

2m11.3217.11

UNIVERSITÉ DE MONTRÉAL

RÉFLEXIONS SUR LE SOUS-TITRAGE INSPIRÉES PAR
LE TON BEAU DE MAROT DE DOUGLAS HOFSTADTER

PAR
ISABELLE HURTEAU

SECTION DE TRADUCTION
DÉPARTEMENT DE LINGUISTIQUE ET TRADUCTION
FACULTÉ DES ARTS ET SCIENCES

11496967

MÉMOIRE PRÉSENTÉ À LA FACULTÉ DES ÉTUDES SUPÉRIEURES
EN VUE DE L'OBTENTION DU GRADE DE
MAÎTRISE ÈS ARTS
TRADUCTION

AOÛT 2003

© ISABELLE HURTEAU, 2003



p

25

U54

2004

V.008

Direction des bibliothèques

AVIS

L'auteur a autorisé l'Université de Montréal à reproduire et diffuser, en totalité ou en partie, par quelque moyen que ce soit et sur quelque support que ce soit, et exclusivement à des fins non lucratives d'enseignement et de recherche, des copies de ce mémoire ou de cette thèse.

L'auteur et les coauteurs le cas échéant conservent la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent ce document. Ni la thèse ou le mémoire, ni des extraits substantiels de ce document, ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans l'autorisation de l'auteur.

Afin de se conformer à la Loi canadienne sur la protection des renseignements personnels, quelques formulaires secondaires, coordonnées ou signatures intégrées au texte ont pu être enlevés de ce document. Bien que cela ait pu affecter la pagination, il n'y a aucun contenu manquant.

NOTICE

The author of this thesis or dissertation has granted a nonexclusive license allowing Université de Montréal to reproduce and publish the document, in part or in whole, and in any format, solely for noncommercial educational and research purposes.

The author and co-authors if applicable retain copyright ownership and moral rights in this document. Neither the whole thesis or dissertation, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms, contact information or signatures may have been removed from the document. While this may affect the document page count, it does not represent any loss of content from the document.

Université de Montréal
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé :

Réflexions sur le sous-titrage inspirées par
Le Ton Beau de Marot de Douglas Hofstadter

présenté par
Isabelle Hurteau

A été évalué par un jury composé de personnes suivantes

Georges BASTIN
président-rapporteur

Alexis NUSELOVICI - (Nouss)
directeur de recherche

Yves GAMBIER - Université de Turku (Finlande)

Codirecteur
Hélène BUZELIN
membre du jury

Mémoire accepté le 22 janvier 2004

SOMMAIRE

La présente étude propose des réflexions sur le sous-titrage à la lueur de l'ouvrage intitulé *Le Ton Beau de Marot: In Praise of the Music of Language* (1997) par Douglas Hofstadter. Cet auteur, qui a d'abord une formation en mathématiques et en logique, s'est penché sur les défis de la traduction à partir d'un poème de Clément Marot, « À une Damoiselle malade ».

L'étude bâtit un cadre théorique en traçant des parallèles entre les concepts de Douglas Hofstadter et les principes du sous-titrage, qu'elle appuie d'une analyse d'exemples tirés de *Planète Pub*, une émission sur la publicité et de *S Club 7 à Hollywood*, une série de fiction.

L'étude avance que le sous-titrage concrétise certains principes émis, dont l'analogie servant à la transculturation, qui ancre le contenu d'un texte dans une autre culture, et au transport d'une essence entre deux médias. L'abstraction permet d'extraire une structure de sens d'une réalité. Le facteur humain joue aussi un rôle de premier plan : le traducteur doit agir comme élément conducteur entre le texte de départ et celui d'arrivée – la version sous-titrée – pour que l'équivalence dynamique soit atteinte, le but ultime du sous-titrage.

Mots-clés : traduction, sous-titrage, doublage, cinéma, télévision.

ABSTRACT

This study advances some reflections on the practice of subtitling, using terms mapped out by Douglas Hofstadter / in light of work by Douglas Hofstadter. In *Le Ton Beau de Marot: In Praise of the Music of Language* (1997), Hofstadter, whose background is in mathematics and logic, examines the challenges of translation using a poem by Clément Marot, "À une Damoiselle malade."

The author constructs her theoretical framework by drawing parallels between concepts explored by Hofstadter and the principles of subtitling. This is supported by an analysis of examples taken from *Planète Pub*, a program about television advertising, and *S Club 7 in Hollywood*, an episodic fiction series. The study posits that subtitling lends concrete expression to certain stated principles, among them analogy, which serves the process of transculturation (by which the content of a text is anchored in a different culture), and the transport of essence between two mediums. A second principle, abstraction, allows a structure of meaning to be extracted for a given reality. The human factor is also preponderant: the translator is called upon to act as the conductive element between the source text and the target text (the subtitled version) so as to achieve the dynamic equivalence that is the ultimate aim of subtitling.

Keyword : translation, subtitling, dubbing, film, television.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	vi
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I — Mise en scène de l'étude	6
1.1. Lumière sur la chronologie du sous-titrage	6
1.2. Deux angles de réflexion sur une discipline	15
1.3. Définitions des termes employés	21
CHAPITRE II — Cadre théorique	27
2.1. Définition du sens chez D. Hofstadter.....	27
2.2. La notion de transculturation.....	31
2.3. La notion de grille géométrique.....	33
2.4. La transculturation.....	38
2.5. L'interprétation biculturelle.....	48
2.6. Le concept des cadres selon D. Hofstadter.....	51
2.7. L'intraduisibilité.....	60
CHAPITRE III — Analyse pratique	66
3.1. <i>Planète Pub</i>	68
3.2. <i>S Club 7 à Hollywood</i>	77
CONCLUSION	88
BIBLIOGRAPHIE	93

REMERCIEMENTS

Je tiens tout d'abord à remercier Alexis Nuselovici, qui a accepté d'être mon directeur de recherche. Ce mémoire n'aurait certainement pas vu le jour sans lui. Ma reconnaissance va également à Yves Gambier, mon co-directeur, qui a su me guider et me conseiller judicieusement depuis l'outre-Atlantique.

En outre, je dois faire des remerciements à Richard Patry, le directeur du département de traduction et de linguistique à l'Université de Montréal, de m'avoir donné la chance de compléter ma maîtrise et d'enseigner un cours sur la traduction audiovisuelle, ce qui a été pour moi une grande source d'inspiration dans la complétion de ce projet.

Enfin, merci du fond du cœur à tous ceux qui m'ont soutenue et aidée : François, Martine, Michael, Michal, Norman, Tristan, Valérie ainsi que tous les autres membres de la famille Verbomoteur. Sans vous, je n'en serais pas là aujourd'hui.

INTRODUCTION

« Nous apercevons enfin dans son entier ce monstrueux obstacle de Babel, dont nous rencontrons tous les jours les pierres éparses. Nous en renversons parfois quelques-unes. Il faudra bien essayer de continuer, et les machines ne nous aideront guère; oui, tout ce qui peut réellement se traduire sera traduit par elle. Mais la marge est minime. À nous tout le reste, à nous les approches plus ou moins accomplies, les fureurs de fidélité, les enthousiasmes mal récompensés, à nous l'impossible. L'impossible, c'est le désespoir, mais c'est aussi la revanche du traducteur. »

— extrait de la préface de Dominique Aury, *Les problèmes théoriques de la traduction* par Georges Mounin

Depuis l'Antiquité, on étudie la langue sous un jour ou un autre, qu'il s'agisse de la parole ou de l'écrit. Cette étude a donné lieu à une science qu'on a appelé la linguistique; et bien plus récemment, cette dernière a engendré la traductologie. On a beaucoup parlé de la tâche du traducteur qui doit faire passer un message équivalent, écrit ou oral, d'une langue à l'autre. Toutefois, le XX^e siècle a vu apparaître une nouvelle branche de la traduction, qui comporte des dimensions inédites. Un mode de traduction tout jeune par rapport à la discipline dite traditionnelle, son étude ne fait que commencer, beaucoup reste encore à faire, à dire, à écrire surtout en Amérique du Nord. C'est pourquoi nous proposons d'y ajouter ici notre contribution.

Dans l'étude de toute chose, il est enrichissant d'adopter divers points de vue contrastants afin de pouvoir par la suite les conjuguer et tracer un portrait exhaustif. Nous avons donc voulu examiner le sous-titrage à travers les yeux d'un théoricien qui se situe à l'extérieur du milieu.

Douglas Hofstadter enseigne les sciences cognitives à Indiana University à Bloomington, en Illinois, où il a également été impliqué dans les départements de littératures comparées, de sciences informatiques, de psychologie et de philosophie.

Passionné des mathématiques, de la physique, de la logique et de la langue, son premier livre intitulé *Gödel, Escher, Bach : Les brins d'une guirlande éternelle* lui a valu le prix Pulitzer en 1980. Cet ouvrage fascinant qui a connu une immense popularité établit des liens entre les gravures d'Escher, la musique de Bach et la logique mathématique de Gödel; il met en lumière des similitudes cachées entre des domaines tels que la psychologie, la biologie, la physique et la linguistique. C'est cette approche polyvalente qui donne toute sa richesse aux recherches de Douglas Hofstadter.

En 1997, il a lancé un autre ouvrage qui jette un regard multidisciplinaire sur la traduction, *Le Ton Beau de Marot: In Praise of the Music of Language* (1997). Nous avons choisi de baser notre étude sur ce livre de Douglas Hofstadter pour diverses raisons : tout d'abord

parce que approche diversifiée semble se prêter tout naturellement au sous-titrage qui réunit lui-même une foule de facettes différentes au-delà du texte. Aussi, bien qu'il parle très brièvement de la traduction audiovisuelle, parce qu'il se concentre sur des types de traduction qui ont un rapport avec la création.

Ainsi, il avance dans son ouvrage des idées sur les contraintes dans les types de traduction où le fond ne peut exister sans la forme, entre autres la traduction poétique. Comme les contraintes constituent la raison d'être du sous-titrage, ceci est donc le point central de notre rapprochement avec les théories de Douglas Hofstadter.

Nous abordons cette présente étude selon la problématique suivante : comment les principes de la traduction assujettie à des contraintes, de l'abstraction et de l'analogie émis par Douglas Hofstadter s'appliquent-ils au sous-titrage? Nous nous penchons aussi sur la question suivante, à savoir, quelle est la nature du rôle du traducteur dans l'opération du sous-titrage?

Dans le chapitre I, nous mettons en place notre étude. D'abord, nous situons le sous-titrage dans l'histoire par rapport à la communication et à la technologie, **1. Lumière sur la chronologie du sous-titrage**; puis nous faisons un survol des articles et ouvrages qui ont porté sur le sous-titrage, en établissant une démarcation entre deux catégories

distinctes, celle des paramètres et celle de l'opposition entre le doublage et le sous-titrage, **2. Deux angles de réflexion sur une discipline**. Enfin, nous posons les termes de notre étude, **3. Définition des termes employés : les mots pour le dire**, avant d'aborder la partie théorique.

Au cœur du présent texte se trouve le chapitre II, notre cadre théorique. À partir des principaux points théoriques présentés dans *Le Ton Beau de Marot*, nous avons élaboré une grille qui nous permet d'examiner le sous-titrage comme acte de traduction et de création.

Parmi les principales avenues de réflexion, on retrouve la conception du langage, de la traduction et du sous-titrage; la traduction assujettie aux contraintes et le rôle de celles-ci dans le sous-titrage; la transculturation dans le processus de traduction; les impacts de la manifestation physique des sous-titres; la conception du sous-titrage comme interprétation biculturelle; les structures de sens; et enfin les espaces mentaux dans l'intraduisibilité et dans l'humour face au sous-titrage.

Le dernier chapitre se veut une concrétisation de nos réflexions énoncées précédemment. Ainsi, le chapitre 3 est une analyse d'un corpus d'exemples pratiques puisés dans deux contextes différents. D'abord, nous plongeons dans l'univers de l'adaptation publicitaire

pour examiner des sous-titres tirés de quelques publicités présentées dans le cadre de l'émission *Planète Pub*. Puis, nous abordons la fiction avec des extraits de la série *S Club 7 à Hollywood*.

*J'ai choisi le sujet du sous-titrage puisque je pratique ce métier depuis maintenant plus de dix ans. En ce qui a trait à la pratique, j'ai accumulé une certaine expérience comme traductrice à MusiquePlus, la station de télé musicale où j'ai sous-titré des émissions de toutes sortes pendant plus de six ans.

*Aujourd'hui, je continue de parfaire mes aptitudes de sous-titreuse à la tête de l'entreprise que j'ai fondée il y a cinq ans. Comme je n'ai jamais reçu d'éducation formelle en matière de traduction audiovisuelle, ce mémoire est pour moi l'occasion de réconcilier l'étude du sous-titrage avec mes intérêts d'ordre théorique pour les domaines de la traductologie, de la linguistique et de la logique.

Au-delà de la pratique, donc, il y a une motivation de poursuivre dans la voie tracée par des théoriciens tels que Dirk Delabastita qui vont au-delà de la surface de l'écran pour examiner le sous-titrage comme un phénomène multidimensionnel. De même, en nous efforçant de transcender les données, nous tâcherons d'atteindre les principes directeurs sous-jacents à cette discipline en plein essor.

CHAPITRE I MISE EN SCÈNE DE L'ÉTUDE

Ce premier chapitre a pour but de mettre en place tous les éléments nécessaires à notre étude. D'abord, nous situerons le sous-titrage dans l'histoire pour retracer son évolution jusqu'à notre époque et voir comment il s'est développé au sein d'une culture de communication. Puis, dans la deuxième partie, nous commenterons les études portant sur le sous-titrage au fil du temps, qui se distinguent en deux catégories principales, afin de voir comment la quête d'une troisième catégorie a incité notre recherche. Enfin, dans la troisième partie de ce chapitre, nous établirons les définitions des termes qui apparaîtront dans notre cadre théorique puis dans notre analyse de la pratique.

1.1. Lumière sur la chronologie du sous-titrage

Les sous-titres ne sont pas apparus du jour au lendemain dans le film du dimanche soir à la télévision, et de même, la discipline qu'est le sous-titrage a maintenant derrière elle une histoire centenaire. Il est important de souligner que cette histoire suit l'évolution de la technologie qui est sa raison d'être depuis toujours.

Le sous-titrage a émergé de son premier support médiatique : le cinéma. Depuis sa naissance à la fin du XIX^e siècle, le cinéma alors muet utilise ce qu'on appelait des intertitres, les ancêtres des sous-titres d'aujourd'hui. Il s'agit de mentions écrites qui apparaissent entre les scènes pour situer l'action, les intertitres de continuité, et pour concrétiser la parole des acteurs, les intertitres de dialogue.

Puis, un événement majeur se produit à la fin des années 20 lorsque le cinéma muet acquiert l'usage de la parole : le premier film parlant, *The Jazz Singer*, d'Al Jolson prend l'affiche en 1927. Auparavant, un film pouvait facilement être présenté dans d'autres pays : le contact entre les cultures se faisait par l'entremise de l'image et des intertitres qu'on substituait simplement d'une langue à l'autre. Le cinéma parlant exige des solutions beaucoup plus élaborées, à savoir le sous-titrage et le doublage, les deux méthodes de traduction encore employées aujourd'hui au XXI^e siècle.

Si le sous-titrage connaît son enfance en même temps que celle du 7^e art, nous pourrions affirmer qu'il vit son adolescence en passant du grand au petit écran, c'est-à-dire grâce à l'apparition de la télévision. Une fois que la télévision prendra son envol, les sous-titres vont avoir un important véhicule de diffusion. Pourtant, il ne s'agit pas de la tribune idéale pour les sous-titres. Par exemple, lorsqu'on présente des films qui

ont été sous-titrés pour le cinéma, cela cause des problèmes de format. En effet, ces sous-titres sont difficiles à lire au petit écran. Notamment, la vitesse de lecture des spectateurs n'est pas la même d'un médium à l'autre¹. Toutefois, même lorsqu'on met au point des techniques pour appliquer des sous-titres spécialement pour les copies télévisées, cela ne rend pas nécessairement le sous-titrage parfaitement convivial. Le spectateur doit quand même se plier à l'effort de la lecture de sous-titres sur un écran de taille réduite et au cadrage encore plus restreint, tout en suivant l'image et le son original de l'œuvre télévisée.

Il est important d'établir une distinction entre nos réflexions théoriques, qui s'appliquent de façon universelle, et notre point de vue pratique qui a ses racines en Amérique du Nord, et plus spécifiquement dans la province de Québec. Ainsi, les versions doublées sont beaucoup plus courantes et populaires de ce côté-ci de l'Atlantique. Encore aujourd'hui, on sent une démarcation entre le cinéma de divertissement doublé et le cinéma indépendant ou étranger qui est sous-titré.

Mais tandis qu'une personne peut choisir d'aller voir un film sous-titré ou non, la télévision est omniprésente dans son salon. Du point de

¹ Ivarsson, Jan, « Subtitling Through the Ages », *Language International*, avril 2002, p 6-10.

vue logique, il semble que l'effort de concentration qu'exigent les sous-titres est compensé par la facilité d'accès : une personne ne choisira pas activement de se déplacer pour aller « lire » un film d'auteur sous titré, mais si elle tombe dessus passivement en changeant de chaîne, elle pourrait le regarder.

Nous croyons que ce moyen subtil permet aux sous-titres de s'infiltrer progressivement dans notre culture. Ils apprivoisent petit à petit les spectateurs québécois tout au long des années 70 et 80 où l'on peut voir régulièrement des longs-métrages étrangers sous-titrés en français à la chaîne Radio-Québec² ou encore des films français sous-titrés en anglais à la chaîne CBC. Toutefois, ces sous-titres d'un jaune vif brillent encore par leur caractère minoritaire dans la production télévisuelle.

Mais la situation va changer dans les années 80 quand le paysage télévisuel québécois vit une révolution. En 1986, MusiquePlus entre en ondes sur le réseau câblé. Cette chaîne diffuse en direct pendant huit heures par jour et présente des vidéoclips, des reportages et des émissions à saveur culturelle et artistique. À l'époque, la méthode la moins coûteuse qui permet à la station de respecter son mandat francophone est de sous-titrer tout le contenu anglophone des

² Aujourd'hui appelée Télé-Québec

reportages et des émissions. Résultat : du jour au lendemain, on multiplie la visibilité du sous-titrage.

Pendant ce temps-là, au grand écran, on présente toujours des films sous-titrés, principalement dans les salles de cinéma de répertoire. À Montréal malheureusement, ces salles vont disparaître pour la plupart³. En revanche, les festivals de cinéma gagnent en popularité. D'abord le Festival des Films du Monde de Montréal (FFM)⁴ ainsi que plusieurs autres événements de plus petite envergure. D'ailleurs, le FFM est le premier à utiliser des technologies électroniques qui permettent notamment de projeter les sous-titres sur un écran secondaire sous l'écran principal⁵.

Les sous-titres continuent de faire leur place grâce à leur présence accrue à la télévision et dans les festivals de cinéma. Ainsi, il y a un processus d'acclimatation aux sous-titres qui se poursuit tout au long des années 80 et au début des années 90. Puis on assiste à un phénomène crucial dans les communications en général, mais plus particulièrement dans le monde audiovisuel : la popularisation d'Internet. Le cyberspace, d'abord réservé aux scientifiques qui

³ À l'heure actuelle, environ 3 ou 4 salles de cinéma présentent des versions sous-titrées à Montréal, comparativement à une douzaine au début des années 80.

⁴ La première édition a eu lieu en 1977. (<http://www.ffm-montreal.org/palmares/1977.html>)

⁵ Le système Cinétextetm, mis au point à l'Office national du film.

peuvent ainsi communiquer et échanger de l'information, devient accessible au grand public⁶.

C'est le début d'un temps nouveau, celui de l'ère de l'information. En effet, plus que jamais auparavant, les gens sont bombardés d'information par l'entremise de la Toile mondiale⁷. Ils apprivoisent des formats électroniques, c'est-à-dire des sites Web, qui véhiculent à la fois des images, du son et du texte. L'« audiovisuel » est omniprésent dans le cyberspace. Une grande part des internautes naviguent pour se divertir et passent probablement plus de temps à « regarder » des pages Web qu'à les lire, certes, mais ils prennent tout de même connaissance du texte.

Une conséquence de ce phénomène de société donc, est le retour de la lecture grâce à la navigation, et par le fait même, de l'écriture notamment grâce au courriel. Internet suscite une plus grande participation que la télévision auprès du spectateur. Le spectateur moyen devient plutôt un consommateur de « contenus » audiovisuels. Ainsi, ces innovations médiatiques modifient le rôle du spectateur, ce qui aura aussi pour effet de remettre en question la nature de l'objet de la communication :

⁶ C'est en 1994 qu'on peut parler d'Internet grand public avec l'invention du Web et des premiers fureteurs.

⁷ Le World Wide Web, ou le Web

« À l'heure de la globalisation des échanges, de l'unification, de l'homogénéisation de certains comportements, la définition du film, de l'émission télévisée se repose : sont-ils des « produits » - marchandises parmi d'autres, ou des « œuvres » - part d'un héritage à transmettre et d'une culture à renouveler sans cesse? » (Gambier, 1996 7)

Évidemment, l'abolissement des frontières physiques par le cyberspace favorise le contact entre les cultures : la distance n'a plus d'importance, ou presque, quand on voyage virtuellement. Plus qu'un simple rapprochement entre les cultures, nous pourrions y voir la fondation d'une nouvelle culture, celle d'Internet. Il est aussi intéressant de souligner que la cyberculture a engendré l'émergence d'un « dialecte ». En effet, les gens qui échangent par l'entremise de courriels ou de messages instantanés, utilisent souvent des formes dérivées (de l'anglais ou du français), formant des abréviations à l'aide de chiffres ou de lettres. Par exemple, p2K pour « pas de quoi » en français et H8 pour « hate » en anglais⁸. Ce phénomène aura inévitablement des répercussions sur l'usage de la langue⁹.

Après l'explosion du marché de l'information virtuelle, la télévision vit à son tour des bouleversements. En effet, les années 90 sont caractérisées au Québec par l'apparition de chaînes spécialisées

⁸ Robert-Collins Senior, dict. angl-fr, 6^e édition, 2002

⁹ La graphie elle-même se trouve modifiée, puisque à l'instar des adresses de courriel et de sites Web, on écrit de plus en plus en minuscules, en agglutinant les mots. La langue écrite retrouve ainsi le prestige d'une certaine exclusivité technologique.

comme le Canal D, puis le Canal Z et ArTv pour n'en nommer que quelques-uns. Grâce à eux, la traduction audiovisuelle va franchir un autre cap. Ces chaînes de télévision consacrent une bonne part de leur temps d'antenne à des acquisitions, des émissions qui sont achetées de diffuseurs du Canada ou d'autres pays pour être traduites et présentées ici.

À cause du volume de traduction que cela implique et du coût que cela entraîne, ces télés se tournent vers le doublage partiel¹⁰ et le sous-titrage, ou bien un hybride des deux. Dans certaines émissions, par exemple, la biographie d'un acteur d'Hollywood, les entrevues à la caméra sont traduites en voix hors champs, tandis que les extraits de films sont sous-titrés. Dans d'autres cas, au Canal Z entre autres dans des émissions comme Zone extrême, les entrevues sont traduites en voix hors champs, mais toutes les interactions qui ne sont pas directement adressées à la caméra sont sous-titrées¹¹. Les émissions ne sont pas sous-titrées de A à Z, mais le sous-titrage se taille quand même un créneau certain dans le contexte audiovisuel.

Comme nous l'avons mentionné au début de ce chapitre, l'histoire du sous-titrage évolue parallèlement aux progrès de la technologie qui lui

¹⁰ Traduction de voix hors champs, non synchrones

¹¹ Eisenberg, Anne, "Spontaneous, Unedited, Naked: A Linguist Looks at Discourse on the Internet", *Scientific American*, décembre 2001

sert de support. À cet égard, une autre innovation joue un rôle crucial dans l'univers du sous-titrage : le DVD¹², un format de disque optique contenant des données numériques; il a de nombreuses utilités et il sert entre autres de support aux documents audiovisuels, ce pourquoi il est tranquillement en train de remplacer le format VHS¹³.

Le grand avantage du DVD est la quantité d'information que peut contenir un disque. Un seul disque DVD a la capacité d'emmagasiner non seulement un film entier, mais aussi des versions doublées et sous-titrées, jusqu'à 32 pistes en langues différentes. De plus, un disque contient en général du matériel supplémentaire entourant un film, à savoir, de l'information biographique sur les acteurs, le réalisateur, les producteurs, des documentaires en coulisses et des scènes inédites qui ont été coupées au montage. Tout ce matériel doit aussi faire l'objet d'une traduction pour être accessible à un vaste public. Autre fait intéressant, il est parfois possible de modifier les paramètres de l'image d'un film, de sorte que les sous-titres n'empiètent pas sur l'image. Il y a là un pas de géant de franchi depuis l'époque des intertitres!

Nous avançons que le développement de la traduction audiovisuelle, dont le sous-titrage, se déroule de concert avec les progrès

¹² *Digital Versatile Disk* (disque numérique polyvalent, couramment DVD)

¹³ *Video Home System*

technologiques et les mouvements culturels. Dans les années 90, le sous-titrage a atteint ce que nous pourrions qualifier d'âge adulte. Internet, les canaux de télévision spécialisés et le DVD lui permettent d'explorer de nouvelles avenues et d'exploiter son potentiel. Nous pouvons affirmer qu'aujourd'hui en 2003, il y a plus que jamais des émissions et des films sous-titrés présentés sur les écrans de télévision et de cinéma au Québec et du monde entier. D'où l'importance de se pencher sur l'étude du sous-titrage.

1.2. Deux angles de réflexion sur une discipline

Si la traductologie a pris forme sous les auspices de la linguistique avant d'être considérée comme une discipline *sui generis*, l'étude du sous-titrage, elle, sera le prolongement logique de sa création; le sous-titrage sera d'abord vu comme étant un sous-produit de l'art cinématographique :

« La naissance et le développement de la cinématographie devait créer une pléiade de professions nouvelles dont celle de l'auteur-cinéaste – l'une des plus importantes dans ce groupe. Lorsque le cinéma, ce grand muet, allait se mettre à parler après des années – il aurait été impossible de distribuer les films à une échelle internationale sans le sous-titrage et c'est ainsi que le métier d'auteur sous-titreur devient indispensable. » (Milosz 1981:352)

Les premiers textes traitant de la traduction et du cinéma s'attardent aux parties du processus touchant à la technique cinématographique; Le Sous-titrage de films (1957) de Simon Laks, par exemple, se préoccupe surtout du repérage, du footage(sic), du relevé des dialogues, mais ne considère pour ainsi dire pas ce qui relève de la « traduction » comme telle. Cette dimension est en quelque sorte reléguée au second plan. D'ailleurs, comme Simon Laks le dit lui-même :

« Le sous-titrage n'est en somme qu'un trucage cinématographique comme les autres. Exécuté de main de maître, il doit rester ... invisible. » (Laks 1957:62)

Puisque le sous-titrage se distingue de prime abord par sa manifestation physique, il est normal qu'au départ, on observe surtout les limites de cette manifestation. Ainsi, nous pouvons distinguer deux principaux camps dans l'étude du sous-titrage : celui des paramètres et celui de l'opposition entre le sous-titrage et le doublage. Le premier camp, celui des paramètres physiques, traite des limites d'espace, c'est-à-dire du nombre de caractères typographiques permis dans un sous-titre; des limites de temps, à savoir le nombre de secondes pendant lesquelles un sous-titre doit apparaître à l'écran ainsi que des moyens permettant d'incruster des sous-titres sur la pellicule ou bien de les présenter conjointement au film ou à l'émission dont il est question.

Il arrive aussi qu'on y mentionne des notions de synchronisme telles que le respect ou le chevauchement des plans cinématographiques.

Les premiers écrits sur le sous-titrage ne se résument pas qu'à une énumération de données. On remarque aussi, disons, une saveur locale : les sous-titreurs définissent les règles de l'art selon leur pays d'origine. Nous avons remarqué entre autres titres « La Méthode polonaise » (Milosz, A., 1983) et « Translation for TV and How we do it in Sweden » (Malm, J., 1983). Il est d'ailleurs normal que des praticiens décrivent la production audiovisuelle avec laquelle ils sont le plus familiers, à savoir, celle de leur propre culture.

Et si la traduction a dû faire oublier la devise « Traduttore, Traditore », le sous-titrage a lui-même hérité d'une épithète : celui du mal nécessaire, *a necessary evil*. C'est que le sous-titrage ne fait pas le bonheur de tous comme nous l'explique Lucien Marleau dans son article justement intitulé « Les sous-titres... un mal nécessaire » :

« Cela exige [...] un effort considérable pour suivre le film, pour admirer le jeu des interprètes, ou la beauté des images et, en même temps, essayer de percevoir dans son ensemble l'œuvre d'un grand cinéaste. Les difficultés sont nombreuses — sous-titres parfois à moitié lus parce qu'ils sont projetés trop rapidement sur l'écran; — sous-titres parfois illisibles vu le même degré d'intensité lumineuse du sous-titre et de l'arrière-plan; — sous-titres qui partagent mon attention avec l'image puisqu'il faut bien en même temps suivre l'action... »

(Marleau 1982:271)

Somme toute, le sous-titrage laisse rarement indifférent, ce qui nous amène à l'autre camp dans l'étude du sous-titrage. Il suscite des opinions qui entraînent un débat opposant le sous-titrage et le doublage. Doit-on sous-titrer ou doubler, telle est la question? En Amérique du Nord, toutefois, cela demeure principalement une discussion théorique, car la grande majorité de la production cinématographique et télévisuelle est encore doublée.

Ainsi, de nombreux textes ont abordé la question sous ce jour, en opposant les qualités et les défauts des deux techniques, les pour et les contre des partisans de chaque camp, comme le fait Hans Vöge dans « The Translation of Films: Sub-Titling Versus Dubbing » (1977); ou plus récemment, en examinant les points de vue culturels et politiques, entre autres « Dubbing as an Expression of Nationalism » de Martine Danan (1991). Aujourd'hui, le débat semble avoir perdu en partie sa raison d'être avec l'explosion d'Internet et du DVD qui ouvre la porte à des modes de traduction multiples.

Néanmoins, il y a des auteurs qui se penchent sur l'aspect de la traduction proprement dite. Nous pouvons citer Cay Dollerup qui, dès le début des années 1970, recense des problèmes de traduction dans son article « On subtitles in television programmes » (1974). Parmi ceux adoptant une approche plus théorique, mentionnons Henrik Gottlieb

qui pousse l'étude du sous-titrage au-delà des limites physiques. Dans « Subtitling – A New University Discipline » (1992) il relève notamment dix stratégies spécifiquement utilisées par les sous-titreur. À la lueur de cet article, le sous-titrage commence à avoir une identité qui lui est propre parmi les branches de la traduction.

Nous ne pouvons faire un survol des articles et des ouvrages sur notre sujet sans mentionner un texte phare de Dirk Delabastita portant sur la traduction audiovisuelle intitulé « Translation and mass-communication: film and T.V. translation of evidence of cultural dynamics » (1989).

Delabastita base son point de vue sur le modèle des compétences, des normes et de la performance selon Gideon Toury et vise à fournir un cadre théorique qui servira d'assises aux recherches futures sur la traduction dans le contexte audiovisuel.

Il existe certains ouvrages majeurs portant sur le sous-titrage, dont deux incontournables *Subtitling for the Media* (1992) de Jan Ivarsson et *Overcoming Language Barriers in Television: Dubbing and Subtitling for the European Audience* de Georg-Michael Luyken (1991). Ces écrits formidables couvrent un vaste éventail de notions et de caractéristiques propres au sous-titrage, mais elles abordent presque seulement le côté pratique, en délaissant les aspects théoriques.

Ainsi, un désir d'approfondir des perspectives autres sur le sous-titrage nous a menés vers des avenues plus abstraites. Un article en particulier, intitulé *Concept of Constrained Translation. Non-Linguistic Perspectives of Translation*, (Mayoral, Kelly et Natividad, 1988) jette un regard sur une multitude de contextes où la traduction dépasse la simple dimension de texte, à la lumière du concept des contraintes. Entre autres, il est question de traduction de publicités, de chansons, de bandes dessinées, de doublage et de sous-titrage.

Se basant sur la théorie de la communication telle qu'établie par Nida, les auteurs établissent des modèles de communication pour chaque contexte dans lequel les contraintes audiovisuelles, linguistiques et culturelles régissent l'opération traduisante. Cet article se démarque par ses modèles, des matrices qui illustrent différents contextes de traduction.

Nous avons trouvé particulièrement intéressante cette vision qui s'engage sur la voie de l'abstraction en tournant son regard vers la structure sous-jacente des mécanismes de traduction. Dans le contexte de cette présente étude, nous avons voulu poursuivre dans cette même veine, qui cherche à analyser les mécanismes de la traduction audiovisuelle, mais en empruntant une approche qui elle, est extérieure à ce milieu. C'est pourquoi nous avons choisi d'observer

le sous-titrage à la lueur de l'ouvrage de Douglas Hofstadter (DH) dans *Le Ton Beau de Marot: In Praise of the Music of Language* (1997).

Dans son ouvrage, Douglas Hofstadter examine des questions touchant à la linguistique et à la traduction, mais il ne traite pas du sous-titrage comme tel, si ce n'est que très brièvement. Nous utilisons des vocabulaires différents, c'est pourquoi, avant de plonger dans le vif du sujet de DH, nous allons poser les définitions des termes tels que recensés ou établis lors de notre recherche. Nous citerons les sources de ces définitions ou proposerons les nôtres établies au terme de notre expérience pratique.

1.3. Définition des termes employés : les mots pour le dire

Selon sa définition la plus générale et la plus simple, traduire, c'est « faire que ce qui était énoncé dans une langue naturelle le soit dans une autre, en tendant à l'équivalence sémantique et expressive des deux énoncés¹⁴. » Et la traduction, elle, est l'acte de traduire. Mais qu'en est-il de ce même acte dans le contexte qui nous occupe : doit-on utiliser le terme traduction en parlant du sous-titrage? Ce sujet a fait couler beaucoup d'encre, comme l'explique Dirk Delabastita :

« Devrait-on même utiliser le terme "traduction" lorsqu'on traite du transfert d'un film d'une communauté

¹⁴ Le Petit Robert, édition 2002

linguistique/culturelle à une autre? La fréquence à laquelle l'emploi du terme "adaptation" est suggéré pour remplacer "traduction" est flagrante dans les discussions académiques et informelles sur la traduction cinématographique que j'ai pu recenser; on sent une nette hésitation parmi les traducteurs, les critiques et les académiciens quant à la justesse du terme "traduction". On pourrait émettre l'hypothèse que cette même hésitation est la raison pour laquelle la traduction cinématographique est rarement comprise dans les programmes d'enseignement de cette discipline. »
(Delabastita, 1989:213)

« Adaptation » ou « traduction », telle est la question. Certains ont défini l'adaptation comme étant une forme plus libre de la traduction, qui respecte moins la lettre que l'esprit d'une œuvre. Mais comme le conclut Delabastita, tout dépend de notre conception de la traduction; si celle-ci épouse le cadre rigide donné dans la définition ci-avant mentionnée, une version sous-titrée ne peut être qualifiée de traduction. Toutefois, il adopte une vision beaucoup plus large de la traduction qui consiste à transposer « un texte vers un autre texte »; à ce titre, il compare le sous-titrage à une myriade d'autres disciplines telles que la traduction poétique, qui impliquent des dimensions autres qu'une simple transposition de mots équivalents.

À cet égard, nous partageons l'opinion de M. Delabastita. Nous sommes d'avis que le sous-titrage est une forme de traduction dont le processus repose sur divers transferts, linguistiques et culturels. La

somme de ces transferts produira une traduction équivalente du message dans un contexte audiovisuel.

La traduction audiovisuelle est une branche de la traduction qui comprend un ou plusieurs éléments reliés à l'audiovisuel, c'est-à-dire une dimension sonore et/ou visuelle. Parmi ces branches, on retrouve le doublage¹⁵, qui consiste à traduire le dialogue d'un film ou d'une émission de télévision de manière à respecter le mouvement des lèvres et le jeu original des comédiens dans la langue de départ, puis de faire enregistrer le résultat par des comédiens dans la langue d'arrivée.

Une autre branche de la traduction audiovisuelle et cousine du doublage est le doublage partiel¹⁶. Cette pratique consiste à traduire le texte de départ, puis de faire lire le texte d'arrivée par des narrateurs ou comédiens, sans pour autant respecter le mouvement des lèvres. La piste du texte d'arrivée est superposée à la piste originale dont on réduit le volume, si bien qu'on entend le dialogue original et la version traduite conjointement. Par doublage partiel, qu'on appelle également la traduction de voix hors champ, nous désignons aussi la traduction de narration où il n'y a aucun personnage ou intervenant visible à l'écran.

¹⁵ C'est le doublage dit postsynchronisé ou synchrone.

¹⁶ Ce que les Européens désigne sous le nom de « voicing », « revoicing » ou « voice-over ».

Enfin, la dernière – mais non la moindre – branche de la traduction audiovisuelle est le sous-titrage. Le sous-titrage¹⁷ consiste à traduire le plus fidèlement que possible le dialogue d'un film ou d'une émission de télévision de façon à produire un message qui suscite les mêmes réactions chez le public d'arrivée, tout en respectant les éléments sonores et visuels déjà en place, au moyen de brèves apparitions de texte au bas¹⁸ de l'écran ou bien sur un écran situé au-dessous de l'écran principal.

Dans ce contexte, donc, le terme « texte de départ » désigne le dialogue original et le terme « texte d'arrivée » le contenu des sous-titres. De même, la « culture de départ » signifie la culture d'origine dans laquelle est ancrée la langue de départ, et inversement, la « culture d'arrivée » désigne la culture reliée à la langue d'arrivée.

Ainsi, le sous-titrage est une forme de traduction riche et complexe qui comprend des aspects linguistiques et non linguistiques. Nous empruntons la notion de « transfert » à Georg-Michael Luyken (1991) pour y distinguer deux processus parallèles : le transfert linguistique et le transfert culturel. Le transfert linguistique est la transposition des éléments sémantiques par l'entremise de diverses méthodes ou

¹⁷ Notre définition s'applique au sous-titrage interlinguistique, par opposition au sous-titrage intralinguistique ou à l'encodage pour les malentendants.

¹⁸ Dans le cas de la plupart des langues, dont le français.

stratégies comme la condensation, l'omission ou la paraphrase pour n'en nommer que quelques-uns.

Le transfert culturel, quant à lui, consiste à recréer des connexions équivalentes dans la culture d'arrivée, qui font écho aux éléments visuels, sonores présents dans l'œuvre et aux éléments linguistiques du texte d'arrivée. Nous verrons plus tard cette idée élaborée sous le nom de « transculturation » par Douglas Hofstadter. Ainsi, pour reprendre nos propres termes, le sous-titrage est une forme de traduction dont le processus repose sur un transfert linguistique et un transfert culturel. La somme de ces transferts produira une traduction équivalente du message dans un contexte audiovisuel.

Le sous-titrage façonne le texte d'arrivée au moyen de sous-titres. Un sous-titre étant une série de caractères typographiques qui apparaissent à l'écran; en général, il y a des sous-titres simples, d'une ligne, et des sous-titres doubles, de deux lignes. Les sous-titres doubles servent aux interventions plus longues ou aux échanges entre deux interlocuteurs dont les répliques sont indiquées par un changement de tiret.

Chaque sous-titre doit comporter un certain nombre de caractères typographiques, variant en moyenne entre 30 et 40 caractères¹⁹, incluant les espaces. Il doit également observer une limite de temps dans son apparition : en général, entre deux et quatre secondes pour un sous-titre simple et quatre et huit secondes pour un sous-titre double.

S'il est impossible, et impensable, de suivre le débit exact d'un intervenant, c'est-à-dire faire en sorte que les sous-titres reprennent exactement au même moment les passages équivalents, il faut toutefois tâcher de respecter les changements de plans; on évitera ainsi les chevauchements, qui nuisent à l'image et à la concentration du spectateur.

Nous avons retracé l'évolution du sous-titrage et établi la place qu'il occupe dans le paysage médiatique du Québec. En plus de définir les termes de notre étude, nous avons fait un survol des principaux écrits sur le sous-titrage. Nous avons situé notre recherche par rapport à ces ouvrages et motivé notre choix d'adopter le point de vue de Douglas Hofstadter, axé sur le concept de l'abstraction. C'est ce que nous verrons plus en détails dans le chapitre II, où nous observerons le sous-titrage à la lueur des principes énumérés dans *Le Ton Beau de Marot*.

¹⁹ Cela désigne l'alphabet romain.

CHAPITRE II LE CADRE THÉORIQUE

Le cadre théorique de ce mémoire de maîtrise est basé sur les réflexions de Douglas Hofstadter sur la pensée et le langage dans le contexte de la traduction, telles que développées dans *Le Ton Beau de Marot: In Praise of the Music of Language* (1997). Ce riche ouvrage a pour point de départ un texte de Clément Marot, un poète français du XVI^e siècle : un poème intitulé « À une Damoiselle malade »²⁰ qui présente des caractéristiques lexicales et prosodiques bien particulières. Douglas Hofstadter a créé quelques versions anglaises du poème et a ensuite lancé le défi à plusieurs collègues et amis ayant un penchant pour le verbe. Ce livre a donc été inspiré par les contraintes spécifiques du poème puis bâti à partir des nombreuses traductions qui ont été produites.

2.1. Le langage et le sens selon Douglas Hofstadter

Douglas Hofstadter cherche à démystifier ce qu'il qualifie de l'image romantique de la pensée comme structure²¹. Ce concept a été

²⁰ Le poème est désigné dans le livre et dans ce mémoire sous le titre de « Ma Mignonne ».

²¹ *thought as pattern*

engendré par la naissance de l'intelligence artificielle. Après la Seconde Guerre mondiale, on a vu émerger un mouvement chez les mathématiciens, les logiciens, les philosophes, les linguistes, les psychologues et les cybernéticiens, dont les intérêts conjugués ont prêté vie au domaine que l'on appelle l'intelligence artificielle (IA). Ces personnes croyaient que la pensée n'était « *rien de plus que la manipulation de structures abstraites selon une série de règles abstraites* » (Hofstadter 1997:67, l'auteur souligne).

Ceci était une conclusion logique lorsqu'on considère les domaines sur lesquels l'IA a été fondée. La logique a joué un rôle important dans l'étude de la pensée et du langage à travers les siècles, et comme le souligne l'auteur, le langage lui-même était considéré à l'époque de la Renaissance comme une « conséquence de la logique ». Douglas Hofstadter fait remonter les origines de l'intelligence artificielle au raisonnement syllogistique d'Aristote et aux preuves mathématiques d'Euclide dans la Grèce antique; de plus, il trace son évolution (de même que l'apparition subséquente de l'ère informatique) jusqu'à notre époque. Le concept de la pensée en tant que structure est le fil conducteur qui relie toutes les étapes du développement de cette science.

Si la pensée n'est rien de plus que la manipulation de structures abstraites selon des règles abstraites, alors par extension, on pourrait concevoir le langage de la même manière. L'auteur cite Alan Turing, le mathématicien et cryptographe britannique qui a mis au point dans les années 50 ce qu'on appelle aujourd'hui le « test de Turing »; dans ce test, une personne interviewe deux sujets—un être humain et une machine—afin de déterminer lequel est l'homme et lequel est la création artificielle. Ceci est réalisé grâce à des questions et des réponses, un dialogue écrit échangé par l'entremise de terminaux. Ainsi, l'objet de l'examen est le langage qui ouvre une fenêtre sur la pensée. Cependant, si certaines machines (ou plutôt, certains programmes) arrivent à bernier des juges, elles peuvent seulement le faire pendant un laps de temps restreint et en se limitant à un sujet précis dans un contexte donné.

De là, nous pourrions déduire que le langage n'est pas qu'un simple ensemble de symboles dénués de sens qui peuvent être permutés selon des règles. Si tel était le cas, les ordinateurs pourraient penser, parler et écrire exactement comme le font les humains, chose qu'ils n'ont pas encore réussi à faire en 2003. De même, l'IA n'a toujours pas produit une machine capable de remplacer *en tous points* un traducteur humain. Le langage n'est pas qu'un ensemble de symboles interchangeables, et donc, la traduction ne se résume pas qu'à

substituer un symbole pour un autre²². D'abord, parce que la traduction peut rarement être exécutée mot à mot en raison de la nature syntaxique et sémantique des langues, et ensuite dans le cas du sous-titrage, parce que le format ne le permettrait pas²³.

Loin de se restreindre à la manipulation de symboles à ce que nous pourrions qualifier de niveau syntaxique, l'opération traduisante doit creuser sous la surface jusqu'à un niveau sémantique pour atteindre le sens. En effet, on traduit le sens au-delà des mots plutôt que les manifestations de la forme. Toutefois, dans le sous-titrage tout comme d'autres formes de traduction, il faut tenir compte de la surface—les sous-titres qui constituent le réceptacle du texte d'arrivée—et les limites physiques du contenu original, p. ex. le son (le dialogue + les effets sonores) et l'image. Nous reviendrons plus tard au concept des sous-titres en tant que surface. Pour l'instant, disons qu'il comprend deux volets : non seulement les sous-titres forment-ils le moule dans lequel sera coulé le texte d'arrivée, mais ils représentent également un élément physique ajouté qui apparaît au bas de l'écran et véhicule le sens du texte de départ²⁴.

²² C'est ce que nous qualifierons de « traduction binaire ».

²³ Il serait impossible de créer des sous-titres qui rendent le dialogue mot pour mot tout en respectant les contraintes de temps et d'espace propres au sous-titrage interlinguistique.

²⁴ Dans le cas de la plupart des langues.

2.2. Le sens et la traduction audiovisuelle

Mais que signifie le sens dans le contexte de la traduction audiovisuelle? Les émissions télévisées et les films sont des cas de communication polysémiotique « [...] qui emploient simultanément au moins deux canaux de discours. En télévision²⁵, quatre de ces canaux se partagent les tâches de communication requises : l'image, le texte écrit, le dialogue ainsi que la musique et les effets sonores. » (Gottlieb 1997:210)

Chacun de ces quatre canaux transmet au spectateur une partie du message d'un document audiovisuel. Dans le cas d'une œuvre sous-titrée, ils peuvent être vus comme des systèmes de signes, entre autres : le visuel, c.-à-d. les images et l'aspect non verbal²⁶ de l'interprétation; le texte écrit, c.-à-d. toute mention typographique à l'écran; le dialogue original; la musique et les effets sonores produits par des êtres animés ou inanimés. Pourtant, il y a un autre système à considérer. Les sous-titres n'ont pas été inclus dans le canal du texte écrit parce qu'ils sont greffés à l'original, et ainsi, ne faisaient pas partie de l'intention originale du réalisateur quant au sens global de son œuvre. Ils composent un système indépendant, puisque externe, qui existe en marge du texte de départ.

²⁵ Et par extension, au cinéma ou en vidéo, je souligne.

²⁶ La gestuelle et les expressions physiologiques des acteurs ou intervenants.

Les sous-titres constituent entre autres un système en ce que leur manifestation physique repose sur un ensemble de conventions qui lui est propre; loin d'être des règles fixes, ces conventions peuvent fluctuer d'une entreprise à l'autre, et même au sein d'une entreprise, d'un traducteur à l'autre. Ce système utilise ce que certains appellent des « symboles paralinguistiques » (Luyken 1991:152). Il s'approprie des signes comme ceux de la ponctuation, par exemple l'italique, mais leur attribue une fonction donnée; autrement dit, ces symboles ont maintenant un sens spécifique dans ce contexte précis, un code à l'intérieur d'un code. À cet égard, le système des sous-titres pourrait être comparé à un autre code linguistique indépendant, celui du langage des signes qui :

« [...] diffère de l'anglais de plusieurs manières. [II] [...] possède son propre lexique de signes et de mots empruntés, de dispositifs morphématiques servant à générer des signes complexes à partir de signes plus simples, ainsi que des règles de grammaire dictant la façon de combiner des signes pour en faire des phrases. » (de Linde and Kay 1999: 21)

Prenons un exemple typique de signe paralinguistique, les points de suspension; ils indiquent une pause dans le dialogue, l'introduction d'un élément surprise ou la continuation d'une phrase après une

interruption²⁷. Le tiret sert à signaler un changement d'interlocuteur, notamment pour un sous-titre double, c'est-à-dire un sous-titre de deux lignes où chaque ligne est attribuée à un interlocuteur différent. De même, il y a l'italique et ses nombreux usages :

« [...] nous utilisons l'italique pour indiquer les 'voix éloignées', c.-à-d. les cris entendus au loin, les voix dans une autre pièce ou derrière une porte close, des voix émanant d'un téléphone, d'une radio ou d'un haut-parleur, ainsi que le monologue intérieur. [...] Nous avons également recours à l'italique pour représenter les textes manuscrits et les autres cas normalement en italique dans les livres et les journaux, c'est-à-dire les mots ou les phrases dans une langue étrangère, les titres de livres, les noms de journaux, de navires, etc. » (Ivarsson 1992:116)

2.3. Le concept des contraintes

Dans son étude de la traduction, et surtout à la lueur de « Ma Mignonne », Douglas Hofstadter explore le concept des contraintes. Il présente alors la technique de la lipographie, « selon laquelle, un texte [est] écrit sous la contrainte de l'omission d'une ou plusieurs lettres » (Hofstadter 1997: 106). L'auteur cite ensuite de nombreux exploits dans

²⁷ Certains sous-titres les placent à la fin d'un sous-titre pour indiquer que la phrase continue dans le suivant. Ils doivent alors renoncer aux autres applications des points de suspension ou bien risquer de confondre le spectateur.

le genre, par exemple « La Disparition » de l'auteur français George Perec, un roman écrit sans un seul « e »²⁸.

Cependant, il est important ici d'établir une distinction entre la contrainte en rédaction et en traduction. Voilà la différence entre une *contrainte contingente* et une *contrainte nécessaire*, régissant respectivement la rédaction et la traduction. L'auteur se soumet volontairement à un exercice de style tandis que le traducteur doit s'y plier. En prenant l'œuvre de George Perec comme exemple, Douglas Hofstadter explique que celui-ci pouvait laisser son texte évoluer librement au gré des vagues de la contrainte, en voguant ainsi vers une destination inconnue. Le traducteur²⁹ qui aborde le texte de *La Disparition* doit mener sa barque en respectant l'embargo sur la lettre « e » (puis la lettre « a » à un certain moment) et en gardant le cap sémantique pour atteindre le même port.

Nous sommes d'avis que toute traduction doit se conformer à des paramètres, par exemple, une mise en page pour un texte imprimé. Par contre, dans le cas de certains types de documents, « quand la traduction ne se limite pas qu'à un texte écrit, mais à un texte

²⁸ Même si ce français est « métissé », au moyen de stratagèmes comme l'emprunt de mots latins, etc.

²⁹ *La Disparition* a été traduit en anglais, en allemand et en néerlandais, tout en respectant cette contrainte. On pourrait débattre que le degré de difficulté diffère d'une langue à l'autre selon la fréquence de la lettre « e » dans le vocabulaire.

combiné à d'autres médias de communication (image, musique, sources orales, etc.), la tâche du traducteur est rendue plus complexe et soumise à une contrainte par ces derniers. » (Mayoral, Kelly and Gallardo 1988:356)

Cette définition de la traduction assujettie à des contraintes (*constrained translation*) s'applique à des œuvres audio ou vidéo telles que des chansons, des bandes dessinées, ainsi que des films et des émissions télévisées doublés ou sous-titrés. On pourrait dire que ces types de textes présentent des contraintes « gigognes ». Par exemple, un film sous-titré de l'anglais vers le français devra tenir compte des difficultés d'équivalence de la langue, de la culture, tout en respectant les paramètres physiques inhérents au sous-titrage. Si un passage du film comporte une chanson ou un poème, cela ajoute encore à la difficulté. Chaque niveau des contraintes gigognes vient restreindre un peu plus la marge de manœuvre linguistique du traducteur.

Tâchons de préciser la nature de ces contraintes dans le contexte du sous-titrage. Nous avons déjà vu que certaines contraintes sont nécessaires, et d'autres, contingentes. Nous distinguons trois grandes catégories par ordre d'importance : la première est une contrainte nécessaire, imposée par les limites physiques du média, c'est-à-dire le

temps et l'espace. La deuxième catégorie est aussi nécessaire, suggérée par les caractéristiques du texte lui-même, c'est-à-dire la stylistique, les jeux de mots, les références culturelles, que ce soit uniquement au plan textuel ou en relation avec une combinaison possible d'éléments oraux ou visuels. Et enfin, la troisième catégorie est contingente; le traducteur se l'impose lui-même en choisissant dans quelle mesure il va rendre toutes les subtilités de l'original ou adapter les éléments humoristiques, en plus de respecter les deux autres catégories de contraintes.

Selon Douglas Hofstadter, le traducteur doit produire un texte d'arrivée lié par ces nombreux niveaux de contraintes, mais qui atteint quand même une certaine homogénéité. Comme il le souligne d'ailleurs :

« Un des objectifs tacites de tout travail littéraire lié par des contraintes, qu'elles soient lipogrammatiques ou non, est de tendre à l'invisibilité (ou la 'nonobstruction'). En d'autres termes, les mots d'un auteur devraient couler de telle façon à n'éveiller aucun soupçon [...] »
(Hofstadter 1997: 109)

Il est à souligner que cette homogénéité se distingue des notions d'acceptabilité et de fidélité qui appellent un jugement propre au texte lui-même. D'une part, l'homogénéité que Douglas Hofstadter qualifie d'invisibilité, quant à elle, implique une autoréférentialité. D'autre part, cette invisibilité n'est pas non plus reliée à celle qui a été

remise en question par Lawrence Venuti, par exemple, car elle n'est pas considérée en termes socio-politiques.

Comme nous l'avons vu auparavant, les ordinateurs n'ont pas encore réussi à remplacer *entièrement* les traducteurs humains. La traduction assujettie à des contraintes est l'exemple parfait pour se pencher sur cette question. La traduction automatique (ou TA) existe depuis plusieurs décennies, cependant, Douglas Hofstadter fait remarquer ce qui suit :

« La TA présuppose l'idée que ce qui prime en communication, c'est le contenu et non la forme, et que la traduction se définit simplement par l'extraction du 'contenu brut' d'un média, suivie par la réimplantation du 'même contenu' dans un autre média, ce qui permet au contenu de migrer d'un véhicule (c.-à-d. d'une langue) à l'autre tout en restant parfaitement intact [...] » (Hofstadter 1997: 119)

En vertu de cette définition, la TA peut seulement être effectuée dans des contextes spécifiques selon lesquels l'opération requise pour transformer un texte de départ en texte d'arrivée se rapproche énormément d'une équation où chaque symbole équivaut à un autre. Dans de tels cas, le média et le message sont totalement indépendants l'un de l'autre. Ainsi, la TA ne pourrait jamais s'étendre au contexte de la traduction assujettie à des contraintes, particulièrement dans le cas du sous-titrage, où la forme et le fond sont inextricables. La

technologie qui ne cesse d'évoluer permet aujourd'hui de réaliser des traductions de plus en plus raffinées. Néanmoins, même si une machine pourrait très bien produire une suite de caractères conforme aux paramètres physiques des sous-titres, elle ne saurait respecter les deux autres catégories de contraintes en créant le texte d'arrivée, avec la même subjectivité et subtilité qu'un être humain.

2.4. La transculturation

Mis à part la notion de contraintes, Douglas Hofstadter explore une autre facette de la traduction, amenée par les versions du poème « Ma Mignonne » par Clément Marot et de son livre *Godel, Escher et Bach* (GEB), qu'il appelle la transculturation : « [...] l'utilisation de l'analogie pour convertir, non seulement la *forme*, mais également une partie du *contenu* d'un récit, d'une culture à une autre [...]. (Hofstadter 1997:145)

Il désigne ainsi les circonstances dans lesquelles l'essence même de l'opération traduisante, à savoir un transfert principalement linguistique, ne suffit pas. La transposition du texte de départ vers le texte d'arrivée doit tenir compte de la dimension culturelle et procéder également à un transfert culturel. Selon l'auteur, le processus

de la transculturation s'avère nécessaire dans certaines situations dictées par la nature du message :

« Le facteur déterminant semble être la mesure dans laquelle la culture constitue simplement *une partie du véhicule* servant à transmettre un message qui est indépendant de la culture. Ainsi, il y a des livres comme GEB (et la majorité des livres scientifiques) dont le message est essentiellement indépendant de la culture, puis il y a des romans, des manuels d'histoire et ainsi de suite, dont le message est essentiellement dépendant de la culture. Il serait totalement insensé de « transculturer » un manuel d'histoire; si on le faisait, l'histoire de la France écrite en français deviendrait l'histoire de l'Allemagne écrite en allemand! Quant aux romans, pour la plupart, cela serait un désastre de les « transculturer », de les reconstruire dans le style de la culture d'arrivée. Toute trace de l'original serait effacée, il ne subsisterait qu'une histoire à peine reconnaissable établie dans un tout nouveau cadre. » (Hofstadter 1997:152)

La transculturation n'est pas une opération absolue, mais plutôt une question de degrés. À titre d'exemple, l'auteur énumère cinq niveaux de transculturation : a) la substitution d'un mot pour un autre; « confitures » pour *jam* dans « Ma Mignonne ». b) une transculturation mineure; la traduction chinoise de GEB. c) la réécriture d'un poème célèbre selon une contrainte lipogrammatique; la version sans « e » de *The Raven* d'Edgar Allen Poe par Gilbert Adair. d) la « transportation » d'une œuvre dans un autre contexte; la transposition des *Exercices de style* de Raymond Queneau de Paris à Amsterdam. e) Et enfin, le remaniement d'une œuvre de A à Z; *Roméo et Juliette* de William

Shakespeare qui a inspiré la comédie musicale *West Side Story*. Ces degrés illustrent la variation d'intensité du phénomène; du plus rudimentaire jusqu'à l'extrême, l'adaptation totale d'une œuvre qui est, selon Douglas Hofstadter, trop radicale pour être considérée comme étant une traduction dans le sens strict du terme.

Nous constatons un lien manifeste entre ce concept de transculturation de Douglas Hofstadter et le sous-titrage. Les textes de départ qui exigent un sous-titrage sont contenus dans des œuvres audiovisuelles dont la nature relève généralement du divertissement à un certain niveau, c.-à-d. des films et des émissions de télévision; et même dans le cas de documentaires ou d'émissions de nature plus scientifique, ceux-ci ne peuvent être produits dans un environnement dépourvu de références sociales : les composantes visuelles et orales vont inévitablement ancrer le contenu dans un contexte socioculturel. Par conséquent, le sous-titrage est un cas où le message dépend principalement de la culture et qui appelle donc une certaine transculturation. Ainsi, nous pourrions retrouver dans des passages sous-titrés des degrés de transculturation correspondant à l'échelle de Douglas Hofstadter.

La question se pose : à quel degré la transculturation se concrétise-t-elle dans le cas du sous-titrage? Prenons un film qui doit être sous-titré,

dont le message est en partie ancré dans la culture. Douglas Hofstadter précise que les messages complètement ancrés dans la culture ne peuvent être transculturés à 100 % sans qu'on risque de sacrifier l'essence même du texte de départ. Toutefois, un sous-titreur ne peut pas transculturer un film intégralement parce qu'il est impossible de modifier entièrement le message du texte de toute façon :

« Dans un film ou une émission de télévision, le 'message' est exprimé par la totalité de l'opus audiovisuel, c.-à-d. l'image, l'interprétation dramatique, le son et le langage [...]. En sous-titrage, toute l'œuvre originale, mis à part la partie linguistique, demeurera intacte, même si les sous-titres couvrent une partie de l'image. » (Luyken 1991: 154)

La traduction du sous-titreur ne peut pas oblitérer l'image et le son de l'original, donc il restera toujours des traces de la culture originale. Une transculturation approfondie peut seulement être effectuée dans le cas d'une traduction où la culture d'arrivée masque entièrement la culture de départ³⁰. À l'opposé, par contre, un sous-titreur ne peut pas éviter complètement la transculturation en traduisant un texte de départ sans faire le moindre effort pour rejoindre le public d'arrivée :

« En général, une émission de télévision est produite pour un public donné. Les téléspectateurs éventuels

³⁰ P.ex., la traduction imprimée substitue un texte à un autre. Le doublage va plus loin que le sous-titrage puisqu'il couvre les voix des interlocuteurs, en laissant toutefois l'image intacte

pourraient avoir une langue et une culture différentes du public pour lequel l'émission a été créée à l'origine. Si le message de l'original est remplacé par un message parfaitement identique dans une autre langue, il est possible qu'il ne soit pas compris du tout. Bien sûr, un problème semblable peut survenir dans toute forme de traduction et chaque traducteur doit occasionnellement 'interpréter' son texte. Dans le transfert linguistique, cependant, la marge de manœuvre est bien plus limitée que dans la traduction littéraire. » (Luyken 1991: 154)

Ainsi, un traducteur qui sous-titre un film ou une émission de télévision doit s'efforcer de produire un texte d'arrivée atteignant un équilibre de transculturation, à savoir un degré X entre la « sous traduction »—qui ne rejoint par le public d'arrivée—et la « surtraduction »—qui étale la culture d'arrivée au point de détonner avec le reste du message, qu'il s'agisse de l'image, du son, du dialogue original ou de l'aspect nonverbal de la communication.

Toujours sur le sujet de la transculturation, Douglas Hofstadter établit que le but visé d'une communication dicte la nature de sa traduction. Une fois de plus, il cite le poème de Clément Marot à titre d'exemple

« Nous parlons ici de la traduction de prose artistique. Dans 'Ma Mignonne', nous n'écoutons pas Clément Marot débiter une tirade à un ami à propos de l'Église catholique ou de la noblesse française; après tout, Clément Marot ne parlait pas en vers à son entourage. Lorsqu'il écrivait de la poésie, il revêtait un type de masque stéréotypé ou un personnage artistique, et une partie de l'objectif en traduisant son poème (ou tout

poème) est de recréer un masque similaire dans une autre culture. » (Hofstadter 1997:164)

Douglas Hofstadter établit une distinction entre l'intention « directe » et « artistique » de la part de l'auteur, qui influence à son tour le travail du traducteur. Lui aussi devra enfile ces masques dans le but de générer un texte d'arrivée qui reflète les intentions de l'auteur. Nous pourrions dire que le masque artistique reflète plus ce que Eugene Nida (1964) appelle le « caractère dynamique de la communication », et par extension, que le masque direct reflète plus le caractère sémantique de la communication.

Évidemment, un texte de départ peut posséder des éléments relevant de ces deux types différents de communication. C'est notamment le cas du sous-titrage, qui exige que le traducteur jongle avec plusieurs masques. En élaborant sa version, le traducteur sera souvent confronté à des choix; il oscillera toujours entre les faits et la forme, entre un masque direct et un masque artistique. Pour trancher dans ses choix, il devra constamment se reporter à cette question clé : quel est le but visé de la communication?

Il est intéressant de noter que Douglas Hofstadter mentionne lui-même le sujet de la traduction audiovisuelle dans le courant de son ouvrage.

Ses commentaires sont cependant très succincts. Il cite le doublage et le sous-titrage ou ce qu'il appelle « l'art de la traduction de dialogue »

« Les sous-titres ne remplacent rien, ils sont une addition au film; ils constituent une juxtaposition, ce qui fait qu'on obtient une espèce d'interprétation biculturelle' et simultanée de ce qui se passe. » (Hofstadter 1991: 159)

Les sous-titres forment une couche composée de caractères typographiques superposés à l'image originale du document audiovisuel. Nous avons déjà vu que les sous-titres constituent le moule du texte d'arrivée et qu'ils se manifestent sous une forme physique au bas de l'écran. D'une part, cela bloque partiellement la réception de l'image par le spectateur :

« [...] Même selon les termes purement « matériaux » du précédent schéma, la classification des sous-titres en tant qu' 'addition visuelle de signes verbaux' n'est pas reconnue universellement. Si l'on prend en considération le fait que les signes verbaux visuels des sous-titres sont très souvent présentés à l'intérieur du cadre visuel du film plutôt qu'au-dessous, le sous-titrage implique nécessairement la suppression ou le déplacement d'une certaine partie de l'information visuelle originale. Cette 'mutilation' est précisément ce que condamnent les détracteurs des sous-titres. » (Delabastita 1989: 205)

D'autre part, cependant, les sous-titres véhiculent le sens du texte de départ. De plus, même s'ils 'mutilent' partiellement l'image, ils relayent également des éléments visuels puisque le texte d'arrivée incorpore, par le biais de la traduction du dialogue, des éléments non verbaux

de l'action et du jeu des personnages leurs expressions faciales et gestuelles, leur langage corporel, etc. Ainsi, il est clair que les sous-titres sont bien plus qu'un mal nécessaire, comme le soutiennent leurs détracteurs; ils jettent un pont entre deux cultures :

« Les sous-titres tiennent une place privilégiée mais précaire. Ils constituent en quelque sorte le pont entre la culture source et la culture cible, car en traduisant le message de la langue source dans la langue cible, le traducteur doit juger l'importance de chaque élément culturel de l'énoncé qui ajouterait à l'ambiance et le traduire ou le laisser tomber afin de céder la place aux éléments les importants du message global. Au cours du processus de triage, il y a parfois des variantes sociolinguistiques dans la culture source. » (Card 1998 8)

Toutefois, plus qu'une simple juxtaposition, les sous-titres s'intègrent à l'espace physique de l'écran³¹, composant ainsi une nouvelle surface. Celle-ci se glisse entre l'œuvre originale et le spectateur. Et elle modifie la réception du film par le spectateur en créant une dimension : image + sous-titre (texte d'arrivée). Par l'entremise de cet espace au bas de l'écran, la culture d'arrivée n'entre pas seulement en contact avec une œuvre audiovisuelle. Cette surface devient une frontière commune où deux systèmes culturels indépendants peuvent se rencontrer et communiquer; à ce titre, nous pourrions la qualifier d'interface.

³¹ La TAV est aussi désignée en anglais sous le nom de « screen translation ».

Nous allons maintenant explorer d'autres impacts de la manifestation physique des sous-titres, c.-à-d. les caractères au bas de l'écran dans le contexte de la traduction audiovisuelle. Une des caractéristiques du sous-titrage est de nécessiter la transposition du langage oral en langage écrit. En règle générale, un énoncé semble faire une impression bien plus forte sur un individu lorsqu'il est écrit. De même, ce principe se manifeste chez le spectateur face aux sous-titres. Dans son article intitulé « Je vois ce que vous voulez dire : un essai sur la notion de l'équivalence dans les sous-titres de *37°2 le matin* et de *Au revoir les enfants* », Lorin Card se penche sur le transfert du texte oral au texte écrit dans les œuvres audiovisuelles et fait remarquer ce qui suit :

« Dans le passage de l'oral à l'écrit, la force émotive de l'énoncé est transformée et peut devenir plus intense. Pour ainsi dire, ce qui ne choque pas les oreilles peut choquer les yeux. » (Card 1998 4)

Alors pourquoi l'écrit a-t-il plus de poids? Est-ce parce qu'il est associé à la connaissance et à l'éducation? Nous avons déjà parlé du prestige de l'écrit, ramené en force par Internet. Mais de toujours, en Amérique du Nord, les sous-titres ont été entourés d'une certaine aura de prestige : la majorité des œuvres sous-titrées présentées en salle ou à la télévision sont des films étrangers, indépendants ou à caractère artistique. Il n'est donc pas surprenant de constater que les individus ayant une préférence pour les sous-titres ont un niveau d'éducation

plus élevé³² et ne sont pas réfractaires à l'idée de fournir un effort pour lire les dialogues.

En effet, voilà longtemps qu'une élite intellectuelle se porte en faveur du sous-titrage dans l'éternel débat contre le doublage. On pourrait faire un rapprochement entre les sous-titres et les biens symboliques tels que définis par Pierre Bourdieu. Ainsi, les sous-titres seraient des biens culturels appartenant à une certaine classe de la société.

Comme le veut la devise, les paroles s'envolent, mais les écrits restent. L'écrit semble donc peser plus lourd dans la balance que la parole, ce qui a des répercussions dans la traduction de documents audiovisuels :

« Une expression écrite a un effet plus marquant que l'expression parlée correspondante. Ainsi, le sous-titrage devrait dans certains cas être abrégé ou neutralisé par rapport à l'original du dialogue parlé, même lorsque les facteurs de temps et d'espace n'entrent pas en ligne de compte. » (Nedergaard-Larsen 1993:213 tel que cité par Card)

Cette « euphémisation » est parfois dictée par des sources indépendantes de la volonté du sous-titreur. C'est une situation qui s'est produite entre autres à MusiquePlus, où les traducteurs ont vu à plusieurs reprises leur travail censuré parce qu'un passage cru avait

³² L'âge, le statut professionnel et le lieu de résidence sont aussi des facteurs à considérer.

été sous-titré³³. Ce passage avait été minimisé par le sous-titreur, mais la direction a exigé qu'on élimine les sous-titres. L'extrait, qui a été diffusé tel quel dans la langue de départ, contenait un chapelet de jurons clairement audible, dont certains ont été empruntés par la langue d'arrivée et ainsi, compréhensibles³⁴. Mais la perspective de lire ces expressions dans la langue d'arrivée était considérée totalement inacceptable.

2.5. L'interprétation biculturelle

Prenons maintenant à la notion des sous-titres comme « interprétation biculturelle » telle qu'émise par Douglas Hofstadter. Nous allons analyser cette expression en commençant par le terme « biculturelle ». Comme nous l'avons précédemment établi, le sous-titrage exige plus qu'un transfert linguistique : « Si le langage n'était composé que de simples mots, le sous-titrage serait facile. Le problème se situe dans le fait qu'au-delà des mots, il existe un monde d'associations, de coutumes et d'institutions, c'est-à-dire toute une culture. » (Luyken 1991:157) Tous ces éléments doivent être conjugués lorsqu'on sous-titre un film ou une émission de télévision. À cet égard, le sous-titrage peut

³³ Il s'agissait d'un extrait de spectacle du groupe punk The Sex Pistols où le chanteur John Lydon invectivait la foule durant de longues minutes.

³⁴ Notamment le mot « *fuck* » et ses nombreux dérivés.

être considéré comme étant un processus de communication biculturelle, impliquant de multiples niveaux de transculturation.

Afin de réussir cet acte de communication, il faut transposer tout un univers de notions et de principe — une culture — vers une autre. Ce faisant, on atteint un type particulier d'équivalence entre la langue/culture de départ et la langue/culture d'arrivée

« [Une] 'relation d'équivalence dynamique', d'après la terminologie de Nida, selon laquelle la relation entre le message et la réponse qui est suscitée chez le récepteur de chaque culture devrait être la même. » (Mayoral, Kelly et Gallardo 1988:357 citant Nida 1964)

Comment procède le traducteur? Il doit trouver un moyen d'identifier le sens, le contexte et les niveaux du texte de départ afin de le comprendre, de l'interpréter puis de le transposer en « projetant » l'équivalent dans la langue/culture d'arrivée. Un peu comme s'il reproduisait une image inversée, il doit établir les connexions équivalentes dans le but d'induire des émotions, des impressions et des réactions semblables. Voilà les mécanismes de l'interprétation biculturelle qui incombent au traducteur, dont nous allons étudier le rôle de plus près.

Reprenons le concept d'« interprétation biculturelle », ce qui nous amène à l'autre moitié de cette expression. Le traducteur, est la clé

de tous ces processus; il est le pivot sur lequel s'articule l'opération de sous-titrage. Dans le contexte de la TAV plus que dans d'autres formes de traduction, il joue un rôle très actif puisqu'il doit agir à titre d'interprète entre deux « mondes ». À ce sujet, David Katan a un point de vue intéressant sur le rôle du traducteur qui s'apparente à notre sujet; il voit le traducteur comme un médiateur culturel :

« [...] une personne qui facilite la communication, la compréhension et l'action entre des personnes ou des groupes qui sont de langues et de cultures différentes. Le rôle du médiateur consiste à interpréter les expressions, les intentions, les perceptions et les attentes de chaque groupe culturel face à l'autre, et ce, en établissant et en équilibrant la communication entre eux. Pour servir de maillon dans cette chaîne, le médiateur doit être en mesure de participer dans les deux cultures, jusqu'à un certain point. Ainsi, dans une certaine mesure, un médiateur doit être biculturel. » (Katan 1999:12)

De fait, un sous-titreur doit être biculturel et faire preuve d'une souplesse suffisante pour intervertir son point de vue d'une langue et d'un système culturel à l'autre. Mais il y a une autre raison pour laquelle on peut avancer que le rôle du traducteur est plus actif dans le domaine qui nous occupe. C'est que le sous-titrage implique une incorporation d'un élément rédactionnel; il exige du traducteur qu'il prenne des décisions cruciales quant au contenu, à la lueur de son expérience linguistique et culturelle, ce qui revient à dire qu'il s'investit

davantage dans le texte d'arrivée. En effet, Comme l'affirme Georg Luyken

« Le transfert linguistique ajoute ainsi des informations à celles contenues dans le texte original et en néglige d'autres. Il ne peut jamais tenter de restituer chaque atome d'information d'une langue dans une autre. Il s'agit plus ou moins d'une traduction classique. Moins car il ne traduit pas tout et plus parce que le traducteur-auteur audiovisuel doit prendre des décisions rédactionnelles permanentes en ce qui concerne les omissions ou la condensation du texte original et les nouvelles informations devant être insérées. Cette situation est lourde de conséquences sur une émission faisant l'objet d'un transfert linguistique. » (Luyken 1991: 155)

2.6. Le concept des cadres selon Douglas Hofstadter

Élaborant plus avant sur l'abstraction dans le processus de la traduction, Douglas Hofstadter présente la notion de *cadre*. Pour ce faire, il donne l'exemple de l'échiquier ou plutôt d'un échiquier régulier jumelé à un plateau au motif différent, p. ex. avec des cases triangulaires ou hexagonales, etc. Puis, il tente de reproduire les mêmes mouvements d'échec sur les plateaux irréguliers en ayant recours à l'analogie pour recréer une trajectoire équivalente. Un de ces mouvements est la diagonale; pour l'appliquer à une grille hexagonale, le transposer dans un cadre différent, il faut en extraire une métaphore

« Il est devenu une métaphore lorsqu'on a abandonné nombre de ses attributs extérieurs pour capturer une caractéristique indéfinissable mais magnifique, quelque chose qui pourrait de prime abord sembler loin de l'essence de cette notion, un simple parfum qui s'en dégage : le schéma chromatique de la grille sous-jacente. Et pourtant cette fragrance subtile s'est avérée être la clé du transport. » (Hofstadter 1997:178)

Douglas Hofstadter utilise donc l'analogie et l'abstraction métaphorique pour effectuer un transfert entre deux grilles, c'est-à-dire deux cadres différents. De là, nous pouvons tracer un parallèle entre ces mécanismes et ce que David Katan appelle le *chunking*. Ce terme, emprunté au monde de l'informatique, signifie changer la taille d'une unité. Pour les besoins de ce mémoire, nous le traduirons par l'expression « faire un zoom »; *chunking up*, faire un zoom arrière, veut dire de passer du spécifique au général ou d'une partie au tout; inversement, *chunking down*, faire un zoom avant, veut dire de passer du général au spécifique ou du tout à une partie; et enfin, *chunking sideways*, faire un zoom latéral, veut dire de trouver un équivalent. Les traducteurs procèdent à ces types de zoom dans le but « d'établir des cadres de référence plus vastes ou plus étroits par rapport au texte de départ ».

Voyons de plus près le concept des grilles géométriques de Douglas Hofstadter. Ce dernier les classe selon la taille de leur grain : plus le

grain est gros, plus la forme des cellules est visible et vice versa. Puis, il amène le principe de l'arc : traçons un cercle qui relie les cellules d'une grille. Plus le grain est grossier, plus le cercle est irrégulier.

Douglas Hofstadter établit un parallèle entre la taille du grain et la notion de fidélité en traduction. Si l'on traduit un roman du russe vers l'anglais, la disparité entre la syntaxe et la sémantique des deux langues va produire des irrégularités, par exemple, des pertes dans la version d'arrivée. Mais la taille du grain de ces irrégularités dans la langue, c.-à.-d., les mots et les courtes phrases, sera bien minime par rapport à l'arc du roman.

Lorsque l'échelle de la traduction est réduite à un poème, une phrase ou un titre de livre, la taille du grain devient plus cruciale, et ainsi les défauts deviennent plus évidents aux yeux du public d'arrivée. Les sous-titres devraient être considérés comme une traduction à une très petite échelle et donc au grain minuscule, bien qu'ici l'arc soit le message du document audiovisuel entier, puisque les sous-titres sont présentés un à un sur l'écran. Par conséquent, les problèmes de traduction créent des défauts qui sont bien plus apparents pour le public d'arrivée.

Douglas Hofstadter développe cette idée en comparant les grilles et les langues comme des exemples de médias. Il définit un média comme étant « un véhicule pour les structures »³⁵ et un média linguistique comme étant « porteur de messages ». Il raffine ensuite l'idée de médias linguistiques

« On pourrait étendre la notion de 'média linguistique' pour inclure des restrictions de longueur et de style, de sorte que, par exemple, la forme du sonnet—quatorze vers en rimes de quatre à six pieds iambiques environ—constituerait un média linguistique. Bien sûr, de telles restrictions de longueur pourraient donner l'impression d'empêcher l'expression de messages complexes, mais pour éviter ce problème, on pourrait simplement utiliser le même support à maintes reprises : ainsi en théorie, un roman pourrait être produit à partir du média de la forme du sonnet [...] » (Hofstadter 1997: 182)

Nous extrapolons à partir de cette idée pour dire que chaque sous-titre est un support, pouvant être reproduit en série, chaque unité de sens s'ajoutant au précédent pour composer le message du document traduit dans la langue d'arrivée. Donc, le sous-titrage pourrait être vu comme étant « [Un] média linguistique ayant des limites sémantiques, c'est-à-dire un langage assujéti à des contraintes, mais étant assez riche pour permettre d'exprimer tous les messages restreints. » (Hofstadter 1997:182)

³⁵ *a vehicle for patterns*

Le point de départ du *Ton Beau de Marot* étant un poème, Douglas Hofstadter utilise à maintes reprises le média poétique pour alimenter ses réflexions sur la traduction. Entre autres, il cite Walter Arndt³⁶ quant à l'importance du respect des contraintes dans la traduction poétique

« Le but est de créer un poème dans la langue d'arrivée, qui devrait reproduire le plus fidèlement possible l'effet total qu'a produit l'original sur le lecteur contemporain. L'effet total signifie le sens autant que la sensibilité, c.-à-d. autant ce que le poème apporte à l'esprit que la façon dont il stimule les sens; autant des valeurs cognitives qu'esthétiques (stylistique, formelle, musicale 'poétique'), pour prétendre ne serait-ce qu'un instant que ces entités qui sont en accord/harmonie puissent être séparées de façon analytique. » (Hofstadter 1997:270, qui cite *Arnd's Pushkin Threefold*)

Encore une fois, en tant que média régi par des contraintes, le sous-titrage est semblable à la traduction poétique, ce qui est bien rendu par ce passage. Il faut créer des sous-titres dans la langue d'arrivée, qui devraient simuler le plus fidèlement possible l'impact produit par le dialogue original sur le spectateur. Le texte d'arrivée, à savoir les sous-titres, doit être composé de façon à respecter les valeurs cognitives et esthétiques de l'original. En sous-titrage comme en poésie, le contenant et le contenu sont liés :

« La langue d'arrivée et les diverses contraintes poétiques jouent des rôles prépondérants, interreliés et simultanés;

³⁶ Il a traduit en vers *Eugène Onéguine* d'Alexandre Pouchkine et a été sévèrement critiqué par Vladimir Nabokov, qui lui, en a fait une version en prose.

ils servent de tremplins jumeaux aux éléments sonores et structuraux, et façonnent la pensée elle-même. »
(Hofstadter 1997:271)

Douglas Hofstadter se penche à nouveau sur la transculturation et l'équivalence, cette fois au niveau du grain le plus modeste, celui du mot. Le niveau le plus élémentaire de la transculturation, comme nous l'avons mentionné plus tôt, est la substitution d'un mot pour un autre qui est dit équivalent. Toutefois, pour procéder ainsi, il faut tenir pour acquis que les langues et les cultures ont des aires communes à ce niveau précis. Nous savons fort bien que l'équivalence binaire n'est pas la seule option puisque les mots peuvent être polysémiques. Les mots sont des signes dont les significations multiples sont fondées dans le contexte culturel de la langue. Alors même au niveau atomique du mot, les traducteurs troquent en réalité des images et des idées parce qu'ils négocient en terme de culture :

« On ne compte pas les exemples dans lesquels, en vertu des leçons de l'histoire ou de la géographie, les réseaux d'association se superposent, ou au moins se recouvrent en partie pour les Anglais, sans qu'un Américain émettent les mêmes syllabes en ait le moindre soupçon. Le français est tout aussi conscient que n'importe quelle autre langue d'être un palimpseste de sous-entendus et d'harmoniques historiques et politiques. Il est frappant de voir à quel point ces derniers enchâssent les locutions les plus ordinaires d'un « accord » d'associations que ceux qui n'ont pas grandi dans la langue ne maîtrisent jamais à fond. Il n'y a pas de dictionnaire, même incomplet des niveaux de signification historique, figurée, dialectale,

argotique et technique de mots comme *chaussée* ou *faubourg*; et il n'y en aura jamais car les strates ne cessent de se bousculer et de se modifier. » (Hofstadter 1997:287 qui cite « Après Babel » de George Steiner)

En sous-titrage, le « mot » est d'autant plus précieux puisque le traducteur dispose d'un nombre de mots strictement limité pour chaque sous-titre. En effet, il n'y a littéralement pas de place pour les mots « vides », c'est-à-dire que chacun d'eux doit être riche de sens afin de maximiser l'espace qu'il occupe. Comme l'explique Douglas Hofstadter, il existe un univers en expansion autour de chaque mot, soit un champ sémantique ou un ensemble structuré de sens :

« Un mot étant le nom d'un concept, et un concept étant une classe d'articles reliés par analogie, et les gens étant créatifs de nature, les connotations d'un mot émanent donc continuellement autour de lui pour former une nébuleuse de plus en plus vaste et floue au fur et à mesure que les analogies sont reconnues et accueillies par la culture. » (Hofstadter 1997:305)

Visant à disséquer le concept du sens, Douglas Hofstadter le considère comme une chaîne d'éléments; il cite notamment l'exemple du mot « mouillé »³⁷, d'abord dans la réalité quotidienne puis dans un univers virtuel. Il constate que peu importe le contexte, cette idée n'a pas nécessairement à voir avec l'eau en tant que telle, mais plutôt avec le

³⁷ « Mouillé » = *wet*. (Hofstadter 1997:314). Hofstadter utilise *wet* et *wetness*, mais comme « humidité » est assez loin du point de vue morphologique, nous avons préféré utiliser un seul terme.

concept d'une surface, qui, au contact d'un liquide deviendra « mouillée »; cette surface mouillée peut alors former une flaque, qui peut à son tour être époncée ou lapée par un chat. En d'autres termes, si on le considère d'une façon abstraite, il est possible d'en extraire une structure X.

À notre avis, ce concept de structure pourrait être repris dans un processus où l'on traduirait « sens pour sens ». Cette façon de décortiquer le sens pour en déduire une série de relations logiques servirait de base dans un contexte comme celui du sous-titrage. Par exemple, si on cherche à trouver une expression équivalente dans une autre culture, il serait possible d'exporter la structure afin de l'employer comme matrice. En tenant compte de cette structure dans la traduction, on reproduirait par analogie la série de relations qui la composent³⁸; à leur tour, ces relations pourraient « reconstituer » le sens et déclencher des effets similaires chez le public d'arrivée pour ainsi atteindre l'équivalence dynamique requise en sous-titrage.

Douglas Hofstadter reprend justement l'analogie pour poursuivre ses réflexions sur la traduction. Il cite une de ses inspirations, les « espaces mentaux » tels que définis par le linguiste Gilles Fauconnier dans l'ouvrage du même nom. Un « espace » désigne tout type de cadre

³⁸ X = une surface quelconque, au contact d'un liquide, deviendra « mouillée » et pourra être époncée

ou de système de référence comme un film, une toile ou la réalité. Grâce à des exemples tirés de son œuvre, Gilles Fauconnier démontre comment l'être humain peut jongler avec de multiples « espaces mentaux » pendant qu'il communique. Par exemple, comment on peut traiter d'un acteur et de son interprétation dans un film en le désignant par le nom de son personnage et vice versa.

Reprenant le principe des espaces mentaux de Gilles Fauconnier, Douglas Hofstadter pousse plus loin l'idée de ce type d'analogie implicite; il définit la fusion des cadres ³⁹comme étant « la projection d'une expérience humaine à une autre »

« [...] Quand les gens parlent de deux situations analogues, ils vont souvent emprunter des mots de l'un pour référer à l'autre. Ainsi, une mère dira à son enfant, en désignant ses propres dents : 'Tu as un petit morceau de tomate *juste ici*.' [...] Un tel mélange mental de deux situations, que ce soit fait intérieurement ou exprimé par la parole, est ce que j'ai commencé à appeler une fusion des cadres. » (Hofstadter 1997:325)

Si les espaces mentaux jouent un rôle dans la communication entre les individus, Douglas Hofstadter y voit un lien direct avec le processus de communication bilingue qui nous occupe

« La traduction peut être définie comme étant l'action de joindre deux espaces mentaux qui présentent de nombreuses similarités et différences. Pour atteindre le

³⁹ *frame blending*

meilleur résultat possible, il faut viser une unité artistique dans laquelle des aspects des deux espaces, des deux cultures, médias ou œuvres d'art, sont harmonieusement mariés. » (Hofstadter 1997: 326)

Cette définition reflète également la tâche du sous-titreur, qui doit d'abord établir le tracé de l'expérience⁴⁰ du public de départ en se basant sur la sienne, puis la reproduire pour le public d'arrivée. Pour ce faire, il joint son espace mental à l'espace mental projeté du spectateur type du public d'arrivée. En traitant son expérience de cette manière, le traducteur agit donc comme un pivot entre les espaces.

2.7. L'intraduisibilité

Après avoir examiné les méthodes qui permettent de transposer un texte d'une langue et d'une culture à une autre, Douglas Hofstadter se penche sur l'impossibilité de procéder à cette opération. Son sujet fétiche des médias assujettis à des contraintes mène inévitablement à des cas particulièrement complexes où le fond et la forme sont indissociables. Cela entraîne des problèmes de traduction, et sous la forme la plus extrême, d'intraduisibilité

« En d'autres termes, l'intraduisibilité survient lorsque le contenu d'un passage fait partie intégrante du média

⁴⁰ L'expérience étant l'ensemble des réactions suscitées par l'original.

qui le véhicule, à un point tel que le contenu ne peut en être extrait sans détruire l'essence du passage. Alors en quoi consiste donc l'essence? C'est l'état matrimonial lui-même, ni la forme ni le fond, mais leur union unique dans cette structure. » (Hofstadter 1997:391)

À ce sujet, l'auteur énumère des exemples tirés du médium de la poésie, entre autres des écrits où les jeux de mots et les effets typographiques rendent la tâche du traducteur particulièrement ardue. Encore une fois, la poésie et le sous-titrage se rejoignent, cette fois dans ce que Douglas Hofstadter appelle l'intraduisibilité. En sous-titrage, le texte de départ est marié à sa forme physique, c.-à-d. le son et les images du film ou de l'émission de télévision dont on ne peut faire abstraction; les éléments audiovisuels sont à leur tour ancrés dans la culture de départ⁴¹. Ainsi, il y aura inévitablement des éléments « intraduisibles » qui pourraient subsister de manière visuelle ou sonore. Que doit faire le sous-titreur devant de tels obstacles? Doit-il tenter de les contourner en adoptant certaines stratégies ou baisser les armes? Pourtant, Douglas Hofstadter poursuit sa réflexion en affirmant qu'il ne faut pas être trop prompt à qualifier un texte d'intraduisible. Selon lui, un texte dit intraduisible pour des raisons sémantiques ou typographiques exige une plus grande maîtrise de la langue et appelle le talent d'un traducteur qui doit en relever le défi.

⁴¹ Cette culture réside dans des éléments internes et externes au document audiovisuel.

Qu'en est-il alors des soi-disant « obstacles intraduisibles » pouvant survenir en sous-titrage? Nous avançons qu'il ne faut pas non plus se prononcer trop hâtivement en les considérant comme des impossibilités : au contraire, ces éléments peuvent parfois servir de blocs sur lesquels on pourra « caler » le texte d'arrivée. Nous aurons l'occasion d'approfondir cette idée plus tard dans le présent texte.

Douglas Hofstadter aborde l'intraduisibilité sous un autre angle lorsqu'il s'attaque à la « non transmissibilité des concepts quotidiens ». Comme nous l'avons déjà vu, même si certains mots n'ont pas d'équivalents binaires, un traducteur peut avoir recours à une séquence de mots, par exemple une locution. Parfois, cependant, cela ne suffit pas; l'auteur parle notamment de l'expression « soap opera » impossible à rendre en chinois sans fournir une longue explication⁴². La traduction implique la rencontre de deux réalités culturelles qui sont parfois difficiles à joindre

« Par conséquent, ce type d'intraduisibilité a bien peu à voir avec la langue, mais plutôt à voir avec la possibilité ou l'impossibilité de partager une expérience. »
(Hofstadter 1997:428)

Au cœur de cette intraduisibilité réside l'idée de la compréhension. En effet, le problème est de comprendre, traduire et, de là, « faire

⁴² Citons aussi un exemple tiré de XXX de David Katan, sur la difficulté de rendre le slogan *Just do It* de Nike en japonais, une culture dans laquelle l'« urgence de l'immédiat » ne saurait s'appliquer.

comprendre » une expérience étrangère. L'auteur soulève ainsi le concept de l'incompréhensibilité et ses répercussions sur la traduction. Il soutient que lorsqu'ils font face à une réalité différente de la leur, les individus vont naturellement appliquer le principe de la symétrie pour essayer de la comprendre⁴³. Par exemple, on aura plus de facilité à comprendre les goûts d'une personne, c'est-à-dire de se retrouver dans son expérience, en les comparant aux nôtres.

Cette utilisation de la symétrie renvoie à la fusion des cadres, la projection d'une expérience humaine à une autre : autrement dit, dans notre effort de compréhension, on traduit la réalité d'une personne vers la nôtre. Douglas Hofstadter applique plus particulièrement cette fusion des cadres dans le contexte de l'humour. Un spectateur doit se reconnaître dans les personnages à l'écran afin de comprendre et apprécier un film : « Le degré d'humour que l'on attribue à un film est directement proportionnel au degré d'empathie que l'on éprouve envers les personnages. » (Hofstadter 1997:477)

Douglas Hofstadter aborde donc l'humour en fonction du facteur humain. Nous considérons que cette fusion des cadres dans la compréhension d'un individu joue un rôle clé dans le sous-titrage de

⁴³ « Distribution régulière de parties, d'objets semblables de part et d'autre d'un axe, autour d'un centre. Par extension, similitude entre deux phénomènes, deux situations. » (Le Petit Robert)

l'humour. En ce qui a trait au sous-titrage de l'humour, le traducteur doit effectuer une double opération : il doit d'abord regarder le film ou l'émission de télévision pour lui-même se retrouver dans les personnages et les situations. Puis il doit faire une projection du contenu humoristique dans la culture d'arrivée; sa traduction doit permettre au public d'éprouver une empathie semblable de manière à transmettre autant que possible l'effet humoristique désiré.

Ainsi, l'humour nous ramène au rôle actif du sous-titreur qui agit, comme nous l'avons dit, à titre d'interprète biculturel. Ce sont ses propres réactions qui lui servent de base pour interpréter le caractère humoristique du texte de départ, puis déduire la meilleure façon de traduire un message équivalent dans la langue et la culture d'arrivée. C'est un défi de taille, car bien que l'humour soit omniprésent dans la vie en société et certainement dans le monde du divertissement, il est difficile à cerner : le type d'humour varie d'une culture, et même d'un individu à un autre. Nous aurons l'occasion d'observer plus avant l'humour dans le chapitre suivant.

Dans ce chapitre, nous avons recensé certains principes émis par Douglas Hofstadter et vu comment ils s'appliquaient au sous-titrage. Nous avons établi que la traduction ne se limite pas à la substitution

d'une série de symboles par une autre. C'est une opération qui implique le fond et la forme. La forme est particulièrement présente en sous-titrage, qui comporte de nombreux types de contraintes et notamment des contraintes physiques. Nous avons déterminé que le sous-titrage était un processus de communication biculturelle dans lequel la transculturation occupe une place primordiale.

Le thème principal qui se dégage de la recherche Douglas Hofstadter est celui de l'abstraction. Il apparaît entre autres dans l'analogie des cadres et le concept de la fusion des cadres, c'est-à-dire la projection d'une expérience humaine à une autre. Ceci nous a amené à définir le traducteur comme un interprète biculturel et à traiter des problèmes d'intraduisibilité, notamment dans le contexte de l'humour. C'est justement ce que nous allons voir dans le chapitre III où nous tâcherons de concrétiser ces principes à l'aide d'exemples tirés de notre pratique du sous-titrage.

CHAPITRE III ANALYSE DES EXEMPLES PRATIQUES

Cette troisième partie fait suite au cadre théorique de ce mémoire; son but est de vérifier notre interprétation des concepts établis par Douglas Hofstadter dans *Le Ton Beau de Marot*. Dans un premier temps, nous étudierons des extraits de l'émission *Planète Pub* et dans un deuxième temps, des extraits de la série *S Club 7*. Tous les sous-titres que nous verrons ont été réalisés par une entreprise de traduction montréalaise spécialisée en audiovisuel.

Nos exemples sont puisés dans le domaine de la publicité et celui de la fiction. Nous avons choisi des sources variées qui permettent de mettre en lumière des registres différents et les défis de sous-titrage qui en découlent. Le présent texte ne propose pas de réaliser un examen approfondi des problématiques entourant ces discours, mais bien d'en utiliser des échantillons comme instruments de recherche. La publicité et la fiction sont des univers qui se prêtent particulièrement à notre étude puisque la culture y joue un rôle prédominant et qu'on y retrouve une multitude de contraintes. D'abord, La publicité semble être tout indiquée pour illustrer les questions de transculturation formulées par Douglas Hofstadter, car « elles ne sont pas créées dans

un vide culturel; elles sont ancrées dans une culture donnée qui recèle une multitude de sous-cultures. » (Bezuidenhout, 1998, WWW).

Ce domaine nous permettra d'examiner un type de discours pour lequel on doit traduire un message publicitaire. Les publicités contiennent souvent un texte concis mais très riche de sens, entre autres le slogan. De plus, le montage serré et la rapidité du discours constituent souvent des obstacles pour le traducteur qui doit sous-titrer une publicité. À ne pas négliger non plus, l'utilisation fréquente de l'humour qui présente une difficulté supplémentaire. En effet, comme nous l'avons mentionné au chapitre II, l'humour n'est pas facile à définir et encore moins à traduire, en publicité ou autre, parce que sa nature varie grandement

« Humour and the entire question of what makes people laugh appears to be extremely culture-bound. Of course some humour universals do exist, (Chiaro 1992) so that most Western cultures will joke about subjects such as sex, underdogs, meanness and so on. However, within these broad categories different aspects of sex will be joked upon, and underdogs and skinflints will change their country or region of origin according to the culture which produces the joke. » (Chiaro 1998:29)

Pour les fins de notre étude, nous classerons l'humour en deux grandes catégories : celui basé sur les faits visuels ou autres et celui axé sur la langue. Dans cette dernière catégorie, nous distinguerons encore les effets basés sur les mots homographes, qui ont la même orthographe;

les mots homonymes, qui ont une prononciation identique et des sens différents, puis les mots polysémiques, qui ont plusieurs sens. Enfin, certains phénomènes humoristiques impliquent un recoupement ou une opposition entre les éléments visuels et le dialogue. Nous rencontrerons ces manifestations de l'humour dans le contexte de la publicité autant que dans le contexte de la fiction.

3.1. Planète Pub

Planète Pub est présentée sur les ondes de Télévision Quatre-Saisons, une station francophone diffusant à l'échelle de la province de Québec, au Canada. Cette émission de télévision met en vedette des publicités provenant des quatre coins du monde. Bien que celles-ci elles émanent d'une multitude de cultures, la majorité d'entre elles sont en anglais.⁴⁴

Comme il est souvent le cas avec les publicités télévisées, le message est transmis simultanément par les canaux visuels et oraux, sous la forme de texte, de musique, d'effets sonores et de dialogue. Le message « total » doit être transposé grâce aux sous-titres qui transmettent l'information contenue dans le dialogue ou le texte surimposé sur l'écran. La communication se déroule à plusieurs

⁴⁴ Parfois dans une autre langue avec sous-titres anglais, ceux-ci étant à leur tour traduits en français.

niveaux : la publicité informe, divertit, véhicule un message ou vend un produit. Ainsi, la traduction devra respecter toutes ces couches de sens.

Dans un premier temps, voyons comment s'applique le concept des contraintes, plus précisément les trois types décrits dans notre cadre théorique. Rappelons qu'il y a des contraintes fixes, des contraintes imposées par le médium et enfin, les contraintes que s'impose lui-même le traducteur face à une situation donnée. Nous tracerons les grandes lignes de ces contraintes dans le cas du sous-titrage de l'émission *Planète Pub*, avant de passer aux exemples spécifiques tirés des sous-titres.

Examinons d'abord la contrainte physique du sous-titrage : dans *Planète Pub*, les publicités durent entre 15 secondes et 2-3 minutes. Les sous-titres sont disposés en une ou deux lignes de maximum 40 caractères⁴⁵; la contrainte de temps est un peu plus serrée que la normale⁴⁶ à cause du débit publicitaire rapide et du montage serré. De plus, le temps et l'espace sont aussi restreints puisqu'il faut traduire de fréquentes mentions à l'écran en plus du dialogue, le tout apparaissant simultanément dans des sous-titres respectifs.

⁴⁵ En moyenne 40 caractères typographiques pour chaque ligne, incluant les espaces.

⁴⁶ 2 à 4 secondes pour une ligne et 4 à 6 secondes pour deux lignes

Notre première publicité s'intitule *Focus on the Positive*⁴⁷. Il s'agit d'une publicité à caractère informationnel⁴⁸ pour la lutte anti-tabagisme. Des adolescents visitent une grande entreprise et demandent à voir la direction. Mais au lieu de se mettre à scander des slogans ou à brandir des pancartes, ils se lancent dans un numéro de comédie musicale de type Broadway. La parodie est une méthode qu'on utilise souvent en publicité⁴⁹. La chanson, intitulée *Focus on the Positive* semble refléter directement l'attitude des fabricants de tabac; comme on peut le constater dans les médias imprimés ou télévisuels, ils préfèrent souligner le « plaisir » et le « mode de vie » dans leurs publicités plutôt que de faire la lumière sur les dangers du tabagisme.

Si on considère la traduction de cette publicité télévisée, le deuxième type de contrainte, imposé par le texte de départ, relève du discours publicitaire. Il faut à la fois faire passer le message à propos des compagnies de tabac et respecter le ton ironique; comme on l'a déjà mentionné, cette pub dénonce les actions des compagnies de tabac, par le biais d'une chanson évoquant les comédies musicales américaines. Ainsi, le message est ancré dans la culture de départ.

⁴⁷ *Planète Pub*, épisode 3

⁴⁸ (...) dont le but est d'informer le spectateur plutôt que de lui vendre un produit.

⁴⁹ « Advertisements, especially in television, often allude to other advertisements of the same product (such as a series of advertisements for the same product) or are created as spoofs of films, or television personalities or programmes. » (Bezuidenhout, 1998, WWW)

« Focus on the Positive » devient « Il faut être positif » en français. Il y a ici une contrainte gigogne, car non seulement faut-il rendre le fond, mais aussi la forme de la chanson. Les géants de l'industrie du tabac ayant été dénoncés au Canada, la référence est donc partagée par ce pays. Ainsi, le « fond » de cette publicité n'est pas si étranger au public québécois; s'il l'avait été, il aurait fallu être plus explicite et privilégier l'information. Toutefois, l'écart entre les cultures n'est pas si grand. Le défi réside donc dans la traduction de la chanson par l'entremise des sous-titres.

Comme on le sait, le sous-titrage ne peut pas oblitérer l'image et le son de l'original; le spectateur de la culture d'arrivée va entendre la chanson et voir la chorégraphie, tout en lisant les sous-titres. Pour rendre le message « total » de la publicité, le traducteur n'a d'autre choix que de viser une version qui fera passer l'information et respecter le ton. Pour ce faire, il devra donc porter simultanément un masque direct et un masque artistique.

Reprenons la notion de transculturation amenée par Douglas Hofstadter; à quel degré doit-on l'appliquer ici? Comment adapter ce numéro musical pour le public francophone du Québec? Puisque la majorité du public de TQS est basé à Montréal et ses environs, la référence de Broadway n'est pas si éloignée. Nous sommes assez près des États-Unis et de New York⁵⁰ pour reconnaître ce style de production. De plus, il existe une certaine culture semblable au

⁵⁰ Ou même de Toronto, qui perpétue une tradition semblable.

Québec, notamment des spectacles⁵¹ comme *Starmania* dans les années 70 et plus récemment *Notre-Dame de Paris*. La transculturation n'a pas besoin d'être radicale. En prime, on pourrait y glisser des références à des comédies musicales québécoises, si possible.

Voyons quelle approche a été adoptée pour cette traduction.

Compte tenu des délais serrés, une situation fréquente dans le cas du sous-titrage pour la télévision, on a rendu le texte en vers qui riment pour la plupart. Le traducteur a donc dû se poser la question, quel est le but de la communication? Réponse : cette publicité sert d'abord à informer, c'est-à-dire de faire passer le message au sujet des compagnies de tabac, et non pas seulement à divertir; le traducteur a dû faire des choix et ainsi sacrifier quelques rimes au profit de l'information.

Passons aux exemples plus spécifiques. Un des moments forts de la pub se passe dans une salle d'opération où un patient se fait retirer un poumon. La chanson dit : « *So what if we remove a lung? You shouldn't be depressed. It's really for the best. It's something off your chest.* » Ici, il y a un jeu de mots basé sur l'expression figurée « *to take something off your chest* » qui signifie se libérer ou se confesser quelque chose, et l'expression concrète « *to take something off your*

⁵¹ ou opéras rock tels qu'on les appelait jadis

chest » qui veut dire « retirer quelque chose de votre poitrine ». Le sous-titre a opté pour la solution suivante⁵²

- (i) Si un poumon doit être enlevé...
 Vous ne devez pas être déprimé.
 Votre vie en sera ainsi épargnée.
 Et vous pourrez enfin respirer.

Le double emploi de l'expression anglaise est impossible à rendre tel quel en français. L'essentiel ici est de faire passer une idée humoristique pour rendre le contraste avec la gravité de cette intervention dramatique. Le traducteur a fait un zoom arrière (*chunking up*), alors au lieu de parler directement du poumon, il cite la respiration de façon plus générale : « vous pourrez enfin respirer », qui signifie être soulagé. De plus, il maintient la rime en « é ». En ayant recours à une abstraction, il a quand même respecté la structure de sens, la chaîne d'éléments : (intervention) + (système respiratoire) = soulagement.

Une autre solution aurait été d'exploiter l'expression, « avoir quelque chose sur le cœur ». Cependant, il faut respecter la composante visuelle : on voit à la caméra un homme dont on prélève quelque chose de la poitrine très clairement. Au lieu d'être un obstacle à la

⁵² Les lignes séparées par un espace sont des sous-titres simples; ils ont été conçus ainsi afin de respecter le rythme du dialogue original.

traduction, cela permet d'ancrer le sens : la mention de respiration conjuguée à l'image permet de respecter la structure de sens.

Passons à un autre exemple tiré de *Focus on the Positive*. Voici le texte de départ : *Every 8 seconds, a smoker dies. It's become routine! But let's stay focused on the positive... those seven seconds in between.*

Know what I mean? Ce que le traducteur a rendu par

- (ii) Toutes les 8 secondes,
un fumeur s'éteint.
- (iv) C'est devenu chronique!
- (v) Il faut plutôt s'attarder
aux aspects positifs...
... aux 7 secondes fatidiques.
- (vi) Quel destin!

La première partie ne pose pas de problème particulier. Profitant de l'occasion, le traducteur a privilégié le masque artistique et a ajouté un jeu de mot en ayant recours à la polysémie (iii) : il a rendu « *dies* » par « s'éteint », qui signifie cesser de brûler, mais qui est également un euphémisme pour le verbe « mourir ». Nous verrons plus tard ce qui adviendra de la rime en « ein ».

Voyons la deuxième phrase : *It's become routine*, que le traducteur aurait pu rendre textuellement par « c'est devenu de la routine »⁵³. En français, on emploierait plutôt un terme comme « numéro ». Le

⁵³ Un détail à noter, cependant, la jeune fille qui prononce ces paroles fait le grand écart en sautant, ce qui évoque possiblement l'idée de *gymnastics routine*.

traducteur s'est inspiré des éléments de la structure de sens : maladie + fréquence. Il a choisi l'expression (iv) : « c'est devenu chronique », renvoyant à la fois à une maladie qui dure longtemps et, par extension, à une chose nuisible qui dure.

Enfin, voyons la dernière partie de cet extrait : *But let's stay focused on the positive... those seven seconds in between. Know what I mean?* Le retour du refrain est suivi de... *those seven seconds in between*. En français, rappelons-le, cela devient :

- (v) Il faut plutôt s'attarder
aux aspects positifs...
... aux 7 secondes fatidiques.

Le traducteur qui cherche à respecter la contrainte des rimes de la chanson et qui vise une certaine homogénéité ne peut certainement pas coller à l'original « les sept secondes entre les deux ». Il ira du général au particulier, un zoom avant (*chunking down*) pour caractériser ces 7 secondes; « fatidiques », se dit de quelque chose qui marque une intervention du destin, dans ce cas-ci l'approche de la mort. De plus, la notion de fatalité s'insère parfaitement dans le champ sémantique, et donc dans la structure de sens, dont il est question. En prime, le traducteur réussit à faire rimer « chronique » et « fatidiques ».

L'expression qui vient clore ce passage (vi), « *know what I mean?* » est courante dans le slang américain, plus particulièrement le langage des Noirs. Est-ce un hasard si la phrase est prononcée par un acteur noir? Sans être intraduisibles, les équivalents français n'évoquent rien dans la culture québécoise francophone : « vous comprenez? », « vous pigez? », « vous voyez ce que je veux dire? »

Il y a également une question d'espace et de temps à respecter puisque cette réplique est très brève. Le traducteur s'est tourné vers une approche radicale, un zoom latéral assez prononcé, en rendant le tout par « quel destin! » Cette solution est très audacieuse, car non seulement on change l'interrogation par une exclamation, mais on vient ajouter un tout nouveau sens, celui qui scelle le destin d'un fumeur à toutes les huit secondes.

Après la publicité, nous nous tournons vers la fiction et les contraintes qui la caractérisent. Contrairement à la publicité, cette dernière est plus souvent « verbeuse »; elle regorge de texte d'une nature bien particulière, celle du dialogue, que devra reproduire le traducteur sous la forme de sous-titres. Les échanges rapides entre les personnages peuvent parfois poser problème puisqu'il faut tenir compte des paramètres d'espace et de temps. C'est également un domaine fortement axé sur le divertissement, ce qui nous permettra de

reprendre nos observations du chapitre II. De même, tout comme en publicité, on y a souvent recours à l'humour, qui, comme on le sait, est basé sur les assises d'une culture.

3.2. S Club 7 à Hollywood

Notre étude de la fiction portera sur S Club 7, une série télévisée suivant les péripéties d'un groupe⁵⁴ d'adolescents britanniques qui tentent de percer sur la scène musicale américaine. Les épisodes mettent en scène des aventures plutôt loufoques où la « réalité » se mêle à la fantaisie et aux numéros musicaux. Notre choix s'est porté sur cette série notamment, car on peut y observer de forts contrastes : le choc des cultures britannique et américaine, mais aussi celui de la culture des adolescents face à celle des adultes. Le public cible est évidemment la population adolescente francophone.

La traduction de ces épisodes à forte teneur culturelle ne se fait pas sans heurts. En plus, comme il s'agit d'une série de 13 épisodes, on y retrouve des situations et des expressions récurrentes. Ainsi, certaines solutions doivent donc s'appliquer à long terme; il est plus difficile de laisser tomber des détails dans la traduction lorsqu'on sait qu'ils reviendront nous hanter plus tard.

⁵⁴ Il s'agissait d'un véritable groupe britannique, maintenant séparé (2003).

La série *S Club 7 à Hollywood* est présentée sur les ondes de la station de télévision MusiquePlus. Celle-ci diffuse sur le câble à l'échelle du Canada, mais son public est principalement basé dans la province de Québec. Le service de traduction de MusiquePlus emploie un système qui lui est propre, à savoir un canevas de sous-titres qui contient 32 caractères par ligne, incluant les espaces typographiques⁵⁵. Les paramètres de temps allouent environ 2 à 4 secondes pour un sous-titre simple et 4 à 6 secondes pour un sous-titre double.

Le premier extrait que nous avons choisi illustre bien la dimension fantaisiste de la fiction : il est tiré d'un épisode dont la scène d'ouverture se déroule sur le plateau de tournage d'un western⁵⁶. Le langage utilisé dans cette scène reflète le parler américain à cette époque, ou du moins, la représentation télévisuelle d'un langage archaïque.

Le titre de cet épisode de *S Club 7* est (vii) *Dosh*, une expression britannique qui signifie « argent ». Le traducteur aurait pu choisir des termes équivalents en français contemporain ou en français vieilli. Cependant, il a choisi de transculturer le titre pour le situer par rapport à la culture francophone et au sujet à l'honneur. Le titre français est

⁵⁵ La mise en forme, par exemple l'italique, compte également comme un espace.

⁵⁶ *S Club 7 à Hollywood*, épisode 2

donc, « Pour une poignée de dollars⁵⁷ », un clin d'œil à la version française d'un western très connu.

La scène du western présente un échange entre le personnage d'Annie, une sorte de « Calamity Jane », et un hors-la-loi appelé Durango. Le texte anglais dit : (Annie) *Don't move a muscle, Durango!* (Durango) *I've come for what's mine*. Ce passage a été rendu en français comme suit

- (viii) - Ne bouge pas d'un poil, Durango.
- Je viens chercher mon butin.

Aucune difficulté extraordinaire ici, mais nous remarquons l'emploi de « butin » qui évoque une autre époque. Par contre, ce mot n'est pas propre à une tradition western quelconque ni au parler québécois précisément. Ce qui prime ici, c'est de respecter l'essence du passage, une certaine saveur d'époque qui s'en dégage. Un autre aspect important à ne pas négliger est l'écart : il y a un écart entre de ce parler vieilli et le parler britannique de nos amis adolescents. C'est cet écart qu'il fallait transposer entre le français de cette séquence par opposition au français utilisé pour traduire le dialogue de la bande dans le reste de l'épisode.

⁵⁷ Le titre original de ce film de Sergio Leone était *Per un pugno de dollari / For a Fistful of Dollars*.

Voyons maintenant la suite de l'extrait. Dans un échange entre Annie et Durango, la justicière met son adversaire hors combat : *So you've come for what's yours, have you? Well, here it is, pardner!* Le traducteur l'a rendu ainsi

- (ix) Tu es venu chercher ton dû?
Eh bien, le voilà !

La première partie ne pose pas de problème, « ton dû » donnant une touche rétro à la phrase. Par contre, nous soulignons la perte du *pardner*, typique du jargon des cowboys américains. On sacrifie l'essence du Far-Ouest émanant du terme anglais, qu'il n'est cependant pas impossible à rendre en français, à preuve les versions françaises de western où l'on rencontre les qualificatifs tels que « chacal », « coyote » ou « truand » comme dans le célèbre film *Le Bon, la brute et le truand*.

Prenons un extrait d'un autre épisode intitulé *La Styliste*⁵⁸. Nous y rencontrons une première difficulté de taille dans le choc des cultures. Hannah croise Jo, qui porte un ensemble très chic composé d'un tailleur de style Chanel avec un chapeau et des verres fumés. Cela n'est pas du tout le style vestimentaire de Jo, ce pourquoi Hannah fait le commentaire suivant :

⁵⁸ S *Club 7 à Hollywood*, épisode 3

Hannah *Jo, why are you dressed up like a dog's dinner at the crack of... half past eleven?*

Jo *I do not look like a dog's dinner, thank you very much.*

Hannah *All right then. A posh dog's dinner.*

Voilà tout un défi à relever. D'abord, il faut déchiffrer l'expression britannique *dressed like a dog's dinner*, qui signifie être habillé n'importe comment. Quoi faire pour rendre une telle idée? Encore une fois, il faut se poser la question : quel est le but de la communication? Comme il est question de divertissement, le traducteur a presque carte blanche, mais il faut quand même respecter le scénario. Impossible de ne pas rendre l'image vestimentaire puisque le visuel prime.

Le traducteur a su dénicher une expression qui fait un double recoupement avec la métaphore de l'habillement et celle du chien : l'expression québécoise populaire « être habillé comme la chienne à Jacques »

(x) Jo, pourquoi es-tu arrangée
comme la chienne à Jacques?

Voyons la suite, *a posh dog's dinner then*. Le traducteur a déjà fait le choix de situer la phrase dans un contexte très québécois, alors il doit poursuivre dans la même veine. Il doit maintenant qualifier « la chienne à Jacques » pour transposer le chic de *posh*. Il a recours à la culture populaire américaine partagée par les Québécois en citant le

personnage de « Jackie O », Jacqueline Kennedy Onassis. Cela cadre tout à fait avec l'image puisque Jo porte une tenue qui rappelle vaguement le look Jackie O et aussi parce que l'homophonie rapproche « Jacques » et « Jackie O »

- (xi) Il n'est même pas midi !
 - Tu me traites de chienne?
 - Chienne à Jackie O., d'abord.
 - C'est mieux.

Ainsi, le visuel joue parfois en la faveur du traducteur qui peut s'en servir pour bâtir ou appuyer son sous-titre. Toutefois, l'image est parfois un obstacle inéluctable comme nous le verrons avec l'extrait suivant.

La bande de S Club 7 utilise l'expression

- (xii) *You muffin!*

Est-ce courant en Angleterre ou bien dans le jargon des adolescents?

Peu importe, il serait facile de la remplacer par une phrase équivalente en français : « espèce de x... » et ainsi trouver un mot (x) qui aurait des connotations dans le contexte de l'émission.

Mais voilà le problème, comme il s'agit d'une série, cette expression est reprise à diverses occasions. Encore une fois il serait possible de répéter la même expression pour la faire entrer dans le « vocabulaire S Club 7 ». Cependant, les jeunes du groupe font imprimer des t-shirts avec la mention *You muffin!*, ce qui ne fait que renforcer le symbole

visuel. Le traducteur n'a d'autre choix que de baisser les bras et d'utiliser « espèce de muffin! » en souhaitant que cela soit accepté par le public de la série; celui-ci entend clairement le dialogue original et peut mettre certaines caractéristiques sur le compte de l'exotisme, ainsi, le fait que la transculturation ne puisse s'effectuer à 100 % joue en la faveur du traducteur.

L'aspect visuel n'est pas le seul obstacle dans la traduction audiovisuelle, il y a également la dimension orale à considérer. Parfois, on retrouve une combinaison des deux. Dans un autre épisode⁵⁹ de *S Club 7 à Hollywood*, notre groupe musical se trouve déçu lorsqu'il constate une erreur d'impression sur l'affiche de son spectacle (xiii) : *S Club 7* devient *S Clod 7*.

La caméra ne cadre pas l'affiche d'assez près pour pouvoir déchiffrer l'inscription. Par contre, les personnages prononcent clairement le mot *S Clod 7*; *clod* est un terme péjoratif signifiant « maladroit et sans délicatesse⁶⁰ ». Le traducteur ne peut échapper ni à l'image ni au son, mais il peut compenser en trouvant un équivalent semblable. En décortiquant l'expression anglaise, il obtient : « mot français dont la

⁵⁹ épisode 10, *Speaking Parts*...

⁶⁰ *Le Petit Robert*

graphie et la prononciation ressemblent à *club* et qui a un sens plus ou moins négatif ».

La solution? Le traducteur a choisi le mot « clown » qui donne « S Clown 7 ». Bien sûr, les spectateurs pourront entendre la différence, mais c'est un moindre mal dans les circonstances : il n'y a pas de gros plan sur le mot en question et la réplique est prononcée très rapidement. On suscite la même réaction chez les spectateurs, qui comprennent bien la mine déconfite de nos amis dont le moment de gloire est gâché par la mention de « S Clown 7! »

Toujours dans le registre sonore, voyons un autre extrait, cette fois de l'épisode intitulé *Le cousin*. Le personnage de Hannah reçoit la visite de son cousin Ben, qu'elle qualifie de « mouton noir » de la famille. Paul, un des acolytes de la bande, pressent des nuages à l'horizon lorsqu'il est déclaré, tout en bêlant : *Ben's going to be baaaaad...*

Examinons les multiples niveaux de ce passage : Paul déclare que Ben sera « bad » en bêlant comme un mouton. En anglais, les moutons font « baa baa ». Il rejoint donc l'image du mouton noir par le fait même. On voit clairement Paul à l'écran et on l'entend distinctement imiter un mouton, alors la traduction doit inévitablement s'inscrire dans cette structure de sens. Fort heureusement, le français et l'anglais partagent

la métaphore du mouton noir, et de même, les moutons français et anglais semblent s'exprimer de façon similaire

- (xv) Il a la réputation d'être
le mouton noir de la famille.
- Peut-être qu'il est bêête...

Une des difficultés qui se posent dans la traduction de *S Club 7* à *Hollywood* n'a rien à voir avec l'image ou le son. Tout au long de la série, on suit les aventures des membres du groupe et de leur gérant Dean. Un Américain typique, il est souvent décontenancé par le dialecte de ses jeunes protégés britanniques; c'est une chose de traverser l'Atlantique, mais ça en est une autre de franchir le fossé qui sépare les générations. L'anglais britannique combiné au jargon adolescent en fait un charabia aux oreilles de Dean.

Comment faire alors pour rendre un message équivalent dans la langue d'arrivée, et surtout, susciter une réaction semblable? De prime abord, il est évident que dans l'original l'anglais britannique a un caractère exotique face à l'anglais américain, une richesse de contrastes qu'il faut tâcher de rendre dans la traduction puisqu'elle caractérise les personnages et engendre des situations.

Une solution serait de le rendre par un français dit « de France », un genre d'argot parisien qui serait exotique aux oreilles québécoises. Mais pour ce faire, le traducteur, qui n'est pas français, ne saurait se

fier à son instinct et à sa connaissance de la langue. De plus, il serait inutile d'adapter toute une série d'émissions en argot, alors que le mandat est de produire une version qui « parle » au public québécois.

Ainsi, tel que nous l'avons déjà vu, le traducteur doit prendre connaissance de l'original puis l'interpréter pour ensuite projeter son expérience et tenter de la reproduire pour le public d'arrivée. Ce qui nous amène à la notion de la fusion des cadres, à qui le traducteur va-t-il s'associer? À Dean ou bien aux membres de S Club 7? Il va probablement s'associer à l'adulte plus qu'aux jeunes. Néanmoins, sa traduction doit tenir compte de ces deux registres différents.

Dans le cas présent, la traduction doit se concentrer sur le caractère étranger, l'écart avec la norme. On traduit donc le parler des jeunes de S Club 7 avec des expressions typiquement adolescentes⁶¹, notamment des adjectifs choisis tels que « cool » et « poche ». Dean, essaie d'être dans le vent et de s'exprimer comme eux, mais sans succès. Tout au long de la série, les membres du groupe disent certaines phrases comme *to blow the roof* (casser la baraque, faire un malheur, etc.) que Dean reprendra maladroitement en disant *to hit the roof* (textuellement, frapper le toit). Il a fallu trouver non seulement une expression équivalente, mais aussi s'assurer de pouvoir la trafiquer

⁶¹ En fait, leur jargon change constamment au gré des modes, alors on a employé des expressions assez « classiques » auprès des adolescents québécois à l'époque.

comme Dean le fait. Pour rendre *to hit the roof*, le traducteur a eu recours à une métaphore bien québécoise « fesser dans le dash » (frapper fort, un grand coup, etc.) qui a été déclinée de toutes sortes de façon dans les sous-titres de Dean, entre autres « fesser dans le cash ».

Cette analyse d'exemples nous a permis d'illustrer les réflexions émises dans le chapitre II. La publicité et la fiction sont des domaines où la langue est particulièrement ancrée dans la culture, ce qui nous a concrétisé certaines stratégies de transculturation telles que le zoom. Nous avons vu comment les contraintes imposées par le contexte et celles choisies par le traducteur lui-même s'appliquent à la création des sous-titres. Aussi, autant en publicité qu'en fiction, nous avons constaté comment le traducteur doit se questionner sur le but de la communication et ensuite interpréter sa propre expérience pour la transposer dans ses sous-titres. La fusion des cadres est nécessaire à cette transposition se complique notamment quand il est question d'humour spécifique à chaque culture et même à chaque individu. C'est le défi que doit relever l'interprète biculturel qu'est le traducteur pour produire une version d'arrivée ayant un impact équivalent chez les spectateurs.

CONCLUSION

Dans le cadre de cette étude, nous avons observé le sous-titrage à la lueur des principes de la traduction proposé par Douglas Hofstadter dans *Le Ton Beau de Marot*. Notre objectif était d'examiner cette branche de la traduction à partir d'un point de vue extérieur au domaine, fondé sur des bases logiques.

D'abord, nous avons cherché à savoir comment le concept de la traduction assujettie à des contraintes pouvait s'appliquer au sous-titrage. Nous avons trouvé que ce concept était particulièrement prédominant dans le sous-titrage, un système régit par un ensemble de règles et où se manifestent des contraintes gigognes. Nous y avons distingué trois grands types de contraintes, contingentes et nécessaires, et vu comment celles-ci viennent encadrer le traducteur dans ses choix.

Plutôt que d'être de simples restrictions, par exemple dans le sous-titrage de *Planète Pub* ou *S Club 7 à Hollywood*, les contraintes agissent à titre de marges; celles-ci orientent le travail du traducteur, le poussant à utiliser des stratégies diverses, comme le zoom avant ou arrière, à respecter des niveaux de transferts linguistiques et culturels

en enfilant des masques, et à s'interroger sur le but visé de la communication, pour produire les sous-titres qui tendent le plus vers l'équivalence dynamique.

Dans sa vision de la traduction élaborée dans le *Ton Beau de Marot*, Douglas Hofstadter démontre l'utilisation de l'analogie principalement pour la technique de la transculturation, qui sert à convertir non seulement la forme mais aussi une partie du contenu d'un texte d'une culture à une autre. De par sa nature ancrée implicitement dans une culture de départ, le sous-titrage appelle un transfert linguistique ainsi qu'un transfert culturel, et donc une transculturation. Comme nous l'avons vu, le degré de transculturation est dicté par la nature du message et la marge de manœuvre admise par les contraintes.

Douglas Hofstadter reprend la notion d'analogie et d'abstraction pour l'appliquer au passage de ce qu'il qualifie d'« essence » entre deux médias. À notre tour, nous avons montré comment le sous-titrage était lui-même un média linguistique, et le sous-titre, un support qui pouvait être reproduit pour constituer le message du document traduit dans la langue d'arrivée. Sous ce jour, le sous-titrage s'apparente à la traduction de la poésie, puisqu'il transmet le sens autant que la sensibilité; il serait impensable de dissocier ces deux registres, tout

comme on ne saurait rendre une mise en scène comme celle de *Focus on the Positive*, sans tenir compte des connotations ironiques et de la forme lyrique.

De même, tel qu'il apparaît dans l'ouvrage de DH, l'abstraction permet d'extraire d'une réalité une structure de sens, c'est-à-dire de la décortiquer en une suite de relations logiques. Cette technique sert dans le cas du sous-titrage, par exemple en présence d'une difficulté linguistique ou une composante visuelle inévitable, qui exige que l'on s'éloigne de l'expression originale. En tâchant de reproduire la structure, on peut ancrer le sens du passage traduit.

Toutes les réflexions de Douglas Hofstadter trace le portrait de l'opération traduisante qu'il décrit comme une suite de processus logiques. Néanmoins, un facteur humain émerge aussi de l'équation : le traducteur lui-même. Nous pouvons le constater notamment dans ce qu'il appelle la fusion des cadres, la projection d'une expérience humaine à une autre. Il nous apparaît que cette fusion joue un rôle majeur dans la tâche du sous-titreur, particulièrement dans la traduction de l'humour. Le traducteur doit jauger ses propres réactions et se baser sur sa propre expérience de réception du texte de départ, l'œuvre originale, afin de tracer une expérience équivalente pour le

public et la rendre au moyen de sous-titres. Dans le cas de *S Club 7* à *Hollywood*, il devra considérer sa réaction d'adulte face au jargon des adolescents britannique pour tâche de rendre un exotisme équivalent.

Cela nous ramène au rôle du traducteur dans l'opération du sous-titrage. Nous avons cité Douglas Hofstadter qui le qualifie d'interprète biculturel et David Katan qui le considère comme étant un médiateur. Si certains ont dit que le traducteur devait se faire transparent et ne laisser aucune trace, le sous-titreur lui, doit s'investir dans sa version : il lui incombe de couper ou modifier le contenu du texte de départ, des décisions qui reposent sur sa perception. Il interprète le film ou l'émission originale en se basant sur sa connaissance de la culture de départ et la filtre grâce à sa connaissance de la culture d'arrivée. Pour que l'équivalence dynamique soit atteinte, il doit se faire l'élément conducteur entre l'original et la version sous-titrée, entre le public de départ et le public d'arrivée.

Voilà quelques-unes des conclusions que nous tirons à propos du sous-titrage aujourd'hui, en 2003. Compte tenu de la globalisation des marchés et de la popularité de formats tels que le DVD, la traduction audiovisuelle semble être la voie de l'avenir. Le contact entre les cultures sera aussi de plus en plus omniprésent grâce à des médias

comme Internet; le cyberspace est un gigantesque hypertexte rempli de liens vers les cultures, une toile constamment en expansion. Il sera intéressant de poursuivre l'étude du sous-titrage à la lueur des progrès technologiques qui marqueront le XXI^e siècle et sauront sûrement caractériser le prochain âge de ce mode de traduction. Et à leur tour, les perspectives amenées par le sous-titrage sauront sûrement ouvrir de nouvelles avenues pour la traductologie.

BIBLIOGRAPHIE

- ANDERSEN, Lorne, "A Topical Issue", Dossier: Linguistic Transfer, *Sequentia* (quarterly magazine on information sources published by the European Audiovisual Observatory), vol. II, n°4, 1995, p.4.
- ALEXIEVA, Bistra, "There Must Be Some System in this Madness, Metaphor, Polysemy, and Wordplay in a Cognitive Linguistics Framework", *Transductio: Essays on Punning and Translation*, Namur/Manchester, Dirk Delabastita (dir.), Presses Universitaires de Namur, St. Jerome Publishing, 1997, p. 137-154.
- BEZUIDENHOUT, Ilze, *A Discursive Semiotic Approach to Translating Cultural Aspects in Persuasive Advertisements*, 1998, <http://ilze.org/semio>
- CAILLÉ, P.-F., « Cinéma et traduction: Le traducteur devant l'écran », *Babel* 6, 3, 1960, pp 103-109.
- CARD, Lorin, « Je vois ce que vous voulez dire : un essai sur la notion de l'équivalence dans les sous-titres de *37°2 le matin* et de *Au revoir les enfants* », *Meta*, XLIII, 2, 1998
- DANAN, Martine "Dubbing as an expression of nationalism", *META*, XXXVI, 4, 1991. pp. 606-614.
- DELABASTITA, Dirk, « Translation And Mass-Communication: Film And T.V. Translation As Evidence Of Cultural Dynamics », *Babel* 35: 4, 1989, pp. 193-218.
- DE LINDE, Zoé and Kay, Neil, *The Semiotics of Subtitling*, St. Jerome Publishing, UK, 1999
- DOLLERUP, Cay, "On subtitles in television programmes", *Babel* 20,4, 1974, pp. 197-202.
- FODOR, István, *Film Dubbing: Phonetic, Semiotic, Esthetic and Psychological Aspects*, 3rd ed. Hamburg, Buske, 1976.
- GAMBIER, Yves (éd.), *Les transferts linguistiques dans les médias audiovisuels*, Paris, Presses universitaires du Septentrion, 1996.
- GAMBIER, Yves, « Forms of Linguistic Transfer » (Dossier: Linguistic Transfer), *Sequentia*, June-July-August 1995, vol. II, n° 4, p.5.
- GOTTLIEB, Henrik, « Subtitling - A New University Discipline », *Teaching Translation And Interpreting: Training, Talent And Experience* C. Dollerup & A.

Loddegaard (dir.) Amsterdam, John Benjamins Publishing Company, 1992, pp. 161-170.

GOTTLIEB, Henrik, « You Got the Picture? On the Polysemiotics of Subtitling Wordplay », *Traductio: Essays on Punning and Translation*, Namur/Manchester, Dirk Delabastita (dir.), Presses Universitaires de Namur, St. Jerome Publishing, 1997, pp. 207-232.

GRUGEAU, Gérard, « Y a-t-il du français dans la salle? », *24 images*, n°63, février-mars, 1993, pp.20-24.

HOFSTADTER, Douglas R., *Le Ton Beau de Marot, In Praise of the Music of Language*, New York, Basic Books, 1997.

———, « The Search for Essence 'twixt Medium and Message, When Hidden Messages Count More Than The Surface Message... », *Traductio: Essays on Punning and Translation*, Namur/Manchester, Dirk Delabastita (dir.), Presses Universitaires de Namur, St. Jerome Publishing, 1997, p. 177-206.

IMHAUSER, Corinne, « Breaking New Ground in Subtitling Research », *Language International*, vol 14., n° 2, April 2002, p. 22-23.

IVARSSON, Jan, *Subtitling for the Media : A Handbook of an Art*, Stockholm, Jan Ivarsson & Transedit HB, 1992.

———, « Subtitling Through the Ages: A Technical History of Subtitles in Europe », *Language International*, vol 14. , n° 2, April 2002, pp. 6-10.

JASKANEN, Susanna, *On the Inside Track to Loserville, USA: Strategies Used In Translating Humour in Two Finnish Versions of Reality Bites*
Mémoire de maîtrise, Département d'anglais, Université de Helsinki, 1999

JEAN-MARIE, Colette, Le sous-titrage, un art méconnu in *Circuit*, n° 33, juin 1991

KARAMITROGLOU, Fotios, A Proposed Set of Subtitling Standards in Europe
Translation Journal, volume 2, n°2, avril 1998

KARAMITROGLOU, Fotios, The Subtitler and the Cook or Don't Shoot the Subtitler (the status of the subtitling profession in Greece)
Athens French Institute/Media Desk Hellas, 20-21/1/1999
Conference: The Role of Quality Subtitling and Dubbing in Global Distribution of Audiovisual Products

———, Audiovisual Translation at the Dawn of the Digital Age: Prospects and Potentials in *Translation Journal*, volume 3, n°3, avril 1999

KATAN, David, Translating Cultures: An Introduction for Translators, Interpreters and Mediators, St. Jerome Publishing, UK, 1999

KOVAČIČ, Irena, A Thinking-Aloud Experiment in Subtitling in Translation as Intercultural Communication, selected papers from the EST Congress – Prague, 1995, eds. Mary Snell-Hornby, Zuzana Jettmarová and Klaus Kaindl, John Benjamin Publ. Co, Amsterdam/Philadelphia

LAKS, Simon, Le sous-titrage de films, propriété de l'auteur, Paris, 1957

LUYKEN, Georg-Michael, Overcoming Language Barriers in Television : Dubbing and Subtitling for the European Audience, Herbst Thomas, Langham-Brown, Jo, Reid Helen and Spinhof Herman, (European Foundation for the Media) George Wedell, Manchester, 1991

MALM, J. "Translation for TV and how we do it in Sweden", *Actes du 9ième Congrès Mondial de la FIT*, 1983

MARLEAU, Lucien, Les sous-titres... un mal nécessaire
p. 271-285 in *Meta*, XXVII, 3, Les Presses de l'Université de Montréal, 1982

MAYORAL, Roberto, KELLY, Dorothy, GALLARDO, Natividad, « Concept of Constrained Translation. Non-Linguistic Perspectives of Translation, *Meta*, XXXIII, 3, Les Presses de l'Université de Montréal, 1988

MILOSZ, A., Traduction et adaptation de textes filmiques destinés aux besoins de la cinématographie
p. 352-356 in *La mission du traducteur aujourd'hui et demain*, Actes du IX^e Congrès mondial de la Fédération internationale des traducteurs, Varsovie, 1981

MOUNIN, George, Les problèmes théoriques de la traduction, édition Gallimard, 1963, France, 296 p

NIDA, Eugene, Toward a Science of Translating with Special Reference to Principles and Procedures Involved in Bible Translating, Leiden, E.J. Brill, Netherlands, 1964

ROY-DÉCARIE, Mathieu, Fantaisie technique en cinq mouvements in *Circuit*, n° 33, juin 1991

TURKLE, Sherry, Life on the Screen: Identity in the Age of the Internet, Touchstone, N.Y. 1997

VAERLA, Frederic Chaume, Translating non-verbal information in dubbing, Nonverbal communication and translation: new perspectives and challenges in literature, interpretation, and the media, ed. Fernando Poyatos, John Benjamin Publishing Co., 1997

VÖGE, Hans, The Translation of Films: Sub-Titling Versus Dubbing in *Babel* 23/3, 1977

WILDBLOOD, Alan, A Subtitle is Not a Translation: A day in the life of a subtitler, in *Language International*, vol 14. no 2, April 2002

XIAOYI, Yuan, Débat du siècle : fidélité ou recreation in *Meta*, XLIV, 1, 1999

ZABAKBEASCOA, Patrick, Dubbing and the nonverbal dimension of translation, *Nonverbal communication and translation: new perspectives and challenges in literature, interpretation, and the media*, ed. Fernando Poyatos, John Benjamin Publishing Co., 1997

