

Paratraduire l'imaginaire : approche méthodologique du sous-titrage espagnol des films ocelotiens

Isabel Cómitre Narváez

Volume 67, numéro 3, décembre 2022

De la paratraduction
On paratranslation

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1100476ar>
DOI : <https://doi.org/10.7202/1100476ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0026-0452 (imprimé)
1492-1421 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Cómitre Narváez, I. (2022). Paratraduire l'imaginaire : approche méthodologique du sous-titrage espagnol des films ocelotiens. *Meta*, 67(3), 592-613. <https://doi.org/10.7202/1100476ar>

Résumé de l'article

Cet article présente une nouvelle perspective de l'utilisation pratique de la paratraduction comme outil méthodologique et est construit autour de trois axes principaux. Dans un premier temps, nous aborderons la notion de *paratraduction* et son rapport avec l'imaginaire, puis nous démontrerons l'importance de l'image et des liens intersémiotiques qui se tissent entre les éléments visuels, sonores, verbaux et filmiques dans le texte audiovisuel afin de construire le sens symbolique. Dans le cadre de la paratraduction, nous proposerons une approche méthodologique holistique du traitement de l'image à l'écran apte à rendre compte de la complexité sémiotique du message audiovisuel et du sens symbolique. Finalement, nous appliquerons cette analyse au sous-titrage espagnol d'un corpus de films d'animation.

Paratraduire l'imaginaire : approche méthodologique du sous-titrage espagnol des films ocelotiens

ISABEL CÓMITRE NARVÁEZ

Universidad de Málaga, Malaga, Espagne

comitre@uma.es

RÉSUMÉ

Cet article présente une nouvelle perspective de l'utilisation pratique de la paratraduction comme outil méthodologique et est construit autour de trois axes principaux. Dans un premier temps, nous aborderons la notion de *paratraduction* et son rapport avec l'imaginaire, puis nous démontrerons l'importance de l'image et des liens intersémiotiques qui se tissent entre les éléments visuels, sonores, verbaux et filmiques dans le texte audiovisuel afin de construire le sens symbolique. Dans le cadre de la paratraduction, nous proposerons une approche méthodologique holistique du traitement de l'image à l'écran apte à rendre compte de la complexité sémiotique du message audiovisuel et du sens symbolique. Finalement, nous appliquerons cette analyse au sous-titrage espagnol d'un corpus de films d'animation.

ABSTRACT

This paper presents a new perspective on the practical use of paratranslation as a methodological tool and is built around three main axes. First, we will discuss the notion of *paratranslation* and its links with the imaginary. Second, we will demonstrate the importance of the image and the inter-semiotic relationship between visual, sound, verbal and filmic elements in the audiovisual text for the construction of symbolic meaning. Within the framework of paratranslation, we will propose a holistic methodological approach to screen image processing capable of accounting for the semiotic complexity of the audiovisual message and symbolic meaning. Finally, we will apply this analysis to the Spanish subtitling of a corpus of animated films.

RESUMEN

El presente artículo ofrece una nueva perspectiva sobre la aplicación práctica de la paratraducción como herramienta metodológica y se articula en torno a tres ejes principales. En primer lugar, abordaremos la noción de *paratraducción* y sus vínculos con el imaginario. En segundo lugar, demostraremos la importancia de la imagen y la relación inter-semiótica que mantiene con los elementos visuales, sonoros, verbales y fílmicos del texto audiovisual para la construcción del sentido simbólico. En el marco de la paratraducción, propondremos un enfoque metodológico holístico del tratamiento de la imagen en pantalla capaz de abarcar la complejidad semiótica del mensaje audiovisual y del sentido simbólico. Por último, analizaremos los subtítulos en español de un corpus de películas de animación.

MOTS-CLÉS/KEYWORDS/PALABRAS CLAVE

paratraduction, imaginaire, sous-titrage, film d'animation, Espagne
paratranslation, imaginary, subtitling, animated film, Spain
paratraducción, imaginario, subtitulado, animación, España

On ne traduit pas pour rechercher son identité mais pour la perdre tout en retrouvant une autre. C'est l'enrichissement de la rencontre.
(Yuste Frías 2013: 128)

1. Introduction

La vision du monde d'un cinéaste est reflétée dans ses films. Ainsi, en utilisant certaines techniques cinématographiques, celui-ci choisit de montrer des images plutôt que d'autres, d'agencer ces images, d'orienter le mouvement de la caméra et de construire à la fois une réalité cinématographique et un univers imaginaire. Les films d'animation de silhouettes dans l'œuvre de Michel Ocelot forment un corpus de récits originaux qui s'inspirent de l'imaginaire des contes traditionnels, tout en les revisitant. Or, malgré l'utilisation d'archétypes ancrés dans l'inconscient collectif, l'univers imaginaire des contes n'est pas universel. À cet égard, José Yuste Frías constate que :

Chaque système symbolique de chaque culture transforme la lecture, l'interprétation et la traduction de l'image. Ces différents systèmes symboliques laissent des traces profondes et nombreuses dans la conception et la définition de l'image ; dans les usages des formes et des couleurs symboliques qui sont celles d'aujourd'hui mais pas celles d'hier ni celles de demain ; dans les différents codes sémiotiques et rituels symboliques de chaque culture ; dans le lexique de chaque langue ; dans l'imaginaire de chaque texte et de chaque image à traduire. (Yuste Frías 2011d: 258)

Peut-on traduire l'image d'un film ? « Dans quelle mesure l'image est-elle universelle ? Y a-t-il des limites à l'universalité de l'image ? » (Yuste Frías 2011d: 256). Selon Yuste Frías (2011d: 261), « traduire l'image, c'est faire de la paratraduction ». Ainsi donc, le traducteur doit non seulement paratraduire l'image d'un film, mais il doit également paratraduire l'imaginaire implicite dans l'image et ses symboles. Ce ne sera pas une tâche aisée, car l'image n'est pas universelle et elle peut avoir un sens très différent d'une langue-culture à l'autre, mais l'aspect visuel dégage l'essence même du sens. En contexte audiovisuel, la lecture, l'interprétation et la (para)traduction dépendent du degré de compréhension du réseau de sens symbolique tissé entre l'image, l'imaginaire, les éléments textuels et les éléments paratextuels.

Dans le présent travail, nous aborderons, en premier lieu, les liens que tissent le concept de *paratraduction* et l'imaginaire, puis, dans un deuxième temps, nous déterminerons quels sont les signes visuels, verbaux, sonores, filmiques qui composent le message audiovisuel et de quelle manière ils construisent le sens symbolique. Dans le cadre méthodologique de la paratraduction qui prend en compte l'image dans la traduction audiovisuelle comme un élément paratextuel à part entière, nous analyserons un corpus de films d'animation de silhouettes sous-titrés en espagnol.

2. Imaginaire et paratraduction

L'approche théorique de ce travail est fondée sur la paratraduction qui prône l'importance de l'image et de l'imaginaire lors du transfert du sens en traduction. Yuste Frías (2011d: 260) remarque que l'image guide la lecture, oriente la réception et engendre des représentations imaginaires. Il convient d'apporter quelques précisions concernant le terme *imaginaire*. Selon Yuste Frías (2011a: 36-39), le terme *imaginaire* renvoie à l'ensemble des images « matérielles » de nature non verbale (images visuelles telles

que les dessins, illustrations, photographies) et des images « mentales » de nature verbale (images mentales implicites dans chaque signe linguistique) qui forment une « entité iconotextuelle » et construisent des structures cohérentes et dynamiques qui produisent un sens symbolique à lire, interpréter et traduire par le traducteur. Le traducteur ne traduit pas des langues ou des mots, mais toujours des imaginaires véhiculés par des images mentales ou verbales et des images matérielles ou non verbales :

Il n'y a d'imaginaire que si un ensemble d'images et récits forment une totalité cohérente productrice de sens donnant lieu à différentes interprétations selon le lieu, le moment, la langue et la culture. Les images sont des produits culturels à géométrie variable dont le sens change suivant la localisation spatio-temporelle. (Yuste Frías 2011a : 37)

Si l'étude de l'imaginaire porte sur les relations images-textes, il est essentiel de savoir lire et interpréter l'image pour une traduction symbolique de l'imaginaire présent dans les textes. C'est d'ailleurs toute la problématique que nous souhaitons aborder dans la présente étude :

- Quelles sont les « images mentales » et les « images matérielles » qui construisent le sens symbolique dans l'imaginaire des films de Michel Ocelot ?
- Comment le sous-titrage de ces films d'animation véhicule-t-il le sens symbolique ?

Dans les lignes qui suivent, nous apporterons des éléments de réponse depuis la notion de *paratraduction*. Comme l'affirme Yuste Frías (2010 : 293), le terme *paratraduction* « veut rendre à l'image et à tout aspect visuel des paratextes la place méritée dans la construction du sens symbolique en traduction ». Or, si « l'image en traduction est un symbole et pas un signe », l'enjeu de la paratraduction est dès lors la transposition du « sens symbolique » (Yuste Frías 2011b : 264). Par conséquent, c'est toute la problématique du sens de l'image qui se pose en paratraduction. Comme les structures de l'imaginaire ne sont pas figées de la même manière dans chaque culture, ce n'est pas tant le signifié du signifiant du signe mais plutôt le sens du symbole qui fait apparaître le sens symbolique de l'image. Pour Rastier (2003 : 213), « le sens suppose une contextualisation maximale aussi bien par la langue (c'est tout le texte) que par la situation qui se définit par une histoire et une culture ». Le sens est donc contextuel et culturel. Or, selon De Los Reyes Lozano et Chaume Varela (2021 : 1), le texte audiovisuel est « un ensemble sémiotique où le sens est le produit du croisement et de l'interaction de plusieurs signes, structurés et organisés dans divers codes de signification [...]. Les problèmes spécifiques de la traduction audiovisuelle sont alors liés à – et peuvent s'expliquer par – l'interaction entre ces codes et les dialogues (le code linguistique). » Le traducteur qui devient paratraducteur va au-delà des mots à traduire, au-delà du textuel pour franchir le « seuil » et entrer dans le paratextuel afin de déceler le sens symbolique de l'image. Mais qu'entendons-nous par *sens symbolique* en contexte audiovisuel ? Est-ce la même chose de traduire un texte que de paratraduire un paratexte à l'écran ?

Y con paratextos « paratraducidos » – que no « traducidos » – queremos expresar que los paratextos se transfieren teniendo en cuenta la naturaleza material de los mismos: no es lo mismo trasladar un elemento paratextual puramente verbal que un elemento paratextual icónico, verbo-icónico, sonoro, musical, material u olfativo [...] Los paratextos del texto de partida van a ser trasladados usando diferentes grados de manipulación de los mismos con el fin de adaptarlos, recrearlos, reimaginarlos, reformularlos, transmutarlos, transformarlos o transcribirlos completamente. (Yuste Frías 2022 : 43)

Face aux contraintes propres au message audiovisuel, la paratraduction propose une démarche qui permet au traducteur d'interpréter et de traduire non seulement les éléments textuels, mais également les éléments paratextuels qui composent l'imaginaire présent dans chaque entité iconotextuelle (texte-image) qui véhicule le sens symbolique à l'écran. Le modèle de Yuste Frías qui s'inscrit dans un cadre intersémiotique définit ainsi le processus de traduction audiovisuelle :

Traducir para la pantalla nunca puede concebirse sólo y exclusivamente como un proceso puramente interlingüístico del texto que se va a escuchar (doblaje) o se va a leer (subtitulado) en pantalla, sino también como un conjunto de procesos inter-semióticos y multisemióticos implícitos en la traducción de los múltiples paratextos que se ven y se miran, se oyen y se escuchan no sólo dentro de la pantalla (los peritextos) sino también fuera de ella (los epitextos). (Yuste Frías 2011c: 63)

Nous pouvons ainsi distinguer deux types de paratextes à l'écran : les péritextes et les épitextes. Dans le tableau 1, ci-après, José Yuste Frías (2011c: 64) présente un récapitulatif de ce vaste filet paratextuel :

TABLEAU 1

LES PARATEXTES À L'ÉCRAN	
Ensemble d'éléments paratextuels (verbaux, iconiques, sonores, entités iconotextuelles ou simples productions matérielles) qui accompagnent, entourent, enveloppent, prolongent, introduisent et présentent le texte audiovisuel et multimédia dans deux espaces différents : à l'écran et hors de l'écran.	
PÉRITEXTES	ÉPITEXTES
Ce sont tous les éléments paratextuels qui accompagnent, entourent et enveloppent le texte audiovisuel et multimédia À L'ÉCRAN et, par conséquent, ne sont accessibles que lorsque les mécanismes d'interactivité entre l'utilisateur et le produit sont activés.	Ce sont tous les éléments paratextuels qui introduisent, présentent et prolongent le texte audiovisuel et multimédia HORS DE L'ÉCRAN et, par conséquent, sont accessibles sans activer aucun mécanisme d'interactivité entre l'utilisateur et le produit.

Pour les besoins de notre étude, nous nous focaliserons sur les péritextes à l'écran sans pour autant négliger l'importance des épitextes qui sont constitués par les espaces de production, de fonctionnement et de diffusion des films qui touchent les aspects artistiques, techniques et financiers, et par l'ensemble des agents intermédiaires comme les producteurs, distributeurs, exploitants, techniciens, directeurs de casting, adaptateurs, directeurs de doublage, etc., sans oublier, évidemment la figure centrale de l'auteur-réalisateur.

3. Cadre méthodologique

Les spécialistes en traduction audiovisuelle, Gambier (1996: 17), Gottlieb (1997: 146), Chaume Varela (2004), Díaz Cintas et Remael (2007; 2021), Cornu (2008; 2014), Pedersen (2011), entre autres, reconnaissent la complexité du message audiovisuel constitué de différents codes de signification qui proviennent de quatre canaux sémiotiques : non verbal visuel (image), non verbal sonore (musique, effets sonores), verbal sonore (dialogues) et verbal visuel (sous-titres et autres éléments verbaux visuels [affiches, lettres et autres messages écrits apparaissant à l'écran]). Selon Yuste Frías :

El texto audiovisual y multimedia se construye con ayuda de códigos de significación diferente de los puramente lingüísticos: sonidos, músicas, melodías, gestos, junto con las distintas realizaciones de la imagen (colores, símbolos, marcas, señales, fotografías, iconos, pictogramas, paisajes, planos, etc.) constituyen elementos paratextuales que resultan ser tan importantes o más que las unidades puramente lingüísticas. (Yuste Frías 2011c: 63)

Dès lors, les principaux défis liés à la traduction audiovisuelle dépendront de l'interaction entre ces codes de signification et du degré de compréhension du réseau de sens tissé entre les éléments textuels et tous les éléments paratextuels. Étant donné que ces éléments paratextuels interagissent avec « l'unité iconotextuelle » constituée par le couple texte-image (Yuste Frías 2012: 127), nous avons établi une distinction entre les signes verbaux et les signes non verbaux, d'une part, et les signes qui constituent l'interaction entre les personnages (signes dialogiques) et ceux qui construisent le film (signes filmiques), d'autre part (Franzelli 2013: 37). Les signes dialogiques peuvent être de nature verbale ou non verbale et comprennent les signes sonores (dialogues) et visuels (sous-titres et autres éléments verbaux visuels [affiches, lettres et autres messages écrits apparaissant à l'écran]). Parmi les signes dialogiques non verbaux se trouvent les péritextes iconiques (images, regards, gestes, mouvements corporels, etc.) et sonores (intonation, volume de la voix, vitesse d'élocution, prosodie, accents, pauses). Les signes filmiques désignent tous les éléments qui ne sont pas véhiculés par les personnages, à savoir les péritextes iconiques (les décors, les couleurs, les vêtements, les bijoux et les accessoires) et sonores (la musique, les chansons, les effets sonores et les bruits). Enfin, nous avons ajouté les techniques cinématographiques qui ont également de l'importance pour la mise en scène filmique. Nous pouvons résumer l'ensemble de ce que nous considérons comme textes et péritextes à l'écran dans le tableau 2, ci-dessous :

TABLEAU 2

SIGNES DIALOGIQUES	SIGNES FILMIQUES
PÉRITEXTE ICONIQUE Images des personnages dans le champ de la caméra, regards, gestes, mouvements des mains et des bras, changements de position.	PÉRITEXTE ICONIQUE Décors, couleurs, vêtements, bijoux, accessoires.
PÉRITEXTE SONORE Intonation, volume de la voix, vitesse d'élocution, prosodie, accents, pauses.	PÉRITEXTE SONORE Musique, chansons, effets sonores, bruits.
SIGNES VERBAUX Sonores: dialogues. Visuels: sous-titres et autres éléments tels que les affiches, les lettres et autres messages écrits apparaissant à l'écran.	TECHNIQUES CINÉMATOGRAPHIQUES Cadrages: en pied, américain, buste, plus ou moins serré. Mouvements de caméra: fixe, travelling, zoom. Échelle des plans: général, d'ensemble, moyen, américain, rapproché, gros plan, très gros plan.

Le but de notre démarche consiste à trouver la relation entre les signes dialogiques et filmiques et leur convergence pour construire le sens symbolique. Il est question d'analyser comment les péritextes iconiques et sonores constituent le sens

et examiner si les sous-titres sont révélateurs de ce sens symbolique. Partant du cadre méthodologique paratraductif évoqué plus haut, et par le biais d'une analyse contrastive des dialogues originaux en français et des sous-titres correspondants en espagnol, nous souhaitons attirer l'attention sur les interactions sémiotiques qui s'établissent « entre différents codes sémiotiques producteurs ou régulateurs de sens d'ordre symbolique qui entrent en relation intersémiotique et multisémiotique pour transmettre ensemble le sens » (Yuste Frías 2011c : 59). Dans le cas du sous-titrage, cette approche intersémiotique s'impose. Il convient de rappeler que le sous-titrage consiste en une reformulation écrite de la bande-son où les dialogues oraux sont transposés à l'écran (Díaz Cintas et Remael, 2007). Il s'agit d'une « traduction sélective » (Gambier 2007 : 65) qui privilégie l'essentiel de l'information. Cependant, Cornu (2008 : 15) nous rappelle que le traducteur devra prendre en compte « les rapports indissociables qui unissent les trois éléments dont dépend le sous-titrage : l'image, le son, les dialogues ». Le sous-titre est considéré comme un élément essentiel de l'image et constituerait même une « image dans l'image » (Hamus-Vallée 2021 : 41). Néanmoins, le but ultime du sous-titrage est de faciliter la compréhension du film.

Les sous-titres sont une réussite tant qu'ils donnent accès à l'univers fictif; dès qu'ils transgressent exagérément le rapport à cet univers et empêchent le spectateur d'y croire, ils ne remplissent plus une de leurs fonctions cardinales : permettre le passage dans un autre monde. (Gambier et Lautenbacher 2010 : 12)

4. Analyse du sous-titrage espagnol des contes ocelotiens

Afin d'appliquer cette approche méthodologique, notre choix a porté sur les films d'animation de silhouettes de Michel Ocelot. Selon Jouvanceau (2004), les films de silhouettes sont des films d'animation mettant en scène des figures noires articulées qui sont inspirées du théâtre d'ombres. Cette technique a des contraintes à toutes les étapes du processus filmique : décor, cadrage, plans, montage. Il faut donner aux silhouettes l'impression de réalité et de profondeur. S'agissant de silhouettes noires, c'est à travers leurs gestes et leurs mouvements que les personnages des contes ocelotiens transmettent leurs émotions au spectateur : « les visages restent aveugles et les personnages accompagnent les paroles d'une gestuelle surexpressive » (Kawa-Topor 2004 : 11). Pour Michel Ocelot, les voix des personnages et les dialogues sont également essentiels, c'est la raison pour laquelle il est le premier à introduire la parole dans les films de silhouettes (Jouvanceau 2004 : 203). C'est avec les contes de *Ciné Si* (1989)¹ que Michel Ocelot crée ses premiers films d'animation de silhouettes noires sous forme de contes. Depuis les silhouettes en papier découpé de ses débuts jusqu'aux silhouettes numériques en 3D relief des *Contes de la nuit* (2011)² ou de son dernier long métrage, *Le Pharaon, le Sauvage et la Princesse* (2022)³, Michel Ocelot a fait des silhouettes noires sa « marque de fabrique ». Le cinéaste déploie depuis 30 ans une variété de procédés artistiques et techniques au service de son style qui font de lui un « artificier de l'imaginaire »⁴. Au fil de sa carrière, Michel Ocelot a su alterner les techniques d'animation en les adaptant aux contraintes de production. L'œuvre du cinéaste est marquée par l'expérimentation technique dans la continuité esthétique tout comme son approche de l'écriture des contes. D'après Ben Nun :

S'inspirant du répertoire traditionnel mondial, ses contes animés partagent leurs motifs et ressorts narratifs. L'auteur y insuffle sa touche personnelle, détournant des motifs familiers et révélant les mécanismes des contes traditionnels pour mieux interroger les conventions et les messages qu'ils véhiculent. (Ben Nun 2021 : 128)

Le réalisateur renoue avec l'imaginaire collectif classique et les fonctions traditionnelles des contes en célébrant « la victoire du faible sur la force » (Propp 1928/2015), mais il y ajoute son imaginaire personnel. À travers ses contes, Michel Ocelot revisite différentes époques historiques afin de partager avec le public la richesse artistique des cultures du monde : l'Égypte antique, la civilisation aztèque, les estampes japonaises de Hokusai, les mandalas tibétains, les enluminures et les gravures sur bois du Moyen Âge, les sculptures africaines ou les arts décoratifs européens du XVIII^e siècle, qu'il met en valeur par ses dessins, ses découpages, la sobriété des silhouettes noires et la luxuriance de couleurs des décors. Michel Ocelot se décrit volontiers comme « cinéaste-conteur » et ses films « ne sont pas des histoires pour s'échapper, mais pour ouvrir les yeux sur des choses réelles » (Ben Nun 2021 : 94). En effet, bien qu'il soit de nature merveilleuse, le conte participe du réel car il fait référence à des objets, à des coutumes, à des valeurs et à la mémoire historique. Dans son ouvrage pionnier, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*⁵, Durand (1960/1976) indique que l'imaginaire fait le lien entre le symbolique et le réel. L'enfant a besoin de se créer un monde imaginaire afin d'apprendre à vivre avec la réalité qui l'entoure et faire face à toutes les épreuves et aléas de la vie. La distance entre la représentation et la réalité qu'il interprète selon son imaginaire personnel amplifie la portée symbolique des contes de Michel Ocelot. Les films de silhouettes ocelotiens constituent un corpus privilégié car ils intègrent les représentations qui forment l'imaginaire dans l'espace symbolique du conte de fées et l'imaginaire caractéristique de l'artiste.

Dans les extraits choisis, nous nous occuperons d'analyser les signes dialogiques verbaux sonores (dialogues) et les signes dialogiques verbaux visuels (sous-titres) et la relation que ceux-ci entretiennent avec les signes filmiques et leurs péritextes iconiques et sonores respectifs dans le but de déceler le sens symbolique sous-jacent dans chaque conte. Tous les exemples seront présentés sous forme de tableaux numérotés qui contiennent les dialogues originaux en français ou version originale (V.O.), et les sous-titres en espagnol ou version sous-titrée en espagnol (V.S.E.) fournie par l'Institut français de Madrid. Les images correspondant aux extraits choisis apparaissent sous forme de figures numérotées également. Concernant les choix de traduction dans les sous-titres, nous suivrons la taxonomie de Díaz Cintas et Remael (2007 : 247) et la typologie de Gambier (2007 : 64-65).

Le premier conte que nous avons choisi – *Le Sauvage*⁶ – (figure 1) est extrait du dernier long métrage de Michel Ocelot, *Le Pharaon, le Sauvage et la Princesse* (2022 ; voir la note 3). Le scénario dialogué, aimablement fourni par l'auteur (tableau 3), est le scénario de travail rédigé avant l'élaboration du scénarimage ou story-board qui constitue « une étape centrale dans l'écriture, premier moment où l'ensemble du film est mis en images » (Ben Nun : 2021 : 158). Inspirée d'un conte auvergnat d'Henri Pourrat, l'histoire se déroule au Moyen Âge dans le château d'un seigneur féodal. En jouant à la balle, le fils du châtelain découvre un prisonnier et, ému par la tristesse de ce père qui vit loin de sa fille, l'aide à s'évader. Lorsque le seigneur apprend que le prisonnier s'est évadé, il condamne à mort le geôlier.

FIGURE 1
Le Sauvage



Le Pharaon, le Sauvage et la Princesse, 2022© Ocelot

TABLEAU 3
Le Sauvage

TEXTE ORIGINAL
(Scénario de travail)

Le jour. La salle.

L'enfant, le père. Hurlement.

SEIGNEUR – La porte grande ouverte! Le prisonnier envolé!
Par le diable, geôlier, tu vas payer de ta vie cette trahison épouvantable.

GEÔLIER – Ce n'est pas moi! Les clés étaient à la tête de mon lit!
Elles ont disparu!

SEIGNEUR – Tu es le responsable, tu mourras.

Bourreau, prends-le, et prends-le sur-le-champ!

L'enfant est effaré. Le bourreau cagoulé emmène brutalement le geôlier.

GEÔLIER – Ce n'est pas moi! Non! Pitié! Non!

L'enfant s'interpose, arrête le bourreau.

ENFANT – Père, ce n'est pas lui qui a donné les clés.

SEIGNEUR – Qui alors?!

ENFANT – Moi.

Silence de mort dans la salle. Puis explosion:

SEIGNEUR – QUOI?! TOI?

Dans la figure 1, nous remarquons l'importance de la mise en scène et du périphrase iconique: les regards, les gestes, les mouvements corporels et la position des personnages, entre autres, permettent au spectateur et au traducteur de se plonger rapidement dans l'action de la scène. Rappelons que la lecture et l'interprétation de l'image, en tant que périphrase iconique (Yuste Frías 2011b: 265), sont déterminées par la coprésence de deux éléments: le *punctum* et le *studium* (Barthes 1980: 48). Si nous observons attentivement l'image ci-dessus, le *punctum* se situe dans la partie gauche où apparaît l'enfant qui se tient face aux trois autres personnages. La main de l'enfant indique le mouvement qui part d'un détail de l'image et qui est dirigé

vers le regard du spectateur, « ponctuant » la lecture et l'interprétation de l'image. Pas de mouvement de caméra, c'est l'œil du spectateur, le *studium* qui balaie la scène et oriente le regard et le sens que le spectateur-paratraducteur porte sur l'image. La décoration de la grande salle de style gothique richement meublée évoque le Moyen Âge, où la pierre grise contraste avec le fond bleu de l'arc de l'entrée afin de mettre en valeur la figure chétive de l'enfant. L'emploi d'un plan séquence général focalise l'attention sur les personnages (images matérielles) et sur leurs propos (images mentales): le châtelain, au visage anguleux, les poings serrés, hurle de colère: « Par le diable, geôlier, tu vas payer de ta vie cette trahison épouvantable. » Devant lui, le geôlier aux formes arrondies, terrorisé, crie son innocence: « Ce n'est pas moi! Non! Pitié! Non! » Le bourreau, cagoulé et le torse bombé, obéissant aux ordres du seigneur, amène brutalement le geôlier vers le gibet, mais s'arrête brusquement face à l'enfant qui, d'un simple geste de la main, s'interpose et remet toute la situation en question: « Père, ce n'est pas lui qui a donné les clés. » Tous les éléments visuels, textuels et paratextuels entrent en interaction intersémiotique et convergent vers le sens symbolique à travers le geste de l'enfant: le refus de l'injustice, des préjugés et de la condamnation à mort.

FIGURE 2

La Princesse des Diamants

Princes et Princesses, 2000 © Ocelot

TABLEAU 4

La Princesse des Diamants

V.O.	V.S.E.
La princesse – Avant que le sable de ce sablier ne soit écoulé, vous devez avoir retrouvé tous les diamants et reconstitué le collier tout en conservant le dernier diamant que vous donnerez à mon gardien pour qu'il vous laisse passer.	– Antes de que se acabe el tiempo, deberás encontrar los diamantes/ y formar el collar. Le darás el último al guardián/ para que te deje pasar.
La princesse – Prince, les deux tiers du temps sont écoulés.	– Príncipe, /has consumido dos tercios del tiempo.
Prince, combien avez-vous trouvé de diamants?	Príncipe, ¿cuántos diamantes has encontrado?
Le prince – Onze.	– Once.
La princesse – Le temps est écoulé. Adieu, prince.	– Tu tiempo se acaba. Despídete, príncipe.

Le conte *La Princesse des Diamants*⁷ nous transporte au Moyen Âge. Une princesse est prisonnière dans un dôme de verre gardé par un dragon et un prince devra, dans un temps limité, trouver tous les diamants d'un collier pour la délivrer, sinon il sera transformé en fourmi. Dans ce conte, les signes filmiques (techniques cinématographiques) dirigent le regard du spectateur et orientent le sens du message : le travelling de la caméra accompagne le mouvement de va-et-vient constant de la princesse au prince ce qui aide le spectateur à comprendre immédiatement la situation. Le décor est un autre signe filmique important (figure 2) : le dôme de verre avec le vitrail historié qui détaille le sortilège de la princesse constitue le péritexte iconique ainsi que la couleur rose, symbole de douceur et de féminité (Pastoureau et Simonnet 2005 : 115), qui envahit l'image lorsque la princesse apparaît. Dans le tableau 4, nous remarquons que les sous-titres ne se plient pas aux normes de réduction (Díaz Cintas et Remael 2007 : 147). Selon ces normes, lorsqu'un personnage fait son apparition à l'écran, il convient d'éviter de le nommer. Or, le terme « prince » apparaît à trois reprises alors que le prince est bien visible. Dans le premier sous-titre, l'image matérielle et mentale du « sablier », dont l'équivalent en espagnol est « reloj de arena », est neutralisée. Les termes « sable » et « sablier » sont remplacés par le terme plus général « tiempo » en utilisant une tactique d'expansion (Gambier 2007 : 65). De plus, la substitution du verbe « écouler » par « acabar » suppose la perte de la notion d'écoulement du temps qui passe, inexorable. Par conséquent, ce sous-titre est trop bref et témoigne d'un décalage par rapport au péritexte sonore. En effet, le contraste entre le débit lent de la princesse n'est pas respecté alors qu'il marque le rythme de toute la séquence, tout en contrastant avec la musique trépidante, voire stressante qui simule la lutte contre le temps. Ce sous-titre ne révèle donc pas complètement le sens symbolique du conte.

FIGURE 3

Le pont du petit cordonnier



Dragons et Princesses, 2010 © Ocelot

FIGURE 4

Le pont du petit cordonnier



Dragons et Princesses, 2010 © Ocelot

TABLEAU 5

Le pont du petit cordonnier

V.O.	V.S.E.
<p>La dame – Eh bien, cordonnier, où es-tu? Ah, vous êtes là. File, vilaine fille, avant que je ne le dise à ton père. La fille – C’est lui qui m’a envoyée ici. La dame – Oui, pour roucouler au fond du jardin. La fille – Non, pour apporter les jolies chaussures que mon ami m’a faites. La dame – Oh, mon pauvre cordonnier, tu te crois bottier à la ville? Tiens! Voilà des galoches à réparer, et ne traîne pas, on en a besoin pour de vrai.</p>	<p>– Zapatero ¿Dónde estás? Ah, estás aquí. Vete, niña mala, o se lo diré a tu padre. –Él me envió. –Sí, para tontear en el jardín. –No. Para traer los bonitos zapatos que me hizo mi amigo. –Pobrecito, ¿te crees el botero de la ciudad? ¡Toma, repara estos zapatos! Date prisa, los necesitamos.</p>

Le conte *Le pont du petit cordonnier*⁸ se situe dans un village d'Europe centrale, où un jeune cordonnier rêve d'un trésor caché sous une statue sur le pont Charles, à Prague. Sa fiancée le pousse à quitter le village à la recherche du trésor. Il ne trouve rien mais le gardien du pont lui avoue qu'il a fait, lui aussi, un rêve étrange : il a vu un trésor caché sous un pommier. De retour chez lui, il découvre un immense trésor dans son jardin. Dans le tableau 5, nous remarquons que le sous-titrage est assez proche de la langue d'origine. Le sous-titre qui contient l'expression «bottier à la ville», traduite littéralement par «botero de la ciudad», ne révèle pas le sens figuré implicite que contient l'expression originale. En effet, en utilisant cette tournure métaphorique, la cliente se moque du jeune cordonnier trop pauvre pour s'acheter un cuir de qualité comme le ferait un bottier et qui rêve de pouvoir travailler un jour à la ville. Une option paratraductive qui respecterait le sens figuré implicite et permettrait au spectateur hispanophone de mieux saisir le ton sarcastique de la cliente serait «zapatero real» ou «zapatero de la reina». En outre, dans le sous-titre suivant, le terme «galoche», désignant une bottine en cuir à semelle de bois très utilisée en Auvergne, a été traduit par «zapatos» alors que l'image matérielle visible à l'écran ne correspond pas à des «chaussures» (figure 4). Si l'on tient compte du péritexte iconique et du mouvement de caméra (gros plan) sur l'objet que la cliente tient à la main, on peut aisément (para)traduire «galoches» par «bottines». À travers ces choix traductifs, nous pouvons observer clairement que le péritexte iconique est essentiel pour le sous-titreur. Concernant le sens symbolique du conte, l'image matérielle du trésor est un symbole de richesse intérieure et de révélation. Dans les contes de fées, «les processus intérieurs sont traduits par des images visuelles» (Bettelheim 1976 : 472). Le petit cordonnier voyage jusqu'à Prague pour comprendre qu'il est riche par son talent et l'amour de sa fiancée.

FIGURE 5

La Fille-Biche et le Fils de l'Architecte



FIGURE 6

La Fille-Biche et le Fils de l'Architecte

Les Contes de la Nuit, 2011 © Ocelot

TABLEAU 6

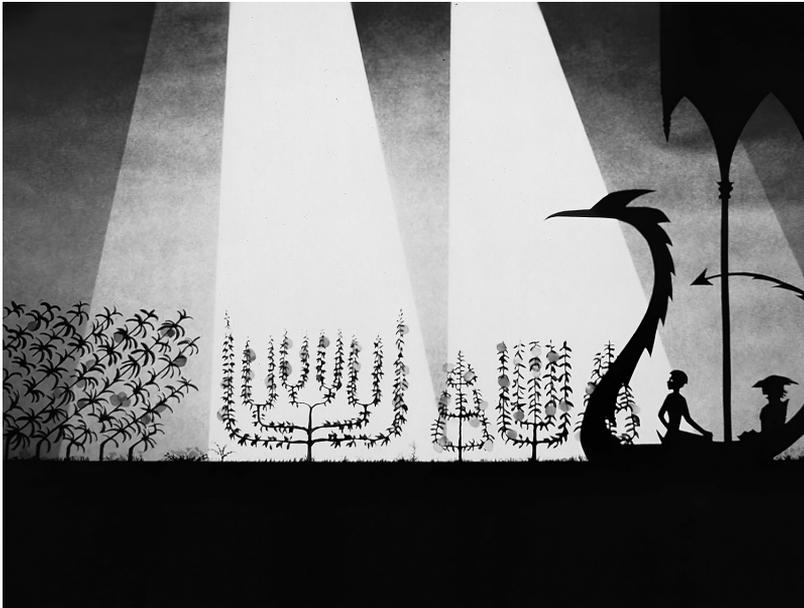
La Fille-Biche et le Fils de l'Architecte

V.O.	V.S.E.
Voix du sorcier – VILE CRÉATURE! JE RENONCE À T'AVOIR! MAIS <u>TON FRELUQUET D'AMOUREUX NE</u> T'AURA PAS NON PLUS! TU M'AS TRAITÉ DE BÊTE, OÙ QUE TU SOIS, <u>DEVIENS UNE BÊTE!</u>	– ¡RUIN CRIATURA! ¡RENUNCIO A TI! ¡PERO EL <u>MEQUETREFE DE TU AMANTE</u> TAMPOCO TE TENDRÁ! ME LLAMASTE BESTIA, DONDE VAYAS, <u>¡SERÁS UNA BESTIA!</u>

Avec ce conte original, *La Fille-Biche et le Fils de l'Architecte*⁹, Michel Ocelot nous livre un récit du Moyen Âge qui rend hommage à l'architecture de Viollet-le-Duc grâce à la magie du numérique et des effets spéciaux. Deux jeunes amants, Thibaut et Maud, sont heureux jusqu'au jour où leur amour est menacé par un puissant sorcier qui enferme Maud dans une tour pour l'épouser de force. Le jour de la cérémonie nuptiale, Thibaut réussit à libérer Maud et ils s'enfuient à cheval dans la forêt. Le sorcier, fou de jalousie, transforme la jeune fille en biche. Désespéré, le jeune homme décide d'aller trouver la fée des caresses afin de briser le sortilège. Dans cette scène (figure 5), le périphrase iconique, notamment le langage corporel, les gestes, les mouvements, la distance et la position des personnages, « contribuent à créer un ensemble, à construire tout un réseau de significations » (Pettit 2008 : 111). En effet, nous pouvons observer le cortège nuptial formé par le sorcier qui ouvre la marche et Maud qui le suit, tête baissée, escortée par deux files de gardes armés : ici, le périphrase iconique reflète la domination du sorcier face à la soumission de la jeune fille. Dans la figure 6, le comportement du sorcier, perché en haut de la tour, qui étend les bras en tournant sur lui-même laisse présager de terribles conséquences car des ondes lumineuses jaillissent de ses mains dans toutes les directions. Concernant les sous-titres (tableau 6), ceux-ci sont traduits suivant la tactique de la compression (Gambier 2007 :

64) : « Je renonce à t'avoir » / « Renuncio a tí ». La traduction de l'expression péjorative « freluquet d'amoureux » par « mequetrefe de tu amante » a particulièrement attiré notre attention. À notre avis, le sous-titre espagnol véhicule un sens légèrement différent car « freluquet » fait référence à une personne mince et frêle alors que *mequetrefe* ajoute un aspect péjoratif sur le plan physique et moral. Le sens symbolique du conte est véhiculé par l'imposante figure dominatrice du sorcier (image matérielle) et son langage péjoratif (image mentale) qui représente la violence sexiste face à l'amour pur et innocent des deux amants.

FIGURE 7
La Sorcière



Princes et Princesses, 2000 © Ocelot

TABLEAU 7
La Sorcière

V.O.	V.S.E.
<p>La sorcière – Nous arrivons à la bibliothèque. J'ai <u>une très belle documentation.</u> Des écrits et des dessins de tous les pays. Voici la salle de dessin où j'établis les plans de mes mécaniques. L'atelier d'où sortent les quelques machines que vous avez vues. J'ai capté quelques rivières souterraines pour <u>faire tourner les moulins à eau.</u> Voici mon jardin! Il reçoit le soleil qu'il faut <u>grâce à un jeu de miroirs.</u> J'y cultive quelques herbes très utiles. Des légumes aussi. J'adore la soupe aux poireaux!</p>	<p>– Llegamos a la biblioteca. Tengo una <u>fantástica colección.</u> Escritos y dibujos de todos los países. En esta sala, dibujo los planos de mis máquinas. Las máquinas que has visto están hechas en este taller. Uso ríos subterráneos para <u>desviar mis millas de agua.</u> ¡Este es mi jardín! <u>Obtiene la luz que necesita de un grupo de espejos.</u> Cultivo hierbas muy útiles y verduras. ¡Me encanta la sopa de puerros!</p>

Dans le conte *La Sorcière*¹⁰, un roi promet la main de sa fille à celui qui réussira à pénétrer dans le château imprenable de la sorcière. Alors que de nombreux princes échouent, un jeune paysan frappe à la porte du château et demande la permission d'entrer. La sorcière l'accueille aimablement et lui fait visiter son château. Instruite et créative, elle possède une bibliothèque universaliste, un atelier où elle fabrique ses inventions, un jardin où elle cultive des légumes et une rivière souterraine (figure 7). Dans cet extrait (tableau 7), nous constatons que la stratégie de l'expansion est à nouveau utilisée dans les sous-titres : l'expression « faire tourner les moulins à eau » qui fait référence au système hydraulique inventé par la sorcière est rendue par « desviar mis millas de agua » qui fait allusion au détournement de l'eau, ce qui révèle que l'image mentale est interprétée de manière différente, excluant les équivalents « molino de agua » ou « noria hidráulica ». Nous trouvons d'autres exemples de choix traductifs orientés vers la tactique de l'expansion (Gambier 2007 : 65) dans les sous-titres suivants : « Il reçoit le soleil qu'il faut à travers un jeu de miroirs » / « Obtiene la luz que necesita de un grupo de espejos ». À travers ses inventions, la sorcière symbolise les savants et les artistes qui, à la fin du Moyen Âge, présageaient les valeurs humanistes de la Renaissance : le développement culturel, intellectuel et moral de l'être humain. Les valeurs que le conte nous transmet symboliquement sont la tolérance et le respect des autres, l'acquisition des savoirs et des arts accessibles à tous, femmes et hommes, sans distinction. Le périphrase sonore véhicule également ces valeurs humanistes car les instruments qui résonnent sont ceux qui étaient utilisés à l'époque de la Renaissance : viole, violon, clavecin, flûte et hautbois.

FIGURE 8

Prince et princesse*Princes et Princesses, 2000© Ocelot*

FIGURE 9
Prince et princesse



Princes et Princesses, 2000© Ocelot

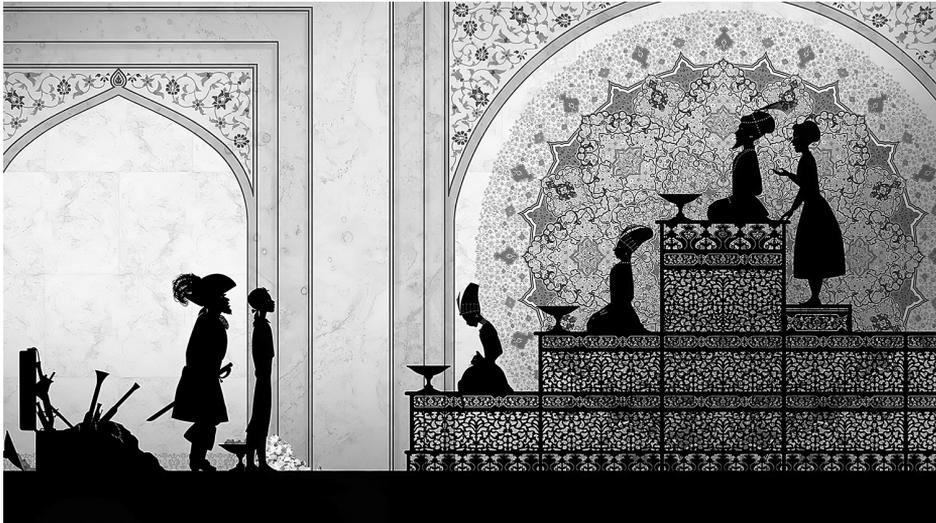
TABLEAU 8
Prince et princesse

V.O.	V.S.E.
Le prince – Ma tendre princesse. La princesse – Mon prince charmant. Le prince – Princesse! Donnez-moi la vie! Illuminez-moi! Transfigurez-moi! Donnez-moi un baiser ou je meurs! La princesse, soupirant – Un tout petit! La princesse – Quelle horreur! Un <u>crapaud</u> ! Le prince-crapaud – Malheureuse, qu’avez-vous fait? La princesse – J’ai fait ce que vous m’avez dit! Le prince-crapaud – Je ne puis rester ainsi. Il faut faire quelque chose! La princesse – Euh, je pourrais vous porter à la mare... Le prince – Non! Vous pouvez tout remettre en ordre. C’est quand une princesse embrasse un <u>crapaud</u> qu’il se transforme en beau prince! La princesse – Moi? Embrasser un <u>crapaud</u> ? Jamais!	– Mi dulce princesa – Mi príncipe azul. – ¡Princesa, dame la vida! ¡Enciende mi vida! ¡Transfigúrame! ¡Dame un beso o moriré! ¡Solo uno pequeñito! – ¡Qué horror! ¡Una <u>rana</u> ! – ¿Qué hiciste? – Hice lo que me pediste. – No puedo quedarme así. ¡Haz algo! – Podría llevarte al estanque. – ¡No! Puedes arreglarlo. ¡Cuando una princesa besa a una <u>rana</u> , se transforma en un bello príncipe! – ¿Yo, besar a una <u>rana</u> ? ¡Jamás!

Cet exemple illustre bien le fait que les différentes cultures ne partagent pas forcément les mêmes imaginaires comme nous l’avons indiqué auparavant. Le conte *Prince et Princesse*¹¹ met en évidence que « les signes sont culturellement marqués, d’une culture à l’autre, d’une autre façon d’organiser la réalité, que le public interprète selon son propre univers de référence » Pettit (2008 : 111). Dans un parc romantique, au clair de lune, un prince et une princesse se déclarent leur passion réciproque. Lorsque le prince demande un baiser à sa belle et qu’ils s’embrassent, il se transforme en crapaud. Les signes filmiques (décors, vêtements, accessoires et bijoux) sont ici

très importants car ils se combinent pour former un ensemble significatif: le parc avec des saules pleureurs, les rosiers, les vêtements des personnages: costume, chapeau et épée pour le prince et robe avec col en dentelle, rubans et perles pour la princesse (figure 8). En Espagne, le prince charmant qui incarne l'idéal masculin est le «príncipe azul». Pastoureau et Simonnet (2005: 23) soulignent que le bleu est la couleur de l'infini, du lointain et du rêve car associée au ciel, à l'azur, mais aussi au romantisme: [...] «La poésie romantique allemande célèbre le culte de cette couleur si mélancolique. Le sens symbolique est à nouveau placé sous l'influence de l'image car le *punctum* se situe sur le «prince-crapaud» qui devient «príncipe-rana» [prince-grenouille] (figure 9). En Espagne, le conte des frères Grimm, *Der Froshkönig oder der eiserne Heinrich*¹², paru en 1812, a été traduit en espagnol et popularisé comme *El Príncipe rana* dans les *Cuentos de la infancia y del hogar*. Ainsi, «l'image mentale» du «crapaud» de la version originale est substituée par «l'image mentale» de la «rana» dans la version sous-titrée en espagnol. Les sous-titres reflètent un souci d'acceptabilité de la culture cible (tableau 8). Cette tendance cibliste est confirmée par Gambier (2007: 63): «le sous-titrage est fréquemment une stratégie cibliste». Lorsqu'ils échangent des baisers, le prince se transforme en papillon, poisson, rhinocéros, teckel, éléphant, cochon et la princesse, elle, devient limace, mante religieuse, tortue, baleine et vache. Les images matérielles et les images mentales des animaux véhiculent le sens symbolique du conte: le crapaud/la grenouille symbolisent le dégoût pour les expériences sexuelles trop précoces (Bettelheim 1976: 268), et les différentes transformations symbolisent la représentation des genres et la dualité masculin/féminin.

FIGURE 10

Le Mousse et sa Chatte

Dragons et Princesses, 2010© Ocelot

5. Conclusion

Cet article vise à mettre en lumière l'importance de considérer la traduction au-delà du verbal. La réflexion qui a été présentée ici a porté sur divers aspects relatifs à la pertinence de la notion de paratraduction appliquée en contexte audiovisuel, notion qui revendique l'importance de l'image et des paratextes en traduction. En partant du concept de paratraduction tel qu'il est théorisé par le Groupe T&P, nous avons proposé une approche méthodologique holistique pour l'analyse de l'image, des textes et des paratextes à l'écran. Nous avons élaboré une grille d'analyse qui englobe les signes verbaux et non verbaux, les signes dialogiques et les signes filmiques ainsi que les péri-textes iconiques et sonores. Tous ces éléments forment un message complexe verbal, visuel et sonore qui donne lieu à des options de traduction différentes en fonction de leur interaction.

Pour mener à bien l'analyse des sous-titres espagnols, nous avons considéré l'image dans la traduction audiovisuelle comme un élément paratextuel à part entière. Les sous-titres ont été analysés en coprésence des signes visuels, verbaux, sonores et filmiques et surtout des péri-textes iconiques et sonores afin de déceler le sens symbolique que ceux-ci véhiculent. Concernant les questions posées au début de ce travail, nous avons analysé les images matérielles et les images mentales qui construisent le sens symbolique dans l'imaginaire des films ocelotiens, ce qui nous a permis de constater que les sous-titres ne véhiculent pas complètement le sens symbolique dans les cas de figure suivants: lorsque les images mentales et matérielles ne sont pas interprétées de la même manière dans les deux cultures (*Prince et Princesse*) et lorsqu'elles reflètent une réalité sociolinguistique différente (*La Sorcière*). Il convient de signaler également que des maladresses ont été relevées lorsqu'il y a un décalage entre le sous-titre et le péri-texte sonore (*La Princesse des Diamants*) et lorsque le péri-texte iconique n'est pas pris en compte (*Le pont du petit cordonnier*). Enfin, le sous-titreur doit prêter une attention particulière aux péri-textes iconique et sonore car ceux-ci sont essentiels dans la construction du réseau de significations (*La Fille-Biche et le Fils de l'Architecte*) et doit se plier aux choix artistiques du réalisateur (*Le Mousse et sa Chatte*). Concernant les différents choix traductifs, les principales tactiques utilisées dans le sous-titrage espagnol sont la réduction, la compression, l'omission, l'explicitation et l'expansion, cette dernière étant la plus fréquente. Ces conclusions s'inscrivent uniquement dans le cadre de notre étude et ne peuvent pas être extrapolées à d'autres films; néanmoins, celles-ci constituent le point de départ d'une étude plus approfondie sur la paratraduction de l'imaginaire à l'aide d'un corpus de films d'animation plus ample. Notre objectif est d'intégrer la notion de *paratraduction* dans les cursus universitaires en tant qu'approche théorique et pratique afin de «développer la capacité visuelle du traducteur, car bien lire et interpréter l'image pour mieux la (para)traduire est essentiel quand l'aspect visuel dégage l'essence même du sens à traduire» (Yuste Frías 2010: 301).

À l'heure du numérique, de la diffusion incessante de séries et d'émissions en tout genre sur les différentes plateformes de vidéo à la demande et des spectateurs avides de sous-titres, il serait très intéressant de développer d'autres pistes de décodage à l'aide de la paratraduction de l'image, de l'imaginaire et des symboles véhiculés par le message audiovisuel.

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier Michel Ocelot, pour sa confiance et sa générosité. Grâce à ce projet de collaboration, j'ai eu l'honneur et le plaisir de traduire et d'utiliser des images et des extraits de ses films. Je souhaite également remercier Philippe Silvy, collaborateur de Michel Ocelot, pour son aide et sa disponibilité.

NOTES

1. OCELOT, M. (1989): *Ciné Si*. Studio O.
2. OCELOT, M. (2011): *Les contes de la nuit*. Studio O, Nord-Ouest Films, Canal+, Studio Canal.
3. OCELOT, M. (2022): *Le Pharaon, Sauvage et la Princesse*. Studio O, Nord-Ouest Films.
4. BEN NUN, Y., dir. (2021): *Michel Ocelot. Artificier de l'imaginaire*. Milan: Silvana Editoriale.
5. DURAND, G. (1960/1976): *Les structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*. Paris: Dunod.
6. Ce conte est issu du dernier film de Michel Ocelot *Le Pharaon, le Sauvage et la Princesse*, coproduit par le musée du Louvre, qui est sorti en salles le 19 octobre 2022. À ce sujet, une rétrospective de l'œuvre de Michel Ocelot, *Les mondes animés de Michel Ocelot*, a été présentée au musée du Louvre du 28 avril au 25 juillet 2022 à l'occasion de l'exposition « Pharaon des Deux Terres. L'épopée africaine des rois de Napata ». Voir <www.louvre.fr/en-ce-moment/evenements-activites/les-mondes-animes-de-michel-ocelot>.
7. OCELOT, M. (2000): *La princesse des diamants, Princes et Princesses*. Les Armateurs, La Fabrique, Studio O, Gebeka Films, France Télévisions Distribution.
8. OCELOT, M. (2010): *Le pont du petit cordonnier, Dragons et Princesses*. Studio O, Nord-Ouest Films, Canal+, Studio Canal.
9. OCELOT, M. (2011): *La Fille-Biche et le Fils de l'Architecte, Les contes de la nuit*. Studio O, Nord-Ouest Films, Canal+, Studio Canal.
10. OCELOT, M. (2000): *La Sorcière, Princes et Princesses*. Les Armateurs, La Fabrique, Studio O, Gebeka Films, France Télévisions Distribution.
11. OCELOT, M. (2000): *Prince et princesse, Princes et Princesses*. Les Armateurs, La Fabrique, Studio O, Gebeka Films, France Télévisions Distribution.
12. GRIMM, J. et W. (1812): *Der Froshkönig oder der eiserne Heinrich* [El principe rana o El rey rana o Enrique del hierro, *Los cuentos de la infancia y del hogar*, 1985, Madrid]. Kinder und Hausmärchen: Berlin.
13. OCELOT, M. (2010): *Le Mousse et sa Chatte, Dragons et Princesses*. Studio O, Nord-Ouest Films, Canal+, Studio Canal.

RÉFÉRENCES

- BARTHES, Roland (1980): *La chambre claire. Note sur la photographie*. Paris: Gallimard.
- BEN NUN, Yaël, dir. (2021): *Michel Ocelot. Artificier de l'imaginaire*. Milan: Silvana Editoriale.
- BETTELHEIM, Bruno (1976): *Psychanalyse des contes de fées*. Paris: Éditions Robert Laffont.
- CHAUME VARELA, Frederic (2004): Film Studies and Translation Studies: Two Disciplines at Stake in Audiovisual Translation. *Meta*. 49(1):12-24.
- CORNU, Jean-François (2008): Pratiques du sous-titrage en France de 1930 à nos jours. In: Jean-Marc LAVAUUR et Adriana ȘERBAN, dir. *La traduction audiovisuelle. Approche interdisciplinaire du sous-titrage*. Bruxelles: De Boeck, 9-16.
- CORNU, Jean-François (2014): *Le doublage et le sous-titrage. Histoire et esthétiques*. Rennes: Presses universitaires de Rennes.
- DE LOS REYES LOZANO, Julio et CHAUME VARELA, Frederic (2021): Peut-on traduire l'image? Implications de la créativité dans les textes audiovisuels. *Studia Romanica Posnaniensia*. 48(4):35-49.
- DÍAZ CINTAS, Jorge et REMAEL, Aline (2007): *Audiovisual Translation: Subtitling*. Manchester: St. Jerome.
- DÍAZ CINTAS, Jorge et REMAEL, Aline (2021): *Subtitling. Concepts and Practices*. London: Routledge.

- DURAND, Gilbert (1960/1976): *Les structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*. Paris: Dunod.
- FRANZELLI, Valeria (2013): L'émotion dans tous ses états. Essai d'analyse de l'expression émotionnelle dans les films sous-titrés. In: Fabienne BAIDER et Georgeta CISLARU, dir. *Cartographie des émotions*. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 289-303.
- GAMBIER, Yves (1996): *Les transferts linguistiques dans les médias audiovisuels*. Lille: Presses universitaires du Septentrion.
- GAMBIER, Yves (2007): Le sous-titrage: une traduction sélective. *TradTerm*. 13:51-69.
- GAMBIER, Yves et LAUTENBACHER, Philippe Olli (2010): Oralité et écrit en traduction. *Glottopol. Revue de sociolinguistique*. 15:5-17.
- GOTTLIEB, Henrik (1997): *Subtitles, Translation & Idioms*. Copenhagen: University of Copenhagen.
- GRIMM, J. et W. (1812): *Der Froshkönig oder der eiserne Heinrich* [El príncipe rana o El rey rana o Enrique del hierro, *Los cuentos de la infancia y del hogar*, 1985, Madrid]. Kinder und Hausmärchen: Berlin.
- HAMUS-VALLÉE, Réjane (2021): Le sous-titrage spécial: le hors-norme comme remise en question de la norme. *Les deux mondes, Man on fire, Night Watch*. In: *La traduction audiovisuelle. Norme, transgressions et nouveaux défis professionnels*. Paris: Éditions L'Entretemps, 34-56.
- JOUVANCEAU, Pierre (2004): *Le film de silhouettes*. Gênes: Éditions Le Mani.
- KAWA-TOPOR, Xavier (2004): L'ombre amoureuse ou la petite fabrique des images. In: Cahiers de notes sur... Princes et Princesses, Les enfants de cinéma, École et cinéma. Paris: Centre National de la Cinématographie, 9-31.
- PASTOUREAU, Michel et SIMONNET, Dominique (2005): *Le petit livre des couleurs*. Paris: Éditions du Panama.
- PEDERSEN, Jan (2011): *Subtitling norms for television: An exploration focussing on extralinguistic cultural references*. Amsterdam/Philadelphie: John Benjamins.
- PETTIT, Zoé (2008): Le sous-titrage: le rôle de l'image dans la traduction d'un texte multimodal. In: Jean-Marc LAVAUR et Adriana ȘERBAN, dir. *La traduction audiovisuelle. Approche interdisciplinaire du sous-titrage*. Bruxelles: De Boeck, 101-111.
- PROPP, Vladimir (1928/2015): *Morphologie du conte*. Paris: Éditions Points.
- RASTIER, François (2003): De la signification au sens. Pour une sémiotique sans ontologie. *Texto!* juin-sept. 2003. Consulté le 10 juin 2022, <http://www.revue-texto.net/Inedits/Rastier/Rastier_Semiotique-ontologie.html>.
- YUSTE FRÍAS, José (2010): Au seuil de la traduction: la paratraduction. In: Ton NAAIJKENS, dir. *Event or Incident. Événement ou Incident. On the Role of Translation in the Dynamics of Cultural Exchange. Du rôle des traductions dans les processus d'échanges culturels*. Berne: Peter Lang, 287-316.
- YUSTE FRÍAS, José (2011a): Traduire le couple texte_image dans la littérature pour l'enfance et la jeunesse. In: Květa KUNEŠOVÁ, dir. *De l'image à l'imaginaire. Littérature de jeunesse*. Hradec Králové: Université Hradec Králové, 36-54.
- YUSTE FRÍAS, José (2011b): Leer e interpretar la imagen para traducir. *Trabalhos em Lingüística Aplicada*. 50(2):57-280.
- YUSTE FRÍAS, José (2011c): Traducir para la pantalla: el traductor entre el texto y la imagen. In: Elena DI GIOVANNI, dir. *Diálogos intertextuales 5: Between Text and Receiver: Translation and Accessibility. Entre texto y receptor: traducción y accesibilidad*. Berne: Peter Lang, 57-88.
- YUSTE FRÍAS, José (2011d): Traduire l'image dans les albums d'Astérix. À la recherche du pouce perdu en Hispanie. In: Bertrand RICHEL, dir. *Le tour du monde d'Astérix*. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 255-271.
- YUSTE FRÍAS, José (2012): Paratextual Elements in Translation: Paratranslating Titles in Children's Literature. In: Anna GIL-BAJARDÍ, Pilar ORERO et Sara ROVIRA-ESTEVA, dir. *Translation Peripheries. Paratextual Elements in Translation*. Berne: Peter Lang, 117-134.
- YUSTE FRÍAS, José (2022): Teoría de la paratraducción. In: José YUSTE FRÍAS et Xoán Manuel GARRIDO VILARIÑO, dir. *Traducción & Paratraducción I. Líneas de investigación*. Berlin: Peter Lang, 29-64.

ANNEXES

Annexe 1

CORPUS DE FILMS DE SILHOUETTES

La bergère qui danse
 La Belle Fille et le Sorcier
 Le Prince des Joyaux
 La Maîtresse des Monstres
 L'écolier sorcier
 Le pont du petit cordonnier
 La Belle Fille et le Sorcier
 Le Mousse et sa Chatte
 Ivan Tsarévitch et la Princesse Changeante
 La Princesse des Diamants
 Le Garçon des Figues
 La Sorcière
 Le Manteau de la Vieille Dame
 La Reine Cruelle et le Montreur de Fabulo
 Prince et Princesse
 Le Loup-Garou
 L'élue de la ville d'or
 Le garçon qui ne mentait jamais
 Ti Jean et la Belle-sans-Connaître
 La Fille-Biche et le Fils de l'Architecte
 Le Sauvage

CRÉDITS DES FILMS

Ciné Si, 1989© Ocelot, Studio O.
Princes et Princesses, 2000© Les Armateurs, La Fabrique, Studio O, Gebeka Films, France Télévisions Distribution.
Les trésors cachés de Michel Ocelot, 2008© Studio O, Nord-Ouest Films, France Télévisions Distribution.
Dragons et princesses, 2010© Studio O, Nord-Ouest Films, Canal+, Studio Canal.
Les contes de la nuit, 2011© Studio O, Nord-Ouest Films, Canal+, Studio Canal.
Le Pharaon, Le Sauvage et la Princesse, 2022© Studio O, Nord-Ouest Films.