

## Audiodescription d'un film d'animation: défis d'un projet pratique universitaire

### *Audio Describing an Animated Film: Challenges of a Master's Degree Final Practical Project*

RECIBIDO 27/01/2023 | ACEPTADO 23/03/2023

 IULIA MIHALACHE

Université du Québec en Outaouais, Canada

#### ABSTRACT

Audio description (AD) is a growing arts and media assistive service “that makes audiovisual products accessible and enjoyable for the blind and visually impaired by transferring images and unclear sounds into a verbal narration that interacts with the dialogues and sounds of the original text with which it forms a coherent whole” (Reivers and Vercauteren 2013 in Vercauteren 2016: 11). As an object of study and as an intersemiotic, intersemiospherical or intermodal practice, audio description has become a major area of interest not only in audiovisual translation, but also in translation studies (Taylor and Perego 2022). This interest goes hand in hand with technological developments in the translation industry which mirror some global trends, among which the increasing need for audiovisual localization (translation) (Bussey 2019: online).

In this article, we present an overview and reflect on our final project as a student enrolled in the Master's in Audiovisual Translation: Localization, Subtitling and Dubbing offered by ISTRAD, Instituto Superior de Estudios Lingüísticos y Traducción, and the University of Cadiz in Spain. More specifically, the project involved audio describing the animated film *Pour la France*, an end-of-studies history-themed film in 2D animation, produced in 2019 by Vincent Chansard, as part of the diploma *Concepteur et réalisateur de films d'animation* at Gobelins, École de l'image. After having defined our theoretical framework, we present our methodology based on the main steps in the preparation of an audio description project, by highlighting the various challenges that we encountered as well as the solutions we proposed.

**KEY WORDS:** audio description, animated film, translation as practice, blind and visually impaired audience, *Pour la France*.

L'audiodescription (AD) est un service d'assistance artistique et médiatique en plein essor « qui rend les produits audiovisuels accessibles et agréables pour le public aveugle et les personnes malvoyantes en transférant des images et des sons flous dans une narration verbale qui interagit avec les dialogues et les sons du texte original avec lequel elle forme un tout cohérent » (Reviere et Vercauteren 2013 dans Vercauteren 2016 : 11). Comme objet d'étude et comme pratique intersémiotique, intersémiosphérique ou intermodale, l'audiodescription est devenue un domaine d'intérêt majeur non seulement en traduction audiovisuelle, mais aussi en traductologie (Taylor et Perego 2022). Cet intérêt va de pair avec les développements technologiques dans l'industrie de la traduction qui reflètent quelques tendances mondiales, parmi lesquelles l'augmentation du besoin de localisation (traduction) audiovisuelle (Bussey 2019 : en ligne).

Dans cet article, nous présentons et analysons notre propre performance, en tant qu'étudiante au Master Traduction Audiovisuelle : Localisation, Sous-titrage et Doublage (ISTRAD, Instituto Superior de Estudios Lingüísticos y Traducción, et Université de Cadix) (promotion 2020-2022), de l'audiodescription du film d'animation *Pour la France*, un film de fin d'études en animation 2D, à thématique historique, réalisé en 2019 par Vincent Chansard, dans le cadre de la formation « Concepteur et réalisateur de films d'animation » de Gobelins, école de l'image. Après avoir défini notre cadre théorique, nous exposons notre méthodologie basée sur les principales étapes de réalisation de ce mode de traduction qu'est l'audiodescription, en mettant en relief les différents défis que nous avons rencontrés et les solutions que nous avons apportées.

**MOTS CLÉS:** audiodescription, film d'animation, traduction-pratique, public aveugle et malvoyant, *Pour la France*.

## 1. ACCESSIBILITÉ ET AUDIODESCRIPTION

Selon une étude de Comcast, une société mondiale des médias et des technologies, et de la *American Foundation for the Blind* (AFB) (Comcast 2018 : en ligne), les personnes ayant une déficience visuelle regardent la télévision quatre heures ou plus par jour - presque autant que le grand public et se servent de technologies accessibles telles que l'audiodescription, la synthèse vocale et la commande vocale pour avoir accès à ces contenus.

Ces conclusions ne sont pas différentes des résultats de sondages antérieurs effectués par différentes institutions ou chercheurs entre 1991 et 2006 (Vercauteren 2016 : 9). En 2020, une enquête de l'*American Council of the Blind* sur le contenu audiodécrit a révélé une forte demande pour l'audiodescription pour la télévision, le satellite ou la programmation par câble quel que soit le degré de la perte de vision, mais sans exclure les utilisateurs voyants ou les personnes qui ont des maladies pouvant provoquer la cécité, comme le diabète (Stephens 2020 : en ligne). D'ailleurs, les entreprises

qui se spécialisent en audio description prônent l'utilisation de cette technique d'une manière inclusive : « No matter what type of visual media you're creating, whether it be a corporate training video, a live performance, or a Hollywood movie, it's important to make sure that everyone can experience it and understand what's happening » (Calvello 2020 : en ligne).

Selon Piety (2004), la première référence académique à l'audiodescription remonte à un mémoire de maîtrise de 1975 de Gregory Frazer qui la définissait alors comme une information qui « pourrait être insérée pour augmenter compréhension de l'auditeur » (Piety, 2004 : 453 ; notre traduction). Plus tard, au fur et à mesure que la pratique est devenue un service d'assistance officiel qui a pris diverses formes (audiodescription pour la télévision et le cinéma, audiodescription pour le théâtre et d'autres événements en direct tels que les matchs de football ou les noces royales), d'autres définitions ont été proposées et elles nous permettent d'en dégager les éléments les plus importants : (1) actuellement, le public cible est représenté non seulement par les aveugles et les personnes malvoyantes, mais également par des personnes non aveugles qui s'y tournent pour des raisons pratiques, informatives, éducatives ou de développement de compétences linguistiques (par exemple, les enfants), de divertissement ou de recherche (Starr 2022 : 476); (2) pour avoir accès au contenu, une description orale d'éléments visuels est proposée et cette description – qui s'insère entre les dialogues et les bruitages et qui mixée avec la piste originale de la vidéo, doit être écrite pour pouvoir être lue, car le texte écrit sera enregistré en studio (par exemple pour des descriptions audio de films ou de programmes télévisés) ou en direct (par exemple pour le théâtre, l'opéra ou d'autres événements en direct); (3) l'audiodescription peut être ajoutée à tout type de produit audiovisuel (DVD, films, émissions de télévision, événements en direct, musées, expositions), ce qui veut dire qu'en fonction de la nature du produit, l'audiodescription peut être dynamique ou statique; (4) il y a trois principaux types d'audio descriptions, à savoir l'audiodescription standard (descriptions courtes et concises insérées dans les pauses naturelles du dialogue du contenu original), l'audiodescription étendue (description détaillée du contenu à laquelle l'utilisateur peut avoir accès en mettant en pause le contenu original) et l'audiodescription en direct fournie par un professionnel; (5) finalement, bien que l'accent soit mis uniquement sur la description des éléments visuels (« it's exclusively visual descriptions », affirme l'audiodescripteur Roy Samuelson dans une entrevue avec Maitre en 2019), Vercauteren (2016 : 13) précise que : « the definition by Reviere and Vercauteren—and indeed only a small minority of the other existing definitions—point out that it is equally important to describe sounds that cannot be interpreted correctly without the accompanying image » : l'auteur appelle ces éléments supplémentaires « unclear aural information » (*op. cit.* : 14) et précise que le but de l'audiodescription, ce n'est pas seulement de faciliter la compréhension, mais aussi de « renforcer le plaisir » (*idem*) associé au produit audiovisuel.

## 2. PROJET PRATIQUE DANS UN CADRE UNIVERSITAIRE : AUDIODESCRIPTION DU FILM D'ANIMATION *POUR LA FRANCE*

Dans le cadre de ce projet pratique de fin de master, nous avons proposé une audiodescription pour le film d'animation *Pour la France*<sup>1</sup>, un film de fin d'études en animation 2D, réalisé en 2019 par Vincent Chansard, dans le cadre de la formation « Concepteur et réalisateur de films d'animation » de Gobelins, école de l'image (MIYU 2021).

Différents défis se sont présentés en cours de route. Par exemple, le produit audiovisuel devrait-il être abordé à la manière de n'importe quel texte source à traduire ? Quelle définition de la « traduction » ou quelle approche traductive devrions-nous appliquer lors de la description vidéo des images et des autres informations sonores qui ne peuvent pas être interprétées correctement sans les images d'accompagnement ? Quelles techniques devrions-nous utiliser pour sélectionner le contenu à audio-décrire, comment prioriser l'information et comment inclure l'information pertinente entre les dialogues et les bruitages ? De quelle manière pouvons-nous garantir que le public aveugle ou malvoyant crée les inférences et le sens de la production, de même que des représentations mentales de l'action du film, de la même manière qu'une personne qui n'a pas de déficience visuelle ?

### 2.1. Détails méthodologiques

Il convient de rappeler que l'audiodescription consiste à décrire les éléments visuels d'une œuvre cinématographique ou artistique afin d'offrir au public non voyant et malvoyant, et parfois à un public plus large, les éléments essentiels à la compréhension de l'œuvre. Plus précisément, l'audiodescription « permet au public malvoyant d'apprécier pleinement un film en fournissant entre les dialogues une description brève, précise et vivante des principaux éléments de l'intrigue ainsi que des costumes, des gestes, des mimiques, des décors et de l'atmosphère du film (Koch 2002 citée par Courvalin 2017 : 3). Le texte de l'audiodescription est enregistré à l'aide d'une technologie (par exemple, un logiciel de sous-titrage) et il est inséré lorsqu'il y a des pauses entre les dialogues du film pour ensuite être mixé avec la bande-son originale de l'œuvre. Dans ce cas précis, nous avons déterminé que notre public cible serait le public non voyant et malvoyant qui utiliserait l'audiodescription pour la compréhension de l'œuvre plutôt que comme simple soutien, dans quel cas le public aurait pu aussi englober le public voyant qui écoute un film sans pouvoir le regarder (par exemple, en voiture), les personnes malades qui ont des problèmes à suivre un film à l'écran ou les personnes âgées qui ont des problèmes cognitifs.

---

1 <https://www.youtube.com/watch?v=1E7sv5zl8Rw>.

## 2.2. L'audiodescription comme mode de traduction sémiotique ou intersémiotique

Jakobson (1959 : 233) distingue trois types de traduction : intralinguale (ou reformulation – « an interpretation of verbal signs by means of other signs of the same language »), interlinguale (traduction à proprement parler – « an interpretation of verbal signs by means of some other language ») et intersémiotique (ou transmutation – « an interpretation of verbal signs by means of signs of nonverbal sign system »). Bien que cette division soit précieuse pour la théorie de la traduction et les différentes façons d'interpréter un signe, la classification de Jakobson ne couvre pas « les transformations sémiotiques des signes immatériels en signes tangibles (c'est-à-dire des pensées aux textes) ou des signes tangibles aux signes tangibles (c'est-à-dire des entités aux images) » (Jia 2017 : 33).

Umberto Eco, dans son livre *Experiences in Translation* (2001 ; 2008) étend le modèle de Jakobson, partant de l'idée que la traduction n'est pas une opération purement linguistique, mais qu'elle implique des compétences intertextuelles, psychologiques et narratives (2008 : 13), ce qui en fait un type d'interprétation<sup>2</sup> : « Translations do not concern a shift from language A to a language B... Translations are not about linguistic *types* but rather about linguistic *tokens*. Translations do not concern a comparison between two languages but the interpretation of two texts in two different languages » (2008 : 13-14). La définition d'Eco est intéressante, en ce sens qu'elle nous permet de traduire ce qui n'est pas dit ou écrit ou d'interpréter et d'adapter plutôt que s'en tenir à la lettre du texte, ce qui est particulièrement intéressant dans le cas de ce projet qui présente des défis non seulement pour ce qui est du public, mais aussi des défis techniques (*impossible de tout traduire ou de tout dire*, comme on peut le voir avec le long texte apparaissant dans les premières séquences du film).

Jia (2017 : 37) trouve toutefois que ces divisions sont incomplètes. Selon lui, la famille des signes se compose de signes tangibles et de signes intangibles. Les signes tangibles peuvent être linguistiques ou non linguistiques (les gestes, les couleurs, les lumières, les sons, la musique, etc.). Les signes intangibles ne sont pas présentés dans des formes physiques ; cet ensemble inclut les pensées, les idées, les concepts, la conception, etc., c'est-à-dire toutes les représentations qui circulent dans le cerveau. Les transformations entre les signes tangibles et intangibles sont des traductions linguistiques ou non linguistiques, intrasémiotiques ou intersémiotiques au sens large. S'inspirant du concept de « sémiosphère » de Lotman, Jia (2017 : 40) propose le terme de traduction intersémiotique, divisée, à son tour, en trois catégories (*Op. cit.* : 40-41) : (1) la traduction de signes intangibles (les représentations

2 Les trois types de traductions proposées par Eco sont : l'interprétation par transcription, l'interprétation intrasystémique et l'interprétation intersystémique.

individuelles et collectives qui circulent dans l'orbite du produit à traduire) en signes tangibles présente lors de la conception d'un projet; (2) la traduction de signes tangibles en signes tangibles qui se produit, par exemple, lors de l'adaptation d'une œuvre écrite pour l'écran ou lorsqu'un texte est rendu dans une autre langue; finalement, (3) la traduction de signes tangibles en signes intangibles qui s'opère lorsque la lecture génère des idées.

Cette triple division est intéressante dans le cadre de l'audiodescription comme traduction intersémiosphérique qui présuppose : (1) un projet de conception du film, mais aussi un projet d'audiodescription avec des choix quant aux informations à transmettre à l'utilisateur ; (2) « la traduction des images animées [du film] en mots qui soutiennent le scénario »<sup>3</sup> ; et (3) une production de nouvelles idées au moment où l'utilisateur traite les informations entendues. Pour ce qui est du projet de conception du film, nous n'avons pas accès au projet d'écriture du réalisateur (Vincent Chansard) ou au scénario original ; tout au plus, nous pourrions consulter les exigences de la formation « Concepteur et réalisateur de films d'animation » de Gobelins, école de l'image, comme aussi consulter le site Web de l'école pour en apprendre plus sur leur philosophie. Pour la formation<sup>4</sup>, on sait qu'il y a, pour un projet de film d'animation, « un cahier des charges et... des choix artistiques et techniques » et que le travail se fait en équipe plutôt que d'une façon isolée. Pour ce qui est de l'école, le site Web nous informe que GOBELINS « soutient les initiatives porteuses de créativité, d'innovation et de développement économique » tandis que « les projets de fin d'études sont fréquemment primés et reconnus pour leur qualité professionnelle, bien souvent au niveau international (Prix jeunes talents SFR en photographie, Europrix Top talents Awards en multimédia, Médailles d'argent aux Olympiades des Métiers pour les industries graphiques, Nomination aux Oscars pour le film court d'animation Oktapodi...). Ils témoignent de la virtuosité dans la maîtrise des outils et de la fertilité créative »<sup>5</sup>. Cette idée de « fertilité créative » nous permet d'anticiper la présence, dans le film d'animation, de personnages qui n'ont peut-être pas existé, même si le film se rapporte à un événement historique précis.

### 2.3. Les dimensions d'un texte

« Dans une première acception, très générale, la notion de texte peut s'appliquer à toute production verbale située, qu'elle soit orale ou écrite » (Bulea Bronckart et Bronckart 2012 : 2). Chaque texte est en

---

3 Définition de la traduction audiovisuelle comme traduction intersémiotique proposée par Díaz Cintas *et coll.* (2010 : 196 ; notre traduction).

4 <https://www.gobelins.fr/formation/crfa3-concepteur-et-realisateur-de-films-d-animation-entree-directe-en-2eme-cycle-master>.

5 <https://www.gobelins.fr/formations-axe-es-sur-pedagogie-par-projet>.

relation d'interdépendance avec les propriétés du contexte dans lequel il est produit. Ce contexte de production « peut être défini comme l'ensemble des paramètres susceptibles d'exercer une influence sur la manière dont un texte est organisé. » (*op. cit.* : 6). Il y a, d'abord, le contexte physique de production d'un texte (par exemple, l'espace physique de production, le temps et le moment auxquels il a été produit, l'émetteur et le destinataire voulu). Il y a, ensuite, le contexte « socio-subjectif » : par exemple, le lieu social de production (ici, GOBELINS), la position sociale de l'émetteur et la position sociale du récepteur, ainsi que le but du texte : quel est l'effet (ou les effets) que le texte est susceptible de produire sur le destinataire ? Il y a aussi un niveau plus « profond » du texte : « Ce niveau le plus "profond" est constitué par la planification du contenu thématique du texte, et par la distribution des types de discours » (*op. cit.* : 12). Plus précisément, il y a, dans le texte, une infrastructure générale construite par la thématique même du texte, une connexion entre les thèmes, assurée par divers mécanismes linguistiques ou discursifs et, finalement, des *instances* (acteurs, personnages historiques, acteurs participant à la production du film) qui prennent en charge ce qui est dit dans le film et qui font entendre leur *voix* ou leur *subjectivité*. Il y a, finalement, le contexte social plus large dont le traducteur doit tenir compte, l'écriture comme la traduction étant des activités conditionnées socialement qui révèlent non seulement les interactions sociales, les normes discursives, mais aussi la responsabilité sociale des acteurs participant au processus.

#### 2.4. Le sens et l'émergence du sens chez le destinataire

Selon Roche (2005 : 53), « il convient de distinguer le sens\* d'un mot de sa signification\*. Le sens d'un mot — ou signifié — variable au sein d'un même discours, se définit par rapport à ses usages ». Plus précisément, le sens d'un mot est « la signification actualisée dans le discours ». La signification d'un mot, quant à elle, est indépendante des usages d'un mot ; elle est reliée à la langue elle-même. Dans le dictionnaire, nous retrouvons des « significations », tandis que les différents sens des mots se révèlent dans le discours. Le discours, avec ses différentes formes, présuppose non seulement un énonciateur et un destinataire, mais, également, une intention d'influencer l'auditoire : « Il faut entendre discours dans sa plus large extension : toute énonciation supposant un locuteur et un auditeur, et chez le premier l'intention d'influencer l'autre en quelque manière. C'est d'abord la diversité des discours oraux de toute nature et de tout niveau, de la conversation la plus triviale à la harangue la plus ornée. Mais c'est aussi la masse des écrits qui reproduisent des discours oraux ou qui en empruntent les tours et les fins : correspondances, mémoires, théâtre, ouvrages didactiques, bref tous les genres où quelqu'un s'adresse à quelqu'un, s'énonce comme locuteur et organise ce qu'il dit dans la catégorie de la personne » (Benveniste 1966 : 241-242).

Pour Barthes (1974 : en ligne), le sens se crée dans la tension de l'interaction entre le « je » et le « tu » inscrits dans un contexte social). Cette perspective est intéressante en audiodescription où le traducteur semble se placer dans une position d'interaction constante avec son public.

La notion de « signifiante » proposée par Benveniste et comprise comme étant « l'émergence du sens chez le récepteur » est reprise par Kristeva (1969). Kristeva définit la production d'un texte comme un « travail sur le signifiant », c'est-à-dire un travail d'écriture qui produit du sens inédit (la signifiante), un sens distinct du sens référentiel et pragmatique. Ce travail d'écriture qui déplace les codes, les automatismes et les stéréotypies du langage ordinaire aboutit au texte-pratique (le texte comme pratique d'écriture). Nous retrouvons chez Folkart (1991 : 454) non seulement la définition du « texte-pratique » (« texte qui, au lieu de s'en remettre entièrement aux moyens d'expression institutionnalisés par ces codes que sont le système linguistique, l'idiome, etc., invente, du moins en partie, ses propres moyens d'expression »), mais aussi une explication de ce qu'est la « traduction-pratique » : « Modalité de traduction qui privilégie la dimension sémiologique de l'énoncé (exemple : la traduction poétique). [...] L'appellation traduction-pratique insiste sur l'inventivité dont doit faire preuve le ré-énonciateur, à l'instar de l'énonciateur » (*idem*).

En nous basant sur ces définitions, nous pouvons considérer le texte comme étant un espace ouvert, un réseau de significations possibles. Selon Barthes (1974 : 3), le texte théâtralise la rencontre entre le sujet et la langue. L'avènement du sens ou l'activation de sens possibles se produit lorsque le texte est situé dans un contexte précis et dans un ensemble de discours dont sa culture est dépositaire : « la chaîne signifiante produit des *textes* qui traînent derrière eux la mémoire de *l'intertextualité* qui les nourrit » (Eco 1988 : 31-32).

Mais le texte vit non seulement dans un contexte : il se forme et survit aussi dans l'« intertexte », concept proposé par Kristeva (1980) qui s'inspire de la notion de dialogisme de Mikhaïl Bakhtine et qui présuppose qu'un lecteur lit un texte en relation constante avec d'autres textes, qui sont tous en quelque sorte interdépendants. L'intertextualité renvoie non seulement à la dépendance d'un texte d'autres textes et au fait que le destinataire doit plonger dans « l'histoire sémiotique du texte » (Maszerowska, Orero et Matamala 2014 : 29), mais aussi à la répétition de morceaux de texte, à une certaine isotopie (Rastier 1985) qui peut s'opérer non seulement au niveau textuel, mais aussi au niveau visuel.

Tout texte est un intertexte ; d'autres textes sont présents en lui, à des niveaux variables, sous des formes plus ou moins reconnaissables : les textes de la culture antérieure et ceux de la culture environnante ; tout texte est un tissu nouveau de citations révolues. Passent dans le texte, redistribués en lui, des morceaux de codes, des formules, des modèles rythmiques, des fragments de langages sociaux, etc., car il y a toujours du langage avant le texte et autour de lui. L'intertextualité, condition de tout texte, quel qu'il soit, ne se réduit évidemment pas à un problème de sources ou d'influences ; l'intertexte est un champ général de formules anonymes, dont l'origine est rarement repérable, de citations inconscientes ou automatiques, données sans guillemets. Épistémologiquement, le concept d'intertexte est ce qui apporte à la théorie du texte le

volume de la socialité : c'est tout le langage, antérieur et contemporain, qui vient au texte, non selon la voie d'une filiation repérable, d'une imitation volontaire, mais selon celle d'une dissémination — image qui assure au texte le statut, non d'une reproduction, mais d'une productivité » (Barthes 1974 : 6)

Selon Eco, « le texte est une machine paresseuse qui exige du lecteur un travail coopératif acharné pour remplir les espaces de non-dit ou de déjà-dit restés en blanc, alors le texte n'est pas autre chose qu'une machine présuppositionnelle. » (Eco 1985 : 27). C'est donc le destinataire qui doit « compléter » les textes pour les rendre intelligibles : « La signification d'une phrase comporte l'indication des vides à remplir pour obtenir le sens d'un énoncé et aussi l'indication d'un large éventail de possibilités quant à la façon de les remplir » (Ducrot, 1980 : 18). Ces « incomplétudes » peuvent être insignifiantes (relèvent d'une économie du discours et elles peuvent être facilement reconstruites par le lecteur) ou stratégiques (par exemple, celles qui visent à produire une tension dramatique, à entretenir le suspense).

Certains auteurs attribuent à l'audiodescripteur (le traducteur) la tâche de rendre le texte audiovisuel plus intelligible, ce qui confère aussi au traducteur une certaine visibilité et une forme de pouvoir sur le texte :

It does not come as a surprise that there are different views on how AD should be done. In the absence of established translation strategies or 'norms' this has led to different styles of AD, giving the audiodescriber a variable degree of 'visibility'. Yeung (2007) sees two global strategies for AD: There are two possible positions describers can take. They can take the subsidiary role of co-narrators translating certain signs for the unsighted audience. Co-narrators perform a task similar to 'filling blanks'. But describers can also take the pro-active role of independent narrators, taking control of the overall product by making their own narration, the dialogues and the soundtrack work together. They might even incorporate and introduction to cinema or the film before the film starts and create a unique experience for the audience. (Braun 2008 : 5)

### 3. DÉFIS RELIÉS À L'AUDIODESCRIPTION

L'un des défis de l'audiodescription réside dans la nécessité cruciale de **se documenter** sur le sujet et d'identifier les problèmes potentiels avant l'étape de la production. Il ne s'agit pas de juste visionner le film, mais aussi de faire des recherches dans des textes parallèles (Posadas dans Díaz Cintas, Mata-mala & Neves 2010 : 200).

Un autre défi est représenté par les choix que le traducteur doit faire quant à **ce qu'il ne faut pas décrire** afin de ne pas bombarder le destinataire avec des informations visuelles inutiles et respecter aussi les exigences techniques. Tout en sachant que le public non voyant même n'est pas homogène,

l'on peut se demander si les voyants et les non-voyants sélectionnent les informations visuelles de la même manière : « For people who have been blind from birth, however, it is not possible to create a mental representation that matches what a sighted person sees. Even people who have lost their sight later in life may gradually lose their interest in the visual world » (Fryer 2013 : 458). Dans le cadre de ce projet, nous avons réalisé l'audiodescription nous-même, alors que dans un cadre professionnel, nous aurions fait appel à une personne représentant le public cible : « L'équipe d'audiodescripteurs est en général composée de trois personnes : un aveugle qui détermine quelles informations doit contenir le script et deux voyants qui décrivent tous les aspects du film avec l'aide de leur collègue aveugle » (Dosch 2004 cité par Courvalin 2017 : 14). Il semblerait qu'en l'absence d'une représentation du public cible, il serait aussi possible d'utiliser des *simspecs*, c'est-à-dire des lunettes permettant de simuler une déficience visuelle (ITC 2000 : 8).

Nous pouvons aussi nous poser la question si, par exemple, l'audiodescription devrait s'adresser uniquement aux personnes aveugles ou si, encore, il faudrait élargir ce public<sup>6</sup>. Également, même quand l'information visuelle est pertinente, il n'est pas toujours possible de l'insérer dans l'audiodescription à cause de l'enchaînement ou de la vitesse des dialogues : ce sont des **contraintes techniques**.

Il s'ensuit que le traducteur a aussi comme défi d'évaluer la pertinence des détails visuels à fournir à son destinataire, en sachant que chacune des descriptions créera une attente auprès du public, ce qui présuppose un effort cognitif : « It is the role of the audio describer to notice what is ordinarily not noticed. But how much detail should they provide? Gibson claims 'however skilled an explicator one may become, one will always, I believe, see more than one can say' » (Gibson 1986 : 261). Le destinataire cherchera à donner du sens à ce qu'il entend à l'aide de l'audiodescription. Toutefois, est-ce que nous pouvons appliquer la théorie de la pertinence dans le contexte de l'audiodescription, étant donné que l'auteur du film et le traducteur utilisent des systèmes de représentation et d'interprétation différents du système utilisé par le destinataire ? Selon Raeber (2021 : en ligne), les auteurs de la théorie de la pertinence, Sperber et Wilson (1986), affirment que la démarche de récupération du sens est automatique et non consciente et que le travail mental de l'énonciateur ressemble sensiblement au chemin de pensée du destinataire. Autrement, les énoncés seraient incompréhensibles. Toutefois, comment

---

6 « The UK Ofcom guidelines supports this theory and add that audio describers should take account of the fact that most potential users of AD will have some sight, or will have had sight at some stage. The Spanish UNE standard, however, asserts that description must mainly foresee the information need of the group who most needs it: people who are totally blind, which therefore helps the remaining people with visual impairment, as well. The French Charter on AD aside from blind and partially sighted people goes on to include elderly people, sick people who are sometimes bothered by the rapidity of the moving image, foreigners who are still learning the language and anyone else who might be sighted but would only like to listen to a film/ television programme in the target audience for audio described material. » (Rai, Greening et Petre 2010; en ligne : 4)

appliquer ce raisonnement dans le cas de l'audiodescription ? « Si je suis en mesure de prédire l'interprétation que fera mon interlocuteur de l'énoncé que je lui adresse, *c'est parce que j'utilise moi-même le même système langagier, que je me retrouve souvent à sa place* (celle du destinataire qui doit interpréter), que je sais comment ça marche » (Raeber 2021 : en ligne ; nous soulignons).

Parmi les détails visuels à retenir, il existe des normes que le traducteur peut suivre. Toutefois, alors que le traducteur ne peut parler qu'au moment où il y a des pauses dans le film, il peut décider de parler lorsqu'on entend un bruit qui n'est pas pertinent ou de la musique. Quelles décisions devons-nous prendre à la fin du film d'animation à audiodécrire, étant donné que la chanson qu'on entend est reliée au thème du film ? Si, malgré cela, la chanson contribue au sens du film, le public non voyant doit-il en entendre tous les mots ?

[...] a description should really only follow when the film is completely silent, so when there is no dialogue or noise or music. However, this hardly ever happens and therefore one has to make a decision to speak over music and also some noises. In doing this, one has to continually question whether the precise place in which one wants to talk over the audio fulfils an important function in terms of the mood and atmosphere and thus whether it should remain undisturbed. (Rai, Greening et Petre 2010 ; en ligne : 4)

Il y a d'autres éléments importants que le traducteur doit fournir dans son audiodescription et ces éléments sont aussi soumis aux contraintes techniques : les personnages (âge, couleur des cheveux, taille, expression faciale et gestes), les lieux, le moment et le contexte, tous les sons qui ne sont pas facilement identifiables, l'action à l'écran et les informations à l'écran (Rai, Greening et Petre 2010 ; en ligne : 5-6).

#### 4. APERÇU DE LA RECHERCHE DOCUMENTAIRE ET DES ÉTAPES SUBSÉQUENTES

La première étape du projet a consisté à effectuer une recherche documentaire sur le film d'animation : la société de production, le réalisateur ou les réalisateurs, l'année de production et autres informations pertinentes sur le film. Comme nous savons déjà que ce film fait partie du cru 2019 de l'école de l'image Gobelins, nous avons fait une recherche approfondie sur le site de Gobelins ou encore une recherche avancée dans Google. Nous avons aussi effectué des recherches dans des bases de données cinématographiques comme Internet Movie Data Base ou AlloCine et nous avons essayé de voir s'il existe de bases de données spécifiquement dédiées aux films d'animation. Finalement, comme nous n'avions pas accès au scénario original, nous avons aussi consulté des bases de données de cinéma (scénarios originaux), en français ou d'autres sites tels que CINÉ WEB.

Nous avons visionné le film d'animation dans son intégralité pour relever tous les éléments importants pour l'intrigue, « établir une liste des personnages comprenant leur nom, leur profession, leur fonction dans l'histoire et leurs liens avec les autres personnages (Benecke 2014 cité par Courvalin 2017 : 7), repérer les références culturelles, historiques ou intertextuelles et observer s'il y a un langage spécialisé qui y est utilisé. Nous avons aussi noté les unités lexicales ou terminologiques qui représentaient un défi au niveau de la compréhension ou de l'audition. Nous avons également effectué quelques recherches avec caractères génériques (\*, ?) dans des dictionnaires électroniques comme Antidote afin de trouver des mots dont la prononciation ne semblait pas claire. Nous nous sommes aussi servi des concordanciers bilingues comme Context Reverso pour deviner ces phrases qui semblaient être prononcées dans d'autres langues. Finalement, nous avons aussi utilisé la fonction de sous-titrage automatique en anglais que propose YouTube pour la vidéo en cause pour vérifier certains mots.

Nous avons également fait des recherches dans différentes sources historiques ou géographiques (cartes, plans, bases de données d'images sur le thème du film, Google Images) pour mieux comprendre l'information transmise par les différents symboles visuels du film.

Finalement, nous avons fait des recherches documentaires pour vérifier s'il y avait des techniques d'audiodescription particulières pour les films d'animation ou les films historiques. Nous n'avons identifié presque aucune étude à ce sujet, à part Fryer (2016), qui aborde sommairement la question de l'intertextualité dans les films historiques et Sobočan (2019) dont la thèse de maîtrise est dédiée à l'audiodescription dans les films d'animation, sans qu'il y ait, toutefois, une discussion particulière sur les techniques d'audiodescription qui s'appliqueraient uniquement aux films d'animation.

Nous avons ensuite rédigé le script dans le logiciel Aegisub et nous avons chronométré les descriptions pour nous assurer qu'elles puissent être introduites entre les dialogues sans empiéter sur ces derniers. Pour rédiger le script, nous avons compte des quatre informations principales : les personnes (QUI) avec leurs caractéristiques physiques, leur âge, leur gestuelle, etc. ; les lieux (OÙ), le temps (QUAND) et l'action (QUOI). Nous avons aussi repéré les bruits non identifiables instantanément ainsi que les sous-titres, les signes, l'écriture et les symboles significatifs. Nous avons exclu les effets sonores ou les sons qui n'étaient pas pertinents pour l'intrigue. Nous avons pris des décisions quant à chevaucher ou non les dialogues ou la musique finale pour transmettre une information clé. Dans la mesure du possible, nous avons décrit de manière objective et au présent, en adaptant le vocabulaire au genre du film et en respectant le niveau de langage.

Une fois le texte d'audiodescription rédigé, nous avons exporté les sous-titres pour les corriger à l'aide d'un correcticiel (par exemple, Antidote, en copiant-collant le texte .txt dans Word et ensuite, en le recopiant dans le format .txt (.srt en vue de l'importation dans Aegisub).

Après quelques séances de répétition, nous avons enregistré le texte d'audiodescription, en faisant des ajustements supplémentaires dans Aegisub lorsque nous avons constaté que les audiodescriptions étaient trop longues et empiétaient sur les dialogues. Le texte a été enregistré progressivement, bulle par bulle.

La dernière étape a été le mixage de l'audiodescription avec la bande-son originale du film, et ce, dans le logiciel Filmora. Une fois le mixage terminé, le film a été exporté au bon format à partir de Filmora.

## 5. ANALYSE ET RÉSULTATS

### 5.1. Recherche documentaire sur le film lui-même

Comme précisé plus haut, la première étape a consisté à effectuer une recherche documentaire sur le film d'animation *Pour la France*. Le film est répertorié dans la base de données cinématographiques *Internet Movie Data Base*. Il s'agit d'un film d'animation historique, d'une durée de 7 minutes et 42 secondes (court-métrage), réalisé en 2019 par Vincent Chansard dans le cadre de la formation « Concepteur et réalisateur de films d'animation » de Gobelins, école de l'image. Plus précisément, il s'agit d'un film de fin d'études en animation 2D (<https://www.miyu.fr/distribution/pour-la-france/>). La langue originale du film est le français.

Les données complètes pour le film se retrouvent à la fois sur la page Facebook de Gobelins (<https://fb.watch/72s04QFNUM/>) et sur le site *UniFrance. French Cinema Worldwide* (<https://www.unifrance.org/film/51267/pour-la-france>).

La description officielle de Gobelins est la suivante: « Paris, mai 1871, après la défaite face à l'Allemagne à Sedan, et afin d'honorer les humiliantes conditions de l'armistice, le gouvernement provisoire français réfugié à Versailles lance une offensive pour reprendre Paris aux communards ». Pour détailler le contexte historique, nous pouvons compléter avec des informations présentes dans des encyclopédies et dans d'autres textes informatifs historiques.

Le 19 juillet 1870, la France de Napoléon III entre en guerre contre la Prusse de Guillaume Ier, alliée à plusieurs états allemands. Cette guerre vire au désastre et provoque la chute du Second Empire qui est remplacé par le « gouvernement de Défense nationale » qui est un gouvernement provisoire. Ce gouvernement doit rédiger une constitution pour cette IIIe République française. La jeune IIIe République ne parvient pas plus à arrêter les troupes de la Prusse et de ses alliés allemands. Durant l'hiver 1870-71, Paris assiégée par les Prussiens souffre de la famine et le gouvernement de défense nationale doit négocier et signer une paix avec les Prussiens. Mais le peuple parisien est en colère et se soulève contre l'armée et le gouvernement de Défense nationale, créant ce mouvement populaire

révolutionnaire appelé la Commune de Paris. La IIIe République réprime dans le sang les insurgés ou les communards dans la semaine du 21-28 mai 1871. Environ 20 000 personnes mourront.

Durant les combats, les communards se vengent en faisant fusiller environ 480 otages, dont l'archevêque Darboy. Ils n'hésitent pas non plus à mettre le feu à Paris, en incendiant certains de ses monuments les plus illustres. Les communards seront jugés et 50 000 décisions seront rendues, y compris des condamnations à mort. *L'Encyclopédie Universalis* nous apprend que les communards ou les combattants de la Commune sont d'origines diverses, des hommes et des femmes, également : bourgeois riches, employés, instituteurs, médecins, journalistes, ouvriers, etc. Une présentation de la « Semaine sanglante » y est également donnée ; elle nous permet de situer l'endroit où se sont déroulées les luttes, de connaître les bâtiments clés qui ont été incendiés ou de comprendre qui faisait l'objet d'exécutions.

Vincent Chansard revient sur cette semaine sanglante dans son film d'animation, centrant l'action sur un sergent de l'armée, Mercier – qui hérite un livre (*Le dernier jour d'un condamné* de Victor Hugo offert par une enseignante en 1848 –, et sur une révolutionnaire, Lorraine Marzin, qui se trouve être cette enseignante. « Après que l'armée française ait pris d'assaut les barricades érigées par la Commune de Paris, Mercier et Marzin sont réunis de manière inattendue par des circonstances moins qu'idéales dans lesquelles Marzin est l'un des nombreux révolutionnaires arrêtés et condamnés à mort — et Mercier se trouve à faire partie du peloton de tire. Inutile de dire que l'enseignant et l'ancien élève se reconnaissent. [...] Lorsque les deux se rencontrent à nouveau, tous deux réalisent sans bruit le dilemme éthique inattendu et la crise à laquelle Mercier est confronté » (blogue nausika : s.d.; en ligne).

Le réalisateur du film d'animation opte pour une animation réaliste et percutante, sur la musique de Roy Berardo, avec des personnages dessinés minimalement, parfois sans yeux, les yeux fermés ou ombragés pour souligner l'absence d'une conscience de soi. Seuls les personnages significatifs ou qui ont une conscience de soi sont représentés les yeux ouverts (nausika : s.d.; en ligne). On notera aussi la présence à la fin du film du chant révolutionnaire *La semaine sanglante* que l'on doit à Jean Baptiste Clément, lui-même communard.

## 5.2. Recherches lexicales et terminologiques

Parmi ce type de recherches, nous aimerions mentionner les unités lexicales ou terminologiques suivantes :

**(1)** « garibaldien » : « Partisan, soldat de Garibaldi » (source : dictionnaire Antidote, par Druide informatique). Usage : le mot s'utilise avec la minuscule (source : Antidote).

« Giuseppe Garibaldi (1807-1882). Homme politique italien. Ce patriote lutta pour l'unification de l'Italie (Expédition de Mille, 1860) » (source : dictionnaire Antidote).

Les communards font appel à Garibaldi, mais il décline la proposition, considérant que l'affaire relève de la France. Toutefois, il prend position en faveur en faveur de la Commune « parce qu'elle proclame la fraternité des hommes, quelle que soit la nation à laquelle ils appartiennent »<sup>7</sup>.

(2) « turcos » : VIEILLI, FAMILIER. « Tirailleur algérien » (source : dictionnaire Antidote)



Figure 1 : séquence du film.

Cette référence dans le film rappelle le lien entre les Algériens et la Commune de Paris qui : « encourage officiellement la participation les étrangers »<sup>8</sup>. La Commune d'Alger est proclamée un mois avant celle de Paris et elle est « la première à être mise en place dans tout l'empire colonial français »<sup>9</sup>. Plusieurs turcos participent au combat de Paris et plusieurs se rendent célèbres, comme Mohammed ben Ali, ou « le turco de la Commune Kadour » dont Alphonse Daudet dresse un portrait peu flatteur de son engagement dans la guerre civile française : « Tout joyeux de se trouver en si belle compagnie

7 [https://fr.wikipedia.org/wiki/Giuseppe\\_Garibaldi](https://fr.wikipedia.org/wiki/Giuseppe_Garibaldi).

8 <https://raspou.team/1871/les-etrangers-et-la-commune/>.

9 <https://www.nouvelobs.com/histoire/20210425.OBS43249/le-8-fevrier-1871-la-commune-d-alger-est-proclamee-avant-celle-de-paris.html>.

[...], ce déserteur sans le savoir se mêla naïvement à la grande bacchanale parisienne et fut une célébrité du moment. »<sup>10</sup>.

### (3) Gaston de Galliffet

Le nom du marquis général, « connu pour avoir mené une répression brutale contre la Commune de Paris en mai 1871 »<sup>11</sup>, n'est pas mentionné dès le début dans le film, l'auteur préférant utiliser juste « général ». Par contre, on sait qu'il s'agit du général de Galliffet, car son nom est mentionné dans le dialogue : « Galliffet veut défaire la barricade de l'autre côté de la rue ».

Il a été surnommé « le massacreur de la Commune » ou encore le « Marquis aux talons rouges ». L'histoire raconte qu'il sélectionnait ses victimes d'une manière absolument arbitraire pour ensuite les mitrailler, y compris le jour de Pâques.

À la ligne 8 de l'audiodescription, nous avons prévu donner une description plus longue du général, plus précisément : « Le général marquis Gaston Alexandre Auguste de Galliffet, officier d'ordonnance de Napoléon III et gouverneur de Paris, arrive au galop. MON GÉNÉRAL... ». Toutefois, à cause des contraintes techniques, nous avons réduit la bulle d'audiodescription :

8

[00:01:29,340 --> 00:01:38,420 Durée : 0:00:09.08]

...AVANCE! Le général Galliffet arrive au galop. MON GÉNÉRAL...

À la ligne 29 de l'audiodescription, nous avons prévu insérer :

*Le général Galliffet arrive à cheval. Il est bien bâti, il a une moustache et son regard est transperçant. Lorraine est parmi les communards. (CRI) HALTE! Fusillez ceux qui ont de la poudre sur les mains! Et les cheveux blancs! Ils étaient là en 1848, ils sont donc plus coupables que les autres.*

Toutefois, nous avons dû raccourcir au maximum en raison des contraintes techniques :

29

[00:05:39,140 --> 00:05:52,860 Durée : 0:00:13.72]

... VERSAILLES! Le général Galliffet arrive à cheval. Lorraine est parmi les communards. (CRI) HALTE! ... AUTRES!...

<sup>10</sup> <https://www.achac.com/memoires-combattantes/exposition/presences-maghrebines-et-orientales-dans-larmee-francaise/le-mythe-des-turcos/>.

<sup>11</sup> [https://fr.wikipedia.org/wiki/Gaston\\_de\\_Galliffet](https://fr.wikipedia.org/wiki/Gaston_de_Galliffet).

#### (4) interjection pour faire arrêter un cheval

Lorsque le général Galliffet arrive, il prononce quelques mots qui ne sont pas clairs. Dans la version sous-titrée en anglais de Gobelins, on utilise *You there* :



Figure 2 : séquence du film en version sous-titrée anglaise.

Cependant, nous croyons qu'il prononce plutôt le mot *Holà*, une interjection pour faire arrêter les chevaux<sup>12</sup>.

#### (5) jésuite

Dans les dialogues du film, on retrouve la référence aux jésuites :

00:03:20,100 --> 00:03:24,620

Lorraine!

(RIRES) On a pris les jésuites!

Le mot semble être prononcé différemment et, à cause des rires qu'on entend, on peut supposer qu'il s'agit d'une variante péjorative. Cela pourrait être aussi une prononciation dans une autre langue ou une mauvaise prononciation, à cause du fait que le combattant qui prononce le mot n'est pas français.

La référence aux jésuites apparaît dans la chanson de la Semaine sanglante (« Nous voilà rendus aux jésuites ») et on peut voir, y compris dans les sources visuelles, que les jésuites sont parmi les victimes de la Commune de Paris<sup>13</sup>.

<sup>12</sup> <https://fr.wiktionary.org/wiki/whoa>.

<sup>13</sup> <https://lycee.clionautes.org/la-semaine-sanglante-etude-de-documents.html>.

À noter que dans la version sous-titrée en anglais du film, produite par Gobelins, on préfère utiliser le terme générique « prêtres »<sup>14</sup> :



Figure 3 : séquence du film en version sous-titrée anglaise.

Pour ce qui est des bulles d'audiodescription 15, 16, et 17, nous avons dû raccourcir à cause des contraintes techniques. À la place de :

15	0:03:20,32	0:03:25,22	40	Default	... Lorraine est une combattante de la Commune. Elle charge une arme. Elle a les cheveux blancs et est habillée en tunique bleue. (CRIS) ON A PRIS LES JÉSUITES ! Lorraine regarde avec appréhension.
16	0:03:25,32	0:03:27,26	80	Default	Un homme et une femme, vêtus d'habits sombres et armés, approchent Lorraine, poussant quelqu'un qui est à genoux et tient sa tête entre les mains. La foule rit. (CRI) A MORTE !
17	0:03:27,14	0:03:31,38	38	Default	(CRI) Lorraine Marzin ! Une jeune femme habillée en noir, faisant partie d'un groupe armé qui encerclé trois curés, s'adresse à Lorraine. VIENS VOIR...QU'ON A PRIS !

nous avons plutôt proposé :

15

[00:03:27,140 --> 00:03:31,380 Durée : 0:00:04.24]

... (CRI) QU'ON A PRIS ! Quatre curés sont encerclés par un groupe armé.

16

[00:03:33,260 --> 00:03:36,460 Durée : 0:00:03.20]

... (FÂCHÉE) LA BARRICADE !

17

[00:03:36,990 --> 00:03:39,940 Durée : 0:00:02.95]

... QUE ÇA ? Le curé est à genoux, tenant sa tête entre les mains. Quelqu'un lui frappe un coup de pied à la tête.

<sup>14</sup> <https://www.facebook.com/watch/?extid=SEO----&v=665984063923679>.

**(6) A morte!**

Étant donné la présence d'étrangers dans la Commune de Paris, il est possible que ces mots aient été prononcés en italien. La version sous-titrée en anglais, produite par Gobelins, préfère ne pas utiliser les termes en italien :

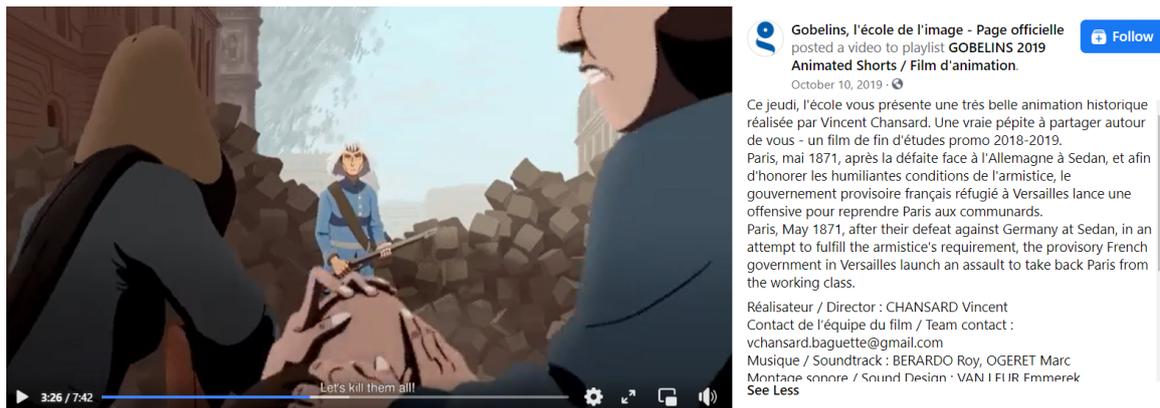


Figure 4 : séquence du film en version sous-titrée anglaise.

**(7) mention du nom d'une rue**

Bien que ce détail soit plutôt important pour le sous-titrage SME, nous nous sommes posé la question quant au nom de la rue prononcé à la minute 4:02, nom qui n'était pas inséré dans la version sous-titrée en anglais de Gobelins (« we will attack them in their back » :

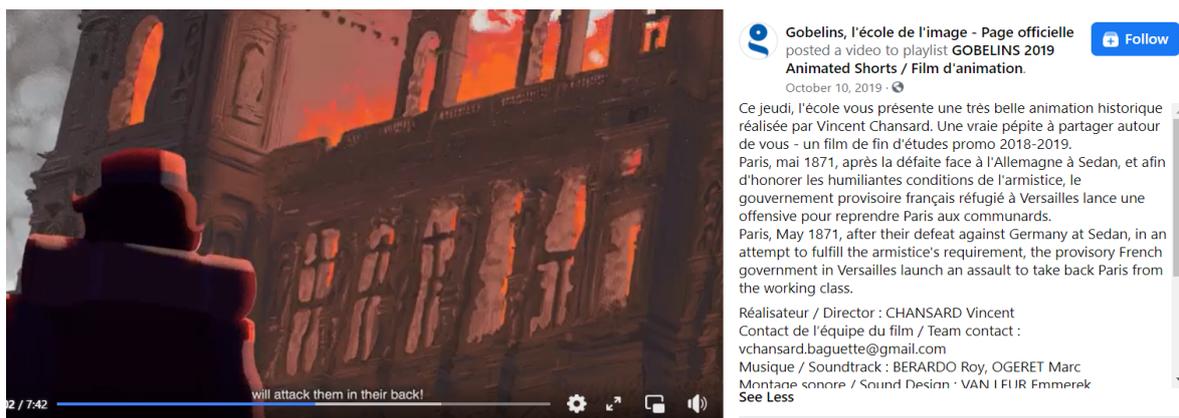


Figure 5 : séquence du film en version sous-titrée anglaise.

Dans les recherches antérieures, nous avons trouvé la mention à la rue « Faubourg-du-Temple ». Nous avons décidé de conserver dans les dialogues *rue du Temple*, même si ce n'est peut-être pas le renseignement exact.

**(8)** chanson révolutionnaire de la Semaine sanglante

Selon Wikipedia ([https://fr.wikipedia.org/wiki/La\\_Semaine\\_sanglante](https://fr.wikipedia.org/wiki/La_Semaine_sanglante)), il s'agit d'une « chanson révolutionnaire de Jean Baptiste Clément, écrite en 1871 à Paris où il combattait pour la Commune de Paris, et chantée sur l'air du *Chant des Paysans* de Pierre Dupont. Elle dénonce le massacre des communards par les versaillais [...] durant la Semaine sanglante, derniers jours de la Commune ».

Nous avons décidé à la fin du film de superposer certaines descriptions sur la musique, jugeant que les images étaient tout aussi significatives et que le public n'avait pas besoin d'entendre parfaitement tous les mots de la chanson.

35

[00:06:37,180 --&gt; 00:06:52,480 Durée : 0:00:15.30]

...LARMES Des bâtiments en ruines défilent, apparaissant des nuages de fumée. Le drapeau de la France est accroché à l'extérieur, en face d'un bâtiment. La fumée se dissipe et les couleurs bleu, blanc, rouge apparaissent clairement... LES HEUREUX MÊME...

36

[00:07:01,340 --&gt; 00:07:08,920 Durée : 0:00:07.58]

...OUI, MAIS! Pour la France LES MAUVAIS JOURS...

37

[00:07:10,020 --&gt; 00:07:41,380 Durée : 0:00:31.36]

...ET GARE!.... Réalisé par Vincent Chansard. Musique par Berardo Roy. Montage son et des bruitages par Emmerek Vanleur. Parrain de Films de promotion 2019 : Michel Ocelot. Gobelins, l'école de l'image. ...BRAS DU VIEILLARD...

**(9)** référence intertextuelle : *Le dernier jour d'un condamné* (1829) de Victor Hugo

Le livre de Victor Hugo est le récit d'un condamné jusqu'au moment de son exécution et un réquisitoire véhément contre la peine de mort, l'auteur s'étant trouvé souvent confronté au spectacle public de la guillotine en action, à l'application de la peine de mort telle qu'elle était pratiquée en France depuis l'Empire. Sans doute utilisé par le réalisateur du film en référence à l'absurdité des exécutions en masse lors de la Semaine sanglante, mais aussi pour transmettre la tension de nature éthique que vit le sergent Mercier, le livre ne dévoile pas qui le condamné ou le crime qu'il a commis, le but de Victor Hugo étant d'exhiber l'horreur et l'absurdité des crimes de guerre.

Il convient aussi de rappeler l'engagement politique de Victor Hugo, qui s'est également reflété dans son œuvre littéraire, ainsi que ses divers plaidoyers contre la peine capitale, y compris sa prise de position en lien avec la Semaine sanglante (Gut 2014 : en ligne).

### 5.3. Recherches visuelles

Au tout début de la vidéo, nous apercevons l'image d'un bâtiment qui brûle, image qui correspond à l'une des images de l'article sur la Commune de Paris dans *l'Encyclopédie Universalis*. Nous avons conclu qu'il s'agit de l'incendie de l'Hôtel de Ville<sup>15</sup>.

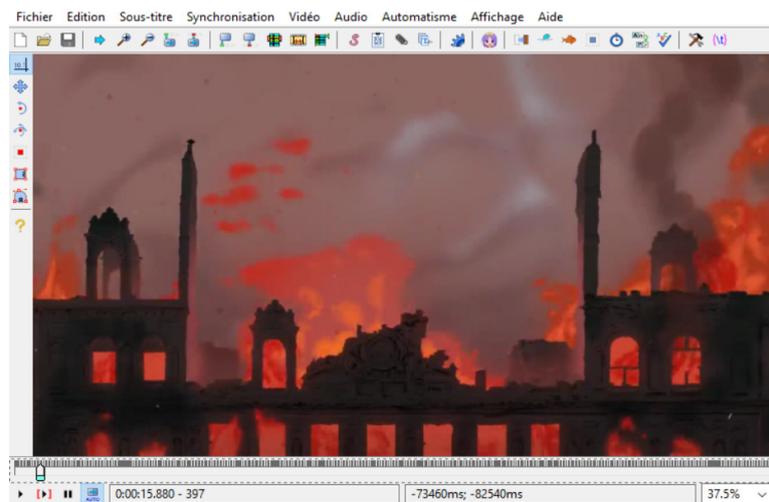


Figure 6 : séquence du film dans le logiciel Aegisub.

Une autre recherche a été effectuée en lien avec les costumes ou les uniformes militaires afin de savoir qui sont les adversaires<sup>16</sup>. Nous avons également recherché des informations supplémentaires sur la Garde nationale. Nous avons également fait des recherches pour comprendre à quel drapeau cette séquence du film faisait référence nous avons trouvé qu'il s'agissait du drapeau rouge de la Commune de Paris<sup>17</sup>:



Figure 7 : séquence du film dans le logiciel Aegisub.

<sup>15</sup> <http://www.paris-unplugged.fr/1871-lincendie-de-lhotel-de-ville/>.

<sup>16</sup> Voir image citée dans <https://www.pinterest.es/pin/375769162636672228/>.

<sup>17</sup> [https://fr.wikipedia.org/wiki/Drapeau\\_rouge](https://fr.wikipedia.org/wiki/Drapeau_rouge).

Finalement, nous nous sommes posé la question si un bâtiment particulier était représenté dans l'image suivante qui apparaît dans le film à la minute 0:03:13.880 :



Figure 8 : séquence du film dans le logiciel Aegisub.

Nous avons fait une recherche dans l'outil Google Images en lien avec la Commune de Paris, ses bâtiments et ses ruines et nous avons trouvé une carte à ce sujet qui pouvait nous donner une réponse<sup>18</sup>. En consultant d'autres sources visuelles, nous avons décidé d'insérer dans l'audiodescription la référence à la place de la Vendôme<sup>19</sup>.

## 5.4. Autres éléments

Pendant la rédaction du scénario d'audiodescription dans le logiciel Aegisub, nous avons pris d'autres décisions en raison des contraintes techniques et en nous basant sur les recherches documentaires effectuées.

Par exemple, comme il était impossible de lire le texte de la séquence suivante en raison du temps alloué, nous avons modifié le texte et introduit d'autres détails (*texte en italiques* sous l'image) qui étaient pertinents pour la compréhension de l'événement :

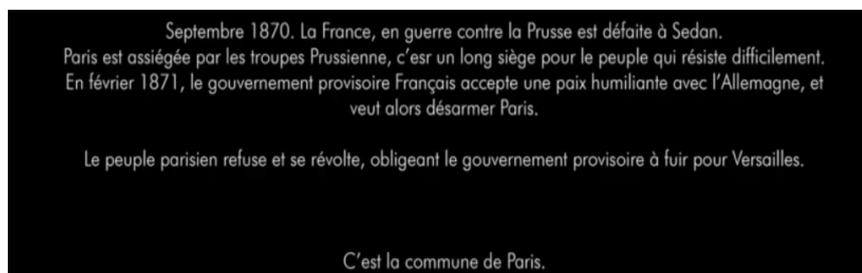


Figure 9 : séquence du film.

<sup>18</sup> <https://bigthink.com/strange-maps/paris-commune-bloody-week>

<sup>19</sup> <http://peccadille.net/2014/09/15/photographies-commune-paris-1871/>.

*Février 1871. Le gouvernement provisoire, très majoritairement monarchiste, accepte une paix humiliante avec l'Allemagne et veut alors désarmer Paris. Mais le peuple se révolte. Le gouvernement fuit pour Versailles. 135 jours de siège. C'est la commune de Paris.*

Nous avons également décidé de modifier le texte qui apparaissait dans cette séquence pour mieux expliquer la suite du film. Nous nous sommes, certes, posé la question sur la neutralité et l'objectivité de l'audiodescripteur par opposition à son pouvoir sur le contenu :

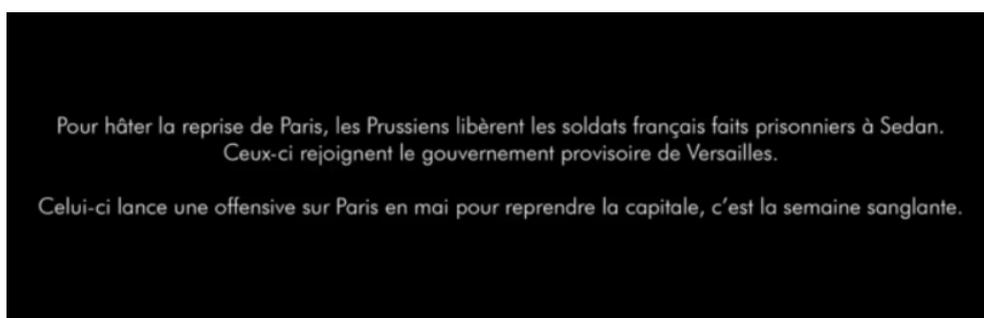


Figure 10 : séquence du film.

*Le gouvernement de Versailles et son armée de 120 000 hommes lancent une offensive sur Paris en mai pour reprendre la capitale. C'est la Semaine sanglante. Côté communard, la Garde nationale dispose de 170 000 hommes en armes.*

Finalement, nous avons jugé nécessaire d'explicitier la séquence suivante (*explicitation en italiques sous l'image*) :



Figure 11 : séquence du film.

*Entrées dans Paris, les troupes versaillaises opèrent une importante répression. Tout brûle. Plus de 60 000 combattants de la Commune seront faits prisonniers.*

## 6. RETOUR SUR NOTRE EXPÉRIENCE PRATIQUE EN AUDIODESCRIPTION

Le but de ce projet pratique de fin de master a été non seulement de proposer un scénario d'audiodescription, créé dans le logiciel Aegisub et enregistré dans le logiciel Filmora, pour le film d'animation *Pour la France* (Gobelins, 2019), mais aussi d'appliquer nos connaissances dans le domaine de l'audiodescription, de la traduction audiovisuelle ou des technologies TAV et nous interroger sur notre propre pratique.

À la fin de ce projet, nous pouvons dire que l'un des défis a été de reconstituer la trame historique du film à l'aide d'images qui étaient modifiées ou stylisées pour qu'elles se prêtent bien au style d'un film d'animation. Même lorsque nous avons pu déterminer les informations contenues dans une image, il a fallu faire des choix quant aux informations à inclure dans la description et aux informations à omettre, notamment en raison des contraintes techniques. Nous sommes, toutefois, consciente que l'audiodescription ne peut pas offrir une traduction complète : « given the omnipresent time constraints—the descriptions cannot go over dialogues or other relevant sound effects—it will most often not be possible to include all the meaning-making elements that were identified in the analysis and choices will have to be made » (Vercauteren 2016: 368).

En nous focalisant sur le public et sur le *skopos* (Nord 1991) du film, nous avons commencé par une recherche documentaire sur le film lui-même et une recherche exhaustive sur le thème du film afin d'identifier tous les éléments porteurs de sens. Étant donné que l'audiodescription fait référence à quelque chose qui est narré pour permettre au destinataire de comprendre et d'apprécier le produit, nous avons pris soin de bien représenter les éléments suivants : les personnes (QUI) avec leurs caractéristiques physiques, leur âge, leur gestuelle, etc. (lorsque possible, c'est-à-dire lorsque les pauses entre les dialogues étaient suffisantes pour permettre la locution) ; les lieux (OÙ), le temps (QUAND) et l'action (QUOI). Cette représentation s'est construite en visionnant le film et en faisant toutes les autres recherches connexes nécessaires.

Différents défis se sont présentés en cours de route. Par exemple, le produit audiovisuel devrait-il être abordé à la manière de n'importe quel texte source à traduire ? Quelle définition de la « traduction » ou quelle approche traductive devrions-nous appliquer lors de la description vidéo des images et des autres informations sonores qui ne peuvent pas être interprétées correctement sans les images d'accompagnement ? Quelles techniques devrions-nous utiliser pour sélectionner le contenu à audio-décrire (nous avons, par exemple, constaté qu'il n'y a presque aucune étude théorique en français ou en anglais qui s'appliquerait à l'audiodescription des films historiques, des films d'animation ou aux deux), comment prioriser l'information et comment inclure l'information pertinente entre les dialogues et les bruitages ? De quelle manière pouvons-nous garantir que le public aveugle ou malvoyant crée les inférences et le sens de la production, de même que des représentations mentales de l'action

du film, de la même manière qu'une personne qui n'a pas de déficience visuelle, tout en sachant que le public visé même n'est pas homogène et que sa relation avec le monde cinématographique n'est pas le même non plus : « the diversity of the target audience not only refers to their eyesight: whereas some VIPs only occasionally watch television, others describe themselves as film lovers and for this last category, the use of specific terminology may be more interesting than just 'telling the story' » (Vercauteren 2016 : 241)?

Faute de temps, nous n'avons pas pu faire des recherches supplémentaires théoriques dans le domaine cinématographique afin d'en apprendre plus sur les techniques utilisées dans les films et leurs fonctions (dénotative, expressive, symbolique et esthétique). Le texte audiovisuel étant un produit multimodal, son analyse doit recourir à des approches et des concepts provenant de diverses disciplines, y compris des études de cinéma. Ce sont, certes, des recherches à venir qui vont contribuer au développement du domaine de l'audiodescription, car, tel que souligné par Vercauteren (2016 : 54), « there is hardly any real theoretical research in audio description. Most of the contributions to the field that could be classified as pure research in Holmes' terms, are descriptive in nature. This line of research is concerned with basic issues such as the meaning of the audiovisual source product to be described and questions such as *what* or *how* do I describe, all studied from both a process-oriented and product-oriented point of view. ».

## RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- 3dvf. (2019, 10 octobre). *1871 : La Commune de Paris s'effondre dans le sang. 2019 : Les Gobelins se souviennent*. <https://www.3dvf.com/1871-la-commune-de-paris-seffondre-dans-le-sang-2019-les-gobelins-se-souviennent/>
- AlloCine. (2021). <http://www.allocine.fr/>
- Barthes, R. (1974). *Théorie du texte*. 1-11. [http://asl.univ-montp3.fr/e41slym/Barthes\\_THEORIE\\_DU\\_TEXTE.pdf](http://asl.univ-montp3.fr/e41slym/Barthes_THEORIE_DU_TEXTE.pdf)
- Benecke, B. (2014). *Audiodeskription als partielle Translation. Modell und Methode*. LIT.
- Benveniste, É. (1996). *Problèmes de linguistique générale I*. Gallimard.
- Braun, S. (2008). *Audiodescription Research: State of the Art and Beyond*. [https://www.researchgate.net/publication/30930831\\_Audiodescription\\_Research\\_State\\_of\\_the\\_Art\\_and\\_Beyond/citation/download](https://www.researchgate.net/publication/30930831_Audiodescription_Research_State_of_the_Art_and_Beyond/citation/download)
- Bulea Bronckart, E., & Bronckart, J.-P. (2012). *Les textes. Statut, conditions de production et modes d'organisation*. <https://archive-ouverte.unige.ch/unige:82426>
- Bussey, S. (2019, 27 décembre). *Emerging Localization Trends for 2020*. <https://blog.andovar.com/emerging-localization-trends-for-2020>
- Calvello, M. (2020). *Why Audio Descriptions Need to Be a Priority for Your Content*. Retrieved 25.01.2023 from <https://learn.g2.com/audio-descriptions>

- Chansard, V. (2019). *Pour la France Gobelins, École de l'image*. <https://www.youtube.com/watch?v=1E7sv5zI8Rw>
- CINÉ, W. (2021). <https://www.cinematheque.fr/cineweb/>
- COMCAST. (2018, 15 février). *Survey from Comcast and AFB Gauges TV-Watching Behaviors and Awareness of Accessible Technologies. Study: Visually impaired adults tune-in to television almost as much as general public*. <https://www.afb.org/press-room/press-release-archive/comcast-afb-survey-tv-watching-habits>
- Courvalin, P. (2017). *De l'image au mot : analyse comparative de l'audiodescription du film The King's Speech en anglais, allemand, français et espagnol*. Université de Leipzig. <https://ul.qucosa.de/api/qucosa%3A15654/attachment/ATT-0/>
- Dan, S., & Wilson, D. (1986). *Relevance. Communication and cognition*. Basil Blackwell
- Díaz Cintas, J., Matamala, A., & Neves, J. (Eds.). (2010). *New Insights Into Audiovisual Translation and Media Accessibility : Media for All 2*. Brill.
- Dosch, E. (2004). Filmbeschreibung in der Praxis. In E. Dosch & B. Benecke (Eds.), *Wenn aus Bildern Worte werden. Durch Audio-Description zum Hörfilm* (pp. 13-18). Bayerischer Rundfunk.
- Druide Informatique. *Antidote*. Logiciel. Montréal.
- Ducrot, O. (1980). *Les mots du discours*. Paris : Minuit.
- Eco, U. (1985). *Lector in fabula ou la coopération interprétative dans les textes littéraires*. Paris : Grasset.
- Eco, U. (1988 [1984]). *Sémiotique et philosophie du langage*. Paris : Presses universitaires de France.
- Eco, U. (2008). *Experiences in Translation*. Toronto ; Buffalo ; Londres: University of Toronto Press.
- Folkart, B. (1991). *Le Conflit des énonciations. Traduction et discours rapporté*. Les Éditions Balzac.
- Fryer, L. (2013). An ecological approach to audio description. *Psychologist*, 26(6), 458–460.
- Fryer, L. (2016). *An Introduction to Audio Description: A practical guide*. Abingdon; New York: Routledge.
- Gibson, J. J. (1986). *The ecological approach to visual perception*. Lawrence Erlbaum.
- GOBELINS. (2021). <https://www.gobelins.fr/>
- Gut, P. (2014). *À propos du Dernier jour d'un condamné, Hugo et l'abolition de la peine de mort*. <http://philippegut.com/etudes/a-propos-du-dernier-jour-dun-condamne-hugo-et-labolition-de-la-peine-de-mort/>
- Hidalgo Valdés, V. M. (2020). *Techniques d'audiodescription pour personnes aveugles ou malvoyantes. Introduction*. ISTRAD.
- IMDB. (2021). *Internet Movie Data Base*. [www.imdb.com](http://www.imdb.com)
- INDEPENDENT TELEVISION COMMISSION (ITC). (2000). ITC Guidance on Standards for Audio Description. [http://audiodescription.co.uk/uploads/general/itcguide\\_sds\\_audio\\_desc\\_word3.pdf](http://audiodescription.co.uk/uploads/general/itcguide_sds_audio_desc_word3.pdf).

- Jakobson, R. (1959). On Linguistic Aspects of Translation. In A. F. e. al. (Ed.), *On Translation* (pp. 232–239). Harvard University Press.
- Jia, H. (2017). Roman Jakobson's Triadic Division of Translation Revisited. *Chinese Semiotic Studies*, 13(1), 31-46. <https://doi.org/10.1515/css-2017-0003>
- KOCH, S. (2002). Bilder zum Hören. Germanisten untersuchen „Übersetzung“ in Worte. *Journal der Universität Leipzig*, 6, 28.
- Kristeva, J. (1969). L'engendrement de la formule In *Semeiotike : recherches pour une sémanalyse* (pp. 217-310). Seuil.
- Kristeva, J. (1980). *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*. Columbia University Press. <https://books.google.ca/books?id=d2BaPShWHR8C>
- Maitre, J. (2019, 6 septembre). *Meet Roy Samuelson, the Voice-Over Artist Helping the Blind & Visually Impaired Experience Films*. <https://directorsnotes.com/2019/09/06/roy-samuelson-audio-description/>
- Maszerowska, A., Matamala, A., & Orero, P. (2014). *Audio Description: New perspectives illustrated*. John Benjamins.
- MIYU. (2021). *Distribution. Films d'école*. <https://www.miyu.fr/distribution/films-decole/>
- nausika. (s.d.). Pour la France: emphasising the common humanity of two opposed sides in their potential for mutual understanding and violence. <https://undersoutherneyes.edpinsent.com/pour-la-france/>
- Piety, P. J. (2004). The language system of audio description: an investigation as a discursive process. *Journal of Visual Impairment and Blindness*, 453-468.
- Posadas, G. R. (2010). Audio description as a complex translation process: a protocol In J. Díaz Cintas, A. Matamala, & J. Neves (Eds.), *New Insights Into Audiovisual Translation and Media Accessibility : Media for All 2* (pp. 195-211). Brill Rodopi.
- Raeber, T. (2012). La Théorie de la pertinence. <https://www.heurisis.ch/theorie-de-la-pertinence>
- Rai, S., Greening, J., & Petre, L. (2010). A comparative study of audio description guidelines prevalent in different countries. [http://audiodescription.co.uk/uploads/general/RNIB\\_AD\\_standards.pdf](http://audiodescription.co.uk/uploads/general/RNIB_AD_standards.pdf)
- Rastier, F. (1985). L'isotopie sémantique, du mot au texte. *L'Information Grammaticale*, 27, 33-36.
- Reiss, K. (2002). *La critique des traductions, ses possibilités et ses limites* (C. Bocquet, Trans.) [traduit de l'allemand]. Artois Presses Université.
- Roche, C. (2005). Terminologie et ontologie. *Langages*, 157, 48-62.
- Sobočan, A. (2019). *Turning Images into Words: Audio description in Animated Films* Univerza v Mariboru]. Mariboru. <https://dk.um.si/Dokument.php?id=138970>
- Starr, K. (2022). Audio description for the non-blind. In *The Routledge Handbook of Audio Description* (pp. 476-493). Routledge.

- Stephens, T. (2020). *ACB Survey Finds Need for Increased Audio Description*. Retrieved 25.01.2023 from <https://acb.org/content/acb-survey-finds-need-increased-audio-description>
- Taylor, C.; Perego, E. (eds.) (2022). *The Routledge Handbook of Audio Description*. Abingdon; New York: Taylor & Francis.
- Thomas, É. (2021). Commune de Paris. <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/commune-de-paris-1871/>
- UNIFRANCE. (2007-2021). *Pour la France*. <https://www.unifrance.org/film/51267/pour-la-france>
- Vercauteren, G. (2016). *A Narratological Approach to Content Selection in Audio Description* [Universiteit Antwerpen]. Anvers.
- WIKIPEDIA. (2021). [https://fr.wikipedia.org/wiki/Wikip%C3%A9dia:Accueil\\_principal](https://fr.wikipedia.org/wiki/Wikip%C3%A9dia:Accueil_principal)

## Annexe : scénario d'audiodescription préparé dans le logiciel Aegisub

1

[00:00:04,220 --> 00:00:15,720 Durée : 0:00:11.50]

Septembre 1870. Paris sous les projectiles. L'Hôtel de Ville est en flammes. La France est défaite par la Prusse à Sedan. Le Second Empire s'effondre et Napoléon est fait prisonnier avec 100 000 hommes. La République est proclamée et un gouvernement provisoire est formé.

2

[00:00:18,860 --> 00:00:32,300 Durée : 0:00:13.44]

Février 1871. Le gouvernement provisoire, très majoritairement monarchiste, accepte une paix humiliante avec l'Allemagne et veut alors désarmer Paris. Mais le peuple se révolte. Le gouvernement fuit pour Versailles. 135 jours de siège. C'est la commune de Paris.

3

[00:00:32,340 --> 00:00:42,100 Durée : 0:00:09.76]

Les artisans, les ouvriers et leurs familles rejoignent en grand nombre la Garde nationale avec l'idée de défendre eux-mêmes Paris contre l'armée de Prusse. Les combats sont intenses. Le drapeau rouge, symbole de la révolution, flotte au vent.

4

[00:00:42,460 --> 00:00:52,990 Durée : 0:00:10.53]

Le gouvernement de Versailles et son armée de 120 000 hommes lancent une offensive sur Paris en mai pour reprendre la capitale. C'est la Semaine sanglante. Côté communard, la Garde nationale dispose de 170 000 hommes en armes.

5

[00:00:53,980 --> 00:01:03,300 Durée : 0:00:09.32]

Entrées dans Paris, les troupes versaillaises opèrent une importante répression. Tout brûle. Plus de 60 000 combattants de la Commune seront faits prisonniers.

6

[00:01:04,020 --> 00:01:10,340 Durée : 0:00:06.32]

Pour la France

7

[00:01:11,420 --> 00:01:28,660 Durée : 0:00:17.24]

Des combattants de la Commune, faits prisonniers, sont encerclés par l'armée du gouvernement. Ils avancent en file, les mains liées en arrière, la tête vers le bas. DES PORTUGAIS... EN FRANCE! L'un des communards est frappé violemment à la tête. (RIRES)

8

[00:01:29,340 --> 00:01:38,420 Durée : 0:00:09.08]

...AVANCE! Le général Galliffet arrive au galop. MON GÉNÉRAL...

9

[00:01:38,780 --> 00:02:02,900 Durée : 0:00:24.12]

...À VOS ORDRES! L'officier Martin court pour aller chercher le sergent Mercier. Le sergent Mercier est assis à l'extérieur d'un bâtiment en pierres qui ressemble à une prison. Il est en train de lire le livre « Le dernier jour d'un condamné » de Victor Hugo. (CRI) MERCIER!... MERCIER!

10

[00:02:03,140 --> 00:02:28,340 Durée : 0:00:25.20]

... C'EST MAINTENANT?... J'ARRIVE! L'officier lui arrache le livre des mains. (RIRES) UN PLAIDOYER CONTRE LA PEINE... MAINTENANT. Mercier s'éloigne.

11

[00:02:29,540 --> 00:02:52,760 Durée : 0:00:23.22]

... (DÉÇU) MOI, J'AVAIS PAS... ALLEMAGNE. La prison est située en face de la rivière. L'officier part, en suivant Mercier qui est maintenant rendu en haut des marches. ET POURQUOI... CE LIVRE.

12

[00:02:52,860 --> 00:03:01,740 Durée : 0:00:08.88]

... OUI! Mercier rejoint les autres soldats. Il les regarde passer à côté de lui. MADAME MARZIN, LORRAINE!...

13

[00:03:02,140 --> 00:03:20,220 Durée : 0:00:18.08]

Des soldats jettent des cadavres de communards dans le feu. Une épaisse fumée s'en dégage. On est place de la Vendôme. Une fumée rouge s'érige derrière les bâtiments imposants. Une barricade est dressée entre deux bâtiments et plusieurs communards armés s'y trouvent. (CRI) LORRAINE!...

14

[00:03:20,320 --> 00:03:26,620 Durée : 0:00:06.30]

Lorraine est une combattante de la Commune. Elle charge une arme. Elle a les cheveux blancs et est habillée en tunique bleue. (CRIS) ON A PRIS... (RIRES) (CRI) A MORTE!

15

[00:03:27,140 --> 00:03:31,380 Durée : 0:00:04.24]

... (CRI) QU'ON A PRIS! Quatre curés sont encerclés par un groupe armé.

16

[00:03:33,260 --> 00:03:36,460 Durée : 0:00:03.20]

... (FÂCHÉE) LA BARRICADE!

17

[00:03:36,990 --> 00:03:39,940 Durée : 0:00:02.95]

... QUE ÇA? Le curé est à genoux, tenant sa tête entre les mains. Quelqu'un lui frappe un coup de pied à la tête.

18

[00:03:40,460 --> 00:03:42,160 Durée : 0:00:01.70]

... (CRIS) TUONS-LES TOUS! Les communards tirent sur les curés.

19

[00:03:43,820 --> 00:03:53,100 Durée : 0:00:09.28]

Lorraine est derrière la barricade et regarde au loin. Un homme est accroupi, son arme à côté. D'autres communards s'y trouvent. C'EST VERSAILLES? Une foule en liesse au loin. ILS ARRIVENT DÉJÀ?...

20

[00:03:55,020 --> 00:03:57,060 Durée : 0:00:02.04]

Les combats font rage et les bâtiments sont en feu. Officier à cheval. (CRI) MERCIER!...

21

[00:03:57,500 --> 00:04:08,380 Durée : 0:00:10.88]

...(CRI) RUE DU TEMPLE! Chevaux au galop, soldats en train de courir. Tirs au loin.

22

[00:04:09,700 --> 00:04:24,460 Durée : 0:00:14.76]

Un soldat fait feu en direction de la barricade. Un deuxième soldat tire, également. Cachés derrière la barricade, les communards se défendent, en faisant feu à leur tour. Un soldat est tué. D'autres soldats arrivent et tirent. Un communard est tué, une balle à la tête.

23

[00:04:27,460 --> 00:04:39,860 Durée : 0:00:12.40]

Un soldat parvient à monter sur la barricade. (CRI) CEUX QUI SE RENDENT... FUSILS! D'autres soldats le rejoignent, en tirant. Il y a plusieurs morts du côté des communards et les soldats sont de plus en plus proches de la barricade.

24

[00:04:39,960 --> 00:04:43,740 Durée : 0:00:03.78]

Lorraine tue un soldat, en le frappant avec son arme. (CRI) ON EST PERDUS!...

25

[00:04:44,380 --> 00:04:56,180 Durée : 0:00:11.80]

...FLAMMES! Lorraine regarde, défaite. ABRUTIE... IGNARE... Un soldat frappe Lorraine avec une arme à la tête.

26

[00:04:56,620 --> 00:05:14,900 Durée : 0:00:18.28]

Affrontements entre les communards et des soldats. Des communards sont faits prisonniers. Mains en l'air, ils se retrouvent tous dans la rue. Un soldat tire sur l'un d'eux. Mercier arrive, prend l'arme d'un soldat et le pousse par terre.

27

[00:05:16,540 --> 00:05:28,780 Durée : 0:00:12.24]

Des soldats sont postés devant un bâtiment en feu. D'autres soldats y entrent, en courant. L'un d'eux fracasse une porte. D'autres soldats sont sur le toit. Un soldat tient un homme par les épaules, tandis qu'un autre frappe avec un gros objet un prêtre au visage. Son visage est rempli de sang. Une grosse déflagration sur le bâtiment crée un brasier.

28

[00:05:32,260 --> 00:05:38,660 Durée : 0:00:06.40]

C'est la nuit. Les communards sont au même endroit, encerclés par les soldats armés. Un officier à cheval avance vers eux. ALLEZ...

29

[00:05:39,140 --> 00:05:52,860 Durée : 0:00:13.72]

... VERSAILLES! Le général Galliffet arrive à cheval. Lorraine est parmi les communards. (CRI) HALTE! ... AUTRES!...

30

[00:05:53,580 --> 00:05:57,220 Durée : 0:00:03.64]

Un soldat attrape un communard par les épaules. (CRI) TOI!... Il le pousse. (CRI) EN RANG!...

31

[00:05:57,580 --> 00:05:59,940 Durée : 0:00:02.36]

Un autre soldat crie à un communard. TOI! RESTE LÀ!...

32

[00:06:04,740 --> 00:06:07,020 Durée : 0:00:02.28]

Un soldat tient dans la pochette de son sac à bandoulière le livre « Le dernier jour d'un condamné » de Victor Hugo.

33

[00:06:07,060 --> 00:06:09,500 Durée : 0:00:02.44]

Soldat debout, arme pointée vers le bas. (CRI) ANJOU!...

34

[00:06:11,820 --> 00:06:37,080 Durée : 0:00:25.26]

Un communard aux cheveux blancs a le regard rivé vers le soldat (CRI) FEU! Le soldat braque l'arme sur le communard, qui est debout. L'image reste figée. La chanson de la Semaine sanglante commence. SAUF DES MOUCHARDS...

35

[00:06:37,180 --> 00:06:52,480 Durée : 0:00:15.30]

...LARMES Des bâtiments en ruines défilent, apparaissant des nuages de fumée. Le drapeau de la France est accroché à l'extérieur, en face d'un bâtiment. La fumée se dissipe et les couleurs bleu, blanc, rouge apparaissent clairement... LES HEUREUX MÊME...

36

[00:07:01,340 --> 00:07:08,920 Durée : 0:00:07.58]

...OUI MAIS! Pour la France LES MAUVAIS JOURS...

37

[00:07:10,020 --> 00:07:41,380 Durée : 0:00:31.36]

...ET GARE!.... Réalisé par Vincent Chansard. Musique par Berardo Roy. Montage son et des bruitages par Emmerik Vanleur. Parrain de Films de promotion 2019 : Michel Ocelot. Gobelins, l'école de l'image. ...BRAS DU VIEILLARD...