



Subtitulat i traducció audiovisual: estudi teòric
i aplicació pràctica (subtitulat castellà>francès
d'*El bus*, de Sandra Reina)

Raül Valero Sabariego

Treball final de grau

Grau en Llengües Aplicades i Traducció

Tutora: Dra. M. Carme Figuerola Cabrol

Facultat de Lletres

Curs 2023-2024

*Agraeixo als meus pares el suport incondicional
que m'han ofert al llarg d'aquest tortuós camí que ha estat no només aquest últim curs,
sinó aquests últims anys de dubtes, creixement i joventut.
Gràcies per portar-me a la vida.*

*Agraeixo a l'Enric, per ser la persona més maca del món.
Il·lumines els meus dies (com a mínim, els caps de setmana).*

*Agraeixo a tothom a qui orgullosament puc anomenar amiga o amic.
Parlo de la Laia, la Mar, la Judith, la Lorena, el Jordi,
la Neus, la Cristina, la Diana, la Yael, l'Elisa, la Luna, la Lúdia, l'Esther...
Més enllà de la distància que ens separi,
els nostres records són un motor d'il·lusions i d'esperança.*

*Vull també fer esment de tots aquells companys i companyes
que formaran part inextirpable del record que em quedi
dels meus anys com a estudiant a la UdL.*

*Aprofito aquí per dir que em sento
profundament afortunat per les experiències
que la universitat i la vida m'han permès viure.
Suposo que aquí he d'agrair també el meu daimon
per fer-me escoltar la crida
i ajudar-me a seguir el ritme —a vegades trepidant—
del riu.*

Gràcies al Julián Acebrón per la paraula «serendípia».

Gràcies també a la ciutat d'Atenes.

*Finalment, agraeixo la tasca incansable de la Carme Figuerola,
tutora d'aquest treball i suport imprescindible durant aquests mesos.
Gràcies, de tot cor, per representar la tasca de tots els docents
que lluiten a les aules de la nostra Facultat per una formació
apassionada, implicada i vibrant,
una formació que ens porti a una (re)trobadura —a vegades un xoc frontal—
amb la vida... amb el passat, el present i el futur.*

*No voldria oblidar la Mariona Sabaté, professora de traducció a la Facultat,
a qui agraeixo l'ajut addicional prestat amb alguns articles que em va recomanar.*

Résumé

Avec le doublage, le sous-titrage s'est imposé comme l'une des formes les plus importantes de la traduction audiovisuelle (TAV). Même dans les pays où son utilisation ne jouissait pas de la même considération jusqu'à présent, cette pratique de traduction a connu un essor considérable, à cause du progrès des outils et des procédés technologiques nécessaires pour sa production et à l'émergence de nouvelles habitudes de consommation audiovisuelle. Ce travail présente une structure à deux temps : une révision diachronique et synchronique de la pratique et de la théorie concernant la TAV en général et le sous-titrage en tant que pratique subordonnée en particulier ; et l'élaboration d'un sous-titrage espagnol>français du court-métrage *El bus* (2023), réalisé par Sandra Reina, suivie d'une brève étude préliminaire des caractéristiques du même film. L'ensemble rend compte des procédures nécessaires à l'exécution du sous-titrage, ainsi que de ses résultats.

Mots-clés : traduction audiovisuelle (TAV), sous-titrage, histoire de la traduction, cinéma espagnol, court-métrages.

Resum

El subtítol s'ha establert, juntament amb el doblatge, com una de les modalitats de traducció audiovisual (TAV) més rellevants. Fins i tot a països on el seu ús no gaudia fins fa poc de la mateixa consideració, aquesta pràctica traductora ha experimentat un creixement considerable degut en igual mesura a l'avenç en les eines i procediments tecnològics necessaris per a la seva elaboració i al sorgiment de nous hàbits de consum audiovisual. L'objectiu d'aquest treball és doble: per una banda, es farà un repàs diacrònic i sincrònic tant de la pràctica com de la teoria concernents a la TAV en general i al subtítol com a pràctica subordinada en concret; per l'altra, una part pràctica consistent en a) l'elaboració d'un subtítol propi castellà>francès del curtmetratge *El bus* (2023), dirigit per Sandra Reina, i en b) un breu estudi de les característiques del mateix film, es proposarà documentar la realitat d'una primera posada en marxa dels procediments necessaris per a l'acompliment d'aquesta tasca de traducció, així com dels seus resultats.

Paraules clau: traducció audiovisual (TAV), subtítol, història de la traducció, cinema espanyol, curtmetratges.

Resumen

El subtítulado se ha asentado junto al doblaje como una de las modalidades de traducción audiovisual (TAV) más relevantes. Incluso en países donde su empleo no gozaba hasta recientemente de la misma consideración, esta práctica traductora ha experimentado un crecimiento considerable debido en igual medida al avance en las herramientas y procedimientos tecnológicos necesarios para su elaboración y a la aparición de nuevos hábitos de consumo audiovisual. El objetivo de este trabajo es doble: por un lado, se hará un repaso diacrónico y sincrónico tanto de la práctica como de la teoría concernientes a la TAV en general y del subtítulado como práctica subordinada en concreto; por el otro, una parte práctica consistente en a) la elaboración de un subtítulado propio español>francés del cortometraje *El bus* (2023), dirigido por Sandra Reina, y en b) un breve estudio previo de las características de la misma cinta, pretenderá dar cuenta de la realidad de una primera puesta en marcha de los procedimientos necesarios para el desempeño de esta labor traductora, así como de sus resultados.

Palabras clave: traducción audiovisual (TAV), subtítulado, historia de la traducción, cine español, cortometrajes.

Abstract

Alongside dubbing, subtitling has established itself as one of the most important forms of audiovisual translation (AVT). This translation practice has experienced considerable growth even in countries where its use did not enjoy the same consideration until recently, due in equal measure to the progress in the technological tools and procedures needed for its production, and to the emergence of new audiovisual consumption habits. The aim of this work is twofold: on the one hand, to provide a diachronic and synchronic review of both practice and theory concerning AVT in general and subtitling as a subordinate practice in particular; on the other hand, a practical part consisting of a) the elaboration of a Spanish-to-French subtitling of the short film *El bus* (2023), directed by Sandra Reina, and b) a brief preliminary study of the characteristics of said film, will set out to give an account of the reality of an initial implementation of the procedures necessary to render a subtitling task, as well as of its results.

Keywords: audiovisual translation (AVT), subtitling, history of translation, Spanish cinema, short films.

Taula de contingut / Table des matières

1. Introducció.....	1
2. La traduction audiovisuelle : définition et méthodes.....	2
2.1 Bref parcours de l'histoire de la traduction audiovisuelle.....	5
2.2 La traducció audiovisual des d'una lent pràctica i teòrica.....	7
2.2.1 Pràctica de la traducció audiovisual.....	8
2.2.2 Approches théoriques à la traduction audiovisuelle.....	13
3. Le sous-titrage.....	17
3.1 Tipologies actuals de subtítulat.....	18
3.2 Évolution du sous-titrage.....	21
3.1.1 El subtítulat a Espanya.....	26
3.1.2 El subtítulat a França.....	30
4. Principes du sous-titrage : conventions et efforts de systématisation.....	33
5. Exemple pràctic de subtítulat.....	35
5.1. Metodologia.....	35
5.2. Anàlisi d' <i>El bus</i>	38
6. Accès als subtítols.....	39
7. Analyse du sous-titrage.....	40
8. Conclusions.....	46
9. Bibliografia.....	48

1. INTRODUCCIÓ

Aquest treball de final de grau té com a propòsit dur a terme una anàlisi diacrònica i sincrònica del món del subtítulat, pràctica que s'emmarca en l'àmbit de la traducció audiovisual. Sovint es considera la traducció una activitat passiva, on qui se n'encarrega només ha de traslladar el contingut de la llengua d'origen a la llengua d'arribada. Aquesta consideració, que suposaria una tasca relativament senzilla a més de tediosa, és en realitat un error de comprensió sobre el que vertaderament implica la tasca traductora, que s'enfronta al repte de trobar fórmules que reproduïxin els efectes pragmàtics i cognitius produïts pel text original.

El subtítulat, que comparteix amb el doblatge l'hegemonia de la traducció audiovisual, és una pràctica traductora on la tasca de reformulació esdevé encara més complexa. Les restriccions d'espai i durada a les quals queda subjecte el subtítol sovint obliguen el redactor a reduir-ne la densitat i la llargària, ja que, d'altra forma, l'espectador quedaria aclaparat per la quantitat d'estímul informatius simultanis als quals s'hauria d'enfrontar. Així doncs, la tasca del subtítulador o de la subtítuladora consisteix a facilitar la comprensió del producte audiovisual quan aquest s'ha de desdoblar en dos codis semiòtics diferents, el visual i l'escrit.

Precisament aquest aspecte fa del subtítulat una modalitat de traducció única, ja que la conjunció dels dos mitjans comunicatius en un mateix producte final li és particular. La naturalesa multimodal, però, del subtítulat també el converteix en una activitat vulnerable, com veurem més endavant. Tanmateix, aquesta vulnerabilitat no és únicament atribuïble a les qualitats intrínseques d'aquesta modalitat traductora, sinó que es desprèn també de la precarietat laboral a què està sotmès el conjunt de professionals del sector. De fet, al llarg d'aquest treball explorarem l'estat en què es troba actualment la professió de traductor audiovisual en el context estatal i, encara que de forma menys exhaustiva, autonòmic i europeu.

Abans, però, farem un repàs històric del subtítulat des dels seus orígens, que es concreten en els intertítols de l'era muda del cinema, passant per l'etapa de creació dels primers sistemes mecànics de redacció i impressió fotogràfica dels subtítols, fins arribar finalment a l'actualitat, on imperen els mitjans electrònics. Descriurem les tendències lingüístiques en la traducció pròpia del subtítulat, de les quals podem ja avançar que consistiran majoritàriament en l'escurçament de les unitats semàntiques. En aquest mateix apartat presentarem també alguns intents de sistematitzar el format dels subtítols, intents que es proposen refrenar el desordre en què pot caure el subtítulat si no es ceneix a un seguit de normes.

Tots els elements anteriors serviran de preàmbul i de base per teòrica necessària per a aplicar-ne els principis a un cas real i pràctic. Per a la realització de la tasca, hem escollit el curt *El bus*, dirigit per Sandra

Reina l'any 2023 i nominat aquell mateix any a un premi Goya a millor curtmetratge. Exposarem el procés que ha desembocat en la selecció d'aquest metratge per a la consecució del nostre propòsit, així com l'entrellat de consideracions legals que ens ha portat a posar-nos en contacte amb la productora de la cinta per tal de respectar la normativa vigent. A través de la directora, Sandra Reina, a qui ens hem adreçat, el subtítulat que resulti del nostre treball serà retornat a la distribuïdora del producte audiovisual perquè el faci servir de la forma que li sembli adient. Finalitzarem el treball amb una reflexió sobre les dificultats que haurem trobat al llarg del nostre subtítulat i una exposició de les estratègies o solucions aplicades.

La principal raó que ens ha motivat a la tria d'aquesta temàtica per al Treball de Final de Grau ha estat el seguiment previ d'assignatures relatives a la traducció audiovisual i l'interès personal propi en el món del subtítulat específicament. El subtítulat constitueix una eina cabdal en els objectius que es marca el mercat audiovisual d'incrementar l'accessibilitat dels seus productes. Per tant, el sector del subtítulat —i també el de l'audiodescripció— ofereix vies de professionalització molt interessants per als alumnes provinents de les humanitats que cerquin vincular els seus coneixements teòrics a una praxi i a una funció socialment beneficiosa.

La redacció d'aquest treball té lloc en dues llengües diferents: el català i el francès. Aquest bilingüisme respon a les directrius marcades per la coordinació del Doble Grau cursat, que estipulen que el TFG del Grau en Llengües Aplicades i Traducció ha d'estar redactat en dues llengües diferents de la llengua en què s'imparteix el Grau de filologia d'origen. Com que, pel motiu anterior, el castellà quedava descartat, vaig decidir redactar el treball en les dues llengües en què, pel meu itinerari d'estudis, menys hores lectives havia invertit. Al llarg del treball es trobaran intercalades les dues llengües, el català i el francès.

2. LA TRADUCTION AUDIOVISUELLE : DÉFINITION ET MÉTHODES

Lorsque le spectateur moyen est confronté à la question « qu'est-ce que la traduction ? », souvent ce n'est pas la traduction d'un film ou d'une série télévisée qui vient à son esprit. Or, tous ceux qui travaillent dans le domaine traducteur, indépendamment du temps qu'ils consacrent aux textes audiovisuels, savent que c'est un champ qui ne cesse de croître chaque année. L'éclosion au niveau quantitatif de la production des industries de l'audiovisuel dans le monde, surtout grâce aux opportunités de diffusion cédées par l'informatique et les plateformes de *streaming*, a suscité dans les dernières décennies une augmentation considérable de la charge de travail des traducteurs. Eux, pour leur part, ils se sont conséquemment dédiés de plus en plus à la spécialisation dans ce domaine et à la création de programmes d'étude qui permettent aux nouvelles générations de suivre la même route.

La traduction audiovisuelle, comme sous-genre de la traduction qui compte reformuler le contenu d'un texte verbo-iconique,¹ a pour objet un domaine textuel tout à fait différent par rapport aux tâches auxquelles se concentrent la plupart d'efforts traducteurs. Donc, pour n'importe quel essai de définir la traduction audiovisuelle (ou TAV, comme on l'appellera dorénavant), il devient incontournable de trouver les caractéristiques conformant la spécificité des textes audiovisuelles dont elle s'occupe.

Déjà en 1971, avant qu'il existe de l'intérêt pour la TAV, on trouve une mention spéciale des documents audiovisuels dans un texte canonique des études de la traduction : *Möglichkeiten und Grenzen der Übersetzungskritik*, de Hannah Reiss. Lorsqu'elle formule une taxonomie textuelle, la prestigieuse académicienne allemande réserve dans son livre une place exclusive et différenciée pour les textes audiovisuels, tout en en reconnaissant la spécificité sémiotique et donc la variété de modes expressifs qui s'y entremêlent.² Même si les principes suggérés par Reiss auraient été délogés par elle-même dans des contributions futures, c'est important de noter ici la difficulté parmi les premiers studieux de la traduction pour soumettre les textes audiovisuels à une catégorie similaire aux autres qui avaient été déjà étudiées.

Plusieurs auteurs après Reiss vont explorer la nature des textes audiovisuels et essayer d'en donner une définition de plus en plus précise. Ce fait-là, néanmoins, ne sera pas une délimitation à partir de trouvailles graduelles qui permettront de trouver un concept limité et succinct ; ce sera forcément nécessaire d'élargir dite définition. Pour bien analyser un texte audiovisuel, il faut rendre compte des codes linguistiques et paralinguistiques à travers lesquels son contenu circule, ainsi que du son et de la musique, les effets spéciaux, la photographie, la mobilité des plans, le montage, etc.³

Cette difficulté taxonomique s'avérera insurmontable pas seulement lorsque plusieurs académiciens postérieurs confirmeront la différence inhérente à la nature des textes audiovisuels, mais aussi lorsque la pratique de la TAV deviendra de plus en plus conditionnée par, et liée à, l'évolution de l'informatique et la technologie en général. Même si l'on sait que toutes les formes de traduction ont été fortement propulsées par les progrès dans ces domaines, personne ne peut nier que la TAV, en étant partie de la distribution audiovisuelle plus largement —elle-même ayant pour objet un matériel dont la création n'est permise que par la technologie—, est la discipline de la traduction où c'est plus probable de trouver des

¹ CHAUME, Frederic (2001) : «La pretendida oralidad de los textos audiovisuales y sus implicaciones en traducción», *La traducción en los medios audiovisuales*, Chaume, Frederic, Rosa Agost (eds.). Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I, p. 31.

² REISS, Katharina (1971) : *Möglichkeiten und Grenzen der Übersetzungskritik*. München: Max Hueber, p. 38.

³ CHAUME, Frederic (2001) : *op. cit.*, pp. 19-27.

appareils ou des logiciels conçus exclusivement pour sa pratique (il ne faut pas oublier ici que le doublage, par exemple, a besoin d'équipes complexes de réception et d'émission de voix).

L'académie considère de forme commune la TAV comme une modalité traductrice *multimédia*, parce que le traducteur doit se préoccuper des plusieurs pistes appartenant à différents codes sémiotiques qui s'y entrecroisent. La traduction audiovisuelle serait au même temps *multimode*, puisqu'elle implique un transfert de l'oral et, dans son cas, du visuel à l'écrit, du moins au cas du sous-titrage (celui qui nous occupe).⁴

Même si la plupart des auteurs préfère de souligner les traits spécifiques de la traduction de textes audiovisuels avant qu'en émettre une définition close, il nous semble ici pertinent pour le but de notre introduction de reproduire celle qui a eu le plus de succès en fixant de forme rédigée la nature de la TAV, celle de Chaume :

La traducción audiovisual es una variedad de traducción que se caracteriza por la particularidad de los textos objeto de la transferencia interlingüística. Estos textos [...] aportan información (traducible) a través de dos canales de comunicación que transmiten significados codificados de manera simultánea: el canal acústico ([...] las palabras, la información paralingüística, la banda sonora y los efectos especiales) y el canal visual ([...] imágenes, pero también carteles o rótulos con textos escritos). [...] Su complejidad reside en un entramado signico que conjuga información verbal (escrita y oral) e información no verbal, codificada según diferentes sistemas de significación de manera simultánea.⁵

La multiplicité des dimensions sémiotiques qui trouvent expression dans le texte audiovisuel est la raison pour laquelle sa production a souvent besoin d'une pluralité de contributeurs qui jouent différents rôles et mènent à bien activités compartimentées. Autrement dit, les connaissances nécessaires pour l'exécution des tâches de direction ne peuvent absolument pas être espérées de l'équipe de maquillage, du casting, des techniciens de son, ni des traducteurs. C'est pour cela qu'il faut voir le rôle du traducteur audiovisuel comme justement l'un de tous les stades de la chaîne véhiculant un produit filmique et/ou télévisé jusqu'au spectateur.

La tâche traductrice s'insère bien évidemment dans les derniers stades de cette chaîne. C'est souvent l'entreprise de distribution audiovisuelle qui contacte une agence de traduction de confiance, qui contacte

⁴ PÉREZ GONZÁLEZ, Luis (2009) : «Audiovisual Translation», *Routledge Encyclopaedia of Translation Studies*, Baker, Mona, Gabriela Saldanha (eds.). Nueva York: Routledge, p. 13.

⁵ CHAUME, Frederic (2001) : «La pretendida oralidad de los textos audiovisuales y sus implicaciones en traducción», *La traducción en los medios audiovisuales*, Chaume, Frederic, Rosa Agost (eds.). Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I, p. 30.

à son tour un ou autre traducteur, conformément à des critères de disponibilité et de maîtrise du domaine. Aujourd'hui, une forte tendance à la spécialisation parmi les traducteurs, ainsi qu'un intérêt consacré à la modalité audiovisuelle (peut-être promu par des motivations économiques), ont encouragé beaucoup de professionnels à poursuivre une carrière dans la TAV, soit à part entière, soit partiellement. En conséquence, la profession de traducteur pour le doublage ou le sous-titrage a reçu un fort coup d'accélérateur grâce à sa haute professionnalisation. Toutefois, l'histoire de ce que l'on appelle TAV a démarré, au début du XXe siècle, bien différemment.

2.1 Bref parcours de l'histoire de la traduction audiovisuelle

Avant l'arrivée du cinéma parlant, le muet était la règle universelle dans le domaine audiovisuel. Il s'agissait d'un domaine qui n'était pas considéré comme une forme artistique, mais plutôt comme une voie de divertissement pour les classes économiquement défavorisées. Dans la période muette du cinéma, la nécessité de transmettre des messages linguistiques était couverte par l'addition de ce que l'on a convenu d'appeler « sous-titres », des photogrammes interposés dans le métrage du film contenant bien les dialogues, bien des explications paralinguistiques qui devaient renseigner le spectateur sur ces aspects du déroulement dramatique que les images n'étaient pas capables d'expliquer par elles-mêmes.⁶

Les sous-titres, qui au long des années se sont présentés sous plusieurs formes —comme superposition photographique au photogramme principal (p. ex. : *Le Cabinet du docteur Caligari*, 1920, R. Wiene) et souvent avec des détails décoratifs qui empêchaient toute monotonie—, ont suscité l'apparition d'une nouvelle nécessité : le transfert linguistique. Là où la langue originelle des sous-titres n'était pas la langue commune, une proportion substantielle de l'action se serait égarée au long du processus de réception par la plupart des spectateurs, en qui la conscience d'un manque significatif de compréhension aurait éveillé une certaine indifférence vers le cinéma que l'industrie du cinéma ne pouvait pas se permettre. Ce fut ainsi que la traduction audiovisuelle est née.

Puisque les intertitres « situated the action in a specific temporal and spatial setting, provided viewers with insights into the characters' inner thoughts and helped them negotiate the discrepancies between

⁶ Avec l'émergence du cinéma parlant, le mot « sous-titre » a cessé progressivement de signifier l'ajout de ces images interposées, qui ont de leur part reçu le nom d'« intertitres » (CHAUME, 2021 : par. 3). On va utiliser dorénavant ce terme pour se référer à cette réalité textuelle.

screen time and real time », ⁷ la traduction devenait essentielle pour l'industrie américaine, caractérisée par une orientation remarquablement forte vers la vente internationale. Ce fait a provoqué qu'une portion estimable des revenus dépendait de l'influence de ses productions à l'étranger. Malgré ce fort besoin, les formes choisies pour servir à la fonction de transfert linguistique n'étaient pas du tout homogènes, ce qui était possiblement dû au manque de cohérence légale parmi les pays importateurs de films, ou bien au manque d'un cadre légal régulateur de la traduction tout bonnement.

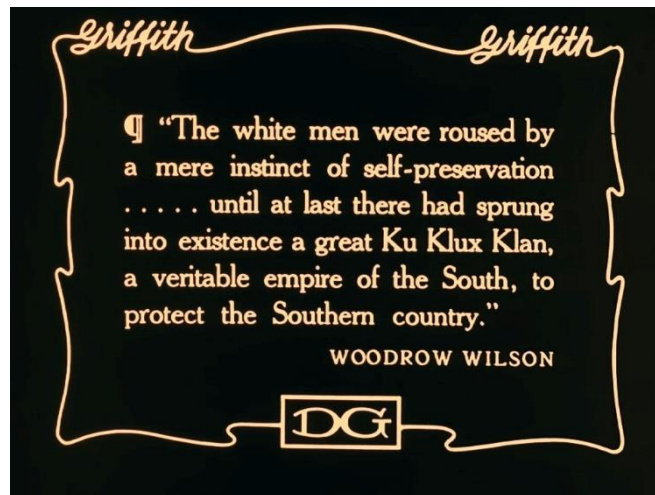


Figure 1. Photogramme d'un intertitre contenu dans le film *Naissance d'une nation* [*The Birth of a Nation*], de D. W. Griffith (1915).

C'est pourquoi il y a une divergence remarquable entre les formes les plus communes de traduction, tel que l'émergent sous-titrage (même si celui-ci n'était pas encore totalement conforme à la définition qu'on en donnera dans la section suivante), et des pratiques plus étonnantes. Un exemple de celles-ci sont les explicateurs (dont le nom nous a rendu première compte Luis Buñuel dans ses mémoires *Mon dernier soupir*), ⁸ des hommes qui travaillaient main dans la main avec le pianiste et qui « tenían como misión "narrar" el filme a un público —en su mayoría analfabeto incapaz de seguir los rótulos explicativos. [...] Se caracterizaba [*sic*] por poseer una ágil y ocurrente verborrea que pretendía a toda costa divertir al público ». ⁹

⁷ PÉREZ GONZÁLEZ, Luis (2009) : «Audiovisual Translation», *Routledge Encyclopaedia of Translation Studies*, Baker, Mona, Gabriela Saldanha (eds.). Nueva York: Routledge, p. 13.

⁸ BUÑUEL, Luis (1982) : *Mon dernier soupir*. Paris: Robert Laffont, p. 37.

⁹ ÁVILA, Alejandro (1997) : *El doblaje*. Madrid: Cátedra, p. 43.

Comme on observe, le muet a déjà augmenté la complexité narrative des films, au point qu'il devient inéluctable de commenter sur l'importance des intertitres comme genèse de la TAV, à cause de son rôle saillant comme les uns des témoins les plus évidents de cette évolution. Malgré tout, en ce qui concerne la traduction filmique, rien ne peut se comparer en termes d'importance à l'avènement du son —c'est précisément lui qui conforme le premier élément du concept d'« audiovisuel »—. L'inclusion de dialogues parlés a permis de surmonter le besoin d'intertitres, qui sont petit à petit disparus dans l'histoire de la traductologie (domaine où la revendication de leur importance initiatique est rarement en vogue). Malgré tout, la traduction, loin de disparaître, a été contrainte de renouveler ses méthodes, cette fois-ci encore de façons différentes. L'une des plus dures difficultés auxquelles la traduction audiovisuelle a dû faire face est l'hétérogénéité linguistique du marché européen, où l'industrie nord-américaine allait se procurer le gros de ses revenus. Si l'on prend en compte le vide total de réseaux de traduction (soit de doublage, soit de sous-titrage) qui existait à l'époque, les maisons de production des États-Unis devaient considérer ceci comme un problème et y trouver une réponse du moins préliminaire. La première solution fut la création des premiers sous-titres (sous l'acception actuelle) par une équipe humaine embauchée par l'entreprise productrice même, de façon que les films projetés dans le monde venaient déjà sous-titrés de l'Amérique. Or, ces versions comportaient plusieurs problèmes dont la nature nous discuterons dans une section postérieure, où l'évolution du sous-titrage comme pratique sera abordée plus largement. Pour l'instant, concentrons-nous sur la pratique et sur la théorie de la traduction audiovisuelle.

2.2 La traducció audiovisual des d'una lent pràctica i teòrica

La trajectòria de la traducció audiovisual, com comprovarem immediatament, és encara relativament curt, atesa la brevetat en termes històrics de la vida del cinema. El naixement de la TAV va anar lligat al desenvolupament del caràcter eminentment narratiu del llenguatge cinematogràfic i a la introducció de mecanismes lingüístics capaços de posar en acció les seves possibilitats dramàtiques, que van conduir —com ja hem dit— a l'obligació d'incorporar la traducció a una tipologia textual, l'audiovisual, nova i divergent respecte a les modalitats essencialment escrites en les quals el seu ús havia estat fins llavors necessari.

En el present apartat proporcionarem una breu síntesi de la infinitat de pràctiques que al llarg de les passades dècades han intentat respondre a aquesta nova necessitat. A més, tractarem de resumir els corrents d'estudi que s'han seguit en el camp teòric de la traductologia per a explorar les característiques

de la TAV —tant a nivell general com específic—, així com les seves implicacions per als estudis de traducció i la naturalesa de la seva relació amb ells.

2.2.1 Pràctica de la traducció audiovisual

L'elecció entre subtitulat i doblatge es va vertebrar, els anys 20 i 30 del segle XX, al voltant de l'oposició entre cinema mut, per al qual s'emprava el primer, i el cinema sonor, per al qual es va desenvolupar el segon. A part d'aquests criteris evidents, dictats en aquest cas per l'existència o inexistència d'una pista d'àudio, la resposta al dilema «subtitulat o doblatge?» també va dependre durant molt de temps de factors sociològics, com ara el nivell d'alfabetització de la societat consumidora de productes audiovisuals. Sota el condicionament imposat per aquests criteris, l'exercici de la TAV (traducció audiovisual) s'ha valgut, al llarg de la seva evolució, de diverses pràctiques que han buscat cobrir les necessitats que poguessin propiciar ja bé l'especificitat del paradigma imperant en el panorama audiovisual del moment, ja bé l'escenari social de l'època.

Ràpidament es copsarà que la conjugació de tal varietat de circumstàncies en l'exercici de la TAV, la diversitat d'actors que hi influeixen, fa que aquesta pràctica traductora se situï en una posició especialment interseccional, fins i tot dins del marc més ampli de la traducció com a conjunt, disciplina ubicada en unes coordenades ja de per si mateixes complexes. Amb això en ment, farem un repàs de les modalitats principals de TAV que han sorgit en el seu segle d'existència, incloent-hi també aquelles que no ens ocupen específicament en aquest treball o que gaudeixen d'un menor nivell de difusió:¹⁰

- El *doblatge*, la més comuna d'aquestes pràctiques, consisteix a alterar el text audiovisual substituint les veus de l'elenc principal del text audiovisual per les veus d'un elenc propi que ha de transmetre en llengua meta la pista parlada, que ha estat traduïda de la llengua d'origen anteriorment per un (equip) traductor.
- El *subtitulat* o *subtitulació* consisteix a alterar el text visual incloent una pista que conté de forma escrita el text traduït a la llengua meta i adaptat a les convencions de la pròpia pràctica. Aquesta pista queda superposada generalment en la part inferior de la imatge i ha de reproduir-se en

¹⁰ La següent llista constitueix una síntesi de les modalitats recollides en la tipologia establerta per CANÓS *et al.* (1999, p. 182), més funcional per la seva concisió, i en aquelles que han elaborat CHAUME (2004, pp. 32-39) i DÍAZ CINTAS (2001, pp. 37-41).

simultaneïtat amb els elements dialogats o amb qualsevol altres que posseeixin informació lingüística potencialment rellevant per a l'espectador.

- El *voice-over* (anglicisme referit a la pràctica també anomenada en català *veus solapades* o *veus superposades*) consisteix a superposar una pista oral traduïda a la pista oral original, de manera que, quan la primera s'incorpora (generalment amb un retard d'uns tres segons), es redueix el volum de la segona. Aquesta pràctica té el propòsit d'evitar restar autenticitat al relat, de manera que és molt comuna en el gènere documental o periodístic (p. ex.: entrevistes).
- La *traducció simultània de pel·lícules*, com el seu nom indica, necessita de la presència a la sala cinematogràfica d'un traductor, qui tradueix els diàlegs interpretats pels actors a viva veu i normalment al vol, ja que no sol disposar d'un guió (quan disposa d'ell, o d'un subtítulat, la pràctica rep l'apel·latiu de *traducció a la vista*). La seva dificultat inherent fa que sigui la modalitat de traducció audiovisual (o hauríem de dir d'*interpretació*?) menys empleada, quedant restringida a unes certes situacions susceptibles de sorgir, de manera més o menys esporàdica, en el context de festivals o entorns cinèfils similars.
- El *doblatge parcial* és una modalitat derivada de la traducció simultània citada dalt, de la qual es distancia pel fet que aquí la interpretació és enregistrada prèviament i és inserida com a pista d'àudio en el text audiovisual que serà projectat.
- Una altra variació de la traducció simultània és la *traducció consecutiva*, també més pròxima a la interpretació que a la traducció pròpiament dita. S'empra sovint en ràdio o televisió per a recodificar el missatge contingut en una intervenció que ha de ser acabada per a poder ser traduïda.
- La *narració* suposa una concreció de la TAV en la qual un locutor llegeix en veu alta un text escrit en estil sovint formal que té com a objectiu relatar allò referit per la pista d'àudio original, a la qual l'espectador no té accés. Aquesta modalitat ha estat defensada per alguns acadèmics sota la premissa de la seva presència habitual a Europa de l'Est i del seu baix cost, però altres com Díaz Cintas refuten la seva pertinència. Així, fins i tot portant amb si cert bagatge pràctic, aquesta modalitat no gaudeix en el nostre entorn d'una veritable aplicabilitat.
- El *comentari lliure* gaudeix d'una extensió considerable, sobretot en els cercles mediàtics (ràdio, televisió), on se sol recórrer a ell amb finalitats humorístiques. Aquí, el traductor no té per què ajustar la seva traducció a criteris fixos, ja que pot triar lliurement i de manera una mica improvisada els elements que vulgui comentar, a partir dels quals articularà un discurs que pot servir-se d'ampliacions informatives i fins i tot d'opinions pròpies.

És clar que no totes les modalitats precedents gaudeixen del mateix nivell de visibilitat i que, d'entre totes elles, destaquen amb especial prominència el doblatge i el subtitulat. Encara que els motius puguin ser objecte de debat acadèmic, és indiscutible que són aquestes dues les més adaptables a les particularitats del text audiovisual, les que suposen una menor alteració del mode en què aquest text pretén transmetre el seu contingut, i finalment les que aconsegueixen rebaixar amb major èxit la consciència de la presència d'una traducció per a aconseguir aproximar el text a l'espectador, que patiria un major distanciament si s'emprés la majoria de les altres modalitats. Així doncs, per al nostre breu comentari de les condicions en les quals es desenvolupa la pràctica de la TAV, delimitarem el nostre camp i tindrem en compte només la modalitat del subtitulat, ja que, a part de ser l'objecte principal de la nostra dissertació, és a més una de les que realment tenen una incidència notable en la càrrega de treball dels traductors i, per tant, en l'estat de les seves carreres professionals i personals, així com d'un sector econòmic no menyspreable.

Si algun aspecte diferencia la TAV de les altres pràctiques traductores, és sens dubte l'oralitat del text d'origen. Tota traducció que parteixi d'un text d'origen escrit haurà d'enfrontar-se a estructures en general sotmeses a un alt grau de convencionalització i pròpies d'un registre semiformal o formal, amb l'excepció dels textos literaris o d'intenció estètica, on sí que hi ha la possibilitat de trobar-se amb estructures pertanyents a altres nivells de llengua. En canvi, sovint la traducció audiovisual s'encarrega de textos d'una naturalesa més esquiva, en els quals hi ha una major possibilitat per a l'oralitat. Com diu Chaume, l'oralitat dels textos audiovisuals és una oralitat «pretesa» o «prefabricada», atès que tota voluntat de reproducció de registres espontanis de la parla respon a un esforç conscient del guionista per imitar les característiques d'aquests registres.¹¹ No obstant això, més enllà de la teoria, si el traductor vol que el seu producte tingui el mateix efecte en la recepció per part de l'espectador, cal que s'esforci a mantenir en la mesura del possible els mecanismes orals posats en marxa en les interpretacions dels actors, sense per això atemptar alhora contra uns certs codis de correcció, siguin aquests imposats pel client del qual rep l'encàrrec, siguin d'aplicació comuna.¹²

És cert que el registre oral, malgrat ser freqüent en els textos audiovisuals, no és necessàriament una de les seves característiques definitòries, perquè algunes pel·lícules o sèries es distingeixen per un llenguatge parlat més aviat barroc, propi d'un registre formal. De qualsevol forma, tots els textos

¹¹ CHAUME, Frederic (2001): «La pretendida oralidad de los textos audiovisuales y sus implicaciones en traducción», *La traducción en los medios audiovisuales*, Chaume, Frederic, Rosa Agost (eds.). Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I, pp. 77-88.

¹² El mateix CHAUME proposa un seguit de passes que haurien de conduir a l'èxit en el trasllat de l'oralitat, com veurem més endavant.

audiovisuals comparteixen la necessitat de ser traslladats interlingüísticament sota el seguiment d'uns criteris i convencions comuns. Tals consideracions potser són més pròpies del subtítulat que del doblatge, ja que en el cas del primer han de sospesar-se qüestions derivades del desajust entre el discurs parlat i l'escrit, que l'espectador rep simultàniament.

En una futura secció metodològica explorarem en major profunditat aquestes convencions i les consideracions vinculades a elles. Ens interessa ara comentar en major profunditat les circumstàncies sota les quals es desenvolupa la pràctica de la traducció audiovisual, circumstàncies que condueixen massa sovint a un compliment potser deficient d'uns estàndards i unes convencions preestablertes i necessàries per a aconseguir una certa cohesió textual i intertextual. Començarem per dir que existeix entre el públic consumidor de subtítols certa tendència a ressaltar el que, des d'un coneixement insuficient de la realitat de la pràctica del subtítulat, considera errors de traducció o de fidelitat al text d'origen.¹³ Aquesta possibilitat de comparació constant entre producte original i producte traduït, oferta per la capacitat d'accedir a ells paral·lelament a través de la pista d'àudio i la pista escrita respectivament, és causant de la consideració per part de Díaz Cintas del subtítulat com una modalitat de traducció «vulnerable».¹⁴

Ens sembla convenient assenyalar en aquest punt que la vulnerabilitat pròpia del subtítulat potser no sols és deguda a aquest major marge atorgat a l'espectador per a bolcar la seva opinió subjectiva i sovint infundada sobre la qualitat del trasllat lingüístic. No neguem que càpiguen crítiques constructives a casos concrets on una mala praxi sigui evident, però seria injust que no trenquéssim aquí una llança a favor de la tasca del traductor audiovisual, que treballa sota unes condicions laborals que no solen ser favorables a la realització d'un producte final que compleixi amb uns estàndards de qualitat dels quals molt probablement és coneixedor si se li pressuposa competència en el seu camp.

De nou, la precarietat laboral s'accentua en la situació dels subtítuladors, sotmesos a un vistós menyspreu per part de les distribuïdores. És cert que, igual que aquests professionals, també els actors i traductors per al doblatge han d'enfrontar la frustració davant el fet que rarament se'ls inclogui en els crèdits o se'ls citi d'alguna forma per la tasca que duen a terme. Però, a diferència dels seus companys de gremi, els subtítuladors han de patir també les conseqüències d'una sindicació generalment titllada

¹³ Aquesta propensió a opinar sobre la qualitat de la traducció subtítulada s'entén més encara quan es té en compte que, històricament, aquesta modalitat de la TAV ha estat sovint consumida a països mediterranis com Espanya o Itàlia per espectadors amb accés a un nivell cultural generalment més alt i, per tant, amb coneixements més amplis de llengües estrangeres.

¹⁴ DÍAZ CINTAS, Jorge (2003): *Teoría y práctica de la subtitulación: inglés/español*. Barcelona: Ariel, p. 43.

d'insuficient. Alguns subratllen la precarietat a la qual està sotmesa la traducció audiovisual en general i en concret la pràctica del subtitulat, i l'atribueix en part precisament a l'escassa capacitat d'associació que ha demostrat fins ara el gremi.¹⁵ D'altres, per la seva banda, citen com a excepcional l'esforç col·lectiu aconseguit per l'APTAA (Associació Professional de Traductors, Adaptadors i Assessors Lingüístics) de València, però deploren la falta de cohesió en l'ofici a nivell nacional.¹⁶

Aquesta situació s'ha pogut revertir en certa manera amb la creació l'any 2010 de l'ATREU (Asociación de Traducción y Adaptación Audiovisual de España).¹⁷ De tota manera, sembla difícil trobar solucions a altres problemàtiques com la volatilitat i la incertesa de la professió, condicions derivades del fet que al professional dedicat a la subtitulació li resulta «prácticamente imposible calcular con precisión el número de productos que va a traducir a lo largo del año» i que són la causa per la qual «la figura del subtitulador que se dedica a este trabajo en exclusiva no existe en nuestro país».¹⁸

Segons una enquesta de l'any 2023 dirigida a traductors audiovisuals,¹⁹ aquesta situació s'estén al conjunt del continent europeu, on la necessitat d'aplegar una base d'ingressos estable no s'ha traduït en un sou propi d'una professió que requereix d'una alta qualificació acadèmica; només un 39% dels enquestats declarava haver cobrat un sou per sobre de la mitjana del seu país, sent-ne el 61% restant el que diu cobrar un sou igual o inferior a aquesta mitjana. A més, més de la meitat deia no poder prendre's més de 21 dies de vacances, xifra molt per sota dels 33 dies que de mitjana les legislacions laborals dels països inclosos en l'enquesta estableixen per als treballadors. Si es té en compte que un 95% dels enquestats treballa en règim autònom, les vacances rarament venen pagades, sinó que qualsevol descans ha de poder-lo costejar el treballador mateix amb un suposat excedent del seu sou. La suma de les circumstàncies anteriors dona com a resultat una alta taxa de pluriocupació en un sector on gran part dels treballadors — almenys un 61%— experimenta un ascens notable de les tasques que han de dur a terme (sincronització dels subtítols, elaboració de llistes de nomenclatures...), en un panorama controlat pels

¹⁵ P. ex., CHAUME, Frederic (2001): «La pretendida oralidad de los textos audiovisuales y sus implicaciones en traducción», *La traducción en los medios audiovisuales*, Chaume, Frederic, Rosa Agost (eds.). Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I, p. 110.

¹⁶ P. ex., DÍAZ CINTAS, Jorge (2001): *La traducción audiovisual: el subtitulado*. Salamanca: Ediciones Almar, p. 89.

¹⁷ Hem mantingut correspondència electrònica amb l'ATRAE per intentar afegir a aquest apartat certes xifres orientatives de la vàlua dels honoraris percebuts pels traductors, amb la intenció de complementar la informació proporcionada sobre la situació laboral dels traductors audiovisuals i dels subtituladors en concret. Tot i així, això no ha estat possible a causa de la prohibició imposada a qualsevol tipus de difusió de barems que recomanin tarifes des d'organismes col·legials, gremials, sindicals, etc.

¹⁸ DÍAZ CINTAS, Jorge (2001): *op. cit.*, p. 89.

¹⁹ BABALO, Abali (2023): *AVTE Survey 2022-23*. Londres.

requeriments dels clients, que són qui decideixen les tarifes que pagaran sense que en molts casos els professionals les negociïn.

Els països que mostrarien pitjors resultats pel que fa a les condicions laborals dels professionals de la TAV són Grècia, Eslovènia, Portugal i Turquia. Espanya es trobaria en una posició a l'entremig, mentre que un dels resultats més satisfactoris el mostraria França, país on el traductor ha de traduir menys minuts de metratge mensualment per a cobrir les despeses essencials i on el reconeixement de la seva tasca, així com les cobertures legals per a treballs d'índole creativa o intel·lectual, li reportarien de mitjana la quantitat més alta d'ingressos per royalties a Europa (un 30% del seu sou).

Enmig d'aquesta adversitat laboral, el subtitulador ha d'incloure cada vegada més a la seva feina —igual que els altres treballadors de la TAV— la tasca de cerciorar-se de l'accessibilitat del producte per a persones amb discapacitats auditives, que precisaran la presència de subtítols que transposin lingüísticament elements sonors posseïdors d'una certa influència en la trama o en l'efecte d'una escena i que permetin a aquest sector de l'audiència accedir a aquest contingut que d'una altra forma li passaria inadvertit. Aquest esforç de dotar al producte audiovisual d'una major accessibilitat per a la totalitat dels usuaris ha estat dels trets que han caracteritzat les evolucions més recent en la pràctica de la TAV, i es troba rere el naixement i l'evolució de la modalitat d'audiodescripció.

2.2.2 Approches théoriques à la traduction audiovisuelle

Au début du XXI^e siècle, Chaume se plaignait que les études sur la traduction audiovisuelle ne se trouvaient que dans un stade primitif, et il en a analysé les raisons : d'abord, l'âge court de la traductologie comme discipline indépendante ; en plus, un regard méprisant vers la traduction audiovisuelle, tout en la considérant une « hermana pobre [...] de los Estudios sobre Traducción » ; et, enfin, une concentration presque exclusive sur la pratique de la TAV elle-même, dont la vitesse et l'orientation commerciale auraient empêché les études intéressées à la création d'un édifice théorique. D'après l'auteur, tous ces facteurs rendraient difficile la recherche dans le domaine de la TAV, ce qui n'a pourtant pas du tout découragé plusieurs académiciens d'explorer la nature de cette discipline.²⁰

²⁰ CHAUME, Frederic (2004) : *Cine y traducción*. Madrid : Cátedra, p. 114.

La théorie de la TAV a élevé le sous-titrage à une place prioritaire dans ses efforts, laissant dans un endroit secondaire l'étude du doublage, une pratique qui peut-être impliquerait plus de difficulté pour les étudiants de la traduction —du moins ceux qui ont été éduqués dans une tradition classique— lorsqu'il s'agirait de considérer les dimensions multiples qui y existent : la prosodie, les accents, etc. Ce fait-ci ne représente pas de problème pour notre travail ; en fait, cette bibliographie majoritairement dédiée au sous-titrage sert à établir notre objet d'étude.

Dû à la concentration de la TAV dans notre continent, l'Europe cumule la plupart des recherches y liées. Les raisons derrière la tradition de sous-titrage dans chaque pays, pourtant, sont totalement différentes : par exemple, la Grèce a une tendance vers le sous-titrage —excepté les produits pour les enfants— à cause d'un manque de ressources économiques et du marché limité où ses produits doublés peuvent être vendus (max. 10,5 million en Grèce et 1 million au Chypre), tandis que la Suède ou d'autres pays scandinaves l'ont fait historiquement à cause de leur haut niveau d'alphabétisation et connaissance de langues étrangères. Quelles que soient les raisons derrière la tendance au sous-titrage, pourtant, la prédominance de cette pratique dans ces pays-ci provoque que beaucoup d'académiciens de la TAV soient issus de ces endroits ; par exemple Ivarsson de la Suède, et Karamitroglou ou Sokoli de la Grèce. C'est pourquoi le fait que aussi bien la France que l'Espagne, deux pays d'une forte tradition de doublage, aient produit autant de bibliographie sur cette discipline peut être particulièrement intéressant.

En France, Jean-François Cornu a publié en 2014 *Le doublage et le sous-titrage : Histoire et esthétique* (Presses Universitaires de Rennes), dont l'ampleur —plus de 400 pages— et l'ambition font de cette étude l'une des publications les plus complètes jusqu'à nos jours. Son volume représente le courant syncrétique dans la recherche de la TAV, puisqu'il fait une synthèse de l'histoire de la TAV, de sa pratique et de ses implications théoriques, en s'intéressant tant au doublage qu'au sous-titrage. Or, l'effort de Cornu n'aurait pas été possible sans les contributions d'une moitié de siècle d'auteurs dédiés à rédiger des études plus délimitées. C'est le cas de Daniel Becquemont, qui a rédigé des articles substantiels sur le sous-titrage, où d'Yves Gambier, spécialiste de la même branche de la TAV qui a poursuivi sa carrière à l'Université de Turku (Finlande).

En ce qui concerne l'Espagne, il faut bien mentionner la tâche de Frederic Chaume, auteur de plusieurs ouvrages que nous avons déjà cités ; son volume *Cine y traducción* constitue une compilation extraordinaire d'une myriade de sujets qui concernent le lien entre le cinéma et la tâche interculturelle que les travailleurs et travailleuses de la traduction mènent à bien pour permettre son transfert hors ses frontières linguistiques. La rigueur du travail de Chaume est particulièrement remarquable, comme son effort d'interdisciplinarité dans un contexte intellectuel qui tend souvent à une étude circonscrite et de

cadre réduit. Dans ce sens appert il faut remarquer l'ouvrage de Jorge Díaz Cintas, dont l'intérêt principal est le sous-titrage —voir ses volumes *La traducción audiovisual: el subtitulado* (2001) et *Teoría y práctica de la subtitulación: inglés/español* (2003)—. Il faut aussi noter les contributions concernant la TAV d'Amparo Hurtado Albir, qui ont contribué à la création de cadres théoriques dans différents domaines de la traductologie, ainsi que celles de Rosa Agost (surtout dans le doublage).²¹

Les travaux d'Albir et d'Agost dans le domaine de la TAV adoptent une perspective plutôt didactique, orientée vers la formation de nouveaux traducteurs de l'audiovisuel. Agost suggère qu'il faut convaincre les jeunes traducteurs à traduire chaque texte selon sa typologie textuelle, tout en rejetant tout rapprochement prescriptif ou avec l'intention d'uniformiser la pratique de la TAV. C'est-à-dire, il faut viser un avenir où la spécificité de chaque texte audiovisuelle dictera les stratégies à suivre pour le traduire.

Enfin, la tâche de Patrick Zabalbeascoa a toujours été utile comme instrument d'analyse de l'état de la question dans les études de la TAV, ainsi que des restrictions auxquelles le texte à traduire (pas seulement l'audiovisuel) est soumis. Dans l'un de ses articles, Zabalbeascoa offre précisément une synthèse des courants d'étude de la traduction audiovisuelle :²²

- *primo*, le courant prêt à souligner la nature de cette modalité, qui a besoin de résoudre des problématiques spécifiques dans son ensemble et dans chaque sous-genre. Dans ce cadre, l'auteur distingue une autre branche qui explore des cas concrets où les problèmes auxquels le traducteur doit faire face posent une difficulté particulière ;
- *secundo*, les études qui appliquent de manière inductive les cadres théoriques empruntés des théories générales de la traduction ou d'autres domaines académiques comme la linguistique ou les études littéraires ;
- *tertio*, ces autres recherches qui se proposent d'utiliser les cadres théoriques propres de la TAV pour les transposer à une théorie générale de la traduction dont les principes seraient remis en question à travers un nouveau prisme. Celle-ci est, d'après Zabalbeascoa, la branche des études de la TAV à exploiter le plus dans l'avenir.

²¹ La plupart de ces travaux ont été et seront cités au long de notre travail.

²² ZABALBEASCOA, Patrick (2013) : « Teorías de la traducción audiovisual: un viaje de ida y vuelta para progresar », *Reflexiones sobre la traducción audiovisual. Tres espectros, tres momentos*, Martínez Sierra, Juan José (ed.). Universitat de València, pp. 1-4.

Chaume, de son côté, catégorise les études sur la traduction audiovisuelle en deux groupes : d'abord, celles qui étudient les différentes phases de traduction, qui pourraient à leur tour être classifiées entre

- celles qui cherchent à localiser le texte audiovisuel dans un sous-genre ayant pour but de trouver des techniques spécifiques pour mieux le traduire ;
- celles qui étudient les restrictions de la traduction audiovisuelle ;
- et, enfin, les analyses de l'étude du texte cible, soit d'une perspective descriptiviste ou prescriptiviste.²³

La plupart des auteurs que nous avons introduits jusqu'ici se sont consacrés à la tâche de circonscrire la pratique de la TAV et à en formuler une définition capable d'expliquer les phénomènes qui y ont lieu. De cette manière, leurs efforts ont pris une route que l'on pourrait qualifier de « descriptive », un adjectif facilement applicable à la plupart des études sur la traduction. N'oublions pas l'obsession académique pour la description des techniques de traduction, un essai de systématiser l'infinité d'outils linguistiques auxquels les traducteurs ont recours. Néanmoins, la discipline du sous-titrage se caractérise par le fait qu'elle possède un corpus « prescriptif » vaste, sans doute ayant pour but d'assister les professionnels dans leurs tâches. Quoique l'existence de conventions en traduction soient un outil fructueux dans la pratique de la TAV, lesdites conventions ne répondent pas toujours aux nécessités qui émergent dans la réalité du processus de traduction dont, comme le remarque Chaume, il faut démontrer la convenance tout en les appliquant à des cas spécifiques, à une échelle microtextuelle.²⁴

Un courant nouveau dans la recherche de la TAV est né au début du XXI^e siècle lorsque des chercheurs se sont intéressés pour la première fois à la réception des sous-titres par leur audience. Ce courant a recours à des approches expérimentales pour expliquer d'une forme transversale —intergénérationnelle, intersectorielle, etc.— les attitudes des spectateurs auprès des différentes modalités de traduction, toujours en corrélation avec la qualité des sous-titres, les conditions de visionnement, les habitudes d'exposition aux modalités (ou leur absence), etc. La nature de ces études devrait contribuer à mieux comprendre les préjugés en rejetant ou favorisant quelque forme ou autre de traduction audiovisuelle et pour encourager un type de consommation qui bénéficie l'industrie audiovisuelle et surtout ses travailleurs.

²³ CHAUME, Frederic (2004) : *Cine y traducción*. Madrid : Cátedra, pp. 116-117.

²⁴ CHAUME, Frederic (2004) : *op. cit.*, p. 151.

En guise de conclusion, la perspective la plus acceptée estime le foisonnement des études sur la TAV un progrès de la discipline qui doit parfaire les compétences de ceux qui s’y consacrent. En conséquence, il faut se demander si la traduction audiovisuelle se dispute avec la traduction littéraire l’hégémonie. Malgré tout, c’est la traduction littéraire qui a une influence majeure sur la formation des traducteurs même de nos jours, bien qu’elle soit malheureusement l’une des moins sollicitées.²⁵ Ce problème concernait les universités pendant les décennies antérieures, où l’on observait une déconnexion entre les principes de la théorie chargée de la formation des traducteurs d’un côté, et de l’autre la réalité constamment changeante de la pratique traductrice. Ce problème a été résolu progressivement grâce à un effort dans les facultés de traduction visant à l’inclusion de différentes modalités traductrices dont la TAV. En fait, elle est l’objet exclusif d’études de master qui ont été récemment établies.

3. LE SOUS-TITRAGE

Le sous-titre est tout texte en langue cible incorporé, généralement en dessous de l’écran, à un film projeté en version originelle, pour rendre compte des dialogues entre les acteurs, ainsi que de tout élément discursif de la photographie (lettres, peintures, affiches, légendes, pancartes, etc.) ou de la piste sonore (chansons, etc.). Il faut que le discours nouveau coïncide chronologiquement à peu près avec les interventions des dialogues originaux et avec les autres éléments cités.²⁶

Il faut bien distinguer le *sous-titre*, le texte qui apparaît en bas de l’écran, du concept pratique de *sous-titrage*, qui fait référence à l’activité humaine et aux procédés qui ont pour résultat le sous-titre. Le terme, cependant, se prête à une certaine dualité : le mot « sous-titrage » peut signifier la création et fixation d’un texte écrit dans un film, mais il peut aussi signifier la traduction elle-même du texte.²⁷ Cette ambiguïté naît du fait que, à l’origine, le sous-titrage était le résultat de deux activités différentes et consécutives : d’abord, la traduction, puis, la fixation du texte final sur le film. Pour éclairer cette ambiguïté, il faut tenir compte

²⁵ CHAUME, Frederic (2004): *op. cit.*, p. 114.

²⁶ La définition que l’on offre ici prend pour base —et en est une synthèse— les définitions formulées par CHAUME (2004, p. 33) et DÍAZ CINTAS (2001, p. 23). Bien évidemment, le sens que nous attribuons au mot « sous-titre » est née à partir de l’apparition de cette pratique avec la naissance du cinéma parlant.

²⁷ BECQUEMONT, Daniel (1996) : « Le sous-titrage cinématographique : contraintes, sens, servitudes », *Les transferts linguistiques dans les médias audiovisuels*, Gambier, Yves (ed.). Villeneuve d’Ascq: Presses Universitaires du Septentrion, p. 115.

qu'actuellement le plus commun est d'avoir un même professionnel pour exécuter les deux activités : c'est-à-dire, celui ou celle qui traduit le texte est la même personne qui l'insère sur la piste audiovisuelle.

Puisque l'on ne considérera pas dorénavant les intertitres comme partie intégrale de l'histoire du sous-titrage (leur nature en diverge significativement), il devient nécessaire d'abord de reconnaître la différence essentielle entre les deux modalités textuelles. Cette différence ontologique provient du fait que les sous-titres ont été l'instrument interlinguistique dont on s'est servi pendant les premières années du cinéma parlant pour contourner les problèmes dérivés de l'apparition d'une langue parlée que les spectateurs étranger ne comprenaient pas. De cette façon, une conscience de la distance entre langues est née, alors qu'à l'époque des intertitres cette conscience du transfert linguistique et culturel n'était pas possible.²⁸

3.1 Tipologies actuals de subtitulat

En la nostra època dominada per la informatització del subtitulat, és natural que hagin canviat les classificacions de les pràctiques de subtitulat; mentre que en el segle passat les tipologies es distingien entre si pels materials i els processos necessaris per a elaborar el subtítol, ara són altres variables les que determinen la seva idiosincràsia. El primer criteri al qual atendrem és la llengua de redacció del subtítol, depenent de la qual la modalitat serà bé *intralingüística*, bé *interlingüística*.

En el subtitulat intralingüístic, la llengua de partida del text audiovisual és la mateixa que aquella en què es transcriuen els diàlegs i altres elements paratextuals de forma escrita, ja sigui aplicant o no mètodes de síntesi o reducció del contingut original. Com que és comú associar el subtitulat amb el trasllat d'un text a una llengua diferent de l'original, aquesta modalitat és sovint obviada, malgrat la seva vigència històrica en els hàbits de consum audiovisual. L'origen del subtitulat intralingüístic es remunta als anomenats *closed captions* (o CC, per les seves sigles en anglès), seqüències escrites situades en la part posterior de la pantalla i empleades als Estats Units i altres països amb gran població immigrant, amb la intenció de millorar tant la seva comprensió del producte audiovisual com la seva competència en la llengua del país d'acollida. Quant al subtítol pròpiament dit, les *closed captions* també es diferencien d'ell per les seves qualitats estètiques generalment menors: el text sol ser d'una menor resolució i venir

²⁸ CORNU, Jean-François (2014) : *Le doublage et le sous-titrage*. Presses Universitaires de Rennes, p. 229.

acompanyat d'una caixa opaca que li serveix de fons.²⁹ Actualment, l'audiència a qui està dirigit aquest tipus de subtítol és diferent, i la componen generalment persones amb dificultats auditives.³⁰

Com que és comú associar el subtítol amb el trasllat entre llengües diferents, les recerques traductològiques no han tingut interès per indagar en la modalitat intralingüística. Ha rebut una atenció major des de sectors de la pedagogia i de l'ensenyament lingüístic, camps on recentment s'ha detectat la utilitat dels subtítols intralingüístic en el procés d'aprenentatge d'una llengua. Resulten notables els estudis sobre aquest tema tant per a la pràctica d'ELE (espanyol com a llengua estrangera)³¹ com per a la pràctica d'*English as an L2* (enseñanza de inglés como lengua extranjera).³² A més, alguns estudis suggereixen que l'elaboració prèvia d'un subtítol intralingüístic podria jugar un paper auxiliar en l'elaboració posterior d'un subtítol de major qualitat a altres llengües.³³

L'aplicació comercial de la modalitat intralingüística es redueix actualment a algunes pràctiques, entre les quals es compten el subtítol de cançons per a programes de televisió o per a karaokes, i l'anomenat *respeaking*, que consisteix a produir subtítols de forma automàtica i gairebé immediata. Aquests subtítols són accessibles a través d'eines com el teletext, per a programes de televisió en directe mitjançant programes de reconeixement de veu. La disseminació d'aquesta pràctica en el mercat audiovisual espanyol en l'última dècada testifica la rellevància d'aquesta pràctica avui dia.³⁴

²⁹ [Described and Captioned Media Program] (2011): «Captioning FAQ #2 - What Is The Difference Between Closed Captions And Subtitles?». Jacksonville State University..

³⁰ Es tracta d'una generalització, ja que l'apel·latiu que rep la modalitat de subtítol destinada a la comprensió per part de persones sordes o amb problemes d'audició varia depenent de la productora o de la distribuïdora: per exemple, en països anglòfons també rep el nom de «*subtitles for the deaf and hard of hearing*» (SDH). A més, cal esmentar que els termes «*closed captions*» i «subtítols intralingüístics» solen emprar-se indistintament en el context cibernètic, com en la plataforma de vídeo YouTube.

³¹ P. ex.: GONZÁLEZ ORTEGA, Bianca, Ibán MAÑAS NAVARRETE (2020): «Efectos de los subtítulos intralingüísticos y los subtítulos bilingües aumentados sobre el aprendizaje incidental de vocabulario en español como lengua extranjera», *RILEX Revista sobre investigaciones léxicas*, 3(2), pp. 125-163. Editorial de la Universidad de Jaén.

³² P. ex.: MATIELO, Rafael, Roberta Pires DE OLIVEIRA, Luciane BARETTA (2018): «Intralingual subtitles, interlingual subtitles, and L2 vocabulary: developments from an exploratory study», *Acta Scientiarum: Language and Culture*. Universidade Estadual de Maringá.

³³ GUTIÉRREZ LANZA, Camino (2001): «La subtitulación inglés-español de textos audiovisuales: la transcripción intralingüística del diálogo original como previo a la traducción», *Traducción subordinada II: El subtítulado (inglés-español/galego)*, pp. 111-146, Lorenzo García, Lourdes, Ana María Pereira Rodríguez (eds.). Universidade de Vigo.

³⁴ RICO VÁZQUEZ, María (2021): «Insights into *respeaking* practices in Spain», *9th International Conference Media 4 All: Sketching tomorrow's mediascape [Book of abstracts]*, pp. 137-138. Universitat Autònoma de Barcelona.

Finalment, el subtítulat intralingüístic s'ha emprat per a reduir la distància lèxica entre dialectes d'una mateixa llengua en aquells casos on pot quedar minvada la comprensió d'un text audiovisual. Malgrat que el seu ús és extraordinari, no sol passar desapercebut: això ho demostra la subtítulació dels diàlegs en espanyol de la pel·lícula mexicana *Roma* d'Alfonso Cuarón (2018), rica en expressions autòctones. Els seus subtítols, redactats seguint una variant pretesament «neutra» que en realitat era la peninsular, van ser fixats a l'arxiu que es va distribuir i projectar en sales de països hispanoparlants més enllà de les fronteres mexicanes, revelant assumpcions lingüísticament centralistes sobre l'estatus social associat a cada varietat lingüística dins de l'espanyol, amb les conseqüències que això implica per a una proposta lingüística i ideològica panhispanica.³⁵

D'altra banda, el subtítulat interlingüístic és el que, en implicar una reformulació del contingut original del text audiovisual a una llengua diferent de la de partida, es considera comunament com subtítulat per antonomàsia tant pel públic generalista al qual va dirigit com pels professionals de la TAV.

Un altre criteri de classificació dels subtítols és la quantitat de llengües en què es redacten. És fàcil suposar que el *subtitulat monolingüe* és el més empleat, mentre que el *subtitulat multilingüe* (que normalment és bilingüe) queda reservat a àrees geogràfiques on conviuen diverses llengües i on travessen isoglosses —fronteres entre dialectes o, en aquest cas, entre llengües—. Succeeix en algunes zones de Bèlgica, sobretot a Brussel·les, on conviuen totes dues comunitats lingüístiques del país, la valona —que és francòfona— i la flamenca. També a Finlàndia és comú l'ús de subtítols bilingües, que busquen complaure tant a la comunitat parlant de finès, preponderant al país, com a la minoria que empra com a llengua vehicular el suec.³⁶

Segons la fidelitat amb què es traslladen el text oral original, els subtítols també es poden subdividir en dues categories. En primer lloc, els *subtítols tradicionals* aporten la integritat del missatge original. Menys sovint s'empren els *subtítols simultanis*, que reproduïxen només certs passatges per donar-ne a l'espectador

³⁵ FERNÁNDEZ ULLOA, Teresa (2021): «Hegemonía y resistencia a la uniformidad del español en los subtítulos de la película *Roma*», *Discursos al margen. Voces olvidadas en la lengua, la literatura y el cine en español e italiano*, Ulloa Fernández, Teresa, Miguel Soler Gallo (eds.). Palermo University Press, p. 119.

³⁶ Cal esmentar que la factibilitat dels subtítols multilingües en cada territori depèn de les seves circumstàncies no sols purament lingüístiques, sinó també socials i històriques. Sens dubte, a l'Estat espanyol el subtítulat multilingüe queda impedit per la dificultat de lectura que comportaria la quantitat de llengües a les quals caldria reformular el text (com a mínim quatre), però també per la consideració d'aquestes mateixes llengües quan se les enfronta a la castellana —una consideració modelada per la història—.

una exposició esquemàtica. Aquesta última categoria de subtítols queda normalment restringida a programes informatius com telenotícies.³⁷

Als darrers anys la informatització del subtitulat ha permès l'accés gratuït i senzill a eines de subtitulat. D'aquest accés s'han beneficiat comunitats d'aficionats cinèfils i serièfils que han ideat subtítols que es distingeixen dels habituals pel seu format, deslligat de tota norma i per tant obert a propostes estètiques innovadores. Aquesta tendència, recollida sota el nom de *subtitulat creatiu*, suposa no només una clara democratització de la tasca de subtitulat —que en cap manera amenaça la tasca dels professionals—, sinó que a més «can be applied in subtitling to express a character's feeling, transfer auditory information and highlight or reinforce an idea inter alia».³⁸



Il·lustració 2. Exemple de subtitulat creatiu en un fotograma de la pel·lícula *When Harry met Sally* [*Quan en Harry va trobar la Sally*] (1989), de Rob Reiner, en la seva versió subtitulada per Lev Berry.

3.2 Évolution du sous-titrage

Les premières versions en traduction distribuées des films américains sont arrivées aux cinémas européens et mondiaux déjà sous-titrées par leurs maisons de production. Mais la nature même du sous-titrage et la façon dont s'est déroulée cette pratique a subi des obstacles. Le premier aurait été le fait même

³⁷ DÍAZ CINTAS, Jorge (2001): *La traducción audiovisual: el subtitulado*. Salamanca: Ediciones Almar, p. 25.

³⁸ VARELA TARABAL, Rocío Inés (2021): «Creative subtitles: using typographic design to convey extra meaning», *9th International Conference Media 4 All: Sketching tomorrow's mediascape [Book of abstracts]*. Universitat Autònoma de Barcelona, p. 160.

que les sous-titres devaient forcément être lus, ce qui empêchait la plupart des spectateurs de suivre le développement dramatique et même d'aller au cinéma, puisque l'analphabétisme était prédominant dans des secteurs remarquables des sociétés de plusieurs pays de l'Europe, surtout dans la région méridionale et orientale.³⁹

Le deuxième obstacle auquel cette démarche s'est heurtée a été le fait que les premières versions n'étaient sous-titrées qu'en langues majoritaires, à savoir le français, l'allemand et l'anglais. Puis, ces versions étaient vendues dans des pays où l'on présupposait une certaine maîtrise de ces langues, ce qui devrait faciliter une compréhension fonctionnelle de l'intrigue. Ce mouvement, causé sans doute par un intérêt de réduire les coûts, empêchait les spectateurs des pays parlant des langues considérées « mineures » de suivre les films de façon claire. En plus, pour certains ce système constituait une attaque directe contre l'intégrité et la souveraineté linguistique de leurs nations, ce qui s'ajoutait à un sentiment généralisé d'après lequel, « [s]een from Europe, the coming of sound only reinforced US hegemony ».⁴⁰

La faible alphabétisation et l'essai d'homogénéiser dès que possible les versions sous-titrées des films nous fait comprendre que l'industrie a dû trouver des alternatives pour résoudre le manque d'assistance aux cinémas, qui ne se dérivait pas seulement des problématiques exposées, mais aussi du fait que quelques films en langue française ou allemande jouissaient d'un succès croissant dans le marché européen (*loc. cit.*). L'industrie américaine a choisi donc, au début des années 1930, des solutions diverses, dont Díaz Cintas en a identifiées trois :⁴¹

- *primo*, les sous-titres de continuité ou explicatifs, qui constituaient une sorte d'intertitre incluant une explication des faits qui allaient arriver dans les 15 ou 20 minutes postérieures à leur projection ;
- *secundo*, les sous-titres de dialogue, qui impliquait un arrêt des images ayant pour but d'y insérer une explication, souvent de plusieurs lignes, des dialogues établis entre les personnages. L'interruption du déroulement filmique l'a rendu l'alternative la moins employée ;
- *tertio*, la projection de sous-titres conventionnels sur un écran positionné à côté de l'écran principal.

³⁹ CHAUME, Frederic (2021) : « Historia de la traducción audiovisual », *Portal de Historia de la Traducción en España*. Barcelone : Universitat Pompeu Fabra, par. 9.

⁴⁰ VINCENDEAU, Ginette (1988) : « Hollywood Babel », *Screen*, 29(2). University of Glasgow, p. 28.

⁴¹ DÍAZ CINTAS, Jorge (2003) : *Teoría y práctica de la subtitulación: inglés/español*. Barcelone : Ariel, p. 61.

En outre, quelques grandes entreprises de distribution américaines, dont Paramount ou Universal, ont progressivement fondé des filiales dans différents pays, qui se chargeaient de sous-titrer ou de doubler leurs films à des langues dites « mineures » et dont l'objectif était d'exploiter les capacités commerciales de ceux-ci, jusque-là étouffées par le manque d'idées pour rendre disponibles des versions s'adaptant aux parlants de ces langues (voir *supra*).

Il faut noter que, au long des premières années de l'existence du sous-titrage, cette pratique a été combinée avec les intertitres : la disparition dans la traduction audiovisuelle primitive ne sera pas lente mais graduelle. Toutefois, il est indéniable que la consolidation des sous-titres sous sa forme actuelle a été le produit d'un abandon de toute forme d'insertion linguistique ne respectant pas le principe de simultanéité, un principe devenu norme.

Les premiers sous-titres proprement dits ont été élaborés dans des conditions de travail plutôt contraignantes. Avant d'adapter un film, les sous-titreur ou adaptateurs ne pouvaient en entendre le dialogue qu'une seule fois, parfois deux, ce qui les obligeait à développer une grande mémoire visuelle, souvent insuffisante pour mémoriser la totalité des éléments bien visuels, bien dialogués, dont il leur fallait se souvenir. Cette contrainte aussi rendait très difficile d'éviter des chevauchements d'un même sous-titre entre deux plans consécutifs, ce qui empêchait une lecture confortable. C'étaient des circonstances qui rendaient leur tâche très angoissante et qui devaient forcément en altérer négativement le résultat. En plus, quelque chose d'inattendu est arrivée : partout dans le monde les écrans ont dû s'adapter à l'élargissement du format des films, qui a cessé progressivement d'être carré pour devenir rectangulaire. Il a donc fallu changer la position des sous-titres pour ne pas obliger le projectionniste à choisir « ce qu'il doit montrer, ou du sous-titre ou de la tête des acteurs », situation fréquente dans ces années de transition.⁴²

Même avec ses défauts et avec les obstacles, la pratique primitive du sous-titrage a été une solution préliminaire pour les problèmes suscités par l'arrivée du parlant, puisque le contenu dramatique, bien que découpé et mal synchronisé, arrivait jusqu'aux spectateurs de façon plus ou moins claire. Néanmoins, on a vu s'affermir rapidement chez les premiers sous-titreur une conscience de la nécessité d'imaginer des solutions pouvant contourner la baisse de la qualité des sous-titres, inévitable dans la praxis du paradigme. André Rigaud, l'un des pionniers du sous-titrage en France, a conçu un système à quatre mains, où une

⁴² GUIMBERTAUD, G. (1933) : « Un avantage de l'image carrée », *La Cinématographie française*, 788, p. 15.

personne indiquait les changements de plans en même temps que l'autre suivait le scénario en langue originelle. Ce deuxième participant faisait

un petit trait léger entre les mots, à l'endroit où il y avait une pause courte et un double trait lorsque la pause était assez longue pour nécessiter un changement de sous-titre. [...] Si un changement de plans tombe au milieu d'une phrase, au moment où le partenaire dit "plan !" [...], faites un gros point sous le mot où le plan change.⁴³

À cause de sa nature, son essai d'améliorer le processus de sous-titrage était une anticipation de l'étape connue aujourd'hui comme *repérage*. Le repérage est une étape encore importante du sous-titrage consistant à distribuer le texte originel en séquences courtes qui se correspondent sur le plan temporel avec le déroulement de la piste sonore originelle en général, et plus concrètement avec ses dialogues. Ces séquences de texte seront la base pour la traduction qui mènera aux sous-titres. Il faut souligner l'importance de ce stade, puisqu'il est la base pour que le sous-titreur puisse sauvegarder le principe de simultanéité que, comme on a déjà dit, la profession avait pris pour modèle.

Pendant la décennie de 1950, le repérage est devenu l'étape la plus respectée parmi les sous-titreur, qui ont découvert les avantages de son inclusion dans leur procédé de travail ; le long de ses premières années, pourtant, le repérage était la deuxième étape du sous-titrage, après celle de la traduction. Mais l'arrivée des années 1960 a apporté une inversion de l'ordre de ces deux activités, puisque l'on s'est rendu compte que la précéence du repérage pouvait réussir à éliminer le décalage entre les sous-titres et ses répliques correspondantes, ou du moins à le réduire. En France, le sous-titreur Simon Laks a été l'un des premiers à repérer les avantages de cette avancée,⁴⁴ qui a contribué de surcroît à une éradication substantielle des chevauchements de sous-titres entre deux plans. Donc, la précéence du repérage a permis « une meilleure prise en compte de toutes les dimensions du film et non plus de sa seule partie dialoguée ».⁴⁵

Avant que les progrès dans les techniques électroniques ne réussissent, les évolutions principales du sous-titrage se sont produites dans l'aspect de sa matérialité ; autrement dit, dans les méthodes ou les processus manuels utilisés pour la fixation physique des sous-titres dans la pellicule. Cette tâche, de nos jours considérée simple, a été l'objet de nombreuses recherches pendant le siècle dernier.⁴⁶ Il a fallu, par exemple, environ deux décennies pour que la projection des sous-titres sur un écran à côté du principal

⁴³ RIGAUD, André : Correspondance à Bruno Guillaume datée d'octobre 1946 (archives personnelles de Jacqueline Guillaume) ; *apud* CORNU, 2014, p. 243.

⁴⁴ LAKS, Simon (1957) : *Le Sous-titrage de films*. Paris : propriété de l'auteur, p. 13.

⁴⁵ CORNU, Jean-François (2014) : *Le doublage et le sous-titrage*. Presses Universitaires de Rennes, p. 283.

⁴⁶ Notre synthèse historique suivante est récupérée du travail de CORNU (2004, *op. cit.*, pp. 230-238).

devienne automatisée grâce à la création de B. Blumberg, qui en a déposé le brevet l'année 1932 à Riga, en Lettonie. Cette modalité de (sous)-titrage, pourtant, rendait la lecture difficile et, par conséquent, on a fait des expériences pour trouver des alternatives. Le résultat de ces enquêtes fut l'invention de la surimpression ou le contretypage ; c'est-à-dire, des photogrammes contenant les sous-titres qui étaient retirés à partir d'une copie positive. Or, cette alternative impliquait une perte évidente de netteté visuelle (et parfois sonore), rendant difficile de ne pas constater la baisse soudaine de clarté dans l'image. Après toutes ces tentatives, des techniciens scandinaves et de l'Europe centrale ont envisagé les possibles avantages d'une gravure des sous-titres sur la pellicule même. Ainsi, les Norvégiens Braastad et Eriksen (on n'en connaît pas les prénoms) ont imprimé des sous-titres pour la première fois sur pellicule humidifiée, tandis que le sous-titrage à chaud —consistant à brûler les sous-titres légèrement sur la pellicule avec des pièces métalliques souvent de plomb⁴⁷ a été probablement inventé par O. Turchányi en Hongrie entre 1930 et 1935. Enfin, Robert Olsen, chef de Svenska Films (à Stockholm, Suède), a été le pionnier du sous-titrage chimique, technique d'une difficulté étonnante incluant l'usage de bains d'acide.⁴⁸

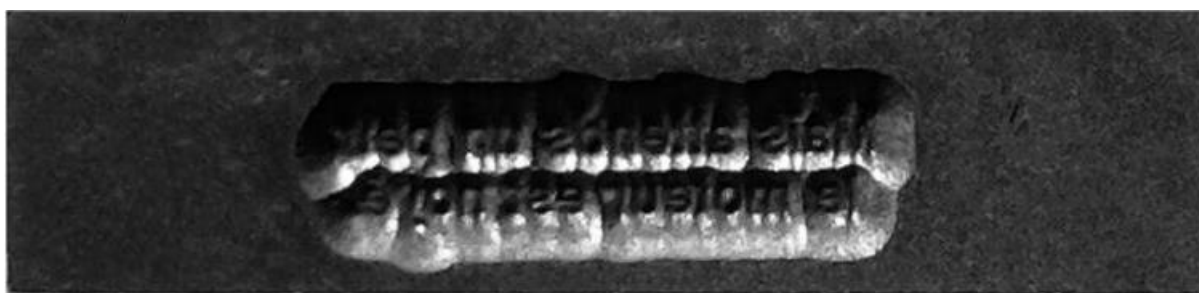


Figure 3. Cliché de plomb destiné à la brûlure d'un sous-titre sur un photogramme. Cet exemple de sous-titrage chimique rend compte visuellement de la portion manuelle de la tâche de sous-titrage, qui n'existe plus de nos jours à cause de son informatisation totale. Source : CORNU (2014 : p. 236).

Source originale : Laboratoire Cinétitres-LTC (2^e moitié des années 1980).

Au-delà de la technique employée pour fixer les sous-titres dans l'archive audiovisuel, l'outil qui a été utilisé dans la plupart du XX^e siècle fut, d'après Cornu,⁴⁹ le Moritone, une « table sonore équipée d'un petit écran et d'un haut-parleur permettant de visionner et d'écouter le film ». Petit à petit, l'usage de cet instrument a permis surmonter la séparation des tâches de repérage, d'adaptation et de traduction,

⁴⁷ CHAUME, Frederic (2021) : « Historia de la traducción audiovisual », Portal de Historia de la Traducción en España. Barcelone : Universitat Pompeu Fabra, par. 22.

⁴⁸ CHAUME (2004, p. 51), pourtant, en attribue la création tant à le Hongrois R. Hruska qu'au Norvégien Oscar I. Ertnaes.

⁴⁹ CORNU, Jean-François (2014) : *Le doublage et le sous-titrage*. Presses Universitaires de Rennes, p. 283.

chacune réalisée par un professionnel différent dans le procédé vers le produit sous-titré final. Ce progrès a rendu possible le but d'éliminer la compartimentation des étapes du sous-titrage pour que ce soit la même personne qui les réalise toutes et pour éviter les possibles dérèglements pouvant émerger au long des relais, probablement dépourvus de supervision. De plus, le Moritone a été le préambule à la digitalisation du sous-titrage, situation qui concerne cette profession dans sa totalité aujourd'hui et qui a permis un grand saut qualitatif en ce qui concerne la lisibilité et la stabilité des sous-titres.⁵⁰

Enfin, l'informatisation totale du travail nécessaire pour le sous-titrage d'un film a permis que toutes ses étapes puissent être réalisées par une seule personne, qui pourra rendre au sous-titrage une perspective holistique du texte audiovisuelle. Les travaux des décennies précédent montrent, en comparaison, une certaine fragmentation dans le procédé de travail, ce que les logiciels spécialisés réussiront à éradiquer en grande partie. Cette fragmentation, pourtant, sera en même temps responsable de la montée des connaissances dont le sous-titreur aura besoin lors de la réalisation d'un travail, ainsi que des responsabilités parfois excessives que ces professionnels devront assumer. Le sous-titreur devra maintenant faire preuve de ses connaissances informatiques, bien que sa formation ne l'ait pas spécialisé dans ce domaine.

3.1.1 El subtítulat a Espanya

És sabut que el subtítulat és, davant el doblatge, una pràctica de traducció habitual menys habitual a Espanya. Per bé que la seva tendència a l'alça a nivell quantitatiu pugui indicar el contrari, la veritat és que les actituds cap als subtítols entre els espanyols disten molt de suggerir una acceptació transversal d'aquesta modalitat. Per a comprendre aquest fenomen, és necessari retrotreure's als anys en què es va introduir la traducció audiovisual al mercat cinematogràfic espanyol. Abans dels intents modernitzadors que va impulsar la política educativa de la II República —i malgrat ells—, els índexs d'alfabetització al país eren desoladors. Aquest obstacle va suposar el fre més important al desenvolupament dels subtítols a Espanya i va permetre l'eclosió del doblatge:

La alta tasa de analfabetismo que reinaba en la España de los años treinta hizo que el doblaje, que empezó a practicarse desde 1933 en Barcelona, resultara más funcional y cuajara tan pronto y de manera tan firme en España ya que la gran mayoría de la población no podía, lógicamente, seguir las versiones subtituladas.⁵¹

⁵⁰ CHAUME, Frederic (2004) : *Cine y traducción*. Madrid : Cátedra, p. 271.

⁵¹ DÍAZ CINTAS, Jorge (2001): *La traducción audiovisual: el subtítulado*. Salamanca: Ediciones Almar, pp. 61-62.

El percentatge d'individus analfabets a principis dels anys trenta era del 25,91% (19,52% entre els homes, 32,01% entre les dones).⁵² Aquesta xifra disminuiria en les dècades següents, però malgrat això va tenir un gran impacte en el desenvolupament dels hàbits de consum de l'incipient mercat audiovisual. La primera pel·lícula completament doblada a l'espanyol va ser *Riu Rita*, de Luther Reed (1929), que es va estrenar a Espanya a l'octubre de 1930, esdeveniment que va marcar una efemèride atesa l'avui coneguda magnitud de la modalitat de doblatge al país.

Un repàs del context històric que va envoltar la configuració de la TAV ja no sols a Espanya, sinó en tota Europa, no pot oblidar el paper central que hi van jugar els nacionalismes europeus de l'època i els moviments feixistes que se'n van derivar. L'ideari feixista incloïa, per descomptat, l'objectiu de salvaguardar la cultura i la llengua nacionals contra possibles intents imperialistes per part de forces polítiques externes. Així doncs, els règims autoritaris instaurats a Alemanya i Itàlia van ser pioners en la redacció de reglaments que obligaven a doblar les pel·lícules estrangeres, incidint especialment en les produccions oriündes dels Estats Units, país amb aspiracions imperialistes que aixecaven sospites en els cercles feixistes europeus.⁵³

En consonància amb decisions interiors que pretenien replicar els aparells legislatius alemany i italià (i, en aquell moment, també el japonès), el 23 d'abril de 1941 el règim franquista va fer pública una ordre que prenia com a model la Llei de Defensa de l'Idioma promulgada a Itàlia l'any 1938 i que imposava doblatge per a la distribució i projecció de tota producció fílmica estrangera.⁵⁴ A la vuitena clàusula de l'ordre és on es pot trobar el text que declara l'obligatorietat del doblatge i, implícitament, la prohibició del subtítulat:

Queda prohibida la proyección cinematográfica en otro idioma que no sea el español, salvo la autorización que concederá el sindicato Nacional del Espectáculo, de acuerdo con el Ministerio de la Industria y Comercio y siempre que las películas en cuestión hayan sido previamente dobladas. El doblaje deberá realizarse en estudios españoles que radiquen en el territorio nacional y por personal español.⁵⁵

⁵² SAMANIEGO, María Dolores (1973): «El problema del analfabetismo en España (1900-1930)», *Hispania*, 124. Madrid: CSIC, p. 378.

⁵³ CHAUME, Frederic (2004): *Cine y traducción*. Madrid: Cátedra, p. 50.

⁵⁴ Alguns autors han especulat sobre el fet que l'ordre no es va fer oficial en el Butlletí Oficial de l'Estat, la qual cosa suposadament restaria vàlida a les seves disposicions. Però la veritat és que un cop d'ull ràpid a la distribució cinematogràfica de pel·lícules estrangeres a Espanya al llarg del període 1941-1975 mostra una hegemonia total del doblatge. D'aquest context es van desmarcar alguns subtítulats que es van realitzar sota l'auspici de l'obertura cultural promoguda per Manuel Fraga, qui va promoure la redacció d'un decret publicat al gener de 1967 que permetia la projecció de versions subtítulades en algunes sales de cinema i assaig situades en ciutats d'una població generalment superior als 50 000 habitants.

⁵⁵ Ordre del Ministerio de Industria y Comercio del 23 d'abril de 1941.

A part de les motivacions lingüísticament proteccionistes, la mesura també responia a una necessitat econòmica de la indústria cinematogràfica espanyola, la situació deficient de la qual calia solucionar.⁵⁶ D'aquesta forma tota adquisició d'una pel·lícula estrangera per al seu doblatge anava aparellada amb el pagament d'un gravamen d'importació. La suma de tots aquests gravàmens havia de contribuir a la recuperació econòmica de la indústria.

Més enllà de les raons que van motivar la decisió, el seu gran abast és innegable; va acabar de segellar la posició pràcticament inexistente que el subtítulat ocuparia a partir d'aquest moment dins del mercat de la traducció audiovisual espanyol.

Val a dir que els importants avanços que en matèria de subtítulat han tingut lloc en les comunitats autònomes de Catalunya, País Basc i Galícia. No cal dir que la persecució que van patir les llengües extraoficials a Espanya durant el franquisme ha modelat inevitablement la situació en què es duu a terme el subtítulat al català, al basc i al gallec. En el cas d'aquest últim, la normativa instaurada en 1982 per la Reial Acadèmia Galega no compta amb el suport de tota la comunitat lingüística, fet que dificulta un consens en relació a la forma en què s'han de presentar les produccions traduïdes a la llengua autòctona de la regió. Aquesta disgregació normativa se suma al fet que, a causa de la posició subalterna de les llengües territorials davant la llengua dominant que és l'espanyol, la majoria dels encàrrecs de subtítulació en català, basc i gallec són emesos per òrgans públics, com les televisions autonòmiques, que tenen un fort interès per fomentar un registre estàndard suposadament capaç d'assegurar la pervivència de la comunitat parlant. Com apunten Ivarsson i Carroll, en regions i països com Gal·les o Irlanda amb una problemàtica lingüística semblant a la de les comunitats espanyoles fins aquí esmentades, el subtítulat s'empra «as an effective means to teach, revive and maintain minority languages».⁵⁷ Tot això contribueix a la funció pedagògica que, en casos com els de les nostres llengües, sovint posseeix el subtítulat.⁵⁸

Paradoxalment, com diu Arca Castro respecte a la Televisión de Galicia (TVG), pot ser que aquesta obstinació normativitzadora creï «un problema a la hora de reflejar en los productos traducidos los

⁵⁶ SÁNCHEZ GALÁN, María Begoña (2020): «La obligatoriedad del doblaje durante el primer Franquismo: entre censura, defensa del idioma y recaudación», *Historia y cine: el primer franquismo 1939-1945*, Crusells Valeta, Magí, Beatriz de las Heras Herrero, Antonio Pantoja Chaves (coords.). Edicions de la Universitat de Barcelona, p. 69.

⁵⁷ IVARSSON, Jan, Mary CARROLL (1998): *Subtitling*. Simrishamn: TransEdit HB, p. 7.

⁵⁸ ARCA CASTRO, Manuel (2021): «Perspectiva histórica da tradución para a dobraxe ao catalán, éuscaro e galego», *Viceversa: revista galega de traducción*, 21. Universidade de Vigo, p. 21.

diferentes registros lingüísticos empleados en el texto original». ⁵⁹ Potser l'ús del subtítol serveix precisament per a evitar la possible estranyesa de l'audiència davant formes normativament correctes que, de ser doblades, resultarien pragmàticament inadequades i escassament naturals a oïdes de l'espectador.

Així mateix, subtitular una pel·lícula suposa una despesa molt menor a la que implica un doblatge, cosa que en teoria hauria de fer el subtítol fos preferible en els casos de llengües d'abast demogràfic limitat, casos en què hi hauria una suposada incapacitat per fer front a les despeses d'un doblatge. No obstant això, el doblatge s'erigeix com la forma predilecta de traducció audiovisual a aquestes llengües, amb les excepcions probables del galleg i, en el cas del català i del basc, d'algunes pel·lícules i sèries que són subtitulades. ⁶⁰ Aquesta prioritització del doblatge «no hace sino subrayar cómo la predilección del público en estas regiones es un mero reflejo del resto del Estado español». ⁶¹

Tornant a una perspectiva estatal, el baix cost del subtítol no sembla haver estat raó suficient fins ara perquè les empreses de distribució audiovisual a Espanya s'aventurin a explotar el potencial d'aquest recurs traductor. Sens dubte això es deu en gran manera a l'arrelat costum de gaudir del cinema i de les sèries en la seva versió doblada, costum que els espectadors espanyols s'han mostrat poc disposats a abandonar. És evident, però, que tot costum és una construcció social aixecada al llarg de la història i, per tant, susceptible de canvis. La proliferació de versions subtitulades en els anys 90 ja apuntava a una possibilitat d'evolució; evolució que tindrà lloc amb l'arribada dels formats DVD i Blu-Ray i de l'emissió en TDT, que facilitaven la inserció de subtítols en l'àmbit domèstic. ⁶²

Avui dia, factors com la flexibilitat que ofereixen les plataformes d'*streaming* a l'hora de triar les llengües parlades i/o subtitulades són les raons fonamentals que mouen l'espectador a optar per un visionat en versió subtitulada. Així mateix, el creixement de xarxes socials de gran càrrega audiovisual com TikTok i de formats curts que promouen plataformes com aquesta ha fet brollar modalitats de subtítols especials que permeten un seguiment menys fragmentat d'un contingut que d'una altra forma resultaria aclaparador tant visual com cognitivament.

⁵⁹ ÁLVAREZ ÁLVAREZ, María, Inmaculada DURAN HERRERA, Anabel GARCIA GRAÑA (2001): «Subtitular en gallego: *Manhattan* (Woody Allen) y *Dr. Strangelove or : How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb* (Stanley Kubrick)», *Traducción subordinada II: El subtitulado (inglés-español/galego)*, Lorenzo García, Lourdes, Ana María Pereira Rodríguez (eds.). Universidade de Vigo, p. 26.

⁶⁰ RIAMBAU, Esteve (1995): «La década socialista (1982-1992)», *Historia del cine español*, pp. 399-447. Madrid: Cátedra.

⁶¹ DÍAZ CINTAS, (2001): *La traducción audiovisual: el subtitulado*. Salamanca: Ediciones Almar, p. 73.

⁶² CHAUME, Frederic (2021) : «Historia de la traducción audiovisual», Portal de Historia de la Traducción en España. Barcelona: Universitat Pompeu Fabra, par. 29.

De tot això s'extreuen dues conclusions: la primera és que gradualment el subtítulat anirà perdent entre l'audiència espanyola aquesta «aura de sofisticación y elitismo que ha perpetuado un vínculo indisoluble en la mente de algunos espectadores entre subtítulado y marginalidad o, lo que es peor, esnobismo»;⁶³ i la segona, que el subtítulat és sens dubte el principal beneficiari de la suma de totes aquestes noves circumstàncies, en les quals cal incloure el descens dràstic de les taxes d'analfabetisme, aspecte a vegades obviat. Sembla que no en sortiran tan beneficiats els subtítuladors espanyols, que veuran créixer el seu volum de treball sense que les condicions dels encàrrecs que rebin millorin massa.

3.1.2 El subtítulat a França

El sorgiment del subtítulat a França no va ser gaire diferent del que va tenir lloc a Espanya. També els primers professionals francès que van haver d'aplicar un apropament traductològic a textos audiovisuals es van enfrontar a la reformulació lingüística d'intertítols,⁶⁴ modalitat textual pròpia d'un cinema mut que desapareixeria a principis de la dècada de 1930, la qual cosa va donar pas a una sonoritat que permetia la inserció de diàlegs i d'altres seqüències locutives el contingut de les quals havia de ser traduït per a l'audiència parlant d'una llengua d'arribada.

No obstant això, l'arribada dels subtítols pròpiament dits a França va comportar particularitats dignes d'esmentar. Una d'elles concerneix al format en el qual a vegades van poder presentar-se aquestes seqüències escrites, puix que dos cinemes parisencs —l'Édouard-VII i el Washington— van concebre un sistema de projecció dels subtítols en el qual aquests desfilaven horitzontalment, en una línia contínua i més o menys sincronitzada amb els diàlegs. Aquest mètode molt probablement dificultava en gran manera la llegibilitat del text i reduir substancialment la comprensió de l'argument de la pel·lícula per part del públic. Com hem vist abans, aquestes limitacions eren comunes en els primers desenvolupaments del subtítulat, que també a França va adoptar les formes recollides *supra*.

El gust francès per les lletres va donar lloc a una altra de les rareses d'aquells primers intents de subtítulat: l'encàrrec de subtítulats, per part de les distribuïdores franceses, a persones lligades al món de les *belles lettres*. Per això podem trobar en alguns subtítols francesos de la dècada de 1930 la signatura de cèlebres lletrats com els novel·listes André Gide, Claude Farrère i Colette, o els dramaturgs Charles Méré

⁶³ DÍAZ CINTAS, Jorge (2001): *La traducción audiovisual: el subtítulado*. Salamanca: Ediciones Almar, p. 30.

⁶⁴ Ens hi hem referit en apartats anterior redactats en francès amb l'apel·latiu d'«*intertitres*» [intertítols].

i Pierre Wolff.⁶⁵ Suzanne Chantal, prolífica adaptadora francesa de guions per a doblatges i subtítols de l'època, proporciona una crònica bastant decebedora d'aquells encàrrecs: ella mateixa rebia la petició per part d'aquests autors —la identitat dels quals no revela— que realitzés l'esborrany del text. Sobre aquest text ells feien uns retocs nimis per a obtenir una versió final que pogués, tècnicament, portar la seva signatura. Chantal afegeix que, en aquells subtítols que realment van ser redactats per escriptors consagrats, la verbotat que sovint exhibien s'oposava al principi de concisió que han de seguir tots els treballs d'aquest tipus. L'ostentació lingüística i la reticència a sacrificar unes certes qualitats estètiques del text van protagonitzar alguns episodis cridaners que l'adaptadora ens ha llegat sobre aquell curiós període d'infància i experimentació en el subtítol.

El subtítol a França va quedar sotmès molt aviat a decisions polítiques, evidentment basades en consideracions fora de l'abast de la lingüística o el cinema: l'any 1932, el govern republicà va posar en vigor un decret que obligava al fet que tota pel·lícula rodada originalment en llengua estrangera fos doblada al francès, amb les comptades excepcions d'alguns films subtítolats i exhibits en sales específiques que es concentraven en la seva majoria a París (de les quaranta, solament deu estaven situades fora de la capital). Aquesta decisió, presa anys abans de la publicació de l'ordre ministerial similar que va redactar l'administració franquista, se sustentava sobre principis de defensa lingüística i nacional davant possibles ingerències externes, la qual cosa demostra els evidents paral·lelismes entre les legislacions espanyola i francesa sobre la naixent qüestió de la llengua i el cinema. Més enllà del fet que a Espanya la decisió tingués tints autoritaris, és evident que també a França es va percebre el subtítol com un possible perill per a la integritat i l'homogeneïtat lingüístiques del país.⁶⁶ Val a dir, però, que la reticència espanyola a aquesta pràctica operava a un nivell d'oposició cultural i moral molt més profund.

Més enllà de l'entrellat de la seva aplicació, aquesta legislació suposaria un gran escull per al desenvolupament del subtítol en terres gal·les, on en conseqüència, i més enllà de les crítiques que pogués rebre en un inici, el doblatge prendria una posició clarament favorable. Seria un error, de totes maneres, donar per suposada la desaparició de la modalitat subtítolada: en 1933 i 1934, l'assistència a les poques sales on es projectaven versions originals subtítolades es va veure acrescuda gràcies a l'interès d'un públic pertanyent a «une clientèle riche, un peu snob, fidèle, exigeante».⁶⁷ Aquí apareix un dels aspectes més interessants de la història del subtítol a França: la contradicció existent entre l'interès

⁶⁵ CORNU, Jean-François (2014): *Le doublage et le sous-titrage*. Presses Universitaires de Rennes, pp. 247-248.

⁶⁶ DANAN, Martine (1995): «Le sous-titrage : stratégie culturelle et commerciale», *Translatio, Nouvelles de la FIT-IFT Newsletter*, XIV(3-4). París, pp. 272-281.

⁶⁷ CHANTAL, Suzanne (1936): «Sous-titres et adaptation française de...» [1^a part]; *apud* CORNU, 2014, p. 254.

bastant prematur per les versions originals que van mostrar uns certs estrats socials i les restriccions imposades, sovint per membres d'aquests mateixos estrats, a la capacitat d'abast del subtitulat. Això és reflex d'un debat social, més ampli a la França del moment, al voltant de les possibilitats de vassallatge a les quals es prestaven posicions políticament aperturistes en un món dominat per tendències globalitzadores i per potències econòmiques i culturals com els Estats Units, enmig d'un context prebèl·lic marcat per un nacionalisme francès amb trajectòria anterior.

L'etapa del govern de Vichy, quan França va ser testimoni directe dels horrors en què va culminar aquella tensió, va suposar per al subtitulat un període d'estancament. Una vegada acabada la II Guerra Mundial, solament l'interès creixent del públic envers el subtitulat va poder tornar a la vida aquesta pràctica. Aquest interès, però, no va resultar suficient per construir una indústria sòlida basada en el subtitulat, de forma que l'empresa Títira Film, fundada el 1934 i única que s'hi dedicava exclusivament a França fins llavors, continués mantenint el monopoli del sector. Aquesta situació va durar fins el 1958, any en què va ser creada l'empresa Cinétitres i que va donar inici a una fase de repartiment pràcticament equitatiu dels encàrrecs de subtitulat, que continuaven sent escassos en comparació amb els doblatges.

Atesa l'època de globalització en la qual van sorgir, els progressos en el subtitulat de les dècades següents van concernir la pràctica en tot el seu abast geogràfic i, més enllà de les vicissituds pròpies del mercat francès i dels seus homòlegs en altres països, generalment no van afectar ni més ni menys a uns territoris que a uns altres. Més enllà de l'especificitat territorial i lingüística d'Espanya, que propicia el subtitulat al basc, al gallec i al català, l'explicació de totes les evolucions esmentades a l'apartat anterior és aplicable també al context francès (arribada de formats DVD i Blu-Ray, adveniment de l'era de l'*streaming*...). És convenient, però, fer un comentari final en relació a la situació al nord dels Pirineus: la forta tendència centralista que ha caracteritzat la política lingüística francesa ha pogut relegar llengües regionals com el bretó i l'occità a posicions secundàries, la qual cosa es veu clarament reflectida en la presència residual d'aquestes llengües en el doblatge i el subtitulat.

4. PRINCIPES DU SOUS-TITRAGE : CONVENTIONS ET EFFORTS DE SYSTEMATISATION

La sous-titreuse française Suzanne Chantal, déjà citée plus haut, parlait l'année 1977 de la nécessité de synthétiser autant qu'il était possible la reproduction des dialogues dans les sous-titres traduits :

Il faut abréger, raccourcir à tout prix. Huit lettres, signes ou espaces par pied de film. Pas un de plus. Sinon le spectateur n'aura pas le temps de lire. C'est là une discipline de fer, qu'ignorent ceux qui, au nom du beau langage, se plaisent à déplorer l'incorrection des sous-titres.⁶⁸

De cette façon elle rendait compte de la nécessité impérative d'abréger le contenu des sous-titres, ce qui constitue encore de nos jours l'un des principes qui soutiennent la pratique du sous-titrage. Notre modalité de traduction, donc, s'est dès son début intéressé à accroître la lisibilité du texte pour le rendre compatible avec un code visuel et sonore qui s'y mélange simultanément.

Pourtant, cet objectif commun a toujours fait face à la multiplicité d'approches au sous-titrage, une tâche qui a subi historiquement un manque de cohésion professionnelle. C'est pourquoi l'un des buts élémentaires des dernières années dans le domaine de la traduction audiovisuelle a été de trouver des paramètres partagés afin que les résultats des travaux de sous-titrage arrivent aux spectateurs sous des formes similaires.

Il y a quelques travaux provenant de la sphère académique qui essayent de répondre à cette demande, comme c'est le cas important de Karamitroglou, qui s'est dissocié de la ligne descriptive d'étude tout en reconnaissant la nécessité que l'académie prenne une position prescriptive claire devant le chaos qui régnait dans l'industrie audiovisuelle.⁶⁹ Cet effort, qui avait l'intention de « provide a unifying formula based on thorough scientific research that could bridge the different subtitling conventions currently operating within the various European countries », a suscité un changement de perspective parmi les sous-titres européens et leurs associations professionnelles. Subitement, les efforts des traducteurs audiovisuels ont pris la route d'homogénéiser la pratique au niveau du continent.

Karamitroglou suggérait, d'après une perspective scientifique, quelques prescriptions que les professionnels ont adaptées à leur propre connaissance des spécificités de leurs langues et de leurs marchés locaux. Pour le but de notre travail, nous allons suivre l'un de ces livres de style, ou autrement dit les recommandations émises par l'Association de Traducteurs/Adaptateurs de l'Audiovisuel française,

⁶⁸ CHANTAL, Suzanne (1936): « Sous-titres et adaptation française de... » [2^e partie]; *apud* CORNU, 2014, p. 250.

⁶⁹ KARAMITROGLOU, Fotios (1998): « A Proposed Set of Subtitling Standards in Europe », *Translation Journal*, 2(II).

qui recueillent à peu près les méthodologies de travail utilisées par la plupart des sous-titreur⁷⁰. Voici un bref résumé des caractéristiques les plus saillantes de ce document :

- Le nombre maximum de ligne par sous-titre est deux.
- Chaque ligne du sous-titre peut contenir jusqu'à 40-41 caractères.
- La lisibilité est garantie lorsque le sous-titre n'excède pas les 14-15 caractères par chaque seconde qu'il apparaît sur l'écran.
- Il faut que les coupures des sous-titres suivent une logique sémantique et syntactique. La division d'unités grammaticales est toujours à éviter.
- Les sous-titres doivent être positionnés en bas de l'image et au centre. Seulement dans des cas particuliers de les placer en haut. En France, dans le sous-titrage SM (pour les S/sourds et malentendants) le texte doit être placée au-dessous du personnage qui l'émet.
- Les italiques peuvent être employées lors de la reproduction de voix off (téléphone, télévision, radio, musique, etc.), de discours intérieurs ou même de titres apparaissant sur l'écran. Les règles typographies usuelles s'appliquent ici aussi, comme dans l'usage de mots étrangers.
- Dans les dialogues, chaque ligne doit contenir une interlocution, qui ne peut pas être coupée.
- Le changement de plan doit favoriser le passage au sous-titre suivant.
- On utilise les guillemets anglais droits au lieu des angulaires, plus communs en français.
- Les guillemets servent à citer des extraits textuels ou à nommer le titre d'une chanson.
- Seulement les indications qui apparaissent sur l'écran et ajoutent un sens pertinent à l'ensemble du texte doivent être traduites.
- Il faut limiter l'usage des points de suspension, ainsi que celui du point d'exclamation.
- Les autres signes de ponctuation (parenthèses, crochets, point-virgule, etc.) ne s'utilisent pas.

⁷⁰ Association de Traducteurs/Adaptateurs de l'Audiovisuel (2022): « Normes de sous-titrage français ». Ces recommandations n'ont pas une application universelle dans le monde francophone, puisque les différentes maisons de production audiovisuelle peuvent les modifier à leur propre convenance.

5. EXEMPLE PRÀCTIC DE SUBTITULAT

Per entendre millor la magnitud del treball de subtitulat, a més de conèixer-ne tota la teoria de naturalesa prescriptiva treballada en els últims apartats, és útil posar-la en pràctica a través de la creació d'un subtitulat propi. Hem triat el recent curtmetratge *El bus*, dirigit per Sandra Reina l'any 2023, per aquesta tasca. Perquè aquesta sigui acurada cal traçar un itinerari i una metodologia que ens guiïn a través del procés de subtitulació i que descrivim a continuació. En primer lloc, exposarem el procés seguit per arribar al producte final i, en segon lloc, farem una anàlisi breu de les característiques definitòries del curtmetratge triat, que ens ajudarà a entendre la naturalesa de la tasca que enfrontem.

5.1. Metodologia

La tria de la peça audiovisual sobre la qual realitzarem el nostre subtitulat no ha estat senzilla. Inicialment, vam prendre la decisió de subtitular la pel·lícula *El disputado voto del Sr. Cayo*, dirigida l'any 1986 per Antonio Giménez-Rico i basada en la novel·la homònima de Miguel Delibes. Malauradament, vam haver de rebutjar el projecte des d'un bon inici, ja que una visualització preliminar de la cinta va fer paleses dificultats en la pista sonora que dificultaven una comprensió i una transcripció suficientment curoses per a la realització d'uns subtítols de qualitat. A més, la duració de l'enregistrament i la seva densitat semàntica s'afegien a una llista d'inconvenients que ens descoratjaven de realitzar-ne la subtitulació, que havíem de dur a terme en un calendari ajustat.

Vam procedir a cercar una alternativa tenint en compte precisament aquestes limitacions temporals. Així doncs, ens vam interessar en curtmetratges. Aquesta opció escurçava la tasca de subtitulat, ja que el metratge era d'una duració significativament més curta, i la feia assumible pel nostre cronograma. Cercàvem trobar un curtmetratge la llengua d'origen del qual fos o bé o el castellà, i finalment vam poder seleccionar-ne un que ens permetia la combinació català/castellà > francès: *El bus*, dirigit per Sandra Reina l'any 2023. A més, era prou recent perquè la seva traducció tingués rellevància.

El procés de subtitulació, però, no es podia començar fins que no disposéssim d'un arxiu amb el metratge. La plataforma en té reservats els drets de distribució actualment i és a través d'ella que vam visionar el curtmetratge per primera vegada. Cal subratllar aquí que la nostra familiaritat amb el funcionament de la indústria audiovisual és la del nivell d'un usuari o espectador, però no vam creure oportú contactar amb Filmin, sinó que vam adreçar-nos a la productora de la cinta, Initia Films, amb seu

a Barcelona, que va aprovar la proposta i amb celeritat va enviar-nos l'adreça de la directora del curtmetratge. Va ser ella qui finalment ens en va facilitar una còpia digital.

A l'hora de presentar a la productora la nostra proposta, vam remarcar-ne el fet que no demanàvem cap remuneració econòmica a canvi del treball, puix que la nostra motivació era acadèmica i formativa. Per la seva banda, en la seva resposta Sandra Reina ens demanava discreció en la manipulació del document, de forma que no es transcendissin els límits marcats per la llicència exclusiva sota la qual transcorreria la nostra tasca.

Fetes aquestes consideracions legals, pel que fa a la nostra metodologia val a dir en primer lloc que no ens proposem realitzar un subtítol per a persones sordes o amb problemes d'audició (SDH), de forma que no indicarem de forma escrita al peu de la pantalla l'aparició d'elements extralingüístics o paralingüístics. Tampoc no ens disposem a proporcionar un subtítol íntegre de la pista sonora original; és a dir, no farem una transcripció literal dels diàlegs i la seva consegüent traducció al francès. La nostra proposta és la d'un subtítol que podríem anomenar «estàndard» que transposi del castellà al francès el contingut més rellevant de la pista sonora, fent ús de tècniques de traducció com la reducció, que ens han de conduir a assolir els objectius de condensació semàntica als quals qualsevol subtítol de qualitat hauria d'aspirar. Les raons d'aquesta tria tenen una base més aviat comercial, ja que la modalitat estàndard del subtítol, essent la menys específica i per tant la més demandada pel mercat distribuïdor, és la que permet una major penetració del producte en el mercat audiovisual on es vulgui posar en circulació. Com hem dit, la nostra intenció és crear un subtítol que pugui inserir-se en el mercat audiovisual francès per eixamplar les possibilitats de difusió del curtmetratge, tot i que aquest aspecte depèn de les intencions de la distribuïdora.

A més d'un navegador d'internet, el programari que farem servir al llarg del nostre subtítol es basa en el programa Aegisub. A diferència d'altres eines similars, Aegisub té una interfície fàcil d'explorar i emprar —com ja havíem pogut comprovar en alguns treballs d'assignatures relacionades amb la TAV—, accessible de forma gratuïta. Un cop finalitzats els subtítols, Aegisub permet bé mantenir-los en el format predeterminat amb què treballa (ass.), bé exportar-los en altres formats, dels quals el més utilitzat és el format srt. Aquest programari ens permetrà, com ja hem esmentat anteriorment, dur a terme totes les fases del subtítol de manera simultània, cosa que no feien possible els mètodes previs a l'era electrònica. A més, la pàgina web del programari, que per defecte té integrat només un diccionari en anglès, ofereix la possibilitat de descarregar, entre altres idiomes, un diccionari de llengua francesa que hem descarregat i que, integrat a la interfície, ens ha ressaltat els errors que hem pogut anar cometent perquè els poguéssim corregir.

Abans de la redacció dels subtítols, serà necessari fixar alguns paràmetres de format basats en les convencions extretes de la bibliografia esmentada en l'apartat 4, dedicat a la qüestió. Hem seguit la recomanació emesa per l'Association de Traducteurs/Adaptateurs de l'Audiovisuel (ATAA) francesa segons la qual, per assegurar la llegibilitat del subtítol, cal ajustar-ne el màxim de caràcters per cada línia entre 40 i 41 (incloent-hi espais i signes de puntuació).⁷¹ Hem escollit la segona quantitat per tenir un marge més ampli de flexibilitat.

Respecte a les prescripcions de l'apartat 4, el nostre subtítol final presenta certes dissimilituds, sobretot pel que fa al nombre de caràcters per segon. L'ATAA francesa, autora del manual general de subtítolació publicat l'any 2022 i exposat *supra*, recomana que cada segon en què aparegui el subtítol a la pantalla no contingui una quantitat de caràcter que excedeixi l'orientativa de 14-15. Tanmateix, després de provar a aplicar aquest límit al nostre subtítol, hem comprovat que la xifra proposada no garanteix un marge suficient perquè el subtítolador pugui expressar la informació semàntica mínima expressada en l'original —almenys en el cas del subtítol d'*El bus*—. Per això, i perquè no hem considerat suficientment justificada la prescripció de l'ATAA, hem decidit ampliar aquest marge fins als 18 caràcters habituals en la indústria.

Cal, a més, tenir en compte una consideració traductològica: el nostre domini de la llengua d'origen del text, el castellà, és equivalent a un nivell nadiu, mentre que del francès, la llengua d'arribada, tenim un domini de llengua estrangera (L3/L4).⁷² Així doncs, la nostra traducció s'adscriurà a allò que diversos acadèmics han convingut en anomenar «traducció inversa», és a dir, una modalitat de traducció on l'ordre habitual o pressuposat entre llengües de traducció s'inverteix, de forma que l'L1 actua com llengua d'origen i una L2 ocupa el lloc de llengua d'arribada. És convenient centrar-se uns instants en aquesta característica ja que, al llarg del procés de subtítol, influirà en les nostres necessitats de documentació; probablement ens haurem de servir d'una quantitat major de recursos lexicogràfics per arribar a un producte final satisfactori. És de particular interès el fet que alguns autors hagin documentat els beneficis demostrats per l'ús de la traducció inversa per al subtítol en la seva aplicació pedagògica.⁷³ Sota aquesta òptica, el nostre subtítol al francès d'un text audiovisual originalment en castellà —la nostra L1— pot

⁷¹ Association de Traducteurs/Adaptateurs de l'Audiovisuel (2022): «Normes de sous-titrage français».

⁷² Sota la classificació del Marc Comú Europeu, es podria dir que tenim un nivell C2 de català i un C1.1 de francès (estimació aproximada i no verificada).

⁷³ P. ex., TALAVÁN, Noa, Pilar RODRÍGUEZ-ARANCÓN (2014): «The use of reverse subtitling as an online collaborative language learning tool», *The Interpreter and Translator Trainer*, 8(1). Oxfordshire: Taylor & Francis, pp. 95-96.

tenir una justificació addicional si s'empren com a argument els avantatges defensats des de la perspectiva de l'aprenentatge de llengües estrangeres.

Un cop finalitzades la redacció dels subtítols i una primera revisió preliminar, el resultat ha estat revisat per la tutora del treball, qui comprovarà el compliment dels requisits de qualitat necessaris per poder fer-ne el lliurament, tant dins del context acadèmic en què ha sorgit la idea com davant l'equip productiu i directiu del curtmetratge original. Aquest lliurament es trametrà a través de mitjans electrònics.

5.2. Anàlisi d'*El bus*

La trama del curtmetratge de Sandra Reina que ens proposem subtitular, *El bus*, estrenat l'any 2023, està formada per un seguit d'històries aparentment inconnexes i protagonitzades per persones reals. Poc a poc, les converses que mantenen i els relats que expliquen fan evident el fil conductor que les uneix totes i que els dona coherència: tots els qui hi apareixen són presidaris i presidiàries d'una presó catalana—no en sabem l'indret exacte— i estan fent un trajecte en bus per retrobar-se amb la seva família o amb la realitat extramurs per a gaudir (o potser no) dels seus dies de permís extrapenitenciari.

La mirada de la directora adopta una òptica documental i es limita a presentar la realitat d'aquest grup de persones. El muntatge afegeix algunes pinzellades d'emoció, però la càrrega de *pathos* realment es troba en les interlocucions mateixes i en el contingut temàtic comú: el descobriment de la pròpia solitud, la inquietud per retrobar-se amb l'estimada, la frustració davant la dificultat d'una reconciliació familiar, l'esperança de la recuperació dels fills, el penediment per uns errors passats... Emocions i sentiments íntims que exposen generalment a desconeguts.

Per bé que alguns personatges intentin ocultar-ho, tots ells empren mots i exhibeixen un to de veu rere els quals es transparenta una emoció, ja sigui positiva o negativa, envers la perspectiva imminent del breu període de llibertat. La parla, per descomptat, també ens dona senyals per comprendre les personalitats o la procedència geogràfica dels qui han estat enregistrats. Podem dir que les diferències idiomàtiques els atorguen un estatus de personatge convencionalitzat a ulls de l'espectador: alguns personatges esdevenen els malparlats, mentre que d'altres es converteixen ràpidament en els assossegats, els reflexius, els eixerits, l'ucraïnès... Aquesta convencionalització psicològica dels personatges és sens dubte fruit de la curta durada del metratge, que suscita la necessitat per part de l'espectador de formar-se'n una imatge amb rapidesa. Com que les expressions que empren juguen un paper imprescindible en la formació d'aquesta imatge, com a subtituladors ens caldrà tenir sempre en compte la conveniència de

reproduir les característiques de la llengua utilitzada al curtmetratge si cerquem assolir efectes similars a la versió original.

Lingüísticament, un dels trets més rellevants és el fet que molts personatges empren sovint expressions col·loquials i vulgars, cosa que posa de manifest encara més la naturalesa improvisada de les converses. Tenint en compte això últim, ha estat un repte a l'hora d'intentar evitar allà on sigui possible la perpetuació d'estereotips. Com diuen Martínez Pleguezuelos i González-Iglesias —precisament en un article dedicat a la representació de dones preses en la traducció al castellà de la sèrie televisiva *Orange is the New Black*—, «resulta necesario tener en cuenta la representación identitaria que se entrega al público meta y cómo esta puede verse afectada por las diferentes opciones de traducción empleadas».⁷⁴ Evidentment, no cal caure tampoc en edulcorar o esborrar les marques de pertinença a una classe socioeconòmica, cosa que aniria en detriment d'una comprensió global del text original per part de l'espectador i constituiria una manca de fidelitat traductora.

6. ACCÉS ALS SUBTÍTOLS

ADVERTÈNCIA: sota petició de la directora del curtmetratge, l'ús d'aquest ha de quedar totalment restringit a l'àmbit acadèmic i en cap cas pot servir finalitats comercials. La legalitat vigent també ho impedeix. Per tant, es prega que tota manipulació dels arxius es faci en plena consciència d'aquestes circumstàncies.

Opció 1 (recomanada):

El següent enllaç condueix a un arxiu de Google Drive amb el vídeo original on els subtítols estan incrustats:

<https://drive.google.com/file/d/15lwiaDuyhMJCWNePsWsk6FOMCwnh4mIJ/view?usp=sharing>

Opció 2 (en cas que l'opció 1 no funcioni):

En el següent enllaç es pot trobar una guia de reproducció que ha de permetre sincronitzar els subtítols amb el metratge original, on també s'inclouen directrius d'ús:

<https://drive.google.com/file/d/1hUYz-F-wjqG33vsZIKy40QPMNJ5ERDlw/view?usp=sharing>

⁷⁴ MARTÍNEZ PLEGUEZUELOS, Antonio J., David GONZÁLEZ IGLESIAS (2019): «Identidades presas: representación, estereotipo e interseccionalidad en la traducción de la mujer latina en *Orange is the New Black*», *Monti Special Issue*, 4. Universidad de Alicante, p. 194.

7. ANALYSE DU SOUS-TITRAGE

Dans les prochaines pages nous allons faire un examen des résultats de notre travail de sous-titrage. Pour ce faire, il faut que nous commentions sur les aspects concernant les règles communément convenues pour le sous-titrage, surtout en étant attentifs à ce que les règles aient été suivies, et également qu'on fournisse une synthèse des procédés linguistiques employés au long du travail d'une perspective traductologique et plus purement linguistique.

Ci-dessus, on a noté la façon dont la spécificité et multimodalité de la pratique du sous-titrage a déterminé profondément une série de conventions qu'il est nécessaire ou du moins recommandé de suivre. Le déroulement de notre sous-titrage d'*El bus* n'en a pas été une exception. La synchronie, donc, entre l'apparition des sous-titres dans l'écran avec l'élocution des personnages a été d'une importance constante. Cet aspect de la traduction audiovisuelle devient plus complexe lorsque le texte à sous-titrer contient une grande quantité d'interventions verbales provenant d'un ensemble de personnages large. On pourrait affirmer que le film *El bus* présente une certaine difficulté en ce qui concerne la synchronicité —et, bien sûr, aussi l'isochronie— : bien qu'il existe des difficultés à cause de la multiplicité de voix qui apparaissent dans les 30 minutes du métrage, ces difficultés-ci n'impliquent pas toujours une superposition entre les plusieurs interventions. Il est pourtant évident que la nature orale des conversations du film, à caractère majoritairement informel, rend cette superposition incontournable.

De notre perspective comme traducteurs/sous-titreur, la prolixité du court-métrage a suscité encore un autre défi pour nous : notre tâche de condensation et suppression est devenue plus difficile. La verbalité constante des personnages, pourtant, n'a pas toujours impliqué une charge sémantique remarquable ; c'est-à-dire, bien que les personnages parlent beaucoup, cela n'implique pas qu'ils *communiquent* une quantité remarquable d'information. Par conséquent, la plupart des coupages que nous avons réalisés affectent les secteurs du discours qui n'apportent pas de renseignements sémantiques d'importance.

Cette même prolixité, du point de vue du spectateur, rend nécessaire l'inclusion de séquences muettes, comme celles jouées par le toxicomane au nom inconnu ou par la brésilienne Mônica et son amie. Ces scènes ont souvent pour but d'oxygéner le film, ce qui a encore plus de sens lorsqu'il s'agit d'une version sous-titrée, où la charge cognitive des récepteurs est séparée entre l'image et le texte. La rédaction et synchronisation de ces scènes a été beaucoup moins angoissante et défiante.

Afin de rendre ces chevauchements digérables par les spectateurs, nous avons appliqué la condensation et la suppression d'information dans bon nombre de passages du film. Le contexte

conversationnel est à l'origine du fait qu'une grande partie des éléments verbaux qui apparaissent dans les interventions accomplissent, d'après la classification établie par Jakobson⁷⁵, une fonction bien phatique —aux cas où les personnages veulent faire noter la présence de quelqu'un d'autre ou leur propre présence— bien émotive. Ces fonctions, pourtant, ont une forte présence surtout dans les séquences du film où apparaissent les personnages qui ont un niveau de confiance notablement plus élevé entre eux, comme le groupe des trois femmes ou le groupe des trois hommes. Dans ces scènes, les omissions ont été nombreuses, surtout là où les personnages emploient des expressions pour interpeller leur interlocuteur.

Cependant, nous pouvons souligner deux exceptions à cette règle. D'abord, les cas où les prénoms des personnages sont nommés (par exemple, Mònica ou Yoli, la femme qui, parmi les trois amies qui parlent de leur vie, est assise au centre). La mention explicite de l'identité des personnages, qui n'était pas fréquente, rapprochait le spectateur à la réalité documentée par le film. Notre effort de reproduire la sensation de réalité parie pour le maintien des prénoms tels que dans le film original. Ensuite, on n'a pas éliminé les référents phatiques dans les dialogues entre le groupe de femmes, qui originellement s'appelaient l'un l'autre « tía » ou « nena » en espagnol. Malgré la règle commune d'omettre des éléments qui n'ajoutent pas aucun renseignement sémantique pour rendre la lecture agile, on a décidé de ne pas écarter ces termes, puisqu'ils expriment la proximité interpersonnelle entre ces femmes. Dans nos sous-titres, ces expressions deviennent la forme française « ma pote », un appellatif à l'intention affectueuse. En plus, l'apparition de cette expression sur l'écran aide le spectateur à reconnaître d'avance le début d'un dialogue entre les femmes lorsque la caméra ne se concentre pas encore sur elles, ce qui rend ces appellatifs des marques identificatrices des scènes jouées par le groupe d'amies.

Si d'une part les séquences abordées démontraient une charge émotive notable à cause du niveau de connaissance entre ses personnages, de l'autre part les scènes jouées par des personnages dont la connaissance était superficielle se caractérisaient par un usage plus prononcé de la fonction référentielle : les personnages, qui sont assis l'un à côté de l'autre, font un exposé de leurs habitudes, de leurs vies ou de leurs espoirs afin d'établir une connexion avec leurs interlocuteurs. C'est le cas, par exemple, des deux hommes âgés qui discutent à propos de leurs fils. La prédominance de la fonction référentielle n'exclut pas d'autres fonctions comme l'émotive le long de ces scènes (en fait, les deux hommes semblent émus par la discussion). Pourtant, dans une optique traductrice c'est la première fonction qui a été privilégiée.

⁷⁵ JAKOBSON, Roman (1960): «Closing Statements: Linguistics and Poetics», *Style In Language*, Sebeok, Thomas (ed.). Cambridge Massachusetts, MIT Press, p. 357.

L'un des traits les plus saillants et de notre sous-titrage, et de toute traduction qui implique le français, est le transfert des formules de politesse, surtout en ce qui concerne les pronoms personnels. Dans la version originale du court-métrage, tous les personnages se tutoient, alors que le pronom « usted » et la conjugaison associée en troisième personne ne s'emploie que dans les discours où les groupes d'amis ou d'amies —aussi bien les hommes que les femmes— imaginent des conversations ennuyantes avec les fonctionnaires de la prison, auxquels ils semblent se diriger avec en les vouvoyant.

Ce vouvoiement a été maintenu, puisqu'il exprime la reconnaissance d'une différence hiérarchique. De leur côté, les cas où l'on utilise le tutoiement en espagnol, langue où ce phénomène est devenu de plus en plus commun même lors d'échanges impliquant une différence de statut, ont été dûment examinés pour leur traduction en français, où il est réservé pour les contextes plus familiers ou proches. C'est pourquoi nous avons considéré comme un critère de distinction le niveau apparent de confiance entre les interlocuteurs participant dans chaque conversation. Dans les sous-titres français, le pronom *tú* a été conservé seulement dans les échanges entre les deux groupes d'ami(e)s —les femmes et les hommes— et dans la conversation entre la femme brésilienne et sa voisine, dont la confiance est démontrée par le fait qu'elles s'appellent l'une l'autre par le prénom.

Il y a deux occasions où une décision est prise en faveur de remplacer le tutoiement initial par le vouvoiement. La première est dans la conversation entre l'homme de Valence, celui qui raconte le décès progressif de ses amis, et l'homme qui explique la réconciliation avec sa fille avec émotion. Dans ce cas-ci, on ne peut pas être sûr d'une familiarité précédente entre les deux hommes, parce que la conversation n'approfondit pas dans les détails des histoires qu'ils racontent. Au contraire, ils se contentent d'exposer les traits les plus significatifs de leurs vies : le fait qu'ils ont tous les deux des fils, la raison pour laquelle ils sont en prison... L'ignorance de tous ces détails, qui peut indiquer que les deux hommes ne se connaissent pas avant du trajet au bus, nous a encouragé à choisir le vouvoiement, qui nous sert à exprimer cette méconnaissance. Dans le deuxième cas, le passage du tutoiement au vouvoiement a été motivé pour la même raison : l'homme de Valence —le même qui participe dans la première conversation— se dirige au jeune ukrainien, mais le langage non-verbal (le premier tend à ne regarder le deuxième qu'avec le coin des yeux) et la différence d'âge entre eux suggèrent que la conversation appert de façon occasionnelle, sans qu'il existe aucune connaissance préalable.

En ce qui concerne la longueur des phrases, seulement quatre sous-titres excèdent les 41 caractères préétablis, et même dans ces cas le surpassement est d'un seul caractère. À part la verbosité des personnages, la cause de ces excès a été la nécessité d'inclure inévitablement soit des signes de

punctuation, soit des formes verbales dont la flexion dans la phrase exigeait la présence d'un « e » marquant le référent féminin. Voici deux sous-titres soulignant les circonstances décrites :

- Signes de ponctuation : "Je le jète comme il le faisait avec moi." [Sous-titre 215]
- Formes verbales féminines : J'étais arrivée à l'école deux jours avant. [Sous-titre 92]

L'informalité des conversations dans le film souvent menait à l'emploi de mots familiers ou directement d'argot que, en conséquence, nous ne connaissions pas, puisque notre vocabulaire est le résultat d'une formation réglée loin de l'usage réel de la langue française.⁷⁶ Ainsi, nous avons dû consulter souvent des outils lexicographiques comme *Le dictionnaire de la Zone*, dont le copyright est attribué à Cobra le Cynique.⁷⁷ L'existence de ce dictionnaire nous a aidé à trouver des mots offrant une équivalence sur le plan sémantique et pragmatique, des mots ou d'expressions qu'en plus nous ignorions avant. Par exemple, nous avons traduit « se quedó to' pa' allá » par « il a pété les plombs », ou « mirando pa' Cuenca » (avec une connotation sexuelle) par « déchirer ».

Le dictionnaire en ligne *WordReference*, ayant un corpus linguistique vaste et excellemment structuré, nous a aidé souvent à trouver des alternatives plus spécifiques qui ont évité la répétition de mots communs. Finalement, nous avons fait recours à une page pour séparer le mot « intermédiaire » par syllabes. Nous ne voulions pas le faire nous-mêmes et risquer de commettre une erreur, puisque la segmentation syllabique est une opération que chaque langue réalise selon des critères différents que, dans ce cas-ci, nous ne connaissions pas.

En ce qui concerne l'orthotypographie, il faut remarquer l'usage des majuscules pour la traduction de deux éléments visuels : d'abord, le tatouage sur le bras d'un personnage qui n'est pas spécifié et, enfin, le panneau indiquant que le bâtiment vers lequel se dirige le bus est un centre pénitentiaire. Également, l'italique a été employée lors de la traduction des phrases prononcés par les locuteurs radiophoniques, et de façon plus importante, pour indiquer des voix off. On a choisi de ne pas reformuler ce que les voix off disaient dans plusieurs occasions, surtout lorsqu'elles n'ajoutaient aucun sens à la phrase. Finalement, quelques personnages du film commettent des erreurs bien de prononciation —lorsqu'une femme dit «

⁷⁶ Le fait même que notre vocabulaire provienne d'une formation académique a rendu difficile la tâche de transférer les mots grossiers au français, langue que nous associons subjectivement avec le charme de la courtoisie et des belles lettres. On a dû déconstruire ces interprétations et, conséquemment, élargir notre éventail lexicque en y introduisant des mots familiers ou vulgaires que nous ignorions.

⁷⁷ Appellatif informel. Le nom réel n'apparaît nulle part.

intermedario » sans le « i »—, bien grammaticaux —c’est le cas de l’ukrainien lorsqu’il dit « cosas que me siento »—. Dans tous les deux cas, l’italique a été employé pour souligner cette erreur.



Figure 4. Photogramme de notre version sous-titrée d'*El bus*. Les majuscules ont été utilisées pour traduire un élément appartenant à la piste visuelle, dans ce cas-ci, un tatouage.

On n’a pas voulu stigmatiser à travers la marque de ces erreurs. Au cas de l’ukrainien, les inconsistances grammaticales étaient beaucoup plus fréquentes que dans notre sous-titrage, où nous n’en avons reproduit qu’une. En plus, la seule que nous avons reproduite est suffisamment courte pour que l’on puisse l’aménager aux contraintes propres des sous-titres. De son côté, prononciation incorrecte de « intermediario » suscite la réponse de Yoli, une autre femme qui se propose de la corriger. Ici, la traduction de l’erreur est incontournable.

Dans quelques cas, la segmentation du texte n’a pas suivi des critères purement sémantiques. C’est-à-dire, on n’a pas rédigé chaque sous-titre avec l’intention d’y introduire une unité de sens complète après l’autre. Au contraire, beaucoup de phrases ont été coupées lors de segmenter le texte. C’est le cas de la scène qui apparaît vers la fin du métrage où l’une des femmes explique la crise de colère de son fils pendant sa permission. Avec un rythme visant à révéler l’information de façon graduelle, la femme dit : « Ya sabes... El niño, con los ataques que le entran. Me ha pegado un palizón ». Lors du sous-titrage, cette phrase a été segmentée en trois sous-titres différents : « Tu sais... » [266], « Mon fils. » [267] et « Une autre crise. / J’ai reçu une raclée »⁷⁸ [268].

⁷⁸ Ici, la barre oblique indique la séparation entre les deux lignes du même sous-titre.

Similairement, très souvent l'adaptation du texte original à l'écrit nous a obligé de changer l'ordre de présentation des éléments pour que leur sens soit mieux compris par les lecteurs, surtout si l'on considère que ceux-ci ont besoin de plus de clarté pour décodifier un message qui arrive jusqu'à eux au milieu d'autres signaux visuels. Par exemple, on peut dire que la première intervention de l'ukrainien est une sorte d'explication de sa sensibilité pour la poésie. Quelques doutes grammaticaux sont clairs pour le spectateur espagnol lorsqu'il l'entend parler, mais de notre perspective comme sous-titreur ces doutes sont secondaires en comparaison au sens de ce qu'il dit. Pour prioriser le sens, nous avons donc réordonné la phrase, tout en enlevant les éléments de circonlocution : « Esta cosa me gusta porque tengo mucho tiempo para escribir cosas que necesito escribir. Eso me encanta. » est devenu, dans notre sous-titrage, « J'aime parce que j'ai plein de temps / pour écrire des choses. J'en ai besoin. » [44]. Cette opération a eu lieu, de façon plus ou moins évidente, dans la plupart des sous-titres.

Finalement, les éléments culturels ont présenté une difficulté spéciale pour la traduction. Cette difficulté est devenue encore plus remarquable à cause des contraintes d'espace associées au sous-titrage, qui nous empêchait de développer les idées pour les rendre accessibles aux spectateurs. C'est pourquoi nous avons écarté des stratégies comme l'amplification, qui nous aurait permis d'ajouter une explication additionnelle à un mot ou une expression problématique. Par contre, on a dû opter pour la recherche d'un mot qui servirait d'équivalent dans la culture cible. Le cas le plus frappant a lieu lorsque l'un des hommes du groupe mentionne l'ancienne chaîne de grands magasins espagnole SEPU, qui n'existe toujours pas. On ne voulait pas domestiquer trop cette référence culturelle, et donc on a évité de la remplacer par le nom d'une telle chaîne de magasins français ou de supermarchés, puisque les spectateurs sont conscients (partiellement à cause des sous-titres) du fait que le film se déroule en Espagne. Donc, l'inclusion d'une référence française aurait pu être déconcertante. On a décidé de mentionner un endroit un peu différent : La Casita Blanca, un bordel célèbre dans la Barcelone de la deuxième moitié du XX^e siècle qui, ayant été clôturé pendant les années 1990, a été démoli récemment, de façon qu'il existe un parallélisme évident entre les deux bâtiments : tous les deux, n'existe toujours. Cependant, le choix de La Casita Blanca était très spécifique, mais le fait que le personnage qui le mentionne ait déjà explicité qu'il a fréquenté des endroits similaires rend l'option plus valable. Quoique l'on ait dû préciser qu'il s'agissait d'un bordel pour que l'audience francophone puisse comprendre la référence, nous défendons notre élection puisqu'elle nous permet de maintenir une référence appartenant à la culture espagnole.

8. CONCLUSIONS

A l'inici d'aquest treball hem sintetitzat les definicions de la naturalesa de la traducció audiovisual i hem partit del fet que aquesta s'articula al voltant de la seva idiosincràsia respecte a les altres formes de traducció. En concret, la major particularitat la planteja la coexistència dels codis semiòtics visual i oral en el mateix gènere textual, que condiona de forma ineludible la tasca dels dobladors i, en el cas que més ens ha interessat, dels subtítoladors. Per aconseguir que el text final sigui tant comprensible com sigui possible, els professionals de la subtitulació han de prioritzar la síntesi semàntica per sobre de la cerca de fidelitat absoluta a la totalitat del text d'origen. Com hem vist, aquest imperatiu de condensació semàntica va anar apareixent segons es desenvolupava la pràctica del subtítulat al llarg de la seva història; els intents de restar fidels al principi de reproducció total de l'original, sempre infructuosos, van demostrar que era imprescindible aspirar a la cerca d'un equilibri que permetés a l'espectador oscil·lar entre el gaudi estètic d'una banda —localitzat normalment en el codi visual i oral— i de l'altra la comprensió de l'argument —transmès a través del codi lingüístic i escrit—.

També hem comprovat com les ambicions expansionistes de la indústria cinematogràfica nord-americana al llarg de les primeres dècades del segle XX van haver de recórrer a diferents respostes davant la necessitat de fer comprensibles pel·lícules de parla anglesa en l'esfera internacional. Una d'aquestes respostes va ser el subtítulat, però aquest nou recurs traductor va enfrontar-se a problemes inicials —com una llargària que dificultava la llegibilitat, la manca de cobertura d'algunes llengües i les deficiències tecnològiques— que van haver de ser esmenats més endavant.

Els diversos avenços en matèria tecnològica, a més dels nombrosos intents de sistematitzar la pràctica subtituladora, han contribuït a la seva millora i homogeneïtzació. Tot i així, la història del subtítulat ha estat llarga: des dels primers intertítols fins al paradigma actual, en què imperen les eines informàtiques que acceleren el procés, s'han succeït molts canvis tant en els materials utilitzats per a la tasca com en les etapes de la seva elaboració.

A més, el panorama sociopolític de cada país ha influït de manera profunda en la configuració de l'estat de la traducció audiovisual, de forma que, depenent de les postures lingüístiques sostingudes per un règim polític, aquest promourà certes modalitats traductores i en desincentivarà d'altres. Hem pogut comprovar-ho en dos casos concrets: tant a l'Espanya dels anys 40 com a la França dels anys 30 del segle passat, malgrat la naturalesa desigual dels seus governs —el franquisme regia la primera i el republicanisme la segona—, es van instaurar polítiques lingüístiques que dificultaven l'exhibició de material audiovisual subtítulat. El subtítulat era considerat una amenaça a la sobirania nacional ja que significava, segons

aquests règims polítics, la possibilitat que la presència de llengües estrangeres desestabilitzés la cultura pàtria.

La feina descrita fins aquí ha tingut com a finalitat la proposta d'un exercici propi de subtitulació que permetés posar en pràctica tots els coneixements pràctics adquirits. La subtitulació del curtmetratge *El bus* ens ha permès no només provar a aplicar les convencions generals del subtitulat, sinó sobretot conèixer de primera mà les vicissituds que pot implicar la cerca de treballs de subtitulació en la indústria audiovisual i les aptituds informàtiques necessàries per al desenvolupament de la tasca a través de programes com Aegisub.

La naturalesa del mateix metratge, on sovint s'empren els registres lingüístics col·loquial i vulgar i on apareixen personatges de diferents nacionalitats, ha afegit reptes addicionals a l'hora de traduir certs elements lingüístics al francès. Precisament el trasllat a aquesta llengua ha presentat certes dificultats, com ara les decisions vinculades a quines fórmules de cortesia emprar i la cerca de lèxic que reproduís l'efecte pragmàtic de les interlocucions originals. Totes aquestes dificultats i d'altres, com la traducció d'elements culturals o el respecte a les convencions ortotipogràfiques, han estat analitzades en un apartat on s'han fet paleses les complicacions inherents a tot treball de subtitulació i a la tasca específica de subtitulació castellà>francès que hem afrontat.

La consciència adquirida d'aquestes dificultats específiques fan que no puguem subscriure l'opinió comuna segons la qual el subtitulat és una modalitat traductora més senzilla que el doblatge. Tot i que no tenim experiència en aquesta segona modalitat, que com sabem implica uns pressupostos i un capital humà molt més amplis, hem pogut comprovar com certes circumstàncies poden esdevenir càrregues per al professionals. La principal d'aquestes càrregues és l'assignació de la tasca a un únic traductor, que ha de fer front a obstacles secundaris com la sincronització de les pistes d'àudio i de text, l'organització de la pròpia càrrega de treball, l'acomodament a la cultura i a la llengua de traducció, etc., en condicions de solitud.

Aquestes circumstàncies han estat contrarestades per la naturalesa acadèmica del nostre treball, que ha fet que puguem comptar amb l'ajut del professorat en matèria lingüística i traductora. Desitgem que en un futur emergeixin noves propostes de subtitulat del nostre entorn universitari; el subtitulat es troba actualment a l'alça a la indústria audiovisual i gradualment s'està confirmant la seva puixança entre les noves generacions, sovint més generoses amb les llengües estrangeres i coneixedores d'elles. La present conjuntura favorable del subtitulat fa d'aquest una sortida professional que, malgrat una precarització a la qual cal fer front, interessarà cada cop més l'alumnat de traducció.

9. BIBLIOGRAFIA

- ÁLVAREZ ÁLVAREZ, María, Inmaculada DURÁN HERRERA, Anabel GARCÍA GRAÑA (2001): «Subtitular en gallego: *Manhattan* (Woody Allen) y *Dr. Strangelove or : How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb* (Stanley Kubrick)», *Traducción subordinada II: El subtitulado (inglés-español/galego)*, pp. 25-44, Lorenzo García, Lourdes, Ana María Pereira Rodríguez (eds.). Universidade de Vigo.
- ARCA CASTRO, Manuel (2021): «Perspectiva histórica da tradución para a dobraxe ao catalán, éuscaro e galego», *Viceversa: revista galega de traducción*, 21, pp. 9-29. Universidade de Vigo.
- Association de Traducteurs/Adaptateurs de l'Audiovisuel (2022): «Normes de sous-titrage français». Disponible a https://www.ataa.fr/documents/NORMES_FR_2022.4.pdf
- ÁVILA, Alejandro (1997): *El doblaje*. Madrid: Cátedra.
- BABALO, Abali (2023): *AVTE Survey 2022-23*. Londres. Disponible a https://prezi.com/i/a83j_udsgdtj/avte-survey-2022-23/
- BECQUEMONT, Daniel (1996): «Le sous-titrage cinématographique : contraintes, sens, servitudes», *Les transferts linguistiques dans les médias audiovisuels*, pp. 145-155, Gambier, Yves (ed.). Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion.
- BUÑUEL, Luis (1982): *Mon dernier soupir*. París: Robert Laffont.
- CHAUME, Frederic (2001): «La pretendida oralidad de los textos audiovisuales y sus implicaciones en traducción», *La traducción en los medios audiovisuales*, pp. 77-88, Chaume, Frederic, Rosa Agost (eds.). Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I.
- (2004): *Cine y traducción*. Madrid: Cátedra.
- (2021): «Historia de la traducción audiovisual», *Portal de Historia de la Traducción en España*. Barcelona: Universitat Pompeu Fabra.
- CORNU, Jean-François (2014): *Le doublage et le sous-titrage*. Presses Universitaires de Rennes.
- DANAN, Martine (1995): «Le sous-titrage : stratégie culturelle et commerciale», *Translatio, Nouvelles de la FIT-IFT Newsletter*, XIV(3-4), pp. 272-281. París.

- [Described and Captioned Media Program] (2011): «Captioning FAQ #2 - What Is The Difference Between Closed Captions And Subtitles?». Jacksonville State University.
- DÍAZ CINTAS, Jorge (2001): *La traducción audiovisual: el subtitulado*. Salamanca: Ediciones Almar.
- (2003): *Teoría y práctica de la subtitulación: inglés/español*. Barcelona: Ariel.
- FERNÁNDEZ ULLOA, Teresa (2021): «Hegemonía y resistencia a la uniformidad del español en los subtítulos de la película *Roma*», *Discursos al margen. Voces olvidadas en la lengua, la literatura y el cine en español e italiano*, pp. 101-126, Ulloa Fernández, Teresa, Miguel Soler Gallo (eds.). Palermo University Press.
- GAMBIER, Yves, Eija SUOMELA-SALMI (1994): «Subtitling: A type of transfer», *Transvases culturales: Literatura, cine, traducción (1)*, pp. 243-252, Eguíluz Ortiz de Latierro, Federico, José Miguel Santamaría López, Vickie Olsen Osterberg (coords.). Euskal Herriko Unibertsitatea.
- GONZÁLEZ ORTEGA, Bianca, Ibán MAÑAS NAVARRETE (2020): «Efectos de los subtítulos intralingüísticos y los subtítulos bilingües aumentados sobre el aprendizaje incidental de vocabulario en español como lengua extranjera», *RILEX Revista sobre investigaciones léxicas*, 3(2), pp. 125-163. Editorial de la Universidad de Jaén.
- GUIMBERTAUD, G. (1933) «Un avantage de l'image carrée», *La Cinématographie française*, 788. París.
- GUTIÉRREZ LANZA, Camino (2001): «La subtitulación inglés-español de textos audiovisuales: la transcripción intralingüísticas del diálogo original como previo a la traducción», *Traducción subordinada II: El subtitulado (inglés-español/galego)*, pp. 111-146, Lorenzo García, Lourdes, Ana María Pereira Rodríguez (eds.). Universidade de Vigo.
- IVARSSON, Jan, Mary CARROLL (1998): *Subtitling*. Simrishamn: TransEdit HB.
- JAKOBSON, Roman (1960): «Closing Statements: Linguistics and Poetics», *Style In Language*, pp. 350-377, Sebeok, Thomas (ed.). Cambridge Massachusetts, MIT Press.
- KARAMITROGLOU, Fotios (1998): «A Proposed Set of Subtitling Standards in Europe», *Translation Journal*, 2(II).
- LAKS, Simon (1957): *Le Sous-titrage de films*. París: propiedad del autor.

- MARTÍNEZ PLEGUEZUELOS, Antonio J., David GONZÁLEZ IGLESIAS (2019): «Identities presas: representación, estereotipo e interseccionalidad en la traducción de la mujer latina en *Orange is The New Black*», *Monti Special Issue*, 4, pp. 173-198. Universidad de Alicante.
- MATIELO, Rafael, Roberta Pires DE OLIVEIRA, Luciane BARETTA (2018): «Intralingual subtitles, interlingual subtitles, and L2 vocabulary: developments from an exploratory study», *Acta Scientiarum: Language and Culture*. Universidade Estadual de Maringá.
- Ordre del Ministerio de Industria y Comercio del 23 d'abril de 1941.
- PÉREZ GONZÁLEZ, Luis (2009): «Audiovisual Translation», *Routledge Encyclopaedia of Translation Studies*, pp. 13-20, Baker, Mona, Gabriela Saldanha (eds.). Nueva York: Routledge.
- RIAMBAU, Esteve (1995): «La década socialista (1982-1992)», *Historia del cine español*, pp. 399-447. Madrid: Cátedra.
- RICO VÁZQUEZ, María (2021): «Insights into respeaking practices in Spain», *9th International Conference Media 4 All: Sketching tomorrow's mediascape [Book of abstracts]*, pp. 137-138. Universitat Autònoma de Barcelona.
- REISS, Katharina (1971): *Möglichkeiten und Grenzen der Übersetzungskritik*. München: Max Hueber.
- SAMANIEGO, María Dolores (1973): «El problema del analfabetismo en España (1900-1930)», *Hispania*, 124, pp. 375-400. Madrid: CSIC.
- SÁNCHEZ GALÁN, María Begoña (2020): «La obligatoriedad del doblaje durante el primer Franquismo: entre censura, defensa del idioma y recaudación», *Historia y cine: el primer franquismo 1939-1945*, pp. 61-78, Crusells Valeta, Magí, Beatriz de las Heras Herrero, Antonio Pantoja Chaves (coords.). Edicions de la Universitat de Barcelona.
- TALAVÁN, Noa, Pilar RODRÍGUEZ-ARANCÓN (2014): «The use of reverse subtitling as an online collaborative language learning tool», *The Interpreter and Translator Trainer*, 8(1), pp. 84-101. Oxfordshire: Taylor & Francis.
- VARELA TARABAL, Rocío Inés (2021): «Creative subtitles: using typographic design to convey extra meaning», *9th International Conference Media 4 All: Sketching tomorrow's mediascape [Book of abstracts]*, pp. 159-160. Universitat Autònoma de Barcelona.

VINCENDEAU, Ginette (1988): «Hollywood Babel», *Screen*, 29(2), pp. 24-39. University of Glasgow.

ZABALBEASCOA, Patrick (2001): «La traducción de textos audiovisuales y la investigación traductológica», *La traducción en los medios audiovisuales*, pp. 49-56, Chaume, Frederic, Rosa Agost (eds.). Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I.

— (2013): «Teorías de la traducción audiovisual: un viaje de ida y vuelta para progresar», *Reflexiones sobre la traducción audiovisual. Tres espectros, tres momentos*, Martínez Sierra, Juan José (ed.). Universitat de València.

Font filmica

REINA, Sandra [directora] (2023): *El bus* [cortometraje]. Initia Films.