

Transmettre aux aveugles le comique d'une production multimédia. Étude d'un cas

Transmit to the blind the comic dimension
of a multimedia production.
Study of one case

Teresa Tomaszekiewicz
Université Adam Mickiewicz de Poznań
tomaszki@amu.edu.pl

Abstract

In this paper the author demonstrates the limits of audio description in the transfer of the humorous effects of a film comedy which constitute the “semantic dominant” of this kind of production. The analysis is illustrated by examples from Philippe de Chauveron’s film, *À bras ouverts* (2017). In this form of intersemiotic translation, the lack of certain visual data can block the possibility of understanding the comic by blind or visually impaired people. The author tries to propose some solutions to this problem in the form of creative audio description.

Keywords: audio description, audiovisual translation, description, humor, narration

AUDIODESCRIPTION

Rappelons seulement que l’audiodescription est une forme de traduction audiovisuelle qui permet de rendre accessibles films, spectacles, programmes télévisés, expositions aux récepteurs aveugles ou malvoyants, grâce à un texte qui décrit en voix off les éléments visibles de l’œuvre. L’idée de cette technique est née en 1975 aux États Unis grâce à Gregory Frazier et Auguste Coppola. Pourtant, la première projection

du film *Tucker* de Coppola avec l'audiodescription n'a eu lieu qu'en 1988¹. Toutefois, cette technique s'est propagée relativement vite et dès le début des années quatre-vingt-dix elle est présente dans l'espace des communications sociales où l'image constitue un élément important dans la transmission du sens. Ce développement pratique est suivi d'une réflexion scientifique qui se développe à partir du début du XXI^e siècle. « Audio description (AD) is now the major technique for making films, theater performances, operas and other events accessible to people who are blind or have low vision [...] » (Szarkowska, 2013, p. 383).

L'importance de l'intégration des personnes handicapées aux activités culturelles des sociétés est soulevée dans plusieurs régulations internationales, « L'UE et la quasi-totalité de ses États membres ont ratifié la Convention des Nations Unies relative aux droits des personnes handicapées. Refuser l'accès à la télévision et aux contenus à la demande constitue une discrimination, conformément à l'article 30 de ladite convention »².

Si l'audiodescription constitue une des possibilités d'intégrer les handicapés à la vie sociale, il faut tout faire pour l'améliorer constamment. Ainsi dans cet article nous avons l'intention d'analyser des pertes dans l'audiodescription pendant la transmission des effets humoristiques d'une comédie filmique et de réfléchir comment y remédier. Dans ce but, nous allons tout d'abord définir la notion de dominante sémantique d'une œuvre qu'il faut sauvegarder pendant la traduction. La dominante sémantique des comédies est constituée par des effets risibles qu'il est souvent très difficile de transmettre quand certains éléments visibles doivent revêtir une forme verbale, réalisée par la voix off. Nous pensons proposer une classification de ces éléments visibles, comiques en nous appuyant sur les catégories des prototypes textuels de description et de narration et de leurs éléments constitutifs regroupés sur la base de leur dominante sémantique. Cette analyse nous permettra de faire référence à l'audiodescription créative qui suppose une certaine liberté interprétative du traducteur qui pourrait remédier à certaines difficultés de transmission des effets comiques des productions multimédia. Notre propos ne prétend pas à une généralisation d'observations mais suggère les voies des analyses qui peuvent suivre.

DOMINANTE SÉMANTIQUE DANS LA TRADUCTION

À partir des années cinquante du XX^e siècle, les définitions de la notion de traduction sont nombreuses, et en fonction des influences des courants linguistiques en vi-

¹ Ces informations concernant l'introduction de l'audiodescription dans les médias proviennent du texte de Szymańska et Strzymiński (2010). On peut consulter aussi Chmiel et Mazur (2014). Nous donnons plus d'informations concernant les débuts de l'audiodescription en Pologne dans Tomaszkiwicz (2012, 2015).

² <http://www.euroblind.org/newsletter/2016/july-august/fr/presentation-de-laudio-description> (consulté le 10.12.2020)

gueur prennent des directions variées. Tantôt on l'assimile au passage entre les langues (Vinay et Darbelnet), tantôt on parle du transfert des messages (Pergnier) ou des textes (Reiss)³. On a souvent défini la traduction comme un art. « Dans la même mesure que l'écriture littéraire est un art de création, la traduction de textes littéraires l'est aussi, bien qu'on parlera alors de la recréation plutôt que de création » (Bastin, Cormier, 2007, p. 16). Ainsi, cette recréation doit prendre en compte avant tout des éléments les plus importants du sens : « La traduction, comme on le sait généralement, commence par la phase de l'interprétation, pendant laquelle le traducteur définit la déterminante artistique de l'œuvre » (Legeżyńska, 1997, p. 44) (trad. T.T.). En se servant de la notion de « dominante artistique de l'œuvre », Legeżyńska fait référence à l'opinion de Barańczak (1992) qui en définissant *la dominante sémantique* de l'œuvre constate que c'est un élément qu'il faut « sauver » pendant la traduction. Si nous pensons à l'art cinématographique, il faut avant tout déterminer son appartenance à un genre déterminé : comédie, horreur, comédie musicale, policier ou narration épique, pour déterminer cette dominante sémantique qu'il faut absolument transmettre pendant la traduction.

Dans cet article, nous nous concentrerons sur les comédies filmiques. Ce genre est déterminé par la création de moments comiques de l'histoire racontée qui font rire le spectateur. Or, dans notre analyse, cet effet risible est censé être transmis aux personnes aveugles ou mal voyantes qui devraient avoir accès aux mêmes effets humoristiques que d'autres récepteurs de la même comédie.

COMÉDIES FILMIQUES

Les comédies constituent l'un des genres les plus anciens, car ils remontent aux origines du cinéma. Leur but primaire est d'amuser les spectateurs à travers des situations, des dialogues, des personnages ou des effets à même de les faire rire ou sourire. « La vision du monde et la façon de percevoir l'homme dans une comédie ont un caractère ludique [...] » (Hendrykowski, 1994, p. 148) (trad. T.T.). Par conséquent, en revenant sur l'opinion de Barańczak (Hendrykowski, 1994, p. 148), on peut constater que la dominante sémantique des comédies est justement l'effet risible qu'il faut absolument reconstituer dans la traduction.

On peut distinguer plusieurs types de comique, mais dans le cadre de cet article, qui traite la possibilité de transmettre ces effets aux personnes aveugles ou malvoyantes, nous en retiendrons trois catégories :

- comique purement verbal (audible) (sous forme de jeux de mots ; d'expressions nouvellement forgées pour les besoins d'une œuvre ; de formes dialectales ou argotiques, inattendues dans un contexte donné etc.) ;

³ Les travaux de ces auteurs constituent des références largement connues, c'est pourquoi nous ne les citons pas dans la Bibliographie.

- comique purement visuel : de caractère (traits typiques des protagonistes : gestes et mimiques, habits déterminant leur rôle dans l'intrigue), de situations et de lieux visualisés sur l'écran ;
- comique résultant du contraste :
 - entre les caractères (comportements, apparition générale, habits, idiolectes) ;
 - entre les gestes et le contenu de la parole ;
 - entre les lieux, les intérieurs, les habitations ;
 - entre les éléments inattendus de la situation.

Ces différents effets risibles résultent parfois uniquement de la couche verbale, ce qui ne nuit généralement pas à leur réception par les personnes présentant une déficience visuelle, et par conséquent, ne fait pas l'objet de l'audiodescription. Par contre, les effets humoristiques reposant sur le comique visuel ou sur le contraste entre le visuel et le verbal vont retenir notre attention dans la suite car indéniablement, l'art cinématographique repose avant tout sur le stimulus visuel, qu'il faut soumettre à ladite audiodescription, une des formes de la traduction intersémiotique.

PROTOTYPES TEXTUELS DANS UN FILM

Chaque production textuelle possède sa propre configuration pragmatique qui peut être décrite en termes de visée illocutoire (promettre, interroger, amuser); de repérage énonciatif (énonciation actuelle, énonciation non actuelle) et de dimension sémantique globale (thème global d'un énoncé). D'autre part, chaque texte est composé d'une suite de propositions enchaînées successivement les unes aux autres, ce qu'on appelle la connexité textuelle. A ce module de gestion de toutes les formes de mise en texte, il faut ajouter un autre module qu'Adam (1997, p. 21) appelle « l'organisation séquentielle (prototypes de séquences textuelles) ». Tout en constatant la nature compositionnelle profondément hétérogène de toute production langagière, dans sa publication de 1997, il en distingue cinq : narrative, descriptive, argumentative, explicative et dialogique.

Dans le cas d'un film, le prototype dialogal se manifeste par l'échange des propos entre les protagonistes, le prototype narratif est réalisé par la suite d'images qui démontrent le changement des situations, tandis que la description prend la forme de monstration du contexte extralinguistique des scènes successives. Dans l'audiodescription, certains éléments visibles doivent revêtir une forme verbale, réalisée par la voix off. Pourtant, dans le Guide britannique des standards de l'audiodescription, on peut lire : « Comedy programmes possibly present the greatest difficulties for the describer, because it is not easy to produce a description, that is both amusing and does justice to what it is happening on the screen. [...] the humor appears both in the verbal script and through visual jokes [...] » (p. 29)⁴.

⁴ ITC Guidance On Standards for Audio Description, May 2000, PDF (consulté le 7.12.2020)

Cette difficulté de transmettre la dominante sémantique des comédies, dans la version destinée aux personnes à l'acuité visuelle déficiente, est le point central de l'analyse qui suit. Nous nous concentrerons sur les limites de l'audiodescription pour rendre des effets comiques résultant uniquement de la visualisation ou de l'interaction entre l'image et la parole. Notre analyse prendra en compte la structure de deux prototypes textuels : la description et la narration et sera illustrée par des exemples provenant du film de Philippe Chauveront, *À bras ouverts* (2017)⁵.

PROTOTYPE TEXTUEL DE DESCRIPTION

Dans la comédie que nous prenons en compte, les effets comiques résultent fondamentalement de plusieurs contrastes⁶ entre les différents éléments de l'histoire⁷. Tous ces contrastes se réfèrent au débat socio-politique européen, et par conséquent français, qui a commencé à partir de 2015 concernant l'accueil des migrants dans les pays européens. On confronte donc la voix de ceux qui veulent les accueillir « à bras ouverts » et de ceux qui s'y opposent.

Le film commence par une émission télévisée où ces deux attitudes sont représentées par les deux personnages principaux : Jean-Étienne Fougerole et Clément Barzach. Leur image crée un contraste dès le début de l'histoire, non seulement du point de vue de leur apparence extérieure mais aussi du point de vue de leurs opinions politiques et de leur conception du monde.

En ce qui concerne leur apparence, l'audiodescription fournit les informations suivantes :

J-E.F. : [...] *un homme âgé d'une cinquantaine d'années [...]. Il porte un pantalon en toile et une chemise bleue. Ses cheveux poivre et sel sont coiffés en arrière.*

C.B. : *Un jeune homme en costume entre.*

Ces deux descriptions prennent en compte uniquement l'habit et l'âge des deux protagonistes, sans souligner le fait que l'un est assez petit et l'autre athlétique, et que le premier n'est ni sûr de lui ni de ses convictions politiques officielles, ce qui s'exprime à plusieurs reprises par ses mimiques et ses gestes. En outre, un spectateur vigilant aperçoit aisément la ressemblance entre J-E.F. et Bernard-Henri Lévy, tandis que C.B. ressemble à Daniel Philpott, jeune représentant du conservatisme, qui ne souhaite pas qu'immigrants s'installent dans son pays. Ainsi, le statut de ces

⁵ Dans la suite nous allons citer certaines séquences de l'audiodescription transcrite par Styburska (2019) dans son travail de maîtrise, préparée sous notre direction.

⁶ Dziemiok (1967, p. 59) énumère plusieurs techniques de création du comique, parmi lesquelles se trouve le **contraste** ou la juxtaposition : des phénomènes considérés comme éloignés, incommensurables ou inadéquats au contexte.

⁷ Ou des contrastes entre les attentes du récepteur et la réalisation linguistique d'une séquence concrète dans un contexte donné (Cf. p.ex. Lipińska, 2014).

deux personnages, dès le début de cette histoire, est bâti sur un fond socio-politique et détermine le déroulement de l'histoire racontée dans la suite. Le manque de cette information dans l'audiodescription peut bloquer la possibilité d'interpréter par les récepteurs le comique de certains messages qui suivent.

La deuxième source du comique est constituée par le contraste entre la famille Fougerole et son habitation par rapport à la famille de Bibik, un Rom qui vient habiter sur la possession de son hôte, avec sa caravane. Tous ces contrastes sont censés démontrer que ces deux mondes doivent affronter beaucoup de barrières pour s'intégrer, tandis que l'ouverture aux autres, proclamée par certains groupes politiques, incarnés dans cette histoire par J.-E.F. et sa famille, donne lieu à de nombreux quiproquos.

L'action de ce film se déroule particulièrement dans deux endroits : à la maison et au jardin des Fougerole ou dans la caravane de Babik. Le contraste entre ces deux lieux est assurément source de risible. Or, en analysant l'audiodescription, on peut remarquer que les spectateurs aveugles ou malvoyants sont privés de plusieurs détails comiques.

Dès le début du film, on présente une vue panoramique de la maison et du jardin de Fougerole :

Une pelouse impeccablement entretenue borde une maison d'architecte. Un bassin japonais fait face à une baie vitrée au rez-de chaussée. Un Indien sikh en tenue crème s'affaire au-dessus d'un buis taillé en boule [...]. Des plantes vertes retombent le long de la terrasse de l'étage. Plus loin, l'atelier d'un artiste surplombe un étang bordé de saules pleureurs. Le ponton se reflète dans l'eau.

Cette description est suivie par la présentation de l'habitat de la famille Bibik :

Deux caravanes sont sous un pont d'autoroute. Les enfants jouent parmi des poules et un cochon.

La description de l'habitation des Fougerole est relativement complète. La deuxième omet plusieurs éléments importants, comme par exemple, le contraste entre la verdure du terrain habité par J.-E.F. et la couleur grise de l'entourage de Bibik. Par ailleurs, plusieurs éléments manquent dans la deuxième prise de vue : les deux caravanes de Babik sont placées sous une estacade, au centre d'une grande ville, on voit une cuisine provisoire, de la fumée qui s'élève, des cochons et des poules qui courent ; le cadre chaotique et désordonné contraste visiblement avec l'harmonie qui règne autour de la maison des Fougerole. Cette confrontation est amusante, mais on ne trouve aucunement son expression dans l'audiodescription.

Enfin, l'apparence de Babik s'oppose totalement à celle de J.-E.F. et de celle de sa femme Daphné. L'image de Babik correspond à une vision stéréotypée du Rom, avec le teint basané, des cheveux et une barbe noirs, des sourcils touffus et une dent en or. Il porte un costume gris à rayures blanches, une chemise brune à rayures multicolores, dont les boutons en haut sont défaits. Son portrait dans l'audiodescription se ramène à :

[...] un chapeau sur le visage, un Rom est sur un canapé. Il porte des colliers en or et des bagues en argent.

Le spectateur aveugle n'obtient pas non plus d'informations concernant les habits et l'apparence des autres membres de la famille Babik.

En résumé, les descriptions des personnes ou des endroits le plus souvent ne sont pas comiques en elles-mêmes, mais résultent du contraste entre l'apparence et l'environnement, la situation et les attentes sociales en ce qui concerne le scénario d'une telle situation, ou entre l'idiolecte (dialectal ou vulgaire) utilisé par les héros de l'histoire dans un contexte inapproprié⁸.

Le contraste entre les attentes des spectateurs et la visualisation du contexte apparaît, par exemple, dans la scène où Babik se rend compte que sa fille est partie avec Lionel. Il se met en colère en menaçant J.-E.F. Ses fils se joignent à lui. On entend dans l'audiodescription :

Babik, Piti et Crouch arrivent. Ils sont armés. Objectivement, cette information n'est aucunement amusante. Or, l'image nous montre qu'en arrivant, tous les trois tiennent des tubes et des brosses d'aspirateur, donc ce qui fait rire, c'est le contraste entre la compréhension de l'expression : être armé et l'image des objets que les protagonistes tiennent dans les mains. Majoritairement, ce genre de contrastes, source de risible, n'est pas rendu dans l'audiodescription. Évidemment on compte quelques exceptions, par exemple, à un moment, on voit les Fougerole qui se rendent en visite chez la famille de Babik. Dans l'autodescription on entend :

Les Fougerole vont vers la caravane. Daphné est en robe chic.

Le contraste entre les mots *caravane* et *robe chic* souligne l'inadéquation de l'habit à l'endroit de la visite, ce qui est source d'humour, cette fois-ci sauvegardé.

Il faut ajouter à cette analyse, que la description des gestes n'est pas rendue correctement non plus, ce qui renforce l'idée que les spectateurs avec une déficience visuelle sont privés de nombreux effets comiques. En effet, les gestes peuvent : renforcer l'énonciation, la compléter ou la nier, en créant un contraste entre les paroles et les vraies pensées du protagoniste. (Mazur, 2014, pp. 179-197)⁹. Cette figure peut donner lieu à une ironie, une des sources du comique.

Dans le film analysé, on relève beaucoup de gestes qui nient l'énonciation. En principe, J.-E.F. et sa femme expriment dans plusieurs situations leur volonté de recevoir les Roms dans leur maison, mais dans beaucoup de cas, leurs mimiques et leurs gestes manifestent le contraire. Plus l'histoire se développe, plus ils doutent du bien-fondé de leur invitation de Babik et de sa famille, c'est qui le plus souvent n'est pas accessible aux spectateurs aveugles. Ils n'ont pas non plus accès aux nombreuses visualisations de situations absurdes qui peuvent déclencher le rire.

⁸ C'est, par exemple, le cas des comédies de Dany Boon : *Bienvenue chez les Ch'tis* (2008) ou *La Ch'tite famille* (2018), où le metteur en scène exploite l'inadéquation au contexte du dialecte ch'ti, du Nord-Pas-de-Calais, utilisé par les héros de la fiction aux moments inappropriés, ce qui crée un effet comique.

⁹ Les classifications des gestes sont nombreuses (p.ex. Aurore Gastal, 2018 ; Cosnier, Vaysse, 1997 ; Di Pastena, Schiaratura, Askevis-Leherpeux, 2015 ; Krejdlin, Daucé, 2008), mais pour le besoin de cet article, nous citons Mazur (2014), car elle les analyse dans le cadre de l'audiodescription.

Or, dans ce contexte, il faut se rendre compte des proportions entre le prototype textuel de description et celui de narration dans la totalité des séquences de l'audiodescription. Nous pouvons le démontrer sur la base des statistiques du film analysé, qui ne sont peut-être pas généralisables, mais qui ont le mérite d'apporter une vision approximative de l'ensemble.

La transcription de l'audiodescription du film *À bras ouverts* comporte 376 séquences. Nous les avons regroupées en 5 catégories sur la base de leur dominante sémantique : description (8%), gestes, mimiques (2%), narration (72%), circonstanciels de lieu (8%), séquences plus développées, comportant plusieurs prototypes (14%)¹⁰. Ces statistiques montrent clairement que la majorité de séquences de l'audiodescription a le caractère plutôt narratif que descriptif.

PROTOTYPE TEXTUEL DE NARRATION

Comme montrent les statistiques précédentes, l'audiodescription ne se ramène pas uniquement au prototype descriptif, car beaucoup d'informations fournies concernent la description des activités. D'après J.-M. Adam (1997, 2002), mais aussi d'autres chercheurs (p.ex. Bremond, 1973 ; Ricoeur, 1986 ; Baroni, 2009), pour qu'on puisse parler d'une narration ou d'un récit « [...] il faut d'abord la représentation d'une *succession temporelle d'actions*, il faut ensuite qu'une *transformation* plus ou moins importante de *certaines propriétés initiales des actants* soit réalisée ou échoue, il faut enfin qu'une *mise en intrigue* structure et donne sens à cette succession d'actions et événements dans le temps » (Adam, 2002, p. 484).

La narration filmique est réalisée d'une part, grâce à une suite d'images successives et de l'autre, par des informations provenant des dialogues. Les spectateurs aveugles ont un accès direct aux dialogues, mais l'audiodescription doit compléter ce savoir par des éléments nécessaires provenant du visuel, afin qu'ils soient à même de reconstruire la trame narrative. Pourtant, aussi bien une suite de propositions, qu'une suite d'images sont soumises à un nombre de règles assurant leur cohérence narrative. Les différences entre narration visuelle et narration verbale ont été analysées dans différents contextes¹¹, mais arrêtons-nous sur la divergence fondamentale entre ces deux modes de construction d'un texte, car c'est, ce qui a un impact sur l'audiodescription. Ce problème est souligné par Vanoye (1989, p. 71), quand il constate que l'image peut nous montrer plusieurs actions simultanées à la fois, ce qui dans un texte ne peut être présenté que linéairement.

L'audiodescripteur perçoit des images dans leur totalité et il doit décider quelles sont les informations de première importance pour la compréhension de l'histoire racontée. Ceci est conditionnée, partiellement par les contraintes techniques de l'au-

¹⁰ La somme de ces chiffres ne fait pas 100%, car il est parfois difficile de trancher net entre ces catégories dans une séquence et par conséquent certains fragments ont été inclus dans deux catégories à la fois.

¹¹ Cf. p.ex. Tomaszkiwicz (2012, 2015).

diodescription. En plus, il doit sauvegarder la cohérence entre ce qui est audible et ce qui est visible, rapporté verbalement par la voix off.

La majorité des séquences narratives dans le film *À bras ouverts* prennent la forme d'énoncés courts, se composant d'un sujet et d'un verbe comme dans les exemples suivants :

Babik avance ; Tous se trémoussent ; Daphné descend ; Babik gesticule ; Babik les observe ; Lambret part. Isabelle arrive. etc. Ils sont souvent accompagnés d'expressions indiquant le lieu des événements : *Sur la terrasse ; Devant la caravane ; Dans l'escalier ; Dehors ; À Paris ; En voiture ; Dans le jardin,* etc.

Pourtant, ces formes, les plus nombreuses dans l'audiodescription, omettent beaucoup d'éléments comiques. Il en résulte que cette forme de traduction intersémiotique, conforme aux règles générales des standards nationaux ou internationaux, ne convient pas à la tâche de rendre l'humour d'une comédie et ainsi, bloque la reproduction de la « dominante sémantique » de l'œuvre originale. Il convient alors de réfléchir aux moyens de remédier à cette inconvenance. Nous pensons qu'une des possibilités de sauvegarder les effets ludiques d'une comédie consiste à prendre en compte les techniques d'une traduction intersémiotique créative.

VISION CRÉATIVE DE L'AUDIODESCRIPTION

La majorité des prescriptions nationales concernant la stylistique de l'audiodescription sont relativement strictes : « La description **doit être réalisée de façon objective** pour ne pas imposer ses propres sentiments mais les provoquer. [...] La description doit être précise et contenir les quatre informations principales : **les personnes, les lieux, le temps, l'action.** [...] L'audiodescripteur **ne doit pas interpréter les images mais les décrire** ; il ne doit pas déformer les informations ni le déroulement de l'histoire. [...] »¹² (nous avons souligné en gras les mots sur lesquels nous souhaitons attirer l'attention). Pourtant, plusieurs de ces règles ne sont pas claires, car il est difficile de juger dans quelle mesure « une description est objective », comment l'audiodescripteur doit « prendre en compte l'action » et comment « il ne doit pas interpréter, mais décrire ».

Face à ces doutes, Szarkowska, dans ses publications (2013, 2014) évoque une autre forme d'audiodescription alternative, qu'elle appelle *l'audiodescription d'auteur* (*auteur description – AAD*) (Szarkowska, Wasylczyk, 2014, p. 48). Cette proposition provient de la notion de *cinéma d'auteur* qui se caractérise par un style de mise en scène reconnaissable par sa spécificité. Très souvent dans ce type de films, le

¹² Nous citons ces règles en français (Cf. CSA. La Charte de l'audiodescription. Principes et orientations. pdf, consulté le 19.04.2021), mais elles sont formulées d'une manière plus ou moins semblable dans d'autres documents de ce type: Szymańska B., Strzyński T. (2010) ou dans : « The Audio Description Project » (<https://www.acb.org/adp/>, consulté le 19.04.21).

metteur en scène est en même temps l'auteur du scénario. En conséquence, il laisse une certaine empreinte dans ses productions, reconnaissable par les récepteurs. Le rôle de l'audiodescripteur dans ce cas est défini par Szarkowska : « The main function of auteur description is to immerse spectators who are blind or have low vision in the story world created by the film's director » (Szarkowska, 2013, p. 383). Elle souligne que dans ce type d'audiodescription le traducteur est plus libre dans le choix des éléments qu'il veut transmettre afin de personnaliser la relation de la narration et qu'elle puisse contenir « la description des émotions, des métaphores, des références au langage du film » (Szarkowska, 2014, p. 49). De leur part, Chmiel et Mazur (2014, p. 287) soulignent que l'utilisation de certains éléments du scénario par le traducteur peut augmenter l'effet amusant d'une comédie.

Or, on peut aussi se demander si cette ingérence dans le script n'ôte pas au spectateur aveugle la possibilité d'interpréter lui-même l'histoire racontée. Il est difficile de répondre à cette question, car les opinions des récepteurs sont variables. Zabrocka (2014) présente des résultats intéressants de sa recherche concernant la comparaison de la réception de l'audiodescription classique et artistique par des enfants aveugles. Il en résulte, que les préférences des récepteurs sont variées. Ceci fait penser aux solutions proposées par Szarkowska et Wasylczyk (2014) et Chmiel et Mazur (2014) de prévoir deux pistes d'audiodescription au choix : une standard et une autre créative.

EXEMPLES DE SOLUTIONS POUR SAUVEGARDER L'EFFET COMIQUE DANS LE FILM : *À BRAS OUVERTS*

Nous défendons l'idée que l'audiodescription créative ne devrait pas être uniquement réservée au cinéma d'auteur, car elle peut fonctionner dans le cadre de différents genres filmiques en vue de reconstruire la dominante sémantique de l'œuvre. Dans le cas des comédies, par exemple, on pourrait, par endroits, suggérer que l'image décrite est amusante. Ainsi, quand on apprend de la voix off que : *Ravi est sur la table*, il serait bienvenu d'y ajouter : *observant dégusté un cochon faisant du grabuge dans le salon*. La simple constatation que « Ravi est sur la table » n'est pas comique, mais le contraste entre son habit, ses manières hautaines et son dégoût par rapport au cochon faisant le désordre dans le salon snob et bien rangé, déclenche le rire.

De même, la voix-off qui dit : *Sima sort*, n'a rien d'amusant, mais le simple fait d'ajouter : *avec un cochon en laisse, comme un chien*, peut créer un effet comique. La constatation : *Dans la caravane, Jean-Étienne s'embarlificote dans son couchage*, ne deviendra pas drôle sans un ajout de type : *très inconmode par rapport à son lit large dans sa chambre spacieuse*. Peut-être ces précisions prennent trop de temps et d'espace entre les séquences enregistrées de dialogues, mais il serait souhaitable de bien pondérer l'information venant des dialogues avec celle provenant de la description du visuel pour reconstruire correctement la dominante sémantique d'une œuvre comique.

CONCLUSION

Il est difficile d'imposer aux personnes à l'acuité visuelle déficiente une façon unique de recevoir un film. Certains préfèrent être libres d'interpréter le message et d'autres acceptent plus volontiers d'être guidés par l'audiodescription (Zabrocka, 2014 ; Szarkowska et Wasylczyk, 2014). Mais admettons qu'une comédie est un art destiné à une large audience. Pour ses spectateurs, il faut absolument sauvegarder la dominante sémantique, à savoir l'effet de rire. Un descripteur, tout en admettant les règles générales de cette forme devrait disposer d'une certaine liberté dans sa façon de rendre l'effet risible de ce genre filmique et recourir à une sorte d'équivalence fonctionnelle permettant de recréer les valeurs fondamentales d'une production humoristique. Bref, nous pensons que l'idée de prévoir plusieurs pistes d'audiodescription, ce que nous avons évoqué plus haut, pourraient donner plus de liberté à l'audiodescripteur lui-même, qu'au récepteur aveugle dans son choix d'une des versions disponibles. C'est probablement une des solutions qui devrait être analysée plus profondément dans l'avenir.

BIBLIOGRAPHIE

- Adam, J.-M. (1997). *Les textes : types et prototypes*. Paris : Nathan Université.
- Adam, J.-M. (2002). Description, Récit. In P. Charaudeau, D. Mainguenu (ed.), *Dictionnaire de l'analyse du discours* (pp. 164-168, 484-487). Paris : Seuil.
- Barańczak, S. (1992/1994). *Ocalone w tłumaczeniu. Szkice o warsztacie tłumacza poezji z dołączeniem malej antologii przekładów*. Poznań : Wydawnictwo a5.
- Baroni, R. (2009). *L'Œuvre du temps. Poétique de la discordance narrative*. Paris : Seuil.
- Bastin, G.L. et Cormier, M.C. (2007). *Traducteur*. Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal
- Bremond, C. (1973). *Logique du récit*. Paris : Seuil.
- Chmiel, A. et Mazur, I. (2014). *Audiodeskrypcja*. Poznań : Wydział Anglistyki UAM.
- Cosnier, J., Vaysse, J. (1997). Sémiotique des gestes communicatifs. *Nouveaux actes sémiotiques*, 52, 7-28.
- Di Patena, A., Schiaratura, L.T., Askevis-Leherpeux, F. (2015). Joindre le geste à la parole : les liens entre la parole et les gestes co-verbaux. *L'Année psychologique*, 3 (vol. 115), 463-49.
- Dziemiok, B. (1967). *O komizmie*. Warszawa : Książka i Wiedza.
- Gastal, A. (2018). Analyse des gestes spontanés à visée communicative chez quatre adolescents paralysés cérébraux dont l'intelligibilité est réduite en dépit de troubles moteurs prédominants : quand l'intention dépasse l'imperfection de la réalisation. In *Médecine humaine et pathologie*, dumas-01828214.
- Hendrykowski, M. (1994). *Słownik terminów filmowych*. Poznań : ARS NOVA.
- Krejdlin, G. et Daucé, F. (2008). Le langage du corps et la gestuelle (kinésique) comme champs de la sémiotique non-verbale : idées et résultats. *Cahiers slaves*, 9, 1-23.
- Legeżyńska, A. (1997). Tłumacz jako drugi autor – dziś. In A. Nowicka-Jeżowa, D. Knysz-Tomaszewska (red.), *Przekład literacki. Teoria, historia, współczesność* (pp. 40-50). Warszawa : PWN.
- Lipińska, M. (2014). Mechanizmy komizmu we francuskich dowcipach. *Rozprawy Komisji Językowej ŁTN, LX*, 183-202.
- Mazur, I. (2014). Gestures and facial expressions in audio description. In A. Maszerowska, A. Matmala, P. Orero (eds.), *Audio Description. New perspectives illustrated* (pp. 179-197). Amsterdam : John Benjamins.
- Ricoeur, P. (1986). *Du texte à l'action*. Paris : Esprit/ Seuil.
- Styburska, M. (2019). *Transfert du comique dans l'audiodescription sur l'exemple du film „À bras ouverts“ de Philippe Chauveron*. Travail de maîtrise sous la direction de T. Tomaszkiwicz, UAM, Wydział Neofilologii.
- Szarkowska, A. (2013). Auteur Description: From the Director's Creative Vision to Audio Description. *Journal of Visual Impairment & Blindness*, September-October, 383-387.
- Szarkowska, A. et Wasylczyk, P. (2014). Audiodeskrypcja autorska. *Przekładaniec*, 28, 48-62.
- Szymańska, B. et Strzyński, T. (2010). *Standardy tworzenia audiodeskrypcji do produkcji audiowizualnych*. Białystok : version pycopiée.
- Tomaszkiwicz, T. (2012). Audiodescription : une nouvelle forme de la traduction intersémiotique ? In A. Dutka-Mańkowska, A. Kieliszczyk, E. Pilecka, *Grammaticis Unitis. Mélanges offerts à Bohdan Krzysztof Bogacki* (pp. 288-298). Warszawa : Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.
- Tomaszkiwicz, T. (2015). Faire voir aux aveugles et aux malvoyants le fond d'une diégèse filmique. In T. Muryn et S. Mejri (eds.), *Linguistique du discours : de l'intra- à l'interphrastique* (pp. 233-246). Frankfurt am Main : Peter Lang.
- Vanoye, F. (1989). *Récit écrit, récit filmique*. Ligugé, Poitiers : Nathan Université.
- Zabrocka, M. (2014). Audiodeskrypcja tradycyjna a audiodeskrypcja artystyczna: o wpływie języka i formy audiodeskrypcji na komfort jej odbioru przez osoby niewidome i niedowidzące, <http://dx.doi.org/10.18778/7969-107-4.40>, consulté le 18.12.2020.

SITOGRAPHIE

- CSA. La Charte de l'audiodescription. Principes et orientations. PDF (consulté le 19.04.2021)
<http://www.euroblind.org/newsletter/2016/july-august/fr/presentation-de-laudiodescription> (consulté le 10.12.2020)
- ITC Guidance On Standards for Audio Description, May 2000. PDF (consulté le 7.12.2020)