

La redondance, principe moteur de la cohésion du film sous-titré : étude de cas

Olli Philippe Lautenbacher

Université de Helsinki

Résumé

Le présent article a pour objet de préciser la mécanique de la *cohésion* et de la *cohérence* dans les documents audiovisuels sous-titrés en soulignant l'idée qu'elle se fonde sur la *référence* et que le principe moteur en est la *redondance*, concept qui à nos yeux mérite d'être réhabilité dans une certaine mesure. Pour le récepteur, comprendre une séquence de film revient à reconstituer les liens cohésifs entre des éléments référentiels qui peuvent être donnés ou sous-entendus. La reprise sémantique, de type mémorielle, suit un principe d'enchâssement d'antécédents et de déclencheurs, ces derniers pouvant être de nature variée : dénominations, reprises pronominales, images, sons. L'antécédent recherché, quant à lui, peut parfaitement relever du non-dit et exiger ainsi du spectateur une assignation du signifié fondée sur sa connaissance du monde ou sur les champs associatifs qui s'offrent à lui au sein du document. Des exemples tirés d'un extrait de long-métrage français illustreront le fonctionnement de la redondance multimodale et de la cohésion narrative. Ces mêmes exemples seront ensuite analysés selon la réception qui en a été faite par un public allophone dans trois situations de sous-titrage différentes.

Mots-clés

Redondance, cohésion, multimodalité, sous-titrage, réception

Redundancy, the driving force of cohesion in subtitled movies: A case study – Abstract

This article aims at redefining the mechanics of *cohesion* and *coherence* in subtitled audiovisual documents by emphasizing how cohesion is built upon *reference* and that its driving force is *redundancy*, the latter concept being in some need of rehabilitation, in our view. For the receiver, understanding a film excerpt consists above all in reconstructing the cohesive links between referential elements, which can be either given or implicit. Semantic recovery (which is of mnemonic rather than textual type) follows a principle of embedded anaphors or cohesive chains, where the triggering element can be of various natures: name, pronoun, picture or sound. The designated element, in turn, can perfectly turn out to be undefined, in which case the receiver has to identify the most plausible referential content through his own background knowledge or from the associated context suggested to him by the document. Examples of multimodal redundancy and narrative cohesion will be taken from a French feature film, and analysed through the reception they encountered among foreign viewers, grouped under three different subtitle conditions.

Key words

Redundancy, cohesion, multimodality, subtitling, reception

1. Introduction

Dans cet article, nous voudrions revenir sur le fonctionnement de la *cohésion*, telle qu'elle apparaît dans les documents scriptovisuels et surtout audiovisuels, en cherchant avant tout à en préciser l'origine et la nature. Nous tenterons également de montrer comment le sous-titrage, bien que s'ajoutant au film a posteriori, vient en réalité s'imbriquer aux structures cohésives préexistantes du document multimodal.

La cohésion, tant du point de vue de son élaboration initiale (par les auteurs d'un document donné) que de celui de sa perception ou de sa reconstitution mentale (par les récepteurs de ce même document), provient, comme on l'admet communément, de liens référentiels existant entre les divers éléments visuels, textuels et/ou auditifs interagissant au sein dudit document. L'analyse multimodale développée notamment par Baldry & Thibault (2006) révèle bien comment ces divers éléments, dans une publicité audiovisuelle par exemple, se combinent entre eux pour diriger l'interprétation globale qui en découle. Barthes (1964) avait d'ailleurs déjà clairement posé, mais dans une optique plus sémiotique, les jalons de ce type d'analyse fondée sur l'interaction des éléments constitutifs de l'affiche publicitaire, avec sa fameuse description de « l'italianité » telle qu'elle apparaissait dans la publicité des pâtes Panzani.

Il convient de préciser que toute interprétation implique également des liens référentiels vers les connaissances partagées par les acteurs de la communication (émetteurs et récepteurs). D'aucuns préfèrent, en partie pour cette raison, établir une distinction nette entre *cohésion* et *cohérence*, le premier terme renvoyant à une forme d'unité logique interne au document (son « sens »), le second relevant plutôt de la perception de la fonction et du sens global du document dans un contexte plus général (sa « signification »). Cette dichotomie, qui a été soulignée notamment par De Beaugrande et Dressler (1981), mérite cependant d'être atténuée, du moins dans la mesure où, dans les deux cas, il est question d'un système de mise en relation de nature référentielle, et que souvent, cette relation se fonde sur des éléments implicites ou présupposés.

En nous basant sur une étude de cas, nous allons voir que si la nature fondamentale des liens qui tissent la cohésion (et la cohérence) est celle de la *référence*, son principe moteur semble bien être celui de la *redondance*. En ce qui concerne cette notion, nous rejoindrons en partie ici le point de vue de Le Bohec et Jamet, citant une présentation de Vetere et Howard (1999, p. 184) :

« Dans le langage de tous les jours, la redondance tend à posséder une connotation péjorative. Ce mot est souvent utilisé pour décrire un aspect ou un élément d'un système qui est superflu ou inutile. *Cependant, nous ne considérons pas la redondance comme intrinsèquement positive ou négative.* La redondance apparaît lorsqu'un aspect d'un système peut être enlevé ou ignoré sans engendrer de perte ou de dégradation. Elle existe lorsqu'il y a "davantage que le minimum". Définir le "minimum" dépend beaucoup du contexte d'utilisation et des contraintes du système. » (Traduit dans Le Bohec et Jamet, 2005, p. 99 ; c'est nous qui soulignons)

En nous inspirant des précisions terminologiques de Le Bohec et Jamet (2005), nous nous proposons de redéfinir le terme de manière neutre, c'est-à-dire en mettant de côté la question de la superfluité des éléments redondants (ou « tautologie sémiotique », selon Tortoriello, 2011, p. 73), car celle-ci ne dépend en définitive que des connaissances préalables de chaque récepteur. Ainsi, nous dirons que la redondance se réalise, au niveau du document-même,

dans la duplication de référents sous différentes formes et, au niveau de la réception, dans la mise en relation de ces éléments internes au document non seulement entre eux, mais également avec les connaissances antérieures pertinentes des récepteurs.

Dans le domaine de la communication publicitaire, l'importance de la redondance sémiotique a été clairement démontrée, tant par Barthes (1964) que plus récemment par Guidère (2000), entre autres. La structure cohésive d'une affiche publicitaire réside en effet dans la coprésence d'éléments textuels et visuels dont certaines facettes, sémantiquement apparentées, guident la réception de façon concentrique vers une lecture particulière du document ou de l'une de ses parties, grâce à un partage de référents communs.

À titre d'exemple préliminaire, considérons la structuration interne d'une affiche publicitaire. Celle du parfum « Initial » de Boucheron contient les éléments visuels et textuels suivants : un fond noir et bleu sombre, contre lequel se dessinent, en haut de l'affiche, les reflets d'un visage féminin en plan rapproché et aux yeux à demi clos, la tête tournée vers le haut, vers la source de la lumière. À droite, le flacon de parfum, de la forme d'un pendentif ou d'une larme constituée d'une perle, apparaît fortement éclairé contre la zone bleue de l'affiche, à côté du nom « INITIAL » et du slogan « LE PARFUM PERLE », juste en-dessous. À gauche, des larmes rondes et brillantes semblent goutter de l'œil visible de la femme tout en formant une courbe pour finalement ressembler à un collier qu'elle porterait autour du cou. Enfin en bas de page figurent la marque (ou le logo) et l'origine, « BOUCHERON, PARIS ».

Dans cette publicité, la redondance concerne la quasi-totalité des éléments en jeu : l'idée de perle s'associe ainsi à la fois au bleu marine du fond des mers, ce qui est souligné également par la lumière semblant émaner de la surface des eaux et éclairant la femme qui s'y trouve et qui, du coup, pourrait également être perçue comme une sirène. « *Initial* » prend par la même occasion un sens, celui de début, d'origine et de pureté, à mettre en parallèle avec l'idée d'océan primordial, lieu de naissance de la vie. Les liens entre le flacon, les perles, les larmes viennent également soutenir cette idée de fluide d'une pureté originelle. Le flacon et le collier de larmes-perles se rejoignent quant à eux dans la connotation de luxe et de beauté féminine qu'ils véhiculent, renforcé par l'éclairage argenté du visage qu'on devine maquillé.

Ce que ce bref descriptif révèle avant tout, c'est que l'affiche ne fait aucune mention explicite ni de l'eau, ni du fond des mers, ni de la pureté originelle ou du luxe, et pourtant, c'est bien dans ce sens que s'opère la lecture du tout. Autrement dit, la cohésion de ce texte publicitaire se fonde largement sur une série de *reprises sémantiques*, mais portant sur des facettes implicites ou sous-entendues qui ne seraient que partiellement véhiculées par les éléments distincts de l'affiche si ces derniers étaient considérés séparément les uns des autres. La cohésion provient donc ici de la redondance de certains traits sémantiques que partagent les éléments en présence.

Ce type de redondance régit également le langage cinématographique. Dans ce contexte, toutefois, d'autres facteurs viennent s'ajouter au système des structures cohésives, parmi lesquelles le montage (la succession des plans et séquences, donc la temporalité¹) et la bande-son (voix, bruits, musique). Mais là encore, la cohésion découle d'une concentration multimodale dirigée vers un noyau sémantique commun. Du point de vue de la réception, « comprendre » une séquence audiovisuelle – ou en établir la cohérence – revient ainsi essentiellement à repérer ou reconstituer les structures cohésives suggérées par l'émetteur

¹ Séquentialité picturale que l'on retrouve également, mutatis mutandis, dans le domaine de la bande dessinée.

(le réalisateur et son équipe de dialoguistes, monteurs, compositeurs, sonorisateurs etc.). Pour cela, le récepteur doit se baser sur les rapports de référence qui peuvent s'établir aussi bien de manière endophorique qu'exophorique.

L'analyse que propose Wildfeuer (2012) d'un court-métrage appelé « Words »² permet de bien saisir comment les segments successifs du discours (les plans) s'y rattachent les uns aux autres notamment via un système de relations « parallèles », fondées sur une « similarité sémantique » (p. 188) : les neuf séquences du film sont en effet constituées de plans qui, a priori, ne présentent pas de rapport évident entre eux (temporel, spatial ou causal, par exemple), mais qui partagent néanmoins un trait commun : la suite des images consécutives y déclenche chez le récepteur l'activation mentale d'un mot particulier (tel le verbe que l'on emploierait pour décrire chacune des activités montrées au sein d'une séquence), d'où le titre du court-métrage. Cela revient à dire que ce qui crée la cohérence est, là encore, la redondance d'un implicite restituable par le spectateur.

Dans ce travail de restitution des structures cohésives, le rôle du sous-titrage est évidemment central, pour deux raisons au moins. D'une part, même s'il est ajouté à la multimodalité originale du film a posteriori, il en intègre néanmoins les structures, puisque le récepteur l'utilise à des fins d'interprétation au même titre que les autres éléments sémiotiques en présence. D'autre part, les sous-titres sont a priori bien plus qu'un moyen de traduire les dialogues uniquement : leur fonction primordiale est de compenser, autant que faire se peut et par rapport au public ciblé, toute lacune que pourrait avoir le récepteur du film sous-titré face à une production audiovisuelle étrangère, c'est-à-dire, au-delà des compétences insuffisantes en langue, les lacunes en matière de référents culturels auxquels peuvent renvoyer l'image ou la bande son (Lautenbacher, 2010 ; Tortoriello, 2011). Nous verrons plus loin quel impact les différents sous-titres peuvent avoir sur la réception de la cohésion, autrement dit la construction de la cohérence.

2. Types de cohésion et référence

Dans leur fameux ouvrage consacré à la cohésion linguistique en anglais, Halliday et Hasan (1976) ont défini la cohésion comme étant « une *relation sémantique* entre un élément inclus dans un texte et un quelconque autre élément [du même discours], crucial pour son interprétation » (p. 8). Les auteurs précisent aussi que pour qu'il y ait cohésion, cette interprétation doit se faire par *référence* à cet autre élément (p. 11).³ Partant de considérations essentiellement phrastiques pour leur définition, Halliday et Hasan proposent d'y distinguer un certain nombre de sous-catégories (ou « types de cohésion ») propres au fonctionnement de la langue : la référence, la substitution, l'ellipse, la conjonction et la cohésion lexicale (p. 13). Nous allons voir que dans le contexte multimodal du cinéma, toutefois, cette classification mérite d'être légèrement repensée.

Le premier « type » de Halliday et Hasan (1976), à savoir la *référence*, demeure évidemment central pour l'analyse de la cohésion des documents multimodaux également, puisqu'il est nécessaire à toute construction du sens. La référence peut être situationnelle (« exophorique », c'est-à-dire liée aux connaissances extratextuelles partagées et donc à la « cohérence » mentionnée plus haut) ou bien textuelle (« endophorique », donc liée à la

² À visionner par exemple sur <http://theawesomer.com/words-short-film/55876/> (site consulté le 29 août 2014).

³ C'est nous qui traduisons et qui soulignons.

cohésion, interne au document).⁴ Les auteurs distinguent par ailleurs l'endophrase anaphorique, renvoyant à un antécédent identifiable dans le cotexte qui précède, et l'endophrase cataphorique, sans doute moins évidente du point de vue de la cohésion puisqu'il renvoie au discours à venir. Mais dans chacun de ces cas, il n'en reste pas moins que l'élément auquel il est fait allusion doit être identifiable d'une manière ou d'une autre par le récepteur (p. 33). Pour la cataphore, cette instanciation se fait simplement a posteriori et suppose ainsi une attente de la part de ce récepteur, afin qu'elle soit sémantiquement complétée.⁵

Un constat qui mérite toutefois d'être relevé, c'est que la référence se situerait selon les auteurs sur le plan de la sémantique, alors que la substitution et l'ellipse se placeraient sur celui de la grammaire (p. 89). Or dans un système de cohésion multimodale, seul le premier type de cohésion est réellement adapté pour décrire des liens qui s'établissent avec des éléments visuels du document, du moins dans la mesure où une « grammaire de l'image » reste encore à définir. Ceci ne veut pas dire que l'ellipse ou la substitution sont absentes des systèmes de cohésion filmiques mais, contrairement à ce qu'en disent Halliday et Hasan, leur description doit nécessairement dépasser le seul cadre d'items lexicaux ou phrastiques et doit se placer elle aussi au niveau du sens, à l'instar de la référence telle qu'elle a été décrite par les auteurs :

It has been pointed out that reference, while it is expressed by grammatical means, is actually a semantic relation, a relation between meanings of particular instances rather than between words or other items of linguistic form. (Halliday & Hasan, 1976, p. 304)

Il faut en effet convenir que pour remplacer un élément – quel qu'il soit – par un autre (ou en faire l'ellipse, ce qui revient à créer une substitution par un élément zéro, comme le précisent d'ailleurs les auteurs eux-mêmes), la relation de référence demeure nécessaire : l'antécédent doit être connu, c'est-à-dire sémantiquement plein, pour pouvoir être remplacé ou omis.

Ce même constat vaut pour tous les types de cohésion énumérés par les auteurs. La substitution et l'ellipse, mais également la conjonction, qui complète une information donnée auparavant, et les divers phénomènes de cohésion lexicale (parallélisme, paraphrase, répétition totale ou partielle) impliquent tous la présence d'au moins deux éléments reliés entre eux par un lien de référence commune : le *déclencheur* (élément appelant une référence) et l'*antécédent* (élément servant de support au référent). L'interprétation du déclencheur, c'est-à-dire sa pleine compréhension, exige l'identification d'au moins un antécédent⁶, qui instancie cet appel par la complémentation sémantique qu'il apporte.

Dans le contexte des documents multimodaux traités ici, il peut être intéressant d'opter pour une conception mémorielle (plutôt que textuelle) de ces liens, car cela permet de contourner le problème de l'opposition trop stricte traditionnellement établie entre la paire endophrasique *cotexte–anaphore* et la paire exophrasique *contexte–deixis*. En référence à Kleiber (2001, p. 29), on pourra dire :

⁴ Nous reviendrons plus loin sur le fait que dans notre approche, et contrairement à Baumgarten (2008) par exemple, étant donné que le film constitue un « texte » audiovisuel, c'est-à-dire une entité multimodale, la notion « d'exophrase » ne saurait renvoyer ici aux images du film, mais bien au monde extérieur.

⁵ On notera en passant que la cataphore, procédé narratif créant une attente, semble aujourd'hui extrêmement fréquent au cinéma et peut-être surtout dans le monde des séries télévisées.

⁶ Par souci de clarté, nous garderons ici le terme courant d'« antécédent » malgré sa connotation d'antériorité, même si dans le domaine audiovisuel du moins, la cataphore et peut-être surtout la simultanéité sont parfaitement envisageables, voire fréquents.

- est anaphorique une expression qui renvoie à une entité déjà connue par [le récepteur]⁷, c'est-à-dire un « référent » présent ou déjà manifeste dans la mémoire immédiate [...];
- est déictique une expression qui introduit un nouveau référent dans le modèle discursif.

Autrement dit, les relations anaphoriques des documents multimodaux peuvent aussi bien renvoyer au cotexte endophorique qui précède qu'au contexte exophorique des connaissances partagées entre émetteur et récepteur. De plus, l'avantage de l'approche mémorielle est qu'elle permet de maintenir la distinction anaphore/deixis sur le plan de la représentation (intra)filmique, en faisant abstraction de la situation effective dans laquelle se trouve le spectateur (salle de cinéma etc.), celle-ci n'ayant que plus rarement un impact significatif en soi sur le jeu des renvois référentiels⁸. Aussi un lien déictique peut-il se réaliser à l'intérieur du « texte » qu'est le document audiovisuel, puisque l'image y fait figure de « situation », et inversement, une anaphore peut parfaitement être exophorique.

Nous posons ainsi la référence au centre de la question de la cohésion. En tant que système de relation entre un déclencheur et un antécédent mnémotique, la référence est une nécessité pour tous les « types » de cohésion relevés par Halliday et Hasan (1976). La nature mémorielle de la référence permet également d'en préciser le cadre : l'anaphore et la deixis peuvent ainsi tous deux être soit endophoriques soit exophoriques, dès lors qu'il s'agit de textes audiovisuels.⁹

3. Portée, reprise et enchâssement de la référence

Le deuxième aspect fondamental de la cohésion multimodale est ce que nous avons appelé la *redondance*. Dans l'ouvrage de Halliday et Hasan (1976), cette caractéristique est mentionnée pour certains types de cohésion, notamment lexicale, où il est question de « réitération ». La reprise d'un antécédent lexical peut ainsi prendre diverses formes : la répétition de l'item lexical, sa reprise par un synonyme, un hyperonyme ou un lexème de portée plus générale (p. 279). Dans les cas les plus simples d'itération, l'élément déclencheur et son antécédent ont exactement le même référent : c'est le cas de la répétition. Dans les liens de synonymie, l'exactitude de la correspondance est sans doute déjà plus approximative. L'hyperonyme, quant à lui, ne partage plus qu'une référence partielle avec son hyponyme, bien qu'il s'agisse toujours de l'ensemble du sémantisme du terme sous-ordonné. Mais les liens de référence entre items peuvent aussi bien se réaliser en termes de partie-tout ou se placer par exemple au niveau du champ associatif qu'ils partagent.

Quelques remarques s'imposent ici. La première concerne la *portée* de la référence partagée : d'une part, celle-ci n'est pas nécessairement totale, autrement dit, le lien de référence peut parfaitement être conçu en termes de *méronymie*, où seule une partie de l'antécédent sert de référent à l'élément déclencheur, et non le tout. L'exemple linguistique suivant (qui bien

⁷ Nous aurons remplacé ici le terme d'« interlocuteur » employé par Kleiber par celui de « récepteur », pour adapter la description au contexte qui nous occupe.

⁸ On trouve ainsi certains cas assez particuliers, où le réalisateur, dans une logique de mise en abyme du cinéma en tant que spectacle, force le public à prendre conscience de son statut de spectateur. Nous pensons par exemple à la phrase tirée de *Soigne ta droite* de Jean-Luc Godard : « C'est dans le dos que la lumière va frapper la nuit » en séquence finale, au moment où les lumières s'allument dans la salle et que le projecteur, derrière le public, s'éteint.

⁹ Notons toutefois que la *cataphore* exophorique (renvoi à un antécédent que le récepteur ne découvrirait qu'après la lecture du texte) ne saurait être prise en compte ici. En revanche, elle serait sans doute importante dans une étude de *l'apprentissage*.

entendu trouve son équivalent visuel dans le montage cinématographique) suffit à montrer cela : « *J'approchai d'une villa, en quête d'un abri. Le portail était verrouillé.* » Dans cet énoncé, c'est non seulement la relative proximité entre le mot *villa* et la forme définie de *portail* qui nous incitent à créer un lien entre ces termes, mais aussi le fait que le second terme constitue, selon notre connaissance du monde, une partie du premier. En transposant ceci à l'image, nous pourrions avoir successivement un plan général où apparaîtrait une villa, suivi d'un plan plus rapproché de la serrure d'un portail qu'on essaierait d'ouvrir, par exemple. Et il en va ici comme avec le langage : c'est la mise en relation de ces deux images qui permet de construire l'idée que le portail montré est celui de la villa en question. Dans la réalité du tournage, ce n'est pas nécessairement le cas, mais cela n'a aucune incidence sur la diégèse.

D'autre part, la référence ne constitue pas nécessairement non plus une partie intrinsèque des éléments mis en relation, au sens strict de partie liée à leur « essence » ou à leur « substance » ; elle peut tout aussi bien impliquer des qualités extrinsèques, à condition que celles-ci trouvent un ancrage sémantique dans l'antécédent. C'est la raison pour laquelle nous avons avancé plus haut l'idée d'un partage de *traits sémantiques*, concept suffisamment malléable pour inclure des éléments qui relèvent par exemple du *champ associatif* auquel renvoie l'antécédent. Dès lors qu'il est question de textes multimodaux, dont les référents peuvent être également induits par des éléments visuels et sonores, cette dernière notion nous semble tout indiquée ici, du moins dans l'acception qu'en donnent Picoche et Niklas-Salminen, selon Trudel (2009) :

[Pour Niklas-Salminen (1997),] le *champ associatif* est formé de tous les mots réunis autour d'une notion donnée (l'idée d'argent appelle les termes *riche, acheter, crédit, finance, placement, faillite, avaricieux*, etc.) [...]

[Définissant les champs associatifs] comme « ensemble[s] de mots fréquemment associés dans des contextes traitant d'un même sujet » (p. 67), [Juliette Picoche (1977)] retient de ces « lexiques de situation » le fait qu'ils permettent la mise au jour d'une structure profonde, d'un univers sémantique, de classes sémantiques homogènes, déterminables au sein d'un corpus par exemple. Cette « technique » représente aussi selon nous un intérêt certain en raison de la reconnaissance de l'action du contexte dans la structuration du sens. (pp. 2-3. Les italiques sont de l'auteur.)

Ainsi dans un énoncé du type « *Le vent se levait sur la côte déserte. Déjà, les embruns me mouillaient le visage* », le fait d'avoir le *visage mouillé* implique l'activation de l'idée d'*eau*. Cet élément est l'une des parties constitutives de l'*embrun*, défini dans *Le Petit Robert* (2012) comme « poussière de gouttelettes formée par les vagues qui se brisent, et emportée par le vent ». Notons au passage que cette définition du dictionnaire ne renvoie à son tour qu'indirectement à l'*eau*, via la notion de « gouttelettes ». D'autre part, *les embruns*, en partie à cause de sa forme définie, sert aussi de déclencheur à une recherche référentielle dans ce qui précède (« Quels *embruns* ? »). Cette quête mène à la prise de conscience d'un ensemble d'éléments qui s'instancient dans un même champ associatif qu'*embruns* : *le vent* (qui souffle) et *la côte* (qui elle, implique *la mer*, donc *l'eau* et *les vagues*). Or, le vent a un effet causal sur les vagues ainsi rendues présentes à l'esprit, et l'on retombe par-là même sur la définition de l'*embrun*. Dans le même ordre d'idées, le mot *déjà* active lui aussi une recherche d'antécédent (« *Déjà* par rapport à quoi ? ») et mène à l'assertion *le vent se levait*, donc à l'idée d'une transformation météorologique en cours, dont l'émetteur laisse entendre par l'emploi de *déjà* qu'elle est peut-être plus rapide que prévu. C'est ce type de renvois référentiels qui constitue le socle de la cohésion.

Autre remarque importante : tout lien référentiel constitue *une reprise*, qui peut prendre la forme d'une répétition pure et simple, d'une reformulation (via un synonyme, une paraphrase, l'emploi d'un pronom etc., qui en fin de compte se résument à des substitutions), mais aussi d'un parallèle de forme ou de la réactualisation d'une facette particulière du contexte, par exemple. Or dans le domaine scriptovisuel (affiche publicitaire, bande dessinée) ou audiovisuel (film, sous-titré ou non), la multiplicité des éléments reprenant d'une manière ou d'une autre ce référent font de la redondance le principe même de leur cohésion.

Dans l'absolu, on pourrait poser que le fondement du système se trouve déjà dans la relation saussurienne qui s'établit entre un concept (le signifié) et sa dénomination (le signifiant). Du point de vue de la cohésion, on pourrait en effet avancer l'hypothèse que le concept y tient le rôle d'antécédent et la dénomination celui de déclencheur et que, dans un contexte exclusivement visuel, une image donnée pourrait jouer ce rôle de déclencheur renvoyant à l'idée (au même titre qu'une étiquette linguistique). Dans les deux cas, nous avons affaire à une « Représentation » (R) servant de « Déclencheur » (D_{éc}) renvoyant à un « Concept antécédent » (CA) dont l'un des traits sémantiques lui sert de « Référent » (R_{éf}) :

$$[CA]_{R\acute{e}f} < [R]_{D\acute{e}c}$$

En revanche, lorsque cette image est mise en relation avec du texte, l'ensemble décrit ci-dessus peut à son tour servir de point de référence (d'antécédent) à sa dénomination linguistique. Ce à quoi l'on aboutit dans tous les cas, est un *système de références enchâssées*, tel que

$$[[CA] < [R_1]]_{R\acute{e}f} < [R_2]_{D\acute{e}c}$$

puis

$$[[[CA] < [R_1]] < [R_2]]_{R\acute{e}f} < [R_3]_{D\acute{e}c}$$

et ainsi de suite. Ceci revient à dire que l'antécédent véritable n'est pas forcément le dernier référent repéré dans le déroulement (textuel/temporel) à lui seul, mais bien l'ensemble que constituent toutes les relations de référence enchâssées dans cet antécédent immédiat. Pour reprendre la formule ci-dessus, le déclencheur [R₃] ne renvoie pas sémantiquement à [R₂] uniquement, mais bien à l'ensemble [CA, R₁, R₂], référent construit en continuité jusque-là et donc « présent ou déjà manifeste dans la mémoire immédiate » (Kleiber, 2001).

Le principe moteur de la cohésion résiderait ainsi dans le fait que la référence, qui peut revêtir de multiples visages (identité de référent, référent méronymique, trait sémantique issu d'un champ associatif plus large...), entre dans un système de reprises enchâssées que nous avons choisi d'appeler *redondance*.

4. Exemples filmiques

Observons à présent de plus près quelques réalisations concrètes de ce système de cohésion multimodale dans un extrait d'*Un long dimanche de fiançailles* de J.-P. Jeunet (2004). Nous avons choisi ce film avant tout pour sa structure, organisée en chapitres sur le DVD¹⁰ et permettant ainsi aisément un visionnage partiel, mais aussi parce que la redondance texte-image-son y est particulièrement marquée, apparaissant notamment sous forme d'itérations multimodales.

¹⁰ Le chapitre étudié ici s'appelle « La femme prêtée » sur le DVD français, extrait du milieu du film (55'04" – 60'36", sur une durée totale de 127'35").

Il en va ainsi des histoires que l'un des personnages rapporte à sa famille au sujet de la guerre et de ses expériences du front, qui sont d'abord données dans ses monologues, puis répétées à l'image dans un plan subséquent. Par exemple, la phrase « *Un jour dans un champ qui brûlait, j'ai vu des camarades... leurs cartouchières ont explosé comme ça, en pétaradant* » est immédiatement suivie d'une image et de sons décrivant précisément la scène décrite (57'05'' – 57'20'') et l'on observe ainsi une reprise audiovisuelle totale d'une idée déjà transmise par le dialogue. L'itération est voulue et la redondance multiple : l'énoncé est précédé (voire déclenché) par un bruit de pétards que des enfants font exploser derrière la famille, installée sur un banc sous la tour Eiffel, puis il est suivi de la scène où l'on voit deux soldats sortir d'un champ en flammes et tomber sous l'effet de leurs ceintures de munitions qui explosent, dans un bruit de crépitement qui envahit la bande-son.

Comme nous l'avons constaté plus haut, la référence n'est cependant pas nécessairement aussi explicite. Dans une autre séquence de l'extrait (57'44'' – 57'50''), la relation qui s'établit entre l'énoncé « *Tu comprends, si je déserte, je serai repris par les gendarmes* » et la scène consécutive en noir et blanc où l'on voit un homme attaché à un arbre mort se faire fusiller, se fonde sur une inférence d'ordre référentiel : le spectateur est incité à créer un rapport entre l'idée exprimée par le dialogue (« être repris par les gendarmes ») et celle que véhicule l'image (« être fusillé ») non seulement en instaurant une référence commune entre le personnage qui parle et l'homme exécuté (bien que qu'il ne s'agisse évidemment pas de la même personne), mais aussi par le biais de l'idée qu'en temps de guerre, les gendarmes sont habilités à fusiller les déserteurs (explication exophorique s'il en est). La relation texte-image est ici quasiment celle d'une complétion qu'apporterait une proposition relative : *je serai repris par les gendarmes, qui me fusilleront*, où le pronom relatif reprend l'antécédent *gendarmes*. Pourtant, dans la scène en question, le peloton d'exécution n'est pas montré, il est déduit. La structure cohésive apparaît alors dans toute sa complexité : l'image de l'homme fusillé sert de déclencheur à une première quête sémantique hors-champ (« *qui tire ?* »), et la réponse à cette question, dans un deuxième temps, sera obtenue par référence anaphorique aux *gendarmes*, antécédent mentionné précédemment dans la bande-son, provoquant ainsi le sens global finalement retenu par le spectateur, à savoir : « *Si je déserte, je serai fusillé par les gendarmes* ».

Ces deux exemples nous semblent bien illustrer le fonctionnement de la *cohésion multimodale* à proprement parler, ainsi que la complexité des relations qui peuvent s'établir entre l'image, le son et le texte. Dans un excellent article traitant également des liens de référence dans les films, Baumgarten (2008) proposait une analyse intéressante permettant de mettre en rapport deux niveaux de l'information véhiculée : le dialogue d'une part et les images reprenant des éléments de celui-ci d'autre part. À la lumière de nos exemples, toutefois, on peut regretter que l'auteur ait posé la *simultanéité* de la référence entre l'élément linguistique (verbal) et l'objet extralinguistique (visuel) comme l'un des critères de base dans son modèle, comme si seul le dialogue se déroulait dans le temps¹¹ :

Anaphoric and cataphoric reference integrate *sequentially related verbal parts* of the text. Exophoric reference integrates spatially related and *temporally coinciding verbal and visual information*. (p. 12. C'est nous qui soulignons.)

¹¹ Relation de simultanéité que l'auteur appelle par ailleurs « exophorique », comme si le dialogue constituait le « texte » audiovisuel à lui seul, point sur lequel nos visions divergent.

Pour intégrer ne serait-ce que les deux exemples traités supra au schéma qu'elle propose, nous serions contraint d'y ajouter trois facteurs, qui intègrent eux aussi le système des références et de la construction cohésive : (1) l'information sonore de la bande son (musique et bruits, cf. les pétarades de notre premier exemple) ; (2) le fait que l'élément visuel auquel le texte renvoie peut lui aussi apparaître soit avant, soit après avoir été mentionné dans le dialogue (cf. la scène visuelle des cartouchières) ; et enfin (3) le fait que la référence véritablement exophorique peut dépasser le seul cadre visuel de la diégèse et se fonder sur des connaissances extratextuelles (c'est-à-dire extrafilmiques, cf. le peloton d'exécution, non montré à l'image, mais rattaché malgré tout aux « gendarmes »).

De plus, même si la multimodalité constitue sans doute le propre du langage cinématographique, ce dernier peut tout aussi bien inclure d'autres types de structures, tels la *cohésion narrative*, par exemple, que Baumgarten (2008) désignait par le terme « d'information verbale ». Le principe de l'enchâssement référentiel y apparaît sans doute plus clairement encore, tout comme le fait que la redondance peut se fonder sur des référents aussi bien implicites qu'explicites. Dans l'extrait analysé, le spectateur apprend par exemple que le personnage du mari ne peut pas avoir d'enfants. Tout le chapitre (« La femme prêtée ») repose sur cette idée et la cohésion de l'extrait en découle, grâce à la répétition de la même information. On a ainsi, à l'intérieur des cinq minutes trente de l'extrait, au moins l'itération sémantique suivante, qui souligne de manière explicite le problème physiologique du personnage en question :

55'50" : « *Aucun [des enfants de son premier mariage] n'était de lui.* » (voix-off)

55'57" : « *Il avait épousé une jeune veuve [...] et reconnu ses enfants [...]* » (voix-off)

56'09" : « *Il s'est retrouvé le père d'une famille de cinq enfants alors que pour sa part il ne pouvait pas en avoir du tout.* » (voix-off)

57'59" : « *Comme je vous l'ai dit, des enfants, il ne pouvait pas en avoir.* » (voix-off)

58'24" : « — *Aucun des cinq n'est de moi, alors pourquoi pas un sixième ?* » (réplique du personnage lui-même)

La construction de la cohésion se fait donc ici dans la durée, au fil de la narration, chaque lien référentiel venant s'ajouter aux précédents, parfois sous la forme d'une répétition pure et simple de l'information, comme c'est le cas du constat « *(des enfants,) il ne pouvait pas en avoir* ». Remarquons également que la première explicitation de cette idée (en 56'09") peut également être perçue comme l'antécédent des deux énoncés antérieurs (55'50" et 55'57")¹², qui servent en ce sens de déclencheurs cataphoriques : la cause des états de fait constatés n'est révélée au spectateur qu'après coup.

Ce type de structure cohésive peut également se baser sur des référents entièrement implicites. À titre d'exemple, considérons l'enchâssement anaphorique suivant, où il revient au récepteur de reconstituer, par déduction, ce que le personnage du mari a réellement en tête :

57'50" (le mari) : « *Ma seule chance d'en réchapper, c'est d'avoir un sixième enfant.* »

58'02" (la femme en voix-off) : « *J'osais pas imaginer à quoi il pensait.* »

¹² Voir note 5.

58'11" (le mari) : « *Si c'est moi qui te le demande, il y aura pas tromperie. Surtout si c'est Bastoche.* »

58'24" (le mari) : « *Aucun des cinq n'est de moi, alors pourquoi pas un sixième ?* »

59'58" (Bastoche, l'ami du mari) : « *Écoutez, Élodie, on va lui dire qu'on l'a fait, ça va le tranquilliser pendant un moment...* »

En effet, le spectateur sait à ce stade de l'extrait que le mari ne peut pas avoir d'enfant, or ce personnage en demande un sixième à sa femme. Dès lors, tous les déclencheurs qui suivent (mots soulignés supra) feront allusion à cette demande, pourtant jamais réellement exprimée : *il demande à sa femme de lui faire un enfant avec Bastoche, son ami du front.*

5. Rapport au sous-titrage

Comme nous l'avons déjà mentionné, le sous-titrage entre dans la structure cohésive globale du film au même titre que tout autre élément sémiotique qui la constitue. Du point de vue de la réception, toutefois, le degré de redondance ajouté par le sous-titrage dépendra pour une grande partie de la langue originale du film ainsi que de la langue des sous-titres, à mettre en rapport avec le niveau de compétence du spectateur dans ces langues. De fait, une situation dans laquelle ce spectateur regarderait un film en langue inconnue mais sous-titré dans sa propre langue n'équivaudra pas à une situation où la langue originale du film lui serait connue. Dans le même ordre d'idées, si le récepteur maîtrise plus ou moins la langue originale du film, un sous-titrage intralinguistique dans cette même langue résultera pour lui en un degré de cohésion supérieur à celui d'un sous-titrage interlinguistique, puisque la redondance serait morphosémantique dans le premier cas, mais uniquement sémantique dans le second : soit l'expression entendue correspond à celle que l'on décrypte à l'écrit, soit elle est traduite, auquel cas seul le sens subsiste.

Une étude pilote que nous avons menée récemment (Lautenbacher, à paraître) nous porte cependant à croire que, conjointement à la langue du sous-titrage, les structures cohésives ont un impact certain sur la réception, un constat observé par ailleurs dans la littérature, tant dans les recherches sur l'utilité du sous-titrage pour la compréhension globale des documents audiovisuels (Baltova, 1999 ; Markham, Peter & McCarthy, 2001 ; Bianchi & Ciabattini, 2007) que dans les études portant sur les liens cohésifs entre dialogues entendus et sous-titrage (Bird & Williams, 2002 ; Danan, 2004 ; Vanderplank, 2010) ou encore dans celles qui concernent les relations sémantiques entre image et dialogues sous-titrés (Paivio, 1986 ; De Linde & Kay, 1999 ; Caimi, 2006 ; Perego, Del Missier, Porta & Mosconi, 2010 ; Tortoriello, 2011).

Comme test, nous avons proposé un questionnaire post-visionnage à 33 étudiants finnophones, tous en première année d'études universitaires. Ces informateurs avaient à peu près le même niveau de connaissances en français, langue du film, à savoir B.1.2 selon le *Cadre européen commun de référence pour les langues*. Les questions, à réponses ouvertes, portaient sur la compréhension du chapitre « La femme prêtée » du long-métrage *Un long dimanche de fiançailles*. Au préalable, nous avons départagé nos informateurs en trois groupes, en fonction de la formule de sous-titrage fournie lors du visionnage : le premier groupe a ainsi vu la séquence avec un sous-titrage en langue maternelle (ST-L1, N=12), le second avec un sous-titrage intralinguistique en langue seconde (ST-L2, N=13) et le troisième sans sous-titrage (ST-0, N=8).

Les résultats du questionnaire ont montré, comme l'on pouvait s'y attendre, une meilleure compréhension globale de la séquence par le premier groupe (ST-L1), avec environ 75 % de réponses correctes sur l'ensemble des 15 questions de compréhension posées. Le second groupe, avec les sous-titres dans la langue du film (ST-L2), a obtenu à peu près 60 % de bonnes réponses et le troisième, sans sous-titres (ST-0), un taux approchant les 40 %.

Pourtant, une analyse plus approfondie a révélé que les résultats obtenus par le groupe ST-L1 n'étaient réellement meilleurs que pour certaines questions et que d'autres questions aboutissaient à des résultats quasi-équivalents pour ST-L1 et ST-L2, par opposition au dernier groupe (ST-0) (Lautenbacher, à paraître). Parmi les questions correspondant aux structures cohésives présentées plus haut, on trouve notamment les résultats suivants :

Question posée ¹³	Groupe	Réponses correctes (N)	Réponses fausses (N)	Taux de réussite (%) ¹⁴
Q1 - Mentionnez deux choses que l'homme raconte à sa famille à propos de la guerre.	ST-L1 (N=12)	11	1	91 %
	ST-L2 (N=13)	12	1	92 %
	ST-0 (N=8)	4	4	50 %
Q2 - Quel problème physiologique le mari a-t-il ?	ST-L1 (N=12)	10	2	83 %
	ST-L2 (N=13)	12	1	92 %
	ST-0 (N=8)	4	4	50 %
Q3 - Que demande le mari à sa femme ?	ST-L1 (N=12)	12	0	100 %
	ST-L2 (N=13)	13	0	100 %
	ST-0 (N=8)	4	4	50 %

Tableau 1. Taux de réussite pour questions 1-3

Inversement pour d'autres questions, également centrales du point de vue de la compréhension globale de l'extrait, seul le groupe ST-L1 a obtenu un score convaincant. Il en va ainsi des questions portant sur les scènes suivantes, par exemple :

a. La femme raconte, en voix-off, la manière dont sa rencontre s'est faite avec le dénommé Bastoche :

58'37" : « Voilà comment, un beau jour, j'ai trouvé un mot de Kléber Bouquet, dit Bastoche, dans ma boîte à lettres. Il me disait d'accrocher un linge de couleur à la fenêtre si je ne souhaitais pas qu'il monte. »

L'image qui apparaît au moment où le nom « Bastoche » est prononcé montre la femme au premier plan, trois-quarts de dos et debout à sa fenêtre, regardant en contre-bas dans la rue. Un jeune homme y semble attendre quelque chose, puis se décide à rentrer dans le bâtiment. Alors qu'il disparaît du champ, la caméra plonge sur un tissu rouge que la femme serre nerveusement dans ses mains et qui n'est pas visible depuis la rue. Dans le plan suivant, on frappe à sa porte.

b. Lors de la discussion qui suit à la table de la cuisine, entre Bastoche et la femme, le jeune homme dit en hésitant et avant de se lever pour partir :

¹³ Ces questions ouvertes étaient posées dans la langue maternelle des étudiants, à savoir le finnois.

¹⁴ Les taux de réussite sont ici donnés en pourcentage afin de faciliter la comparaison des groupes, même si cela peut paraître malvenu, vu le nombre limité d'informateurs dans cette étude pilote.

59'57" : « *Écoutez, Élodie, on va lui dire qu'on l'a fait, ça va le tranquilliser pendant un moment et puis ce sera beaucoup mieux pour vous... enfin je... pour moi, pour tout le monde.* »

Voici les résultats pour les deux questions correspondant à ces passages :

Question posée	Groupe	Réponses correctes (N)	Réponses fausses (N)	Taux de réussite (%)
Q4 - Pourquoi la femme tenait-elle un chiffon rouge dans ses mains à l'arrivée du jeune ami du mari ?	ST-L1 (N=12)	10	2	83 %
	ST-L2 (N=13)	5	8	38 %
	ST-0 (N=8)	2	6	25 %
Q5 - Que propose le jeune homme à la femme ?	ST-L1 (N=12)	11	1	91 %
	ST-L2 (N=13)	5	8	38 %
	ST-0 (N=8)	2	6	25 %

Tableau 2. Taux de réussite pour questions 4-5

Ce qui distingue ces deux séries de questions (Q1–Q3 d'un côté et Q4–Q5 de l'autre), c'est essentiellement le degré de redondance des éléments permettant d'y répondre. Comme nous l'avons constaté plus haut, la cohésion était forte pour les premières, mais elle apparaît assez faible pour les secondes. En effet, dans l'exemple (a/Q4) donné ci-dessus, le rôle du « linge de couleur » n'est mentionné qu'une seule fois dans la bande-son (en l'accrochant à la fenêtre, la femme signalerait au jeune homme qu'elle ne veut pas qu'il monte) et la simple apparition du chiffon rouge à l'image ne permet pas d'expliquer cela. Résultat : les informateurs pouvant lire cette explication dans leur langue maternelle (ST-L1) ont mieux perçu ce lien que les autres. Les groupes ST-L2 et ST-L0, à l'inverse, ont proposé des explications variées sur la question, en essayant de rattacher l'importance du linge rouge à d'autres antécédents plausibles, ce qui montre en tout cas le caractère nécessaire de la quête de référents : parmi les réponses considérées fausses ici, on trouve par exemple en ST-L2 : « *Elle était en train de faire le ménage* », « *Son mari lui en a fait cadeau* », « *Le rouge symbolise la péché* » et « *La couleur est liée d'une façon ou d'une autre à la Pologne* »¹⁵. De la même manière en ST-0, on peut lire : « *Le tissu avait une importance pour elle* » et « *Il appartenait à son mari* ».

En ce qui concerne la proposition que le dénommé Bastoche fait à la femme dans l'exemple (b/Q5), qui est de mentir au mari pour le rassurer, aucun élément visuel ou sonore ni aucune répétition dans le dialogue ne vient corroborer ce propos dans la scène en question (58'49" – 60'30"). Bien au contraire, les personnages s'y servent du café, y parlent d'un « *petit remontant* » (la femme se levant pour prendre la bouteille), avant de se diriger finalement tous les deux vers la chambre adjacente, bien que l'homme ait eu l'intention de partir – une information visuelle qui est donc en contradiction avec la phrase prononcée. À l'instar des réponses données à la question précédente, on trouve également pour Q5 des réponses fortement basées sur le contexte visuel dans les groupes ST-L2 et ST-0 (contrairement à ST-L1, qui demeure ancré sur le dialogue sous-titré en finnois) : pour les deux groupes aux résultats plus faibles, le jeune homme proposerait ainsi de « *se calmer en buvant un petit coup* », de « *rapporter au mari/à quelqu'un ce qu'ils sont en train de faire* » (3 occurrences), ou de « *faire ce qui avait été convenu avec le mari* » (ST-L2) ou encore de « *prendre un café* » ou de « *prendre un verre* » (ST-0).

¹⁵ La femme était d'origine polonaise, selon les propres dires du personnage en 55'44".

6. Conclusions

Les formes de cohésion brièvement présentées ici sont ce qui permet au spectateur de structurer le récit, d'en établir la cohérence. Comprendre une séquence filmique revient à y retrouver cette logique structurante par l'identification de suites d'éléments référentiels, c'est-à-dire de procéder à des assignations sémantiques de nature mémorielle. Ce principe d'enchâssement de signifiés-antécédents repose, au sein du document, sur des signifiants-déclencheurs de nature variée, incluant aussi bien les dénominations (*Kléber Bouquet, un linge de couleur, un père de famille ne pouvant pas avoir d'enfants...*) les reprises « pro-nominales » (*dit Bastoche, il, quant à lui...*), les images (*le soldat attendant dans la rue, le tissu rouge, l'homme fusillé...*) que les sons (*la voix-off de la narratrice, les coups frappés à la porte, les explosions...*). D'autre part, le référent recherché peut parfaitement relever du non-dit (*on va lui dire qu'on l'a fait*) et exiger ainsi une assignation du signifié fondée sur la connaissance du monde du spectateur et/ou sur les champs associatifs dont il dispose. À la lumière de cette étude pilote, on pourrait dire que cette quête d'un ancrage référentiel se fait dans tous les cas, dès lors que le spectateur cherche à comprendre ce qui lui est donné à voir, comme nous l'avons vu avec les déductions erronées apparaissant dans les réponses fausses (*la couleur rouge du tissu liée à la Pologne ou au péché, par exemple*).

La mise en contraste des trois formules de sous-titrage que nous avons proposée ne prouve certes rien en soi, eu égard à la taille réduite du corpus. Elle n'en révèle pas moins l'importance de cette redondance référentielle dans la lecture de la cohésion des documents audiovisuels. Si l'on tient compte du niveau de compétences en L2 des groupes d'informateurs, le meilleur score global obtenu par les récepteurs regardant le film avec un sous-titrage dans leur langue maternelle semblait ici prévisible. En revanche, il s'est avéré que les informateurs ayant vu l'extrait avec des sous-titres intralinguistiques dans leur langue seconde, toutes choses égales par ailleurs, étaient en mesure d'atteindre les mêmes scores de compréhension lorsque les structures cohésives de la diégèse montraient déjà en soi une forte redondance. Cette même tendance (qui demande bien sûr à être confirmée par des tests complémentaires) était observable au sein du groupe ayant visionné la séquence sans sous-titres, mais avec des scores plus faibles pour les questions traitées, ce qui pourrait être imputable à l'absence d'une redondance ajoutée qu'aurait fournie le sous-titrage.

Partant de ces constats, nous serions tenté d'appeler à une certaine réhabilitation de la notion de redondance, du moins dans la mesure où sa « superfluité » dépend des récepteurs et « l'effet négatif » qu'elle peut avoir sur la réception des formes qu'elle prend. Dans le domaine des documents multimodaux, elle gagnerait selon nous à être traitée comme un véritable moteur de la cohésion. Il nous paraît important de souligner que nombre d'études traitant de la question semblent aboutir à la conclusion qu'une redondance totale (ou duplication complète de l'information, par exemple lors de la présentation simultanée d'un discours oral et de sa version écrite intégrale) peut produire une surcharge cognitive, mais que si cette présentation est partielle ou synthétique (sous la forme de mots clés tirés de ce discours par exemple), la compréhension s'en trouve améliorée (cf. Le Bohec & Jamet, 2003 et 2005, notamment). Or, dans un document audiovisuel, la reprise par l'image d'une information du dialogue n'est pas une duplication verbale. Le sous-titrage interlinguistique n'en est pas vraiment une non plus, car comme nous l'avons dit, il ne porte que sur le sens, puisqu'il est traduit. Enfin le sous-titrage intralinguistique étant quant à lui essentiellement destiné à un public malentendant ou, plus accessoirement, à un public apprenant la langue du film, force est de constater que dans ces deux cas de figure non plus, du point de vue du récepteur, la

duplication ne saurait être totale. En somme, si la redondance peut paraître synonyme de « superfluité » ou de « verbiage », ce n'est que dans des cas particuliers de duplication totale, ce qui n'entache en rien la richesse de son action en matière de cohésion multimodale.

7. Bibliographie

- Baldry, A. & Thibault, P. J. (2006). *Multimodal transcription and text analysis*. Londres : Equinox.
- Baltova, I. (1999). Multisensory language teaching in a multidimensional curriculum : The use of authentic bimodal video in Core French. *The Canadian Modern Language Review/La revue canadienne des langues vivantes*, 56(1), 31-48.
- Barthes, R. (1964). Rhétorique de l'image. *Communication*, 4, 41-42.
- Baumgarten, N. (2008). Yeah, that's it ! Verbal reference to visual information in film texts and film translations. *Meta*, 53(1), 6-25.
- Bianchi, F. & Ciabattini, T. (2007). Captions and subtitles in EFL learning : An investigative study in a comprehensive computer environment. In A. Baldry, M. Pavesi, C. Taylor-Torsello, & C. Taylor (dir.), *From didactas to ecolingua. An ongoing research project on translation and corpus linguistic* (pp. 69-90). Edizione Università di Trieste.
- Bird, S. A. & Williams, J. N. (2002). The effect of bimodal input on implicit and explicit memory : An investigation into the benefits of within-language subtitling. *Applied Psycholinguistics*, 23, 509-533.
- Cadre européen commun de référence pour les langues : apprendre, enseigner, évaluer. Unité des Politiques linguistiques, Strasbourg. Consulté le 29 août 2014, http://www.coe.int/t/dg4/linguistic/Source/Framework_FR.pdf
- Caimi, A. (2006). Audiovisual translation and language learning : The promotion of intralingual subtitles. *The Journal of Specialized Translation*, 6, 85-98.
- Danan, M. (2004). Captioning and subtitling : Undervalued language learning strategies. *Meta*, (49)1, 67-77.
- De Beaugrande, R.-A. & Dressler, W. (1981). *Introduction to text linguistics*. Londres : Longman.
- De Linde, Z. & Kay, N. (1999). *The semiotics of subtitling*. Manchester : St. Jerome Publishing.
- Guidère, M. (2000). *Publicité et traduction*. Paris : L'Harmattan.
- Halliday, M. A. K. & Hasan, R. (1976). *Cohesion in English*. Londres : Longman.
- Kleiber, G. (2001). *L'anaphore associative*. Paris : Presses Universitaires de France.
- Lautenbacher, O. P. (2010). Kompensaatio elokuvatekstityksen strategiana. *MikaEL*, vol. 4. Consulté le 29 août 2014, https://sktl-fi.directo.fi/@Bin/40728/Lautenbacher_MikaEL2010.pdf
- Lautenbacher, O. P. (à paraître). Reading cohesive structures in subtitled films - a pilot study. In S. Bruti & E. Perego (dir.), *Linguistics Applied*, 7 (Thematic volume on Audiovisual translation today: forms, trends, applications).
- Le Bohec, O. & Jamet, É. (2003). Effets de redondance et prise de notes. *Actes du colloque EIAH (Environnements informatiques pour l'apprentissage humain)*, Strasbourg, 295-306. Consulté le 29 août 2014, <http://archive.eiah.univ-lemans.fr/EIAH2003/>
- Le Bohec, O. & Jamet, É. (2005). Les effets de redondance dans l'apprentissage à partir de documents multimédia. *Le travail humain* 68(2), 97-124. Consulté le 29 août 2014, <http://www.cairn.info/revue-le-travail-humain-2005-2-page-97.htm>
- Le Petit Robert, Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française* (2012). Paris : Dictionnaires Le Robert.
- Markham, P. L., Peter, L. A. & McCarthy, T. J. (2001). The effects of native language vs. target language captions on foreign language students' DVD video comprehension. *Foreign Language Annals*, (34)5, 439-445.
- Niklas-Salminen, A. (1997). *La lexicologie*. Paris : Armand Colin.
- Paivio, A. (1986). *Mental representations : A dual coding approach*. New York : Oxford University Press.
- Perego, E., Del Missier, F., Porta, M. & Mosconi, M. (2010). The cognitive effectiveness of subtitle processing. *Media Psychology*, 13, 243-272.
- Picoche, J. (1977). *Précis de lexicologie française. L'étude et l'enseignement du vocabulaire*. Paris : Nathan.
- Tortoriello, A. (2011). Semiotic cohesion in subtitling : The case of explicitation. In A. Şerban, A. Matamala & J.-M. Lavour (dir.), *Audiovisual translation in close-up. Practical and theoretical approaches* (pp. 61-74). Berne : Peter Lang.
- Trudel, E. (2009). Champ sémantique, champ sémantique lexical ou classe sémantique ? *Revue Texto !*, 14(2). Consulté le 29 août 2014, <http://www.revue-texto.net/index.php?id=2277>
- Vanderplank, R. (2010). State-of-the-art article – déjà vu ? A decade of research on language laboratories, television and video in language learning. *Language Teaching*, (43)1, 1-37.

Wildfeuer, J. (2012). More than words. Semantic continuity in moving images. *Image [&] Narrative*, (13)4, 181-203. Consulté le 29 août, <http://www.imageandnarrative.be/index.php/imagenarrative/article/view/287>

8. Filmographie

Godard, J.-L. (1987). *Soigne ta droite*.

Jeunet, J.-P. (2004). *Un Long Dimanche de fiançailles*.



Olli Philippe Lautenbacher
Université de Helsinki, Finlande
olli-philippe.lautenbacher@helsinki.fi

Biographie : Après des études de cinéma-audiovisuel (Université de Nancy II), puis une thèse en sémantique cognitive soutenue en 2000 (Université Marc Bloch de Strasbourg), l'auteur s'est consacré à l'enseignement de la traduction finnois-français en Finlande, d'abord à l'Université de Turku puis à l'Université de Helsinki, où il est maître de conférences depuis 2009. En matière de recherche, il se consacre aujourd'hui à l'étude de la réception des documents multimodaux, notamment celle des films sous-titrés.