les hésitations conceptuelles touchant les choix traductionnels. Ne peut-on désormais clarifier la réflexion? Nous dirons que globalement le sous-titrage est fréquemment une stratégie cibliste qui apparaît même comme une traduction quasi-juxtalinéaire: il se plie dans la très grande majorité des cas aux normes de l'écrit

de la société réceptrice, tout en suivant d'assez près les énoncés (oraux) de départ – d'où l'impression chez nombre de spectateurs qu'il est possible de repérer les "mots" qui manquent et de réduire le sous-titrage à une "perte" (lexicale) plutôt qu'à une solution pertinente de communication.

Cette stratégie (macro-niveau) se réalise grâce à trois tactiques principales (micro-niveau) qui prennent elles-mêmes diverses formes:

1. la réduction (*reducing*): sans doute la caractéristique la plus reconnue du sous-titrage, elle peut être partielle ou totale sur un certain segment d'énoncé; elle inclut:

- La compression (*condensing, compressing, summarising*): les occurrences redondantes au niveau lexical, ou morpho-syntaxique, ou phrastique, peuvent être résumées; deux ou trois répliques peuvent être fusionnées et/ou réduites en une ou deux lignes. Une telle concision implique une sélection et une hiérarchisation des éléments significatifs de la part du traducteur
- L'élimination ou omission ou ellipse: les parties "verbeuses" d'une scène ou séquence et les parties d'un énoncé trop rapide peuvent être coupées, surtout quand il y a compensation avec l'information visuelle; certaines répétitions, faux départs, auto- et hétéro-corrections, questions rhétoriques, termes d'adresse, appellatifs, etc. peuvent être également délaissés. La suppression quantitativement marquée qui n'implique pas nécessairement perte (*loss*) (comme l'addition n'implique pas toujours gain) peut donc porter tantôt sur des occurrences dans le flux de paroles, tantôt sur une information sémantique contrainte spatio-temporellement (cas des déictiques, des répétitions comme par ex. dans les échanges de salutations, etc.). D'évidence, ces formes peuvent se combiner: ainsi la compression aboutit souvent à une omission. De plus le volume et le niveau de réduction varient selon le rythme de l'original, le nombre et la fréquence des changements de plan, la complexité et la densité des énoncés – eux-mêmes reflets du genre filmique. Ils varient aussi selon le support, les informations télévisées offrant plus de possibilités ou d'obligations de réduction que par exemple un documentaire enregistré sur vidéo.

2. La simplification de la syntaxe (phrases complexes avec propositions enchâssées transformées en deux ou trois phrases simples, indépendantes; propositions transposées par une nominalisation; phrases interro-négative devenant interrogative – ex. “*Oh! no, you ‘re not going to sing?*” → “Tu vas chanter?”; séries de questions-réponses remplacées par une assertion; forme active au lieu d’une forme passive, etc.), et simplification lexicale (recours à un hyperonyme ou substitution par ex. d’un type d’animal par un générique: “...*half-beaten by Alsatians*” (bergers allemands) → “...à moitié bouffée par mes chiens”; changement dans le registre; atténuation ou neutralisation de mots ou expressions marqués, connotés).

3. L’expansion, comprenant l’explicitation (information ajoutée ou spécifiée pour expliquer un élément. Ex. *I will go home and de-bunny* → “je rentre pour enlever ce costume”), la paraphrase, l’emprunt direct et la compensation contextualisée ou équivalence dynamique (Ex. *dollar* → Euro, *Who drinks like a fish* → qui boit comme un trou). Rien n’empêche d’ajouter ici la préface ou les notes de traducteur techniquement possibles sur un DVD et dans les sous-titres abusifs. Nous n’emploierons pas pour cette troisième catégorie les termes d’adaptation et de transposition qui touchent la démarche globale du traducteur, dans un travail donné, et non la décision de micro-niveau. De nouveau, il faut affirmer que ces tactiques sont interreliées, par ex. une paraphrase pouvant aller de pair avec une simplification, une nominalisation avec une omission, un hyperonyme avec une explicitation (cf. Perego, 2003).

## 5. Le sous-titrage: une traduction sélective

Récapitulons: le sous-titrage est un mode de TAV qui, comme toute autre forme de traduction en général, est soumis à des contraintes courantes (par ex. le passage d’une langue/culture à une autre) et spécifiques (contraintes de temps et d’espace de présentation, contraintes sémiolinguistiques dus au passage de l’oral à l’écrit et à la multimodalité ou co-présence de signes de nature différente). Cela n’en fait pas pour autant une traduction subordonnée, à part (cf. sections 1 et 2). En outre, il est mis

en œuvre grâce à un ensemble de stratégies et de tactiques, là encore qui ne lui sont pas toutes spécifiques (cf. sections 3 et 4). Le sous-titreur, dans un délai imparti, doit choisir, se donner des priorités, en fonction du genre AV qu'il traduit, de la vitesse de lecture de l'audience qui aura à inférer avec ses connaissances antérieures, selon ses compétences linguistiques, etc. Les choix, comme dans tout processus de décision, sont hiérarchisés jusqu'au moment où sont arrêtées les priorités. Ils portent sur différents niveaux (global et local), en fonction des objectifs du transfert et des diverses contraintes qui, elles aussi, ne sont pas toujours de même poids. De la sorte, le sous-titreur parvient à un travail de qualité, c'est-à-dire répondant à des normes d'acceptabilité, de lisibilité, de temps de lecture, de cohérence sémantique et à des conventions de découpage par ligne, de liens entre sous-titres, de ponctuation, etc. (cf. section 2).

Plutôt que subordonnée ou contrainte, le sous-titrage est une traduction qu'on dira donc sélective (comme la plupart des TAV?) – sélective dans ce qu'elle représente des dialogues originaux, dans ce qu'elle présuppose du bagage cognitif et linguistique des récepteurs (jeunes aux capacités rapides de lecture, personnes âgées avec des problèmes d'ouïe et de vision, mal entendants, etc.), dans le jeu constant qu'il y a entre contraintes et créativité (recourant aux ressources de la langue d'arrivée), dans les manières de mettre en œuvre et de combiner plusieurs tactiques. En précisant stratégies et tactiques, en mettant en perspective la notion de contrainte, nous avons visé à la conceptualisation, en restant au plus près du travail du sous-titreur et en nous éloignant de toute expression à connotation plutôt négative.

## References bibliographiques

- BARTOLL, E. (2004) Parameters for the classification of subtitles, in ORERO P. (ed.) *Topics in Audiovisual Translation*. Amsterdam & Philadelphia: J.Benjamins, p. 53-60.
- BRETTE, N. (1982) Sous-titres, le creveu-coeur des réalisateurs, *Cahiers du cinéma* 338, 10.
- CHESTERMAN, A. (1993) From "is" to "ought". Laws, norms and strategies in Translation Studies, *Target* 5 (1), p. 1-20.

- \_\_\_\_\_ (1997) *Memes of Translation. The spread of Ideas in Translation Studies*, Amsterdam & Philadelphia: J.Benjamins.
- DELABASTITA, D. (1989) Translation and mass-communication: film and TV translation as evidence of cultural dynamics, *Babel* 35 (4), p. 193-218.
- DOLLERUP, C. (1974) On Subtitles in TV programmes, *Babel* 20 (4), p. 197-202.
- GAMBIER, Y. (1999) Qualité dans le sous-titrage: paramètres et implications, in *Traduction-Transition-Translation*. Proceedings of the XV World Congress of FIT, Mons, août 1999. Paris: FIT, vol.1, p. 151-157.
- \_\_\_\_\_ (2003) Screen Transadaptation. Perception and Reception, *The Translator* 9 (2), p. 171-189.
- \_\_\_\_\_ (2005a) Screen translation : Subtitling, in *The Encyclopedia of Languages and Linguistics* (2<sup>nd</sup> edition). Oxford: Elsevier.
- \_\_\_\_\_ (2005b) Orientations de la recherche en traduction audiovisuelle, *Target* 17 (1).
- GAUTIER, G.L. (1981) La traduction au cinéma. Nécessité et trahison. *Image et son/Ecran. La revue du cinéma* 363 (juillet-août 1981), p. 102-118.
- GOTTLIEB, H. (1991) *Tekstning. Synkron billedmedieoversaettelse*. Copenhagen: Center for Oversaettelse (mémoire de maîtrise/MA thesis). Version révisée et augmentée: 1994.
- \_\_\_\_\_ (1992) Subtitling. A new University discipline, in DOLLERUP, C. & LODDEGAARD, A. (eds.) *Teaching Translation and Interpreting. Training, Talent and Experience*. Amsterdam & Philadelphia: J. Benjamins, p. 161-170.
- \_\_\_\_\_ (1994) Subtitling: Diagonal translation, *Perspectives* 2 (1), p. 101-121.
- HOLMAN M. & BOASE-BEIER J. (1999) Writing, rewriting and translation through constraint to creativity, in BOASE-BEIER, J. & HOLMAN, M. (eds.) *The practice of literary translation. Constraints and creativity*. Manchester: St Jerome, p. 1-17.
- IVARSSON, J. & CARROLL M. (1998) *Subtitling*. Simrishamn: TransEdit.
- KOVAËIË, I. (1996a) Reinforcing or changing norms in subtitling, in DOLLERUP, C.& APPEL, V. (eds.) *Teaching translation and interpreting* 3. Amsterdam & Philadelphia: J.Benjamins, p. 105-109.
- KOVAËIË, I. (1996b) Subtitling strategies. A flexible hierarchy of priorities, in HEISS, C. & BOLLETTIERI BOSINELLI R.M. (eds.) *Traduzione*

- multimediale per il cinema, la televisione e la scena*. Bologna: CLUEB, p. 297-305.
- KOVAČIĆ I. (2000) Thinking-aloud protocol. Interview. Text analysis, in TIRKKONEN-CONDIT, S. & JÄÄSKELÄINEN, R. (eds.) *Tapping and mapping the processes of translation and interpreting*. Amsterdam & Philadelphia: J.Benjamins, p. 97-109.
- KUSSMAUL, P. (1995) *Training the translator*. Amsterdam & Philadelphia: J.Benjamins.
- LAMBERT J. & DELABASTITA D. (1996) La traduction de textes audiovisuels: modes en enjeux culturels, in GAMBIER, Y. (ed.) *Transferts linguistiques dans les médias audiovisuels*. Villeneuve d'Ascq: Septentrion, p. 33-58.
- LEFEVERE, A. (1992) *Translation. Rewriting and the manipulation of literary frame*. London: Routledge.
- LOMHEIM, S. (1995) L'écriture sur l'écran. Stratégies de sous-titrage à NRK, in GAMBIER, Y. (éd.) *Communication audiovisuelle et transferts linguistiques. Audiovisual communication and language transfer*. Numéro spécial de *Translatio/Nouvelles de la FIT/FIT Newsletter* 14 (3-4), p. 288-293.
- LOMHEIM, S. (2000) *Skripta på skjermen*. Kristiansand: Hoyskole forlaget AS.
- LORENZO L. & PEREIRA A.M. (eds.) (2000-2001) *Traducción subordinada (Inglés-español/galago)*. Vol. 1, 2000: *El doblaje*. Vol.2. 2001: *El subtitulado*. Vigo: Publicacións da Universidade de Vigo.
- LÖRSCHER, W. (1991) *Translation performance. Translation process and translation strategies. A psycholinguistic investigation*. Tübingen: Narr.
- MARLEAU, L. (1980) Les sous-titres...un mal nécessaire, *Meta* 27 (3), p. 271-285.
- MAYORAL R., KELLY D. & GALLARDO, N. (1986) Concepto de traducción subordinada (cómic, cine, canción, publicidad). Perspectivas no lingüísticas de la traducción, in FERNANDEZ, F. (ed.) *Pasado, presente y futuro de la lingüística aplicada en España*. Actas del III Congreso Nacional de Lingüística Aplicada, Valencia 16-20.4.1985, p. 95-195.
- \_\_\_\_\_ (1988) Concept of constrained translation. Non-linguistic perspectives of translation, *Meta* 33 (3), 356-367.
- MERKLE, D. (éd.) (2002) Censure et traduction dans le monde occidental. Censorship and translation in the Western world, *TTR (Traduction, Terminologie, Rédaction)* 15 (2), 264 p.

- NIDA, E.A. (1964) *Towards a Science of Translating*. Leiden: Brill.
- NORNS, A.M. (1999) For an abusive subtitling, *Film Quarterly* 52 (3), p. 17-33.
- PEREGO, E. (2003) Evidence of explicitation in subtitling. Towards a categorisation, *Across Language and Cultures* 4 (1), p. 63-88.
- REID, H. (1978) Subtitling, the intelligent solution, in HORGUELIN, P.A. (ed.) *La traduction: une profession. Translating, a profession*. Proceedings of the VIII World Congress of FIT, Montréal, 1977. Ottawa: Council of Translators and Interpreters of Canada, p. 421-428.
- REISS, K. (1971) *Möglichkeiten und Grenzen der Übersetzungskritik: Kategorien und Kriterien für eine sachgerechte Beurteilung von Übersetzungen*. München: Max Hueber.
- \_\_\_\_\_ (1983) *Texttyp und Übersetzungsmethode. Der operative Text*. Heidelberg: Julius Gross.
- SCHWARZ, B. (2002-2003), Translation in a confined space, *Translation Journal* 6 (4) & 7 (1) (en ligne).
- TITFORD, C. (1982) Sub-titling – Constrained Translation, *Lebende Sprachen* 27 (3), p. 113-116.
- TOURY, G. (1995) *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Amsterdam & Philadelphia: J. Benjamins.
- TVEIT, J.E. (2004) *Translating for television*. Oslo: Kolofon AS.
- VINAY J.P. & DARBELNET J. (1958) *Stylistique comparée du français et de l'anglais*. Paris: Didier & Montréal: Beauchemin (2ème éd. 1977; 3ème éd. 1987). Traduit en anglais par Sager J.C. & Hamel M.J. 2000. *Comparative Stylistics of French and English. A methodology for translation*, Amsterdam & Philadelphia: J. Benjamins.

