

Multimodalité, traduction et traduction audiovisuelle

Recherche originale

Yves GAMBIER¹

Professeur, Université de Turku (TY), Finlande & Université
technologique de Kaunas (KTU), Lituanie

Résumé

Le monde globalisé et technologisé modifie les modes de communication et aussi le rôle et l'impact des traductions. Deux changements majeurs sont déjà à noter : la multimodalité des documents qui circulent et la traduction de ces documents qui exige de dépasser une vision uniquement linguistique des transferts. Nous nous proposons donc d'interroger :

- l'évolution du texte qu'on pourrait dénommer verbal vers le texte multimodal et multimédial dans lequel oral et écrit interagissent (plutôt que d'être exclusifs l'un de l'autre) et dans lequel ces codes créent du sens avec d'autres signes sémiotiques ;
- la traduction intersémiotique ou comment de multiples formes de matériau hybride défient aujourd'hui la traduction et les traducteurs, s'appuyant depuis si longtemps seulement sur des données verbales.

La traduction audiovisuelle (TAV) est un exemple significatif de cette traduction intersémiotique, à la fois en termes de multiplicité des signes qui concourent au sens et en termes de fréquence d'usage dans notre quotidien. Après avoir donné un aperçu des différents types de TAV, nous esquisserons les tactiques en sous-titrage et les challenges actuels que ces types rencontrent, en particulier avec la digitalisation, ainsi que les interrogations qu'ils soulèvent vis-à-vis de certains concepts en traductologie. D'une manière générale, les médias au sens large reflètent et suscitent en même temps les changements en cours.

Mots-clés : digitalisation, médias, multimodalité, tactiques en sous-titrage, texte, traduction audiovisuelle, traduction intersémiotique.

¹ yves.gambier@utu.fi

Recherches en langue française, vol 2, n° 3, printemps-été 2021, pp. 5-44.

Introduction

Avec un monde globalisé, parfois soumis à des heurts et des tensions imprévisibles, et avec un monde technologisé, où souvent il y a disparité dans les usages des moyens numériques, la traduction ne cesse de jouer un rôle majeur dans nombre de secteurs d'activité – du commerce aux échanges scientifiques, des relations internationales aux manifestations culturelles, des notices pour l'alimentation aux instructions pour le démarrage et la maintenance des machines. En quelques décennies, ce double mouvement de la mondialisation et de la digitalisation a transformé et transforme encore nos modes de communication. Dans ce qui suit, nous tenterons de cerner certaines de ces transformations, les défis qu'ils impliquent – d'abord au niveau du « texte », de plus en plus multimodal, puis au niveau de la « traduction » confrontée à la pluralité des signes qui concourent à la production, à la distribution et à la réception des sens.

1. SUR LE TEXTE MULTIMODAL

L'histoire des conditions de lecture, de paternité d'un ouvrage, de publication éclaire aussi les relations entre les codes oral et écrit. Le fait dominant du langage humain a été son oralité. Pourtant, nos sociétés occidentales, avec l'invention de l'imprimerie, a rejeté les travaux sur cette oralité. En traductologie, on tend de fait à se focaliser exclusivement sur le texte, ou plutôt sur un certain concept de texte, et à négliger la traduction orale et/ou écrite des récits oraux, des épopées (Tymoczko, 2007; Bandia, 2011). Même les études en interprétation, longtemps dominées par le paradigme de l'interprétation de conférence, la psycho-dynamique de l'oralité a été sous-estimée.

1.1 L'interaction entre les codes oral et écrit

Les formes de l'oralité et de l'écrit n'ont jamais été homogènes (Ong, 1982; Goody, 1987; Jousse 1990, 2008)¹. On peut parler spontanément dans un dialogue ou un monologue, ou en récitant, en lisant à voix haute ce qui a été écrit. On peut écrire pour être lu ou parlé comme si rien n'avait été écrit, etc. Pendant longtemps, des travaux ont été menés sur les représentations (réalistes), les simulations ou les transcriptions de l'oral dans les textes écrits (romans, pièces de théâtre, scripts de films), ou comment syntaxe et typographie pouvaient refléter la discontinuité du flux verbal. Le mouvement Dadaïste dans les années 1920 ainsi que les Lettristes pendant et après la seconde guerre mondiale ont plaidé pour le retour aux fondamentaux c'est-à-dire aux phonèmes, expérimentant différents moyens d'expression où graphisme et sons jouaient un rôle essentiel. Cependant, très peu de recherches ont porté sur les manières dont l'oralité est incorporée et traduite (Brumme, 2008; Brumme et al. 2010, 2012; Gambier & Lautenbacher, 2010). N'empêche, aujourd'hui, ces conventions et stratégies sont mises à mal par de nouvelles formes hybrides qui nous contraignent à repenser la nature orale de nos interactions et défient l'idéologie de la littératie et des pouvoirs qui s'y rattachent (Monod, 2013). On peut référer ici aux courriels, SMS, chats, blogues, tweets, et autres jeux interactifs dans lesquels différentes orthographes, émoticons, avatars, acronymes, abréviations, ponctuation, lettres capitales, interjections, etc. sont employés de façon expressive, déictique ou emblématique².

Les communications médiées par ordinateur (CMO) ou par téléphone (CMT) sont désormais des pratiques vernaculaires courantes, sans oublier que ces pratiques peuvent mêler (*code-mixing*) ou changer de langues (*code-switching*) (Liénard & Zlitni, 2011): le monde en ligne a des effets sur nos langues naturelles, sur nos

¹ On pourrait référer ici à la *traduction diamésique*. Elle suppose cependant une division tranchée entre oral et écrit qui est souvent intenable.

² On citera ici par ex. de Xu Bing *Une histoire sans mots* (2013), faite uniquement d'émoticons, de pictogrammes, de symboles, et aussi son installation *Tianshu* (le livre du ciel), composée de rouleaux faite de caractères chinois créés par l'artiste et insignifiants pour les Chinois (exposée à Pékin, 1987-1991).

manières de nous identifier, de présupposer (Barton & Lee, 2013). On peut faire une nouvelle analogie entre les gestes physiques, non-verbaux et les conventions textuelles des médias sociaux : ces textes digitaux et des médias sociaux sont des textes conversationnels, trop souvent compris et approchés comme “désincarnés”. L’opposition binaire entre médié et incarné est une fausse dichotomie, autant que la prétendue opposition entre oral et écrit. Les textes des CMO sont des hybrides d’écrit et d’oral où émotions, pensées et cognition sociale sont intimement liées. Dans l’évolution actuelle des technologies de la communication, fournissant de nouveaux moyens de garder le contact, on assiste à la fermeture de la “parenthèse Gutenberg” (Pettitt, 2009).

On ne peut pas exclure de ces changements que la littérature elle-même change, de ses cyber-formes – comme par exemple *TOC: A Media-novel* de Steve Tomasula (2010): une mosaïque de textes, de médias, et de collaborateurs, où le rôle de l’auteur est multiple: écrivain, chef d’orchestre, producteur, directeur artistique, etc. – jusqu’aux installations qui combinent design et textes littéraires. La poésie peut également devenir une performance orale (cf. slam, rap), une lecture publique, ou une exhibition visuelle (Lee, 2013). *Keitai Shousetsu* est maintenant aujourd’hui au Japon le nom pour des récits écrits en SMS, distribués sous forme de feuilletons sur des téléphones mobiles, puis publiés comme séries dans la presse, comme certains romans en France au 19^{ème} siècle.

Qu’en est-il des de la traduction et de l’interprétation dans ce paysage se métamorphosant de la “graphosphère” à la “vidéo-sphère” (Debray, 1991: ch.10-12; 1994: Annexes)?¹

¹ Pour la médiologie (médi- signifiant ici médiation entre production de signes et production d’évènements – Debray 1994: 29), l’idée répandue que la technique ne relèverait pas de la culture ne tient pas. L’histoire de l’humanité aurait passé par trois étapes: la *logosphère*, dominée par la culture orale même si elle suit l’invention de l’écriture, la *graphosphère*, du 15^{ème} s. avec l’imprimerie jusqu’en 1968, et la *vidéo-sphère*, avec l’omniprésence des images, de la photo, de la vidéo. Cette typologie pourtant assez récente ignore les bouleversements induits par le Net, le Web, les réseaux socio-numériques; on pourrait de fait y ajouter une quatrième sphère: la *cybersphère* ou *hypersphère*, ou élargir la troisième de la vidéo- à la cybersphère.

Nombre de pratiques brouillent l'opposition traditionnelle entre oral et écrit (toujours néanmoins à la base des programmes de formation: traduction (d'abord l'écrit) suivie de l'interprétation (oral)). Voici quelques exemples de ces pratiques:

- l'interprétation simultanée qui peut dépendre d'un discours écrit planifié et lu par l'orateur;
- la traduction à vue ou *prima vista*, à la fois processus dichotomique du langage (de la langue source vers la langue cible) et passage de l'écrit à l'oral ;
- la traduction de pièces théâtrales, de bandes dessinées, de chansons, d'opéras où plusieurs types de signes coexistent (oral, visuel, musical, etc.) et où l'acceptabilité est moins importante que la mise en bouche (*speakability*), l'efficacité scénique (*performability*) et la force chantée (*singability*);
- la localisation de jeux vidéo (leurs règles, leur interface, leur menu et leurs messages d'aide, leurs avertissements, leurs instructions, leur manuel, leur histoire, leurs dialogues, leurs textes en images, leur voice-over, etc.);
- le sous-titrage en direct, le sous-titrage intra- et inter-linguistique ainsi que le sur-titrage (des dialogues aux lignes écrites en bas ou sur le côté ou en haut de l'écran).

Par ailleurs, des outils électroniques dérangent aussi la frontière entre oral et écrit - que l'on pense ainsi aux logiciels de reconnaissance vocale permettant à un énoncé oral de s'écrire directement sur l'écran. Combiné avec la traduction automatique, on peut facilement imaginer comment cela changera l'interprétation de conférence dans certaines situations.

1.2 Vers un nouveau concept de texte ?

Le terme texte a été utilisé maintes fois dans tout ce qui précède. Un texte écrit a toujours été un moyen de prendre ses distances avec le moment et le lieu de l'énonciation initiale, transcendant les contraintes spatiotemporelles de cette énonciation tout en étant un support de conservation et de transmission de notre mémoire culturelle. Peut-être devrait-on questionner nos présupposés sur le texte et la textualité

(Toury, 2006: 58-64). Réfère-t-on aujourd'hui à la même notion de texte quand on traite de traduction littéraire, d'interprétation, de localisation ?

En linguistique textuelle, le texte a été défini par sept critères de textualité : cohésion, cohérence, intentionnalité, acceptabilité, degré d'information, mise en situation et intertextualité (Beaugrande & Dressler, 1981) (voir aussi Hatim & Mason, 1990 ; Neubert & Shreve, 1992 ; Jiménez-Crespo, 2013: 43-49 ; Mira & Matthiessen, 2015). Cependant il y a des différences entre un texte de Cicéron, un texte écrit par M. Proust et un texte donnant des instructions. Le concept de texte en traductologie a changé aussi selon les approches (descriptive, systémique, postcoloniale, féministe, etc.) et selon les périodes. D'évidence, dans la perspective de la domestication des brochures touristiques, des livres illustrés (livres pour enfants, livres d'art, livres de cuisine), des catalogues d'expositions, des publicités, mêlant écrit et illustrations (photos et dessins), le concept de texte avait déjà peu à peu changé (Gorlée, 2004). Le texte tel que renouvelé par les technologies de l'information et de la communication (TIC) est devenu d'évidence multimodal – une composition hybride faite de différents signes sémiotiques, exigeant de nouvelles compétences et de nouvelles formes de littératie. On a dorénavant des textes faits de courts messages (blogues, tweets), d'images fixes ou mobiles, de sons, de pictogrammes, de tableaux, jouant sur les couleurs et les polices de caractères, etc.

Le Web accueille et distribue tous les médias existants (Lancien, 2010). Il favorise la navigation : le sens est construit de lien en lien, de site en site (Jiménez-Crespo, 2013: 54-65), donnant à l'acte de lecture un rôle déterminant dans la co-construction du texte. D'une façon, les hypertextes recréent les ambiguïtés des manuscrits médiévaux – ce n'était pas toujours facile alors de distinguer entre auteur et copistes, entre savoir original et commentaires. De plus, aujourd'hui, le même texte peut être aussi multimédia : par exemple, un article de presse avec photos peut être transféré d'un journal à un site Web ou sur un téléphone mobile.

Pour R. Barthes (1964), la relation entre verbal et autres modes sémiotiques de communication était hiérarchique et asymétrique : il

postulait la domination du texte verbal sur les autres codes sémiotiques – le texte fonctionnant comme un *relais* (texte et image étant dans une relation de complémentarité) et un *ancrage* (le texte orientant la lecture de l'image). Aujourd'hui, les chercheurs en multimodalité, comme Kress et van Leeuwen (1996; 2001), soulignent la primauté et l'autonomie des signes visuels. La question ici n'est pas de déterminer qui a raison mais d'observer que les deux tendances données ici comme exemples mettent le doigt sur l'importance de prendre en considération les modes multiples de représentation en tandem – les formes verbales ne constituant plus l'unique manière de produire du sens.

La mono-modalité ne peut pas être une approche des textes, y compris pour certains écrits littéraires où la mise en page, les marges, les caractères typographiques, le design de la couverture appellent déjà à une certaine interprétation. De même, la traduction ne peut pas être exclusivement liée au texte verbal écrit. Dans les études en interprétation, on reconnaît maintenant le poids des éléments non-verbaux et les communications multilingues. Plusieurs critères de qualité ont été définis ici et là pour, par exemple, l'interprétation dans les médias parlés : compréhensibilité, synchronie, information complète, énonciation aisée et régulière, expressions faciales appropriées, gestualité posée, code vestimentaire non négligé..

La transformation du concept de texte va de pair avec le renouveau des genres, en particulier les genres médiés par le Web (Jiménez-Crespo, 2013 : 67-101) - des 280 caractères d'un tweet jusqu'aux transformations intersémiotiques disponibles sur le Net (comme par exemple la "traduction" par l'artiste chinois Ai Weiwei du *Gangnam Style* en *Grass Mud Horse Style*). Il resterait à tester les sept critères de textualité sur divers matériaux textuels à traduire, à localiser, à sous-titrer. Des essais ont été tentés, notamment avec les notions de cohérence et d'intertextualité (voir par exemple les travaux de Di Giovanni (2014) et de Taylor (2014) en audiodescription).

Aujourd'hui, les changements sont si rapides, si complexes, si sensibles et si controversés qu'il est parfois difficile de suivre et de comprendre ce qui se passe. Avec cette évolution du texte perçu dans

sa seule dimension linguistique vers le texte multimodal, on peut revenir sur le concept de traduction intersémiotique.

2. LA TRADUCTION INTERSÉMIOTIQUE

Le concept de Jakobson (1959) est souvent invoqué, souvent repris en traductologie ¹ dans des analyses de cas, mais non interrogé dans sa validité, sa pertinence, comme par exemple pour ne citer que deux références de 2018, chez Weissbrod et Kohn (où les illustrations sont considérées comme deux lectures du conte folklorique en question auquel elles donnent ainsi une nouvelle dimension) et chez Tsiakalou qui voit la « traduction » du *Sacre du Printemps* par deux chorégraphes comme une « intervention idéologique » (2018: 26) liée au genre et à la sexualité. Ce concept du linguiste doit néanmoins être remis dans son contexte avant de pouvoir l’approfondir dans le nouveau contexte qui est le nôtre, impacté par les technologies numériques, mais aussi dans le contexte d’une remise en cause du concept de langue et du paradigme de la communication en traductologie (voir par ex. Sakai, 2009). Jakobson en 1959 se situe dans la lignée de la sémiotique, de la poétique et de la linguistique structurale, et non dans celle de TS qui n’a pas encore émergé. D’ailleurs les exemples qu’il donne pour la traduction (intra- et inter-linguistique) sont des mots isolés (comme *bachelor*, *cheese*) ou des problèmes morphologiques (comme le masculin/féminin), contrastant surtout l’anglais et le russe. En outre, sous l’influence de Peirce, il parle d’« interprétation des signes » qui peuvent alors être « traduits » selon un des trois types mentionnés, englobant toutes les formes de communication au moyen d’une langue avec ses variations, entre langues et entre systèmes de signes (linguistiques ou pas). La traduction en question apparaît alors dans son ambiguïté – ambiguïté que la traductologie continue de véhiculer : le terme peut en effet y être pris comme métonymie, synecdoque (une partie pour désigner

¹ Des quelques pages du texte de 1959, une critique acerbe a été formulée récemment par K. Marais (2019), plaidant sa propre cause en faisant dire à Jakobson ce qu’il n’a pas dit.

toutes les formes de communication) ou métaphore : la traduction comme transfert, en art¹, en sociologie (notamment en théorie de l'acteur-réseau), en mathématiques, en psychanalyse, en biologie et d'autres disciplines et aussi le concept controversé de *cultural translation* - Buden et al. 2009).

La « traduction intersémiotique » ou « transmutation », selon Jakobson (1959) est « une interprétation de signes linguistiques au moyen de systèmes de signes non linguistiques » (1959 : 233), « from verbal arts into music, dance, cinema or painting » (Ibid : 238). Jakobson ne va pas plus loin dans ce court texte à propos de ce type de traduction². Comme exemple de cette « mutual translatability » (Ibid: 234) entre les systèmes de signes, on peut citer une nouvelle traduite en film (on parle alors souvent d'*adaptation*), une balade polonaise dont la traduction en anglais va inspirer un court métrage, ou encore le film *La vie de bohème* d'Aki Kaurismäki (1993) dérivé d'un texte paru en feuilleton en 1845-49, puis édité en plusieurs volumes en 1851-52, après avoir été dramatisé en 1849, et avant de servir pour le livret d'opéra de Puccini en 1896 (Gambier, 2004), ou encore des peintures murales, résultats d'un appel écrit officiel, de visualisations esquissées par l'artiste et de négociations collectives (Gambier et al., 2021). On notera ici que Jakobson ne mentionne pas le processus inverse, à savoir un système non-linguistique rendu par un texte, par ex. l'audiodescription (soit la traduction d'images sous forme verbale), une série télévisée devenant un roman (on parle alors parfois de *novélisation*), ou la représentation ou description verbale d'une peinture (ou *ekphrasis*), ou la reprise d'images dans un roman, comme dans *Le méridien de Greenwich* (1979), *Lac* (1989), *Envoyée spéciale* (2016) de Jean Echenoz. On notera aussi d'emblée l'ambiguïté de cette notion de traduction intersémiotique : elle ne

¹ La « traduction » est souvent perçue comme métaphorique en art : elle serait d'une part la trajectoire entre les pensées et sensations de l'artiste, de son projet, et sa réalisation peinte, sculptée, musicale, et d'autre part l'espace entre ce produit et les sens des récepteurs devant ce produit. La numérisation des arts complexifie ces « traductions ».

² Appelée parfois par d'autres *traduction diatechnique* (variations selon les supports techniques et les codes).

distingue ni les genres (par ex. passage d'une tragédie à un opéra) ni les supports (c'est-à-dire les effets de la matérialité sur le contenu, sur son interprétation : par ex. lors du passage d'un livre imprimé à une performance) et elle n'envisage pas non plus le passage d'un système non linguistique à un autre, comme d'un film à un jeu vidéo, d'une peinture à une chorégraphie

Pour dépasser cette notion de traduction intersémiotique de Jakobson ainsi que la triple distinction proposée par Toury (1986/1994) entre traduction intrasystémique (ou intralinguistique), traduction intersystémique (ou interlinguistique) et traduction intersémiotique (entre différents codes), et pour tenir compte des genres et des supports, Kaindl (2013 : 261-262) s'appuie avec raison sur la différence entre mode¹ (ou code sémiotique) et médium, d'où sa typologie² :

- la *traduction intramodale* (ou *intracodique*), entre deux modes semblables, à l'intérieur d'une même culture (par ex. une pièce en napolitain traduite en italien standard, *la Marseillaise* par un orchestre militaire changée en reggae, une image de recette dans un livre de cuisine pour enfants) ou *entre des cultures différentes* (par ex. une BD de Mickey en manga)
- la *traduction intermodale* (ou *intercodique*) : c'est le sens propre de transmutation c'est-à-dire transposition libre, changement de forme, de nature. Là aussi elle est soit *intraculturelle* (par ex. de la Bible imprimée à la Bible en vidéo, un poème devenant une image, des textes écrits traduits en langue des signes) soit *interculturelle* (par ex. un manuel de management, avec illustrations, en anglais rendu par un DVD en finnois, une BD espagnole changée en dessin animé américain)

¹ Kaindl se situe dans le cadre de la multimodalité marquée par la linguistique systémique fonctionnelle de MAK Halliday tandis que nous optons pour une terminologie plus sémiotique (d'où code plutôt que mode).

² Voir aussi la taxonomie proposée par Gottlieb dès 2005 (2008), aboutissant à 30 types de traduction.

- la *traduction intramédiale*¹ et *intraculturelle* (par ex. un vidéoclip d'un rappeur d'abord en anglais puis en espagnol, pour le marché américain) ou *interculturelle* (par ex. la bande-annonce d'un film britannique recomposée en partie pour sa version russe, les modes comme le montage cinématographique ou la réalisation musicale pouvant être modifiés car ils ont une dimension culturelle qui influence le médium utilisé)
- la traduction intermédiaire et intraculturelle (par ex. un roman allemand transformé en film allemand, un poème écrit en espagnol déclamé à haute voix devant un auditoire hispanophone), ou interculturelle (par ex. le roman *Les Misérables* changé en comédie musicale anglaise ou le tableau de L. de Vinci: *Mona Lisa/La Joconde* visualisée avec des cheveux ébouriffés ou parodiée par M. Duchamp avec le titre L.H.O.O.Q, 1919). La traduction intermédiaire peut être considérée comme synonyme de celle intersémiotique de Jakobson². Elle peut également être subdivisée, selon les termes d'Elleström (2010 ; 2014), en « transmédiation » (roman → film) et en « *media representation* », l'objet de (re)présentation étant l'autre médium lui-même (par ex. une œuvre d'art incluse dans un documentaire, un compte rendu ou une critique de presse d'un film³).

Ces quatre catégories, avec leur subdivision interne entre l'intraculturel et l'interculturel, peuvent également former des genres hybrides, comme une pièce de théâtre de Shakespeare jouée sur scène et retransmise en français à la télévision ou au cinéma, avec des gros plans (traduction à la fois intermodale, intermédiaire et interculturelle) ou comme la BD de Mickey en manga devenant un film d'animation

¹ On n'abordera pas ici les distinctions entre trans-/inter-/cross-médial, ou comment on passe d'un médium à l'autre. Les ambiguïtés et défis analogues se retrouvent dans la trans-/inter-/cross-disciplinarité.

² De la fin du III^{ème} au XVIII^{ème} siècle, nombre d'œuvres des arts visuels en Occident ont représenté des sujets empruntés à une source écrite (Bible, mythes, chroniques), comme le sacrifice d'Isaac, la décapitation de Méduse ou Gorgone, Vénus, parfois en s'inspirant d'une peinture ou sculpture déjà existante (par ex. la série de sculptures de David par Donatello (vers 1431), Michel-Ange (1501-1504), Cordier (au tout début du XVII^{ème} siècle)).

³ C'est l'épitéxte, selon Genette (1987).

japonais, doublé en anglais (traduction intramodale, intermédiaire et interculturelle).

3. LES DÉFIS DE LA TRADUCTION AUDIOVISUELLE (TAV)

Avant que ne devienne populaire l'emploi des nouvelles technologies numériques, la TAV a été un terrain fertile pour dégager des pistes de recherche sur la traduction et les médias. Elle a été d'abord principalement concernée par le transfert des dialogues, monologues, commentaires multimodaux et multimédias en une autre langue/culture. La plupart des gens considèrent la TAV en termes de « problème », ou de « perte », plutôt qu'en termes d'un ensemble de solutions innovantes pour régler les problèmes de distribution internationale. Du milieu des années 1950 à aujourd'hui, les labels employés pour la TAV ont changé (*film translation, language transfer, screen translation, translation for the media*). Au sein de la profession, on préfère parfois *versionisation* comme terme générique, terme qui englobe sous-titrage et doublage alors que « traduction » est rejetée comme étant trop étroit (mot à mot).

3.1 Dimension multi-sémiotique

Un produit ou une performance audiovisuelle (AV) ¹ consiste en un certain nombre de codes signifiants qui opèrent simultanément dans la production de sens. Les spectateurs, y compris les traducteurs, appréhendent la série des signes codifiés, articulés d'une certaine façon par le metteur en scène via le cadrage et le tournage, et le monteur (montage). Un des principaux défis de la TAV comme pratique et objet de recherche est d'identifier les types de relations entre les signes verbaux et non-verbaux. Les positions et quantités de signes sont toujours relatives : dans des séquences données,

¹ Les genres de AV sont divers : information, fiction, documentaire, docudrama, film d'animation, programme pour enfants, série TV, interview, pièce de théâtre, opéra, sitcom, publicité, jeu vidéo, vidéo 'entreprise, etc.

l'importance du son peut parfois dépasser les formes sémiotiques visuelles ; dans d'autres séquences, le code filmique peut dépasser les éléments langagiers. Le tableau ci-dessous récapitule les 14 codes sémiotiques différents qui sont actifs à des degrés variables dans la production de sens (Gambier, 2013: 48).

Aux 14 systèmes de signes présentés ci-dessous (ou 15 si on sépare le code littéraire du code théâtral, on pourrait ajouter celui des « objets » ou marques déposées qui ne sont pas sans effets sur les spectateurs, retenant leur attention sur les implications émotionnelles, cognitives, symboliques de ces objets (par ex. marques de voiture, d'apéritif dans les films de James Bond). Ces marques sont d'autant plus prégnantes dans l'interprétation qu'elles sont à la fois visibles avec une certaine fréquence (elles participent au financement du film) et qu'elles posent problème pour les audio-descripteurs (Davila & Orero, 2014).

Signes / Canaux	CANAL AUDIO	CANAL VISUEL
ELEMENTS VERBAUX (signes)	<ul style="list-style-type: none"> - code <i>linguistique</i> (dialogue, monologue, commentaires/voix <i>off</i>, lecture), - code <i>paralinguistique</i> (débit, intonation, accents), - code <i>littéraire et théâtral</i> (intrigue, narration, séquences, progression dramatique, rythme, etc.). 	<ul style="list-style-type: none"> - code <i>graphique</i> (formes écrites à l'écran : lettres, gros titres de presse, menus, noms de rue, réclames, noms de marque, intertitres, sous-titres).
ELEMENTS NON-VERBAUX	<ul style="list-style-type: none"> - effets sonores spéciaux/code des <i>arrangements sonores</i> 	<ul style="list-style-type: none"> - code <i>iconographique</i>

(signes)	<p>(bruitage, bruits d’ambiance, effets sonores - spéciaux ou non : sonnerie de tél., claquement de porte, démarrage de voiture, coup de révolver, etc.)</p> <p>- code <i>musical</i>, (pièce musicale enregistrée, accompagnement en direct, chansons, etc.)</p> <p>- code <i>paralinguistique</i> (qualité de la voix, pauses, silence, volume de la voix, bruits vocaux, pleurs, cris, toux, toussotements, pleurs, etc.).</p>	<p>(couleurs, symboles, représentations, etc.)</p> <p>- code <i>photographique</i> (lumière, perspective, etc.),</p> <p>- code <i>scénographique</i> (environnement visuel des plans et scènes, etc.),</p> <p>- code <i>filmique</i> (tournage, mouvements de caméra, cadrage, montage, découpage en plans, scènes et séquences, conventions de genre, direction d’acteurs, etc.),</p> <p>- code <i>kinésique</i> (gestes, manières de se tenir, postures, traits faciaux, regards, etc.),</p> <p>- code <i>proxémique</i> (mouvements, utilisation de l’espace, distance interpersonnelle, etc.),</p>
-----------------	---	--

		- code <i>vestimentaire</i> (y compris coupes de cheveux, maquillage, etc.).
--	--	--

4.2 Diversité des types de TAV

Il existe différentes façons de présenter ces types, selon leur ancienneté (de la fin des années 1920 à aujourd'hui), leur recours à une technique spécifique (le plus souvent désormais une panoplie de logiciels), leur accent sur l'oral ou l'écrit¹. Nous avons opté pour d'une part les modalités entre codes (oral et écrit, code visuel) à l'intérieur d'une même langue, et d'autre part les modalités entre deux langues au moins, d'autres codes (visuel, sonore) étant aussi en jeu dans cette transformation inter-linguistique. A noter que certains types peuvent fonctionner en situation intra- ou inter-linguistique et donc relever des deux groupes établis.

Dans la première catégorie (**Entre codes, pour une même langue**), on a quatre types de base. Dans le *sous-titrage intralinguistique* ou "Same Language Subtitles" (SLS), il y a passage du code oral des échanges dans le film ou le programme télévisé au code écrit des sous-titres. Le sous-titrage intralinguistique est souvent une option télétexte sur la télévision. On l'appelle aussi, surtout aux États-Unis, *closed captions*, par opposition à *open captions* (c'est-à-dire les sous-titres qui ne peuvent être ôtés de l'écran). Mais ces *closed captions* ne sont pas tout à fait synonymes des sous-titres intralinguistiques car ils peuvent aussi être employés sur les DVD et les chaînes TV pour le sous-titrage interlinguistique. De tels sous-titres intralinguistiques ont au moins trois objectifs différents:

- pour faciliter la compréhension entre des variations linguistiques, notamment entre dialectes géographiques,

¹ Les différents formats, lieux ou supports de la TAV influent aussi sur la fréquence d'emploi de tel ou tel type de TAV : cinéma (courts et longs métrages), trailer/bande annonce, TV, ordinateur, DVD, pages Web, smart phone, tablette, vidéoclip, théâtre, musée, etc.

concourant ainsi parfois à une certaine standardisation de la langue, par ex. un film québécois sous-titré en français de France, un programme en catalan ou en basque alors que ces langues n'ont pas eu pendant longtemps une norme écrite reconnue, un documentaire néerlandais projeté à la télévision flamande de Belgique ;

- pour l'apprentissage des langues (par de jeunes apprenants, des migrants): TV 5 en français, BBC4 en anglais, STV 4 en suédois sont des exemples de chaînes qui rendent possible d'améliorer la maîtrise d'une langue et aussi de renforcer les capacités de lecture de tous les spectateurs ;
- pour l'accessibilité, définie comme le droit d'accéder aux textes AV (voir ch.1), notamment pour les sourds et malentendants (*SDH : subtitling for the deaf and hard of hearing*).

On pourrait ajouter à ces sous-titres les formes du sous-titrage en déroulement continu (de droite à gauche) (*running subtitles*) pour karaoké ou pour des annonces publiques (verbatim), ou encore les lignes sur des dernières nouvelles (*breaking news*) en bas de l'écran.

On procède un peu différemment pour ces types de sous-titrage intralinguistique. Les premiers (pour faciliter la compréhension intralinguistique et l'apprentissage des langues) ne signalent pas les bruits comme les sonneries de téléphone, le claquement des portes, les voix en colère, les cris, etc. C'est un moyen d'intégration sociale ou mieux sociolinguistique. De tels sous-titres tendent à tout traduire (verbatim) alors que les sous-titres interlinguistiques sélectionnent, condensent, reformulent. Le second type (pour les sourds) rend habituellement les éléments sonores verbaux et non-verbaux, selon souvent un code des couleurs ou encore parfois en jouant sur la typographie (capitales, italiques). Ces deux formes de sous-titrage intralinguistique est sujet, comme les sous-titres interlinguistiques, aux normes et conventions de durée d'exposition, de temps de lecture et de densité lexico-sémantique. Mais contrairement au sous-titrage interlinguistique et se rapprochant du doublage, il respecte un certain degré de synchronisation, suivant jusqu'à un certain point, lexicale et syntaxe de l'original parce que nombre de malentendants recourent à la lecture labiale comme source complémentaire d'information. Nos

yeux servent aussi à entendre. A noter cependant que les sourds ne sont pas un groupe homogène: le degré, le type de surdité et l'âge auquel survient cette surdité varient énormément selon les individus. Les besoins langagiers et de communication des sourds de naissance ne sont pas identiques à ceux des spectateurs qui sont devenus sourds à cause de l'âge ou d'une dégénérescence.

Le deuxième type, le *sous-titrage en direct* ou *live subtitling*, parfois aussi appelé *respeaking*, est utilisé souvent pour le transfert intralinguistique ; il peut cependant aussi apparaître sous une forme interlinguistique. Réalisé en temps réel pour des retransmissions en direct (par ex. pour un évènement sportif, les informations télévisées), il a besoin d'un support technique, parfois un clavier "Vélotype" spécial (avec des syllabes et non des lettres) pour accélérer la frappe, mais plus souvent aujourd'hui on recourt à un logiciel de reconnaissance vocale. Le sous-titreur répète ou reformule ce qui est dit à l'écran et le logiciel « traduit » le bref énoncé oral en lignes écrites au bas de l'écran. L'écart temporel est très, très court. Un interprète peut aussi traduire et découper ce qui est dit et les phrases écourtées deviennent sous-titres. D'évidence, un tel travail est stressant et on peut toujours s'interroger sur la qualité du produit fini puisqu'il y a à peine le temps, ou les ressources, pour relire ce que le logiciel va produire avant que cela soit diffusé.

Le troisième type, l'*audio-description* (AD), permet aux aveugles et malvoyants d'avoir accès aux films, aux expositions d'art, aux musées, aux représentations d'opéras/de pièces de théâtre. Il peut être intra- ou interlinguistique. Il exige la production d'informations décrivant ce qui se passe à l'écran (actions, mouvements des corps, expressions des visages, costumes, objets). Ces informations sont ajoutées aux dialogues de la bande-son ou au doublage de ces dialogues dans le cas d'un produit étranger, sans interférence avec les autres sons et effets musicaux. On ne peut rendre le visuel oral que si le film ne contient pas un trop grand volume d'informations orales, c'est-à-dire un dialogue rapide, dense, des effets sonores fréquents, etc. Une bande sonore saturée ne faciliterait pas l'accessibilité, la compréhension. Cette forme d'interprétation à vue ou double doublage est plus effective pour certains genres, comme les drames, les longs

métrages, les programmes sur la nature, les documentaires, que pour les nouvelles ou les shows, les jeux télévisés qui, de toute façon, peuvent avoir suffisamment de contenu parlé pour être suivis par des aveugles. L'AD peut être en direct pour des opéras et des pièces de théâtre, ou préenregistrée pour des films (étrangers ou pas), des audioguides de musées, etc. Comme pour les sourds, la communauté des aveugles n'est pas homogène¹: les aveugles de naissance n'ont pas la mémoire des couleurs tandis que les personnes âgées avec des problèmes de vision ou des personnes avec dégénérescence progressive de la vue se souviennent de ce qu'est un film ou un programme télévisé, et peuvent même connaître le langage du cinéma. Les premiers n'ont qu'un intérêt limité ou nul pour la couleur des cheveux d'un personnage, la description de ses vêtements ; les autres peuvent comprendre des termes comme un plan, une vue panoramique.

Le quatrième et dernier type, l'*audio-sous-titrage*, est utile aux dyslexiques, aux personnes âgées, aux spectateurs qui ont une vue trop faible ou qui sont de lents lecteurs. Un logiciel texte-speech « lit » les sous-titres à haute voix.

De la seconde catégorie (**Entre les langues**) relèvent huit types de TAV. Leur pratique change également. On a besoin du premier type, la *traduction de script/scénario*, pour obtenir des subventions, des aides financières, notamment pour les coproductions, ou pour recruter des acteurs, des techniciens, etc. Dans le premier cas, le texte traduit doit être court et précis. Dans le second cas, les lecteurs veulent savoir par exemple si le contenu de l'intrigue ou l'originalité des personnages justifie de consacrer quelques mois au tournage, quelque part, avec un succès possible ou un fiasco à la fin (Cattrysse and Gambier, 2008).

Le deuxième type, le *sous-titrage interlinguistique*, implique le passage des dialogues oraux en une ou plusieurs langues (films

¹ Selon la Fédération française des aveugles et des amblyopes, il y aurait à ce jour en France 207 000 aveugles et 932 000 malvoyants, soit environ 1 habitant sur 60.

multilingues) vers une ou deux lignes écrites dans une autre langue. Ainsi, par exemple, le finnois (langue agglutinante, avec des cas) ne suit pas nécessairement l'ordre des mots (souvent monosyllabiques) de l'anglais (langue avec prépositions). Ces sous-titres ont été parfois traités comme traduction diagonale, oblique (de l'oral à l'écrit, d'une langue à une autre, et coexistant avec les énoncés en langue(s) de départ) tandis que le sous-titrage intralinguistique était perçu comme vertical (se rapprochant d'une transcription) (Gottlieb 1994). Le travail est fréquemment aujourd'hui la tâche d'une même personne: traduire, repérer c'est-à-dire localiser début et fin de chaque réplique (*spotting* ou *cueing*, en anglais), selon le code temporel (*timecode*) ou chronométrage en dixième de seconde, puis adapter, relire/réécouter, éditer (en vérifiant qu'il y a bien correspondance entre réparties et sous-titres, que chaque ligne du sous-titrage convient au contexte audiovisuel, que les sous-titres sont faciles à lire), le tout grâce désormais à des logiciels appropriés. Il a été longtemps, et encore dans certaines agences de TAV ou chaînes de TV, divisé entre d'un côté un traducteur, responsable de la traduction écrite à partir d'un script de postproduction ou d'une liste de dialogue, et après visionnage ou pas du film, et de l'autre côté un technicien-adaptateur de cette traduction, la découpant en sous-titres ajustés en secondes, connaissant ou pas la ou les langues étrangères. Le sous-titrage interlinguistique ajoute un canal sémiotique d'information (il se superpose aux dialogues originaux), tandis que le doublage (par exemple) remplace le canal existant. Les sous-titres bilingues, pratiqués par exemple en Finlande et en Israël, sont offerts d'habitude au cinéma, plus rarement à la télévision.

Le troisième type, la *traduction simultanée* ou *à vue*, est généré à partir d'un script ou un autre sous-titrage déjà disponible en une langue étrangère (langue pivot). On l'utilise par exemple pendant un festival de cinéma ou dans une cinémathèque quand le film sera projeté une ou deux fois seulement dans cette nouvelle langue. Ainsi, un film iranien sous-titré en français pourra être traduit simultanément et oralement en finnois, du fond de la salle.

Le quatrième type, le *doublage*, adapte un texte aux personnages sur l'écran. On ne peut le réduire à la seule synchronisation labiale car il est aussi synchronisation temporelle ou isochronie (la longueur des énoncés doublés doit correspondre à la longueur des énoncés de l'original). Tous les spectateurs n'ont pas le même degré de tolérance envers les écarts ou déconnection visuelle ou labiale et les écarts ou déconnection des gestes, des expressions faciales et des voix. Le doublage peut être aussi parfois intralinguistique : ainsi les films d'*Harry Potter* ont été doublés aux États-Unis et des films tournés dans un dialecte italien comme celui de Palerme ou de Bari doivent être doublés (ou sous-titrés) en italien standard pour être diffusés partout en Italie.

Le cinquième type, le *commentaire libre*, un des plus anciens modes de reformulation orale (*revoicing*), est clairement une adaptation pour un nouveau public, avec ajouts, omissions, clarifications et commentaires. La synchronisation est faite avec les images plutôt qu'avec la bande-son. On y recourt pour des programmes pour enfants, des documentaires et des vidéos d'entreprise.

Sixième type, l'*interprétation* prend plusieurs formes à l'écran. Elle peut être consécutive (le plus souvent préenregistrée), simultanée (la voix de l'original devenant à peine audible après quelques secondes), ou en langue des signes. Les paramètres importants de l'interprétation dans les médias sont la qualité de la voix (incontrôlable) et l'aptitude à garder la parole pour éviter que les auditeurs se lassent ou zappent, changent de chaînes. On peut distinguer entre l'interprétation qui prend place dans un studio, avec ou sans la présence d'un public (interviews et talkshows), et l'interprétation pour diffuser un événement qui a lieu dans un endroit éloigné (discours politiques, conférences de presse, mariages princiers, cérémonies officielles, etc.). La pression psychologique, surtout quand on travaille dans les deux directions (langue A \leftrightarrow langue B), les horaires décalés, le recrutement à la dernière minute (par ex. pour couvrir en direct une catastrophe ou une situation de crise soudaine) sont assez typiques de l'interprétation dans les médias.

Le septième type, le *voice over* (ou *half dubbing*), est employé pour des documentaires, des interviews ou des films traduits et diffusés en synchronie, par un journaliste ou un acteur qui peut ainsi doubler « à moitié » plusieurs personnages. La voix traduisante est alors en surimposition sur la/les voix de l'original qui sont presque inaudibles ou incompréhensibles.

Finalement, le huitième type, le *sur-titrage*, est une forme de sous-titrage mais placée au-dessus de la scène d'un théâtre ou d'un opéra, ou encore sur le dossier des sièges. Il est montré en continu pendant toute la représentation. Les surtitres ne sont pas projetés automatiquement puisque acteurs et chanteurs ne jouent pas deux fois de suite de la même façon, au même rythme. Le traducteur, assis parmi le public, insère les surtitres pendant chaque spectacle.

Pour résumer, on peut dire que les types variés de TAV ne traduisent pas de la même manière, en utilisant les mêmes codes. Certains mettent l'accent sur l'oralité (doublage, interprétation, *voice over* et commentaire libre) ; d'autres passent de l'oral à l'écrit (sous-titrage interlinguistique, intralinguistique, en direct et sur-titrage), de l'écrit à l'écrit (traduction de scénario), de l'image à l'oral (audiodescription), ou de l'écrit à l'oral (traduction à vue, audio-sous-titrage). Ce qui permet de soulever une question lancinante: peut-on dire que certaines modalités de la TAV sont plus des formes de domestication que d'autres modalités? C'est sans doute vrai pour le doublage, le commentaire libre, peut-être même de l'interprétation et de l'audiodescription qui permettent des manipulations du matériel langagier pour se plier éventuellement aux attentes dominantes et préférences locales, censurant parfois les dialogues ou changeant une partie de l'intrigue pour se conformer aux exigences idéologiques de la culture réceptrice et/ou à ses normes esthétiques. L'histoire de la TAV, encore balbutiante, jette une certaine lumière sur ces types de TAV comme instruments du protectionnisme linguistique, du purisme langagier, violant jusqu'à un certain point, des principes éthiques en oblitérant des traces de l'Autre, y compris sa voix, son énoncé et son énonciation. Cependant la puissance de la TAV ne se réduit pas à de telles assimilations ou subordinations; elle est aussi dans ses manières

de résoudre les problèmes de la distribution internationale, d'ouvrir les cultures entre elles et de rendre possible une plus grande circulation des produits et performances AV.

4. STRATÉGIES ET TACTIQUES EN SOUS-TITRAGE

Avant de traiter de ces stratégies et tactiques, il faut rappeler les formes de la communication AV. On peut dire que, par exemple dans un film de fiction, deux personnages interagissent en gros plan, qu'un troisième est en retrait mais peut-être à l'écoute des deux premiers, tandis que d'autres passent en arrière-plan. S'y ajoutent les spectateurs qui ne peuvent intervenir, changer le cours des interactions, de l'intrigue. Parmi les spectateurs, il y a les audiences étrangères qui ne partagent pas nécessairement les sous-entendus, les allusions, les rituels, les symboles manifestés dans le dialogue, les couleurs, la proxémique, etc. En regardant cette fiction, ce monde diégétique, construit en 90-120 minutes, le spectateur s'appuie sur des éléments du « réel » qui lui sont plus ou moins familiers; l'important, c'est qu'il veut voir ce film en suspendant volontairement son incrédulité (« willing suspension of disbelief », Coleridge, 1817) : il veut croire l'incroyable. Avant d'intervenir, le traducteur va comprendre à la fois les liens entre les effets sonores, les images qui défilent au nombre de 24-26 par seconde, et le contenu verbal, ainsi que la fonction de ce verbal dans l'ensemble. Ce n'est qu'à cette double condition qu'il peut alors opter pour telle ou telle traduction – sachant, par exemple, que le sous-titrage va l'obliger aussi à la concision (ne rendant que 30-50% de l'original parlé), et que les dimensions spatiotemporelles des sous-titres (temps d'exposition sur l'écran, vitesse de défilement, nombre de caractères par ligne, etc.) vont le contraindre à certains choix au détriment d'autres.

Pour faire face aux diverses contraintes et satisfaire les demandes de son commanditaire et de ses récepteurs, le traducteur recourt à différentes *stratégies*. La traductologie connaît un nombre

assez important d'écrits à ce propos, alors même qu'elle est incertaine de la terminologie à utiliser (Zabalbeascoa, 2000): *technique* (Molina & Hurtado, 2002)? *Stratégie* (Chesterman, 1997)? *Procédé* (Vinay & Darbelnet, 1958)? *Procédure* (Newmark, 1988)? *Méthode* (Vinay & Darbelnet, 1958, Newmark, 1988, ch.5)? Différentes classifications ou typologies ont été suggérées, sans être forcément compatibles à cause du flou conceptuel et définitoire. Ce n'est pas le lieu pour comparer toutes ces propositions, avec leurs distinctions et justifications (Molina & Hurtado, 2002, 498–506 ; Superceanu, 2004 ; Gambier, 2006).

En simplifiant et en dépassant les hésitations terminologiques qui traversent la plupart des travaux cités ci-dessus, on dira qu'une stratégie est globale, cherchant à faire coïncider la visée de la traduction et les moyens (procédés, techniques, etc.) disponibles au moment et dans les conditions du travail à réaliser. Cette visée peut être abandonnée, reportée, redéfinie, relativisée, modifiée...si les moyens font défaut – d'où par exemple l'écart dans le temps entre texte de départ et texte d'arrivée, ou encore la problématique de la retraduction. Inversement, les moyens peuvent être combinés, réorganisés, analysés, adaptés, pour correspondre au but assigné – d'où l'absence possible de corrélation systématique entre tel problème et tel procédé, chaque solution étant contextualisée. *Stratégie* (globale) et *tactiques* (ou procédés, techniques), qui recourent la distinction entre normes initiales ou préliminaires et normes opérationnelles (Toury, 1995/2012), permettent au traducteur de transférer de manière pertinente les informations/données du document de départ, tout en tenant compte des contraintes de la situation, comme par exemple les spectateurs ciblés, leur capacité de lecture et donc les efforts cognitifs qu'ils auront ou pas à fournir, l'interaction images/dialogue, etc. Ses prises de décision tactiques – phénomène à la fois mental et comportemental – dépendent de la stratégie voulue (explicitement ou pas) par son commanditaire, elle-même au service des missions de la chaîne de télévision (offrir des programmes de qualité, développer la conscience citoyenne, divertir à tout prix, faire consommer, montrer une certaine norme linguistique, etc.) ou de la compagnie de distribution de films.

Le choix du mode de TAV reflète déjà un choix stratégique, renforçant parfois une politique linguistique, culturelle délibérée. Ainsi le doublage peut servir à camoufler les origines du discours étranger, ou au contraire à les exhiber, un accent parisien pouvant ne pas duper, faire sourire le spectateur francophone qui observe une scène de western. Par ailleurs, une même langue dans différentes zones géographiques n'implique pas toujours une même pratique (par exemple entre Pays-Bas et Belgique néerlandophone, entre Espagne et pays d'Amérique latine, entre France et Québec, etc.). Quant au sous-titrage, le lieu commun veut qu'il « double » un discours de départ toujours présent, audible – ce qui en ferait un simple écho, un support « subordonné ». C'est oublier les équivoques de toute traduction dès qu'entrent en jeu les tactiques. Le doublage peut ainsi expliciter, résumer, omettre, manipuler et non pas seulement domestiquer, reterritorialiser. De même le sous-titrage peut briser l'illusion de la coexistence des deux messages en deux langues différentes (au moins), par ex. en pratiquant un « sous-titrage abusif » (Nornes 1999), brisant les conventions de fluidité de la langue d'arrivée pour rester au plus près de la parole de départ et rendre ainsi plus visible le traducteur. Une telle « violence contre la langue cible » existe par ex. dans le sous-titrage de films d'animation japonais, réalisé sur le Net par des fans qui n'hésitent pas à insérer des notes du traducteur au milieu de l'écran, à introduire des variations typographiques pour à la fois transgresser les normes attendues et exprimer l'atmosphère, les sensations du contenu.

D'une manière générale, le sous-titrage vise à communiquer selon les usages de la langue réceptrice plutôt qu'à être *abusif*. La règle ou stratégie générale demeure la lisibilité : la quantité appropriée de réduction, d'omission, etc., ne dépend pas de la seule contrainte linguistique ; les tactiques visent à faciliter la compréhension et à ne pas rendre les sous-titres plus difficiles ou pénibles à décoder, à lire, à interpréter. Plusieurs auteurs ont esquissé les tactiques mises en œuvre pour atteindre ce but. On peut citer, sans entrer dans les détails sur le nombre et l'appellation de ces tactiques, Ivarsson et Carroll (1998 : 85–92), Gottlieb (1991 : 77–94, en danois ; 1992: 166–167, en anglais), Lomheim (1995: 291–292; 2000: 45–48), Kovačič (1996,

2000), Schwarz (2002-2003), Tveit (2004), Diaz-Cintas & Remael (2007: ch.6). De ces références, on peut noter que la terminologie employée demeure flottante ou du moins n'est pas interrogée, que les types de stratégies (c'est le mot le plus utilisé) se chevauchent souvent, y compris chez un même auteur, que les niveaux proposés sont le mot, parfois la phrase. Ainsi donc, quelles que soient les déclarations sur les synergies entre ce qui est dit et ce qui est visualisé, il y a difficulté à appréhender tous les éléments significatifs ensemble, à se détacher aussi du modèle écrit, si prégnant que la tentation est grande de réduire les sous-titres à un problème de comptabilité de mots, avec écart entre ce qui est énoncé et ce qui est écrit. Les tactiques suggérées dans diverses études pour sous-titrer les spécificités culturelles, les traits d'humour, les métaphores, les jeux de mots, ont les mêmes limitations (désignations flottantes, techniques se recoupant, perception surtout verbale du sens audiovisuel) (Katan, 1999 ; Mayoral, 2000 ; Tomaszewicz, 2001; Duro, 2001: 251-264; Lorenzo & Pereira, 2001: 237-248; Marco, 2004: 135-145; Pedersen, 2009).

Notre proposition typologique s'appuie et se démarque à la fois des propositions formulées ici et là. Nous dirons que globalement le sous-titrage est fréquemment une stratégie cibliste qui apparaît même comme une traduction quasi-juxtalinéaire: il se plie dans la très grande majorité des cas aux normes de l'écrit de la société réceptrice, tout en suivant d'assez près les énoncés (oraux) de départ – d'où l'impression chez nombre de spectateurs qu'il est possible de repérer les «mots» qui manquent et de réduire le sous-titrage à une «perte» (lexicale) plutôt qu'à une solution pertinente de communication. Cette stratégie (macro-niveau) se réalise grâce à trois tactiques principales (micro-niveau) qui prennent elles-mêmes diverses formes :

1. la *réduction* (reducing): sans doute la caractéristique la plus reconnue et la plus visible du sous-titrage, elle peut être partielle ou totale sur un certain segment d'énoncé (Panayota, 2003; Mayoral, 2003; Chaume, 2004; Dimitriu, 2004; Bruti & Perego, 2008); elle inclut:
 - la *compression* (condensing, compressing, summarising): les occurrences redondantes au niveau lexical, ou morphosyntaxique, ou phrastique, peuvent

être résumées; deux ou trois répliques peuvent être fusionnées et/ou résumées en une ou deux lignes. Une telle concision implique une sélection et une hiérarchisation des éléments significatifs de la part du traducteur.

- *L'élimination ou omission ou ellipse* : les parties «verbeuses» d'une scène ou séquence et les parties d'un énoncé trop rapide peuvent être coupées, surtout quand il y a compensation avec l'information visuelle; certaines répétitions, faux départs, auto- et hétéro-corrections, questions rhétoriques, termes d'adresse, appellatifs, etc. peuvent être également délaissés. La suppression quantitativement marquée qui n'implique pas nécessairement perte (*loss*) (comme l'addition ou ajout n'implique pas toujours gain) peut donc porter tantôt sur des occurrences dans le flux de paroles, tantôt sur une information sémantique contrainte spatio-temporellement (cas des déictiques, des répétitions comme par ex. dans les échanges de salutations, etc.). D'évidence, ces formes peuvent se combiner : par ex. la compression aboutit souvent à une omission. De plus le volume et le niveau de réduction varient selon le rythme de l'original, le nombre et la fréquence des changements de plan, la complexité et la densité des énoncés – eux-mêmes reflets du genre filmique. Ils varient aussi selon le support, les informations télévisées offrant plus de possibilités ou d'obligations de réduction que par exemple un documentaire enregistré sur vidéo. L'évolution technologique qui naguère distinguait assez nettement TV, cinéma et vidéo, fait désormais converger qualité du son et de l'image d'un DVD avec celle de la télévision numérique.
2. La *simplification* de la syntaxe (phrases complexes avec propositions enchâssées transformées en deux ou trois phrases simples, indépendantes ; propositions transposées par une

nominalisation; phrases interronégatives devenant interrogatives – ex. *Oh no, you're not going to sing?* ‘Tu vas chanter?’; séries de questions-réponses remplacées par une assertion; forme active au lieu d’une forme passive, etc.), et simplification lexicale (recours à un hyperonyme ou substitution par ex. d’un type d’animal par un générique: ...*half-beaten by Alsations* (bergers allemands) ‘...à moitié bouffée par mes chiens’; changement dans le registre; atténuation ou neutralisation de mots ou expressions marqués, connotés).

3. L’*expansion*, comprenant l’*explicitation* (information ajoutée ou spécifiée pour expliquer un élément. Ex. *I will go home and de-bunny* ‘je rentre pour enlever ce costume’), la *paraphrase*, l’*emprunt direct* et la *compensation contextualisée* ou équivalence dynamique (Ex. *dollar* ‘euro’ ; *who drinks like a fish* ‘qui boit comme un trou’). Rien n’empêche d’ajouter ici la *préface* ou les *notes de traducteur* techniquement possibles sur un DVD et dans les sous-titres *abusifs*. Nous n’emploierons pas pour cette troisième catégorie les termes d’adaptation et de transposition qui touchent la démarche globale du traducteur, dans un travail donné, et non la décision de micro-niveau. De nouveau, il faut affirmer que ces tactiques sont inter-reliées, par ex. une paraphrase pouvant aller de pair avec une simplification, une nominalisation avec une omission, un hyperonyme avec une explicitation (Harvey, 1995 ; Perego, 2003).

5. DÉFIS CONTEMPORAINS DE LA TAV

Quatre aspects vont être abordés ou plutôt signalés, sans être approfondis, dans cette section, à savoir les pratiques professionnelles, les implications socioculturelles de la TAV, les technologies et la formation.

5.1. Pratiques professionnelles

La TAV s'applique aux produits de fiction mais aussi à des produits qui ne relèvent pas de la fiction. Quelle que soit la nature de ce produit à traduire, pour une campagne internationale, pour l'importation ou l'exportation, pour une distribution transnationale, les conditions et contraintes de travail sont de prime importance pour obtenir un ensemble de qualité. Le plus souvent, et dans de nombreux pays, la TAV est délocalisée à une compagnie qui va elle-même sous-traiter avec des traducteurs indépendants, sélectionnés (ou pas) selon certains critères explicites, directement, ou à travers un portail de traducteurs. Le traducteur reçoit ou pas le script de postproduction, la liste de dialogue, le court ou long métrage, et travaille avec souvent une très courte échéance. La coopération avec le commanditaire (qu'il soit une agence privée, locale ou multinationale, une chaîne de télévision commerciale ou publique, une petite ou moyenne entreprise, une ONG (organisation non-gouvernementale), une association, l'organisateur d'un festival, etc.), avec l'ingénieur du son et les acteurs (pour le doublage), avec les journalistes, ou avec des spécialistes, varie beaucoup : les traditions et préférences liées aux conditions de travail, les attentes envers la qualité finale, les modes de paiement, les logiciels mis en œuvre, le statuts et les responsabilités du traducteur sont des facteurs déterminant de cette coopération. A signaler que la relecture et la révision sont loin d'être régulières et fréquentes. Un des problèmes, rarement posé pendant longtemps, est celui des droits du traducteur de l'AV quand son travail est réutilisé sur un autre support (par ex. du cinéma à la télévision) ou rediffusé par une autre chaîne sans qu'il en soit informé et rétribué en conséquence. Une telle dérégulation, accélérée par la numérisation, a des conséquences financière et juridique, le marché de la TAV étant soumis à une dure compétition, avec baisse des tarifs.

5.2 Implications socioculturelles de la TAV

A cette dimension plutôt négative du travail en TAV, on peut opposer des arguments plus positifs qui soulignent le rôle du traducteur dans la société. Un de ces éléments qui peut changer la perception du sous-titrage est son influence sur l'apprentissage des langues, ou plutôt sur le développement des compétences en langue (Caimi, 2002: 127-142;

Neves et Remael, 2007; Gambier et al., 2014) et sur les aptitudes à la lecture. Certes, il n'y a pas de preuve encore qu'il y aurait une corrélation directe entre baisse de l'illettrisme et lecture de sous-titres ; n'empêche on lit la télévision, notamment dans les pays à forte tradition de sous-titrage. Dans de tels pays, un spectateur qui regarderait tous les programmes lirait plus de 200 romans de 300 pages par an. Certaines études, ces dernières années, ont déjà montré que le sous-titrage améliore la maîtrise des phonèmes, de l'intonation, de l'accent, des expressions idiomatiques en langue étrangère. Par ailleurs, d'autres travaux ont aussi mis l'accent sur le potentiel des sous-titres dans l'éducation langagière de sourds et malentendants.

Autre implication: le rôle linguistique des médias AV. La littérature, l'école et la presse imprimée ont été, successivement, des lieux, des institutions ou les normes linguistiques ont été précisées, disséminées. Aujourd'hui, la TV, le Net, le téléphone mobile semblent remplir une fonction similaire. En brouillant les frontières entre écrit et oral, les messages SMS, le sous-titrage nous obligent à nous interroger sur la norme à suivre, en sachant que l'oralité modifie notre vision traditionnelle de l'écrit. Quoi qu'il en soit, le sous-titreur participe à l'évolution de la langue écrite, à la fois dans sa maîtrise (liée à la lecture) et dans sa production.

Une dernière implication du sous-titrage, plus sociopolitique, est, dans les faits, qu'il facilite l'usage dominant de l'anglais – d'une part en renforçant la distribution des produits dans cette langue , d'autre part en l'employant comme langue pivot dans les échanges internationaux de programmes, sans oublier les interférences et anglicismes qui se multiplient avec le recours accru à l'AV (Orero, 2004).

Cinéma, vidéo, chaînes publiques ou commerciales, ou par satellite, n'ont pas les mêmes effets dans ces diverses implications.

5.3 Impact de la technologie

Quatre aspects interconnectés peuvent être ici considérés.

Les technologies du numérique changent les productions AV (depuis l'écriture de script, la production des sons, des images, des costumes, jusqu'aux effets spéciaux, au tournage, au montage, etc.), leur distribution et leur projection. Elles ont aussi introduit de nouvelles formes de TAV comme l'audiodescription, le sur-titrage, le sous-titrage en direct et l'audio-sous-titrage. Cette évolution a déjà des conséquences dans l'architecture des cinémas (multiplexes), les endroits où on regarde un film (que ce soit avec un laptop ou ordinateur portable, une tablette, un téléphone, un grand écran de télévision), la qualité des prises, la piraterie, l'archivage et la restauration des films, y compris aussi les investissements et le marketing, sans parler du style et de l'esthétique des produits AV. Les relations entre producteurs, distributeurs, diffuseurs, propriétaires de chaînes et autorités publiques ont été profondément transformées ces 30 dernières années, en n'oubliant pas les effets des plateformes comme Netflix. Le rôle exact des langues et de la traduction dans les stratégies de toutes ces parties prenantes n'est pas figé : ce n'est pas sûr que le futur des médias globaux repose sur l'usage exclusif d'une *lingua franca*.

De nouvelles technologies et de nouveaux supports (vidéo-streaming, vidéo et TV sur demande, podcast, téléphone mobile et vidéo portable) continuent de redéfinir diffusion et audiences, créant de nouvelles demandes et de nouveaux besoins, comme de nouveaux formats (par exemple très courts métrages de quelques minutes et « mobisodes » ou séries pour téléphones mobiles ne durant qu'une ou deux minutes). Le rôle des gros plans et de la bande-son prend de l'ampleur, donnant plus d'importance au doublage. Deux processus sont à l'œuvre en même temps. D'un côté, la technologie offre un meilleur ensemble, plus ouvert, de services et de programmes. La diversité des chaînes de TV, via le câble et les satellites puis les relais et réseaux (TV payante, télévisions transfrontalières et locales, chaînes thématiques en histoire, sport, finance, dessins animés, etc.) marquent la fin du modèle centralisé des médias (mass-média), le passage du *broadcasting* au *narrowcasting*. D'un autre côté, l'audience mondiale devient sans cesse plus globale, avec les vidéos sur YouTube, des films sur l'Internet, disponibles pour tous ; une partie de ce public

devient aussi impatiente de consommer les nouveautés. D'où le troisième aspect.

Les communautés Internet ont réussi à créer des sous-titres (italien, espagnol, finnois, chinois, etc.) pour des productions nord-américaines de sorte que les spectateurs ont un accès quasi immédiat aux derniers épisodes de séries populaires ou de films récents. Les fans recourent au sous-titrage et au doublage, depuis la fin des années 1980, prêts à tout pour répandre leurs goûts. La qualité de leur travail est subordonnée d'évidence à leur capacité de compréhension de l'original et à leur maîtrise des logiciels utilisés pour traduire puis incruster les sous-titres. Pour ce type de sous-titrage, il n'y a pas de limite rigide quant au nombre de lignes ou de caractères par ligne, dans le choix de la typographie ou de la taille des caractères ; la vitesse de déroulement peut être plus rapide que pour les sous-titres conventionnels ; la position des sous-titres peut être en bas ou en haut de l'écran, sinon sur l'image même ; une glose peut être ajoutée. Les amateurs, plus soucieux sans doute des droits d'auteur et des conséquences de la piraterie, tendent aussi à traduire au plus près de l'original, à être plus verbeux, tout en réduisant le temps de lecture et en transgressant normes et conventions appliquées par les professionnels. Fans et amateurs qui sous-titrent défient non seulement ce qu'on pense en général du sous-titrage mais le processus même de sous-titrer. Ces communautés d'activistes «non-traducteurs» (*fantrad*) utilisent à fond les moyens et les possibilités du réseautage et du travail collaboratif (*crowdsourcing*). Les plateformes et portails, les logiciels open source, la traduction automatique pourraient avoir un impact profond sur la traduction, et pas seulement sur la TAV, sur l'éthique et les normes des professionnels, ainsi que sur la forme et le contenu de la formation des futurs traducteurs.

Le dernier aspect à mentionner est l'automatisation qui change les processus de quelques types de la TAV. En combinant des logiciels ad hoc (compression linguistique, reconnaissance de la parole, mémoire de traduction), il est déjà possible d'accélérer, sinon automatiser, la fabrique de sous-titres interlinguistiques, au niveau du pré-découpage, de la traduction sous-titre par sous-titre. De cette

manière, il est facile de considérer coûts et productivité sous un autre angle et de voir la révision d'une autre manière. Des essais de traduction automatique sont en cours. La numérisation améliorerait également le doublage, à la fois la qualité du son, l'analyse et la resynthèse de la voix des acteurs. Actuellement, des logiciels peuvent cloner les voix de l'original de telle sorte que la voix doublante peut être assimilée à la voix doublée, indépendamment de la langue de départ. D'où un nouveau problème majeur : le droit à sa voix.

Le futur de la traduction se situerait-il quelque part entre une automatisation complète (ou presque) et un travail d'amateurs transférant des mots grâce à divers outils électroniques en libre accès ? Peut-il y avoir réelle satisfaction au travail si ce travail consiste seulement à remplacer des mots de façon mécanique, selon une approche verbatim de la traduction (renvoyant au paradigme de l'équivalence) ?

5.4 Formation et compétences

Le dernier défi est celui de la formation. Le profil du traducteur en général est soumis à une évolution rapide. On s'interrogera ici sur les compétences du traducteur de l'AV, longtemps assimilées à celles du traducteur littéraire. En plus des compétences de base (en langues, en traduction, en recherche documentaire, et l'aptitude à travailler sous pression), on a :

- L'aptitude à analyser les besoins du public cible et à faire correspondre verbal et visuel
- L'aptitude à satisfaire les échéances, les engagements pris, les obligations de la coopération interpersonnelle
- L'aptitude à s'exprimer de façon concise et succincte, à avoir le sens du rythme
- L'aptitude à adapter et à se familiariser, de manière critique, avec de nouveaux outils technologiques
- L'aptitude à s'autoévaluer pour réviser et évaluer la qualité du produit final.

L'ouverture d'une telle formation des traducteurs de l'AVT en direction de la formation des journalistes serait appropriée. Les deux professions travaillent sur les formes orale et écrite, ont une responsabilité socioculturelle qui dépasse la seule production verbale immédiate, développent des stratégies d'accès à la documentation et à la terminologie, ont besoin de travailler avec d'autres, et doivent être capables de décisions rapides. Apprendre à apprendre est plus important que d'accumuler des connaissances. De toutes façons, les journalistes sont appelés de plus en plus à traduire à vue (souvent à partir de l'anglais), de résumer alors que les traducteurs de l'AV ont besoin de reformuler, de restructurer, de condenser, d'éditer vite et bien en un temps limité et selon des contraintes spatiotemporelles assez strictes (voir section 7). La traduction collaborative, par des fans ou pas, pourrait devenir un cadre d'apprentissage ou de préapprentissage assez effectif.

6. RÉINTERROGER DES CONCEPTS DE LA TRADUCTOLOGIE

Tous les changements esquissés et toutes les questions soulevées ci-dessus exigent désormais de revoir certains concepts bien établis en traductologie, en particulier quand on les envisage dans leur application à la TAV. Par exemple :

- Le concept de *texte*. Les « textes pour écran » sont de courte durée et multimodaux ; leur cohérence dépend de l'articulation entre images et sons. De la notion conventionnelle de texte comme arrangement linéaire de phrases, ou comme séquence d'unités verbales, à la notion d'hypertexte sur le Net, *texte* devient ambigu, sinon flou (voir section 1).
- Le concept d'*auteur* (*authorship*). Dans les études littéraires et en traductologie, l'auteur a été souvent perçu et demeure perçu comme un seul individu. En TAV, c'est un nombre de groupes ou institutions qui sont partie prenante du processus d'« auteur » (scénariste,

producteur, metteur en scène, acteurs, ingénieurs du son, caméraman, directeur de la photo, monteur, etc.), ce que rappellent sans cesse les génériques.

- Le concept de *sens*. En TAV, le sens n'est produit ni selon une séquence linéaire ni avec un seul système de signes. Il y a interaction multiple : entre les divers agents engagés dans la création du produit AV ; entre ces agents et les spectateurs ; entre les différentes productions AV (références visuelles, allusions). La relation hiérarchique entre original et traduction, entre production et reproduction, entre diffusion initiale et rediffusion, est transformée en AV, sachant qu'un film peut être édité pour des objectifs variables et selon différentes manières (montage final/*final cuts*), pour la télévision, un DVD, pour un public captif dans un avion ou autres lieux de projections (distribution politiquement correcte, versions expurgées de mots grossiers, etc.). La globalisation de l'industrie du cinéma ne saurait être assimilée à la standardisation des sens, des narrations et du feedback des publics.

- Le concept d'*unité de traduction*. Les notions révisées de texte, d'auteur et de sens invitent aussi à revoir la question de l'unité de traduction en TAV. Ainsi un sous-titre serait une traduction interlinguistique mais tenant compte d'autres éléments sémiotiques.

- Le concept et les types de *stratégie de traduction*. Les stratégies varient aux niveaux macro et micro, prenant aussi en considération les effets sociopolitiques et socioculturels de la TAV (voir section 5.2).

- Les liens entre *normes de traduction* et les contraintes techniques : ainsi, par exemple, les amateurs introduisent des variations typographiques, ajoutent des gloses ou commentaires, modifient les positions des lignes, etc. Jusqu'où la technologie implique-t-elle certaines nouvelles normes ?

- Les relations entre *écrit et oral* (voir section 1), entre normes de l'écrit, et entre discours ordinaire et doublage, etc. (voir section 5.2 sur le rôle sociolinguistique et la responsabilité du sous-titreur, par exemple).

- La notion de *qualité* : elle peut inclure bien des paramètres (visibilité, lisibilité, acceptabilité linguistique, synchronisation, pertinence, etc.), tout en mobilisant, comme effort collectif, les donneurs d'œuvre (chaines de télévision, distributeurs), les agences de TAV (qui externalisent, sous-traitent la TAV), les traducteurs (avec certaines conditions de travail)...et les spectateurs qui ont divers besoins et des attentes différentes, déterminant des choix des autres parties prenantes.

- L'*accessibilité* est un mot-clé de la TAV, non seulement comme question juridique et technique mais aussi comme concept qui dérange la manière dominante d'évaluer la qualité des traductions, l'objectif étant d'optimiser la convivialité de la TAV, des logiciels, des sites Web et autres applications. Elle couvre une variété de caractéristiques comme l'acceptabilité, la visibilité, la lisibilité (pour les sous-titres), le degré de synchronisation (pour le doublage, le voice over et le commentaire libre), et la pertinence (quelles informations faut-il transmettre, omettre, ajouter, clarifier, expliquer ?).

Même si l'interdisciplinarité marque aujourd'hui de plus en plus la recherche en TAV, avec des méthodes et des concepts empruntés aux études littéraires, à la sociologie, à la psychologie expérimentale, aux études cinématographiques, aux études de réception, à l'histoire et à la didactique, les cadres dans lesquels les travaux sur la TAV sont menés restent, de manière prédominante, linguistiques. Tandis que la recherche s'éloigne peu à peu des études de cas et des problèmes spécifiques pour aller vers des approches basées sur des corpus et une théorisation plus systématique (Gambier, 2008), il y a encore un long chemin à parcourir pour atteindre un domaine de recherche cohérent qui combinerait la large diversité des codes sémiotiques et leur influence sur les aspects linguistiques. On a besoin davantage d'études expérimentales sur les habitudes des spectateurs, leurs stratégies de lecture et les modèles de réception (Di Giovanni & Gambier, 2018). La fragmentation actuelle des audiences exige une meilleure compréhension de leurs besoins et aussi une meilleure appréhension de l'articulation du temps-espace de visionnement et des priorités qui en découlent pour les traducteurs de l'AV.

La TAV et la localisation des logiciels, des sites Web, des supports mobiles, des jeux vidéo peuvent entretenir un dialogue fécond. Elles ont en effet trois traits communs : les deux types de traduction sont le résultat d'un travail d'équipe ; le travail porte sur des textes volatiles et souvent intermédiaires (script de production, liste de dialogues, document en ligne en cours de production, versions provisoires de logiciel, contenu régulièrement mis à jour des médias sociaux et du Net), ce qui dépasse les frontières dichotomiques traditionnelles entre texte source et texte cible et soulève la question de la notion même d'original ; et les critères de qualité portent plus sur l'acceptabilité, pour inclure compréhensibilité, accessibilité et utilisabilité. Ces trois traits ont des implications pour la formation.

7. NOUVEAUX DOMAINES DE RECHERCHE DANS LES MÉDIAS

La TAV n'est qu'un aspect des transferts dans les médias. Un domaine de recherche, relativement récent en traductologie, est celui de la traduction des informations. Des agences de presse aux salles de rédaction, les nouvelles sont constamment filtrées par les langues. Des reporters locaux aux agences nationales et internationales (Associated Press, Reuters, Agence France-Presse), des correspondants spéciaux aux différents journaux et chaînes de télévision, des bloggeurs sur le Web aux éditeurs en ligne, les informations passent d'une forme orale à une forme écrite, d'une langue régionale à une *lingua franca* et de nouveau vers des langues nationales. L'intégration des sources en langue étrangère dans les reportages et les échanges inter-média, ainsi que l'émergence de nouvelles valeurs dans les salles de rédaction, diverses quant à leur dimension linguistique et culturelle, et aussi dans les périodiques, comme dans les magazines à distribution internationale (*Elle*, *Newsweek*, *Cosmopolitan*, *American Science*, *National Geographic* ou *Times*) sont désormais des objets de recherche (Conway & Bassnett, 2006 ; Bielsa & Bassnett, 2009 ; Hernández Guerrero, 2009). La question est devenue pertinente de

savoir si le terme « traduction » décrit de façon appropriée et adéquate les processus de ces divers transferts, entre langues, entre médias. Ainsi essayer d'établir des frontières nettes entre source et cible est assez hasardeux puisque la production d'informations ne se distingue guère de leur traduction. Par ailleurs, les journalistes déniaient traduire. Des observations en salle de rédaction et des interviews de rédacteurs montrent combien ils sont mal à l'aise avec la « traduction » : ils ne maîtrisent pas trop les langues en général et évitent le mot à mot lorsqu'ils rendent une nouvelle étrangère. La traduction n'est pas vue comme faisant partie des tâches des journalistes : ils accommodent, adaptent et localisent l'information selon les diverses attentes anticipées des lecteurs. Leurs contraintes sont évidentes : temps disponible restreint et obligation de suivre les préférences de style rédactionnel du journal, de la chaîne, de la revue. En d'autres mots, ils ne peuvent s'empêcher de réécrire, de re-contextualiser, d'abrégé, de couper, de clarifier, de reformuler les informations : ils « transéditent » les extraits étrangers et les citations enchâssés dans les récits. Alors que les perceptions et représentations des journalistes restent fondées dans une certaine idéologie de la traduction, leurs actions et attitudes correspondent au concept de traduction tel que défini aujourd'hui en traductologie. Les transformations identifiées dans la traduction des informations (emprunts, restructuration des textes de départ selon un nouveau focus, délaissant et/ou ajoutant des points particuliers, etc.) sont caractéristiques de toutes les traductions en général (Schäffner, 2012).

Sélectionner, traduire et éditer les nouvelles impliquent plus que suivre un parcours purement formel ; c'est davantage « un mélange complexe de relations de pouvoir (continentale, nationale, linguistique, politique et idéologique) » (van Doorslaer, 2010 : 180 ; notre traduction) dans lesquelles les journalistes font partie d'un système social plus large (Bielsa, 2007 ; Schäffner & Bassnett, 2010 ; Valdéron, 2009, 2010 a & b, 2012).

Pour finir, on va mentionner une des dernières notions, désormais objet d'investigation en traductologie : la *transcréation*. Est-ce plus que traduire, une sorte de traduction, ou une forme qui

s'oppose à la traduction ? (Merkherjee, 2004 ; Ray & Kelly, 2010 ; Pedersen, 2014 ; Katan, 2015). La notion frise les frontières de l'adaptation et de la localisation (la traduction est faite avec un public particulier ou un marché local en tête et recourt aux technologies). Les divers types de textes nécessitent-ils divers labels ? En publicité, la transcréation semble combiner traduction, création et rédaction professionnelle (*copywriting*) : d'une part, les traducteurs (ou transcréateurs ?) prennent une part active et créative dans la communication, et d'autre part, ils s'appuient sur différentes ressources sémiotiques, comme en TAV – étant responsables pour le texte entier (texte verbal, mise en page, images, animations, etc.) et déplaçant le sens à travers les variables interculturelles dans un marché global. Ainsi on peut entrevoir une forte convergence entre localisation, adaptation, transédition, versionisation et transcréation. Ce sont toutes des formes de médiation qui se distancient de façon similaire du texte de départ et du domaine de traduction (si longtemps limité aux seuls textes verbaux et à l'équivalence linguistique – voir section 1), conférant un rôle plus responsable et positif aux traducteurs. Même s'il est peut-être trop tôt pour écarter toutes ces étiquettes comme étant sans valeur ou légitimité en traductologie et ne retenir que « traduction », les changements paradigmatiques (voir sections 1 et 2) sont d'évidence en train de s'imposer.

On pourrait également ajouter à la TAV, à la transédition des informations et à la transcréation des publicités, un autre champ prometteur, transversal: l'imagologie ou comment les traductions reproduisent (totalement ou partiellement) stéréotypes, clichés, manière de souligner de nouveau le rôle social, socioculturel des traducteurs..

EN GUISE DE CONCLUSION

Les transformations en cours dans le domaine des pratiques et des réflexions en traduction rendent difficiles les projections sur le futur plus ou moins proche. On peut penser que désormais la traduction multimodale va inclure les traductions multimédias dont la TAV ne

serait qu'une branche, comme la traduction journalistique, la localisation des logiciels, des sites Web, des jeux vidéo. Par ailleurs, la multimodalité au lieu d'être une exception pourrait devenir la norme de tous les textes à traduire. Enfin, la teneur de la traductologie s'élargirait selon une définition plus englobante de la «traduction» - perçue comme transfert linguistique, culturel, modal et médial. Dès lors, les outils d'investigation, basés sur des corpus et recourant à des méthodes *off line* (comme la verbalisation concourante à haute voix, l'interview, le questionnaire) et *online* (comme l'enregistrement de clavier ou *keylogging*, l'oculométrie, l'imagerie cérébrale) exigeraient une formation plus interdisciplinaire des chercheurs.

Bibliographie sélective d'Yves Gambier

2010 : co-éditeur avec Olli-Philippe Lautenbacher du no 15, juillet 2010, de *Glottopol*, revue de sociolinguistique en ligne : *Oralité et écrit en traduction*.

2010: co-éditeur avec Luc Van Doorslaer de *Handbook of Translation Studies*, vol.1 (aussi disponible en ligne), John Benjamins. Volume 2 : 2011. Volume3 : 2012. Volume 4 : 2013.

2011 : co-éditeur avec Eija Suomela-Salmi de *Hybridité discursive et culturelle* (289p.) Paris : L'Harmattan.

2014 : co-éditeur avec A. Caimi et C. Mariotti de *Subtitling and Language Learning. Principles, Strategies and Practical Experiences* (351p.).Bern:P. Lang.

2016 : *Audiovisual Translation : Theoretical and Methodological challenges* (numéro spécial de *Target*, vol.28 (2), juillet 2016, co-édité avec Sara Ramos Pinto), réédité en 2018 dans la collection Benjamins Current Topics: BCT 95.

2016 : *Border Crossings. Translation Studies and other Disciplines* (monographie (co-édité avec Luc Van Doorslaer). Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.

2018: *Reception Studies and Audiovisual Translation* (monographie, avec Elena Di Giovanni), Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins

2018: *History of Modern Translation Knowledge: Sources, Concepts, Effects* (monographie, avec Lieven D'hulst). Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.

2019: éditeur du no spécial of *Slovo* 10 (1): *Current Challenges in Translation Studies*.

2019: *The World Atlas of Translation* (monographie, avec Ubaldo Stecconi). Amsterdam/ Philadelphia: John Benjamins.

2019: Editeur du numéro special de *Slovo* (Kaliningrad), vol.10 (3): *Current challenges in Translation Studies (part 2)*.

2021: Editeur de *Slovo* 12 (1 et 2) *Translating philosophy and social sciences* et *Slovo* 12 (4) : *Current challenges in Translation Studies (part 3)*.