



Résumé : *La traduction cinématographique est soumise à des contraintes multiples relevant de la sociolinguistique, de la pragmatique linguistique et de la technique d'adaptation. Pour réussir une version adaptée, il est indispensable de faire des analyses de films. Le film est analysé comme un ensemble de signifiants de connotations au niveau iconique, au niveau verbal et au niveau paraverbal. Dans la parole filmique, les registres de langue sont perçus surtout comme signifiants de connotations stylistiques qui permettent d'identifier les protagonistes : leur appartenance sociale, leurs rapports avec leur entourage. Les figures de rhétorique sont considérées comme signifiants de connotations énonciatives. Les contraintes résident aussi dans l'adaptation des énoncés dont les effets perlocutoires, examinés au niveau intra-scénique, influencent les états émotionnels au niveau extra-scénique.*

Cet article prétend aider les traducteurs à mieux réussir leur version adaptée et les cinéphiles à mieux apprécier les films de qualité dont la parole revêt des valeurs artistiques.

Mots-clés : *adaptation, registre de langue, connotation, signifiant de connotation*

Summary: *Film translation is subjected to numerous constraints, which are related to sociolinguistics, linguistic pragmatics, and to adaptation technique. To make a good film adaptation, it is necessary to practise film analysis. The film is considered as a set of connotation signifiers as far as icon, verbal and paraverbal data are concerned. In film speech, the language registers are understood above all as stylistic connotation signifiers, which allow the identification of the characters: their social status, their relation with the others. The rhetorical figures are considered as enunciative connotation signifiers. There are also constraints in the adaptation of speech patterns, which perlocutionary effects inside the scenes have an influence on the emotions outside the scenes. This article intends to help translators to make better film adaptations and cinema lovers to fully enjoy well adapted films.*

Keywords : *adaptation, language registers, connotation, connotation signifier*

Les difficultés majeures rencontrées par les traducteurs naissent des problèmes de connotation qui mettent en cause les transferts de culture à culture, de vision du monde à vision du monde. Or d'après Georges Mounin (1963, p. 166) « Les connotations où qu'on les classe et de quelque façon qu'on les nomme, font partie du langage et il faut les traduire aussi bien que des dénотations ». Beaucoup d'autres linguistes ont insisté sur la nécessité de traduire les connotations sans proposer des solutions concrètes. Ladmiral (1979) a aussi signalé l'importance des « effets connotatifs » qui sont propres au texte et la possibilité de découper le texte à traduire en « unités sémiotiques », de libérer les traducteurs des « angoisses » face aux signifiants de la langue de départ. Se référant aux concepts hjemléviens, Jean Delisle (1982, p. 161) affirme que les « connotations sémantiques » (phénomène de la langue) ne posent pas de problèmes particuliers, alors que c'est le « contenu sémantique » et les « connotations sémiotiques » (phénomène du discours) dérivant du texte lui-même, qui méritent l'attention des traducteurs. Munis de ces concepts et recommandations, les traducteurs des films se trouvent encore face à deux questions : comment discerner les connotations dans les films, et comment les traduire.

Concernant les connotations sémantiques, on distingue d'une part le sens dénotatif considéré comme le sémème 1 et d'autre part le sens connoté qui constitue le sémème 2. Il y a lieu de noter que le sémème 2 n'est pas toujours le même, pour toutes les communautés linguistiques. Par exemple, le chrysanthème (fleur ornementale à grosses boules de couleurs variées) qui connote la noblesse, la longévité chez les Asiatiques, est utilisé normalement dans les cimetières d'après la tradition européenne. Des mots tabous ou des mots à connotations diverses dans une langue ne sont pas interprétés de la même façon dans d'autres langues. Lorsqu'elle est liée au contexte socioculturel, la connotation sémantique fait partie intégrante du sens et risque d'être mal perçue par le traducteur. Ce qui donne lieu à des malentendus. C'est pourquoi la traduction des connotations nécessite l'analyse du contexte socioculturel.

Si la connotation n'est pas un phénomène strictement individuel d'après Ladmiral (1979, p. 140), on doit encore évaluer la part de chaque interlocuteur dans le jeu des connotations. En fait, on peut distinguer d'une part les connotations volontaires, et de l'autre les connotations involontaires. Les connotations volontaires font partie intégrante des informations que le locuteur veut transmettre. Les connotations involontaires sont des informations qui sont transmises inconsciemment par le locuteur mais qui sont repérables par ses interlocuteurs. Ce qui pose problème pour les traducteurs, c'est de trouver des faits de langue adéquats pour transmettre les connotations volontaires et d'éviter les connotations involontaires. Dans la traduction, les connotations involontaires peuvent venir des traducteurs lorsqu'ils ignorent certaines habitudes langagières des interlocuteurs de la langue de départ, ou encore, les connotations volontaires risquent de ne pas être perçues si le sens dénoté échappe au traducteur, étant donné que la présence des connotations présuppose l'existence des sens dénotés.

J. C. Margot (1979, p. 107) propose le concept de « connotation réelle » et formule la recommandation suivante : « Il convient d'être attentif aux connotations

réelles du texte source, pour prévenir des malentendus et transmettre, dans la mesure du possible, le message avec toute sa force expressive. »

Les connotations préoccupent l'adaptateur de la parole filmique dans la mesure où elles sont prévues par le dialoguiste, pour provoquer des effets divers.

Notre attention se porte essentiellement sur l'identification et le traitement des « connotations réelles » (J. C. Margot), et « obligées » (M. Le Guern, 1973) dans les conversations filmiques françaises, afin d'envisager un transfert convenable de valeurs connotatives dans le contexte socioculturel vietnamien.

Depuis leur entrée en linguistique chez Léonard Bloomfield (1970), les connotations ont été étudiées, décrites, analysées par de nombreux linguistes et professeurs. Cependant la description faite par C. Kerbrat-Orecchioni (1977, p. 18) demeure la plus complète : « On parle de la connotation lorsqu'on constate l'apparition des valeurs sémantiques ayant un statut spécial :

- parce que leur nature même est spécifique : les informations qu'elles fournissent portent sur une autre chose que le référent du discours.
et/ou
- parce que leur modalité d'affirmation est spécifique : véhiculées par un matériel signifiant beaucoup plus diversifié que celui dont relève la dénotation, ces valeurs sont suggérées plus que véritablement assertées et secondaires par rapport aux contenus dénotatifs auxquels elles sont subordonnées »

Roger Odin, dans *Cinéma et production de sens* (Armand Colin, 1990, p. 112) a suivi la proposition de C. Kerbrat-Orecchioni, selon laquelle sont dites connotatives toutes les informations subsidiaires par rapport à l'ensemble des informations véhiculées par « une unité linguistique », pour affirmer qu'il suffit de remplacer « unité linguistique » par « unité cinématographique » pour que cette définition soit applicable cinéma.

En fait, « une unité cinématographique » est normalement constituée par des éléments divers du langage cinématographique fonctionnant d'après des codes spécifiques et non spécifiques. Etudier des connotations pour la traduction des films, c'est d'étudier la parole liée à des éléments qui constituent une scène, une séquence dans le film. Nous suivons la classification de C. Kerbrat-Orecchioni (1977, p. 91) qui regroupe les connotations sous 5 rubriques :

1. Les connotations énonciatives.
2. Les connotations stylistiques.
3. Les connotations associatives.
4. Les connotations dont le signifié est de même nature mais non de même statut que le signifié de dénotation.
5. Les significations implicites comme valeurs connotées.

Les connotations énonciatives se subdivisent en 4 sous-catégories : les connotations socio-géographiques, les connotations émotionnelles ou affectives, les connotations axiologiques, les connotations idéologiques.

Pour sa part, G. Mounin (1963, p. 166) a signalé l'existence « des valeurs particulières du langage qui renseignent l'auditeur sur le locuteur, sa personnalité, son groupe social, son origine géographique, son état psychologique au moment de l'énonciation ».

Les informations sur l'émetteur ou le récepteur du message peuvent apparaître sous des formes très variables. Les aspects prosodiques, syntaxiques et lexicaux de chaque énoncé peuvent exprimer l'état émotionnel, l'origine sociale des interlocuteurs et aussi les rapports de places, le statut social de chaque personnage par rapport à son entourage. Les connotations énonciatives ne sont pas examinées seulement au niveau d'un terme ou d'un énoncé isolé, mais aussi au niveau d'une intervention, d'une séquence ou encore au niveau des échanges qui constituent une scène, une situation d'énonciation complète. Elles jouent un rôle déterminant dans le langage cinématographique, dans la mesure où dans certains films, ce n'est pas l'intrigue qui importe, mais le caractère, l'appartenance sociale, l'attitude des personnages qui constituent le message principal, ou au moins la part la plus grande de l'ensemble des informations. Dans beaucoup de films historiques, ce n'est pas l'histoire, le déroulement des événements (ce que les spectateurs connaissent souvent d'avance), mais ce sont la mentalité, la vision du monde des personnages pendant une période déterminée de l'histoire que l'auteur du film veut faire connaître aux spectateurs, à travers les valeurs connotatives des échanges. C'est pourquoi l'état émotionnel des personnages exprimé par des connotations affectives peut être étudié en premier lieu.

Les signifiants de connotations stylistiques sont extrêmement variables. D'après C. Kerbrat-Orecchioni (1980, p. 157) « toute séquence discursive porte la marque de son énonciateur mais selon des modes et des degrés divers ». Relatifs à l'identité du locuteur, ils prennent la forme des faits prosodiques, des phonostylèmes, des dialectes, des idiolectes.... Les informations sur le locuteur sont aussi assez variées: l'origine sociale, géographique, statut social, âge, sexe. Leurs manifestations sont généralement involontaires dans un dialogue spontané. Dans les oeuvres cinématographiques, cependant, on peut parler des manifestations volontaires de ces informations, dans la mesure où les valeurs connotatives résultent de l'emploi volontaire des signifiants de connotation par l'auteur du film.

Les connotations affectives sont responsables de certaines atmosphères du film. D'après C. Kerbrat-Orecchioni (1977, p. 106) aucune étude détaillée de ce type de connotation, dont les supports de signifiant sont extrêmement variés, n'a encore été proposée. En analysant des films, on peut reconnaître les signifiants de connotations affectives sous l'aspect prosodique, lexical ou syntaxique. L'adaptation des connotations affectives c'est l'adaptation de ces supports de connotation, en respectant les contraintes techniques, pour faciliter l'interprétation des charges expressives des énoncés.

Les connotations affectives sont assez souvent exploitées par les dialoguistes. Dans *Indochine*, film de Régis Wargnier (1992), l'état émotionnel de chaque personnage peut expliquer le déroulement des faits, des noeuds et des dénouements

dans le récit filmique. L'adaptation tient compte des faits prosodiques qui ont des connotations non négligeables. Le choix des phonèmes dans le cas de traduction vers une langue monosyllabique comme la langue vietnamienne, coïncide avec le choix des mots qui promettent la production des sons plus ou moins semblables à celles des phonostylèmes dans le texte original

Les jugements de valeur sont véhiculés au niveau des connotations ou des dénnotations. Le travail de l'adaptateur consiste à trouver d'une part des énoncés qui connotent sans ambiguïté des appréciations ou des dépréciations, ou au moins dénotent clairement des traits axiologiques. « Nous appelons « axiologiques » les unités linguistiques qui reflètent un jugement d'appréciation ou de dépréciation porté sur l'objet dénoté par le sujet d'énonciation ». (C. Kerbrat-Orecchioni, 1977, p. 110). Il y a des énoncés qui comportent à la fois les valeurs de connotations affectives et de connotations axiologiques. Il existe aussi les énoncés qui ont des connotations axiologiques sans témoigner de l'état émotionnel de l'énonciateur, ou au moins sans manifester nettement cet état émotionnel. Le support de signifiant peut être constitué d'actes de langage, de procédés stylistiques (l'hyperbole, la métaphore...).

L'adaptation des signifiants de connotations implique de la part des traducteurs un effort de compréhension, une capacité d'assurer le transfert de civilisation à civilisation, de vision du monde à vision du monde. La traduction des connotations peut engendrer des erreurs notables si on ne calcule pas bien les valeurs sémantiques et pragmatiques des énoncés, qui sont identifiés par la compétence linguistique et les habitudes langagières des spectateurs. J. C. Margot (1979, p. 110) a souligné les efforts des traducteurs face aux connotations : «Du point de vue du traducteur le problème est double. Il s'agit d'une part de saisir les connotations du texte source et d'autre part d'être conscient des connotations qui s'attachent aux termes employés dans la traduction selon le public auquel on veut s'adresser». Pour éviter des erreurs éventuelles, le premier pas utile est d'analyser les connotations présentes dans la parole filmique pour trouver des solutions concrètes.

I. Les faits prosodiques comme signifiants de connotations

Bien que la définition même du terme « prosodie » reste encore ambiguë, ce qu'on peut appeler « les faits prosodiques » sont considérés comme des unités de connotation très significatives. L'une de leurs fonctions les plus habituelles, c'est d'exprimer l'état émotionnel du locuteur. Ils peuvent exister indépendamment des valeurs dénnotatives de l'énoncé ou en relation avec elles. « Les faits prosodiques » comprennent l'intonation, l'accent tonique, le rythme et le débit dans la parole filmique.

Dans certains cas, les registres de langue sont trop archaïques pour pouvoir dénoter quoi que ce soit pour le spectateur. Le rôle des dialectes et des énoncés imperceptibles au point de vue de sens, se réduit à celui des bruits. Roger Odin (1990, p. 23) remarque : « Dans un film, en effet, la matière « parole » peut être utilisée non pour sa valeur sémantique, mais comme un élément d'une structure musicale, ou encore, comme le bruit contribuant à la production d'une

certaine atmosphère sonore ». Ainsi, certaines interventions des personnages peuvent ne rien dénoter, mais leur réalisation phonique avec un ton, un débit, un accent particulier peut créer une ambiance, une atmosphère filmique qui a une connotation stylistique. Elles peuvent donner l'impression d'une période historique, d'un milieu socioculturel.

Dans *Les Visiteurs*, film français de Jean-Marie Poiré (1992) par exemple, l'effet « ambiance » de la parole est très marqué par le débit rapide, l'accent légèrement anglais, les propos terminés par « Ok ! » de la comtesse contemporaine. C'est le modernisme qui s'oppose à l'archaïsme représenté par la voix rauque, par les accents d'insistance particuliers des « Visiteurs » venus de l'ancien temps.

I. 1. L'intonation

Si, d'après P. Léon (1977), les intonations ne sont pas systématisées en langue, elles sont très pertinentes au niveau du discours. Par les intonations, les signifiants de connotation affective peuvent fonctionner indépendamment des valeurs dénotatives du message. En fait, certains énoncés n'ont pas de sens dénoté quand ils sont présentés comme des balbutiements, des chuchotements à peine perceptibles. Leur rôle se réduit à celui d'éléments paraverbaux, ou à « la musique du dialogue » qui connote les états émotionnels des personnages. L'absence de sens dénoté, dans ce cas, c'est le résultat d'une omission volontaire de la part du dialoguiste. En fait, ce qui est pertinent, ce n'est pas ce que le personnage veut dire par le sens dénoté, mais son état émotionnel exprimé par les éléments prosodiques de sa parole.

Dans certains cas, quand le sens dénoté est perçu par les spectateurs, ces connotations peuvent encore occuper la place dominante, à tel point qu'elles masquent la valeur dénotative du message. Le ton de tout le film peut être déterminé par le débit et l'intonation des paroles. Par exemple, dans *l'Amant*, film de Jean-Jacques Annaud (1992), l'état émotionnel du narrateur à travers la voix off fascinante, pleine de nostalgie, englobe le film entier dans un halo de rêverie, de mélancolie. C'est le style particulier du récit subjectif, caractéristique des films réalisés d'après le roman de Marguerite Duras, qui élabore la subjectivité plus sur la voix off que sur l'image. Dans *Joyeuses Pâques*, film de Georges Lautner (1984), le comportement du héros du film (homme qui cache ses relations avec une fille) manifesté par la prosodie de ses bavardages, par ses hésitations, par ses arguments confus et ses colères, est ressenti comme quelque chose de drôle.

I.2. L'accent tonique et les phonostylèmes

En général, l'accent tonique frappe la dernière syllabe de chaque mot en français. Cependant, quand l'accent tonique se déplace vers la seconde syllabe ou la première syllabe du mot commencé par une voyelle, le mot connote une valeur affective particulière. C'est ce que Bally (1951, p. 164) a observé en donnant l'exemple suivant : « Ce vin est excellent, délicieux, exécration ». Il a ajouté : « C'est un cas où l'accent est en même temps intonation c.à d. devient expressif et a une signification ». L'exemple de Bally concerne plutôt

un jugement de valeur porté sur l'objet dénoté (connotation axiologique). Concernant la connotation affective, nous avons trouvé des exemples dans lesquels, l'accent (élévation ou abaissement de la voix sur une syllabe, en hauteur et en intensité) peut s'associer à l'articulation particulière de certaines syllabes pour former un fait phonique qui a une valeur connotative. On a affaire alors à des phonostylèmes.

Ayant les phonèmes comme signifiant de connotation, les valeurs expressives des énoncés ont été plus largement accentuées qu'on ne croit. On parle des « phonostylèmes », terme qui vient de P. R. Léon (1969), désignant une manifestation inconsciente ou au moins spontanée de certains phonèmes qui ont des valeurs connotatives. Ce disant, on accepte en même temps certains codes dans la réalisation des faits phoniques, dans ce cas, des phonostylèmes. Les choses sont plus aisément acceptées lorsqu'on analyse des faits qui connotent l'origine géographique ou sociale du locuteur. Par exemple, la dénasalisation des Français du midi, la postériorisation excessive dans la prononciation des voyelles dans le langage vulgaire, ou l'antériorisation excessive dans la prononciation des voyelles françaises chez les Asiatiques. On ne possède pas encore de classification très claire des phonostylèmes. Nous essayons pourtant de regrouper certains faits de prononciation qui pourraient être des réalisations spontanées de la parole, connotant l'état affectif des locuteurs.

- L'emploi de [i] étiré, accentué, prolongé par [r] dans « Je tire... Je tire... Je tire... » (Indochine) peut exprimer un état menaçant qui fait reculer des gens.

- Le [a] déformé devient [ε] très aigu, avec le point d'aperture plus réduite dans « Tu m'entends ? Jacques ? Ja...e...e...cques ! » (Le Grand Bleu, film de Luc Besson, 1988) est senti comme une colère excessive et aussi une douleur, un déchirement dans la voix de la femme qui essaie en vain d'entrer en communication avec son mari. L'effet est amplifié par l'expression du visage, l'image des mains crispées de la femme et l'écho du son « a.. e...cques » dans la crique.

- L'emploi de [a:] grave, prolongé et non accentué dans « Regarde-moi ! J'ai quinze ans ! » (l'Amant) « Il est toujours là. Il me regarde, me prend dans ses bras » (Indochine) connote un état de rêverie. Tandis que l'emploi de la prononciation d'un [a] plutôt court, légèrement accentué, connote une conviction « Il n'est pas là. Il ne viendra pas. » (Indochine).

L'accent tonique et le phonostylème connotent donc l'état affectif. Le respect de ces accent dans la version traduite du film se joue à la fois au niveau lexical, travail traditionnel des traducteurs, et au niveau des réalisations phoniques, travail des comédiens pendant le doublage. Il est indispensable que la coordination entre ces deux niveaux se maintienne pendant toute la procédure de doublage, comme pendant la postsynchronisation au cours de la production d'un nouveau film.

I. 3. Le rythme

Concernant le rythme dans le film, l'observation de Fathi Kadid (1980, p. 70) donne à réfléchir. Selon lui, le film peut être considéré comme un développement

rythmique et le rythme filmique ne peut pas signifier par lui-même mais peut organiser des significations. Bien que cette idée manque encore de précision, on réalise que le rythme filmique en général, et plus spécialement le rythme de la parole filmique, est conçu d'une façon particulière. Dans certains films, le rythme de la parole peut s'opposer au rythme de la musique. Cette opposition connote l'état affectif des personnages et l'atmosphère du film. Par exemple dans le *Grand bleu*, le rythme très accentué, assez accéléré de la musique, qui évoque la palpitation du cœur, s'opposent au rythme assez lent de la parole des concurrents devant une compétition, connote très bien une atmosphère tendue et un effort mental des gens devant les épreuves. A l'inverse, le rythme très accéléré de la parole du plongeur assez pressé au bord de la mer, sur fond d'une musique très sereine très douce qui fait penser à l'appel irrésistible de la mer, connote l'état d'âme d'une personne qui a déjà voué corps et âme aux profondeurs des océans. En général, il y a une synchronisation entre le rythme de la parole, le rythme de la musique et des images... Pour exprimer l'état affectif du locuteur, le rythme de la parole doit s'associer à d'autres éléments linguistiques et extralinguistiques.

Considérons ces deux exemples dans « *Les Aventuriers* » et « *Indochine* » :

- (1). Un gros ...un gros...et un gros. Un petit... un petit... et un petit (*Les Aventuriers*).
- (2). Vous les achetez...Vous les saignez... Vous les videz...!_ (*Indochine*)

Les deux interventions (1) et (2) ont presque le même rythme. Elles expriment en réalité deux états émotionnels opposés, en s'associant à l'image, à des accents toniques, et aussi à des intonations différentes.

L'intervention (1) est véhiculée par un ton plat, et une prosodie monotone, sans accent particulier, avec un timbre de voix clair comme la parole d'une petite fille qui compte des cailloux. Ces caractéristiques phonétiques connotent l'état de sérénité, presque inconscient de la fille innocente qui, dans le film, distribue des diamants de grande valeur.

L'intervention (2) est véhiculée par une voix forte. Les accents d'insistance très marqués sur les dernières syllabes de chaque groupe rythmique et le timbre de la voix d'un homme mécontent connotent une colère excessive.

I. 4. Le débit

Le débit de la voix est un procédé couramment employé dans le film pour connoter les états émotionnels. On relève un exemple significatif dans *Les Visiteurs*. Pendant tout le film, les interventions de la « comtesse », un des personnages principaux du film, se terminent systématiquement par « Ok ». Le débit de la parole est très marqué. Il s'agit d'un débit particulièrement rapide qui peut connoter l'état affectif d'une femme moderne qui examine les choses toujours rapidement, sans beaucoup d'émotion, comme le rythme de la vie moderne l'exige. En bref, le débit rapide dans ce cas connote une indifférence vis-à-vis des « ancêtres » qui reviennent du passé. Quand la « comtesse » commence à voir les choses avec plus d'émotion, elle ralentit le débit de ses propos. Le

changement de débit de la parole connote un changement d'état affectif. Les énoncés qui connotent la peur, la colère, l'impatience, peuvent aussi avoir un débit assez rapide. Le débit de la voix peut avoir recours à d'autres éléments comme le rythme, l'intonation, l'accent... pour connoter clairement un état affectif, lorsqu'il se veut indépendant du sens dénoté.

La prosodie doit être considérée comme un signifiant de connotation à retenir dans l'adaptation. Pour faciliter la manifestation de ces signifiants dans le doublage, l'adaptateur doit travailler sur la forme des énoncés. Dans la plupart des cas, son travail consiste à choisir des énoncés possédant les groupes rythmiques qui correspondent à la prosodie de l'énoncé original. Le choix des mots devient nécessaire quand la réalisation phonique d'un mot revêt une signification particulière.

II. Les indices socioculturels et historiques

Les références historiques et culturelles dans les films résultent des valeurs dénotatives et connotatives d'indices très diversifiés. Elles méritent une attention particulière de la part des traducteurs qui veulent garder l'identité culturelle du film. Véhiculés selon les codes anthropologiques et culturels, les indices historiques et socioculturels ne sont pas toujours spécifiques au langage cinématographique. Ils peuvent être repérés et analysés selon le point de vue linguistique commun.

Une des marques sociolinguistiques les plus révélatrices serait les dialectes. Ils sont peu employés dans les films français et ne sont pas pour la plupart authentiques. Ils sont souvent le fruit d'une adaptation, ou d'une récréation, pour faciliter l'interprétation par les spectateurs dans leur milieu socio-historique. Leur emploi est donc artificiel dans le film comme au théâtre. On reconnaît la part de sélection ou de récréation du dialoguiste qui veut accentuer un certain trait de l'oralité, souligner une certaine caractéristique d'un personnage, donner au film une certaine couleur locale, faire allusion à une époque passée. Nous appelons ces dialectes, qui ne sont pas entièrement vrais, « de faux dialectes ». L'origine sociale, ou autrement dit, l'identité du personnage est pourtant identifiée par la présence de ces faux dialectes qui sont généralement liés à un niveau de langue. Godeleïn Carpente (1990, p. 76) remarque : "L'emploi des dialectes a des connotations nationalistes très marquées car il dénote l'appartenance à une nation à la recherche de son identité." Il est indispensable que l'adaptateur tienne compte des dialectes qui sont souvent très différemment exploités par les dialoguistes. Dans la plupart des cas, leur emploi se réduit à des accents. Ce sont les accents qui font l'opposition ville/campagne, les accents qui font l'opposition autochtone/étranger. Dans les films comme *Les Visiteurs*, les dialectes représentés par certains mots vieillis sont pourtant compris grâce au contexte de mots contemporains. Les tons, les débits de la voix sont aussi exploités comme marqueurs socio-historiques. Les langues étrangères dans leur forme originale sont également utilisables comme marqueurs pertinents. La mise en valeur de ces marques dans le texte traduit exige des procédés particuliers. On a recours à une adaptation qui privilégie la traduction des fonctions. En fait, la frontière entre l'adaptation et la création d'une oeuvre nouvelle n'est pas nette. Autrement

dit, on peut créer un autre dialogue filmique susceptible de faire comprendre aux spectateurs certaines intentions des dialoguistes dans la présentation des personnages ou d'une époque. Comme le dialoguiste, l'adaptateur, à son tour, utilise des dialectes qui ne sont pas entièrement vrais. On n'a peut-être pas d'autre choix dans les cas difficiles que l'élimination discrète des marques trop particulières. Ce procédé est reconnu par Françoise Vreck (1990, p. 76) : « Toute location spécifique, tout trait de civilisation trop particulier disparaissent, supplantés, soit par une location nouvelle et précise qui se voudrait équivalente, soit par un cadre vague de portée universelle. Au choix de ce cadre correspondrait l'adoption d'un dialecte irréel ». Comme les deux autres modes de traduction pour la voix off et pour la voix over, la traduction pour le doublage concerne essentiellement des interactions verbales. Elle doit traiter d'une part des aspects sociolinguistique fortement implantés dans les échanges verbaux et d'autre part, des manifestations paraverbales, très riches dans la parole filmique.

Les indices d'appartenance socioculturelle utilisés dans certaines circonstances, le style des paroles échangées renseignent les spectateurs sur les personnages et provoquent des réactions aussi bien, voire mieux que des éléments iconiques. Beaucoup de films renferment des valeurs historiques et socioculturelles indéniables qui sont véhiculées par la bande son. Ce sont, selon Robert Larose (1989, p. 200), "les marques sociales (niveaux de langues), géographiques (régionalismes, dialectismes), diachroniques (archaïsmes, néologismes) à tous les niveaux d'analyse."

L'interprétation des indices socioculturels et historiques généralement est facilitée par le contexte. Il existe des contextes implicites et explicites selon les termes de Robert Larose (1989). Les contextes implicites sont des données préalables dont les spectateurs doivent tenir compte pour comprendre. Les contextes explicites comprennent d'une part le contexte linguistique et le contexte auxiliaire. Le contexte auxiliaire, d'après G. Mounin (1964a : 151), est parfois extralinguistique. Il est formé par le langage anémographique, gestes, mimiques, accents, intonations, habillement des personnages, bruitage, images... L'adaptateur tient compte de ces contextes pour faire passer le message. Le texte adapté est en lui-même un contexte linguistique qui coexiste d'une manière harmonieuse avec le contexte auxiliaire.

Les indices socioculturels et historiques peuvent apparaître sous forme des connotations. On peut donc analyser d'une façon distincte les indices socioculturels d'une période historique, les indices d'un milieu géographique, d'un groupe social.

II.1. Les indices d'un milieu socioculturel

Ladmiral (1979, p. 178) remarque : « En mettant deux langues en contact, la métacommunication traduisante entraîne ce que nous avons appelé une objectivation des connotations ; elle met en évidence le fait que les connotations culturelles sont propres aux contextes de chaque langue et, qu'à ce titre, elles doivent être traduites, c'est-à-dire qu'elles doivent figurer dans le texte-cible puisqu'elles font partie des informations que comportent implicitement le texte source »

Dans un texte, les indices d'un milieu socioculturel peuvent se présenter sous la forme de faits de prononciation, d'un certain vocabulaire, de niveaux de langue. Cependant, les indices géographiques trop précis sont en générale intraduisibles. Par exemple on ne peut pas traduire en vietnamien le régionalisme morphologique dans le parler au Québec (mot terminé en « eux » plutôt qu'en « eur »). Dans le texte adapté, on ne peut que garder des oppositions ville/campagne, nord/sud, avec les faits de prononciation dans la langue du pays.

Dans un film comme *Manon des sources* le dialoguiste exploite les aspects phonétiques des parlers de Provence. Grâce aux facteurs paraverbaux, la parole dans le film *Manon des sources* de Claude Berry a une connotation stylistique beaucoup plus nette que celle des dialogues écrits dans le roman du même nom par Marcel Pagnol.

Dans beaucoup de pays, comme le Vietnam par exemple, il existe une grande différence entre les parlers de chaque région tant au niveau verbal qu'au niveau paraverbal. Les variantes sont très frappantes et ont une connotation stylistique indéniable. Cependant, on n'imagine pas que les parlers du Midi de la France soient adaptés grâce aux parlers du Sud-Vietnam. Il vaut mieux omettre les différences spatiales pour garder la distinction entre les classes sociales ou les milieux socioculturels. Il est possible de dégager des caractéristiques phonétiques des milieux ruraux vietnamiens sur le plan paraverbal. Dans un pays qui s'étend sur une longueur de 1650 km, le parler rural au sud est assez différent du parler rural du nord. Si l'adaptateur choisit la langue nationale qui est de Hanoi, au nord, l'opposition ville/campagne sera manifestée par le parler rural du nord. On peut aussi choisir le parler rural d'une autre région au centre ou au sud, mais il est indispensable de maintenir l'opposition ville/campagne.

L'adaptation des parlers ruraux pour le doublage peut tenir compte de l'emploi des syntaxes assez relâchées, des mots simples qui seront interprétés par les comédiens avec les accents adéquats, par exemple la prononciation très marquée de « r » au centre du Vietnam, ou la confusion entre « l » et « n » dans certaines régions au nord.

II. 2. Les indices historiques

Les indices socio-historiques dans un film apparaissent sous forme des registres de langue, des faits de prononciation, (archaïsmes, néologismes). Au niveau lexical, ils sont représentés par un vocabulaire qui renseigne sur le locuteur ou sur l'ancienneté ou la nouveauté d'une notion.

On peut situer le récit filmique à une certaine époque de l'histoire en faisant la comparaison entre les registres de langue utilisés dans le film adapté et les registres de langue de l'époque contemporaine, c'est-à-dire selon des analyses diachroniques. Cependant cette distinction n'a qu'une valeur symbolique. On ne peut pas traduire un registre français du 12^e siècle par un registre vietnamien du 12^e siècle. De plus dans le film, les registres de langue archaïques, comme des dialectes, ne sont pas entièrement vrais. Le récit filmique est une création artistique. L'adaptateur pour la version doublée doit avoir recours aussi à des

créations artistiques pour exprimer cette différence. Afin de donner l'impression d'une époque ancienne, il doit utiliser les mêmes truquages que le dialoguiste dans l'usage de mots anciens, de certaines structures archaïques.

II. 3. Les supports lexicaux

Les mots et les syntaxes archaïques peuvent être sélectionnés et utilisés pour évoquer une situation d'énonciation dans le passé, sans causer le malentendu. C'est un procédé stylistique fréquemment utilisé dans certains films. Les Visiteurs par exemple, le 12^e siècle est représenté par les « vaillants chevaliers » qui parlent dans un langage qui fait penser à l'ancien temps : « Je ne me marierai point » « Tu peux épouser ta promise ».

Il est rare que dans une même séquence conversationnelle, deux registres de langue qui représentent deux époques se côtoient : l'un contient de temps en temps des mots et expressions archaïques, l'autre appartient entièrement au langage contemporain :

Exemple (Les Visiteurs)

Le « Visiteur » : - Où est ma petite fillotte ?

Le policier : - Ca suffit ! Papiers ? Carte de séjour ?

Les registres de langue de l'ancien temps ont déjà subi un processus de modification et d'actualisation de la part des dialoguistes. Ils sont élaborés pour être compris par les spectateurs contemporains tout en étant légèrement archaïques pour suggérer des connotations socio-historiques.

Le cadre socio-historique peut être maintenu tout au long du film grâce aux enchaînements isotopiques, lorsque la situation d'énonciation est définie par la syntaxe et les mots particuliers d'une époque déterminée. Ainsi dans Indochine, le mot « Indochine » est représenté tout au long du film par des hyponymes comme « Cochinchine », « Saïgon » et « l'île de Dragon » qui sont des termes utilisés uniquement dans une période déterminée de l'histoire.

Exemple (Indochine) :

- Je quitte Saïgon demain.

- Pour aller où ?

- Haiphong.

Exemple (l'Amant) :

Voix off : « -C'est la traversée d'un fleuve. En rentrant à Saïgon je suis en voyage. Ce jour-là, c'est la fin des vacances scolaires. Je ne sais pas lequel. Je suis l'année dernière avec mes deux frères à Sadec dans la maison de fonction de ma mère »

L'adaptation des termes qui connotent une valeur historique est possible dans les cas liés à l'histoire du Vietnam. A chaque terme dans la langue française correspond un terme dans la langue vietnamienne. Par exemple : Indochine = Đông Duong, Cochinchine = Nam ky.... En outre, la langue vietnamienne évolue

très vite au cours de ces dernières décennies. Un texte des années 30 est très différent d'un texte des années 90 tant sur le plan lexical que sur le plan syntaxique. Si l'on prend la désignation des milieux géographiques comme exemple, il y a énormément de changement dans la langue vietnamienne, alors que beaucoup de termes français restent assez stables. Par exemple, en langue française, on garde toujours le mot « la Chine » depuis le début du siècle. Dans la langue vietnamienne, la Chine est tout d'abord désigné par « Trung hoa » et fréquemment aujourd'hui sous le nom « Trung quốc ». Dans la langue populaire c'est « Tàu ». Le Cambodge était « Cao Miên » au temps des Français devient « Cam-pu-chi-a » à l'heure actuelle. Ainsi, dans l'adaptation des films liés à l'histoire du Vietnam, on peut trouver des termes habituellement employés dans la société vietnamienne à l'époque correspondante.

Conclusion

Les connotations dans la parole filmique sont multiples. Leurs principaux supports de signifiant sont les registres de langue, les supports lexicaux, les écarts de styles. Le rythme, le débit de la parole filmique, les accents des protagonistes concourent à donner des informations sur l'identité du personnage, sur son état affectif, sur son attitude vis-à-vis des autres.

Les indices socioculturels et historiques dans les films peuvent se présenter sous forme des connotations. Dans certains cas, ils sont aussi manifestés d'une manière explicite, dans la voix off ou dans les éléments iconiques : tableaux, pancartes...

Ces indices posent le problème du choix entre « la traduction colorée » et « la traduction incolore » selon le sens générique du terme « traduction ». L'adaptateur doit chercher à conserver le cadre socioculturel et historique de la langue source. Cependant, les rapports sociaux manifestés par l'usage de la langue ne sont pas toujours les mêmes dans les deux cultures. L'adaptateur doit modifier les énoncés adaptés en fonction des rites de la langue d'arrivée, et des compétences encyclopédiques des spectateurs pour éviter les malentendus.

Bibliographie

Bally, C., 1951 : Traité de stylistique française, Klincksieck, Paris.

Bloomfield, L., 1970 : Le langage, Fayot, Paris.

Delisle, J., 1982 : L'analyse du discours comme méthode de traduction, University of Ottawa.

Kerbrat-Orecchioni, C., 1977 : La Connotation, Presse Universitaire de Lyon ; 1980 : L'énonciation. De la subjectivité dans le langage, Armand Colin, Paris.

Kadid, F., 1980 : Le temps et le récit filmique.

Ladmiral, J.-R., 1979 : Traduire: théorème pour la traduction, Payot, Paris.

- Larose, R., 1989 : *Théorie contemporaine de la traduction*, Presse Universitaire de Québec.
- Leon, P.R., 1969 : « Principe et méthode en phonostylistique » *Langue française* N. 3, septembre 1969.
- Le Guern, M., 1973 : *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*, Larousse, Paris.
- Margot, J.-C., 1979 : *Traduire sans trahir*, Edition l'Age d'Homme, Lausanne, Suisse.
- Mounin, G., 1963 : *Les problèmes théoriques de la traduction*, Gallimard, Paris ; 1964 : *La machine à traduire. Histoires des problèmes linguistiques*, La Haye, Mouton.
- Odin, R., 1990 : *Cinéma et production de sens*, Armand Colin, Paris.