



Master

2017

Open Access

This version of the publication is provided by the author(s) and made available in accordance with the copyright holder(s).

---

Les caractéristiques des personnages de film dans les sous-titres : Dans quelle mesure les traducteurs audiovisuels parviennent-ils à restituer ces caractéristiques, compte tenu des contraintes techniques du sous-titrage ?

---

Bronner, Carole

#### How to cite

BRONNER, Carole. Les caractéristiques des personnages de film dans les sous-titres : Dans quelle mesure les traducteurs audiovisuels parviennent-ils à restituer ces caractéristiques, compte tenu des contraintes techniques du sous-titrage ? Master, 2017.

This publication URL: <https://archive-ouverte.unige.ch/unige:104634>

Carole Bronner

# Les caractéristiques des personnages de film dans les sous-titres

Dans quelle mesure les traducteurs audiovisuels  
parviennent-ils à restituer ces caractéristiques,  
compte tenu des contraintes techniques du sous-titrage ?

Directrice de mémoire : Prof. Mathilde Fontanet

Juré : Prof. Dr. Alexander Künzli

Mémoire présenté à la Faculté de traduction et d'interprétation (Département de  
traduction, unité de français) pour l'obtention de la Maîtrise universitaire en  
traduction, mention Traduction spécialisée.

Université de Genève

Décembre 2017

## Remerciements

Mes remerciements s'adressent tout d'abord à Mme Fontanet, ma directrice de mémoire, qui m'a accompagnée tout au long de ce travail et m'a aidée à trouver des solutions pour avancer. Ses conseils et sa disponibilité m'ont été d'une aide précieuse.

Je remercie également M. Künzli d'avoir accepté d'être membre du jury de ce mémoire. Je le remercie par ailleurs de m'avoir donné envie de réaliser un mémoire sur le sous-titrage.

Je remercie Mme Berseth de la Cinémathèque Suisse de Lausanne et M. Hächler de la société Filmcoopi pour m'avoir aidée à trouver les dialogues originaux du film Jimmy's Hall.

Enfin, je remercie mon compagnon Nicolas, pour l'aide qu'il m'a apportée en relisant mon mémoire, pour son soutien tout au long de ce travail et son infinie patience.

## Table des matières

INTRODUCTION .....	7
PREMIERE PARTIE .....	10
I. La traduction audiovisuelle .....	10
A. Définitions .....	10
B. La traduction audiovisuelle : une forme particulière d'adaptation ? .....	12
C. Les défis de la traduction audiovisuelle .....	15
II. Le sous-titrage.....	16
A. Définition.....	17
B. Les contraintes liées au sous-titrage.....	17
1. La contrainte de temps.....	17
2. La contrainte d'espace .....	19
3. Le passage d'un code oral à un code écrit.....	20
4. La présence du texte source .....	21
III. Le texte audiovisuel .....	22
A. Qu'est-ce qu'un texte audiovisuel ? .....	23
B. Un modèle typologique des signes audiovisuels .....	24
IV. Analyse d'un type de texte audiovisuel : les films de fiction.....	27
A. Les dialogues cinématographiques.....	28
1. Les caractéristiques du dialogue cinématographique.....	28
a. La spontanéité des dialogues : une illusion d'oralité ? .....	28
b. Les caractéristiques linguistiques et non linguistiques .....	29

2.	Les trois fonctions du dialogue cinématographique.....	31
3.	Les signes dialogiques .....	31
B.	L'image, le son et les techniques cinématographiques.....	32
1.	Les signes filmiques visuels .....	32
2.	Les signes filmiques sonores .....	33
3.	Les techniques cinématographiques .....	34
V.	La caractérisation d'un personnage de film .....	36
A.	Comment caractérise-t-on un personnage de film ? .....	37
B.	Une typologie des caractéristiques d'un personnage de film .....	38
VI.	Les défis linguistiques du sous-titrage .....	40
A.	Le style .....	40
1.	Définition .....	40
2.	Le style dans les dialogues cinématographiques .....	41
B.	Le registre .....	41
1.	Définition .....	41
2.	Le rôle du registre dans la caractérisation d'un personnage .....	42
C.	Les dialectes, sociolectes et idiolectes .....	42
1.	Définitions .....	42
a.	Les dialectes .....	42
b.	Les sociolectes .....	43
c.	Les idiolectes .....	43
2.	La fonction des dialectes, sociolectes et idiolectes dans un film .....	44

D.	Les mots tabous, les jurons, les interjections.....	45
1.	Des expressions souvent atténuées, voire omises.....	45
2.	La sensibilité des cultures aux jurons et aux mots tabous.....	46
3.	Le rôle des jurons et des mots tabous dans la caractérisation d'un personnage .....	46
4.	Une perception différente de ces expressions dans les romans et dans les films ?.....	47
E.	Les références culturelles .....	47
1.	Définition .....	48
2.	Les procédés de traduction des références culturelles extralinguistiques..	48
3.	Les références culturelles relatives aux comportements des personnages	51
a.	Les variations culturelles des signes paralinguistiques.....	51
b.	Les variations culturelles des signes kinésiques et proxémiques .....	51
VII.	Les procédés de traduction liés aux contraintes techniques du sous-titrage .	53
A.	La réduction et la reformulation des dialogues originaux.....	54
1.	A l'échelle du mot.....	54
2.	A l'échelle de la phrase .....	55
B.	Les omissions.....	57
C.	La cohésion textuelle .....	58
D.	La segmentation des sous-titres .....	60
	CONCLUSION DE LA PREMIERE PARTIE .....	62
	SECONDE PARTIE .....	63
I.	Présentation de Ken Loach et du film <i>Jimmy's Hall</i> .....	64

A.	Présentation du réalisateur .....	64
B.	Présentation du film .....	65
1.	Cadre historique .....	66
2.	Synopsis.....	66
C.	Le choix du film.....	67
II.	La méthodologie.....	68
III.	Les personnages du film.....	71
A.	Jimmy Gralton.....	71
1.	Éléments biographiques du personnage .....	71
2.	Caractéristiques du personnage.....	72
3.	L'analyse des sous-titres .....	72
B.	Alice Gralton .....	79
1.	Éléments biographiques du personnage .....	79
2.	Caractéristiques du personnage.....	79
3.	L'analyse des sous-titres .....	79
C.	Father Sheridan .....	83
1.	Éléments biographiques du personnage .....	83
2.	Caractéristiques du personnage.....	83
3.	L'analyse des sous-titres .....	83
D.	Father Seamus .....	89
1.	Éléments biographiques du personnage .....	89
2.	Caractéristiques du personnage.....	90

3. L'analyse des sous-titres .....	90
CONCLUSION DE LA SECONDE PARTIE .....	96
CONCLUSION GÉNÉRALE .....	99
BIBLIOGRAPHIE .....	102
ANNEXES .....	107
A. Les extraits analysés .....	107
B. Le modèle descriptif pour l'analyse des sous-titres.....	113
C. Les figures .....	114

## INTRODUCTION

Pour un traducteur audiovisuel, restituer les caractéristiques d'un personnage de film de fiction relève souvent du défi, car il ne s'agit pas seulement de traduire des mots, mais aussi de restituer les caractéristiques du personnage qui apparaissent dans les images, les effets sonores ou la musique, si ces derniers ne sont pas facilement compréhensibles pour le public de la langue d'arrivée. Ces caractéristiques peuvent être plus ou moins explicites, selon le contexte dans lequel évolue le personnage, la façon dont il a été filmé et ce qu'a voulu montrer le scénariste ou le réalisateur. La personnalité d'un personnage, le milieu socio-économique dans lequel il évolue et l'éducation qu'il a reçue, doivent être perçus non seulement par le public de la langue de départ, mais aussi par le public de la langue d'arrivée. Or, dans ses efforts pour faire en sorte qu'un film produise sur le public de la langue d'arrivée le même effet que celui qu'il produit sur le public de la langue de départ, le traducteur audiovisuel est souvent limité par les contraintes techniques inhérentes à la traduction audiovisuelle. Que peut-il alors faire pour restituer le plus fidèlement possible les caractéristiques des personnages dans la version traduite d'un film tout en respectant les contraintes techniques de la traduction audiovisuelle ? Ces deux objectifs sont-ils vraiment conciliables ? Et d'ailleurs, toutes les caractéristiques d'un

personnage doivent-elles être restituées dans la traduction ? Pour en savoir plus, nous nous sommes penchée sur l'étude d'un des modes de traduction qui présente le plus de contraintes techniques : le sous-titrage.

Dans leur étude menée sur le sous-titrage du film *Un cœur en hiver*, Hatim et Mason (1997 : 78 ; 82) expriment l'idée que les contraintes techniques du sous-titrage ne permettent pas de restituer tous les éléments de sens contenus dans la bande-son et que pour saisir ces éléments manquants, les spectateurs doivent relier les sous-titres à l'action perceptible à l'écran, notamment au paralangage (gestes, regards, mimiques, etc). Pour les auteurs, la perte de sens dans les sous-titres touche surtout les éléments de sens à fonction phatique, c'est-à-dire ceux dont la fonction est d'établir, de maintenir ou de modifier la communication entre les personnages (Hatim et Mason, 1997 : 84). En comparant les dialogues originaux avec les sous-titres du film *Un cœur en hiver*, Hatim et Mason se sont aperçus que les nuances de sens de ces éléments phatiques n'étaient pas toutes restituées dans les sous-titres, et que la perte de sens occasionnée pouvait aller jusqu'à modifier la perception que le public se faisait des personnages ou de leurs relations. Les auteurs ont, par ailleurs, estimé que d'autres recherches empiriques portant sur d'autres types de productions audiovisuelles et d'autres langues seraient nécessaires pour déterminer si leurs conclusions pouvaient être généralisées (Hatim et Mason, 1997 : 96).

Par ailleurs, dans son article *Comment le sous-titrage et le doublage peuvent modifier la perception d'un film : analyse contrastive des versions sous-titrées et doublées en français du film d'Elia Kazan, A Streetcar Named Desire (1951)*, Ramière analyse les incidences de certains choix traductifs sur la façon dont les personnages sont présentés dans la version traduite et, donc, sur l'image que les spectateurs de la langue d'arrivée s'en font. Dans son étude comparative de la version originale et de la version française du film *A Streetcar Named Desire*, l'auteure constate que « la non-traduction ou la modification de certains éléments appartenant à la fonction phatique ou émotive du langage peut entraîner, par effet cumulatif, une perception différente du film ». Elle souligne que le sous-titrage est particulièrement touché par l'omission de ces éléments, en particulier les formules de politesse, les marqueurs d'hésitation et les termes d'affection (Ramière, 2004 : 111). Enfin, elle conclut que certains choix traductifs, pour le doublage comme pour le

sous-titrage, conduisent à des divergences dans la présentation des personnages et que, par conséquent, la façon dont ceux-ci sont perçus par les spectateurs peut s'en trouver affectée. Sur ce point, Ramière en arrive à la même conclusion que Hatim et Mason (Ramière, 2004 : 112).

A la lumière de ces études, nous pouvons, à juste titre, nous demander dans quelle mesure les traducteurs audiovisuels parviennent à restituer les caractéristiques des personnages de film dans les sous-titres, et comment ils procèdent, compte tenu des contraintes techniques auxquelles ils doivent se plier. A cette fin, il serait utile de déterminer, de la manière la plus exhaustive possible, les différents aspects qui caractérisent un personnage de film de fiction et les procédés utilisés par le scénariste et/ou le réalisateur pour les montrer à l'écran. L'analyse des sous-titres d'un film de fiction nous permettra de voir s'il y a des pertes ou des modifications de sens du point de vue de la caractérisation des personnages, et, le cas échéant, de repérer les caractéristiques qui sont le plus touchées par les pertes ou les modifications de sens dans les sous-titres.

Dans la première partie du présent travail, nous présenterons la traduction audiovisuelle et le sous-titrage. Nous tenterons ensuite de donner une définition précise de la notion de texte audiovisuel et nous nous focaliserons sur un type particulier de texte audiovisuel : le film de fiction. Puis nous examinerons la notion de caractérisation d'un personnage de film. Enfin, nous nous pencherons sur les défis linguistiques du sous-titrage et analyserons quelques procédés de traduction communément employés par les traducteurs audiovisuels.

Dans la seconde partie, nous analyserons les différents aspects de quatre personnages du film de Ken Loach, *Jimmy's Hall*, et nous étudierons comment ces aspects sont restitués dans les sous-titres et examinerons les procédés de traduction utilisés à cette fin.

# PREMIERE PARTIE

## I. La traduction audiovisuelle

Avant d'entrer dans le vif du sujet, nous commencerons ce premier chapitre par une présentation de la traduction audiovisuelle, puis nous nous livrerons à une réflexion sur la traduction audiovisuelle en tant de forme particulière d'adaptation. Enfin, nous étudierons les défis auxquels sont confrontés les traducteurs audiovisuels.

### A. Définitions

Audiovisual translation is a mode of translation characterized by the transfer of audiovisual texts either intralingually or interlingually. (Chaume, 2013 : 105)

C'est ainsi que Chaume définit la traduction audiovisuelle dans son article *The turn of audiovisual translation : new audiences and new technologies*. Selon cette définition, la traduction audiovisuelle est donc un concept large : elle consiste à effectuer un transfert linguistique d'un texte audiovisuel d'une langue à une autre, mais aussi à l'intérieur d'une même langue.

Chaume et Gambier ont chacun établi une typologie des modes de traduction audiovisuelle. Pour établir la liste ci-dessous, nous nous sommes appuyée sur les typologies respectives de ces deux auteurs, complétant les apports de l'un par ceux de l'autre :

- **la traduction de scénarios** : elle n'est pas à proprement parler un mode de traduction audiovisuelle, mais son classement dans les modes de traduction audiovisuels peut se justifier par le fait qu'elle sert à mettre en route un projet de réalisation cinématographique ou télévisuelle. Elle vise à obtenir des subventions pour financer la réalisation d'un film (Gambier, 2004 : 2) ;
- **le sous-titrage interlinguistique** : ce mode de traduction consiste à insérer à l'écran ou à côté de l'écran un texte correspondant à la traduction des dialogues originaux dans une autre langue (Chaume, 2013 : 106) ;

- **le sous-titrage intralinguistique** : ce type de sous-titrage se distingue du sous-titrage interlinguistique par le fait qu'il implique le passage de l'oral à l'écrit tout en restant dans une même langue et qu'il est principalement destiné aux sourds et malentendants (Chaume, 2013 : 113) ;
- **le sous-titrage en direct** : également appelé *respeaking* et utilisé parfois pour des interviews en direct, ce procédé permet de faire apparaître les sous-titres en temps réel à l'écran, grâce à un logiciel de reconnaissance vocale (Gambier, 1996 : 9 et Chaume, 2013 : 113) ;
- **le doublage** : ce mode de traduction revient à substituer une bande-son dans une autre langue aux dialogues originaux (Chaume, 2013 : 106), tout en veillant à la synchronisation labiale du dialogue traduit avec les images à l'écran (Chaume, 2013 : 107) ;
- **l'interprétation** : c'est le transfert d'un discours oral d'une langue à une autre ; dans le domaine audiovisuel, il peut s'agir de l'interprétation simultanée (en doublage ou en voice-over) d'un film par un traducteur-interprète présent dans la salle de projection (Chaume, 2013 : 109) ou de l'interprétation consécutive, simultanée ou en direct de l'interview d'un politicien, sportif ou chanteur ou de débats télévisés (Gambier ; 2004 : 3) ;
- **le voice-over** : ce mode de traduction consiste à surimposer la voix de la langue d'arrivée sur celle de la langue de départ et est employé pour certaines interviews, quand la personnalité apparaît à l'écran, pour les commentaires de documentaires (Gambier, 2004 : 3) et, dans certains pays de l'Est (Russie, Pologne, etc.), pour les films de fiction (Chaume, 2013 : 108) ;
- **le commentaire libre** : ce mode de traduction permet d'adapter une production audiovisuelle à un nouveau public en l'explicitant, en y ajoutant des informations ou des commentaires qui ne figurent pas dans la version originale (Gambier, 2004 : 3) ;
- **le surtitrage** : ce mode de traduction consiste à projeter en direct, au-dessus d'une scène ou au dos des fauteuils d'un théâtre, les dialogues d'une pièce de théâtre ou d'un opéra (Gambier, 2004 : 3) ;
- **la traduction à vue** : utilisé pour la traduction de films dans les festivals de cinéma ou les cinémathèques, ce mode de traduction est effectué à partir d'un

scénario, d'une liste de dialogues ou d'un sous-titrage déjà réalisé dans une autre langue, qui sert alors de langue pivot (Gambier, 2004 : 3 et 1996 : 10) ;

- **l'audio-description** : cette méthode vise à décrire, pour les aveugles et les malvoyants, les actions, les expressions faciales, les gestes, les mouvements corporels et les couleurs sur la bande son d'un film (Gambier, 2004 : 3) ;
- **la double version** : ce mode de traduction revient à faire jouer chaque acteur dans sa langue, l'ensemble étant ensuite doublé, postsynchronisé, en une seule langue (Gambier, 2004 : 4).

Pour Linde et Kay (1999 :1-2), tous les modes de traduction audiovisuelle sont apparentés soit au doublage, soit au sous-titrage, ou empruntent les caractéristiques des deux. Chaume (2013 : 106) considère également qu'il existe deux principaux modes de traduction : le sous-titrage, d'une part, et le doublage et le voice-over, d'autre part. Cependant, de tous les modes de traduction audiovisuelle, c'est le sous-titrage qui connaît actuellement le plus de succès, car il présente l'avantage d'être plus rapide et moins cher que le doublage et bénéficie du développement de l'industrie du DVD et d'Internet (Díaz Cintas et Anderman, 2009 : 4-5).

## B. La traduction audiovisuelle : une forme particulière d'adaptation ?

Dans son article *La traduction audiovisuelle : un genre en expansion*, Gambier (2004 : 8-9) exprime l'idée que la façon dont un public accueille un film dépend de sa compréhension des présupposés culturels, des allusions ou des noms propres, mais aussi des attentes qu'il nourrit par rapport au film qu'il regarde. Or ces dernières sont elles-mêmes déterminées par ses attitudes, croyances, valeurs et réactions aux voix des personnages. Gambier estime que les attentes, les capacités cognitives et le bagage culturel et linguistique des spectateurs pèsent sur les décisions et les choix du traducteur. De ce fait, il se pose légitimement la question suivante : « Jusqu'à quel point les spectateurs visés orientent-ils, déterminent-ils les choix et décisions du traducteur ? » (Gambier, 2004 : 8-9). En corollaire à cette question, on peut se demander jusqu'à quel point le traducteur doit adapter sa traduction au public visé.

Mais qu'entend-on exactement par « adapter » ?

Selon Gambier (1992 : 422), le terme « adaptation » a trois sens différents :

- il peut signifier « *ajouter et/ou retrancher* pour que le texte d'arrivée (TA) ait le « même effet » que le texte de départ (TD), l'accent étant mis sur les récepteurs (culture et langue d'arrivée) » ; autrement dit, des éléments du texte de départ sont ajoutés ou retranchés afin de rapprocher ce dernier de la culture de la langue d'arrivée et de faire en sorte qu'il ait sur le public de la langue d'arrivée le « même effet » que le texte de départ a sur le public de la langue de départ ;
- il peut être compris au sens de la traduction intersémiotique selon Jakobson, qui implique le passage d'un système de signes à un autre, par exemple un poème mis en musique, un roman adapté au cinéma ou une pièce de théâtre « librement adaptée » pour la télévision ;
- il peut vouloir dire transformer un texte pour le rendre accessible à un certain public, par exemple l'adaptation d'une œuvre littéraire française en « français facile » pour la rendre accessible à un public étranger ou aux jeunes lecteurs.

Il nous semble que le traducteur audiovisuel doit travailler sur ces trois niveaux d'adaptation. En effet, la traduction audiovisuelle peut être considérée comme une adaptation au premier sens que Gambier donne à ce terme, du fait que le traducteur audiovisuel a recours à des procédés d'adaptation linguistiques et culturels, notamment pour la traduction des références culturelles ou pour la restitution d'un dialecte ou d'un registre particulier. Toutefois, la traduction audiovisuelle, quand elle est intersémiotique, peut également être considérée comme une adaptation au deuxième sens du terme. C'est par exemple le cas pour le sous-titrage, où l'on passe d'un système sémiotique (les dialogues oraux) à un autre (les dialogues écrits). Enfin, la traduction audiovisuelle peut être qualifiée d'adaptation au troisième sens du terme, quand elle vise à transformer un texte pour le rendre accessible à un certain public : un sous-titrage peut être simplifié pour être adapté aux enfants, un film peut être audiodécrit pour les spectateurs aveugles ou malvoyants, etc.

Gambier considère la traduction comme une forme de communication dans laquelle le traducteur s'ajuste à un contexte, à certaines visées ou intentions ou à un certain type de lecteur. Pour lui, l'opposition traduction/adaptation n'a pas de sens. Il ne perçoit pas d'antinomie entre une traduction libre, dans laquelle l'accent est mis sur le texte d'arrivée, et une traduction plus littérale, qui cherche à rester fidèle au texte

de départ. Toute traduction implique un travail de reformulation pour atteindre un objectif précis et, dans un même texte, certains passages peuvent être « traduits », c'est-à-dire faire l'objet d'une traduction littérale, ou être « adaptés », c'est-à-dire être traduits de façon plus libre, pour répondre aux conditions de réception du public de la langue d'arrivée (Gambier, 1992 : 424). C'est pour dépasser la dichotomie traduction/adaptation que Gambier a adopté le concept de *tradaptation*. Ce concept lui permet de dire que toute traduction est adaptation, que le même degré d'adaptation ne s'applique pas à toutes les parties d'un texte de départ, ni à tous les types de textes (Gambier, 1992 : 425). Ainsi, ce concept englobe les notions de traduction littérale et de traduction libre, de traduction sourcière et de traduction cibliste, de fidélité à l'auteur ou au récepteur, d'approche prescriptive et d'approche descriptive, et permet de mieux prendre en compte les besoins, les attentes, les capacités cognitives et le bagage culturel et linguistique des spectateurs ciblés (Gambier, 2004 : 178-180).

Par ailleurs, Şerban (2008 : 87) exprime l'idée que l'adaptation linguistique et culturelle est un enjeu particulièrement important dans le domaine de l'audiovisuel, car le traducteur audiovisuel doit non seulement réaliser une traduction qui produit le même effet sur le public de la langue d'arrivée que l'effet produit sur le public de la langue de départ, mais aussi tenir compte du fait que les spectateurs ont accès aux images et aux dialogues originaux si le film est sous-titré et qu'ils peuvent ainsi repérer d'éventuelles incohérences. Ainsi, une plaisanterie qui demande de connaître certains éléments culturels de la langue de départ peut, par exemple, nécessiter d'être réécrite pour faire rire le public de la langue d'arrivée. Mais dans sa réécriture, le traducteur audiovisuel doit, en plus de l'objectif de faire rire, tenir compte des informations transmises par les images et la bande-son originale.

Ainsi, l'adaptation en traduction audiovisuelle présuppose de se demander jusqu'à quel point le traducteur audiovisuel doit adapter sa traduction au public visé et de quels critères il doit tenir compte. Nous avons vu que, selon Gambier, le traducteur audiovisuel doit prendre en compte les besoins, les attentes, les capacités cognitives et le bagage culturel et linguistique des spectateurs, mais également travailler sur trois niveaux d'adaptation. Par ailleurs, l'auteur considère que toutes les parties d'un texte de départ et tous les types de textes ne requièrent pas le même degré

d'adaptation. Enfin, Şerban souligne l'importance des informations transmises par les images et la bande-son originale dans ce travail d'adaptation

### C. Les défis de la traduction audiovisuelle

Comme le souligne Chaume, traduire un texte audiovisuel est un processus complexe qui confronte le traducteur à des difficultés particulières, quel que soit le mode de traduction choisi :

For the translator, the complexity of audiovisual translation resides in creating dialogues that emulate a prefabricated spontaneous mode of discourse (particularly in fictional texts), that are constructed through written and spoken language, but also through other non-verbal codes of meaning, and at the same time must comply with the time and space limitations that the images impose on the translation (synchronies or fit in the case of dubbing and revoicing modes, and time and space restrictions in the case of subtitling and related modes). (Chaume, 2013 : 105-106)

Le traducteur audiovisuel doit en effet concilier le respect des contraintes techniques liées à la traduction audiovisuelle avec la création de dialogues en langue d'arrivée qui semblent naturels et spontanés. Ces dialogues doivent présenter les caractéristiques de la langue orale comme de la langue écrite, et quelquefois inclure d'autres codes, dits non-verbaux. Nous verrons dans les prochains chapitres comment le traducteur audiovisuel concilie ces deux tâches quand la caractérisation d'un personnage de film est en jeu.

Pour Gambier (2004 :1), les enjeux de la traduction audiovisuelle sont au nombre de trois, à savoir :

- la relation entre images, sons et paroles,
- la relation entre langue de départ et langue d'arrivée, et
- la relation entre code oral et code écrit.

Respecter les contraintes techniques liées à la traduction audiovisuelle, créer des dialogues qui semblent naturels et spontanés en langue d'arrivée et répondent tout autant aux règles de l'oral qu'à celles de l'écrit, prendre en compte l'interaction entre

les images, le son et les dialogues et réfléchir aux problèmes liés au passage d'une langue à une autre sont autant de défis pour le traducteur audiovisuel. Ces défis, ainsi que la relative nouveauté de la traduction audiovisuelle, posent parfois problème aux associations de traducteurs, qui classent les traducteurs spécialisés dans le domaine de l'audiovisuel tantôt parmi les traducteurs littéraires, tantôt parmi les traducteurs techniques, tantôt parmi les interprètes (Gambier 2004 : 5).

✚ Pour résumer ce chapitre, nous pouvons dire que la traduction audiovisuelle se distingue d'autres types de traduction par une diversité des modes de traduction. Toutefois, les deux principaux modes de traduction audiovisuelle sont le doublage et le sous-titrage, auxquels sont apparentés tous les autres modes. D'autre part, la traduction d'un texte audiovisuel, et plus particulièrement d'un film de fiction, requiert une part d'adaptation. Le traducteur audiovisuel est amené à adapter le texte en langue d'arrivée au public visé en prenant en compte les besoins, les attentes, les capacités cognitives et le bagage culturel et linguistique de ce dernier. Pour ce faire, il doit réfléchir à la façon dont le texte traduit sera reçu et compris par les spectateurs de la langue d'arrivée. Or, si un certain degré d'adaptation est nécessaire en traduction audiovisuelle, dans les trois sens du terme « adaptation » mis en évidence par Gambier, nous pouvons à juste titre nous demander comment l'adaptation influence la façon dont un public réceptionne une production audiovisuelle. Enfin, nous avons évoqué les défis auxquels les traducteurs sont confrontés dans le domaine audiovisuel, notamment la conciliation entre les contraintes techniques des modes de traduction audiovisuels et la création de dialogues en langue d'arrivée qui semblent naturels et spontanés.

## II. Le sous-titrage

C'est par une définition que nous entamerons ce nouveau chapitre. Nous nous pencherons ensuite sur les contraintes du sous-titrage et sur les outils que les traducteurs audiovisuels ont à leur disposition pour gérer ces dernières.

## A. Définition

A la fois claire et complète, la définition du terme « sous-titrage » de Díaz Cintas (2008 ; 27-28) montre toute la complexité du processus de traduction d'un texte audiovisuel :

Subtitling may be defined as a translation practice that consists of presenting a written text, generally on the lower part of the screen, that endeavours to recount the original dialogue of the speakers, as well as the discursive elements that appear in the image (letters, inserts, graffiti, inscriptions, placards, and the like), and the information that is contained on the soundtrack (songs, voices off). (Díaz Cintas, 2008 ; 27-28)

Cette définition met en évidence le fait que les éléments restitués dans les sous-titres ne se résument pas aux seuls dialogues originaux : les éléments discursifs de l'image et de la bande-son sont également à prendre en compte.

## B. Les contraintes liées au sous-titrage

Cette section est consacrée aux contraintes techniques et linguistiques auxquelles les traducteurs audiovisuels doivent se soumettre lorsqu'ils travaillent dans le domaine du sous-titrage. Nous examinerons les difficultés liées à ces contraintes et mettrons en évidence des solutions que les traducteurs audiovisuels trouvent pour y faire face. Notre analyse a été largement inspirée des travaux réalisés par Diaz Cintas et Remael (2007 : 23-24, 73-82 et 96-112) sur le sujet, complétée par le point de vue d'autres auteurs, notamment De Linde et Kay (1999), Becquemont (1996), Nedergaard-Larsen (1993) et Pettit (2007).

### 1. La contrainte de temps

La difficulté pour les spectateurs qui suivent un film sous-titré est d'arriver à lire rapidement les sous-titres et à parcourir l'image avant le passage à la séquence suivante. Le traducteur s'efforce généralement d'adapter ses sous-titres à la vitesse de lecture du spectateur moyen (Becquemont, 1996 : 147-148). Cependant, les dialogues sont parfois si rapides que les sous-titres doivent être réduits à l'essentiel

afin de laisser au spectateur le temps de parcourir l'image du regard (De Linde et Kay, 1999 : 6). Pour gérer au mieux la contrainte de temps, le traducteur essaie de faire apparaître le sous-titre au moment où la personne parle et de le faire disparaître au moment où elle cesse de parler (Diaz Cintas et Remael, 2007 : 103).

Nous considérons la synchronisation des sous-titres avec l'image comme un aspect essentiel de la contrainte de temps.

De Linde et Kay voient en la nécessité de synchroniser les images et la bande-son une caractéristique commune à tous les modes de traduction audiovisuels. Dans le sous-titrage, la synchronisation est rendue plus complexe par l'ajout d'un élément textuel, qui doit interagir avec les deux autres systèmes sémiotiques que sont le son et l'image (1999 : 2). A leurs yeux, les sous-titres doivent être synchronisés de façon précise avec les images du film, étant donné que les deux systèmes se complètent du point de vue sémiotique (De Linde et Kay, 1999 : 7). Pour Pettit (2007 : vol 15 :3 : 178-179), le traducteur audiovisuel doit pouvoir établir, entre les sous-titres, les caractéristiques visuelles et/ou les gestes du personnage qui parle à l'écran, la même corrélation que celle qui existe entre ces mêmes caractéristiques visuelles et/ou ces mêmes gestes et le dialogue original. Cependant, Becquemont (1996 : 152-153) note que l'image explicite parfois des éléments qui suffisent à la compréhension, de sorte que tout n'a pas toujours besoin d'être traduit dans les sous-titres. Dans la pratique, c'est souvent au cas par cas, selon le contexte, que les traducteurs audiovisuels décident s'il y a lieu de restituer dans les sous-titres une information transmise par l'image.

Une bonne synchronisation permet au spectateur d'identifier facilement la personne qui parle. Elle renforce également la cohésion<sup>1</sup> interne de l'ensemble de l'œuvre (Diaz Cintas et Remael, 2007 : 105). Nous avons vu plus haut que, dans la mesure du possible, le sous-titre doit apparaître au moment où la personne parle et disparaître au moment où elle cesse de parler. De fait, pour être optimale, la synchronisation nécessite une bonne connaissance des techniques

---

<sup>1</sup> Qualité linguistique d'un texte ou d'un énoncé assurée par les liens grammaticaux et lexicaux unissant les mots d'une phrase ou les phrases entre elles. (Delisle, 1999 : 19)

cinématographiques, notamment des changements de plans (Becquemont, 1996 : 150).

Un film est composé d'une suite de plans. Il ne doit y avoir qu'un seul sous-titre par plan. Les sous-titres et les plans ne doivent pas se chevaucher pour ne pas gêner la compréhension du film. En effet, si un sous-titre reste à l'écran lors d'un changement de plan, les spectateurs ont tendance à le relire, pensant qu'il s'agit d'un nouveau sous-titre. Les sous-titres ne doivent donc pas rester trop longtemps à l'écran. Ils ne doivent pas non plus disparaître trop tôt, car les spectateurs doivent avoir le temps de les lire. Par ailleurs, certains plans peuvent être source de difficultés pour le traducteur. Par exemple, quand deux personnes parlent simultanément dans le même plan, le traducteur ne peut pas tout rendre dans les sous-titres. Souvent, dans ce cas, il traduit le message d'un seul des interlocuteurs et privilégie celui qui se situe à l'avant-plan, au risque de perdre des informations importantes transmises par le personnage à l'arrière-plan. Un autre type de problème qui peut se poser est une accélération du rythme des dialogues, avec une succession de plans très courts. L'insertion des sous-titres peut se révéler difficile dans ces cas, surtout si le dialogue commence seulement à la fin d'un plan. Dans ce cas, le traducteur doit faire preuve d'inventivité et opérer un choix traductif adapté (réduction, omission, etc.).

## 2. La contrainte d'espace

Les sous-titres apparaissent généralement horizontalement sur la partie basse de l'écran pour deux raisons : cette partie de l'écran comporte rarement des informations importantes et, de plus, le risque que les sous-titres obstruent l'image y est moindre (Diaz Cintas et Remael, 2007 : 96-99). Les sous-titres doivent être suffisamment courts pour ne pas augmenter l'effort cognitif du spectateur, mais aussi suffisamment longs pour que les informations les plus pertinentes pour la bonne compréhension de l'intrigue y figurent (Karamitroglou, 1997 : pas de pagination)<sup>2</sup>. Pour ce qui est du nombre de lignes et de caractères par sous-titre, il n'existe pas de norme universelle. Karamitroglou (1997 : pas de pagination) préconise un maximum de deux lignes par sous-titre et, idéalement, 35 caractères par ligne. Orero (2008 :

---

<sup>2</sup> <http://translationjournal.net/journal/04stndrd.htm>, consulté le 24.03.2017.

64) souligne que la lisibilité des sous-titres diminue au-delà de 40 caractères par ligne, car la taille des caractères diminue quand leur nombre augmente. En général, les sous-titres comportent deux lignes d'environ 40 caractères, mais ces paramètres peuvent varier selon le support audiovisuel utilisé (télévision, cinéma, DVD, festivals, etc).

### 3. Le passage d'un code oral à un code écrit

Une des caractéristiques du passage d'un code oral à un code écrit est l'atténuation des caractéristiques de la langue orale. Ces caractéristiques ne sont pas seulement atténuées lors du passage d'un dialogue de film aux sous-titres : elles le sont déjà en amont, lorsque le scénariste transforme la langue orale de la vie réelle en scénario. Toutes les caractéristiques de la langue orale dans la vie réelle (hésitations, faux départs, redondances, interjections, etc.) ne sont donc pas reproduites dans les films et celles qui le sont ont une fonction bien précise. Elles servent, par exemple, à montrer qu'un personnage a bien compris ce qu'a dit un autre personnage ou à souligner l'état d'esprit d'un personnage. Ce même procédé existe dans la création de sous-titres, à la différence près que la suppression des caractéristiques de la langue orale y est encore plus poussée, à cause des contraintes techniques de temps et d'espace du sous-titrage et parce que la vitesse d'énonciation est plus rapide que la vitesse de lecture. En effet, comme nous venons de le voir un peu plus haut, le spectateur n'a que peu de temps pour lire et comprendre les sous-titres et il doit pouvoir suivre le déroulement de l'intrigue tout en les lisant. Reproduire toutes les caractéristiques de la langue orale dans les dialogues rendrait les sous-titres trop longs, voire illisibles (Díaz Cintas et Remael, 2007 : 80-82). Le traducteur s'efforce généralement de réduire les dialogues originaux, voire de supprimer certains éléments lexicaux du discours oral, sans perdre le naturel et la spontanéité des dialogues dans la langue d'arrivée.

D'autre part, il est parfois difficile de reproduire dans les sous-titres le style<sup>3</sup> et le registre<sup>4</sup> du dialogue original tout en respectant les règles de l'écrit. Nous voyons

---

<sup>3</sup> At its simplest, style refers to the perceived manner of expression in writing or speaking, just as there is a perceived manner of doing things, like playing squash or painting. We might talk of someone writing in an 'ornate' style, or speaking in a 'comic style'. (Wales, 2001 : 371)

deux raisons à cela. Tout d'abord, le langage oral des dialogues d'un film fait souvent entorse aux règles grammaticales, lexicales ou syntaxiques que le traducteur audiovisuel corrige dans bien des cas. S'il rend ainsi les sous-titres plus facilement lisibles, il risque d'atténuer certaines caractéristiques liées au style ou au registre d'une personne ou d'un groupe de personnes au détriment de la présentation des caractéristiques individuelles ou sociales (Díaz Cintas et Remael, 2007 : 183-184). Ensuite, certains éléments de sens implicites du langage oral spontané posent parfois problème pour le sous-titrage. C'est par exemple le cas de l'intonation. Si le spectateur de la langue cible devine aisément le sens de paroles murmurées ou vociférées dans le dialogue original, il lui est plus difficile de saisir le sens implicite d'intonations plus subtiles. Or ce sens implicite est parfois difficile à restituer dans les sous-titres (Reid, 1990 : 101). De la même façon, le traducteur audiovisuel peut avoir des difficultés à restituer une abréviation ou un jargon particulier à un groupe social dans les sous-titres. Reid estime cependant que le traducteur audiovisuel doit s'adapter au spectateur de la langue cible en s'efforçant de restituer ces éléments de sens implicites du langage oral spontané dans les sous-titres, et en les explicitant si nécessaire (Reid, 1990 : 102). Il faut toutefois admettre que l'explicitation n'est possible que si les contraintes de temps et d'espace le permettent.

#### 4. La présence du texte source

Parmi les particularités du sous-titrage figure le fait que le texte traduit est perçu en même temps que les dialogues en langue originale. La présentation simultanée de la traduction et de l'original permet au spectateur qui a une certaine connaissance de la langue source de comparer les deux textes, et influence parfois les choix traductifs dans les sous-titres. En effet, le traducteur audiovisuel a tendance à retenir, dans les sous-titres, des mots qui ressemblent, phonétiquement ou morphologiquement, à leur équivalent dans le dialogue d'origine. Grâce à cette stratégie de traduction, les spectateurs peuvent reconnaître ces mots dans les sous-titres et ne sont pas amenés à penser qu'ils n'ont pas été traduits. De la même manière, le traducteur doit veiller à la synchronisation entre l'ordre des mots d'une phrase et le sens véhiculé,

---

<sup>4</sup> Caractère des discours qui tient compte de la nature des relations entre les locuteurs, de leur niveau socio-culturel, des thèmes abordés et du degré de formalité ou de familiarité choisi (Delisle et al., 1999 : 66).

car les spectateurs peuvent être gênés s'ils entendent des informations dans le dialogue original qu'ils ont déjà lues dans les sous-titres ou s'ils lisent des informations dans les sous-titres qui n'apparaissent que plus tard à l'oral. Ce décalage entre le texte et le sens est d'autant moins souhaitable qu'il risque de ralentir la compréhension des spectateurs (Diaz Cintas et Remael, 2007 : 73-74).

Ainsi, nous estimons que le sous-titrage comporte quatre types de contraintes techniques : la contrainte de temps, la contrainte d'espace, le passage d'un code oral à un code écrit et la présence du texte source. Ces contraintes nécessitent, pour le traducteur audiovisuel, d'avoir recours à des stratégies et des procédés particuliers, afin de restituer au mieux les éléments de sens présents dans le dialogue original.

✚ Dans ce chapitre, nous avons vu qu'outre les dialogues, d'autres éléments textuels peuvent faire l'objet d'une traduction : les éléments discursifs de l'image et de la bande-son. Nous avons ensuite examiné plus spécifiquement les contraintes techniques du sous-titrage que sont la contrainte de temps et d'espace, le passage d'un code oral à un code écrit et la présence du texte source. Nous avons également mis en évidence quelques stratégies et procédés de traduction habituellement utilisés par les traducteurs audiovisuels pour faire face à ces contraintes.

### III. Le texte audiovisuel

Dans le chapitre précédent, nous avons évoqué l'idée qu'une production audiovisuelle est un ensemble de différents systèmes sémiotiques (images, son et dialogues), qui entretiennent des liens complexes. Dans ce chapitre, nous reviendrons sur ces systèmes sémiotiques et tenterons de mieux les définir et comprendre comment ils interagissent. Nous définirons, en premier lieu, la notion de texte audiovisuel. En second lieu, nous examinerons les éléments qui composent un texte audiovisuel et établirons une typologie des signes audiovisuels.

## A. Qu'est-ce qu'un texte audiovisuel ?

Zabalbeascoa (2008 : 21) définit le texte audiovisuel comme « un acte de communication impliquant des sons et des images »<sup>5</sup>. Pour Días Cintas et Remael (2007 : 62-63), les productions audiovisuelles sont des textes d'une grande complexité sémiotique, où plusieurs systèmes sémiotiques interagissent pour créer une histoire cohérente. Ces signes visuels et acoustiques sont projetés sur un écran et complétés par de la musique. Les spectateurs voient et entendent ces signes et leur donnent du sens, jusqu'à élaborer une histoire dans laquelle évoluent des personnages.

Nous sommes d'avis qu'un texte audiovisuel est un texte d'une nature particulière, qui présente toutefois les caractéristiques de tous les types de textes. Pour de Beaugrande et Dressler (1981 : 3), un texte a avant tout une fonction communicative :

A text will be defined as a communicative occurrence which meets seven standards of textuality. If any of these standards is not considered to have been satisfied, the text will not be communicative. Hence, non-communicative texts are treated as non-texts.

Les auteurs ont établi sept facteurs constitutifs d'un texte (1981 : 3-10, 139, 182) :

- la cohésion (la façon dont les mots sont connectés) ;
- la cohérence (la façon dont les concepts et les idées sont connectés) ;
- l'intentionnalité (l'intention, le but de l'auteur d'un texte) ;
- l'informativité (le degré de nouveauté du contenu informatif d'un texte pour le lecteur) ;
- l'acceptabilité (l'utilité et la pertinence d'un texte pour le lecteur) ;
- l'intertextualité (le degré auquel la production et la réception d'un texte donné dépend de connaissances de l'auteur ou du lecteur d'autres textes) ;
- la situationnalité (la pertinence d'un texte par rapport à son contexte, le lecteur décide du sens et de l'utilité d'un texte en fonction du contexte).

---

<sup>5</sup> If we accept a text as a speech act or, more broadly, as any instance of communication, we will conclude that an audiovisual (AV) text is a communication act involving sounds and images. (Zabalbeascoa, 2008 : 21)

Wales (2001 : 390) définit un texte comme un ensemble de phrases et d'énoncés qui forment une unité de par leur cohésion linguistique et leur cohérence sémantique<sup>6</sup>. Selon cette définition, un texte, pour être qualifié de « texte », doit donc essentiellement comporter deux des sept caractéristiques de de Beaugrande et Dressler : la cohésion linguistique et la cohérence sémantique. La cohésion textuelle est définie par Delisle et al. (1999 ; 18-19) comme la « qualité linguistique d'un texte ou d'un énoncé assurée par les liens grammaticaux et lexicaux unissant les mots d'une phrase ou les phrases entre elles ». Quant à la cohérence textuelle, elle est définie par les mêmes auteurs comme la « qualité d'un texte ou d'un énoncé dont tous les éléments sont interdépendants et forment un ensemble lié ». Il est précisé que la cohésion « relève de la langue », tandis que la cohérence « se situe sur le plan logique, conceptuel ». Nous reviendrons sur la notion de cohésion dans le chapitre VII.

## B. Un modèle typologique des signes audiovisuels

Dans cette section, nous analyserons les différents signes audiovisuels qui entrent dans la composition d'une production audiovisuelle et examinerons leurs interactions. Pour ce faire, nous nous appuyerons sur le modèle typologique des signes audiovisuels élaboré par Lambert et Delabastita (1996 : 39-40) et repris par d'autres auteurs, parmi lesquels on peut citer Gambier, Chaume et Zabalbeascoa. Selon ces auteurs, le canal visuel (les images) et le canal acoustique (la bande-son) sont les deux canaux de communication qui assurent la transmission matérielle d'informations dans un film ou une émission télévisée. Chacun de ces canaux transmet des informations verbales (linguistiques et paralinguistiques) et non verbales (les codes vestimentaires et de maquillage, les informations liées aux décors, aux accessoires, aux techniques cinématographiques, etc.). Ces deux canaux de communication (images et bande-son) et ces deux types de codes

---

<sup>6</sup> As a count noun, it is commonly used in linguistics and stylistics to refer to a sequential collection of sentences or utterances which form a unity by reason of their linguistic cohesion and semantic coherence. (Wales, 2001 : 390)

(verbaux et non verbaux) se combinent pour former quatre catégories de signes, qui sont :

- les signes verbaux transmis par le canal acoustique (le dialogue, l'intonation, le débit...);
- les signes verbaux transmis par le canal visuel (les signes écrits liés aux images comme les noms de rues, les panneaux, les menus, les sous-titres...);
- les signes non verbaux transmis par le canal acoustique (la musique et les effets sonores);
- les signes non verbaux transmis par le canal visuel (tous les autres signes vus à l'image comme les mouvements de caméra, les plans, les gestes, les mimiques faciales...).

Pour résumer ces catégories, nous avons reproduit et traduit ci-dessous le tableau réalisé par Zabalbeascoa (2008 : 24) :

	Canal acoustique	Canal visuel
Signes verbaux	Mots entendus	Mots lus
Signes non verbaux	Musique Effets spéciaux	Images Photographies

Figure 1 (Zabalbeascoa (2008 : 24))

Selon cette typologie, un texte audiovisuel est composé de plusieurs systèmes sémiotiques (textes, images, dialogues, musique, techniques cinématographiques, etc.), regroupés en quatre catégories de signes.

Par ailleurs, Zabalbeascoa (2008 : 31) a relevé six formes d'interactions possibles entre ces quatre catégories de signes :

- la complémentarité : chaque catégorie de signes est complémentaire aux autres et contribue à la compréhension du message global ;

- la redondance : plusieurs signes transmettent le même message ; par exemple, une publicité pour des pommes peut inclure l'image d'une pomme, le son d'une personne croquant une pomme, le mot « pomme » prononcé à l'oral et sa graphie apparaissant sur l'écran ;
- la contradiction : plusieurs signes transmettent des messages contradictoires ; l'ironie, le paradoxe, la satire et l'humour présentent souvent des signes contradictoires ;
- l'incohérence : plusieurs signes transmettent des informations qui compromettent la compréhension du sens global du message ; l'incohérence peut être due à une erreur dans le scénario, la mise en scène, le montage, la traduction du scénario, le sous-titrage ou la synchronisation de la bande-son ;
- la séparabilité : des signes peuvent être compris indépendamment des autres signes constitutifs du texte audiovisuel ; par exemple, la bande originale d'un film peut être commercialisée et écoutée indépendamment du film lui-même ;
- la qualité esthétique : l'auteur veut faire ressortir la beauté d'un message en combinant des signes audiovisuels d'une façon particulière. Il choisit alors de donner la priorité aux éléments esthétiques d'une œuvre au détriment des éléments sémantiques (Zabalbeascoa, 2008 : 31).

L'auteur d'une production audiovisuelle utilise ces quatre catégories de signes et joue sur leurs interactions pour situer le contexte, faire avancer l'intrigue ou définir le caractère d'un personnage. Nous estimons que le traducteur audiovisuel doit avoir connaissance de ces catégories de signes et comprendre leurs interactions pour interpréter au plus juste le ou les messages transmis, consciemment ou non, par l'auteur et pour s'assurer de ne pas omettre d'informations importantes dans la traduction.

✚ En résumé, nous avons commencé, dans ce chapitre, par définir ce qu'est un texte audiovisuel. Nous avons, à cette occasion, énoncé les sept caractéristiques de la textualité élaborées par de Beaugrande et Dressler. Nous avons ensuite étudié le modèle typologique des signes audiovisuels élaboré par Lambert et Delabastita, avec ses quatre catégories de signes audiovisuels. Puis nous avons observé que ces catégories sont liées et nous avons analysé les formes d'interactions possibles

entre elles. Il nous semble évident, à la lumière de cette analyse, que la prise en compte de toutes les catégories de signes transmises par le texte audiovisuel et la compréhension de la nature de leurs liens est un aspect important du travail des traducteurs audiovisuels. Nous pouvons d'ores et déjà nous demander si les interactions entre ces quatre catégories de signes influent sur la caractérisation d'un personnage de film. Nous tenterons de répondre à cette question dans la seconde partie du présent travail.

#### IV. Analyse d'un type de texte audiovisuel : les films de fiction

Nous nous basons, pour le présent travail, sur la typologie des productions audiovisuelles élaborée par Nedergaard-Larsen (1993 : 221), qui comprend :

- les productions dans lesquelles le langage est central : les satires, les comédies et les émissions de variété ;
- les productions dans lesquelles les personnages sont centraux : les portraits, les drames, les films de fiction, les émissions de divertissement ;
- les productions dans lesquels les événements sont centraux : les actualités, les documentaires, le sport.

L'auteure soutient l'idée que le type du texte audiovisuel est déterminant pour les choix traductifs. Comme nous nous intéressons dans cette étude à la présentation des personnages dans les sous-titres et aux choix traductifs opérés, nous nous focaliserons sur les productions audiovisuelles dans lesquelles les personnages sont centraux, et analyserons un film de fiction en seconde partie du présent travail.

Dans ce chapitre, nous examinerons les différents éléments d'un film de fiction. Notre attention va se porter sur les dialogues, puis sur l'image, le son et les techniques cinématographiques. Nous ferons également le lien entre ces différents éléments et la présentation des personnages.

## A. Les dialogues cinématographiques

Dans cette section, nous examinerons trois aspects des dialogues cinématographiques : les caractéristiques du discours oral, les fonctions des dialogues au cinéma et la notion de signes dialogiques.

### 1. Les caractéristiques du dialogue cinématographique

#### a. La spontanéité des dialogues : une illusion d'oralité ?

Le dialogue cinématographique a ceci de particulier qu'il est écrit dans le but d'être exprimé oralement. Les dialogues d'un film font, en effet, partie des textes qui sont « écrits pour être parlés comme s'ils n'étaient pas écrits »<sup>7</sup> (Gregory et Carroll, 1978 : 42). Cette particularité peut parfois donner l'impression qu'ils manquent de spontanéité, de naturel.

Guillot (2007 : 239 ; 243-244) considère que les dialogues de films, tout comme les dialogues de romans, créent l'illusion de l'oral, mais ne sont, en réalité, pas de l'oral. Les dialogues de films comportent d'autant plus de caractéristiques de la langue orale (pauses, faux départs, allongements de syllabes, ellipses, répétitions, reprises, chevauchements, interruptions, relative simplicité lexicale et syntaxique, etc.) qu'ils sont réellement exprimés oralement. Mais cette oralité est une illusion d'oralité car ces dialogues sont généralement prononcés à partir d'un support écrit, et quand bien même ils comporteraient une part d'improvisation, ils sont appris, répétés et produits dans un contexte dont les conditions sont prédéterminées. Selon l'auteure, les caractéristiques de la langue parlée sont beaucoup moins présentes dans les dialogues de films que dans la vie réelle. De plus, elles se limitent souvent à une fonction expressive, tandis que, dans la vie réelle, elles témoignent de l'effort cognitif d'une personne pour s'exprimer spontanément, en temps réel.

---

<sup>7</sup> In literate cultures most non-spontaneous speech is the speaking of what has been written. The text which has been written may be written to be spoken as if not written (e.g. play texts), or written to be spoken (e.g. many political speeches and lectures) with no such conventional pretence, or even written not necessarily to be spoken (as, for example, are both telephone directories and novels). (Gregory et Carroll, 1978 : 42)

Guillot (2007 : 252) estime toutefois que la perte d'oralité dans les sous-titres est relative pour trois raisons :

- elle se mesure au degré d'oralité des dialogues originaux, qui eux-mêmes présentent un degré d'oralité moindre que les dialogues dans la vie réelle ;
- les contraintes de temps et d'espace auxquelles sont soumis les sous-titres rappellent certaines contraintes de l'oral spontané et contribuent ainsi à renforcer l'impression d'oralité (par exemple, la présentation des sous-titres en lignes séparées rappelle la structure interactionnelle du dialogue) ;
- le degré d'oralité d'un texte ne se mesure pas au degré d'intégration effective des caractéristiques de l'oral spontané, mais plutôt à la perception, par les lecteurs ou les spectateurs, d'indices d'oralité, qui doivent apparaître en nombre suffisant pour produire chez eux le « déclic » qui leur permettra de percevoir un texte comme de la langue parlée.

#### b. Les caractéristiques linguistiques et non linguistiques

Sur le plan linguistique, la langue orale se caractérise par la structure interactionnelle des dialogues (les interlocuteurs parlent à tour de rôle) et l'emploi de variations linguistiques<sup>8</sup> (incluant différents registres, idiolectes, dialectes ou argots locaux, etc.) (Franzelli, 2013 : 26). Le traducteur audiovisuel est confronté au fait que la langue orale connaît une plus grande variation linguistique dans les textes audiovisuels que dans d'autres types de textes comme les pièces de théâtre ou les romans. Il doit en tenir compte et apprendre à distinguer, dans la langue d'arrivée, les expressions habituellement permises dans la langue écrite de celles qui ne se disent qu'oralement (Díaz Cintas et Remael, 2007 : 196). Les scénaristes jouent sur la structure interactionnelle des dialogues et sur les variations linguistiques pour caractériser un personnage, le rendre vivant, et ne se soucient pas forcément du bon usage de la langue (Franzelli, 2013 : 26), là où le traducteur audiovisuel doit, lui, déterminer au cas par cas dans quelle mesure il peut transgresser les normes linguistiques applicables dans la langue écrite.

---

<sup>8</sup> On appelle variation le phénomène par lequel, dans la pratique courante, une langue déterminée n'est jamais, à une époque, dans un lieu et dans un groupe social donnés, identique à ce qu'elle est à une autre époque, dans un autre lieu, dans un autre groupe social. (Dubois, 1994 : 504)

Le discours oral repose également sur un code non linguistique, qui s'associe au code linguistique et comprend :

- les signes paralinguistiques : l'intonation, la prosodie<sup>9</sup> (c'est-à-dire des caractéristiques sonores comme l'accent, l'intonation et la vitesse d'élocution), les bruits ;
- les signes kinésiques : les postures, les gestes, les mimiques faciales ;
- les signes proxémiques : la distance entre les locuteurs (Franzelli, 2013 : 28-29) ; toutefois, pour l'anthropologue Edward T. Hall (1968 : 88), le contact physique, l'interaction visuelle, le fait de diriger son souffle en direction de son interlocuteur ou, au contraire, d'éviter de le faire, sont également des signes proxémiques ; les signes proxémiques varient d'une culture à l'autre et sont, en définitive, révélateurs d'un état d'esprit.

Ces signes paralinguistiques, kinésiques et proxémiques méritent une attention particulière de la part du traducteur, car ils doivent être interprétés selon le contexte et la culture d'où ils sont issus :

[...] as with all other semiotic systems, the visual system, has a complex code governed by norms and conventions, themselves shaped to a certain extent by cultural constraints [...] The visual representations of objects, gestures, proxemics (distance between people) and kinesics (body movements/positions) are to be interpreted in their given context and culture, let alone the fact that every filmmaker had their own way of seeing, directing [...] (Gambier, 2006, cité d'après Pettit, 2007, vol. 15 :3, 178)

En définitive, ce sont à la fois les signes linguistiques et les signes non linguistiques que le traducteur doit prendre en compte, car, en interagissant les uns avec les autres, ces derniers participent tous ensemble à la formation d'un message global.

---

<sup>9</sup> « For modern linguists and phoneticians prosody is a level or contour of sound features over and above the level of the verbal component of language ; and prosodic features (...) characteristically function over longer stretches of speech than phonemes : e.g. stress or emphasis (over lexical items in English) and intonation or pitch variation (over utterances). Usually discussed also are pausing, rhythm, tempo (variations in speed of utterance) and degree of loudness (...). » (Wales, 2001 : 324)

## 2. Les trois fonctions du dialogue cinématographique

Remael (2008 : 60-61) met en évidence trois fonctions des dialogues cinématographiques :

- une fonction de structuration de l'intrigue : les dialogues structuraux ordonnent l'action et déterminent le rythme des relations entre les personnages ; de plus, en liant deux scènes ou deux répliques, ils apportent une continuité narrative dans une même scène ou entre les scènes ;
- une fonction narrative et informative : les dialogues narratifs-informatifs transmettent des informations factuelles qui facilitent la compréhension de l'histoire ;
- une fonction de présentation des personnages et de mise en évidence des relations : les dialogues interactionnels révèlent la psychologie des personnages et les relations entre ces derniers.

Par ces trois fonctions, le dialogue cinématographique façonne le développement de l'intrigue. Dans chaque scène d'un film, le dialogue remplit une ou plusieurs de ces fonctions. Par exemple, une scène peut faire appel à la fonction informative ou à la fonction structurante des dialogues, selon que l'intention du scénariste est d'apporter des informations factuelles nécessaires à la compréhension de l'histoire ou d'établir un lien entre deux scènes. Mais les deux fonctions peuvent également coexister dans la même scène. Dans le cadre de notre étude, nous allons surtout examiner la fonction de caractérisation des personnages et de mise en évidence de leurs relations, sans toutefois exclure les autres fonctions, car elles sont toutes les trois liées.

## 3. Les signes dialogiques

Franzelli (2013 : 37) nomme *signes dialogiques* l'ensemble des éléments du dialogue cinématographique qui renseignent le spectateur sur la psychologie des personnages, leur attitude les uns envers les autres et leur comportement face aux événements qu'ils vivent au cours de l'histoire. Ces signes dialogiques comprennent :

- les signes verbaux : ce sont les dialogues et les sous-titres ;

- les signes sonores : ils incluent la durée des syllabes, la prosodie, la durée des pauses, les interruptions et les chevauchements ;
- les signes visuels : ce sont les images des locuteurs dans le champ de la caméra et les éléments posturo-mimo-gestuels (c'est-à-dire les mouvements des mains et des bras, les mimiques faciales, les regards, les grattements, les changements de position, etc.).

Pour l'étude de la psychologie des personnages qui fera l'objet de la deuxième partie de cette étude, nous nous appuyerons en partie sur les signes dialogiques définis par Franzelli car nous pensons qu'ils brossent un tableau assez complet de la façon dont la caractérisation d'un personnage transparait à travers les dialogues d'un film. Cependant, la caractérisation d'un personnage est également reflétée par d'autres signes que les signes dialogiques, que nous étudierons dans la section suivante.

## B. L'image, le son et les techniques cinématographiques

La vision du monde d'un réalisateur est reflétée dans ses films. Ainsi, en utilisant certaines techniques cinématographiques, le réalisateur choisit, par exemple, de montrer certaines images plutôt que d'autres, d'ordonner ces images d'une certaine façon, d'orienter le mouvement de la caméra d'une certaine façon, de montrer, d'évoquer ou de souligner tel ou tel sentiment chez un personnage. En procédant ainsi, il construit une réalité cinématographique, basée sur un ensemble de signes, dont les signes dialogiques mentionnés plus haut font partie. Franzelli (2013 : 38) nomme *signes filmiques* les signes qui ne sont pas liés aux performances des acteurs : il s'agit des signes visuels, des signes sonores et des techniques cinématographiques. A l'instar des signes dialogiques, les signes filmiques en disent parfois long sur la caractérisation des personnages. C'est pourquoi, dans notre analyse des personnages d'un film, dans la deuxième partie de cette étude, nous nous appuyerons également sur les signes filmiques, tels que définis par Franzelli.

### 1. Les signes filmiques visuels

Les signes filmiques visuels sont constitués du décor et d'éléments qui caractérisent les personnages comme les vêtements et les accessoires.

## 2. Les signes filmiques sonores

Les signes filmiques sonores sont les chansons, la musique et les bruits (pluie, tonnerre, sonnerie de téléphone, moteur de voiture, etc.). Le réalisateur peut utiliser le son pour faire ressentir l'image d'une certaine façon ou exprimer un point de vue. Il peut jouer sur le rapport entre le son et l'image de différentes façons (Franzelli, 2013 : 41-44) :

- Il peut rendre la source du son visible à l'écran pour renforcer une atmosphère : un orchestre jouant une musique festive peut, par exemple, venir renforcer une atmosphère festive (Franzelli, 2013 : 43). On dit, dans ce cas, que le son est diégétique. Les sons diégétiques sont ceux qui sont prononcés par les personnages ou produits par des accessoires ou des instruments de musique dans l'histoire même (Bordwell, 2014 : 444).
- Le réalisateur peut également rendre un son diégétique invisible à l'écran : on parle alors de son diégétique hors-champ. Ce type de son évoque généralement un espace imaginaire qui s'étend au-delà de ce que nous montre la caméra (Bordwell, 2014 : 445-446). La source du son est implicitement située dans la scène montrée par le film. Par exemple, une chanson peut provenir d'une chaîne hi-fi, dont le spectateur sait qu'elle se trouve dans la pièce, mais qu'il ne voit pas, suggérant ainsi l'état d'âme du personnage présent dans la pièce (Franzelli, 2013 : 43).
- Enfin, le réalisateur peut faire émaner le son d'une source qui n'est pas située dans l'espace-temps du film (Franzelli, 2013 : 43). On parle, dans ce cas, de son extradiégétique. Provenant d'une source extérieure au monde de l'histoire, les sons extradiégétiques sont souvent les musiques ajoutées à une scène, mais il peut s'agir aussi d'une voix off n'appartenant pas à un personnage du film, voire de bruitages (par exemple, les bruitages d'un match de football, comme les applaudissements ou le sifflet de l'arbitre, dans une scène de dispute qui ne se déroule pas dans le contexte d'un match de football). Ce type de sons est utilisé pour souligner certains effets de la mise en scène (Bordwell, 2014 : 444).

Qu'il soit diégétique ou extradiégétique, le son peut aider le spectateur à entrer dans la subjectivité d'un personnage. Le son diégétique, dans le champ de la caméra ou hors-champ, permet par exemple d'entendre ce qu'entend un personnage (Vanoye, 2015 : 158), par exemple la musique provenant de la chaîne hi-fi. Il permet également d'entendre la voix intérieure d'un personnage révéler les pensées et les émotions de ce dernier alors même qu'on voit le personnage muet à l'écran. Enfin, ce type de son permet aussi d'être informés d'un événement sonore dont se souvient un personnage (une sorte de flash-back auditif, comparable au flash-back visuel) (Bordwell, 2014 : 451). Quant aux sons extradiégétiques, audibles seulement par le spectateur, ils peuvent suggérer certaines émotions à ce dernier et éventuellement l'inviter à prendre parti (Franzelli, 2013 : 47).

### 3. Les techniques cinématographiques

Les techniques cinématographiques donnent une dimension supplémentaire aux images, à la musique et aux dialogues et visent à amener le spectateur à se forger un point de vue sur les scènes qu'il voit à l'écran. Nous nous intéresserons ici spécifiquement au cadrage. Pour répertorier ces techniques de cadrage, nous nous sommes appuyée sur l'ouvrage de Franzelli (2013 : 44) et sur les ouvrages de techniques cinématographiques de Bordwell et de Vanoye :

- les mouvements de caméra (fixe, travelling, panoramique, zoom, caméra portée) permettent de délimiter un espace et de suivre le déplacement des personnages dans cet espace (Bordwell, 2014 : 310). Pour un plan fixe, la caméra reste fixée sur le pied. Un travelling indique un déplacement de la caméra horizontalement ou verticalement. Dans un panoramique, la caméra bouge autour de son axe. La caméra portée implique une prise de vue sans pied (Vanoye, 2015 : 130 ; Bordwell, 2014 : 310-313). Enfin, dans le cas d'un zoom, la caméra réduit ou agrandit une partie de l'image tout en restant sur son pied. Les mouvements de caméra peuvent avoir un effet subjectif sur les spectateurs : par exemple, un travelling avant permettra d'augmenter le degré d'implication émotionnelle du spectateur dans l'action, tandis qu'un travelling arrière l'invitera plutôt à prendre du recul par rapport à l'action à l'écran (Bordwell, 2014 : 317-318 ; 322-324) ;

- l'échelle des plans (gros plan, plan rapproché, plan américain, plan moyen, plan d'ensemble, plan général) donne une taille aux personnages, aux objets et aux éléments de décors et permet de déterminer la proportion à donner aux personnages par rapport au cadre. Ainsi, les plans généraux et les plans d'ensemble sont descriptifs et ont essentiellement pour fonction de valoriser le décor et situer l'action. Le plan moyen, cadre le personnage en pied et permet au spectateur de suivre ses attitudes et ses gestes. Le plan américain, qui cadre le personnage au-dessus des genoux, établit un équilibre entre les informations fournies par le personnage et celles provenant du décor. Les plans rapprochés, qui cadrent le personnage au-dessus de la taille, ont généralement une fonction narrative en ce sens qu'ils mettent en valeur la communication entre les personnages. Enfin, le gros plan met en évidence une expression du visage, le détail d'un geste ou un objet déterminant (Vanoye, 2015 : 126 ; Bordwell, 2014 : 302-304). Un cadrage peut donner une dimension subjective à un plan. On parle de plan subjectif quand le cadrage semble correspondre au point de vue d'un personnage : le spectateur a alors l'impression de voir ce que voit le personnage en même temps que lui (Vanoye, 2015 : 158 ; Bordwell, 2014 : 307) ;
- le champ délimite l'espace visible dans lequel évoluent les personnages. Il donne des informations sur le contexte. Le hors-champ est l'espace invisible qui embrasse le champ. Il peut être un espace occupé antérieurement par le champ ou un espace qui n'est jamais apparu dans le champ et laissé à l'imagination du spectateur (Vanoye, 2015 : 150). Le réalisateur peut exploiter l'espace hors-champ en suggérant la présence d'un personnage ou d'une chose hors du cadre (Bordwell, 2014 : 298). Il peut par exemple recourir au hors-champ pour suggérer la présence d'un danger (Vanoye, 2015 : 151) ;
- les angles de cadrage (vertical et horizontal) déterminent la position imaginaire du spectateur par rapport à la scène montrée. Il existe trois grandes catégories d'angles verticaux : l'angle normal, la plongée et la contre-plongée (Bordwell, 2014 : 301). Un angle de cadrage peut donner un point de vue extérieur ou représenter le point de vue de l'un des personnages à l'écran. Ainsi, une plongée (caméra inclinée vers le bas) peut créer une

impression d'amointrissement ou d'écrasement, tandis qu'une contre-plongée (caméra inclinée vers le haut), peut donner à un personnage une impression de puissance, voire de domination si l'inclinaison de la caméra est très forte (Vanoye, 2015 : 126)

Ainsi, l'étude de ces différentes techniques de cadrage nous montre comment ces techniques participent à rendre compte de la subjectivité d'un personnage et donc à sa caractérisation.

✚ En résumé, les dialogues cinématographiques sont des textes écrits qui présentent certaines caractéristiques de la langue parlée et ont une fonction expressive qui contribue à la présentation des personnages. En outre, la façon dont un personnage est perçu à l'écran transparaît dans les dialogues d'un film par le biais de signes dialogiques, linguistiques (mots) et non-linguistiques (intonation, gestes, mimique, distance entre les interlocuteurs,...), mais également au moyen de signes filmiques (musique, effets sonores et techniques cinématographiques). Le réalisateur combine les signes dialogiques et filmiques avec une intention particulière : celle de faire avancer l'intrigue et/ou de présenter les personnages. Le choix de ces différents signes et de la façon dont ils interagissent orientent le point de vue du spectateur. Pour le traducteur audiovisuel, soucieux de ne pas modifier la façon dont le personnage est présenté, il s'agit de comprendre le sens de cette orientation. Il doit en effet saisir la façon dont ces signes dialogiques et filmiques interagissent, et donc ce que le réalisateur a voulu exprimer par tel ou tel choix de signe et/ou telle ou telle forme d'interaction (par complémentarité, par redondance, par contradiction, etc.) entre des signes.

## V. La caractérisation d'un personnage de film

Dans le chapitre précédent, nous avons vu les différentes composantes d'un film. Toutefois, un film n'est pas fait que de dialogues, d'images et d'une bande-son. Il comprend aussi des personnages. Dans ce chapitre, nous nous pencherons sur la caractérisation d'un personnage de film et tenterons, dans un premier temps, de comprendre comment on procède pour caractériser un personnage. Dans un

deuxième temps, nous établirons une typologie des éléments nécessaires à la composition d'un personnage.

#### A. Comment caractérise-t-on un personnage de film ?

Field, célèbre théoricien et enseignant de l'écriture scénaristique, considère que les personnages sont l'élément essentiel d'un scénario de film (1994 : 26). A ses yeux, un personnage de film doit être doté de quatre composantes :

- un point de vue, déterminé par un contexte (par exemple le point de vue d'un parent, d'un étudiant ou d'un militant politique) ;
- une attitude face aux événements de la vie (par exemple une attitude optimiste ou pessimiste face à la vie en général, ou une attitude enthousiaste ou désabusée par rapport à un emploi) ;
- une personnalité (les traits de caractère, comme la vivacité d'esprit, la sociabilité ou un tempérament taciturne)
- et un comportement, qui parfois en dit long sur sa psychologie (1994 : 36-39).

L'auteur précise que les personnages d'un film possèdent plusieurs facettes, qui doivent être révélées au fur et à mesure du déroulement de l'histoire (1994 : 40-41).

Pour faire avancer l'intrigue et rendre l'objectif du héros plus convaincant, le narrateur dispose d'éléments de dramaturgie, comme un personnage antagoniste, des obstacles et des conflits. Ainsi, Cattrysse et Gambier (2008 : 46) constatent qu'un personnage capte plus facilement l'attention des spectateurs qu'une chose ou un événement. Pour inspirer de la sympathie, ce personnage doit vouloir atteindre un objectif qui lui semble crucial. Il doit également avoir un enjeu, c'est-à-dire quelque chose qu'il risque de perdre s'il n'atteint pas son objectif.

Cattrysse et Gambier (2008 : 48) considèrent qu'un personnage est caractérisé par des traits physiques (son apparence), psychologiques (ses qualités et ses défauts) et sociaux (les relations qu'il entretient avec son entourage). Certains traits de caractère, dits statiques, ne changeront pas tout au long de l'histoire, tandis que d'autres, qualifiés de dynamiques, vont évoluer (par exemple, la timidité d'un

personnage qui se transforme en courage). Ces traits de caractère dynamiques sont particulièrement susceptibles de faire évoluer l'intrigue.

Vanoye (2015 : 156) exprime l'idée qu'un personnage se caractérise avant tout par ce qu'il est, c'est-à-dire par ses caractéristiques : ses traits physiques, ses costumes, ses coiffures, ses accessoires, mais aussi ses traits psychologiques. En outre, un personnage se caractérise aussi par ce qu'il fait, par ses actions et par les conséquences de ces dernières sur le déroulement de l'intrigue. Ces deux façons de caractériser un personnage de film sont reprises par Cattrysse et Gambier (2008 : 48), pour qui un personnage est caractérisé par les dialogues, c'est-à-dire par ce qu'il dit ou ne dit pas, sa façon de parler et ce que d'autres personnages ou le narrateur disent de lui, mais aussi par ses actions, c'est-à-dire par ce qu'il fait ou ne fait pas. Les actions d'un personnage peuvent être révélatrices des traits psychologiques et sociaux d'un personnage : l'action est alors considérée comme une extériorisation des traits psychologiques et sociaux. Mais les traits psychologiques et sociaux peuvent aussi être perçus comme les causes de l'action.

Il nous semble intéressant d'établir ici le parallèle avec la caractérisation d'un personnage de roman. Le critique littéraire russe Tomachevsky (1965 : 293-294) nomme caractérisation directe le fait que le lecteur reçoive une information sur la psychologie d'un personnage, soit du narrateur, soit des autres personnages, soit du personnage lui-même, et caractérisation indirecte, le fait que la psychologie d'un personnage est reflétée par ses actes ou son comportement. Nous pouvons ajouter ici que, dans un scénario de film, le point de vue du narrateur sur la psychologie d'un personnage de roman est souvent représenté par une voix off qui commente les paroles et les actes des autres personnages, contribuant ainsi à les caractériser.

## B. Une typologie des caractéristiques d'un personnage de film

Le but du présent travail est de déterminer dans quelle mesure les traducteurs audiovisuels parviennent à restituer les caractéristiques des personnages de film dans les sous-titres. Or, comme nous l'avons précisé dans l'introduction, nous considérons que la caractérisation d'un personnage ne se limite pas à son aspect psychologique et que les caractéristiques physiques doivent également être prises

en compte. Nous avons donc pris en compte toutes caractéristiques d'un personnage pour l'analyse des sous-titres du film *Jimmy's Hall*, dans la seconde partie du présent travail. Cette démarche nous permet notamment de savoir quelles sont les caractéristiques qui sont le plus impactées par les pertes ou les modifications de sens dans les sous-titres.

La prise en compte de toutes caractéristiques d'un personnage nécessite d'établir une typologie des caractéristiques d'un personnage la plus exhaustive possible. Les quatre composantes d'un personnage décrites par Field (1994 : 36-39) et la typologie élaborée par Cattrysse et Gambier (2008 : 48), bien que très intéressantes, ne nous semblent pas suffisamment exhaustives pour être reprises telles quelles. Nous avons donc opté pour la typologie du site internet Alloprof, qui nous paraît être plus complète :

- l'aspect identitaire : nom, prénom, âge, sexe, nationalité, langue, passé ;
- l'aspect physique : taille, poids, allure, vêtements, tics nerveux, voix ;
- les aspects psychologiques et moraux : émotions, choix, valeurs, croyances, jugements et opinions, tempérament/caractère ;
- les aspects sociaux et culturels : revenus, statut social (relations avec les autres), statut familial, classe sociale, emploi, occupation (passe-temps).

Cette typologie nous sera utile dans la deuxième partie de cette étude, quand il s'agira de déterminer les traits caractéristiques des personnages du film que nous examinerons.

✚ Pour résumer ce chapitre, nous estimons, comme Cattrysse et Gambier (2008 : 45), qu'il est utile, pour un traducteur audiovisuel, de savoir pourquoi un scénario a été écrit de telle ou telle manière et comment il a été écrit, avant de commencer à le traduire. Pour cela, il doit avoir des connaissances de base en écriture scénaristique et savoir comment on procède pour caractériser un personnage. Nous pensons notamment qu'il est utile pour un traducteur audiovisuel de connaître les éléments de dramaturgie (objectif du héros, enjeu, obstacles, conflits,...) dont le scénariste dispose pour créer et faire évoluer un personnage. Il

nous semble également souhaitable que le traducteur audiovisuel connaisse les différentes composantes d'un personnage et comprenne comment ce qu'un personnage dit (ou ne dit pas) et fait (ou ne fait pas) contribue à le caractériser. Ces connaissances lui permettront de le caractériser au mieux dans les sous-titres.

## VI. Les défis linguistiques du sous-titrage

Nous avons développé, dans le premier chapitre de cette étude, l'idée que la traduction serait une forme particulière d'adaptation, désignée par Gambier par le terme *tradaptation*. Nous sommes d'avis que le sous-titrage n'échappe pas à la *tradaptation* et que, dans son effort d'adaptation au public de la langue d'arrivée, le traducteur audiovisuel doit relever certains défis linguistiques, nombreux dans le domaine du sous-titrage. Nous avons retenu ceux qui nous semblent être les plus liés à la caractérisation des personnages d'un film, à savoir le style, le registre, les dialectes, les mots tabous, jurons et interjections et les références culturelles.

### A. Le style

#### 1. Définition

Dans son ouvrage *A Dictionary of Stylistics*, Wales écrit :

At its simplest, style refers to the perceived manner of expression in writing or speaking, just as there is a perceived manner of doing things, like playing squash or painting. We might talk of someone writing in an 'ornate' style, or speaking in a 'comic style'. (Wales, 2001 : 371)

Wales ajoute que le style varie selon les situations, le système sémiotique utilisé et le degré de formalité. Dans le domaine littéraire, le style varie selon les textes, le genre littéraire et les périodes de l'histoire. L'auteure considère le style comme une variation dans l'usage de la langue, que cette dernière soit littéraire ou non.

## 2. Le style dans les dialogues cinématographiques

Díaz Cintas et Remael (2007 : 187) soulignent le fait que le milieu dans lequel une personne a grandi ou la situation dans laquelle elle se trouve influent sur sa façon de s'exprimer. Pour eux, le style est fonction notamment du choix des mots, des structures grammaticales et des figures de style. Les scénaristes en sont conscients et jouent sur les styles et les registres linguistiques, notamment pour caractériser un personnage, d'où l'importance, pour le traducteur audiovisuel, de respecter, dans la mesure du possible, la façon de s'exprimer d'un personnage. Díaz Cintas et Remael concèdent cependant que le respect de la façon de parler d'un personnage est moins important quand les spectateurs ont une certaine connaissance de la langue de départ, car ils ont alors tendance à plutôt écouter les dialogues originaux et à ne se servir des sous-titres que pour comprendre les expressions qu'ils n'auront pas comprises dans la langue originale (2007 : 188). D'autre part, les auteurs pensent qu'un style trop chargé dans les sous-titres risque de ralentir la compréhension des spectateurs. Il vaut parfois mieux appliquer une stratégie de compensation, par exemple en accentuant le style d'un personnage dans certaines scènes pour compenser la perte de style dans d'autres scènes du film. Le plus souvent, le traducteur audiovisuel choisit de ne reproduire que partiellement le style d'un personnage, d'un milieu social, d'une époque ou d'un genre littéraire, car cela est souvent suffisant pour suggérer un contexte social, une époque historique ou la psychologie d'un personnage. Le décor, les costumes et les accessoires font généralement le reste (Díaz Cintas et Remael, 2007 : 188).

### B. Le registre

#### 1. Définition

Dans l'ouvrage *Terminologie de la traduction* (Delisle et al., 1999 : 66), le registre est défini de la manière suivante :

Caractère des discours qui tient compte de la nature des relations entre les locuteurs, de leur niveau socio-culturel, des thèmes abordés et du degré de formalité ou de familiarité choisi.

Les différences de registres sont perceptibles au niveau lexical, grammatical et syntaxique. Au niveau lexical, par exemple, le terme « jambe » peut se décliner par « membre inférieur » dans un registre soutenu, par « jambe » dans un registre non marqué, par « patte » dans un registre familier et par « canne » ou « guibole » dans un registre populaire.

## 2. Le rôle du registre dans la caractérisation d'un personnage

Díaz Cintas et Remael (2007 : 189), reprennent la définition de Wales et ajoutent :

By extension, the concept of register is used to denote the language produced by a particular social situation and characterized by the different degrees of formality linked to that situation.

Ainsi, à chaque situation sociale correspond un registre. A une profession correspondra un registre technique. Au prestige ou à la situation sociale d'une personne seront associés un registre particulier, qui reflète la position de cette personne. Le registre joue un rôle important dans la caractérisation d'un personnage ou pour le développement de l'intrigue et le traducteur audiovisuel s'efforce souvent de le reproduire dans les sous-titres. Le jargon médical ou juridique d'un personnage médecin ou avocat peut ainsi être restitué dans les sous-titres afin de montrer son appartenance à cette profession. Quant au degré de formalité, il reflète un lien hiérarchique, une position sociale ou le degré d'intimité affective entre deux personnages. Ce degré de formalité peut être exprimé par certains choix lexicaux, par exemple par l'emploi du pronom « tu » ou « vous » pour traduire « you », selon l'appréciation de la situation par le traducteur audiovisuel.

## C. Les dialectes, sociolectes et idiolectes

### 1. Définitions

#### a. Les dialectes

Le *Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage* (1994 : 143) définit le terme « dialecte » de la manière suivante :

Employé couramment pour dialecte régional par opposition à « langue », le dialecte est un système de signes et de règles combinatoires de même origine qu'un autre système considéré comme la langue, mais n'ayant pas acquis le statut culturel et social de cette langue indépendamment de laquelle il s'est développé : quand on dit que le picard est un dialecte français, cela ne signifie pas que le picard est né de l'évolution (ou à plus forte raison de la « déformation ») du français.

Díaz Cintas et Remael (2007 : 191) notent que les caractéristiques d'un dialecte sont des structures grammaticales particulières, un vocabulaire spécifique et un accent particulier. C'est également le point de vue de Katie Wales (2001 : 106), qui précise que les personnes dialectophones peuvent ne garder que certaines de ces caractéristiques. Par exemple, elles peuvent ne conserver que la prononciation propre au dialecte et employer la grammaire et la syntaxe de la langue standard.

#### b. Les sociolectes

Delisle et al. (1999 : 75) définissent le terme « sociolecte » de la manière suivante :

Ensemble des usages d'une langue propre à un groupe ou à un sous-groupe social donné à une période déterminée.

Díaz Cintas et Remael (2007 : 191) mentionnent, à ce sujet, que l'argot est un sociolecte particulier en ce sens qu'il est, en quelque sorte, une langue secrète qui marque l'appartenance à un groupe social spécifique et qui n'est comprise que par les membres de ce groupe.

#### c. Les idiolectes

Enfin, toujours selon Delisle et al., (1999 : 44) le terme « idiolecte » est « l'ensemble des usages d'une langue propre à un locuteur donné, à une période déterminée. » Reflet de l'identité d'une personne, un idiolecte représente les habitudes verbales propres à un individu. Il peut être exprimé dans la langue orale comme dans la langue écrite et, à l'instar des traits physiques, participe de la caractérisation des personnages d'un roman ou d'un film (Wales, 2001 : 197).

## 2. La fonction des dialectes, sociolectes et idiolectes dans un film

Souvent utilisés de façon un peu stéréotypée dans les romans ou au théâtre, les dialectes, sociolectes et idiolectes ont pour fonction de montrer l'appartenance géographique ou sociale d'un personnage, contribuant ainsi à le caractériser. Ne sont souvent retenus que certains traits distinctifs d'un dialecte, afin de ne pas gêner la compréhension des lecteurs ou des spectateurs (Wales, 2001 : 106). Díaz Cintas et Remael (2007 : 191) considèrent que l'emploi d'un dialecte dans un film remplit une fonction qui doit être comprise par le traducteur audiovisuel. Par exemple, une confrontation entre des personnages s'exprimant en dialecte avec des personnages s'exprimant dans la langue standard pourrait avoir pour objectif de souligner une fracture sociale entre les deux groupes.

Pour traduire les dialogues d'un film, Díaz Cintas et Remael (2007 : 191) estiment que toute occurrence dialectale dans la langue de départ nécessite de déterminer la représentation sociale et géographique que le public de la langue d'arrivée en a.

D'autre part, le traducteur doit se souvenir que les connotations associées aux dialectes existant dans la langue de départ ne sont pas les mêmes que celles véhiculées par tout autre dialecte employé dans la langue d'arrivée.

En outre, les dialectes subissent des variations dans le temps, voire disparaissent. Le traducteur doit-il, dans ce cas, choisir un dialecte en langue d'arrivée qui a lui-même subi des variations dans le temps ?

Par ailleurs, Díaz Cintas et Remael (2007 : 191) estiment que le choix du traducteur audiovisuel de remplacer un dialecte en langue de départ par un autre dialecte en langue d'arrivée, peut se révéler problématique si les spectateurs de la langue d'arrivée ne comprennent pas le dialecte choisi par le traducteur. Nous pensons cependant que le public de la langue d'arrivée n'a besoin de comprendre le dialecte choisi par le traducteur audiovisuel seulement si le dialecte employé en langue de départ est lui-même susceptible d'être compris par le public de la langue de départ. Il s'agit ici, à notre sens, de respecter l'intention du scénariste ou du réalisateur : le dialecte de la langue de départ a-t-il pour fonction de simplement suggérer une appartenance sociale ou transmet-il également des éléments de sens importants pour l'intrigue ?

Enfin, selon les auteurs, un dialecte n'est pas fait que de variations lexicales. Il comporte aussi des structures grammaticales et une prononciation particulière, que le traducteur audiovisuel choisit de restituer ou non dans les sous-titres.

En général, les traducteurs audiovisuels choisissent de suggérer les traits spécifiques d'un dialecte en tenant compte des effets produits par les signes audiovisuels autres que les dialogues (images, musique, etc.) et en cherchant à déterminer dans quelle mesure l'information relayée par ces signes reste compréhensible pour des spectateurs de la langue d'arrivée (Díaz Cintas et Remael, 2007 : 191-192).

#### D. Les mots tabous, les jurons, les interjections

Les mots tabous, les jurons et les interjections ont généralement une fonction phatique, c'est-à-dire qu'ils ne servent pas à communiquer un message, mais à établir ou à prolonger la communication entre deux personnes<sup>10</sup>. Leur rôle dans l'interaction entre deux personnes fait d'eux des éléments relationnels mais aussi identitaires propres à un individu ou à un groupe social (dans la mesure où le personnage en fait un usage répété avec différents interlocuteurs).

##### 1. Des expressions souvent atténuées, voire omises

En règle générale, les mots tabous, les jurons et les interjections ont tendance à être atténués, voire omis, dans les sous-titres (Díaz Cintas et Remael, 2007 : 195 ; Santiago Araújo, 2004 : 166 ; 168). Dans son étude sur la traduction des clichés de l'anglais américain vers le portugais brésilien, Santiago Araújo (2004 : 168) constate que les traducteurs audiovisuels ont tendance à atténuer les « mots tabous » dans la langue d'arrivée et que ce sont souvent les sociétés de sous-titrage et de doublage qui leur demandent de les remplacer par des expressions qui ne sont pas susceptibles d'offenser les spectateurs. Le traducteur audiovisuel peut donc parfois hésiter à reproduire des expressions argotiques, des jurons, des injures ou des propos grossiers.

---

<sup>10</sup> <http://www.cnrtl.fr/definition/phatique>, consulté le 20.12.2016.

## 2. La sensibilité des cultures aux jurons et aux mots tabous

Un mot tabou est un mot qui est frappé d'un interdit d'ordre culturel et/ou religieux<sup>11</sup>. Les mots tabous sont associés à des traditions locales et leur usage varie d'une communauté linguistique à l'autre en fonction de différents facteurs, notamment la confession religieuse (Díaz Cintas et Remael, 2007 : 196). Aussi leur traduction doit-elle faire l'objet d'un soin particulier. Il est à noter que certains jurons sont également considérés comme des mots tabous dans la langue de départ ou d'arrivée et doivent être traduits avec précaution. Le traducteur audiovisuel s'efforce généralement de trouver une expression qui lui semble équivalente dans la langue d'arrivée. Cependant, il doit garder à l'esprit que la sensibilité aux expressions taboues et aux jurons varie selon les cultures et les époques et que, même s'il a correctement évalué les connotations d'une expression taboue ou d'un juron dans la langue de départ, il peut parfois choquer les spectateurs de la langue d'arrivée s'il utilise une expression qu'il considère comme équivalente en langue d'arrivée, quand bien même cette dernière serait appropriée au vu du contexte. Il doit donc au préalable avoir évalué, non seulement le contenu émotionnel et les connotations du mot ou de l'expression taboue dans la culture de la langue de départ, mais aussi la sensibilité du public de la langue d'arrivée à ce mot ou à cette expression (Díaz Cintas et Remael, 2007 : 196).

## 3. Le rôle des jurons et des mots tabous dans la caractérisation d'un personnage

Les mots tabous et les jurons jouent un rôle essentiel dans les dialogues d'un film s'ils contribuent à caractériser un personnage ou s'ils sont étroitement liés au thème général du film (Díaz Cintas et Remael, 2007 : 197). Dans ce cas, il est important de les restituer dans les sous-titres car ils en disent long sur les émotions, l'état d'esprit ou le milieu social du personnage qui les emploie. Atténuer trop fortement leur contenu émotionnel peut modifier les traits distinctifs d'un personnage et, dans certains cas, conduire à un nivellement des différents personnages d'un film et à une normalisation de leur façon de s'exprimer. Toutefois, pour caractériser un

---

<sup>11</sup> <http://www.cnrtl.fr/definition/tabou>, consulté le 16.02.2017.

personnage, le traducteur audiovisuel n'a pas nécessairement besoin de traduire tous les mots tabous, jurons et interjections. Il en suffit parfois de quelques-uns, çà et là, dans les sous-titres, pour donner aux spectateurs une idée du profil psychologique d'un personnage. En fin de compte, c'est au cas par cas et en fonction du contexte que le traducteur audiovisuel juge s'il est pertinent ou non de traduire les mots tabous, les jurons et les interjections (Díaz Cintas et Remael, 2007 : 199-200).

#### 4. Une perception différente de ces expressions dans les romans et dans les films ?

Díaz Cintas (2001 : 51-53) mentionne que les mots tabous et les jurons ne sont pas forcément mal perçus dans les romans, alors qu'ils le sont souvent dans les films, et attribue cette différence au fait qu'un film se voit souvent en groupe alors que la lecture d'un roman est une activité individuelle et intime. Les mots tabous entendus dans un film seraient moins embarrassants si l'on est seul que si l'on est entouré de sa famille ou de ses amis. L'auteur précise également que les mots tabous sont d'autant mieux acceptés dans un film que le spectateur s'attend à les entendre. Autrement dit, les attentes que l'on nourrit à l'égard d'un film et le degré d'intimité avec les autres spectateurs jouent un rôle dans la perception des mots tabous dans un film. Cela expliquerait pourquoi ces mots choquent plus à l'écran que dans un roman.

### E. Les références culturelles

Les références culturelles, qui forment un vaste sujet, ont fait l'objet de nombreuses recherches en traductologie. Dans le domaine du sous-titrage, la traduction des références culturelles est particulièrement délicate parce que les contraintes techniques propres au sous-titrage ne permettent pas toujours d'explicitier ou d'adapter. Des solutions existent toutefois. Nous définirons, dans un premier temps, la notion de référence culturelle et examinerons des procédés pour les traduire au mieux. Enfin, nous examinerons les références culturelles relatives aux comportements des personnages, c'est-à-dire les références culturelles paralinguistiques, kinésiques et proxémiques.

## 1. Définition

Pour le présent travail, nous retiendrons la définition de Nedergaard-Larsen (1993 : 209) :

When culture-bound elements are discussed in relation to translation, the term will often refer to the non-linguistic sphere, to different phenomena or events that exist in the source language culture. But [...] language itself is often also culture-bound, since we meet 'culturally specific elements' in both the language system and in actual usage.

L'auteure souligne que les références culturelles sont nombreuses et touchent tous les aspects de la langue. Elles peuvent être intralinguistiques et impliquer par exemple l'usage de formes grammaticales particulières, de formes vocatives, d'expressions idiomatiques, de métaphores, d'un dialecte ou d'une intonation particulière dans la langue orale pour indiquer des émotions comme la colère, l'interrogation ou l'ironie. Elles peuvent aussi être extralinguistiques et portent, dans ce cas, sur des objets, des personnes ou des événements. L'auteure établit une typologie comportant quatre catégories : la culture, l'histoire, la société et la géographie d'un pays (1993 : 211).

Dans ce chapitre, nous nous concentrerons sur les références culturelles extralinguistiques, et sur les références culturelles relatives au comportement des personnages : les signes paralinguistiques et les signes kinésiques et proxémiques. Nous considérons que les références culturelles intralinguistiques ont déjà été abordées dans les autres sections de ce chapitre.

## 2. Les procédés de traduction des références culturelles extralinguistiques

En se basant sur les travaux de Vinay et Darbelnet, Nedergaard-Larsen a élaboré une typologie des procédés de traduction pour les références culturelles extralinguistiques. Classés dans l'ordre du plus sourcier (orienté vers la culture de la langue de départ) au plus cibliste (orienté vers la culture de la langue d'arrivée), ces procédés sont l'emprunt, la traduction littérale, l'explicitation, la paraphrase, l'adaptation à la culture de la langue cible et l'omission (1993 : 219). L'auteure estime que le choix d'un procédé de traduction dépend de plusieurs facteurs :

- le type de texte audiovisuel : la traduction des références culturelles extralinguistiques ne sera pas la même selon que la production audiovisuelle met l'accent sur la langue, sur les personnages ou sur les événements (par exemple, les dialectes ou les sociolectes n'ont pas besoin d'être reproduits dans un documentaire, mais ils doivent souvent l'être dans un long métrage quand ils ont une fonction spécifique) ;
- le degré de fidélité au texte de départ : le traducteur audiovisuel choisit d'être plus ou moins explicite dans sa traduction en fonction de la distance qui sépare les deux langues et les deux cultures (par exemple, le sous-titrage en français d'un film japonais nécessitera probablement plus d'explicitation pour être compris du public de la langue d'arrivée que le sous-titrage en français d'un film anglais) ;
- la fonction de la référence culturelle : celle-ci peut être de caractériser un personnage, de créer une ambiance ou de faire avancer l'intrigue. Si un personnage a été suffisamment caractérisé par d'autres éléments, le traducteur audiovisuel peut choisir d'omettre une référence culturelle contribuant à le caractériser, notamment quand il connaît des contraintes de temps et d'espace et quand l'omission de cette référence culturelle ne compromet pas la compréhension de la scène concernée ;
- les connotations associées à une référence culturelle : elles sont souvent indispensables à la compréhension de l'ensemble du film et difficiles à restituer dans un sous-titre. Le prestige dont jouit une école ou la réputation d'un parti politique sont, par exemple, des connotations associées à une référence culturelle. Le traducteur audiovisuel doit déterminer si leur explicitation est importante pour la caractérisation d'un personnage, pour le développement de l'intrigue ou pour la compréhension du contexte ;
- le public visé : le traducteur audiovisuel doit se demander, pour chaque référence culturelle, si elle peut être comprise telle quelle par le public de la langue d'arrivée, auquel cas il peut choisir de ne pas la traduire, ou si elle a besoin d'être explicitée, paraphrasée ou adaptée pour être comprise (par exemple, le traducteur audiovisuel préférera peut-être avoir recours à l'explicitation ou à l'adaptation, plutôt que d'emprunter à la langue de départ le

nom d'une institution si celle-ci n'est pas connue dans la culture de la langue d'arrivée) ;

- la nature même du texte audiovisuel : en-dehors des dialogues, une référence culturelle peut être comprise à l'aide du contexte, des images ou de la bande-son, ce qui rend sa traduction dans les sous-titres redondante (par exemple, le traducteur audiovisuel peut choisir d'omettre ou d'emprunter à la langue de départ le nom d'une école d'art dramatique si les images et les dialogues du film montrent qu'on est dans une école d'art dramatique) (Nedergaard-Larsen, 1993 : 221-223).

Nedergaard-Larsen (1993 : 223-224) estime que les traducteurs audiovisuels tiennent généralement compte, plus ou moins intuitivement, de ces différents facteurs quand ils optent pour un procédé de traduction, mais qu'ils gagnent à les connaître et à les prendre en compte dans leurs traductions.

A titre d'illustration d'un procédé de traduction de référence culturelle extralinguistique, voici un extrait de dialogue tiré du film *Le dernier métro* (Nedergaard-Larsen, 1993 : 225) :

Dialogue	« Nadine Marsac, elle est à mon avis la meilleure élève du cours Simon. »
Sous-titre	« Nadine Marsac, the best student at <i>Cours Simon</i> . »

La difficulté porte sur la traduction de « Cours Simon ». Dans ce contexte, la fonction de cette référence culturelle est surtout de caractériser un personnage et, accessoirement, d'apporter une touche d'exotisme au film. Le procédé de traduction utilisé ici est l'emprunt. Il n'a pas été nécessaire d'explicitier que le Cours Simon est une école d'art dramatique française, car on peut le comprendre par le biais des images. Cependant, les images ne disent rien sur le prestige dont jouit le Cours Simon. Cette connotation associée au Cours Simon n'a pas pu être restituée avec ce procédé de traduction. Le traducteur audiovisuel aurait peut-être pu choisir l'explicitation en traduisant « Cours Simon » par « the renowned Cours Simon », mais cette explicitation se serait sans doute un peu trop éloignée du ton factuel de l'original. Elle aurait, de plus, rallongé le sous-titre.

### 3. Les références culturelles relatives aux comportements des personnages

Les références culturelles ne se limitent pas aux dialogues, aux images et à la musique d'un film. On les trouve aussi dans les comportements des personnages.

#### a. Les variations culturelles des signes paralinguistiques

Les signes paralinguistiques (intonations, prosodie, bruits) présentent de nombreuses variations culturelles, comme le montrent les exemples suivants :

- les accents toniques régionaux ou locaux renseignent sur l'appartenance à un groupe social donné ;
- un son palatal pour dire « non » en italien ou un petit souffle de la bouche pour indiquer un doute en français de France renseignent sur l'état d'esprit d'un interlocuteur dans une conversation ;
- un silence dans une conversation en dit parfois plus long que les mots et peut, selon la culture, faire état d'une difficulté dans la communication.

Le fait que ces signes paralinguistiques varient d'une culture à l'autre représente un défi pour le traducteur audiovisuel, car l'accent, l'intonation, la vitesse d'élocution et les bruits émis par les personnages restent audibles pour les spectateurs, la bande-son ne changeant pas dans un film sous-titré (Franzelli, 2013 : 29-30).

#### b. Les variations culturelles des signes kinésiques et proxémiques

Les signes kinésiques et proxémiques (gestes, mimiques faciales, regards et distance entre les interlocuteurs), peuvent également poser problème, car ils varient, eux aussi, d'une culture à l'autre. Ainsi, certains peuples, comme les Italiens, font des gestes spécifiques avec les mains et les bras. Ces gestes, qui sont porteurs de sens et généralement aussi d'un contenu émotionnel, s'ajoutent aux dialogues proprement dits. Là aussi, le traducteur doit connaître la culture de la langue de départ pour reproduire le sens de ces signes dans les sous-titres s'il y a lieu (Franzelli, 2013 : 30-31).

Les signes paralinguistiques, kinésiques et proxémiques doivent être interprétés en fonction de leur contexte et de la culture d'où ils sont issus. Leur traduction n'est pas

toujours pertinente ou même possible, mais, si elle l'est, elle demande réflexion et créativité de la part du traducteur audiovisuel, car il n'est pas toujours aisé d'explicitier des informations non verbales.

✚ Pour résumer ce chapitre, nous pouvons dire que, dans son effort d'adaptation au public de la langue d'arrivée, le traducteur audiovisuel travaillant dans le domaine du sous-titrage doit relever un certain nombre de défis linguistiques. Il doit alors trouver une solution au cas par cas, selon le contexte du film, les contraintes techniques du sous-titrage, sa connaissance de la culture de la langue d'arrivée et la connaissance que les spectateurs sont présumés avoir de la langue et de la culture de départ. Les défis linguistiques abordés dans ce chapitre, à savoir le style, le registre, les dialectes, les expressions émotionnellement chargées et les références culturelles, ont souvent pour fonction, dans un film, de caractériser les personnages. Cette fonction justifie que le traducteur audiovisuel respecte, dans la mesure du possible, la façon de s'exprimer d'un personnage. Toutefois, toutes les occurrences d'un style, d'un registre ou d'un dialecte n'ont pas besoin d'être restituées dans les sous-titres pour esquisser le profil psychologique d'un personnage, de même que tous les mots tabous, tous les jurons et toutes les interjections n'ont pas besoin d'être traduits pour restituer l'état d'esprit d'un personnage. Les références culturelles apportent, elles aussi, des informations sur les personnages qui nécessitent parfois d'être explicitées, paraphrasées ou adaptées, d'où l'importance pour le traducteur audiovisuel de bien connaître la culture de la langue de départ. Pour les références culturelles extralinguistiques notamment, l'évaluation de la connaissance que le public de la langue d'arrivée possède de la culture de la langue de départ joue un rôle important dans le choix du procédé de traduction. Quant aux signes paralinguistiques, kinésiques et proxémiques, ils peuvent également être porteurs d'éléments culturels et, à ce titre, être explicités.

## VII. Les procédés de traduction liés aux contraintes techniques du sous-titrage

Nous aborderons, dans ce chapitre, un aspect plus technique du sous-titrage. Les contraintes d'espace et de temps obligent souvent le traducteur audiovisuel à créer des sous-titres plus concis que ne le sont les dialogues originaux. En fait, Díaz Cintas et Remael (2007 : 146) évoquent trois raisons pour justifier la réduction des dialogues originaux dans les sous-titres. Tout d'abord, les spectateurs comprennent plus vite des informations orales que des informations écrites. Ensuite, ils doivent, en plus de lire les sous-titres, regarder les images et écouter la bande-son. Enfin, un sous-titre doit généralement tenir sur deux lignes.

Pour rendre les sous-titres plus concis, le traducteur audiovisuel doit savoir estimer dans quelle mesure il peut reformuler des phrases ou omettre des mots sans porter préjudice à la compréhension du film ou nuire à la présentation des personnages. Les contraintes techniques, le contexte d'une scène et le rapport de cette scène avec la précédente ou la suivante, les caractéristiques linguistiques et stylistiques du texte audiovisuel, son contenu informatif et l'interaction entre les différents systèmes sémiotiques (images, bande-son et dialogues) sont autant de facteurs que le traducteur audiovisuel doit prendre en compte avant de raccourcir ou reformuler. Une reformulation ou une omission du traducteur audiovisuel peut donner lieu à une perte de sens dans les sous-titres, mais cette perte a souvent tendance à être compensée par les signes filmiques (Díaz Cintas et Remael, 2007 : 149-150).

Dans ce chapitre, nous verrons tout d'abord, par des exemples, comment les procédés de réduction et de reformulation restituent la présentation des personnages dans les sous-titres. Nous nous pencherons ensuite sur l'omission en tant que procédé de traduction et examinerons les cas où elle est appropriée. Enfin, nous étudierons la cohésion textuelle, un aspect linguistique dont l'importance n'est pas à négliger dans le sous-titrage, ainsi que la segmentation des sous-titres.

## A. La réduction et la reformulation des dialogues originaux

Nous analyserons ci-dessous plusieurs procédés de réduction et de reformulation utilisés par les traducteurs audiovisuels et tenterons de déterminer dans quelle mesure ils influencent la caractérisation des personnages. Les exemples ci-dessous sont extraits de l'ouvrage de Díaz Cintas et Remael (2007 : 151-161).

### 1. A l'échelle du mot

Parmi les procédés de réduction et de reformulation couramment utilisés à l'échelle du mot, on trouve la réduction du groupe verbal, l'utilisation de quasi-synonymes ou d'une expression équivalente plus courte et le changement de catégorie grammaticale.

- La réduction du groupe verbal :

I should really be going actually.	Je dois partir.
------------------------------------	-----------------

Dans cet exemple, la réplique d'origine est exprimée dans un registre assez familier. Le personnage marque une insistance par l'emploi du modal « should » et de l'adverbe « really ». Dans le sous-titre, « should be going » a été remplacé par « dois » (« have to »), plus court, et « really » a été omis. Ce procédé atténue un peu l'insistance présente dans la réplique d'origine, bien que cette perte puisse éventuellement être partiellement compensée par les images et l'intonation du personnage.

- L'utilisation d'un quasi-synonyme ou d'une expression équivalente plus courte :

He's got lots of money.	Il est riche.
-------------------------	---------------

Ici, l'utilisation d'une expression équivalente plus courte permet de réduire le sous-titre. La réplique d'origine, une expression idiomatique familière, présente une plus grande expressivité que la traduction française. L'adverbe de quantité « lots of »

traduit l'envie du locuteur, mais ce sentiment n'est pas restitué par l'adjectif « riche » en français, si ce n'est par l'intonation ou les gestes.

- Le changement de catégorie grammaticale :

Je me suis mis à travailler!	I found a job.
------------------------------	----------------

Ici, le traducteur audiovisuel a procédé à une substantivation, ce qui lui a permis de réduire le sous-titre. L'excitation du personnage, exprimée en particulier par le point d'exclamation, disparaît dans le sous-titre, mais cette perte de sens peut être compensée par l'intonation et les gestes du personnage. Cependant, cette substantivation donne lieu à une ambiguïté : dans la réplique d'origine, on sait que le personnage travaille déjà au moment où il parle, alors que dans la traduction, on sait seulement qu'il a trouvé un travail, mais on ne sait pas s'il travaille déjà.

## 2. A l'échelle de la phrase

De nombreux procédés permettent de reformuler une phrase ou de la rendre plus concise. Nous allons en examiner quelques-uns ci-dessous :

- La réduction ou la suppression des auxiliaires de modalité :

Can you see the light up there in the window?	Vous voyez cette lumière, là-haut ?
---	-------------------------------------

La réduction des auxiliaires de modalité ou leur omission présente le risque de rendre la réplique d'un personnage plus laconique, plus affirmative ou moins polie. Aussi faut-il user de précaution. Dans l'exemple ci-dessus, la suppression de l'auxiliaire « can » ne produit pas de glissement de sens. Il ne s'agit pas d'une vraie question, mais plutôt de la volonté d'un personnage d'attirer l'attention d'un autre personnage sur une lumière à une fenêtre. On pourrait également traduire la réplique par « Regardez la lumière là-haut ! ».

- Passage au discours indirect :

Souvent, je me dis : « Tant mieux qu'elle soit partie, comme ça on est soulagés. »	Sometimes, I'm glad she went. It makes things easier.
--	---

Dans l'exemple ci-dessus, la proposition introductive « souvent, je me dis » a été remplacée par « sometimes ». Ce passage au discours indirect permet une réduction significative du sous-titre, mais donne lieu, dans le même temps, à une modification du sens, car « sometimes » ne veut pas dire « souvent ». De plus, dans la réplique d'origine, le personnage se met en scène en train de se livrer à l'introspection. Dans la réplique sous-titrée, cette mise en scène n'a pas lieu. Le spectateur est en prise directe avec l'introspection du personnage. Le point de vue qu'il a sur le personnage n'est plus le même. Dans ce cas précis, le passage au discours indirect change la caractérisation du personnage.

- Le remplacement d'une phrase longue et complexe par plusieurs phrases courtes, réparties sur plusieurs plans :

Elle avait un corps – un très beau corps – mais un corps de femme qui avait été enceinte, enfin aurait pu.	Her body was still very beautiful. (plan 1)
	The body of a woman who had been pregnant, (plan 2)
	or who could have been. (plan 3)

Répartir une phrase longue et complexe sur plusieurs plans présente l'avantage de rendre la lecture des sous-titres plus facile aux spectateurs. Cependant, pour éviter un glissement de sens, il est nécessaire de porter une attention particulière aux connecteurs. Ici, la conjonction « mais » a été omise dans le sous-titre. Cette omission change le sens de la phrase car on ne perçoit plus la contradiction de la phrase d'origine, même si l'adverbe « still » vient nuancer le propos du personnage. Selon le contexte, une telle omission est susceptible d'influencer la psychologie d'un personnage dans les sous-titres.

- La fusion de plusieurs petites phrases en une seule phrase, plus longue :

I want to know what I may take away with me. I don't wanna be accused of stealing.	Je veux savoir ce que je peux emporter sans être accusée de vol.
--	--

La fusion permet parfois de mettre en valeur les connecteurs et, ainsi, de rendre le dialogue plus explicite. Dans l'exemple ci-dessus, la fusion des phrases courtes met en évidence le lien logique entre les deux propositions ainsi que l'intention du personnage : montrer sa prudence et sa méfiance. En revanche, une redondance a été omise dans la traduction de la première phrase de la réplique d'origine (« with me »), et la traduction de la deuxième phrase a subi une omission et une différence de registre (« wanna » appartient au registre populaire et n'a pas été traduit dans le sous-titre, ni a été compensé par une autre expression populaire). Ces omissions et cette différence de registre peuvent influencer la présentation du personnage dans les sous-titres.

## B. Les omissions

Le traducteur audiovisuel peut envisager de supprimer ce qui est redondant ou peu pertinent dans les sous-titres, tout en veillant à ce que cette omission n'influence pas la présentation des personnages et ne nuise pas au développement de l'intrigue. Ainsi, une omission peut être pertinente si l'on retrouve le même mot à un autre endroit dans le sous-titre ou dans un autre sous-titre. Parfois, ce sont les images qui compensent la perte de sens (Díaz Cintas et Remael, 2007 : 162). Les *question tags* en anglais, les adjectifs, les adverbes et les expressions phatiques sont souvent omis par les traducteurs audiovisuels car ils ne transmettent pas d'information essentielle, contrairement au nom ou au verbe. Cependant, leur omission est parfois dommageable, notamment quand ils reflètent la psychologie d'un personnage, un lien hiérarchique, voire un rapport de force entre deux personnages (Díaz Cintas et Remael, 2007 : 163-165). Dans l'exemple suivant, deux mots ont été supprimés, ce qui rend la réplique plus péremptoire dans la langue d'arrivée (Díaz Cintas et Remael, 2007 : 160) :

The murderer must have – like hidden in the closet, right?	Le meurtrier a dû se cacher ici.
--	----------------------------------

Cependant, quand la réplique d'un personnage ne contient que peu de renseignements sur lui ou n'est pas essentielle au développement de l'intrigue, quand une conversation est très animée et que les répliques des personnages se chevauchent, quand la musique prend le pas sur les dialogues à la fin d'une scène, alors des mots, voire des répliques entières, peuvent être supprimés dans les sous-titres pour alléger la lecture de ces derniers (Díaz Cintas et Remael, 2007 : 166).

### C. La cohésion textuelle

La cohésion textuelle peut être définie comme « la qualité linguistique d'un texte ou d'un énoncé assurée par les liens grammaticaux et lexicaux unissant les mots d'une phrase ou les phrases entre elles » (Delisle et al., 1999 : 19).

Halliday et Hassan (1976 : 33-34, 37-39, 88-89, 242-243, 278, 284-285) ont répertorié cinq types d'éléments de cohésion textuelle, tant grammaticale que lexicale :

- les pronoms, déterminants, adjectifs et adverbes exophoriques (qui renvoient à un contexte situationnel) ou endophoriques (qui renvoient à un autre mot dans le même texte) ; les références endophoriques se divisent en deux catégories : les anaphores (qui renvoient à un mot apparu précédemment dans le texte) et les cataphores (qui annoncent un mot qui va apparaître plus loin dans le texte) (1976 : 33-34) ;
- la substitution, qui est une opération linguistique qui vise à remplacer un mot par un autre sans pour éviter une répétition ; le lien qui unit un mot et son renvoi est grammatical dans le cas d'une substitution, tandis qu'il est sémantique pour les références endophoriques (1976 : 88-89) ;
- l'ellipse, qui est une opération consistant à omettre des éléments d'une phrase, qui reste compréhensible et dont les éléments omis deviennent

implicites ; l'ellipse peut être considérée comme une substitution où un mot n'a été remplacé par rien d'autre (1976, 142 : 143) ;

- les conjonctions de coordination, les conjonctions de subordination et les locutions conjonctives, qui assurent l'articulation des différentes parties d'un texte ;
- la cohésion lexicale, qui inclut la réitération (comme l'emploi de synonymes ou de répétitions) et les collocations, qui sont « un ensemble de deux ou plusieurs mots qui se combinent naturellement pour former une association syntagmatique et idiomatique dans un énoncé » (Delisle et al., 1999 : 19).

Les éléments de cohésion textuelle jouent un rôle important dans la compréhension d'un texte. Cependant, ils sont souvent supprimés dans les sous-titres car ils n'ont pas une fonction informative. Leur omission permet, certes, de raccourcir les dialogues d'un film, mais elle rend ces derniers parfois plus difficiles à comprendre et occasionne des pertes de sens. Pour Diaz Cintas et Remael (2007 : 172), la répartition d'une phrase sur plusieurs sous-titres peut entraîner un manque de cohésion textuelle, et, par voie de conséquence, un relâchement des liens logiques entre les différents éléments d'un texte. Les auteurs estiment qu'un traducteur audiovisuel doit savoir évaluer dans quels cas ces éléments sont importants pour la compréhension de l'histoire et dans quels cas l'information est suffisamment relayée par les autres systèmes sémiotiques (son et images) pour que l'on puisse s'en passer. Le traducteur audiovisuel peut donc s'appuyer sur les images pour compenser le remplacement d'un mot par un pronom. Dans l'exemple ci-dessous, le personnage montre du doigt son frère qui est dans la même pièce (Diaz Cintas et Remael, 2007 : 163) :

I didn't kidnap my brother.	Je ne l'ai pas enlevé.
-----------------------------	------------------------

Ici, le mot « brother » a été remplacé par un pronom dans la version française, qui renvoie à un contexte situationnel (doigt pointé sur le frère). Ce choix traductif ne pose pas de problème de compréhension dans la mesure où il est précisé en amont dans le film que les deux personnages sont frères.

Dans l'exemple ci-dessous, le pronom « it » fait référence au métier de coiffeur :

Je suis coiffeur, moi. Tout ce que je sais faire, c'est coiffer.	I'm a hairdresser. It's all I know.
--	-------------------------------------

Dans cet exemple également, le remplacement du verbe « coiffer » par « it » ne pose aucun problème de compréhension, car il n'y a pas d'ambiguïté possible.

Diaz Cintas et Remael préconisent que, dans la pratique, le traducteur audiovisuel révise le sous-titrage d'une scène qu'il vient de terminer et en repère les éléments de cohésion textuelle pour les relier aux éléments correspondants dans la scène suivante (2007 : 172).

#### D. La segmentation des sous-titres

To segment means to divide something into separate parts or sections. In subtitling, segmentation is the division of the source text dialogue, narration, etc. into sections or segments – subtitles – that the viewers can understand at a glance. (Diaz Cintas et Remael, 2007 : 172)

La nécessité de segmenter les répliques des dialogues originaux provient du fait que, le plus souvent, ces dernières tiennent rarement sur une seule ligne. Le plus souvent, elles tiennent sur deux lignes, voire sur deux plans. Chaque sous-titre est physiquement isolé des autres. Il est aussi éphémère : il disparaît pour laisser la place au suivant. Selon certains auteurs (Díaz Cintas et Remael, 2007 : 172 ; Karamitroglou, 1997 : pas de pagination<sup>12</sup>), le traducteur audiovisuel doit porter un soin particulier à la segmentation des dialogues afin de renforcer la cohésion textuelle des sous-titres et de les rendre plus facilement compréhensibles pour les spectateurs. Idéalement, les traducteurs audiovisuels doivent organiser les sous-titres en unités syntaxiques aussi logiques que possibles. Chaque sous-titre doit être indépendant, du point de vue du sens et de la syntaxe. En revanche, pour d'autres auteurs (Perego, 2010 : 263), la qualité de la segmentation n'a que très peu d'influence sur la compréhension des sous-titres par les spectateurs.

<sup>12</sup> <http://translationjournal.net/journal/04stndrd.htm>, consulté le 24.03.2017.

Par ailleurs, Díaz Cintas et Remael (2007 : 179-180) estiment que le traducteur audiovisuel doit tenir compte de certaines caractéristiques propres au langage oral comme les hésitations, les pauses, la vivacité de certaines réparties ou les faux départs. Une segmentation bien faite permet de signaler certains effets comme le suspense, la surprise, l'ironie ou l'hésitation, et, par conséquent, de qualifier le message transmis par un personnage et de renseigner le spectateur sur l'état d'esprit de ce dernier (timidité, vivacité d'esprit, réflexion, etc.). Selon ces auteurs, le respect de l'indépendance sémantique et syntaxique de chaque sous-titre va généralement de pair avec la prise en compte de ces caractéristiques du langage oral, mais tel n'est pas toujours le cas et le traducteur audiovisuel doit parfois se décider pour l'un ou pour l'autre. En général, il essaie toujours de rendre les hésitations, les pauses ou le rythme de parole dans les sous-titres quand il estime qu'ils contribuent à la transmission d'un message et que les contraintes techniques le permettent.

✚ Pour résumer ce chapitre, nous avons pu voir que, s'ils facilitent la lecture des sous-titres, les procédés de reformulation, de réduction et d'omission produisent une modification de sens dans la majorité des exemples analysés et influencent, par voie de conséquence, la présentation des personnages. Toutefois, le contexte d'une scène permet parfois de compenser cette perte grâce aux informations transmises par les images et la bande-son. En outre, il est à noter que la cohésion textuelle est un aspect à ne pas négliger dans la création de sous-titres, car elle participe de la compréhension de l'ensemble du texte sous-titré. Enfin, si la qualité de la segmentation n'a que très peu d'incidences sur la compréhension des sous-titres par les spectateurs, il est tout de même souhaitable que le traducteur audiovisuel veille à segmenter les sous-titres de manière à restituer, quand il le peut, certaines caractéristiques propres au langage oral, comme les hésitations, les pauses, la vivacité de certaines réparties ou les faux départs, lorsqu'elles contribuent à la présentation des personnages.

## CONCLUSION DE LA PREMIERE PARTIE

Nous avons vu, dans le premier chapitre de cette première partie, qu'il existe de nombreux modes de traduction, les uns apparentés au sous-titrage, les autres au doublage, mais que, quel que soit le mode de traduction, la traduction audiovisuelle connaît des difficultés particulières liées aux contraintes des textes audiovisuels. Nous avons vu également que la traduction audiovisuelle implique, pour le traducteur audiovisuel, de savoir s'adapter au public de la langue d'arrivée et que cette adaptation pose la question de son influence sur l'accueil que réserve le public de la langue d'arrivée à une production audiovisuelle.

Nous avons décidé d'axer le présent travail sur le sous-titrage et avons constaté que ce dernier est soumis à de nombreuses contraintes techniques que nous avons étudiées dans le chapitre II : la contrainte de temps, la contrainte d'espace, le passage d'un code oral à un code écrit, la synchronisation des sous-titres – tant avec l'image qu'avec la bande-son - et la présence du texte source.

Pour mieux analyser les caractéristiques d'un personnage dans les sous-titres d'un film, nous avons établi, dans le chapitre III, une typologie des signes qui composent un texte audiovisuel et de leurs interactions possibles.

Nous avons examiné, dans le chapitre IV, les éléments qui composent un film de fiction, à savoir les dialogues cinématographiques, l'image, le son et les techniques cinématographiques, et avons observé que ces derniers peuvent contribuer à caractériser un personnage.

Nous avons cherché à comprendre, dans le chapitre V, comment on caractérise un personnage de film et avons établi une typologie des traits de caractère d'un personnage. Nous avons constaté à cette occasion qu'il est utile, pour un traducteur audiovisuel, d'avoir des connaissances de base en écriture scénaristique pour comprendre comment le scénariste crée et fait évoluer un personnage de film.

Dans les chapitres VI et VII, nous avons tenté de comprendre plus concrètement comment les caractéristiques d'un personnage de film sont restituées dans les sous-titres. Dans le chapitre VI, nous avons examiné les défis linguistiques du sous-titrage qui nous semblent être le plus liés aux personnages : le style, le registre, les

dialectes, les mots tabous, jurons et interjections, et les références culturelles. Dans le chapitre VII, nous avons analysé des procédés de traduction liés aux contraintes du sous-titrage : la réduction, la reformulation et l'omission. Nous nous sommes également penchée sur la cohésion textuelle et sur la segmentation des sous-titres.

Il ressort de cette première partie que transformer un dialogue original en sous-titres est une tâche complexe pour le traducteur audiovisuel, car il doit créer des dialogues en langue d'arrivée qui semblent naturels et spontanés et qui répondent autant aux règles de l'oral que de l'écrit, tout en respectant les contraintes techniques du sous-titrage. En outre, les dialogues qu'il traduit sont composés de différents types de signes audiovisuels, dont l'interaction oriente le message d'une scène ou du film en général. Il ne traduit pas seulement les dialogues proprement dits, mais aussi des éléments de sens contenus dans les images ou la bande-son d'un film, qui doivent donc être vus et restitués. C'est une tâche qui peut s'avérer difficile quand il s'agit de restituer des éléments aussi subjectifs et subtils que les traits de caractère d'un personnage, et les traducteurs audiovisuels s'y emploient, en utilisant des procédés de traduction spécifiques, qui tiennent compte des contraintes techniques propres au sous-titrage.

## SECONDE PARTIE

Selon nous, la typologie des productions audiovisuelles de Nedergaard-Larsen (1993 : 221), présentée au chapitre IV du présent travail, est applicable aux productions audiovisuelles en général, et plus spécifiquement aux films de fiction. En effet, l'élément central d'un film de fiction peut être :

- les personnages, notamment dans les films relatant la vie d'un personnage historique ;
- les événements, notamment dans les films d'action ;
- le langage, notamment dans les films de réalisateurs comme Woody Allen, passés maîtres dans le maniement des mots, des concepts et des images avec humour, ironie et autodérision.

Pour l'étude de cas du présent travail, nous pensons que le choix le plus judicieux est un film de fiction dans lequel les personnages sont centraux. Après avoir envisagé plusieurs réalisateurs et plusieurs films, il nous a semblé que les films de Ken Loach se prêteraient particulièrement bien à notre étude : ce sont des films de fiction dans lesquels les personnages jouent un rôle fondamental.

## I. Présentation de Ken Loach et du film *Jimmy's Hall*

### A. Présentation du réalisateur

Né en 1936 en Grande-Bretagne, Ken Loach est un réalisateur, scénariste et producteur de films politiquement et socialement engagé. Issu d'un milieu modeste, plutôt conservateur, il est un élève brillant et intègre l'université d'Oxford, où il étudie le droit, mais il renonce à une carrière d'avocat pour devenir acteur, puis réalisateur pour la télévision et pour le cinéma.

Connu pour ses films de protestation, il veut « raconter le monde tel qu'il est »<sup>13</sup>, « évoquer simplement les relations qui unissent les gens »<sup>14</sup> et, ce faisant, il cherche à exprimer le point de vue des oubliés et des laissés pour compte. Il a une vision politique du cinéma et de la vie quotidienne des gens et considère que les deux sont intimement liées :

Quand on fait des films sur la vie des gens, la question politique est cruciale. Et puis quand on veut faire un film sur une famille, on se demande ce qui conditionne sa vie. Comme notre logement, notre travail influencent-ils nos relations ? Est-ce qu'on part en vacances ? Que faisaient nos parents ? Quelle éducation avons-nous reçue ? Tout ça, c'est le résultat d'un combat politique sur plusieurs générations. On ne peut pas y échapper. (Ken Loach, 2016)<sup>15</sup>

Dans ses films, la vie quotidienne des gens apparaît au premier plan et les grandes questions politiques figurent en toile de fond. Ken Loach essaie de filmer de la façon

---

<sup>13</sup> Citation extraite du documentaire *Ken Loach, un cinéaste en colère*, 2016. La version citée est la version doublée.

<sup>14</sup> *Ibid.*

<sup>15</sup> *Ibid.*

la plus réaliste possible, sur le vif. Pour rendre les scènes réalistes et les personnages crédibles, il ne dirige pas ses acteurs. Ces derniers ne reçoivent le scénario qu'au dernier moment, voire pas du tout, et jouent les scènes dans l'ordre de figuration, sans connaître la suite. Dans sa quête d'authenticité, il pousse les acteurs à dévoiler leur vulnérabilité :

Je cherche des acteurs qui ne se protègent pas, des acteurs prêts à dévoiler leur esprit, leurs pensées, leurs faiblesses. Mais beaucoup de comédiens érigent des remparts. Ils développent des techniques pour donner une impression, créer une illusion. Mais moi, je veux aller plus loin. Je veux être au plus près de ce qu'ils sont vraiment. La vulnérabilité est une qualité essentielle, mais j'ai la responsabilité de ne pas non plus exploiter ça. Il faut que les comédiens se sentent en sécurité pour se sentir vulnérables. (Ken Loach, 2016)

De cette recherche d'authenticité témoignent aussi les acteurs de ses films. Ainsi, dans une interview réalisée en 2016<sup>16</sup>, l'acteur Cillian Murphy déclare au sujet de Ken Loach : « Il essaie de trouver une facette de l'acteur qu'il pourra utiliser. Il s'intéresse moins à notre jeu qu'à nous en tant que personne. » Selon lui, le fait de ne pas être préparés à la scène qu'ils doivent jouer oblige les acteurs à être vraiment eux-mêmes :

Il n'y a pas de repères, pas de « action ! », pas de « coupez ! ». On n'a pas de scénario écrit. On doit juste réagir à ce qui se passe sur scène. Du coup, on est purement dans l'émotionnel, pas dans l'intellectuel. (Cillian Murphy, 2016)<sup>17</sup>

## B. Présentation du film

Nous avons choisi le film *Jimmy's Hall*, réalisé par Ken Loach et sorti en salles en 2014. S'inspirant de faits réels, ce film brosse le portrait d'un militant socialiste irlandais méconnu, qui a pris part à la guerre d'indépendance de l'Irlande (1919-1921), puis à la guerre civile irlandaise (1921-1923). Il a dû s'exiler aux États-Unis à la fin de la guerre civile. Il est revenu en Irlande dix ans plus tard.

---

<sup>16</sup> *Ibid.*

<sup>17</sup> *Ibid.*

## 1. Cadre historique

Le 6 décembre 1921, le traité anglo-irlandais met fin à la guerre d'indépendance irlandaise et donne naissance à l'Etat libre d'Irlande. Ce traité définit notamment la partition du pays. Le nord de l'Irlande, à majorité protestante, reste au sein du Royaume-Uni. Ce traité divise les indépendantistes irlandais : l'INA (Irish National Army) est partisane du traité, tandis que l'IRA (Irish Republican Army) s'y oppose. Entre 1922 et 1923 a lieu la guerre civile irlandaise, que les partisans du traité, soutenus par la Grande-Bretagne, les grands patrons, les propriétaires terriens et l'Église catholique, gagnent (Ó Drisceoil, 2014 : 151-153). Mais en 1932 les opposants au traité remportent les élections (Ó Drisceoil, 2014 : 155).

## 2. Synopsis

En 1932, le militant républicain Jimmy Galton revient dans son Irlande natale, après un exil forcé de dix ans aux Etats-Unis. Il compte aider sa mère à exploiter la ferme familiale et y mener une vie paisible. Le comté de Leitrim, où se trouve la ferme, est frappé par le chômage et la misère. Les jeunes du comté, en quête de liberté, supplient Galton de rouvrir un bâtiment à l'abandon, le *Pearse-Connolly Hall*, une salle communautaire qu'il avait fondée avant d'être exilé et qui servait d'espace culturel, de dancing, mais aussi de tribunal local pour régler des conflits portant sur la répartition des terres. Aux yeux de ces jeunes, Galton est un héros. Il avait autrefois aidé des familles expulsées par de grands propriétaires terriens à recouvrer leurs terres. Il hésite tout d'abord à rouvrir le *Pearse-Connolly Hall*, car il craint d'attiser de vieilles haines, mais il finit par y consentir. Avec l'aide de quelques voisins et amis, il restaure le bâtiment. Ensemble, ils y organisent des fêtes, des cours de chant, de danse, de poésie, de dessin, de boxe et de menuiserie, et Galton leur fait écouter des disques de jazz qu'il a rapportés d'Amérique (Ó Drisceoil, 2014 : 155-156). Des discussions politiques y sont également menées. Le *Pearse-Connolly Hall* connaît un vif succès auprès de la population. L'influence de Galton et de ses idées progressistes va croissant, mais il ne tarde pas à s'attirer les foudres du prêtre de la paroisse et des propriétaires terriens. Le premier voit dans cette initiative sociale une atteinte à son pouvoir et décrit le *Pearse-Connolly Hall* dans ses prêches comme un lieu de débauche. Les seconds considèrent Galton comme un agitateur communiste

et craignent qu'il ne finisse par saper leur autorité sur la population. La défense par Galton d'une famille chassée de ses terres par un riche propriétaire terrien met le feu aux poudres. Le *Pearse-Connolly Hall* est attaqué à l'arme à feu et, une nuit, finit par être incendié (Ó Drisceoil, 2014 : 156). Le prêtre brandit la menace communiste. Et, alors que le Congrès eucharistique à Dublin met le pays en effervescence, le gouvernement d'Eamon de Valera, pourtant traditionnellement opposé au pouvoir des grands propriétaires terriens, de l'Église catholique et des grands patrons, finit par céder à la pression de l'Église catholique. Jimmy Galton est arrêté et expulsé d'Irlande sans procès (Ó Drisceoil, 2014 : 157-158).

### C. Le choix du film

Notre analyse des sous-titres d'un film portant sur l'ensemble des traits de caractère d'un personnage, nous avons exclu les films dans lesquels les personnages sont caricaturaux, car une caricature présente généralement un ou deux traits de caractères de façon exagérée et/ou déformée. Dans le film *Jimmy's Hall*, Ken Loach a voulu raconter l'histoire de Jimmy Galton en restant le plus fidèle possible à la réalité historique. Son souci d'authenticité dans la caractérisation des personnages l'a amené à montrer les différentes facettes des personnages. Or c'est la restitution dans les sous-titres de ces différentes facettes qui nous intéresse. Le réalisme du réalisateur a donc été un élément déterminant dans le choix de ce film.

Nous avons choisi *Jimmy's Hall* également pour son thème central : la liberté de conscience. Nous trouvons particulièrement intéressant de voir comment cette notion est perçue par les différents personnages du film et voulons notamment étudier le contraste entre d'une part, Jimmy Galton, ses amis, ses sympathisants et la jeunesse du comté et, d'autre part, les représentants de l'Etat et de l'Eglise. Les uns sont épris de liberté et de justice sociale. Les autres, pris dans un carcan moralisateur et réactionnaire, entendent bien conserver leur autorité sur les habitants du comté. Comment ce contraste est-il géré dans les sous-titres ? C'est ce que nous verrons dans le chapitre III de cette seconde partie du présent travail.

## II. La méthodologie

Pour choisir les extraits de dialogue à analyser, nous avons retenu comme critère de sélection les trois fonctions du dialogue filmique (la fonction de structuration de l'intrigue, la fonction narrative et informative et la fonction de présentation des personnages et de mise en évidence des relations) énoncées par Remael (2008 : 60-61) et développées dans le chapitre 4 de la première partie du présent travail. Nous avons veillé à ce que les extraits choisis comportent la fonction de caractérisation des personnages et de mise en évidence de leurs relations. Ce faisant, nous avons pu observer que ces extraits comportent même souvent deux des fonctions du dialogue filmique, voire les trois. Selon nous, cela ne gêne en rien notre analyse dès lors que la fonction de caractérisation des personnages et de mise en évidence de leurs relations y est présente.

Ensuite, nous avons sélectionné, dans les extraits choisis, les répliques qui nous paraissaient les plus caractéristiques des personnages et, pour les différencier des autres répliques de l'extrait, nous les avons colorées en bleu.

Nous avons par ailleurs estimé qu'il fallait sélectionner pour chaque personnage au moins deux répliques caractéristiques par extrait pour que l'ensemble du corpus analysé soit suffisamment représentatif. Pour les personnages jouant un rôle important dans l'histoire, qui ont souvent un plus grand nombre de répliques caractéristiques, nous avons pu analyser plus de deux répliques caractéristiques par extrait.

Comment relever les éléments qui caractérisent un personnage de film ? Sur quels critères pouvons-nous nous baser ? Pour répondre à ces questions, nous avons élaboré un modèle descriptif pour l'analyse des sous-titres du film *Jimmy's Hall*. Ce modèle est inspiré du modèle descriptif de Franzelli (2011 :123), qui répertorie tous les signes dialogiques et filmiques relatifs à la colère. Nous les avons décrits dans le chapitre IV de la première partie du présent travail. Nous partons du principe que, si ce modèle descriptif s'applique à l'analyse de la colère, il peut servir aussi à déterminer tous les aspects identitaires, physiques, psychologiques, moraux, sociaux et culturels d'un personnage. Aussi avons-nous repris les différents aspects d'un

personnage de film, décrits dans le chapitre V de la première partie du présent travail. Notre modèle est résumé dans le tableau ci-dessous :

		Les différents aspects d'un personnage				
		Données personnelles (nom, prénom, âge, sexe, nationalité,...)	Aspect physique (taille, poids, allure, vêtements,...)	Aspect psychologique (émotions, choix de vie opérés, valeurs, croyances,...)	Aspects sociaux et culturels (revenu, statut social, statut familial, métier,...)	
Signes dialogiques et filmiques	Signes dialogiques	signes verbaux <sup>18</sup>				
		signes sonores <sup>19</sup>				
		signes visuels <sup>20</sup>				
	Signes filmiques	signes visuels <sup>21</sup>				
		signes sonores <sup>22</sup>				
		Techniques cinématographiques <sup>23</sup>				

<sup>18</sup> Dialogues et sous-titres.

<sup>19</sup> Durée des syllabes, prosodie, durée des pauses, interruptions et chevauchements.

<sup>20</sup> Images des locuteurs dans le champ de la caméra et éléments posturo-mimo-gestuels (mouvements des mains et des bras, mimiques faciales, regards, grattements, changements de position, etc.).

<sup>21</sup> Décor, vêtements et accessoires.

<sup>22</sup> Chansons, musiques et bruits.

<sup>23</sup> Mouvements de caméra, échelle des plans, utilisation du champ et angles de prise de vue.

Dans le chapitre III de la seconde partie du présent travail, notre tâche consistera, dans un premier temps, à définir les caractéristiques de quatre personnages du film *Jimmy's Hall*. Dans un deuxième temps, nous examinerons comment les signes dialogiques et filmiques révélateurs des caractéristiques de ces personnages sont restitués dans les sous-titres.

### III. Les personnages du film

Avant de commencer l'analyse des sous-titres, nous aimerions attirer l'attention du lecteur sur la signification du signe // apparaissant dans la colonne « sous-titres » de la liste des dialogues : ce signe marque un changement de plan et l'apparition d'un nouveau sous-titre à l'écran. D'autre part, les répliques en bleu dans le dialogue original (colonne « action/dialogue ») sont celles qui sont analysées. Les répliques en noir ont simplement pour fonction d'aider à la compréhension du contexte.

Nous avons choisi ces quatre personnages pour la richesse et la complexité de leurs caractéristiques. Nous considérons que Jimmy Gralton, Alice Gralton, Father Sheridan et Father Seamus sont des personnages particulièrement intéressants à étudier du point de vue de la caractérisation.

#### A. Jimmy Gralton

##### 1. Eléments biographiques du personnage

Jimmy Gralton est un militant socialiste irlandais très engagé. Il se lance dans la vie professionnelle dès l'âge de 14 ans, en s'essayant à divers métiers et en voyageant à travers le monde. En 1907, à l'âge de 21 ans, il émigre aux États-Unis où il s'engage dans le mouvement syndicaliste et devient membre d'une organisation qui soutient le parti républicain en Irlande. Il rentre en Irlande une première fois en 1921. Avec l'aide de quelques amis et voisins, il crée le *Pearse-Connolly Hall* sur les terres familiales. Mais il est obligé de fuir le pays et passe dix ans aux États-Unis, avant de revenir en Irlande, en 1932. Il décide de rouvrir le *Pearse-Connolly Hall*, qui devient un centre communautaire où sont enseignés les arts et la culture et où sont mis en

pratique les principes de la démocratie participative et du socialisme. Son influence grandissante déplaît fortement aux autorités gouvernementales et religieuses en place, qui voient en lui une menace à l'encontre de leur propre pouvoir. Cependant, fidèle à ses idées et à ses valeurs, Jimmy Galton ne se soumet pas. Il est finalement expulsé de son pays sans procès. Il vivra aux États-Unis jusqu'à son décès, le 29 décembre 1945.

## 2. Caractéristiques du personnage

Les différents métiers de Jimmy Galton et ses voyages à travers le monde révèlent un caractère aventurier, avide d'expériences. Son engagement dans le mouvement syndicaliste de l'époque traduit une aspiration à plus de justice sociale. Son entourage voit en lui un homme chaleureux, brillant, intelligent, intègre et généreux. Il est perçu comme étant compatissant avec la détresse des gens et sensible à l'injustice sociale. Personnage charismatique, il est aussi un homme ordinaire à qui tout le monde peut s'identifier. Excellent orateur, il a des qualités de leader et ses discours trouvent un écho dans les milieux paysans et ouvriers.

## 3. L'analyse des sous-titres

### Extrait n°1

Action/Dialogue	Spot No.	Début	Fin	Total	Sous-titre
<b>JIMMY TO MALE JOURNALIST:</b> The Tans burnt the church hall down in Gowell about a year ago, so we decided to build our own.	2/14	18 :34	18 :39	00 :05	Les Tans ont brûlé la salle de l'église, // alors on a décidé de construire la nôtre. //
<b>MALE JOURNALIST TO JIMMY:</b> With, er, what money?	2/15	18 :40	18 :41	00 :01	Avec quel argent ? //
<b>JIMMY TO MALE JOURNALIST:</b> I had some savings from the States and a few friends, too.	2/16	18 :41	18 :43	00 :02	J'avais des économies des États-Unis et quelques amis. //

<b>MALE JOURNALIST TO JIMMY:</b> So if it's your money and your land, does that mean that it's your hall?	2/17	18 :44	18 :46	00 :02	Si c'est votre argent et votre terre, ce dancing vous appartient ? //
<b>TESS (O.S.) TO MALE JOURNALIST:</b> No.	2/18	18 :47	18 :48	00 :01	Non. //
<b>TESS TO MALE JOURNALIST:</b> It's built by the voluntary labour of the community, and it's run by an elected committee.	2/19	18 :48	18 :52	00 :04	Il est construit par des bénévoles, // et dirigé par un comité élu. //

La scène se passe en 1921, pendant la construction du *Pearse-Connolly Hall*. Dans la réplique 2/14, Jimmy Gralton explique la raison d'être de ce local au journaliste qui l'interviewe : lui et ses amis veulent construire leur propre salle communautaire parce que la salle paroissiale du village voisin a été réduite en cendres par les Black and Tans (une force armée créée par le gouvernement britannique pour combattre les indépendantistes irlandais) un an plus tôt. Certaines informations du dialogue original ont été omises dans ce sous-titre. En effet, celui-ci ne révèle rien sur le lieu et la date de l'incendie. Une petite nuance a également été effacée dans le texte traduit : le verbe « burned down », qui signifie que le local a été complètement détruit par les flammes et non pas seulement endommagé, a été traduit dans les sous-titres par « brûlé », ce qui ne précise pas la gravité des dommages causés. Si ces omissions n'entravent pas la compréhension générale de l'histoire, elles modifient légèrement la caractérisation du personnage de Jimmy Gralton. En effet, dans la version originale, la précision des informations apportées par Gralton au journaliste renforce l'impression chez le spectateur que ce dernier est un homme très engagé sur le plan politique et social. Les détails qu'il donne au journaliste témoignent de son désir de convaincre ce dernier du bien-fondé de leur projet. L'absence de ces informations dans les sous-titres donne l'impression que le personnage répond de façon un peu évasive. Son désir de convaincre semble un peu émoussé. On peut toutefois comprendre que le choix du traducteur audiovisuel d'omettre ces éléments a été motivé par des contraintes techniques : la mention de ces éléments aurait rallongé le sous-titre au-delà du chiffre moyen de 40 caractères par sous-titre et aurait rendu

celui-ci plus difficile à lire pour le spectateur. De plus, le traducteur audiovisuel a pu estimer que les signes dialogiques visuels et sonores (prosodie, ton de la voix, mouvements des mains et des bras, mimiques faciales, regards, distance entre les locuteurs) renseignent suffisamment sur le caractère du personnage de Jimmy Galton et en disent long sur sa force de conviction : il se tient physiquement proche du journaliste, le regarde souvent dans les yeux, répond sans hésitation à ses questions et parle avec conviction. De plus, Galton et le journaliste sont filmés en plan rapproché, ce qui permet au spectateur de porter son attention sur le regard et sur les expressions faciales des personnages afin de mieux comprendre leurs intentions et leur psychologie. Ainsi, la force de conviction qui transparaît dans le dialogue original est atténuée dans les sous-titres, mais les images compensent cette omission.

### Extrait n°2

Action/Dialogue	Spot No.	Début	Fin	Total	Sous-titre
<b>DEZZIE TO JIMMY:</b> Are you ready for this again, Jimmy?	2/158	28 :37	28 :39	00 :02	Tu es prêt à recommencer ? //
<b>JIMMY TO ALL:</b> Jeez. Life's too short. We've no choice, do we?	2/159	28 :43	28 :46	00 :03	La vie est trop courte. // On n'a pas le choix. //
<b>MOLLY (O.S.) TO JIMMY:</b> No.	2/160				[non sous-titré]
<b>JIMMY TO ALL:</b> Come on, there's work to be done.	2/161	28 :48	28 :49	00 :01	Allez, on a du travail. //

Cette scène a lieu en 1932. De retour en Irlande après un exil forcé de dix ans aux Etats-Unis, Jimmy Galton retourne au *Pearse-Connolly Hall* et se replonge dans ses souvenirs. Il retrouve ses amis, rassemblés devant le local, qui lui demandent s'il est prêt à le rouvrir. C'est une décision qui peut être lourde de conséquences pour lui, car il risque de réveiller ses anciens ennemis, en particulier le prêtre du comté et les grands propriétaires terriens. Cependant, Galton accepte de relever le défi. Il ne peut s'empêcher de vivre pour ses idées, quel que soit le prix à payer. Avant de

répondre à ses amis, il tire une dernière bouffée sur sa cigarette et jette le mégot, deux gestes qui pourraient signifier qu'il cherche à gagner quelques secondes avant de répondre, comme s'il devait encore surmonter une dernière hésitation. Son geste de la tête (il secoue la tête) montre toutefois son tiraillement entre rouvrir le *Pearse-Connolly Hall* et mener une vie paisible.

La réplique « Jeez. Life's too short. » (2/159) témoigne de son enthousiasme et de son besoin de vivre sa vie pleinement. L'interjection « jeez », omise dans les sous-titres, atténue quelque peu l'expression de cet enthousiasme.

La réplique « We've no choice, do we ? » (2/159) montre une facette humoristique de ce personnage, de l'espièglerie et un tempérament fougueux qui fait fi des risques encourus. L'omission du *question tag* « do we ? » dans les sous-titres rend sa réplique plus péremptoire que dans la version originale et atténue l'espièglerie et la fougue exprimées dans ses paroles. Cependant, son tempérament enthousiaste transparaît dans le geste d'ouverture des bras, paumes vers l'avant, qui accompagne cette réplique. Son sourire espiègle et le ton enjoué de sa voix contribuent également à exprimer ces traits de caractère. On peut considérer ici que ces signes dialogiques visuels et sonores (mimiques, gestes et ton de la voix) compensent l'effet péremptoire produit par l'omission du *question tag* « do we ? ».

Enfin, quand, arborant un large sourire, Gralton lance à ses amis « come on, there's work to be done » (2/161), tout en les invitant d'un geste à entrer dans le local, on peut percevoir, là encore, son enthousiasme, mais aussi son caractère chaleureux et son humanité. Ces traits de caractère sont bien restitués dans le sous-titre « Allez, on a du travail ! ». Le choix de l'injonction « allez » pour traduire « come on » nous semble approprié, en ce sens qu'elle restitue bien le caractère boute-en-train de Jimmy Gralton. En outre, le choix du pronom « on » renforce sa nature chaleureuse et son esprit fédérateur et donne le sentiment d'une équipe unie, soudée.

Dans cette scène, on peut considérer que l'attitude joviale et enthousiaste de Jimmy Gralton, son sourire espiègle et son ton enjoué compensent les omissions dans les sous-titres. Là encore, il aurait été techniquement difficile pour le traducteur audiovisuel d'éviter de faire ces omissions, sans prendre le risque de trop charger les sous-titres en informations, le sous-titre correspondant à la réplique 2/159

comportant déjà 35 caractères avec les omissions. En raccourcissant les sous-titres, le traducteur audiovisuel permet aux spectateurs de se concentrer plus sur les images, qui, dans cette scène, en disent long sur la personnalité de Jimmy Gralton.

### Extrait n°3

Action/Dialogue	Spot No.	Début	Fin	Total	Sous-titre
<b>JIMMY TO ALL:</b> We need to take control of our lives again.	5/72	16 :46	16 :49	00 :03	Nous devons reprendre le contrôle de notre vie. //
<b>JIMMY TO ALL:</b> Work for need not for greed.	5/73	16 :50	16 :52	00 :02	Travailler par besoin et non par cupidité. //
<b>JIMMY TO ALL:</b> And not just to survive like a dog but... but to live and to celebrate.	5/74	16 :53	16 :57	00 :04	Et pas seulement pour survivre dans la misère, mais pour vivre... // ...et faire la fête. //
<b>JIMMY TO ALL:</b> And to dance -- to sing ...	5/75	16 :58	17 :00	00 :02	Pour danser et chanter //
<b>MAN (O.S.):</b> Yes!	5/76				[non sous-titré]
<b>JIMMY TO ALL:</b> ... as free human beings.	5/77	17 :01	17 :04	00 :03	en étant des hommes libres ! //

La scène a lieu en août 1932. Des membres de l'IRA décident d'aider à se réinstaller dans une ferme une famille qui en avait été expulsée par le propriétaire. A l'occasion de cet événement et à la demande de ces membres de l'IRA, Jimmy Gralton prononce un discours portant sur la lutte des classes et sur les excès de la spéculation financière. Il exhorte ses auditeurs, venus soutenir la cause de l'IRA, à lutter pour l'amélioration de leurs conditions de vie et à prendre leur destin en main.

La réplique 5/72 (« We need to take control of our lives again. ») résume la pensée de Jimmy Gralton : la nécessité pour les classes défavorisées de devenir plus autonomes et plus libres. Cette réplique a été traduite dans les sous-titres par « nous devons reprendre le contrôle de notre vie. ». Le traducteur audiovisuel aurait pu choisir une formule plus courte, comme « reprendre nos vies en main ». Cependant, son choix de traduire « We need to take control of our lives again. » par « Nous

devons reprendre le contrôle de notre vie. » peut avoir été motivé par le souci de retenir, dans les sous-titres, des mots qui ressemblent, phonétiquement et morphologiquement, à leur équivalent dans le dialogue d'origine afin d'éviter que les spectateurs ne soient amenés à penser que ces mots qu'ils comprennent dans la langue de départ n'ont pas été traduits.

Dans la version originale, « our lives » ne peut être exprimé qu'au pluriel. En français, le pluriel et le singulier sont possibles. Dans ce sous-titre, le traducteur audiovisuel a opté pour le singulier pour traduire « our lives », un choix qui donne l'impression que le message de Jimmy Galton s'adresse à un grand nombre de personnes prises collectivement : « notre vie » donne une portée collective au message de Jimmy Galton, comparable à celle qu'il a dans la version originale. Si le traducteur audiovisuel avait opté pour le pluriel, il aurait plutôt fait appel à l'esprit individuel de chaque auditeur. De ce point de vue, on peut dire que cette subtilité de la pensée de Galton (la portée collective de son message) a bien été restituée dans la traduction.

La phrase « work for need, not for greed » a tout d'un slogan politique et pourrait être une paraphrase de la citation de Gandhi : « Earth provides enough to satisfy every man's needs, but not every man's greed. ». « Work for need » signifie « travailler pour satisfaire ses besoins élémentaires » et s'oppose à « work for greed », qui exprime l'idée de travailler pour satisfaire sa cupidité, c'est-à-dire amasser de l'argent ou des biens au-delà de ses besoins, au détriment des autres. Dans la version sous-titrée, cette phrase est traduite par « Travailler par besoin et non par cupidité. », ce qui nous semble tout à fait correct du point de vue du sens. Cependant, pour conserver le style du discours politique et la rime de l'énoncé original, cette phrase aurait également pu être traduite par « Travailler par nécessité et non par cupidité. », qui ressemble plus encore à un slogan politique et met encore mieux en évidence les talents d'orateur de Jimmy Galton.

Jimmy Galton s'exprime aussi par métaphore dans son discours politique, mais les métaphores en anglais ne sont pas toujours transposables littéralement en français. Ainsi, dans la réplique 5/74, « to survive like a dog » a été très justement traduit par « survivre dans la misère », une expression plus idiomatique et plus explicite en français. Cette réplique a été divisée en deux sous-titres, le premier contenant

beaucoup d'informations, et le second, peu. Si ce choix de répartition peut sembler curieux à première vue, il nous semble néanmoins judicieux, car il a pour but la synchronisation du sous-titre avec le rythme de parole de Jimmy Galton. Le rythme de parole a d'autant plus son importance dans un discours politique qu'il participe de la force de conviction de l'orateur. Pour le traducteur audiovisuel, le fait de veiller à synchroniser le rythme de parole de Jimmy Galton avec les sous-titres contribue à mettre en évidence les talents d'orateur de celui-ci dans cette scène.

La traduction de « as » dans la réplique 5/77 (« as free human beings ! ») nous semble un peu problématique. La traduction de cette réplique, « en étant des hommes libres ! », donne l'impression qu'être des hommes libres décrit simplement dans quel état d'esprit les gens dansent et font la fête. Or, quand Galton dit « as free human beings ! », il exprime plus qu'un simple état d'esprit. Il exprime un point de vue : la liberté doit être considérée comme un droit universel propre à chaque être humain (on peut y voir une référence à la déclaration universelle des droits de l'homme). Le fait d'être des êtres humains libres serait donc à comprendre ici comme un droit universel et non pas seulement l'état d'esprit dans lequel on peut se trouver quand on danse et chante. Danser et chanter deviennent dès lors une des conséquences possibles de ce droit universel. D'autres traductions possibles pour cette réplique pourraient être : « en tant qu'hommes libres ! », « comme les hommes libres que nous sommes ! » ou « en totale liberté de conscience ! ». Ces propositions aboutissent, pour certaines d'entre elles, à des sous-titres plus longs, mais les contraintes de temps et d'espace le permettent ici. Cette phrase du discours de Jimmy Galton est importante car elle est la dernière de son discours. Or la dernière phrase d'un discours politique a souvent une importance particulière car elle vise à marquer les esprits et à emporter l'adhésion des auditeurs. Concernant le sous-titre de cette phrase (réplique 5/77), nous trouvons souhaitable que le traducteur audiovisuel mesure bien la portée universelle du message transmis et veille à la restituer dans les sous-titres.

Dans cette scène, la pensée politique et le talent d'orateur de Jimmy Galton ont été globalement très bien restitués dans les sous-titres, de même que le style du discours politique de la version originale. De notre point de vue, seule la traduction de « as » dans la dernière phrase du discours crée une ambiguïté dans les sous-

titres et, de ce fait, ne restitue pas pleinement la portée universelle du message politique de Jimmy Gralton.

## B. Alice Gralton

### 1. Éléments biographiques du personnage

Alice Gralton est la mère de Jimmy Gralton. Paysanne, elle a eu une vie difficile. Elle est heureuse que son fils soit de retour à la ferme et elle est très fière de ce qu'il accomplit pour les habitants du comté de Leitrim.

### 2. Caractéristiques du personnage

C'est une femme forte, qui a surmonté bien des épreuves (pauvreté, guerre, mort d'un de ses fils à l'âge adulte). Elle a ses principes, possède une certaine liberté de pensée et ne se laisse pas facilement intimider. Elle est aussi une intellectuelle autodidacte férue de littérature. Elle semble avoir élevé ses enfants en leur inculquant des valeurs telles que l'honnêteté, la gentillesse et l'amour de leur pays.

### 3. L'analyse des sous-titres

#### Extrait n°4

Action/Dialogue	Spot No.	Début	Fin	Total	Sous-titre
<b>FATHER SHERIDAN (O.S.) TO ALICE:</b> A lot of water under the bridge. But, you know, New York is a tough place.	1/103	11 :20	11 :24	00 :04	Il s'en est passé, du temps. // New-York est une ville difficile.
<b>FATHER SHERIDAN (O.S.) TO ALICE:</b> It'll be quite a shock from city life to our humble country ways.	1/104	11 :25	11 :29	00 :04	Ça va lui faire un choc // de passer de la vie urbaine à cette modeste vie de paysan. //
<b>FATHER SHERIDAN TO ALICE:</b> Do you think he's matured?	1/105	11 :30	11 :32	00 :02	Il a mûri, selon vous ? //
<b>ALICE (O.S.) TO FATHER SHERIDAN:</b> Well, we all change, Father. Wouldn't you agree?	1/106	11 :33	11 :36	00 :03	On change tous. // Vous ne croyez pas ? //

<b>FATHER SHERIDAN TO ALICE:</b> Well, God willing, we all change for the better. (CHUCKLES)	1/107	11 :37	11 :40	00 :03	Si Dieu le veut, on se bonifie. //
<b>FATHER SHERIDAN TO ALICE:</b> Do you think he'll, er, do you think he'll stay?	1/108	11 :41	11 :44	00 :03	Pensez-vous... // qu'il restera ? //
<b>ALICE TO FATHER SHERIDAN:</b> He was born in this house, Father.	1/109	11 :45	11 :47	00 :02	Il est né dans cette maison. //
<b>ALICE TO FATHER SHERIDAN:</b> The decision will be his. I will leave that up to him.	1/110	11 :48	11 :51	00 :03	C'est lui qui décidera. Je le laisserai faire. //

La scène se passe en 1932, peu après le retour de Jimmy Gralton dans son pays natal. Father Sheridan, le prêtre de la paroisse de Leitrim, est inquiet de voir revenir cet homme qu'il considère comme un fauteur de troubles. Il rend visite à Alice Gralton, la mère de Jimmy, pour tenter d'en savoir plus sur les intentions de son fils et pour faire une offre à ce dernier dans le but de l'éloigner de la région. Alice répond aux questions du prêtre avec politesse et pondération.

Quand le prêtre lui demande si son fils a mûri, Alice lui répond habilement : « Well, we all change, Father. Wouldn't you agree? » (réplique 1/106). Il n'a pas échappé à Alice que le prêtre remet son fils en cause. Elle ne partage pas son point de vue, mais fait preuve de circonspection. Elle ne s'oppose pas frontalement à lui. Au sous-entendu du prêtre, elle répond par un autre sous-entendu. En effet, la réplique d'Alice (1/106) peut être interprétée comme une critique à peine voilée à l'encontre de ce dernier. L'appellation « Father » dans le dialogue original semble être ici plus qu'une marque de déférence à l'égard du prêtre. Accolée à la phrase « well, we all change », elle permet à Alice de sous-entendre que tout le monde change...y compris lui, qu'il n'est pas irréprochable et qu'il a des comptes à rendre à la population. La question « wouldn't you agree? » renforce ce sous-entendu. Sans le dire explicitement, Alice renvoie au prêtre la critique que ce dernier a adressé à son fils, Jimmy. Elle lui montre ainsi qu'elle ne se laisse pas intimider par lui et qu'elle a sa liberté de pensée. La réplique 1/106 (« Well, we all change, Father. Wouldn't you agree ? ») a été traduite par « On change tous. Vous ne croyez pas ? ». L'omission de l'appellation « Father » dans les sous-titres rend la réponse d'Alice au prêtre plus sèche, mais aussi plus vague, car Alice donne moins l'impression de défier le prêtre.

Les images ne viennent pas compenser l'altération de la caractérisation du personnage d'Alice du fait de cette omission. On ne voit pas l'expression faciale d'Alice au moment où elle donne cette réplique car le réalisateur a fait le choix de filmer le prêtre : il la scrute comme pour la sonder, déceler en elle un signe qui trahirait sa pensée profonde. Il prend toute la place. On a l'impression que les paroles d'Alice ne l'atteignent pas. Il lui répond d'ailleurs par une pirouette (« Well, god willing, we all change for the better »), tout en esquissant un sourire et en mettant du sucre dans son thé. Ses mots et son comportement montrent qu'il ne se laisse pas déstabiliser. Il semble très sûr de lui.

Plus tard dans la conversation, quand le prêtre demande à Alice si son fils a l'intention de rester, elle lui répond sans hésiter : « He was born in this house, Father. The decision will be his. I will leave that up to him. » (répliques 1/109 et 1/110). Dans la première phrase, elle ne répond pas directement à sa question, mais lui rappelle une évidence : son fils est chez lui dans cette maison et c'est à lui de décider s'il lui plaît d'y vivre ou non. Elle montre ainsi qu'elle ne laisse pas le prêtre s'ingérer dans sa vie, ni dans celle de son fils. Elle le remet poliment à sa place en lui faisant comprendre qu'il doit respecter son libre-arbitre et celui de son fils. L'appellation « Father » de la réplique 1/109 (« He was born in this house, Father. ») a plusieurs implications. Elle est, là encore, une marque de déférence, mais elle signifie aussi que c'est bien à lui, le prêtre, qu'Alice se permet de rappeler cette évidence. L'omission de cette appellation dans les sous-titres rend la réponse d'Alice plus sèche que dans la version originale, du fait de l'absence de cette marque de déférence, et ne met pas vraiment en évidence qu'elle fait sentir au prêtre qu'elle a démasqué ses intentions et qu'elle voit clair dans son jeu : elle lui montre qu'elle ne le laissera pas lui dicter ce qu'elle doit faire.

La réplique 1/110 (« The decision will be his. I will leave that up to him. ») a été traduite par « C'est lui qui décidera. Je le laisserai faire. ». La version originale met l'accent sur la décision tandis que la traduction met en avant le personnage. Mettre l'accent sur la décision présente l'avantage de mettre en évidence le libre-arbitre du personnage et répond à la question « à qui appartient la prise de décision ? ». Mettre en avant le personnage répond plutôt à la question « qui décide ? », comme si la personne qui décide pouvait changer. Or, ce que veut exprimer Alice, c'est bien le

droit au libre-arbitre de son fils et non le fait que le décisionnaire peut changer. Pour exprimer cette nuance dans les sous-titres, on pourrait traduire la réplique originale par « La décision lui appartient. », une solution techniquement compatible avec les contraintes de temps et d'espace.

La réplique « I will leave that up to him. », traduite par « Je le laisserai faire. » nous semble un peu problématique, car dans la traduction, on pourrait croire qu'Alice contrôle son fils, qu'elle aurait un pouvoir de domination sur lui. Or la réplique originale serait plutôt à interpréter dans le sens qu'elle a le souci de ne pas influencer son fils, de le laisser totalement libre de faire son choix. Alice Galton montre au prêtre que le respect du libre-arbitre est un principe essentiel pour elle et qu'elle se l'applique aussi à elle-même. Une solution de traduction possible serait : « Il est libre (de décider). ». Comme on vient de parler de décision dans la phrase précédente, l'énoncé « de décider » peut même être omis sans que cela ne gêne la compréhension de la réplique.

Dans cette scène, le caractère perspicace et circonspect d'Alice Galton apparaît clairement dans les sous-titres. On devine également dans les sous-titres qu'Alice Galton est une femme de caractère, qui a sa liberté de pensée et qui ne s'en laisse pas compter. Cependant, certaines nuances de l'attitude d'Alice Galton sont perdues dans la traduction. Ainsi, l'omission de l'appellation « Father » rend le personnage d'Alice Galton plus péremptoire que dans l'original et ne fait pas ressortir sa critique à peine voilée envers le prêtre. En outre, la reformulation dans les sous-titres de la réplique 1/110 ne restitue pas totalement le point de vue d'Alice Galton (notamment le respect de la liberté de chacun de décider librement de sa vie ne ressort pas assez clairement). Les images ne compensent pas ces pertes, soit parce que la caméra ne filme pas Alice Galton au moment où elle parle, soit parce que ses gestes, ses mimiques et ses regards ne permettent pas de comprendre les nuances qui ne sont pas restituées dans les sous-titres.

## C. Father Sheridan

### 1. Eléments biographiques du personnage

Father Sheridan est le prêtre de la paroisse de Leitrim. Il défend les intérêts de l'Église et, sur le plan politique, se range du côté des partisans du traité anglo-irlandais. Il se montre hostile envers Jimmy Galton, en qui il voit un fauteur de troubles et une menace pour son autorité.

### 2. Caractéristiques du personnage

Très conservateur, Father Sheridan est aussi inflexible dans ses opinions et ses croyances. Il craint les idées socialistes de Galton, tout comme les nouvelles influences culturelles que ce dernier insuffle aux habitants de Leitrim, à savoir le jazz et les danses qui y sont liées, comme le Charleston et le Shim Sham. Il considère ce genre de musique et de danses comme une incitation à la débauche et fait tout ce qui est en son pouvoir pour garder son emprise sur la vie morale des gens de sa paroisse. Son conditionnement religieux ne l'empêche toutefois pas d'apprécier secrètement le jazz. Il nourrit même une admiration secrète pour Jimmy Galton et lui reconnaît, entre autres qualités, son intégrité et son caractère incorruptible. Cependant, sa crainte de l'influence grandissante de Galton l'amènera à durcir sa position vis-à-vis de ce dernier.

### 3. L'analyse des sous-titres

#### Extrait n°5

Action/Dialogue	Spot No.	Début	Fin	Total	Sous-titre
<b>FATHER SHERIDAN TO FATHER SEAMUS:</b> First it's, it's the dancing, then the books.	3/74	37 :16	37 :17	00 :01	D'abord la danse, puis les livres. //
<b>FATHER SHERIDAN TO FATHER SEAMUS:</b> He'll start at the bottom with their feet and work up to their brains, if they have any. (CHUCKLES)	3/75	37 :18	37 :21	00 :03	Galton endoctrinera leur cerveau, s'ils en ont un. //

La scène se passe en 1932, après l'annonce de la réouverture du *Pearse-Connolly Hall* dans un journal d'obédience communiste. Father Sheridan essaie de mettre Father Seamus en garde contre l'influence de Jimmy Galton sur les habitants de Leitrim et des environs. Father Seamus pense, quant à lui, que Father Sheridan surestime la dangerosité de Galton, car les communistes ne sont pas nombreux dans le pays. Sur le ton de la désapprobation, Father Sheridan mentionne les moyens qu'il soupçonne Galton d'utiliser pour endoctriner les gens : la danse et les livres. Sa désapprobation s'explique par le fait qu'il condamne l'utilisation de tout autre matériel pédagogique que celui fourni par l'Eglise. De même pour la danse : seules les danses irlandaises traditionnelles trouvent grâce à ses yeux. Il voit tous les autres livres et danses comme une menace directe contre l'autorité de l'Eglise.

Par l'emploi de l'expression verbale « to work up to something », qui, selon le dictionnaire Oxford<sup>24</sup>, signifie « to proceed gradually towards (something more advanced or intense) », Father Sheridan semble vouloir montrer que Galton agit de façon progressive et méthodique. Le prêtre s'exprime de façon implicite, par métaphore. Le mot « endoctriner » n'est jamais prononcé, mais la métaphore qu'il emploie (l'image de l'influence de Galton qui entre dans les gens par les pieds et remonte jusqu'à la tête) laisse deviner que c'est bien d'endoctrinement qu'il s'agit. Le fait qu'elle parte du bas donne à cette influence une connotation diabolique. En effet, selon Father Sheridan, les gens commencent par s'adonner à une activité qui stimule leurs bas instincts (la danse), puis finissent par être contaminés par les idées subversives de Galton. On peut percevoir dans cette métaphore un sous-entendu que Galton agit de façon sournoise et perverse et, par conséquent, l'interpréter comme une tentative de diabolisation de l'action et de la personne de Jimmy Galton.

Le traducteur audiovisuel a choisi de supprimer la métaphore dans les sous-titres, et de résumer le contexte général par le mot « endoctriner », un terme approprié, au vu du contexte, et qui permet d'être plus concis, mais l'inconvénient de ce choix traductif est que la tournure d'esprit perfide de Father Sheridan, justement perceptible dans cette métaphore, est perdue dans la traduction. Toutefois, il faut admettre que la métaphore du prêtre aurait été difficile à restituer dans cette scène, car le prêtre parle

---

<sup>24</sup> « Work up to : proceed gradually towards (something more advanced or intense). », Oxford Dictionary, [https://en.oxforddictionaries.com/definition/work\\_up\\_to](https://en.oxforddictionaries.com/definition/work_up_to), consulté le 01.08.2017.

vite et les changements de plans sont rapides. Le traducteur audiovisuel s'est trouvé ici confronté à une contrainte de temps : c'est probablement dans un souci de synchronisation des sous-titres avec le dialogue original qu'il a choisi d'omettre la métaphore et d'être explicite. Son choix traductif est également judicieux pour une autre raison : les gestes de Father Sheridan (notamment son geste de la main du bas vers le haut, puis circulaire au niveau de la tête), le ton de désapprobation qu'il emploie et le ricanement à la fin de sa réplique, en même temps qu'il se frotte les mains, donnent des informations sur son état d'esprit et compensent en partie la perte de sens implicite due à la suppression de la métaphore. Par ailleurs, même si la collocation « endoctriner les cerveaux » n'est pas des plus heureuses, le terme « cerveau » est ici nécessaire pour des raisons de cohérence textuelle, car il traduit « brains », qui renvoie à « any » dans l'énoncé « if they have any », un peu plus loin. Cet énoncé (« if they have any »), que le prêtre dit en ricanant, en parlant des cerveaux des gens, est important car il révèle son mépris envers les gens ordinaires, et participe donc de sa caractérisation.

Dans cette scène, le fait que Father Sheridan condamne les initiatives de Jimmy Gralton et reproche à ce dernier d'endoctriner les gens apparaît clairement dans les sous-titres. Le mépris du prêtre envers les gens ordinaires y est également manifeste. Cependant, la métaphore de la réplique 3/75, qui exprime de manière implicite la tournure d'esprit sournoise du prêtre, a été omise dans les sous-titres, gommant ainsi le caractère sournois de ce dernier et faisant abstraction de sa stratégie de diabolisation de Gralton. Cette perte de sens du point de vue de la caractérisation du personnage du prêtre est toutefois compensée en partie par les images, en particulier par les gestes et les ricanements de ce dernier, qui contribuent à faire ressortir son caractère sournois.

#### Extrait n°6

Action/Dialogue	Spot No.	Début	Fin	Total	Sous-titre
<b>FATHER SHERIDAN TO JIMMY:</b> <i>Oh, you are a believer, Jimmy.</i>	4/60	57 :48	57 :50	00 :02	Vous êtes croyant, Jimmy. //

<b>FATHER SHERIDAN TO JIMMY:</b> Yes, you are.	4/61	57 :51	57 :52	00 :01	Réellement. //
<b>FATHER SHERIDAN TO JIMMY:</b> And part of me holds you in very high esteem.	4/62	57 :53	57 :56	00 :03	J'ai malgré tout beaucoup d'estime pour vous. //
<b>FATHER SHERIDAN TO JIMMY:</b> So, yes, I will come along and listen to you and your trustees ...	4/63	57 :57	58 :00	00 :03	Et je viendrai vous écouter, vous et vos acolytes, //
<b>FATHER SHERIDAN TO JIMMY:</b> ... once you have brought me the title deeds to the hall ...	4/64	58 :01	58 :04	00 :03	quand vous m'aurez apporté le titre de propriété du dancing //
<b>FATHER SHERIDAN TO JIMMY:</b> ... and have them transferred over to Holy Mother Church.	4/65	58 :05	58 :08	00 :03	qui sera transféré au nom de notre Sainte Mère l'Eglise. //
<b>JIMMY TO FATHER SHERIDAN:</b> I take it back, Father. You do listen ...	4/66	58 :13	58 :15	00 :03	Je retire ce que j'ai dit. Vous écoutez, //
<b>JIMMY TO FATHER SHERIDAN:</b> ... but only when we're on our knees.	4/67	58 :16	58 :18	00 :02	mais seulement quand on est à genoux. //

La scène se passe en 1932. Après un sermon donné par Father Sheridan, dans lequel ce dernier diabolise Jimmy Galton et le *Pearse-Connolly Hall*, les amis de Galton commencent à subir des pressions psychologiques en représailles à leur implication dans les activités du *Pearse-Connolly Hall*. A la suite d'un vote, ils décident de proposer à Father Sheridan de siéger à leur conseil d'administration, dans l'espoir qu'il change d'opinion à leur sujet. Galton se rend chez le prêtre pour lui faire part de leur proposition, mais la conversation prend très vite une mauvaise tournure. Father Sheridan se montre autoritaire et prend Galton de haut. Insensible aux arguments de celui-ci, il campe sur ses positions et dévoile sa véritable intention tout à la fin de la conversation : mettre la main sur le titre de propriété du *Pearse-Connolly Hall* et le transmettre à son autorité hiérarchique, l'Église catholique. Cette exigence du prêtre choque Galton, qui y voit une nouvelle tentative de domination de sa part.

Les répliques 4/60 (« Oh, you are a believer, Jimmy. ») et 4/61 (« Yes, you are. ») de Father Sheridan sont dites sur le ton de la concession et l'expression de son visage (regard insistant) montre qu'il pense réellement ce qu'il dit. Le prêtre concède ici à

Gralton que ce dernier est un bon croyant. Cette concession présente des accents de sincérité, révélés par des signes dialogiques verbaux comme l'interjection « oh », l'accentuation du verbe « are » et la réplique 4/61 (« Yes, you are. »), dont la fonction est de confirmer la réplique précédente. Cependant, Father Sheridan ne fait pas cette concession par hasard. Celle-ci est destinée à endormir la vigilance de Gralton afin qu'il ne voie pas venir le coup qu'il s'apprête à lui porter : l'exigence du titre de propriété du *Pearse-Connolly Hall*.

L'attitude du prêtre n'apparaît pas clairement dans les sous-titres. La traduction de la réplique 4/60 (« Vous êtes croyant, Jimmy. »), du fait de l'omission de l'interjection « oh » et de l'absence d'accentuation du verbe « êtes », montre que Gralton est croyant, mais n'indique pas que le prêtre concède quelque chose à Gralton. Pour mettre en évidence l'attitude du prêtre, une solution envisageable pourrait être l'usage d'italiques : « Vous *êtes* croyant, Jimmy. ». On pourrait également insérer un adverbe : « Vous êtes vraiment croyant, Jimmy. » La réplique 4/61 (« Yes, you are. ») est destinée à renforcer l'attitude positive du prêtre à l'égard de Gralton, toujours dans le but d'amadouer celui-ci. Traduite par « Réellement. », cette réplique dénote le fait que Jimmy est croyant, mais ne donne pas d'indices sur la tactique dissimulée du prêtre. Une façon de mettre celle-ci en évidence pourrait être de traduire cette réplique par « Oui, vous l'êtes. », qui présente l'avantage de faire écho à « êtes » dans la réplique 4/60 et représente un signe de concession du prêtre à Gralton. La réplique 4/62 contribue également à dénoter l'attitude positive du prêtre. En traduisant « part of me holds you... » par « malgré tout », le traducteur audiovisuel s'éloigne un peu du texte de départ, mais restitue bien cette idée de concession.

Pour le traducteur audiovisuel, les répliques 4/63 et 4/64 peuvent se révéler difficiles à traduire, du fait de leur longueur et de la densité d'informations essentielles qu'elles contiennent. La réplique 4/63 (« So, yes, I will come along and listen to you and your trustees ») a été traduite par « Et je viendrai vous écouter, vous et vos acolytes, ». Le connecteur « So, yes, » indique un signe d'ouverture de la part du prêtre, que l'on ne retrouve pas dans sa traduction, le connecteur « Et ». L'expression « Alors, oui, » aurait été envisageable pour indiquer ce signe d'ouverture du prêtre, mais elle présente l'inconvénient de rallonger un sous-titre déjà très long et chargé. Le

connecteur « Et » reste donc un bon compromis, compte tenu des contraintes d'espace.

Par ailleurs, le mot « trustees », traduit par « acolytes », peut susciter quelques interrogations, car « trustees » ne signifie pas « acolytes ». De plus, le mot « acolytes » peut être connoté en français, alors que « trustees » n'est pas connoté en anglais. Cependant, Father Sheridan a exprimé, à plusieurs reprises, des jugements de valeurs à l'égard de Jimmy Galton et de ses amis plus en amont dans la conversation. De plus, dans cette scène, il regarde Galton fixement dans les yeux et parle avec véhémence. Le terme « acolyte », connoté péjorativement dans ce contexte, est donc un choix traductif intéressant, car il renvoie à des indices contextuels qui montrent que Father Sheridan ne pense pas du bien de l'équipe qui gère le *Pearse-Connolly Hall*.

La réplique 4/64 (« ... once you have brought me the title deeds to the hall ... ») est cruciale car elle révèle les intentions réelles du prêtre. Sa traduction (« quand vous m'aurez apporté le titre de propriété du dancing ») comporte toutes les informations importantes et restitue bien les intentions de Father Sheridan. Les images viennent renforcer les paroles du prêtre, montrant un homme résolu, voire intimidant : ce dernier se penche vers Galton et prononce ses paroles avec encore plus de véhémence, en détachant bien chaque syllabe, et en regardant ce dernier fixement dans les yeux.

La réplique 4/65 (« ... and have them transferred over to Holy Mother Church. ») a le pronom « you » pour sujet. Cette tournure de phrase met en évidence la tentative de domination de Father Sheridan sur la personne de Galton, le transfert du titre de propriété devenant alors symboliquement un acte de soumission de Jimmy Galton à l'autorité de l'Église catholique. On comprend, à la fin de cette réplique, que Father Sheridan joue sur la fibre croyante de Galton pour tenter d'obtenir de lui qu'il se soumette à l'Église catholique. Il cherche en quelque sorte à convaincre ce dernier de « déposer les armes et de se rendre ». Dans les sous-titres, la proposition « and have them transferred over... » est traduite par « qui sera transférée ». Cette tournure passive atténue le degré de soumission auquel consentirait Galton s'il acceptait ce transfert de propriété à l'Église catholique et donne l'impression que ce dernier est une simple formalité administrative. La nuance est subtile, mais l'attitude

de Father Sheridan s'en trouve modifiée : dans le dialogue original, la tentative de domination du prêtre sur Galton est manifeste ; dans les sous-titres, cette nuance n'apparaît pas clairement. Le positionnement du prêtre pourrait par exemple être restitué dans les sous-titres si l'on traduit « and have them transferred over... » par « pour la faire transférer », un choix traductif qui mettrait mieux en évidence cette tentative de domination du prêtre. Cependant, il faut noter que cette scène présente l'avantage d'être très parlante du point de vue des images : les gestes de Father Sheridan, le ton de sa voix, ses regards et son attitude générale en disent long sur ses intentions, relativisant ainsi la perte de cette nuance dans les sous-titres.

En résumé, cette scène présente une fonction de structuration de l'intrigue et une fonction narrative qui sont bien restituées dans les sous-titres. Ces derniers contiennent, en effet, toutes les informations importantes pour la bonne compréhension de l'histoire. Du point de vue de la caractérisation du personnage du prêtre, le caractère sournois et dominateur de ce dernier est globalement bien restitué dans les sous-titres. Seules certaines nuances liées à la caractérisation du personnage du prêtre ont été perdues dans la traduction du fait de la reformulation des dialogues dans les répliques 4/60 et 4/61 et dans la réplique 4/65. Ainsi, les sous-titres des répliques 4/60 et 4/61 ne mettent pas vraiment en évidence la stratégie du prêtre pour tenter de contraindre Galton à la soumission. Quant à la traduction de l'énoncé « you (...) have them transferred » par « qui sera transféré » dans la réplique 4/65, elle a pour conséquence de modifier la perception que peut avoir le spectateur de l'attitude de Father Sheridan à l'égard de Jimmy Galton. Cette perte est cependant compensée en partie par les images.

## D. Father Seamus

### 1. Eléments biographiques du personnage

Father Seamus est l'assistant de Father Sheridan. Plus jeune que ce dernier, il représente une nouvelle génération de prêtres, plus progressistes que leurs prédécesseurs.

## 2. Caractéristiques du personnage

Father Seamus est plus tolérant, plus humain et plus moderne que Father Sheridan. Il ne craint pas les idées socialistes de Gralton et se montre favorable à l'essor des arts et de la culture. Quand Father Sheridan durcit sa position vis-à-vis de Gralton, Father Seamus tente de l'amener à être plus tolérant et plus conciliant.

## 3. L'analyse des sous-titres

### Extrait n 7

Action/Dialogue	Spot No.	Début	Fin	Total	Sous-titre
<b>FATHER SHERIDAN TO MARIE:</b> (OVER) Does your father know you're in a car with outsiders? Huh?	3/127	39 :22	39 :24	00 :02	Ton père sait que tu es avec des voyous ? //
<b>FATHER SHERIDAN TO WOMAN:</b> Put, put her name down.	3/128	39 :26	39 :27	00 :01	Notez son nom. //
<b>WOMAN (O.S.) TO FATHER SHERIDAN:</b> That's Marie O'Keefe.	3/129	39 :27	?	?	[Non sous-titré, Chevauchements de répliques]
<b>FATHER SHERIDAN TO WOMAN:</b> (OVER) Marie O'Keefe, yeah. And what's that driver's name?	3/130	39 :28	39 :29	00 :01	[Non sous-titré, Chevauchements de répliques]
		39 :28	39 :29	00 :01	Comment s'appelle le conducteur ? //
<b>FATHER SEAMUS TO WOMAN:</b> Think we're doing more harm than good.	3/131	39 :32	39 :33	00 :01	C'est pas bien, ce qu'on fait. //

La scène se déroule en 1932, après la réouverture du *Pearse-Connolly Hall*. Des soirées dansantes sont organisées auxquelles prennent part de nombreux habitants du comté. Un soir, Father Sheridan, posté non loin de l'entrée du local, interpelle les gens qui se rendent à l'une de ces soirées et leur fait des remarques culpabilisantes. Il demande à des paroissiennes qui l'assistent de noter le nom de chaque participant, avec l'intention cachée de citer ces noms devant toute l'assemblée lors de la prochaine messe et de prononcer un sermon contre Jimmy Gralton. Cependant, les personnes concernées ne se laissent pas intimider et continuent leur chemin.

Father Seamus est présent et observe la scène, les bras croisés. Ses paroles (« think we're doing more harm than good ») et le ton de sa voix indiquent qu'il doute du bien-fondé de l'action de Father Sheridan. Son visage et son expression corporelle expriment la désapprobation et la contrariété. L'emploi de la proposition introductive « think » atténue un peu la suite de la réplique et peut être interprété comme l'expression de son doute, mais aussi comme un signe de circonspection. Le fait que Father Sheridan est son supérieur le place dans une position délicate et pourrait expliquer que, même atterré par l'attitude coercitive de ce dernier envers les villageois, il reste mesuré dans ses paroles.

La réplique sous-titrée montre un Father Seamus bien différent. La suppression de la proposition introductive « think » le rend plus péremptoire. Cette absence de pondération dans les sous-titres n'est pas compensée par les images : l'expression corporelle de Father Seamus, son visage et le ton de sa voix expriment avant tout la désapprobation. En outre, la traduction de « we're doing more harm » par « c'est pas bien, ce qu'on fait. » donne à Father Seamus un ton moralisateur qui ne figure pas dans la version originale et n'est pas très cohérent avec le ton de sa voix et son expression faciale. Les images ne reprennent pas les éléments sémantiques des dialogues originaux à cet endroit et ne permettent donc pas de comprendre ce qui n'est pas dit dans les sous-titres. Cette scène montre que les deux prêtres ont des points de vue et des attitudes très différents. De ce fait, nous pensons qu'il serait judicieux de mettre en avant dans les sous-titres les éléments qui distinguent les deux prêtres, comme le point de vue de Father Seamus face à l'action de Father Sheridan ou la pondération qui le caractérise. Nous trouvons d'autant plus important d'éviter de donner un ton moralisateur à Father Seamus dans les sous-titres que Father Sheridan affiche, lui, un comportement ouvertement moralisateur dans cette scène. Une solution possible pour traduire la réplique 3/131 pourrait être : « On fait plus de mal que de bien, selon moi. ». La réplique traduite est assez longue, mais elle présente l'avantage d'être plus proche du sens original et de mieux refléter le caractère pondéré de Father Seamus.

En résumé, si la désapprobation de Father Seamus face à l'action de Father Sheridan est manifeste dans les images de cette scène, les sous-titres peinent à refléter son point de vue dans toutes ses nuances. D'autre part, la traduction prête à

Father Seamus une attitude moralisatrice que ce dernier n'a pas dans la version originale.

### Extrait n 8

Action/Dialogue	Spot No.	Début	Fin	Total	Sous-titre
<b>O'KEEFE TO ALL:</b> It would be a tragedy if we turned him into a martyr. That would be a huge mistake.	5/156	1 :25 :10	1 :25 :12	00 :02	Ce serait tragique si on en faisait un martyr. Une grave erreur. //
<b>FATHER SEAMUS TO O'KEEFE:</b> (ANGRILY) It'd be a tragedy for a decent man to get shot in the back and lose his life -- Mr O'Keefe!	5/157	1 :25 :13 1 :25 :18	1 :25 :16 1 :25 :19	00 :03 00 :01	Ce qui serait tragique serait de tuer un homme dans le dos ! // M. O'Keefe.
<b>O'KEEFE (O.S.) TO FATHER SEAMUS:</b> "Is it Christ or Galton?"	5/158	1 :25 :20	1 :25 :22	00 :02	« C'est le Christ ou Galton ? » //
<b>O'KEEFE (O.S.) TO FATHER SEAMUS:</b> I think those were the words of several parish priests in this diocese.	5/159	1 :25 :23	1 :25 :24	00 :01	Comme l'ont dit certains prêtres. //
<b>FATHER SEAMUS TO O'KEEFE:</b> (OVER) I suspect if Christ was here today, there'd be several members of this parish who would have Him crucified again.	5/160	1 :25 :25	1 :25 :29	00 :04	Si le Christ était là aujourd'hui, //  des membres de cette paroisse le crucifieraient de nouveau. //
<b>FATHER SEAMUS TO O'KEEFE:</b> That's what I'd suspect!	5/161	1 :25 :30	1 :25 :31	00 :01	J'en suis sûr ! //

La scène se passe en décembre 1932, juste après l'incendie qui a détruit le *Pearse-Connolly Hall*. Réunis au domicile de Dennis O'Keefe, Father Sheridan, Father Seamus, le maire du village et un officier de police commentent l'événement. Father Seamus exprime son indignation tandis que Dennis O'Keefe minimise la gravité de l'événement et trinque avec Father Sheridan, le maire et l'officier de police à la réussite de leurs futures affaires. Devinant que cette affaire ne va pas en rester là et sentant qu'O'Keefe, Father Sheridan et l'officier de police y sont impliqués, de près ou de loin, Father Seamus les met en garde contre une éventuelle surenchère

d'actes de violence. O'Keefe lui répond qu'il ne faudrait surtout pas faire de Jimmy Galton un martyr. Father Seamus laisse alors éclater sa colère.

Dans sa réplique 5/157 (« It'd be a tragedy for a decent man to get shot in the back and lose his life -- Mr O'Keefe! »), Father Seamus rappelle à O'Keefe qu'abattre un honnête homme est un acte ignoble, sous-entendant que Galton *est* un honnête homme. L'interpellation « Mr. O'Keefe ! » à la fin de la réplique est plus qu'une expression de colère : c'est une mise en garde directement adressée à O'Keefe.

Cette réplique est difficile à sous-titrer car elle est longue et très chargée d'informations. Les contraintes de temps et d'espace sont ici telles qu'il est difficile de restituer la pensée de Father Seamus sous toutes ses nuances.

Tout d'abord, l'adjectif « decent » a été omis, laissant à penser qu'il est tragique de tuer n'importe quel homme, quel qu'il soit. Si cette omission ne trahit probablement pas la pensée de Father Seamus, elle présente toutefois l'inconvénient d'omettre le sous-entendu lié à l'énoncé « decent man », qui fait référence à Jimmy Galton et à l'honnêteté, qui est une de ses qualités. L'adjectif « decent » étant ici un élément important, on pourrait envisager de traduire « decent man » par « honnête homme ».

L'expression « to get shot in the back and lose his life » pourrait être comprise ici également au sens figuré : elle pourrait dépeindre les ennemis de Galton comme des personnes malveillantes agissant de façon détournée. Probablement dans un souci de concision, cette expression a été traduite par « tuer dans le dos » dans les sous-titres. Cette traduction présente l'avantage de garder la métaphore illustrée par « to get shot in the back » et de restituer l'idée de mort exprimée par « and lose his life ». Cependant, la collocation « tuer dans le dos » est peu idiomatique. Une autre solution envisageable pour ce sous-titre pourrait être : « Il serait tragique d'abattre lâchement un honnête homme ! » Le verbe « abattre » traduit « and lose his life » et la métaphore illustrée par « to get shot in the back » est remplacée par l'adverbe « lâchement ». Cependant, quelle que soit la solution envisagée, il faut dire qu'il est difficile de restituer de façon idiomatique, dans les sous-titres, toutes les nuances de la pensée de Father Seamus contenues dans cette réplique, car les personnages parlent vite et les changements de plans sont rapides.

En réponse à Father Seamus, O'Keefe cite les paroles prononcées par plusieurs prêtres dans leurs sermons du dimanche : « Is it Christ or Galton ? ». C'est en réalité une fausse question : en diabolisant Galton, le but inavoué des prêtres est de dicter aux fidèles ce qu'ils doivent penser et faire. En effet, le choix entre le Christ ou Galton renvoie au choix entre le Christ et le diable. Prononcées par O'Keefe, ces paroles peuvent être interprétées comme une incitation à la haine. De plus, O'Keefe ne se contente pas de citer les paroles des prêtres, mais nomme ces derniers, comme pour donner à ces paroles d'incitation à la haine une aura de sainteté : « I think those were the words of several parish priests in this diocese ».

La réplique 5/160 (« I suspect if Christ was here today, there'd be several members of this parish who would have Him crucified again. ») indique que Father Seamus soupçonne des personnes qu'il ne nomme pas d'avoir de si mauvaises intentions qu'elles iraient jusqu'à faire crucifier le Christ lui-même. Cette réplique laisse deviner que Father Seamus s'attend à ce que certains paroissiens fomentent un mauvais coup contre Galton. D'autre part, il accuse ouvertement O'Keefe de se mettre dans le camp de ceux qui veulent régler leurs comptes avec Galton. Par cette réplique, Father Seamus montre qu'il n'est pas dupe et qu'il n'a pas peur d'exprimer son point de vue personnel.

L'énoncé « several members of this parish » sous-entend que Father Seamus vise des personnes bien précises. Dans les sous-titres, « several members » a été traduit par « des membres », une proposition qui reste assez vague et sous-entend qu'il pourrait s'agir de n'importe quels membres de la paroisse. En outre, la proposition introductive « I suspect » et la réplique suivante (« That's what I'd suspect ! ») montrent que Father Seamus est bien conscient du fait qu'il peut avoir des ennuis s'il accuse des personnes sans avoir de preuve formelle, car il insiste sur le fait que ce qu'il exprime ne sont que des soupçons. Le conditionnel employé dans la réplique « That's what I'd suspect ! » est d'ailleurs également un indice révélateur sa prudence verbale. Or cette prudence verbale de Father Seamus n'apparaît pas dans les sous-titres, où la proposition introductive « I suspect » a été omise et où la réplique « That's what I'd suspect ! » a été traduite par « J'en suis sûr ! », qui le rend plus péremptoire que dans la réplique originale, balayant du même coup sa retenue.

Dans la version originale, Father Seamus a beau se montrer très en colère et convaincu de ce qu'il avance, il montre tout de même une certaine retenue face à ses interlocuteurs : il exprime son point de vue personnel tout en ménageant son supérieur hiérarchique et les opposants à Jimmy Galton.

Par ailleurs, la proposition « who would have Him crucified again » place les personnes dont parle Father Seamus dans un rôle de donneurs d'ordre de la crucifixion du Christ. Ce détail révèle que Father Seamus en veut surtout aux incitateurs à la haine, dont Father Sheridan, Dennis O'Keefe, le maire et l'officier de police font partie. Dans les sous-titres, cette proposition, traduite par « le crucifieraient de nouveau », place ces mêmes personnes dans un rôle d'exécutants, ce qu'elles ne sont pas en réalité. La nuance est subtile, mais elle donne des indices sur les personnes que Father Seamus vise sans les nommer. Pour restituer le sens de l'original, il faudrait traduire cette proposition par « le feraient crucifier de nouveau ».

Une autre solution de traduction possible pour la réplique toute entière pourrait être : « Si le Christ était là aujourd'hui, certains membres de cette paroisse le feraient crucifier de nouveau. ». Il faut admettre que, même segmentée après le mot « aujourd'hui », cette phrase donne lieu à deux sous-titres relativement longs, ce qui peut poser des problèmes de lisibilité pour les spectateurs. La restitution de toutes les nuances de l'état d'esprit de Father Seamus est rendue ici plus difficile par la longueur et la haute densité en informations de cette réplique (5/160). De plus, plusieurs répliques se chevauchent à ce moment-là, le rythme de parole des personnages est rapide, tout comme les changements de plans. Le traducteur audiovisuel a ici deux options : respecter les contraintes techniques du sous-titrage en omettant certains éléments du dialogue original ou restituer tous les éléments du dialogue original sans trop tenir compte de la longueur des sous-titres. Il n'y a pas de solution parfaite dans ce cas précis.

Pour résumer, Father Seamus montre, dans cette scène, qu'il n'est pas dupe des arrière-pensées de certains paroissiens et qu'il n'a pas peur d'exprimer son point de vue personnel, même si celui-ci est différent de celui de Father Sheridan, Dennis O'Keefe et l'officier de police. Il va même jusqu'à mettre en garde ceux qui voudraient régler leurs comptes avec Galton. Toutefois, même en colère, il veille à

garder une certaine retenue. Conscient du fait qu'il n'a pas la preuve de ce qu'il avance, il reste prudent dans ses mots.

Les contraintes de temps et d'espace sont ici telles qu'il est difficile de restituer la pensée de Father Seamus sous toutes ses nuances. Ainsi, si la colère de Father Seamus nous semble globalement bien restituée dans les sous-titres, certaines nuances de son point de vue ou de son positionnement face aux autres personnages ont été perdues dans les sous-titres. C'est le cas notamment pour l'omission de l'adjectif « decent » qui illustre le point de vue de Father Seamus que Gralton est un honnête homme, ou l'omission des propositions « I suspect » et « That's what I'd suspect ! » qui montrent la prudence verbale du jeune prêtre. En outre, la version traduite donne moins d'indices sur les personnes qu'il vise dans ses propos. Ainsi, la traduction de « several members » par « des membres » ne montre pas suffisamment qu'il a une idée très précise de l'identité de ces personnes qu'il vise sans les nommer. De même que la traduction de l'énoncé « who would have Him crucified again » par « le crucifieraient de nouveau » n'indique pas qu'il vise les incitateurs à la haine et non pas les exécutants qui agissent sous leur influence. Son point de vue ne ressort pas très clairement dans les sous-titres à ces endroits-là. Il faut cependant reconnaître que le rythme rapide des changements de plans et des paroles des intervenants, ainsi que le chevauchement de certaines répliques rendent difficile, dans ces conditions, la restitution de toutes les nuances de la pensée de Father Seamus. Comme souvent, des compromis doivent être faits entre la restitution du sens et le respect des contraintes techniques du sous-titrage.

## CONCLUSION DE LA SECONDE PARTIE

Le film que nous avons choisi d'analyser, *Jimmy's Hall* de Ken Loach, met en scène des personnages présentant de nombreuses facettes. La difficulté que nous avons eue, avant de nous lancer dans le travail d'analyse des sous-titres proprement dit, a été de bien cerner les caractéristiques des personnages que nous avons choisi d'étudier. Pour soutenir notre travail d'analyse, nous avons alors créé notre modèle descriptif spécialement conçu à cet effet.

Pour élaborer ce modèle, nous avons, dans un premier temps, cherché à déterminer, de la manière la plus exhaustive possible, les différents aspects qui caractérisent un personnage de film de fiction. Nous avons alors regroupé les caractéristiques par types de la manière suivante : les données personnelles (nom, prénom, âge, sexe, nationalité,...), l'aspect physique (taille, poids, allure, vêtements,...), l'aspect psychologique (émotions, choix de vie opérés, valeurs, croyances,...) et les aspects sociaux et culturels (revenu, statut social, statut familial, métier,...).

Dans un deuxième temps, nous avons examiné les procédés utilisés par le scénariste et/ou le réalisateur pour les montrer à l'écran. Nous avons alors répertorié tous les signes dialogiques et filmiques susceptible d'exprimer les caractéristiques des personnages. Le modèle descriptif de Franzelli (2011 :123), qui répertorie tous les signes dialogiques et filmiques relatifs à la colère, et dont nous nous sommes inspirée pour réaliser notre propre modèle, nous a été d'une grande utilité pour cela. Nous nous sommes néanmoins aperçue, au cours de l'analyse des sous-titres, que l'interprétation des signes dialogiques, en particulier ceux qui expriment un trait de caractère, n'est pas toujours aisée car elle présente une part de subjectivité.

Il ressort de notre analyse de sous-titres du film *Jimmy's Hall* que les signes dialogiques visuels (mouvements des mains et des bras, mimiques faciales, regards, changements de position, etc.) et sonores (ton de la voix, durée des syllabes, prosodie, durée des pauses, interruptions, chevauchements), et dans une moindre mesure les signes filmiques (décors, musiques, techniques cinématographiques), jouent un rôle important dans la caractérisation d'un personnage et sont complémentaires aux signes dialogiques verbaux. Nous avons pu observer que c'est sur cette complémentarité que le traducteur audiovisuel peut jouer lorsqu'il doit omettre des éléments, faute de temps et d'espace suffisants dans les sous-titres. Les informations transmises par les images et la bande-son lui permettent, dans bien des cas, de compenser partiellement des pertes de sens dans les sous-titres dues à des omissions, réductions ou reformulations.

Selon nous, le traducteur audiovisuel a eu recours à une stratégie de compensation dans tous les extraits que nous avons analysés. Toutefois, toutes les pertes sémantiques ne sont pas compensées. Dans certains cas, une nuance omise dans la réplique d'un personnage n'est pas compensée par les images parce que le

personnage qui parle n'apparaît pas à l'écran à ce moment-là. Ainsi, dans l'extrait n°4, la caméra filme Father Sheridan pendant qu'Alice Gralton parle. Dans d'autres cas, une omission ou une reformulation crée une incohérence entre d'une part, la façon dont un personnage est perçu dans les sous-titres et d'autre part, ses gestes, ses mimiques et le ton de sa voix. L'extrait n°7 illustre bien ce cas, à nos yeux. Father Seamus assiste, consterné, à l'action inquisitrice de Father Sheridan et des paroissiennes. Dans le dialogue original, l'attitude du prêtre montre de la consternation, tandis que les sous-titres montrent plutôt une attitude moralisatrice et péremptoire. Nous estimons que la compensation des signes dialogiques verbaux par les signes dialogiques non verbaux ou les signes filmiques est vraiment réussie dans 4 extraits sur les 8 analysés. Cette estimation est toutefois à nuancer, car même pour les 4 extraits pour lesquels la compensation est moins réussie, d'autres éléments contextuels en amont ou en aval de la conversation ou de l'histoire permettent au spectateur de deviner ce qui n'est pas dit dans un sous-titre. C'est le cas par exemple pour l'extrait n°4 : l'ouverture d'esprit d'Alice Gralton et l'importance qu'elle accorde au respect de chacun sont atténués dans les sous-titres, mais sont déjà montrés à divers endroits en amont dans la conversation qu'elle tient avec le prêtre. Pour l'analyse de chaque extrait, il importe donc de garder une vue d'ensemble du film.

Par ailleurs, l'analyse des extraits du film *Jimmy's Hall* dans la seconde partie du présent travail nous a permis de constater que les aspects les plus difficiles à restituer dans les sous-titres sont l'aspect psychologique et dans une moindre mesure les aspects sociaux et culturels. Ce sont ces aspects-là qui nous semblent être le plus touchés par les pertes ou les modifications de sens dans les sous-titres.

Parmi les aspects psychologiques d'un personnage, nous avons trouvé que ce sont souvent les nuances dans le point de vue d'un personnage qui sont perdues dans la traduction, ou un trait de caractère d'un personnage qui est tronqué. Ainsi, la stratégie de diabolisation de Gralton orchestrée par Father Sheridan pour décourager les habitants de Leitrim de s'intéresser à l'initiative de ce dernier n'apparaît pas clairement dans les sous-titres de l'extrait n°5. Il en va de même pour la force de conviction et la fougue de Jimmy Gralton lorsqu'il répond aux questions du journaliste sur l'ouverture prochaine du *Pearse-Connolly Hall* : elles sont

émoussées dans les sous-titres de l'extrait n°1. Parfois, c'est une attitude qui n'est pas restituée. Ainsi, dans l'extrait n°2, l'attitude joviale et espiègle de Jimmy Gralton est atténuée dans les sous-titres. Dans l'extrait n°4, c'est l'attitude critique d'Alice Gralton à l'égard du prêtre qui n'est pas pleinement restituée.

Parmi les aspects sociaux et culturels, les positionnements de certains personnages face à leur hiérarchie ou face à l'autorité de manière générale ont parfois été atténués dans les sous-titres, voire non restitués. Ainsi, dans les extraits n° 7 et 8, Father Seamus a beau être contrarié, voire très en colère, ses mots ne dépassent jamais sa pensée : à aucun moment ne manque-t-il de respect envers son supérieur hiérarchique. Cependant, cette pondération n'est pas toujours suffisamment restituée dans les sous-titres.

Il faut cependant admettre que, dans la plupart des cas examinés, le traducteur audiovisuel doit opter pour un compromis dans les sous-titres parce qu'il doit tenir compte de certains paramètres. Il doit notamment prendre en compte la longueur des répliques originales, la densité des informations, la rapidité du rythme de parole et des changements de plans, le chevauchement des répliques, la prise en compte des signes dialogiques non verbaux (ton de la voix, gestes, mimiques faciales, etc.) ainsi que des signes filmiques (décors, musiques, techniques cinématographiques) propres à une scène. Ces paramètres sont parfois une source de créativité dans les sous-titres, une créativité qui pousse le traducteur audiovisuel à faire des choix qui ne sont néanmoins pas toujours sans effets sur la caractérisation des personnages.

## CONCLUSION GÉNÉRALE

Quand le traducteur audiovisuel sous-titre les dialogues d'un film, il ne se contente pas de traduire les répliques en tant que telles. Il tient compte de tout un ensemble de paramètres, comprenant les contraintes du sous-titrage (contraintes spatiales et temporelles, passage d'un code oral à un code écrit, synchronisation des sous-titres avec la bande-son et présence du texte source) et les différents éléments qui

composent un film (dialogues, images, sons et techniques cinématographiques). Les dialogues eux-mêmes sont composés de différents types de signes audiovisuels (signes verbaux ou non verbaux, transmis par le canal acoustique ou visuel). Le traducteur audiovisuel peut juger utile de connaître ces signes, leurs interactions (complémentarité, redondance, contradiction, incohérence, etc.) et les effets de ces interactions sur les messages transmis dans le film.

Il peut également être utile, pour le traducteur audiovisuel, d'avoir des connaissances de base en dramaturgie et en écriture scénaristique, notamment de savoir comment on caractérise un personnage de film. Il est, selon nous, souhaitable que le traducteur audiovisuel sache bien identifier les caractéristiques des personnages dans leurs dialogues et leurs actions, afin de pouvoir les restituer, avec plus de précision encore, dans les sous-titres.

Certains éléments linguistiques qui participent de la caractérisation d'un personnage, comme le style, le registre, les dialectes, les expressions émotionnellement chargées et les références culturelles, représentent parfois de vrais défis pour le traducteur audiovisuel qui doit les restituer. Ce dernier doit alors avoir recours à des procédés et des astuces spécifiques pour faire face à ces défis. Ainsi, la compensation des éléments de sens non restitués dans les sous-titres par les informations transmises par les images ou la bande-son ou par les informations données dans une autre scène du film peut se révéler être un procédé utile pour relever les défis linguistiques du sous-titrage.

Les contraintes du sous-titrage sont également une source de difficultés pour le traducteur, qui dispose de plusieurs procédés pour les résoudre. Dans le domaine du sous-titrage, les procédés les plus couramment utilisés pour résoudre ce type de difficultés sont la réduction et la reformulation des dialogues originaux ainsi que les omissions. Si ces procédés facilitent la lecture des sous-titres, ils n'en modifient pas moins le sens des dialogues, et *a fortiori* la caractérisation des personnages. Toutefois, il est à noter que les éléments contextuels contenus dans les images et la bande-son du film permettent, dans bien des cas, de compenser les informations des dialogues originaux qui sont perdues dans la traduction.

Ainsi, nous avons pu constater, dans les différents extraits que nous avons analysés, que, si les traits de caractère et les attitudes des personnages ont été globalement bien restitués dans les sous-titres, ce sont souvent de petites nuances qui ont été omises : les subtilités du point de vue, d'un trait de caractère d'un personnage ou du positionnement d'un personnage par rapport à un autre. Ces pertes ne gênent en rien la compréhension globale de l'intrigue, mais elles portent tout de même atteinte à la profondeur des personnages.

Le traducteur audiovisuel doit souvent faire un compromis entre la restitution de toutes les nuances du dialogue original et le respect des contraintes techniques et linguistiques du sous-titrage. De ce fait, les réductions, les reformulations et les omissions auxquelles il consent sont généralement le fruit d'une réflexion. Nous avons observé, en analysant les extraits du film *Jimmy's Hall*, que le traducteur audiovisuel s'appuie souvent sur la complémentarité des signes dialogiques verbaux et non verbaux quand il se résout à reformuler, réduire ou omettre des éléments de sens dans un sous-titre. Ainsi, l'omission d'un mot ou la perte de sens due à la reformulation d'une phrase dans les sous-titres est fréquemment compensée à l'écran par un geste, un regard, une mimique faciale, une intonation ou un changement de position corporelle, voire tous ces aspects à la fois. Souvent, la compensation est effective, mais ce n'est pas toujours le cas. Le traducteur audiovisuel doit alors s'en remettre à d'autres indices contextuels en amont ou en aval dans l'histoire pour exprimer les éléments de sens omis dans un sous-titre.

Les éléments omis sont rarement des éléments importants pour la caractérisation d'un personnage. Ce sont des traits de caractère secondaires, qui pris isolément ne semblent pas importants, mais qui, par effet d'accumulation, font toute la profondeur, tout le sel d'un personnage.

Des recherches supplémentaires pourraient être faites sur d'autres films, en changeant par exemple le paramètre de la langue, du réalisateur ou du type de film. Nous avons choisi un film dans lequel les personnages sont centraux, mais le même travail pourrait être envisagé avec un film d'action ou un film jouant beaucoup sur les jeux de mots, l'humour ou l'ironie. Enfin, une autre piste de recherche possible serait de comparer la version doublée de ce film avec la version sous-titrée du point de vue de la caractérisation des personnages.

## BIBLIOGRAPHIE

### Corpus

LOACH, K. (2014) : Jimmy's Hall [DVD], Sixteen Films, Why Not Productions, Wild Bunch Element Pictures. Edition vidéo France Télévisions Distribution. Durée : 1h44.

### Monographies

BEAUGRANDE de, R. et DRESSLER W., (1981) : *Introduction to Text Linguistics*. London and New-York : éd. Longman.

BORDWELL, D. et THOMPSON, K. (2014) : *L'art du film : une introduction*. Louvain-la-Neuve : éditions De Boeck, 3<sup>ème</sup> édition française.

DE LINDE, Z. and KAY, N. (1999) : *The Semiotics of subtitling*. Manchester : St. Jerome Publishing.

DÍAZ CINTAS, J. et REMAEL, A. (2007) : *Audiovisual Translation : Subtitling*. London and New-York : Routledge.

FIELD, S. (1994) : *Screenplay: The Foundations of Screenwriting*. New-York : Dell Publishing.

FRANZELLI, V. (2013) : *Traduire sans trahir l'émotion : orientations pour une recherche en sous-titrage*. Rome : éditions Aracne.

GREGORY, M. et CARROLL S. (1978) : *Language and situation: Language Varieties and their Social Contexts*. London, Hentley & Boston : Routledge and Kegan Paul.

HALLIDAY M.A.K., HASSAN R. (1976) : *Cohesion in English*. London & New-York : ed. Longman.

HATIM, B. and MASON, I. (1997) : Politeness in Screen Translation. Dans : *The Translator as Communicator*. London & New-York : Routledge, pp. 78-96.

VANOYE, F., FREY, F. et GOLIOT-LÉTÉ, A. (2015) : *Le cinéma*. Paris : éditions Nathan.

## Contributions à des ouvrages collectifs

BECQUEMONT, D. (1996) : Le sous-titrage cinématographique: contraintes, sens, servitudes. Dans : GAMBIER, Y. (éd.). *Les transferts linguistiques dans les médias audiovisuels*. Villeneuve d'Ascq : Presse universitaire du Septentrion, pp. 145-155.

CATTRYSSE, P. et GAMBIER, Y. (2008) : Screenwriting and translating screenplays. Dans : DÍAZ CINTAS, J. (éd.). *The Didactics of Audiovisual Translation*. Amsterdam / Philadelphia : John Benjamins Publishing Company, pp. 39-55.

CHAUME, F. (2013) : The turn of audiovisual translation : new audiences and new technologies. Dans : *Translation Spaces*, vol. 2 (2013), John Benjamins Publishing Company, pp. 105-123.

DÍAZ CINTAS, J. (2001) : Sex, subtitles and videotapes. Dans : LORENZO GARCIA, L. et PEREIRA RODRIGUEZ A. M. (éd.). *Traducción subordinada (II) – El Subtitulado (inglés-español/galego)*. Servicio de Publicacións Universidade de Vigo, pp. 47-67.

DÍAZ CINTAS, J. (2008) : Pour une classification des sous-titres à l'époque du numérique. Dans : LAVAUR, J.-M. et SERBAN, A. (éd.). *La traduction audiovisuelle : approche interdisciplinaire du sous-titrage*. Bruxelles : éditions De Boeck, pp. 27-41.

DÍAZ CINTAS, J. et ANDERMAN G. (2009) : Introduction: The Wealth and Scope of Audiovisual Translation. Dans : DÍAZ CINTAS, J. et ANDERMAN G. (éd.). *Audiovisual translation : Language Transfer on Screen*. Editions Palgrave MacMillan, pp. 1-17.

FRANZELLI, V. (2011) : Fortes émotions : décrire et sous-titrer des séquences de colère, unités de sens filmique. Dans : LAVAUR, J.-M. et SERBAN, A. (éd.). *Traduction et médias audiovisuels*. Villeneuve d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion, pp. 124-137.

GAMBIER, Y. (2004b) : Tradaptation cinématographique. Dans : ORERO, P. (éd.). *Topics in Audiovisual Translation*. Amsterdam / Philadelphia : John Benjamins Publishing Company, pp. 169-181.

LAMBERT J. et DELABASTITA D., (1996): La traduction des textes audiovisuels : modes et enjeu culturel. Dans : GAMBIER, Y. (éd.). *Les transferts linguistiques dans les médias audiovisuels*. Villeneuve d'Ascq : Presse universitaire du Septentrion, pp. 33-58.

Ó DRISCEOIL, D. (2014) : Jimmy Gralton Timeline. Dans : LOACH, K. et LAVERTY, P. (éd.). *Jimmy's Hall, where anything goes and everyone belongs*. London: Route Publishing, in association with Sixteen Films, pp. 149-159.

ORERO, P. (2008) : Le format des sous-titres : les mille et une possibilités. Dans : LAVAUR, J.-M. et SERBAN, A. (éd.). *La traduction audiovisuelle : approche interdisciplinaire du sous-titrage*. Bruxelles : éditions De Boeck, pp. 55-67.

PETTIT, Z. (2008) : Le sous-titrage : le rôle de l'image dans la traduction d'un texte multimodal. Dans : *La traduction audiovisuelle : approche interdisciplinaire du sous-titrage*, Jean-Marc Lavour, Adriana Serban, éditions De Boeck, 2008, pp. 101-111.

REID, H. (1990) : Literature on the screen : subtitle translating for public broadcasting. Dans : WESTERWEEL, B. et D'HAEN, T. (éd.). *Something Understood : Studies in Anglo-Dutch Literary Translation*. Amsterdam / Atlanta, GA : éditions Rodopi B.V.

REMAEL, A. (2004): A place for film dialogue analysis in subtitling courses. Dans : ORERO, P. (éd.). *Topics in Audiovisual Translation*. Amsterdam / Philadelphia : John Benjamins Publishing Company, pp. 103-126.

REMAEL, A. (2008) : Screenwriting, scripted and unscripted language : what do subtitlers need to know ? Dans : DÍAZ CINTAS, J. (éd.). *The Didactics of Audiovisual Translation*. Amsterdam / Philadelphia : John Benjamins Publishing Company, pp. 60-61.

TOMACHEVSKY, B. (1965) : « Thématique ». Dans : TODOROV, T. (éd.). *Théorie de la littérature : textes des Formalistes russes*. Paris : éditions du Seuil, pp. 293-298.

VIVIANI, C. (2008) : Le sous-titrage dans le cinéma américain : de la plaisanterie à la nécessité dramatique. Dans : LAVAUR, J.-M. et SERBAN, A. (éd.). *La traduction*

*audiovisuelle : approche interdisciplinaire du sous-titrage*. Bruxelles : éditions De Boeck, pp. 17-25.

ZABALBEASCOA, P. (2008) : The nature of the audiovisual text and its parameters. Dans : DÍAZ CINTAS, J. (éd.). *The Didactics of Audiovisual Translation*. Amsterdam / Philadelphia : John Benjamins Publishing Company, pp. 22-25.

### **Articles de périodiques**

GAMBIER, Y. (1992) : Adaptation : une ambiguïté à interroger. Dans : *Meta : journal des traducteurs / Meta : Translators' Journal*, vol. 37, n°3, septembre 1992, pp. 421-425.

GAMBIER, Y. (2003) : Introduction : Screen transadaptation : perception and reception. Dans : *The Translator, Studies in intercultural communication*, special issue, Screen Translation, vol. 9, n°2, 2003, pp. 171-189.

GAMBIER, Y. (2004a) : La traduction audiovisuelle : un genre en expansion. Dans : *Meta : journal des traducteurs / Meta : Translators' Journal*, vol. 49, n 1, 2004, pp. 1-11.

GAMBIER, Y. (2006) : Moves towards multimodality and language representation in movies. Plenary paper presented at the *Third International Conference on Multimodality*, May 2006. University of Pavia, Italy. Manuscript.

GUILLOT, M.-N. (2007): Oral et illusion d'oral: indices d'oralité dans les sous-titres de dialogues de film. Dans : *Meta : journal des traducteurs / Meta : Translators' Journal*, vol. 52, n°2, 2007, pp. 239-259.

HALL, T. E. (1968) : Proxemics. Dans : *Current Anthropology*, Vol. 9, n°2/3 (avril – juin, 1968), pp. 83-108 ; publié par The University of Chicago Press pour le compte de Wenner-Gren Foundation for Anthropological Research.

KARAMITROGLOU, F. (1997) : A proposed Set of Subtitling Standards in Europe. Dans : *Translation Journal* vol 2, n°2 (avril 1998).  
<http://translationjournal.net/journal/04stndrd.htm>

NEDERGAARD-LARSEN, B. (1993) : Culture-bound problems in subtitling. Dans : *Perspectives : Studies in Translatology*, 1(2), pp. 207-240.

PEREGO, E., DEL MISSIER, F., PORTA, M., MOSCONI, M. (2010) : The Cognitive Effectiveness of Subtitle Processing. Dans : *Media Psychology* 13(3), pp. 243-272.

PETTIT, Z. (2007) : Translating Verbal and Visual Language in *The Piano*. Dans : *Perspectives : Studies in Translatology*, vol. 15:3, pp. 177-190.

RAMIERE, N. (2004) : Comment le sous-titrage et le doublage peuvent modifier la perception d'un film : analyse contrastive des versions sous-titrées et doublées en français du film d'Elia Kazan, *A Streetcar Named Desire* (1951). Dans : *Meta : journal des traducteurs / Meta : Translator's Journal*, vol. 49, n°1, 2004, pp. 102-114.

SANTIAGO ARAÚJO V. L. (2004) : To Be or Not to Be Natural : clichés of emotion in Screen Translation. Dans : *Meta : journal des traducteurs / Meta : translators' Journal*, vol. 49, n°1, 2004, p. 161-171.

## **Dictionnaires**

OXFORD DICTIONARY (2016). En ligne : <https://en.oxforddictionaries.com>.

DELISLE, J., CORMIER C. M., LEE-JAHNKE H. (1999) : Terminologie de la Traduction, volume 1, publié sous les auspices de FIT et CIUTI, John Benjamins Publishing Company.

DUBOIS, J. (1994) : Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage, éd. Larousse.

WALES, K. (2001) : A Dictionary of Stylistics, third edition, London and New-York : Longman.

## **Webographie**

<http://www.alloprof.qc.ca/bv/pages/f1481.aspx> (consulté le 21.06.2016)

<http://www.cnrtl.fr/definition/phatique>, consulté le 20.12.2016

<http://www.cnrtl.fr/definition/tabou>, consulté le 16.02.2017

<http://www.cnrtl.fr/definition/cohesion>, consulté le 02.04.2017

<http://www.cnrtl.fr/definition/ellipse>, consulté le 03.05.2017

<http://www.cnrtl.fr/definition/variation>, consulté le 04.05.2017

<http://www.cnrtl.fr/definition/dialecte>, consulté le 28.05.2017

[https://en.oxforddictionaries.com/definition/work\\_up\\_to](https://en.oxforddictionaries.com/definition/work_up_to), consulté le 01.08.2017

<http://translationjournal.net/journal/04stndrd.htm>, consulté le 24.03.2017

## Filmographie

*Ken Loach, un cinéaste en colère*, film documentaire produit par Sixteen Documentaries Ltd British Broadcasting Corporation et le British Film Institute, 2016, diffusé par la chaîne Arte le 26.10.2016, adaptation doublage : Délia D'Ammassa pour VIDEO ADAPT.

## ANNEXES

### A. Les extraits analysés

#### Extrait n°1

Action/Dialogue	Spot No.	Début	Fin	Total	Sous-titre
<b>JIMMY TO MALE JOURNALIST:</b> The Tans burnt the church hall down in Gowell about a year ago, so we decided to build our own.	2/14	18 :34	18 :39	00 :05	Les Tans ont brûlé la salle de l'église, // alors on a décidé de construire la nôtre. //
<b>MALE JOURNALIST TO JIMMY:</b> With, er, what money?	2/15	18 :40	18 :41	00 :01	Avec quel argent ? //

<b>JIMMY TO MALE JOURNALIST:</b> I had some savings from the States and a few friends, too.	2/16	18 :41	18 :43	00 :02	J'avais des économies des États-Unis et quelques amis. //
<b>MALE JOURNALIST TO JIMMY:</b> So if it's your money and your land, does that mean that it's your hall?	2/17	18 :44	18 :46	00 :02	Si c'est votre argent et votre terre, ce dancing vous appartient ? //
<b>TESS (O.S.) TO MALE JOURNALIST:</b> No.	2/18	18 :47	18 :48	00 :01	Non. //
<b>TESS TO MALE JOURNALIST:</b> It's built by the voluntary labour of the community, and it's run by an elected committee.	2/19	18 :48	18 :52	00 :04	Il est construit par des bénévoles, // et dirigé par un comité élu. //

### Extrait n°2

Action/Dialogue	Spot No.	Début	Fin	Total	Sous-titre
<b>DEZZIE TO JIMMY:</b> Are you ready for this again, Jimmy?	2/158	28 :37	28 :39	00 :02	Tu es prêt à recommencer ? //
<b>JIMMY TO ALL:</b> Jeez. Life's too short. We've no choice, do we?	2/159	28 :43	28 :46	00 :03	La vie est trop courte. // On n'a pas le choix. //
<b>MOLLY (O.S.) TO JIMMY:</b> No.	2/160				[non sous-titré]
<b>JIMMY TO ALL:</b> Come on, there's work to be done.	2/161	28 :48	28 :49	00 :01	Allez, on a du travail. //

### Extrait n°3

Action/Dialogue	Spot	Début	Fin	Total	Sous-titre
-----------------	------	-------	-----	-------	------------

	No.				
<b>JIMMY TO ALL:</b> We need to take control of our lives again.	5/72	16 :46	16 :49	00 :03	Nous devons reprendre le contrôle de notre vie. //
<b>JIMMY TO ALL:</b> Work for need not for greed.	5/73	16 :50	16 :52	00 :02	Travailler par besoin et non par cupidité. //
<b>JIMMY TO ALL:</b> And not just to survive like a dog but... but to live and to celebrate.	5/74	16 :53	16 :57	00 :04	Et pas seulement pour survivre dans la misère, mais pour vivre... // ...et faire la fête. //
<b>JIMMY TO ALL:</b> And to dance -- to sing ...	5/75	16 :58	17 :00	00 :02	Pour danser et chanter //
<b>MAN (O.S.):</b> Yes!	5/76				[non sous-titré]
<b>JIMMY TO ALL:</b> ... as free human beings.	5/77	17 :01	17 :04	00 :03	en étant des hommes libres ! //

#### Extrait n°4

Action/Dialogue	Spot No.	Début	Fin	Total	Sous-titre
<b>FATHER SHERIDAN (O.S.) TO ALICE:</b> A lot of water under the bridge. But, you know, New York is a tough place.	1/103	11 :20	11 :24	00 :04	Il s'en est passé, du temps. // New-York est une ville difficile.
<b>FATHER SHERIDAN (O.S.) TO ALICE:</b> It'll be quite a shock from city life to our humble country ways.	1/104	11 :25	11 :29	00 :04	Ça va lui faire un choc // de passer de la vie urbaine à cette modeste vie de paysan. //
<b>FATHER SHERIDAN TO ALICE:</b> Do you think he's matured?	1/105	11 :30	11 :32	00 :02	Il a mûri, selon vous ? //
<b>ALICE (O.S.) TO FATHER SHERIDAN:</b> Well, we all change, Father. Wouldn't you agree?	1/106	11 :33	11 :36	00 :03	On change tous. // Vous ne croyez pas ? //
<b>FATHER SHERIDAN TO ALICE:</b> Well, God willing, we all change for the better. (CHUCKLES)	1/107	11 :37	11 :40	00 :03	Si Dieu le veut, on se bonifie. //
<b>FATHER SHERIDAN TO ALICE:</b> Do you think he'll, er, do you think he'll stay?	1/108	11 :41	11 :44	00 :03	Pensez-vous... // qu'il restera ? //

<b>ALICE TO FATHER SHERIDAN:</b> He was born in this house, Father.	1/109	11 :45	11 :47	00 :02	Il est né dans cette maison. //
<b>ALICE TO FATHER SHERIDAN:</b> The decision will be his. I will leave that up to him.	1/110	11 :48	11 :51	00 :03	C'est lui qui décidera. Je le laisserai faire. //

Extrait n°5

Action/Dialogue	Spot No.	Début	Fin	Total	Sous-titre
<b>FATHER SHERIDAN TO FATHER SEAMUS:</b> First it's, it's the dancing, then the books.	3/74	37 :16	37 :17	00 :01	D'abord la danse, puis les livres. //
<b>FATHER SHERIDAN TO FATHER SEAMUS:</b> He'll start at the bottom with their feet and work up to their brains, if they have any. (CHUCKLES)	3/75	37 :18	37 :21	00 :03	Gralton endoctrinera leur cerveau, s'ils en ont un. //

Extrait n°6

Action/Dialogue	Spot No.	Début	Fin	Total	Sous-titre
<b>FATHER SHERIDAN TO JIMMY:</b> Oh, you are a believer, Jimmy.	4/60	57 :48	57 :50	00 :02	Vous êtes croyant, Jimmy. //
<b>FATHER SHERIDAN TO JIMMY:</b> Yes, you are.	4/61	57 :51	57 :52	00 :01	Réellement. //
<b>FATHER SHERIDAN TO JIMMY:</b> And part of me holds you in very high esteem.	4/62	57 :53	57 :56	00 :03	J'ai malgré tout beaucoup d'estime pour vous. //
<b>FATHER SHERIDAN TO JIMMY:</b> So, yes, I will come along and listen to you and your trustees ...	4/63	57 :57	58 :00	00 :03	Et je viendrai vous écouter, vous et vos acolytes, //
<b>FATHER SHERIDAN TO JIMMY:</b> ... once you have brought me the title deeds to the hall ...	4/64	58 :01	58 :04	00 :03	quand vous m'aurez apporté le titre de propriété du dancing //

<b>FATHER SHERIDAN TO JIMMY:</b> ... and have them transferred over to Holy Mother Church.	4/65	58 :05	58 :08	00 :03	qui sera transféré au nom de notre Sainte Mère l'Eglise. //
<b>JIMMY TO FATHER SHERIDAN:</b> I take it back, Father. You do listen ...	4/66	58 :13	58 :15	00 :03	Je retire ce que j'ai dit. Vous écoutez, //
<b>JIMMY TO FATHER SHERIDAN:</b> ... but only when we're on our knees.	4/67	58 :16	58 :18	00 :02	mais seulement quand on est à genoux. //

### Extrait n 7

Action/Dialogue	Spot No.	Début	Fin	Total	Sous-titre
<b>FATHER SHERIDAN TO MARIE:</b> (OVER) Does your father know you're in a car with outsiders? Huh?	3/127	39 :22	39 :24	00 :02	Ton père sait que tu es avec des voyous ? //
<b>FATHER SHERIDAN TO WOMAN:</b> Put, put her name down.	3/128	39 :26	39 :27	00 :01	Notez son nom. //
<b>WOMAN (O.S.) TO FATHER SHERIDAN:</b> That's Marie O'Keefe.	3/129	39 :27	?	?	[Non sous-titré, Chevauchements de répliques]
<b>FATHER SHERIDAN TO WOMAN:</b> (OVER) Marie O'Keefe, yeah. And what's that driver's name?	3/130	39 :28	39 :29	00 :01	[Non sous-titré, Chevauchements de répliques]
<b>FATHER SEAMUS TO WOMAN:</b> Think we're doing more harm than good.	3/131	39 :32	39 :33	00 :01	Comment s'appelle le conducteur ? //
					C'est pas bien, ce qu'on fait. //

### Extrait n 8

Action/Dialogue	Spot No.	Début	Fin	Total	Sous-titre
<b>O'KEEFE TO ALL:</b> It would be a tragedy if we turned him into a martyr. That would be a huge	5/156	1 :25 :10	1 :25 :12	00 :02	Ce serait tragique si on en faisait un martyr. Une grave erreur. //

mistake.					
<b>FATHER SEAMUS TO O'KEEFE:</b> (ANGRILY) <i>It'd be a tragedy for a decent man to get shot in the back and lose his life -- Mr O'Keefe!</i>	5/157	1 :25 :13 1 :25 :18	1 :25 :16 1 :25 :19	00 :03 00 :01	Ce qui serait tragique serait de tuer un homme dans le dos ! // M. O'Keefe.
<b>O'KEEFE (O.S.) TO FATHER SEAMUS:</b> "Is it Christ or Gralton?"	5/158	1 :25 :20	1 :25 :22	00 :02	« C'est le Christ ou Gralton ? » //
<b>O'KEEFE (O.S.) TO FATHER SEAMUS:</b> I think those were the words of several parish priests in this diocese.	5/159	1 :25 :23	1 :25 :24	00 :01	Comme l'ont dit certains prêtres. //
<b>FATHER SEAMUS TO O'KEEFE:</b> (OVER) <i>I suspect if Christ was here today, there'd be several members of this parish who would have Him crucified again.</i>	5/160	1 :25 :25	1 :25 :29	00 :04	Si le Christ était là aujourd'hui, // des membres de cette paroisse le crucifieraient de nouveau. //
<b>FATHER SEAMUS TO O'KEEFE:</b> <i>That's what I'd suspect!</i>	5/161	1 :25 :30	1 :25 :31	00 :01	J'en suis sûr ! //

## B. Le modèle descriptif pour l'analyse des sous-titres

		Les différents aspects d'un personnage			
		Données personnelles (nom, prénom, âge, sexe, nationalité,...)	Aspect physique (taille, poids, allure, vêtements,...)	Aspect psychologique (émotions, choix de vie opérés, valeurs, croyances,...)	Aspects sociaux et culturels (revenu, statut social, statut familial, métier,...)
Signes dialogiques et filmiques	Signes dialogiques	signes verbaux <sup>25</sup>			
		signes sonores <sup>26</sup>			
		signes visuels <sup>27</sup>			
	Signes filmiques	signes visuels <sup>28</sup>			
		signes sonores <sup>29</sup>			
		Techniques cinématographiques <sup>30</sup>			

<sup>25</sup> Dialogues et sous-titres.

<sup>26</sup> Durée des syllabes, prosodie, durée des pauses, interruptions et chevauchements.

<sup>27</sup> Images des locuteurs dans le champ de la caméra et éléments posturo-mimo-gestuels (mouvements des mains et des bras, mimiques faciales, regards, grattements, changements de position, etc.).

<sup>28</sup> Décor, vêtements et accessoires.

<sup>29</sup> Chansons, musiques et bruits.

<sup>30</sup> Mouvements de caméra, échelle des plans, utilisation du champ et angles de prise de vue.

### C. Les figures

	Canal acoustique	Canal visuel
Signes verbaux	Mots entendus	Mots lus
Signes non verbaux	Musique Effets spéciaux	Images Photographies

*Figure 1 (Zabalbeascoa (2008 : 24)*