

Mèmes de sous-titrage : une typologie

Gabriele STERA

(ArTeC /Paris VIII - FabLitt)

gabrielestera@yahoo.it

This article focuses on the spread of Internet memes centred on the use of subtitling and closed captioning techniques. Through an interdisciplinary methodological approach, based on digital discourse analysis and media archaeology, we observe the evolution of techno-graphic compositions that mobilise the sampling or modification of subtitled images to produce viral translation word-plays. The general purpose of this article is to propose a typological categorisation of such memes, showing how they draw their comic and memetic potential from the specific features of cinematic or automatic subtitling.

1. Introduction

L'étude des mèmes est souvent caractérisée par des approches taxinomiques, dont la plupart regroupent des séries de productions qui partagent un cadre mémétique, un contexte national, un horizon thématique ou une fonction narratologique¹. Ces approches, bien qu'elles nous paraissent pertinentes et très souvent éclairantes, éliminent parfois le ou les gestes techniques qui précèdent la constitution du cadre mémétique en déterminant sa structure et ses potentialités. Seules les études relevant d'approches techno-discursives semblent mettre en avant la nécessité de classifications à la fois techniques et langagières pour comprendre les objets et les pratiques virales du web 2.0 (Allard et al., 2014 ; Paveau, 2017 ; Wagener, 2022). Dans le sillage de ces approches, nous proposerons dans cet article une tentative de classification typologique des « mèmes de sous-titrage », afin de regrouper les manifestations mémétiques de ces technographismes (Paveau, 2019) qui se fondent sur le prélèvement et l'usage d'images sous-titrées.

¹ Pensons aux subdivisions de knowyourmeme.com, à la classification philosophico-narratologique de *The Philosopher's Meme* <https://thephilosophersmeme.com/2016/01/18/glossary-1-dot-0/>, aux familles mémétiques classées par *layers* d'ironie de Lolli, A. (2018). Un exemple d'étude fondée sur l'analyse des outils informatiques du *design* peut être trouvé dans Metahaven (2013).



Une telle démarche ne coïncide pas avec une classification par cadre mémétique (*template*). Le sous-titrage, au sein du jeu combinatoire des pratiques mémétiques du web 2.0, pourrait plutôt être considéré comme un prédiscours (Paveau, 2006), un fragment préperformé (Quintyn, 2007), ou encore comme une opération d'écriture qui ne dit pas son nom (Leibovici, 2020), en raison de sa fonction de « brique » ou de réservoir discursif pré-constitué et ouvert au réemploi. Une telle approche pourrait permettre : 1) d'enrichir l'étude des mêmes d'une catégorisation transthématique qui en recoupe d'autres, d'ordre différent ; 2) de donner un aperçu surprenant de la technique en question, en faisant émerger ce que les mêmes lui apportent. Nous faisons donc l'hypothèse que les mêmes peuvent nous apprendre quelque chose au sujet de nos sous-titrages, et vice-versa, que l'étude du sous-titrage peut porter un éclairage sur certains mécanismes de production mémétique contemporains.

2. Le sous-titrage : évolution d'une technique

Afin de comprendre les rôles et le fonctionnement du sous-titrage au sein de la production mémétique contemporaine, il est utile de parcourir brièvement les étapes essentielles du développement de cette technique.

2.1 Brève histoire des enjeux sémio-techniques du sous-titrage

Bien qu'il soit certain qu'il existe un lien essentiel entre le développement des intertitres du cinéma muet et le sous-titrage moderne, nous pouvons tout de même affirmer que les premières apparitions de sous-titres à l'écran coïncident avec le développement du sonore au cinéma. L'invention du son synchronisé en 1929, et sa diffusion internationale obligent les maisons de production cinématographique à repenser les modes de diffusion de films afin d'en garantir la circulation internationale (Abel & Altman, 2001). À partir des années 1930, on met en place plusieurs expérimentations techniques afin de



pallier la complexification médiale du cinéma parlant. De nombreuses tentatives de bricolage furent rapidement écartées en laissant finalement la place aux deux formes d'adaptation qui constituent encore aujourd'hui le canon de la diffusion cinématographique : le doublage et le sous-titrage. Le doublage s'affirme assez rapidement comme la solution la plus appréciée par le public, le sous-titrage étant considéré comme une dénaturation de l'expérience cinématographique (Gaudreault & Jost, 2017). Comme on le faisait déjà remarquer aux producteurs de Pathé à l'époque du muet, lorsqu'ils produisaient des films truffés d'intertitres, le public ne va pas au cinéma pour *lire* (Nagels, 2012). Cependant, le processus de doublage étant long et coûteux, le sous-titrage finit par s'établir dans de nombreux pays et son fonctionnement fait l'objet de nombreuses améliorations par l'invention de procédés d'inscription de plus en plus sophistiqués et par la formalisation de stratégies de traduction adaptées (Dupré la Tour, 1998 ; Cornu, 2014). L'évolution du sous-titrage se joue donc sur deux axes principaux : 1) l'invention technique de dispositifs de gravure et d'incrustation textuelle (chimique, au laser, analogique, numérique) ; 2) la conception de méthodes de traduction multimodales (traduction adaptative ancrée à l'espace-temps de la scène).

Il faut aussi ajouter qu'un apport fondamental vient des communautés sourdes et malentendantes. La diffusion du sous-titrage devient le sujet d'une action politique essentielle pour rétablir une forme d'accessibilité du cinéma, perdue brusquement avec l'arrivée du sonore. La recherche sur le sous-titrage orientée sur les spécificités des publics sourds et malentendants a produit et continue de produire aujourd'hui des solutions de *design* multimodal extrêmement riches (Downey, 2008 ; Zdenek, 2015).

En nous appuyant sur ces considérations, nous pourrions avancer que les enjeux sociotechniques à la base de l'histoire du sous-titrage peuvent être reconduits à une double tension sémiotique et technologique qui se joue entre *accès* et *accessibilité* (de Linde & Kay, 1999 ; Zdenek, 2015). Le sous-titrage



est un terrain de recherche où s'entrecroisent les problématiques de la *traduction* (d'une langue à l'autre) et de la *transmédiation* (d'un médium sonore à un médium écrit) au sein d'un milieu technologique multimodal dont il s'agit de négocier les voies d'accès. Notons également qu'il s'agit bien d'une technique utilitaire, dont l'essor est intimement lié à l'économie de la diffusion internationale de films et que sa fonction demeure en principe assez éloignée de l'horizon esthétique des productions auxquelles elle se greffe. Afin de comprendre par quels moyens cette forme de discours utilitaire finit par rentrer à plein titre dans l'imaginaire collectif, et par conséquent dans la boîte à outils des processus de création mémétique du web 2.0, il serait utile d'approfondir quelles évolutions ont permis au sous-titrage de se généraliser en dehors du cinéma et de devenir une forme ouverte à l'intervention créative.

2.2 *Généralisation du sous-titrage comme interface scriptible*

Aujourd'hui le sous-titrage est utilisé bien au-delà des productions cinématographiques, et les usages qui en résultent sont d'autant plus variés. Avec l'essor du web et des réseaux *peer-to-peer*, on assiste tout au long des années 2000 à une prolifération massive de films sous-titrés par des collectifs de *fan-subbing*, et à une généralisation des outils de production de pistes de sous-titrage multilingues. Les plateformes de streaming proposent désormais des catalogues de films sous-titrés en plusieurs dizaines de langues. Les réseaux sociaux numériques hébergent d'innombrables vidéos sous-titrées, et la plus grande plateforme de contenus audiovisuels au monde (YouTube) est équipée depuis 2010 d'un système de sous-titrage automatique, relié au traducteur automatique de Google.

Cette prolifération va de pair avec l'invention de méthodes de sous-titrage optionnel. À ses débuts, le sous-titrage était gravé à jamais au sein de l'image, en générant une unité discursive que l'on pourrait qualifier d'iconotexte (Michael, 1990) cinématographique. Progressivement on parvient à dépasser cet inconvénient technique en allant vers une conception du contenu



audiovisuel modulable par l'utilisateur. L'évolution du sous-titrage comme bande textuelle interchangeable s'inscrit à plein titre dans l'évolution du cinéma moderne remarquée par Deleuze. Dans la multiplication et dans l'empilement des strates de (re)médiation, le paradigme de l'écran comme fenêtre est substitué par un nouvel agencement technique où « le cadre ou l'écran fonctionnent comme *tableau de bord* » (Deleuze, 1980, p. 349). Cette intuition semble décrire parfaitement l'évolution des nouveaux médias vers le statut « d'interfaces culturelles » (Manovich, 2001, p. 69). Manovich remarque d'ailleurs à quel point les outils conceptuels et techniques du cinéma ont été englobés par les interfaces informatiques, jusqu'à devenir « la boîte à outils de l'utilisateur d'ordinateur » (Manovich, 2001, p. 86). L'introduction du sous-titrage au cinéma, puis son transcodage dans d'autres médias audiovisuels, produit de fait un *effet d'interface* (Galloway, 2012) face auquel le public compose l'information par un procédé de lecture multimodale. Cette modalité d'interface ne concerne pas uniquement la réception, la sélection et la modulation de contenus, mais aussi la production de ces derniers. La généralisation du sous-titrage comme technique optionnelle va de pair avec la popularisation des outils de sa production. Ce qui fait de la couche *scriptible* du sous-titrage informatique un des éléments combinatoires qui s'ouvrent aux formes multiples de création collective, de modification et de remix qui caractérisent la circulation mémétique contemporaine.

3. Mêmes de sous-titrage : une typologie

Comme nous l'avons vu, l'évolution des langages cinématographiques a permis au sous-titrage de se généraliser comme une interface multimodale greffée à une variété de configurations techniques. Cette généralisation produit une normalisation de l'image en mouvement sous-titrée dans l'environnement numérique, au point qu'on pourrait considérer que la compréhension de son fonctionnement appartient désormais à la littérature



numérique. Une des conséquences remarquables de cette normalisation réside certainement dans le développement de discours humoristiques liés à l'usage de contenus sous-titrés. En fait, la possibilité de créer des pistes de sous-titrage de façon simple, d'en générer automatiquement, ou simplement de photographier ou d'extraire des images sous-titrées par la capture d'écran a généré une convergence remarquable entre les techniques de sous-titrage et la production de mèmes dans le web 2.0. Nous tenterons ici d'en esquisser une typologie que nous proposons d'appeler « mèmes de sous-titrage ».

3.1 Traductions infidèles : détournements mémétiques

L'exemple paradigmatique du dispositif comique de traduction infidèle est représenté par le célèbre filon de mèmes qui prennent le nom de *Downfall Parody* ou *Hitler reacts to*. Il s'agit d'une scène tirée du film allemand *Der Untergang* (*La Chute*), réalisé par Hirschbiegel en 2004, où l'on voit Hitler, joué par Bruno Ganz, apprendre la nouvelle de la capitulation imminente du régime nazi, et exploser en une harangue criarde et venimeuse face à ses généraux consternés. À partir de 2006, cette scène a subi des milliers d'adaptations parodiques où les sous-titres censés traduire le discours d'Hitler détournent la rage du dictateur vers les cibles les plus variées. Les cris en allemand de Ganz se retrouvent donc décontextualisés et dirigés contre une mise à jour navrante de Windows, l'élection de Macron, le prix d'une console de jeux vidéo, la crise financière, ou n'importe quel sujet viral qui suscite des controverses. Parmi la grande quantité de ces parodies, il y en a une qui est particulièrement pertinente pour notre sujet, elle s'appelle *Hitler finds out about the Downfall Parodies*. Il s'agit d'un métamème où Hitler se plaint de la prolifération des sous-titrages parodiques dont il est la cible, en disant « je n'aurais jamais dû publier ces vidéos sans sous-titres / c'est tellement simple d'ajouter les sous-titres que tout le monde s'en sert pour faire des parodies, même Staline » [fig.1], en ajoutant « j'aurais dû m'énerver en anglais, je n'aurais pas eu ce problème ».





Fig. 1 Capture d'écran de *Hitler finds out about the Downfall Parodies* (vidéo YouTube)

Le dispositif de mémification est en effet conçu sur ces deux axes principaux : la simplicité de la substitution des sous-titres et l'incompréhension (pour les non-germanophones) de la langue allemande. Pour produire un mème de ce genre, il suffit en effet de concevoir une dramaturgie qui s'adapte à la structure audiovisuelle de l'extrait, en suivant les passages saillants du jeu d'acteur de Ganz. Le comique de ce dispositif, à l'opposé des parodies de doublage, vise à garder une trace sonore de l'original, en jouant sur la réception du sous-titrage. Si l'on ne comprend pas l'allemand, on aura tendance à interpréter ironiquement le parler de Ganz en suivant sa voix comme s'il s'agissait d'une forme de *grommelot* satirique. Si au contraire on comprend à la fois la langue allemande et la langue du sous-titrage, on percevra le décalage hilarant qui se creuse entre ce qu'on lit et ce qu'on entend.

El Risitas Interview, un autre mème très célèbre, fonctionne sur le même dispositif, en se servant d'un entretien télévisuel de l'acteur espagnol Juan Joya Borja dit *El Risitas* en raison de son rire, devenu un trait stylistique de



ses performances comiques². La vidéo montre Borja en train de répondre à quelques questions pour ensuite se lancer dans un monologue entrecoupé d'hilarants éclats de rire aux tons aigus et contagieux. On pourrait affirmer que les adaptations par le sous-titrage issues de cette scène réalisent la contrepartie burlesque des modulations de *Downfall*, qui agissaient quant à elles plutôt dans le registre tragicomique. Outre cela, remarquons que le potentiel mémétique de ces deux mèmes est accru par la grande quantité d'informations non verbales qui caractérisent l'extrait prélevé. Les cris de Ganz et les éclats de rire de *El Risitas* fonctionnent comme cadre pour l'écriture de répliques qui viennent en déterminer les causes.

Cette typologie de mèmes, et plus particulièrement *Downfall*, a souvent été mise en relation avec le travail de René Viénet (Goldsmith, 2011 ; Dwyer, 2017 ; Tanni, 2020), pionnier situationniste du détournement par le sous-titrage, qui réalisa deux films essentiels. Le premier, *La dialectique peut-elle casser des briques?* (Viénet, 1972-73), est une appropriation d'un film de karaté chinois que Viénet transforme en une sorte de ciné-essai anti-capitaliste aux tonalités métacinématographiques³. Le deuxième, *Les filles de Kamare* (Viénet, 1974), s'attaque par le même procédé à un film érotique japonais. Viénet, qui est par ailleurs un sinologue reconnu et un grand connaisseur de cinéma asiatique (Hazera, 2006), se sert du support de traduction comme levier pour effectuer un déplacement absurde des images de la culture de masse dans le champ sémantique du discours politique des années 1970.

Ce rapprochement entre *Downfall* et le détournement situationniste a été commenté à plusieurs reprises dans des textes qui étudient le rapprochement

² Spanish Laughing Guy / El Risita Interview Parodies, knowyourmeme.com, publié en 2015, URL: <https://knowyourmeme.com/memes/people/spanish-laughing-guy-el-risitas-interview-parodies>, consulté le 24/05/2023.

³ La version originale que, paraît-il, Viénet préférait, conservait la bande sonore originale et se servait du sous-titrage comme seul moyen de détournement. Cette copie est aujourd'hui perdue. Voir les propos de Keith Sanborn, sous-titreur anglais des films de Viénet, reportés dans Dwyer (2017, p. 89).



entre les pratiques des avant-gardes et les créations spontanées issues du web qui semblent en reproduire inconsciemment les gestes. Pour caractériser ce type de création, Darren Wershler (2012) a proposé le terme de *conceptualisme sauvage*, repris ensuite par le poète Kenneth Goldsmith qui soutient, quant à lui, que la création mémétique produit aujourd'hui des formes de modernisme exacerbé, tout en étant inconscient de ses précurseurs (Goldsmith & Guevara, 2014). Cependant, quoique ce type de mèmes et certains détournements situationnistes se fondent sur des traits stylistiques communs, la ressemblance se révèle peu pertinente lorsqu'on observe les objectifs politiques de ces stratégies de création. Les détournements de Viénet étaient mus par une stratégie de dévalorisation de l'art spectaculaire dans un but révolutionnaire. Dans le mode de production viral et décentré du détournement mémétique, il y a bien à l'œuvre une mécanique de dévalorisation de l'art, mais le geste de dévalorisation lui-même semble désormais dénué de véritables implications politiques.

3.2 Traductions phonétiques (misheard lyrics) en sous-titrage

Un deuxième filon de mèmes s'appuie encore davantage sur l'incompréhension des éléments verbaux de la bande sonore de vidéos en langue étrangère. Il s'agit des mèmes qu'on nomme *misheard lyrics*⁴. Ce sont essentiellement des traductions phonétiques interlinguistiques qui jouent sur des phénomènes de paréidolie acoustique appliqués à des morceaux de musique. Ces vidéos, en circulation depuis 2007, se contentent d'appliquer une piste de sous-titrage phonétique à un vidéo-clip déjà existant, en choisissant le plus souvent des cas de chansons étrangères peu connues dans la langue d'arrivée. C'est le cas du célèbre *Benny Lava*, sous-titrage anglais d'une chanson bollywoodienne, ou de *Lascia Entrare Ascanio*, sous-

⁴ Misheard lyrics in knowyourmeme.com, publié en 2010, URL: <https://knowyourmeme.com/memes/misheard-lyrics-phonetic-translations-buffalaxing> consulté le 24/05/2023



titrage italien d'une chanson iranienne (Salvia, 2016). Il est important de noter que les couplages linguistiques et les dynamiques de ciblage de ces jeux de traduction peuvent parfois être liés à des formes de domination linguistique, d'exotisme ou de racisme. Mais, comme le remarque Shifman, les trajectoires de ces appropriations sont extrêmement variées, et la musique anglophone n'en sort pas indemne, "[p]ar exemple, le morceau *I Want to Hold Your Hand* des Beatles, est traduit phonétiquement en japonais par « stupide urination publique », et *I've Got the Power* devient 'Agathe Bauer' en allemand. » (Shifman, 2015, pp. 108-109).

Dans le cas des mèmes *Downfall*, le comique émergeait d'une forme de regard cinématographique qui fait une synthèse sommaire entre la lecture du sous-titrage qui livre un discours sensé, et l'écoute de la voix, dont le contenu nous échappe, et qui sert de modulateur de tonalité. Dans le cas de ces traductions phonétiques, le sous-titrage guide l'oreille de l'auditrice ou l'auditeur vers l'illusion d'une langue reconnaissable, en révélant un contenu absurde qui semble complètement délié du contexte visuel qui l'accompagne.

4. Mèmes et capture d'écran d'images sous-titrées

Ces deux premiers exemples dénaturaient le rôle du sous-titrage tout en gardant son fonctionnement temporel au sein du médium audiovisuel. Il faut cependant rappeler que la majorité des créations mémétiques contemporaines se développent plutôt dans le régime statique de compositions fondées sur l'utilisation de la capture d'écran. Ici, il faudrait faire une véritable étude de la capture d'écran comme outil de mémification, et analyser tout particulièrement le geste de capture de *l'image sous-titrée* comme prélèvement multimodal. Mais contentons-nous de proposer un angle d'entrée : la capture d'écran d'un contenu sous-titré transpose au sein du régime des images fixes la projection de la phrase qu'elle véhicule, avec sa durée et ses possibles sonores. Une image sous-titrée (ou même la fabrication de toutes pièces d'une image qui peut en avoir l'apparence) incorpore une forme d'*oralité latente* que nous



renvoyons instinctivement à un univers audiovisuel. Nous allons donc considérer à partir d'ici la capture d'écran sous-titrée comme une forme de prélèvement complexe qui joue un rôle de fixation de la dimension orale du sous-titrage en générant une sorte d'écrit d'écran (Jeanneret & Souchier, 2005) ouvert à de multiples procédés d'éditorialisation (Vitali-Rosati, 2020).

4.1 Corriger les répliques en capture d'écran

Tout en restant dans le domaine de la traduction, nous pouvons identifier une catégorie de mèmes qui jouent sur la modification d'images sous-titrées pour produire des opérations de *correction*. Ces interventions pourront être exposées, ou au contraire occultées. Nous proposons d'en esquisser la typologie en nous appuyant sur la description de trois mèmes du collectif militant italien *Automatizzato Comunismo Memetico*, qui a largement exploré cette méthode.

Un premier mème montre une capture d'écran tirée de la série *The Handmaid's Tale*⁵, où l'horrible Tante Lydia, institutrice d'un régime fasciste qui exploite les femmes encore fertiles comme esclaves pour la reproduction, fait la morale aux Servantes dont elle doit assurer la *bonne éducation*. Le sous-titre, identique à celui employé par la chaîne Hulu qui a produit la série, récite « à partir de maintenant, si plus personne ne croit à vos plaintes, ce sera la faute de Amber Heard ». Le discours de culpabilisation typiquement masculiniste qui a circulé au moment du procès Depp-Heard se retrouve ici transposé dans l'univers de la série dystopique, dans la bouche d'un personnage qui n'aurait effectivement aucun mal à le prononcer, déguisé en traduction par le biais de l'imitation typographique. Un deuxième exemple est basé sur le personnage de Maddie Perez de la

⁵ *The Handmaid's Tale*, Bruce Miller, basé sur *The Handmaid's Tale* de Margaret Atwood (1985) Hulu, 2017-en cours.



série *Euphoria*⁶, une femme impulsive et quelque peu violente, mais animée par un sens de loyauté et de justice. Dans l'image, on la voit assise au théâtre, au milieu d'une foule amusée par la performance théâtrale hors champ qui se moque ouvertement d'une amie de Maddie. Son regard est déterminé et allumé de rage, et le sous-titre en caractères Helvetica blancs dit « *Oh this lavoro salariato needs to be put down* ». La réplique originale de Perez, bien évidemment, ne présente pas de mélange linguistique entre anglais et italien, et ne concerne pas le travail salarié. Elle s'adresse en fait par le terme « *bitch* » au personnage qui est sur scène en train d'insulter et d'exaspérer son amie. Ici l'intervention est à double-face. D'une part, il y a l'insertion de l'italien qui vient parasiter le sous-titrage intralinguistique, d'autre part elle suggère que la traduction italienne de « *bitch* » soit justement « travail salarié ». Dans un contexte où nous savons que Maddie prend le parti d'interrompre un acte d'injustice, nous pouvons aisément établir une corrélation entre cette scène et une sensation plus générale de ras-le-bol face à un système du travail considéré comme violent et injuste.

Un troisième exemple : une capture d'écran d'*Alphaville* (Godard, 1965), où on voit un plan américain d'Anna Karina en train de lire un livre. Au bas de l'écran, un sous-titrage d'une mauvaise qualité graphique, probablement issu d'une copie des années 1970, lit « *Are we near to / or far away from [...]* ». La suite est couverte par l'ajout « *Democrazia Cristiana* » appliqué dans un format de sous-titrage plus récent. Ici le parti pris est clairement celui du caviardage par superposition, qui impose une lecture politique du célèbre vers de Paul Eluard que Godard fait lire à Karina : « Sommes-nous près ou loin de notre conscience » (Eluard, 1946). Là notre conscience serait caviardée par la pérennisation de l'idéologie chrétienne et modérée du célèbre parti politique italien.

⁶ *Euphoria*, Sam Levinson, HBO, 2019-en cours.



Dans les trois cas, sur trois modes différents, le même fonctionne sur la mise en circuit de la critique politique dans un univers filmique. Cette opération se fait à travers des gestes d'infiltration de jeu linguistique et de surimpression, en faisant de la couche de traduction du sous-titrage une membrane grâce à laquelle nous pouvons agir sur les négociations iconiques et langagières de notre imaginaire politique. Et apporter des corrections si ce n'est au scénario social, au moins au sous-titrage en postproduction.

4.2 Réagir par l'image sous-titrée

Une autre manière d'activer le potentiel mémétique des images sous-titrées individuelles, peut-être la plus simple, est celle de la *réaction*. Pensons à « *First time?* », ou « *More! More!* », des captures d'écran de répliques iconiques de films ou de séries, employées dans la plupart des cas en réponse à un événement ou à une question qui peut être posée par un *top text*, ou même dans le contexte d'une conversation en *chat*. Les réactions sous-titrées, comme tous les mêmes de réaction en général, se divisent donc en deux catégories principales: celles qui s'appuient sur un contexte établi par une didascalie, et celles qui fonctionnent de manière autonome en s'appliquant à un contexte extérieur. Comme le remarque bien Lolli (2018), « Quand on vous fait une réaction, l'élément variable du même c'est vous. [...] La véritable réaction n'a pas besoin de se 'lancer': elle exploite la sphère discursive virtuelle comme si elle était partie de son même » (Traduction de l'auteur). Pensons au regard condescendant que James Franco, avec une corde au cou, adresse à son compagnon de pendaison dans *The Ballad of Buster Scruggs*, en énonçant « *First time?* ». Il peut très bien être utilisé dans un cadre qui organise l'adresse de l'énonciation (Fig.2) ou bien de manière libre, comme unité discursive en soi au sein d'une interaction en *chat*.





Fig. 2 Mème tiré de Coen Brothers, *The Ballad of Buster Scruggs*, 2019.

Les réactions composées d'images sous-titrées, soient-elles encadrées dans une image-macro, ou bien débridées au sein de communications en ligne, montrent à quel point le fragment filmique, comprimé en une *capsule cristallisante d'expression cognitivo-affective* (Wagener, 2020), peut se prêter à d'innombrables gestes de composition et d'usage, dans l'enchâssement ironique entre réalité et fiction.

4.3 *Rescénarisation par le sous-titrage des panneaux mémétiques*

En rentrant dans le vaste domaine des mèmes construits par panneaux, les possibilités de jeu sur l'enchâssement d'images et de sous-titres se multiplient, en ouvrant un champ de modulation ultérieur des structures narratives qui servent de bassin de prélèvement. Prenons comme exemples deux cadres « exploitables » particulièrement répandus : « *For the better, right?* » et « *They're the same picture* ».

« *For the better, right?* » est tiré du deuxième film de trilogie *prequel* de *Star Wars* (Lucas, 2002), où Anakin Skywalker, en discutant avec sa bienaimée Padmé, commence à montrer les sombres ambitions qui le mèneront à se

transformer en Darth Vader. Les quatre panneaux qui composent cet échange de répliques sont ainsi composés : A — *je vais changer le monde* / P — *Pour le meilleur, n'est-ce pas ?* / A2 [silence + regard mystérieux] / P2 — [regard interloqué] *pour le meilleur, n'est-ce pas ?* L'évolution du même est toujours fondée sur l'idée de doute qui s'installe chez Padmé lorsque Anakin lui adresse ce regard qui remet en question ses bonnes intentions. Or, il s'avère que cette suite de répliques n'existe pas dans *Star Wars*. Anakin, dans le dialogue original, expose ses considérations au sujet de la gestion politique de l'Empire, et en arrive à justifier l'hypothèse d'une dictature éclairée. Le sens n'est pas si éloigné de l'idée de déception qui caractérise le même, mais le dialogue en sous-titre sur lequel il se fonde demeure une invention dont le but est d'amplifier les possibilités de remix. Nous pourrions dire qu'ici, le sous-titrage sert d'outil de rescénarisation filmique, dans le but de construire une version parallèle de la scène qui se prête mieux aux modifications successives du texte (fig.3) ou à l'insertion d'autres éléments graphiques sur le mode de l'*object labelling* (fig.4).

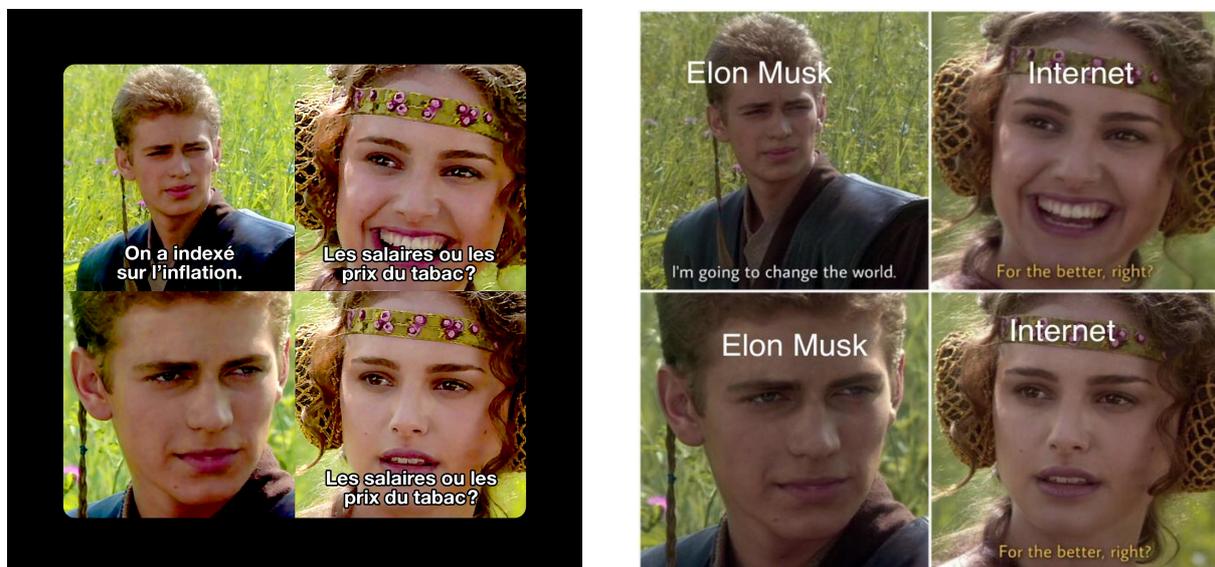


Fig. 3-4 Mème tiré de Lucas, G. (2002) *Star Wars, Attack of the Clones*. Image trouvée

« *They're the same picture* » fonctionne sur un mécanisme semblable. Il s'agit d'un mème à deux panneaux, tiré de la série *The Office* (Daniels, 2011). Dans



le panneau supérieur, on nous montre deux images, accompagnées par le sous-titre « L'entreprise a besoin que vous trouviez les différences ». Le deuxième panneau montre le personnage de Pam, avec une expression interloquée ou vaguement sarcastique, accompagné du sous-titre « elles sont identiques ». Le jeu du même consiste à toujours laisser le texte original en sous-titrage, en substituant les deux images à loisir, afin de créer des comparaisons absurdes. Bien que le sous-titrage soit fidèle à la scène, le découpage des panneaux mène à croire que le jeu « trouve la différence » est proposé à Pam, qui répond dans le deuxième panneau qu'elles sont identiques (alors qu'elles ne le sont jamais)⁷. Dans la scène d'origine, au contraire, c'est justement elle qui adresse la tâche impossible et insensée de trouver les différences entre deux images identiques à un collègue, pour ensuite confier son canular à la caméra. Là encore, on voit que le statut flottant du sous-titrage comme trace de dialogue dans l'image fixe peut être exploité pour déplacer et pervertir le cadre d'énonciation. Dans ce cas, tout en gardant les répliques intactes, le cadre mémétique se structure sur un jeu d'élision, qui réalise une reconfiguration narrative sur laquelle construire ensuite le processus mémétique en opérant sur les deux images à comparer (fig.4-5).

⁷ Cette scène de *The Office*, postée dans son intégralité sur YouTube, a reçu de nombreux commentaires d'internautes qui n'ont jamais vu la série et s'étonnent de son véritable mécanisme narratif. *They're the same picture | The Office clip*, vidéo publiée par Ally Missandy le 03/02/2019, URL : <https://www.youtube.com/watch?v=7WCfTREZSdQ> consulté le 25/05/2023





Fig. 4-5 Mème tiré de Daniels, G. (19/02/2011): *The Office. Search Committee*. NBC. Image trouvée

4.4 Mèmes [audiodescriptifs]

Comme nous l'avons anticipé dans l'introduction, l'usage des techniques de sous-titrage n'est pas uniquement adressé à la traduction/transcription de formes verbales, il intègre également des descriptions d'événements sonores non verbaux pour le public sourd et malentendant. Ces sous-titres audiodescriptifs se fondent sur une codification qui prévoit l'utilisation des parenthèses pour indiquer qu'un son n'est pas prononcé mais décrit. Remarquons que « [l]a catégorie des éléments non verbaux inclut également des informations au sujet de celui ou celle qui est en train de parler, dans quelle langue, et par quel ton, lorsque ces informations sont pertinentes » (Zdenek, 2015, p. 11), ainsi que la description d'effets sonores (explosions ; bruits de pas), d'énonciations paralangagières (murmures ; cris) et de musiques (Symphonie n. 5 de Beethoven ; musique hip-hop).

La diffusion de sous-titrages pour les personnes sourdes et malentendantes a vu une augmentation progressive à partir des années 1970, d'abord à la télévision, et ensuite dans les DVD et les plateformes de streaming ou de



partage *peer-to-peer*, jusqu'à devenir une codification largement reconnaissable. Ceci est particulièrement vrai pour les sous-titres anglophones. Ainsi, des expressions telles que « *Sirens wailing in distance* » ; « *Muffled rap* » ; « *Heavy breathing* » ou « *Music intensifies* » sont devenues des *topoi* de l'imaginaire cinématographique, engendrant plusieurs filons mémétiques.

Certains mèmes devenus iconiques sont des purs prélèvements, en forme de capture d'écran ou de GIF, comme le célèbre [*screams internally*] de *Scrubs*, ou le [*sobbing mathematically*] de Spock dans *Star Trek*. Ces deux exemples sont paradigmatiques d'une forme de jeu humoristique qui se situe à l'intérieur même du processus de sous-titrage officiel d'une série. D'autres images virales émergent au contraire d'un usage approximatif des codes du sous-titrage audiodescriptif : c'est le cas du personnage Jimmy de *Breaking Bad*, qui « fait du go-kart tristement », ou encore de *Hannibal*, en cuisine, accompagné de « bruyantes implications de cannibalisme »⁸. Un comique de l'absurde émerge donc de ces descriptions, ce qui ne manque pas de susciter des ironies dans les communautés de personnes sourdes et malentendantes⁹.

Tout en restant dans la même palette mémétique, nous pouvons identifier une autre sous-catégorie qui regroupe les effets *snow-clone*¹⁰ engendrés par les codifications langagières du sous-titrage audiodescriptif. À savoir, tous ces mèmes qui jouent avec les locutions idiomatiques du sous-titrage en les transformant en expressions à trous sur le mode de « Si [X] n'existait pas, il faudrait l'inventer ». Lorsqu'on transpose ce mécanisme dans le champ

⁸ [sadly go-karts] in *Breaking Bad*, AMC, 2011 / [loudly implied cannibalism] in *Hannibal*, NBC, 2013.

⁹ Voir à cet égard plusieurs *sub-reddit* identifiables par les mots-clés « *deaf subtitles* » / « *deaf reaction to weird subtitles* », par exemple URL: https://www.reddit.com/r/AskReddit/comments/lg3cyb/deaf_people_of_reddit_when_have_subtitles_been_so/ consulté le 25/05/2023

¹⁰ Au sujet de l'effet *snowclone*, voir snowclones.org URL: <https://snowclones.org/about/> consulté le 25/05/2023



sémantique du sous-titrage, nous remarquons d'innombrables modulations de la formule « (action) in (langue) » ou « (action) + (adverbe de manière) ». L'exemple parfait de ce mécanisme apparaît dans une série de mèmes centrés sur Soraya Montenegro de la série *María la del Barrio*, typique antihéros rancunier et violent des telenovelas. Probablement à cause des codifications stéréotypées de la telenovela hispanophone, l'effet *snowclone* engendre une longue série de mèmes où Soraya « crie en espagnol », « pleure en espagnol », « tue en espagnol », avant de finir par « mourir en espagnol ». Mais la propagation mémétique de cette sorte de *template* linguistique continue d'évoluer même en dehors du cadre de la telenovela. Autour du même modèle on trouve des personnages mafieux qui « fixent en italien » et des maîtres d'arts martiaux qui nous « regardent en japonais », Vladimir Poutine qui « rit en russe » et Donald Trump « en raciste ». Ou encore plus loin, un ancien masque « rit néolithiquement » et un microbe « microscopiquement » (fig.6).

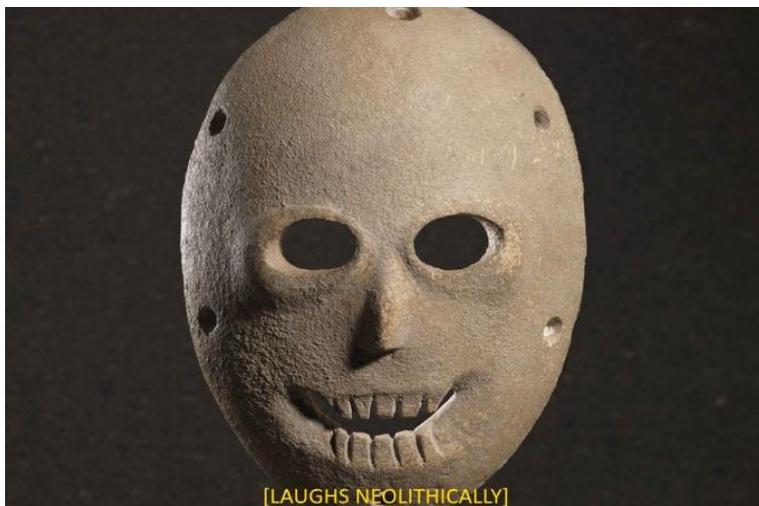


Fig 6. Mème tiré de Source inconnue

5. Mèmes et erreurs de traduction automatique et d'encodage



Si on peut affirmer que la grande majorité des mêmes observés jusqu'ici se fonde sur des mésusages volontaires des sous-titres, il faut aussi remarquer que parfois une forme mémétique peut émerger d'erreurs de traduction involontaires qui deviennent des expressions mémétiques.

5.1 *Court-circuit de la traduction automatique : Do not want*

L'exemple le plus célèbre d'une telle dynamique est sans doute celui du même connu sous le nom de « *Do not want* ». Cette expression est issue d'un enregistrement pirate du film *Star Wars Episode III : The Revenge of the Sith*, acheté en Chine par un blogueur américain qui en publie quelques photographies en 2005¹¹. Le DVD, renommé *The Backstroke of the West*, présentait un sous-titrage anglais absurdement erroné, rempli d'expressions chinoises traduites littéralement en anglais. Les bootleggers avaient probablement produit le sous-titrage en prenant appui sur une traduction automatique désastreuse du script chinois du film¹². Ainsi le film est truffé d'erreurs hilarantes : notamment le fameux cri de désespoir de Darth Vader « Noooo », qui devient finalement "*Do not want*" (fig.7).



¹¹ Winterson (blog), photographies originales de *The Backstroke of The West*, publiées en 2005, URL: <http://winterson.com/2005/06/episode-iii-backstroke-of-west.html> consulté le 25/05/2023

¹² Il y a ici une analyse comparative de plusieurs hypothèses de traduction - Star War The Third Gathers: The Backstroke of the West. URL: https://starwarsfans.fandom.com/wiki/Star_War_The_Third_Gathers:_The_Backstroke_of_the_West consulté le 26/05/2023

Fig. 7 Mème tiré de la photographie de Winterson J. (2005) de *The Backstroke of The West*. Image trouvée

L'expression a depuis été utilisée dans une immense quantité de mèmes, mais aussi dans sa contrepartie positive « Do want ». La version sous-titrée du film entier, outre les prélèvements, a aussi engendré un doublage intégral qui utilise le sous-titrage anglo-chinois comme script¹³. Cet exemple nous montre bien comment un mème peut émerger d'un circuit médiatique complexe qui en dégrade les attributs par des gestes de transmédiation et de traduction qui finissent par réinventer l'objet qu'ils étaient censés véhiculer. Remarquons d'ailleurs que la diffusion de ce mème permet de conserver et d'observer une trace significative des modes de diffusion du cinéma piraté au début des années 2000. Outre cela, le mécanisme de retraduction automatique à l'œuvre dans ce sous-titrage précède de quelques années seulement la diffusion massive des traducteurs automatiques appliqués aux vidéos en ligne, et par conséquent l'essor d'un nouveau comique de traduction.

5.2 Mèmes trouvés dans le sous-titrage automatique

En 2010, lorsque YouTube a lancé son service de traduction et de sous-titrage des vidéos de la plateforme, plusieurs forums ont commencé à collecter des captures d'écran de sous-titres erronés, en constituant des archives tératologiques du sous-titrage automatique (#YouTubeCaptionFail). Cette pratique de recherche plus que de fabrication est malheureusement en voie de disparition aujourd'hui, à cause de l'amélioration progressive des IA sur lesquelles s'appuient les applications de transcription et de traduction automatique. Nous pouvons tout de même affirmer que ce genre de productions mémétiques constitue une véritable exception. Il s'agit en fait d'une pratique mémétique qui tient de l'observation d'un *comique de*

¹³ GreatfullDeadpool. (2016): Star War The Third Gathers: Backstroke of the West HD (Dubbed). YouTube. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=XziLNeFm1ok> consulté le 26/05/2023.



l'automation plutôt que de l'action de composition. Cela permet d'avancer l'hypothèse que le contenu mémétique, dans ce cas, est moins lié à la drôlerie des occurrences spécifiques qu'à l'expérience réitérée d'une pratique d'attention collective adressée aux qualités de nos dispositifs de sous-titrage, de traduction et de diffusion numérique.

5.3 SWAP : *superpositions fortuites*

Au-delà des traductions fautives, d'autres procédés d'automation ouvrent des possibilités de court-circuiter nos habitudes de consommation des contenus audiovisuels. À une époque où le téléchargement de films et de sous-titres en libre accès est monnaie courante, il n'est pas improbable de se tromper de fichier et de regarder *Twilight* (1998) de Robert Benton avec les sous-titres de *Twilight* (2008) de Catherine Hardwicke. Ou encore de se retrouver face à une piste de sous-titrage produite rapidement par un internaute avec un traducteur automatique, avec des effets semblables au cas précédent. La généralisation de ce genre d'erreur d'inversion a engendré une série de mèmes qui mettent en scène des superpositions hasardeuses qui produisent des coïncidences sensées (fig.8).



Fig. 8 Mème tiré de Lucas, G. (1980). Star Wars: The Empire Strikes Back. Image trouvée

Bien évidemment, ce genre de coïncidences peut difficilement être le fruit du hasard. Mais l'acte mémétique n'est dans ce cas pas situé dans le prélèvement, il est plutôt à retracer dans l'agrégation aléatoire d'éléments culturels hétérogènes. Il s'agit donc d'un même gestuel, qui invite à reproduire l'expérience de désorientation hilarante qu'on pourrait faire si on téléchargeait le mauvais fichier de sous-titres. Dans cette optique, notons l'apparition de bots explicitement conçus pour produire ce genre de compositions inversées. Kinobot¹⁴, par exemple, présente une archive formidable de films en HD, parfaitement indexés à leurs sous-titrages respectifs. À l'aide d'un formulaire de requête automatisé, on peut demander au bot de superposer le sous-titre d'un film à l'image d'un autre, voire de composer des panneaux en séquence desdites superpositions. Ce genre de moteurs de recherche sont des véritables machines à mêmes, mais ce qui les rend particulièrement intéressants n'est pas leur capacité à simplifier la composition mémétique. Par leur fonctionnement absurdiste, ils dépassent le stade d'outil logiciel qui sert à quelque chose, pour devenir de véritables champs d'exploration des contenus audiovisuels, en réinventant les parcours de navigation.

6. Conclusion et recherches à mener

Cette recherche typologique, bien qu'elle soit incomplète sous plusieurs aspects, nous a permis d'éclaircir le statut médial du fonctionnement de certaines configurations mémétiques, et de poser les premières bases d'un travail méthodologique fondé sur le croisement de l'analyse du discours numérique et de l'archéologie des médias. Une fois établies les bases terminologiques et de classification des formes de prélèvement d'images sous-titrées, nous pensons qu'une telle recherche pourrait être mise à l'épreuve sur un terrain d'observation plus restreint. Soit-il d'ordre

¹⁴ Kinobot (application, bot) URL: kinobot.caretas.club consulté le 26/05/2023.



géopolitique, concernant les modes de mémification localisés en fonction d'un bassin linguistique relevé par les sous-titres, ou sociotechnique, en se concentrant par exemple sur les mêmes de sous-titrage réflexifs produits et partagés par les communautés sourdes et malentendantes. Cela permettrait sans doute de développer cette recherche au-delà de la dimension parcellaire de l'inventaire de pratiques, pour viser des problématiques plus précises dans les domaines disciplinaires qui ont émergé comme socles thématiques de ce premier jalon.

BIBLIOGRAPHIE

- Abel, R. & Altman, R. (2001). *The Sounds of Early Cinema*. Indiana University Press.
- Allard, L., Créton, L., Odin, L. (2014). *Téléphone mobile et création*. A. Colin.
- Cornu, J.-F. (2014). *Le doublage et le sous-titrage : histoire et esthétique*. Presses Universitaires de Rennes.
- Deleuze, G. (1985). *L'image-temps*. Éditions de Minuit.
- Downey, G.J. (2008). *Closed captioning: subtitling, stenography, and the digital convergence of text with television*. John Hopkins University Press.
- Dupré La Tour, C. (1998). Les intertitres réduits au silence, aperçus et mises en perspective. In F. Potassio & L. Quaresima (éds.). *Scrittura e immagine: la didascalia nel cinema muto: atti del IV Convegno internazionale di studi sul cinema*, Udine 20-22 marzo 1997. Forum.
- Dwyer, T. (2017). *Speaking in Subtitles: Revaluating Screen Translation*. Edinburgh University Press.
- Galloway, A.R. (2012). *The Interface Effect*. Polity.
- Gaudreault, A. & Jost, F. (2017). *Le récit cinématographique : films et séries télévisées*. A. Colin.
- Goldsmith, K. (2011). *Uncreative writing: managing language in the digital age*. Columbia University Press.
- Goldsmith, K., Guevara, F.R.F. (2014). *Kenneth Goldsmith in conversation*. De La Salle University Publishing House.
- Hazera, H. (2006). René Viénet: the bad boy of Sinology. Traduction anglaise d'un texte réalisé pour une émission de Radio France (2004). Disponible : <https://www.notbored.org/vienet-radiofrance.html> (5.21.23).
- Hitler Rants Parodies (2009, 16 septembre). Hitler finds out about the Downfall Parodies [Vidéo]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=QSYk8ofhYFY> consulté le 24/05/2023
- Jeanneret, Y. & Souchier, E. (2005). L'énonciation éditoriale dans les écrits d'écran. *Communication et Langages*, 145(1), 3-15. Disponible : http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/colan_0336-1500_2005_num_145_1_3351 (20.05.23).
- Leibovici, F. (2020). *Des opérations d'écriture qui ne disent pas leur nom*. Questions théoriques.



- Linde de, Z. & Kay, N. (1999). *The Semiotics of Subtitling*. Routledge.
- Lolli, A., (2018). *La guerra dei meme: fenomenologia di uno scherzo infinito*. Effequ.
- Manovich, L. (2001). *The language of new media*. MIT Press.
- Metahaven. (2013). *Can Jokes Bring Down Governments? Memes, Design and Politics*. Strelka Press.
- Michael, N., (1990). Qu'est-ce qu'un iconotexte? Réflexions sur le rapport texte-image photographique dans *La Femme se découvre* d'Evelyne Sinnassamy. In A. Montandon (éd.). *Iconotextes* (pp. 255-302). Ophrys.
- Nagels, K. (2012). 'Those funny subtitles': Silent film intertitles in exhibition and discourse. *Early Popular Visual Culture*, 10, 367-382.
- Paveau, M.-A. (2019). Technographismes en ligne. Énonciation matérielle visuelle et iconisation du texte, *Corela*, HS-28, 1-23. Disponible : <https://journals.openedition.org/corela/9185> (21.06.2021).
- Paveau, M.-A. (2017). *L'analyse du discours numérique : dictionnaire des formes et des pratiques*. Hermann.
- Paveau, M.-A. (2006). *Les prédiscours : Sens, mémoire, cognition*. Presses Sorbonne nouvelle.
- Quintyn, O. (2007). *Dispositifs-dislocations*. Al Dante/questions théoriques.
- Salvia M. (2016). *La storia di "Lascia entrare Ascanio", uno degli inni dell'internet italiano*. Vice. Disponible : <https://www.vice.com/it/article/lascia-entrare-ascanio-shahram-shabbpareh-storia-987/> (06/05/24).
- Shifman, L. (2015). *Memes in digital culture*. CRC Press.
- Star War The Third Gathers: The Backstroke of the West. (Vidéo - doublage) starwarsfans. Disponible : https://starwarsfans.fandom.com/wiki/Star_War_The_Third_Gathers:_The_Backstroke_of_the_West (27.05.2023).
- Tanni, V., (2020). *Memestetica: il settembre eterno dell'arte*. Nero.
- Viénet, R. (1974). *Les filles de Kamaré*.
- Viénet, R. (1972-1973). *La dialectique peut-elle casser des briques ?*
- Vitali-Rosati, M. (2020). Pour une théorie de l'éditorialisation. *Humanités Numériques*, 1, 1-21. Disponible : <https://journals.openedition.org/revuehn/371> (21.06.2021).
- Wagener, A. (2022) *Mèmologie: théorie post-digitale des mèmes*. UGA éditions.
- Wagener, A. (2020). Mèmes, gifs et communication cognitivo-affective sur Internet : L'émergence d'un nouveau langage humain. *Communication*, 37(1), 1-17. Disponible: <http://journals.openedition.org/communication/11061> (24.05.23).
- Wershler, D. (2012). Best Before Date. Alienated. Disponible: <http://www.alienated.net/poetics/best-before-date/> (02.04.23).
- Zdenek, S. (2015). *Reading Sounds: Closed-Captioned Media and Popular Culture*. Chicago University Press.

