

La traduction audiovisuelle : un genre en expansion

Yves Gambier

Volume 49, Number 1, April 2004

Traduction audiovisuelle
Audiovisual Translation

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/009015ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/009015ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0026-0452 (print)

1492-1421 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Gambier, Y. (2004). La traduction audiovisuelle : un genre en expansion. *Meta*, 49(1), 1–11. <https://doi.org/10.7202/009015ar>

La traduction audiovisuelle : un genre en expansion

YVES GAMBIER

Université de Turku, Turku, Finlande
gambier@utu.fi

1. Un genre populaire

Chaque jour, nous sommes devant un écran. Un écran d'ordinateur pour rédiger, calculer, projeter, vérifier, contrôler, se renseigner, échanger ; un écran de télévision pour s'informer, se divertir, se former ; un écran de cinéma ; un écran qui reçoit des vidéos domestiques, d'entreprises, des jeux, etc. Grands et petits, ces écrans diffusent des nouvelles, reflètent des cultures, manifestent des comportements, orientent nos idées et sensations, nous ouvrent à d'autres langues, à d'autres valeurs...

On peut ne plus lire de journaux, de romans... mais il est difficile désormais, au moins dans nos sociétés postindustrielles, d'éviter de lire les écrits à l'écran – textes qui défilent, instructions, annuaires, encadrés, formulaires, tableaux synoptiques, dialogues sous-titrés, schémas de fonctionnement, etc.

Dans certaines communautés, la télévision par exemple renforce les capacités de lecture ; elle aide à l'apprentissage des langues. Certaines chaînes (BBC World, en GB ; TV5 francophone ; TV4 en Suède, etc.) ont compris ainsi le rôle des sous-titres intralinguistiques pour développer les compétences langagières des migrants, ou encore pour mieux intégrer les sourds et les malentendants.

La traduction audiovisuelle (TAV) relève de la traduction des médias qui inclut aussi les adaptations ou éditions faites pour les journaux, les magazines, les dépêches des agences de presse, etc. Elle peut être perçue également dans la perspective de la traduction des multimédias qui touche les produits et services en ligne (Internet) et hors ligne (CD-ROM). Enfin, elle n'est pas sans analogie avec la traduction des BD, du théâtre, de l'opéra, des livres illustrés et de tout autre document qui mêle différents systèmes sémiotiques.

La TAV (cinéma, télévision, vidéo d'entreprise et domestique, radio) est un domaine de réflexion et de recherche assez récent, notamment depuis le centième anniversaire du cinéma (1995). Depuis, le nombre de conférences, de thèses, de mémoires, d'ouvrages, d'articles s'est multiplié rapidement. C'est aussi une pratique en plein développement et non sans contradictions ou paradoxes puisque les technologies permettent l'émergence de nouveaux modes de traduction mais que les conditions de travail sont affectées par cette évolution.

Trois problèmes fondamentaux se posent dans le transfert linguistique audiovisuel, à savoir la relation entre images, sons et paroles, la relation entre langue(s) étrangère(s) et langue d'arrivée, enfin la relation entre code oral et code écrit, imposant de se réinterroger sur la norme de l'écrit dans des situations où les messages sont éphémères.

2. Un genre aux multiples facettes

Bien des écrits sur la TAV se sont bornés aux avantages et inconvénients respectifs du sous-titrage et du doublage. C'est une vision étriquée tant les modes de traduction se sont multipliés récemment. On peut distinguer 12 modes.

A) La **traduction de scénarios** pour l'obtention de subventions, en particulier dans le cas de coproductions. Ces traductions ne sont pas visibles, car non éditées mais elles sont importantes pour mettre en route un projet de réalisation cinématographique ou télévisuelle.

B) Le **sous-titrage intralinguistique** pour sourds et malentendants (*closed caption*) qui fait appel à divers relais comme le télétexte (n'exigeant pas de décodeur ad hoc) ou le format DVB (*Digital Video Broadcasting*) qui lui demande un décodeur externe au poste de télévision.

C) Le **sous-titrage interlinguistique** (*open caption*), y compris le **sous-titrage bilingue**, tel qu'il est pratiqué dans des pays comme la Belgique, la Finlande, Israël, la Suisse (avec dans ce cas, une ligne par langue).

Il faut faire trois remarques ici :

– il existe des différences dans les images de cinéma, de télévision et de vidéo : nombre de pixels, contraste lumineux, vitesse de déroulement (24 ou 26 images/seconde). Ces différences ne sont pas sans conséquence sur la qualité du sous-titrage et justifient qu'il faille refaire par exemple le sous-titrage d'un film passant sur le petit écran. Ainsi pour un long métrage 35 mm de 90 minutes, on pourra avoir 900 sous-titres dans la salle de cinéma, 750 pour la vidéo et 650 pour la télévision.

– Le repérage ou détection des réparties (*cueing* ou *spotting*), avec codage temporel ainsi que l'enregistrement, la visualisation ou affichage des sous-titres peuvent être réalisés par une même personne (par exemple dans les pays nordiques) ou par deux personnes distinctes : le traducteur qui n'est donc pas ainsi responsable jusqu'au bout de son travail et un opérateur qui peut ignorer la langue de départ chargé de découper le texte traduit en sous-titres et d'inscruster ces derniers. Dans ce second cas, perdure souvent une mauvaise image de la traduction perçue comme du mot à mot, d'où le rejet du terme dans l'industrie de l'audiovisuel au profit de versionisation, de transfert.

– Le traducteur a ou n'a pas la liste de dialogues de post-production (avec noms propres épelés, explication des mots rares, argotiques, dialectaux, etc.) ; il a ou n'a pas non plus la vidéocassette lui permettant de visionner et donc de comprendre le film, le programme dans toutes ses dimensions (à signaler qu'aujourd'hui, la cassette VHS peut être remplacée par un transfert par Internet ou par satellite sur le disque dur du PC). L'absence ou pas de ces moyens n'offre pas les mêmes conditions de travail et donc les mêmes possibilités de qualité. Ainsi le sous-titrage ne recouvre pas partout des pratiques similaires, des attentes identiques.

D) Le **sous-titrage en direct** ou en temps réel, comme pour une interview ou lors de l'audition du Président Clinton, par exemple, accusé de harcèlement sexuel (1998), audition suivie sur la chaîne publique néerlandaise NOS grâce à une alternance de tels sous-titres et d'interprétations simultanées.

E) Le **doublage** qui est synchronie labiale (quand les lèvres sont en gros plan ou en plan américain) ou synchronie temporelle (appelée encore « **simple doublage** ») quand les lèvres ne sont guère visibles ou que le visage est de trois quart, permettant plus de souplesse dans la traduction. Dans la synchronie labiale, il peut y avoir adaptation créatrice: par ex. « *I met him fifteen years ago* » peut être doublé par « ça fait vingt ans que je l'ai vu ». Le passage de 15 à 20 est possible s'il respecte la crédibilité et le sens global de la séquence ou du film.

Le doublage connaîtra des modifications dans sa pratique avec les technologies autorisant la manipulation des images.

On notera l'existence également du **doublage interlinguistique** (cf. plus loin sur la double version). Par exemple, *Trainspotting* doublé en anglais américain, ou *l'Amore molesto*, mis en scène dans le sud italien et doublé pour le nord du pays! Ce transfert interlinguistique existe aussi pour certains livres, comme *Harry Potter* traduit en anglais américain, démontrant que la traduction se fait à plusieurs niveaux (du phonétique... au culturel).

F) L'**interprétation** peut s'effectuer de trois façons: consécutive ou abrégée (lors d'une interview d'un politicien, d'un sportif, d'un chanteur... à la radio), simultanée (en direct) ou en différé, pour des débats télévisés, des présentations comme sur la chaîne Arte, ou encore grâce au langage des signes. Voix et fluidité sont importantes pour les deux premières méthodes: il faut plaire à l'oreille du téléspectateur et finir quasi en même temps que l'interlocuteur interprété, pour éviter tout zapping.

G) Le **voice over** ou **demi-doublage** est, en français, la surimposition de la voix de la langue d'arrivée sur celle de la langue de départ; en anglais, la notion correspond à la seule voix du commentateur invisible (équivalent à la voix off). Dans tous les cas, la traduction est préparée, en synchronie avec les images; elle est lue par des acteurs (par ex. sur les chaînes polonaises, russes). Ce mode sert pour certaines interviews où la personnalité est présente à l'écran, pour les commentaires de documentaires, etc. Il est d'usage de plus en répandu pour les vidéos d'entreprise.

H) Le **commentaire (libre)**: c'est une façon d'adapter un programme à un nouvel auditoire (on explicite, on ajoute des données, des informations, des commentaires). Là aussi, compte plus la synchronie avec les images qu'avec la bande sonore.

Du doublage (E) au commentaire (H), on a affaire à divers types de reformulation orale.

I) Le **surtitrage**: il se place au-dessus d'une scène ou au dos d'un fauteuil pour rendre une pièce de théâtre ou un opéra. Il est projeté en direct, parce que les performances sont variables d'une représentation à l'autre, il est souvent constitué d'une ligne en continu.

J) La **traduction à vue**: elle se fait à partir d'un script, d'une liste de dialogues ou même d'un sous-titrage déjà fait dans une autre langue, par exemple, pour un festival de cinéma, dans une cinémathèque. Ainsi un film iranien, sous-titré en français, peut être traduit à vue en finnois à partir du français, langue pivot.

K) L'**audio-description** (intra ou interlinguistique). Ce concept, lancé au début des années 1980, permet de décrire pour des aveugles et malvoyants, des actions, des expressions faciales, des gestes, des mouvements corporels, des couleurs... Ces des-

criptions sont alors placées sur la bande sonore. Une telle traduction exige la coopération d'un aveugle.

L'audiodescription intralinguistique existe sur Arte, ZDF en Allemagne (depuis 1993) et à la télévision bavaroise (depuis 1997). Depuis 2001, toutes les chaînes britanniques doivent produire 4 % de leur programme selon ce procédé, pour respecter la législation qui passera graduellement à 10 % d'ici 2010. L'audiodescription interlinguistique est une sorte de double doublage. L'ESIT (Paris III) dispense une formation à ce procédé.

Mentionnons que NOS offre depuis février 2002 des programmes déjà sous-titrés accessibles à des aveugles, en combinant la synthèse vocale et les techniques de diffusion : le logiciel Text-to-Speech, qui existe en 19 langues, permet en effet de produire automatiquement une version parlée des sous-titres, par un décodeur fourni par la chaîne. Cela n'est pas sans analogie avec les commentaires oraux donnés par casque et écouteurs à des aveugles assistant à un spectacle théâtral, comme au Théâtre de Chaillot à Paris.

L) La production multilingue peut être entendue selon deux orientations. C'est à la fois la **double version** (chaque acteur joue dans sa langue et l'ensemble est doublé, postsynchronisé, en une seule langue). C'est aussi les **remakes** pour les films américains, dans les années 1930-1950, qui voulaient conquérir les marchés européens et pour les films européens et asiatiques aujourd'hui adaptés par les *majors* américaines pour leur marché domestique – adaptés, c'est-à-dire recontextualisés selon les valeurs, l'idéologie, les conventions narratives de la nouvelle culture visée. Ainsi certains films d'action de Hong Kong sont recontextualisés par les studios d'Hollywood. Quelle est alors la représentation de la masculinité d'Asie ? Il resterait à approfondir les similarités entre remake et traduction, cibliste dans ce cas, en les rapprochant d'ailleurs avec la localisation, autre forme de domestication.

Cette liste est un peu longue, mais elle souligne combien le traducteur peut et doit élargir son offre de service ! Quels sont les points communs à tous ces modes ? D'une part, ils brouillent les frontières entre l'écrit et l'oral, la traduction et l'interprétation ; d'autre part, ils mettent en évidence l'importance à accorder aux publics visés (enfants, sourds, etc.). Ainsi le sous-titre, opposé à la traduction (écrite) des réparties (orales) des pièces de théâtre, peut être considéré comme une sorte d'interprétation simultanée. En effet, les deux :

- sont contraints par le temps (respectivement le temps de la lecture et celui du discours émis) ;
- font face à la densité de l'information (donnée par les images, le verbal et les sons, ou par une terminologie spécifique) ;
- jouent sur le rapport écrit/oral (le sous-titre doit écrire dans un espace limité le dit tandis que l'interprète doit dire dans une durée comptée ce qui a été dit ou lu) ;
- prennent en considération les récepteurs (les spectateurs sont déstabilisés s'il n'y pas de sous-titres alors que le personnage à l'écran parle ou s'il y a des sous-titres et que personne ne parle ; l'auditoire peut être surpris si l'interprète garde le silence en même temps que l'orateur continue de parler).

En fait, il y a de nombreux passages entre écrit et oral dans la production audiovisuelle : le scénariste conçoit ses dialogues... par écrit ; le metteur en scène lit le script... en l'entendant, selon sa propre conception, dans la bouche d'acteurs donnés ;

les acteurs donnent une version oralisée; le sous-titre passe de l'oral à l'écrit (inversant le processus des acteurs); quelquefois, quelqu'un lit à haute voix les sous-titres pour un tiers qui perçoit mal les lettres sur l'écran.

La TAV apparaît bien comme un nouveau genre. Quand on traduit habituellement, on s'affaire autour d'un texte; quand on interprète, on traite le discours d'une personne précise; mais que fait-on quand on sous-titre, par exemple? Le problème actuel persiste souvent dans les Associations de traducteurs qui catégorisent les traducteurs pour écran tantôt avec les traducteurs littéraires, tantôt avec les traducteurs techniques, tantôt avec les interprètes! Ici et là (Pays-Bas, Norvège, Danemark, Russie...), ces traducteurs de l'audiovisuel ont créé leur propre regroupement.

La TAV est une traduction qui n'est pas plus contrainte, pas plus un mal nécessaire que d'autres types de traduction; elle est traduction sélective avec adaptation, compensation, reformulation et pas seulement pertes! Elle est traduction ou *tradaptation* si celle-ci n'est pas confondue avec le mot à mot, comme elle l'est souvent dans les milieux de l'AV, mais définie comme un ensemble de stratégies (explicitation, condensation, paraphrase, etc.) et d'activités, incluant révision, mise en forme, etc. Elle est traduction si celle-ci est vue comme un tout, prenant en compte les genres, les styles de films et de programmes, les récepteurs dans leur diversité socio-culturelle et leur diversité dans les habitudes de lecture, ainsi que la multimodalité de la communication AV (visuel, verbal, audio).

Aujourd'hui, l'Europe est trop souvent divisée entre pays du doublage (France, Italie, Allemagne, Espagne, etc.) et pays du sous-titrage (pays scandinaves, Finlande, Grèce, Pays-Bas, Portugal, Pays de Galles, Slovénie, etc.). C'est une division trop simpliste, d'une part parce que le nombre de chaînes, par exemple, est passé de 47 en 1989 à plus de 1500 en 2002, dans l'Europe des 15, et qu'aucun pays n'a un ensemble de directives communes ou un code unique de bonne conduite; d'autre part, parce que les solutions sont désormais multiples et flexibles. Ainsi *Malcom X* (1998) a d'abord été sous-titré pour quelques salles à Paris, mais devant le succès obtenu, les distributeurs ont vite commandé une version doublée pour un public jugé peu familier de l'écoute de l'anglais américain ou de la lecture de deux lignes sur l'écran.

3. Un genre en évolution constante

Trois facteurs seront rappelés ici: la numérisation, la distribution et les offres de programme. Seront délibérément délaissés les aspects juridiques, portant pierre d'achoppement importante aujourd'hui dans la pratique professionnelle et le statut des traducteurs de l'audiovisuel.

3.1 La numérisation

La numérisation change la télévision et le cinéma, depuis le processus d'écriture du scénario jusqu'à la projection, en passant par la production des images, du son, des décors, des costumes, du maquillage, ainsi que par ses répercussions sur le tournage, le montage, et la distribution. Il existe déjà des films à haute définition (par ex. *Star Wars 2*, *Festen* de Lars von Trier, *Ten* d'Abbas Kiarostami), mais très peu de projecteurs numériques (moins d'une centaine à l'heure actuelle [septembre 2002] dans le monde). Ces changements affectent ou vont affecter les salles de cinéma, le sous-

titrage et le doublage, la qualité des images et des bandes sonores, le piratage des films et vidéos, l'archivage, la restauration de longs métrages, etc. Ils vont aussi avoir des répercussions sur les investissements, le marketing, l'esthétique des produits AV. L'écart entre l'industrie cinématographique globalisée et la production de films expérimentaux ou exigeants culturellement risque de s'agrandir.

La technologie numérique est maintenant paradoxale : elle offre un meilleur marché pour produire des films mais elle reste encore chère pour les propriétaires de cinéma. Il est difficile de prédire la vitesse à laquelle toute la chaîne AV, de la production à la distribution, va se numériser. Pour la télévision, le numérique n'a pas eu le démarrage foudroyant promis il y a peu. Néanmoins, on peut s'attendre tôt ou tard à des changements et dans la production et dans la diffusion.

Que dire de la TAV à l'ère du numérique ?

On peut mentionner l'existence du DVB (cf.2 B) qui permet la diffusion vidéo, avec de gros volumes de signaux et d'informations, et le DVD qui peut contenir, par exemple jusqu'à 32 sous-titres, en plusieurs langues ou dans une même langue, adaptés alors à des publics différents (personnes du 3ème âge ayant des problèmes de vision, enfants apprenants à lire, sourds, malentendants, jeunes rapides à lire, etc.). On peut également citer la distribution numérique sur le Net pour les spectateurs et aussi pour les traducteurs, annonçant la fin des vidéocassettes VHS.

Le doublage pourrait tirer un grand profit de la numérisation, pour au moins deux raisons : pour la qualité du son grâce aux possibilités d'analyser et de synthétiser la voix des acteurs de doublage et celles de garder le son et les effets musicaux de l'original, indépendamment du verbal ; pour la manipulation envisageable des images originales, en particulier des lèvres (la vidéo pourra-t-elle toujours alors servir de preuve ou de témoignage devant un tribunal?).

Enfin on ne peut oublier la création de personnages virtuels. Grâce à la numérisation en 3D, on peut en effet saisir, traiter et « cloner » les mouvements, les gestes, les expressions faciales d'un acteur. Un tel personnage peut servir de doublure, aider à la réalisation d'effets spéciaux ou encore jouer un rôle à part entière (cf. le film *Simone* d'Andrew Niccol, 2002, où Al Pacino fait face à une comédienne informatisée). Il peut également, comme Lara Croft, s'insérer dans des jeux vidéo. On peut même projeter d'en utiliser comme présentateur à la télévision ou comme lecteur de nouvelles sur le Net ; comme déjà Ananova, Eve Solal, Kyoto Date. Arte a le projet de remplacer certains de ses sous-titres par un tel visage animé dont les lèvres seraient faciles à suivre pour les sourds et les malentendants.

Si demain il y a une chaîne de télévision pour mieux faire circuler les films européens, on peut prédire que ce sera en partie grâce au numérique puisqu'il devra être possible de choisir entre la version originale, doublée, sous-titrée...

Quoi qu'il en soit, la numérisation change la relation entre détenteurs de droits et distributeurs, notamment quand il s'agit de rediffusion. Ceux qui contrôlent la distribution vont éclipser le pouvoir des producteurs, ou alors les premiers vont devenir ces derniers et vice versa.

3.2 La distribution

L'internationalisation de la distribution sous la houlette des *majors* comme Columbia, Fox, Disney, Warner, est un autre facteur important du changement dans l'AV. Des

alliances horizontales, favorisant la convergence entre AV, édition, production musicale et l'Internet, ainsi que des alliances verticales pour réunir programmation, production, distribution, ont modifié profondément en quelques années le paysage AV. Entre 1995 et mi-2001, Viacom a acheté Paramount et CBS, Walt Disney a racheté ABC Network, American on line (AOL) a fusionné avec Time Warner, Vivendi a absorbé Canal + et Seagram, etc. Depuis le printemps 2002, ces concentrations accélérées connaissent de gros problèmes de financement, d'endettement, au même moment où les télévisions à péage sont en crise en Europe, où les médias en général voient leur revenus publicitaires baisser, la faillite de Kirch Media et la mauvaise passe du groupe Rupert Murdoch étant symptomatiques de ce retournement (provisoire?) de situation.

N'empêche, compagnies de télévision, producteurs et distributeurs de cinéma, fournisseurs sur le Net tentent toujours de trouver des synergies, des stratégies communes... qui affectent déjà certaines conditions de travail du traducteur. Le film tiré de *Harry Potter* a été produit par Warner et a donné lieu à des produits dérivés : il a ainsi fallu sortir très vite les traductions écrites, par exemple quatre en Allemagne. Ici on se rapproche des processus d'internationalisation et de localisation qu'on connaît pour adapter les logiciels et leurs documents d'utilisation et d'aide.

Rappelons ici la suite chronologique dans la distribution cinématographique et indirectement le financement d'un film : celui-ci peut être payé d'avance par une chaîne de télévision ; il sort dans les salles de cinéma où il est partiellement ou totalement amorti ; il est vendu comme vidéo ; il est diffusé sur une ou des chaînes cryptées puis à péage ; il est diffusé sur des chaînes généralistes. En 2001, 20 % des films français ont cumulé 80 % des tickets d'entrée. Sur ces 34 films, trois seulement ont été distribués par de petites compagnies.

Est-ce un marketing sensé pour les diffuseurs de fournir des versions multiples ? Quel est le rôle joué par les langues dans les stratégies de diffusion ? Peut-on conclure que plus il y a de langues offertes, plus il y a de spectateurs ? Le recours à une *lingua franca* est-elle le futur de ces médias globaux ? Ces questions demeurent ouvertes.

3.3 Les offres de programmes

Le paysage AV est constitué désormais de relais et de réseaux via le câble et le satellite. D'où la multiplication des chaînes dites à péage, transfrontalières, thématiques, locales, ethniques... avec des publics précis et des implications langagières. En regardant une chaîne spécialisée en histoire, dans les finances, sur la vie des animaux, on s'attend à une certaine terminologie, à un certain registre, à un certain style ou rhétorique. D'une diffusion universelle ou *broadcasting* (un même programme, en même temps, à la même heure), on passe à une diffusion locale ou *narrowcasting*, cette localisation ne se comprenant pas seulement au plan géographique, mais aussi en fonction des groupes avec des besoins et des intérêts communs... quelle que soit alors la distance entre leurs membres.

Dans ce contexte, les stratégies s'adaptent. Pour la télévision, on vise les jeunes, on recourt à un format narratif similaire, d'où le succès d'audience de *Big Brother*, de *Loft Story*, de *Biosphère*, de *Robinson*. On s'apprête à revoir la problématique des quotas de la directive européenne « TV sans frontières » (1989, déjà révisée en 1997 et bientôt en 2003). Pour le cinéma, on lance les salles multiplexes, on réserve une part de plus en plus grosse des budgets au marketing.

Quels sont les effets pour la TAV ? D'aucuns, habitués aux sous-titres, prédisent que le sous-titrage va dominer ou est en hausse. Mais quelles sont leurs preuves ? En Allemagne, il y a eu un boom du doublage de 1899 à 1994. Depuis, c'est la baisse pour quelques agences mais pas globalement : la concurrence en effet s'est renforcée et les prix ont chuté, avec des délais de plus en plus serrés. On a coupé les coûts des traducteurs et des jeunes acteurs plutôt que ceux des directeurs de doublage. Au Danemark, réputé pour ses sous-titres, on trouve désormais des vidéos doublés de films qui peuvent être ainsi visionnés par toute la famille.

4. Un genre diversement accessible

Dans le descriptif rapide des types de TAV (section 2) et en traitant des offres de programme (3.3), on a souligné le rôle joué par les spectateurs visés, jusqu'à corrélérer certains modes de traduction avec un public déterminé (par exemple audio-description pour aveugles et malvoyants ; doublage et programmes pour enfants). Quand on aborde de la sorte la réception, on ne s'arrête pas au goût dominant d'une société ou à la préférence d'une chaîne. Quelques enquêtes ont certes confirmé que les publics aiment ce à quoi ils sont habitués. Ainsi les Polonais ont refusé dans les années 1990 la transformation de leur *voice over* en sous-titrage ; en novembre 2001, les chaînes publiques norvégienne et finlandaise ont tenté de doubler une série américaine : devant les protestations des téléspectateurs, elles sont revenues en moins de deux semaines aux sous-titres. Ce n'est pas la question qui nous concerne ici, car il est plus urgent et pertinent de s'interroger sur les perceptions et réceptions de la TAV – en d'autres termes, jusqu'à quel point les spectateurs visés orientent-ils, déterminent-ils les choix et décisions du traducteur ? Les réponses éventuelles ont des implications éthiques et socioprofessionnelles puisqu'elles obligerait le traducteur à se confronter à l'habitus des récepteurs.

Considérons quelques exemples.

– Le sous-titrage intralinguistique vise les sourds et malentendants. Mais un tel groupe n'est pas homogène, uniforme. D'où d'ailleurs l'absence de statistiques fiables : on estime leur nombre entre 4 et 80 M dans l'Union européenne, suivant les définitions. L'étendue et les types de surdité ainsi que l'âge auquel commencent les troubles de l'audition varient de fait entre les individus, comme varient par conséquent leurs capacités langagières et communicationnelles. Certains naissent sourds et acquièrent par exemple l'aptitude à lire sur les lèvres, les mains et les doigts, à utiliser le langage des signes ; d'autres ont un défaut d'ouïe à la suite d'un accident, une maladie, une prise de médicaments, ou encore à cause de conditions de travail extrêmement bruyantes : ils ont appris néanmoins à lire bien et vite ; d'autres encore sont atteints à cause du nombre des années, leur vision perdant en même temps de son acuité et donc leur possibilité de lecture décroît.

Que veulent et que peuvent les sourds et les malentendants devant l'écran ? Trop peu d'enquêtes encore permettent de répondre avec précision. N'empêche, les techniques (DVD, télétexte, DVB, Internet) peuvent offrir des services de plus en plus adaptés.

– Le doublage est accueilli ici et là avec des élans différents. Encore une fois, trop peu de données existent pour appréhender les comportements à ce propos. La récep-

tion d'un film n'est pas exclusivement liée à la saisie des présupposés culturels, des allusions, des noms propres... Elle dépend aussi des attentes des spectateurs, elles-mêmes fonction de leurs attitudes, de leurs idéologies, de leurs croyances, de leurs réactions aux voix. La synchronisation labiale ne semble pas être attendue au même degré partout : par exemple les Nord-Américains seraient moins tolérants que les Italiens à l'écart éventuel entre mouvement des lèvres et production verbale. Qu'en est-il de la désynchronisation visuelle (entre ce qui est énoncé et les expressions faciales, gestuelles, kinésiques) ?

– Dans le commentaire, quand on ajoute ou explicite des informations, comment juge-t-on du profil des enfants qui vont regarder le programme, celui des publics qui vont suivre le documentaire animalier, celui des consommateurs et industriels qui vont passer devant la vidéo d'entreprise projetée dans un salon ou une foire ?

– Enfin, dernier exemple, celui de l'audio-description. Qui peut en bénéficier, en sachant que les aveugles et malvoyants incluent aussi bien des aveugles de naissance, sans mémoire visuelle, que des personnes atteintes d'une dégénération progressive de la vue, des personnes âgées dont les capacités de vision et d'attention baissent lentement, ou encore des personnes dont l'acuité visuelle rétrécit à cause d'une maladie (diabète, glaucome, etc.) ? Suivant le degré et l'ancienneté de la cécité, les besoins quant au contenu et aux détails de l'audio-description varieront : certains spectateurs se souviendront des couleurs, des formes ; d'autres seront en plus familiers avec la terminologie du cinéma, des narrations filmiques ; d'autres n'auront guère l'expérience de l'audiovisuel...

Dans tous les cas, rapidement esquissés ci-dessus, les techniques autorisent désormais des réponses affinées. Pour le traducteur, c'est l'*accessibilité* qui prévaut. Celle-ci comprend :

- l'*acceptabilité*, définie linguistiquement (choix stylistiques, rhétoriques, terminologiques, etc.) ;
- la *lisibilité*, définie, pour le sous-titrage, en termes de caractères typographiques, d'emplacement et de vitesse de défilement des sous-titres, etc. ;
- la *synchronicité*, définie, pour le doublage, le *voice over* et le commentaire, comme adéquation entre l'énoncé et l'articulation labiale, le dit et le non-verbal, l'expression langagière et l'image, etc. ;
- la *pertinence*, ou volume d'informations à donner, à omettre, à compléter, pour ne pas augmenter l'effort cognitif à l'écoute ou à la lecture ;
- l'*étrangéité*, définie en termes culturels. Jusqu'où accueille-t-on les modes de narration proposées, les valeurs montrées, les comportements exhibés ?

Dans cette perspective, ce n'est plus tant le texte de départ (scénario, script de postproduction, dialogues) qui est adapté que les récepteurs qui sont ciblés. Deux écueils existent alors :

- que le traducteur se conforme à la marchandisation généralisée, c'est-à-dire à la transformation des publics en catégories ghettoïsantes : on sait combien les industries dites culturelles sont désormais soumises aux lois du marketing (cf.3.2) ;
- que la traduction se confonde avec la seule domestication ou naturalisation des programmes, des films – les manipulant pour plaire aux attentes et aux préférences dominantes, préférant ce qui « passe », ce qui est assimilable (selon les modèles prégnants de l'altérité, les normes linguistiques en cours) à ce qui se passe ailleurs, jusqu'à renforcer le purisme linguistique, censurer les dialogues, changer une partie de l'intrigue.

Ici se joue l'éthique du traducteur. Mais déjà certains modes de TAV (doublage, *voice over*, remake) ne transgressent-ils pas cette éthique dans la mesure où ils peuvent effacer toute trace de l'Autre – sa voix, son ton, son énoncé même? Ces questions transparaissent dans plusieurs des articles qui suivent. D'évidence, la qualité des transferts dans l'audiovisuel ne dépend pas des seuls traducteurs: elle est liée aussi aux conceptions qu'ont les distributeurs à la fois des échanges culturels et des récepteurs.

5. Un genre encore à explorer

Les vingt contributions ici rassemblées ont répondu à un appel lancé dès septembre 2001, avec sélection sur résumés en janvier 2002 puis envoi des textes en décembre 2002–janvier 2003. Elles ont été classées de la manière suivante – tout en sachant que d'autres agencements auraient été également possibles:

– Deux auteurs (F. Chaume, Z. Pettit) s'attachent d'abord à cerner la dimension multisémiotique de la TAV: la multiplicité des codes et des signes est un rappel nécessaire, tant certains tendent toujours à privilégier le verbal dans toute traduction, alors que les sens, les genres dans les films et les programmes télévisés émergent de la complexité tissée entre langage, images, musique, sons, couleurs, rythme, etc. L'interdisciplinarité, dans ces conditions, est inévitable: les interrogations sur le transfert linguistique ne sauraient ignorer les réflexions par exemple des études filmiques.

– Viennent ensuite quatre textes qui essaient à leur manière de circonscrire la place et l'influence de la TAV – quand il faut aller au-delà des frontières nationales et culturelles (P.Cattrysse), quand il faut préciser le statut des transferts dans l'audiovisuel, non sans rapport avec des choix politiques et l'importance qu'on accorde à la langue ou aux langues dites nationales (S. Qian, G. Kristmannsson), quand il faut considérer l'influence des sous-titres sur l'apprentissage des langues (M. Danan).

– L'ensemble suivant démontre la vitalité du champ de la TAV, en proposant des modes de traduction relativement nouveaux ou en expansion: B. Benecke à propos de l'audio-description; I. Kurz & B. Mikulasek sur les offres de la télévision publique autrichienne pour les sourds et malentendants; R. Virkkunen sur les sources de travail du surtitreur d'opéra.

– Les six contributions, rassemblées autour du sous-titrage, sont précédées d'une brève enquête sur le profil des spectateurs qui vont voir des films sous-titrés alors que la majorité des cinémas à Vienne préfère le doublage (B. Widler). Elles abordent, soit à travers une étude de cas (N. Ramière, F. Kaufman), soit à travers des problèmes génériques précis tels les jurons (C. Chen) ou les figures stéréotypées (V. Santiago Araújo), les dimensions linguistiques et culturelles du sous-titrage et la perception des milieux, des personnages et de leurs relations, qui découle des décisions du traducteur. Ces décisions sont délibérées ou soumises à censure (G.L. Scandura), ou encore saisies de manière prescriptive (Shen-Jie Chen). Que ce soit en allemand, en espagnol sud-américain (Argentine), en mandarin (Taiwan), en cantonais (Hong Kong), en portugais (Brésil), en français (de France, en 1952 ou en 1995), le traducteur ne peut éviter les contraintes de la contextualisation.

– La dernière partie traite de divers défis que rencontre le doublage – cette forme de transfert toujours répandue mais encore si peu étudiée. Au plaidoyer de Paolinelli pour des produits de qualité, répondent les réflexions de C. Zhang (sur la situation

en Chine, quand on doit doubler en tenant compte de facteurs linguistiques, culturels, politiques), les analyses de C. Elefante (sur les variations dialectales et sociolectales qui ne sont pas forcément faciles à rendre, même lorsqu'on travaille entre langues voisines comme l'italien et le français), et les propositions raisonnées de C. Heiss (sur les enjeux du doublage des films multilingues et les perspectives offertes par le DVD).

Malgré cet ample tour d'horizon, quelques aspects de la TAV ont complètement été délaissés. Ainsi ne sont pas traités les problèmes de formation des traducteurs de l'audiovisuel, les compétences et comportements qu'ils doivent acquérir (cf. Gambier, 2000), les problèmes de leurs droits moraux et intellectuels. Ont été également négligés, malgré quelques allusions ici et là, les impacts de la TAV sur la traductologie, avec par exemple les notions de texte, d'original, de sens, d'interprétation, de normes descriptives, d'équivalence, de skopos, d'écrit (notamment dans ses rapports à l'oral), etc. C'est l'occasion de signaler que, presque en même temps que sort ce numéro spécial de *Meta*, sort aussi un numéro de *The Translator* entièrement consacré à la TVA, centré sur la réception et les spectateurs, à partir d'expériences, de questionnaires, d'observations. Les deux numéros apparaissent donc plutôt complémentaires, à propos d'un objet qui a cessé d'être inexploré sans pour autant avoir encore révélé toutes ses dimensions, tous ses impacts.

Nos remerciements vont à la revue *Meta* pour avoir suggéré ce numéro et l'accueillir dans un de ses volumes. Que les auteurs soient ici aussi remerciés de leur collaboration. La diversité géolinguistique de leur origine et de leur rattachement (universitaire et professionnel) reflète la mondialisation d'une part des médias et d'autre part de nos efforts de description et de réflexion qui ne doivent pas s'arrêter là.

RÉFÉRENCES

- GAMBIER, Y. (2000) : « Le profil du traducteur pour écrans », Daniel GOUADEC (éd.) *Formation des traducteurs*, Actes du colloque international de Rennes, 24-25.9.1999. Paris, Maison du Dictionnaire, pp. 89-94.