

## Les sens dans la traduction du « texte » filmique.

(scroll down for English version)

CENTRE DE RECHERCHE EN TRADUCTION ET COMMUNICATION TRANSCULTURELLE ANGLAIS-FRANÇAIS  
/ FRANÇAIS-ANGLAIS

(TRACT – PRISMES EA 4398 – Université Sorbonne nouvelle- Paris 3)

*Appel à communication et / ou article*

### Palimpsestes 30 / Colloque TRACT 14-15 octobre 2016

La traduction audio-visuelle ne saurait se concevoir sans une visée sensorielle : « le traducteur écrit pour la vue et pour l'ouïe, c'est-à-dire pour un locuteur et pour un auditeur et non pour un lecteur. » (T. Le Nouvel). Le texte dialogique y est destiné à la performance et la représentation, que ce soit en Version Originale ou dans les différentes formes de Versions Traduites (sous-titrage, doublage, *voice-over*, audiodescription ou sous-titrage pour malentendants, ...). Cette visée pragmatique induit une autre dimension, celle de l'incarnation au sens premier, de mise en chair par un acteur, dimension capitale pour le doublage par exemple. L'enjeu majeur est alors de parvenir à reproduire, à l'usage du public étranger, « le ressort de la synchronisation » la synchrèse initiale :

C'est la synchrèse qui permet le doublage, la post-synchronisation et le bruitage, et donne à ces opérations une marge de choix si grande. Grâce à elle, pour un seul corps et un seul visage sur l'écran, il y a des dizaines de voix possibles ou admissibles. (M. Chion)

L'adaptateur travaille donc pour permettre à l'auteur d'exprimer sa voix, mais aussi pour confier son texte à une voix d'acteur, qui aura pour mission le transfert du verbal au vocal et son inscription dans le tissu filmique. D'où la dichotomie engendrée pour le récepteur étranger : « Le doublage est ce qui va rendre simultanément présents (la voix de la doublure et le corps de l'acteur s'affichent) et absents (le corps de la doublure et la voix de l'acteur s'effacent) des voix et des corps. » (F. Berthet). Le texte filmique est en effet porté par une gestuelle et une voix. Le traducteur audiovisuel œuvre donc pour un auteur, mais le comédien de doublage sera le « passeur » du texte cible vers le public final, car « même inscrite dans la diégèse, même visible à l'écran grâce au visage qui la porte vers celui d'un autre personnage, la voix *sort du film* et s'adresse directement au spectateur » (D. Sipièrre), matérialisant le phénomène de double énonciation.

De ce fait, la coopération active du spectateur s'avère nécessaire à la réception de la version traduite. Il sera donc sensible à l'authenticité de l'interprétation du dialogue, qui joue un rôle essentiel pour façonner la perception qu'aura le public de la qualité du film (L. Perez-González). La conjonction de ces conséquences, esthétiques mais aussi économiques, confère à la traduction de la sensorialité une responsabilité qui dépasse les questions purement herméneutiques.

Dans d'autres formes de TAV, le rapport aux sens joue tout autant : le sous-titrage sur-sollicite le sens visuel en exigeant du spectateur la lecture d'un texte combinée au visionnage des images, impliquant un rapport spécifique à l'image.

On pourra s'intéresser, dans le cadre des différents modes de TAV, aux aspects suivants, sans exclusive :

- spécificités de l'oral dans l'écrit et réalisation sonore
- contraintes de synchronisation image/son dans le doublage et incidences sur le texte filmique
- prise en charge et transfert de l'univers vocal original (rythme, sonorités)
- traduction du sens non-vocal et/ou non-verbal à l'écran
- transfert des onomatopées, des chansons
- particularités sensorielles de la traduction de films musicaux
- comparaison de la contrainte sensorielle pour le spectateur entre doublage et sous-titrage
- interaction entre vision et son dans le sous-titrage
- spécificités du sous-titrage pour malentendants dans la « compensation » du déficit auditif et de l'audio-description dans celle du déficit visuel
- rapports entre l'image originelle et sa description audio pour malvoyants
- comparaison entre sous-titrage au cinéma et sur-titrage au théâtre ou à l'opéra
- traduction du « débordement des sens » : interjections, jurons, etc.

Enfin, une dernière piste peut concerner une autre forme de traduction, intralinguistique, l'adaptation cinématographique de textes littéraires : comment le film transcrit-il pour le spectateur, sur les plans visuel et auditif, ce que l'auteur initial a offert au lecteur sous forme écrite ?

Les propositions de communications / articles (résumé d'une demi-page, en français ou en anglais), ainsi qu'un bref CV, sont à adresser, pour le **31 mars 2016**, date butoir à :

Frédérique Brisset : frederique.brisset@univ-lille3.fr

Bruno Poncharal : bruno.poncharal@orange.fr

### **The Senses in Motion: Translating the Cinematic Text**

CENTER FOR RESEARCH IN TRANSLATION AND TRANSCULTURAL COMMUNICATION ENGLISH/FRENCH  
– FRENCH/ENGLISH

(Université Sorbonne nouvelle)

*Call for papers and/or talks*

**Palimpsestes 30 / TRACT Conference 14-15 October 2016**

It is impossible to envisage audiovisual translation without keeping in mind the senses: "the translator writes for sight and sound, that is to say for a speaker and a listener, not for a reader". (T. Le Nouvel). Dialogue is meant for performance and representation, whether in Original Version, or in the various kinds of Translated Versions that may be produced (subtitling, dubbing, voice-over, audiodescription or subtitling for the hearing impaired, etc.).

This pragmatic purpose leads to yet another dimension, that of embodiment in its primary meaning: the fleshing out of a character by an actor, which is paramount in dubbing. In this, the main issue is the reproduction for a foreign audience of the workings of synchronisation, the original synchresis:

It is synchresis that allows dubbing, post-synchronisation and sound effects, and gives these operations such enormous scope. Thanks to synchresis, there are dozens of possible or admissible voices for a single onscreen body and face. (M. Chion)

Adaptation is carried out to help express an author's voice but also for performance by an actor, who transfers verbal elements into voice and inscribes them in the fabric of the movie. This results in a dichotomy for the foreign viewer: "Dubbing is what makes voices and bodies simultaneously present and absent – the voice of the dubber and the body of the actor are present onscreen while the dubber's body and the actor's voice have disappeared" (F. Berthet). The cinematic text is conveyed both by body language and voice. The audiovisual translator works for an author but the voice actor will be the one conveying the target text to its final audience : "even though a voice may be inscribed in diegesis, even though it is visible onscreen thanks to the face using it to speak to another character, it *comes out* of the film and speaks directly to the viewer." (D. Sipièrè). This results in a double utterance.

Hence, the viewer's active cooperation is necessary for the reception of a translated film. He/she will be sensitive to authenticity in the rendering of dialogue, whether in dubbing or in the original sound/subtitle dyad. Such authenticity is paramount in shaping the audience's appraisal of the film's quality (L. Perez-González) The conjunction of aesthetic and economic consequences makes the translation of sensory impressions more than a hermeneutic question.

In other forms of audiovisual translation, the question of the senses is also important: subtitling exerts extra pressure on the eye as the viewer is required to read a text and view pictures simultaneously, which entails a specific relation to the images:

The audiovisual translator already faces a temporal constraint at the time of writing, as his work must be inscribed in a flux of pre-existing images whose sequence he is absolutely unable to alter. (R. Lambrechts)

The translator is placed in the midst of a complex chain that ranges from the writing of a text in another language to its reception in the movie theatre and includes multiple partners liable to have an impact on the sensory dimension of the translated film: the author, the dubbing director, the actors, and the audience.

Contributions on audiovisual translation and its various techniques are invited on the following topics amongst others:

- the specificity of orality in film writing and sound production
- the constraints of sound/image synchronization in a dubbed version and its consequences on the cinematic text.
- managing and transferring the original vocal landscape (rhythm, sounds)
- translating the non-vocal and/or non-verbal meaning on screen
- transferring onomatopoeia, song(s)
- sensory specificities of a musical film translation
- comparing sensory constraints for the spectator of a dubbed vs subtitled version
- the interaction between vision and sound in subtitling

- the specifics of subtitling for the hearing impaired in compensating for auditory deficiencies and audio-description in compensating for visual impairment
- the relationship between the original image and its audio description for the visually impaired
- comparison between film sub-titling and sur-titling at the theatre or the opera
- translating "on the edge of meaning" : interjecting, cursing, etc.

Finally, papers/articles might also address another form of translation, intralinguistic, adapting literary texts for the screen: how does a film transcribe visually and sonically for the viewer what the initial author created in written form for the reader?

Proposals (a half page in English or in French) plus a short CV should be sent, by **31 March 2016** at the latest to:

Frédérique Brisset: frederique.brisset@univ-lille3.fr

Bruno Poncharal: bruno.poncharal@orange.fr