

Pedro MOGORRÓN HUERTA
Université d'Alicante, Espagne

Synergies Tunisie n° 3 - 2011 pp. 9-23

Résumé : Dans cet article, nous traitons la problématique de l'équivalence et de la perte d'information en traduction audiovisuelle. Nous examinons la nature de l'information supplémentaire linguistique, culturelle, connotative ou implicite contenue dans une série d'exemples tirés de versions originales de films français. Nous analysons, dans chaque cas, la traduction ainsi que les problèmes d'équivalence qui apparaissent dans les versions doublées et sous-titrées en espagnol en relation avec la perte d'information qui apparaît lors de la traduction et la tradaptation qu'il faut inévitablement réaliser en matière de traduction audiovisuelle.

Mots-clés : traduction audiovisuelle, films français, doublage, sous-titrage, perte d'information, adaptation.

Abstract: This article deals with equivalence and loss of information problems in audiovisual translation. We examine the nature of additional linguistic, cultural, connative or implicit information found in examples from original versions of French films. In each case we analyze the translation as well as equivalence problems that appear in the dubbed or subtitled version in Spanish regarding the loss of information that occurs during the translation process and the necessary tradaptation that needs to be done in audiovisual translation.

Keywords: audiovisual translation, French films, dubbing, subtitling, loss of information, adaptation.

1. Introduction

Les premières réflexions traductologiques du XX^{ème} siècle, qui remontent aux années 50, définissaient la traduction comme une opération réalisant des correspondances linguistiques. La seconde moitié du XX^{ème} siècle a vu apparaître une énorme quantité de traités théoriques, qui réclament une étude plus poussée de la traduction. Dans *Traducción y traductología : introducción a la traductología* (2001 § 3.2), A. Hurtado réalise une synthèse très complète de ces nombreuses contributions. Cette classification nous permet d'observer comment dans ces différents groupes, il se produit une évolution très positive pour la traductologie qui devient une science à part entière. Nous passons ainsi d'une situation initiale dans laquelle les ouvrages et les théoriciens décrivent et comparent grammaticalement et stylistiquement des langues à une revendication de la traduction comme une opération textuelle. La phase suivante se caractérise par la recherche sur les activités mentales réalisées par

le traducteur. D'autres auteurs ont analysé les aspects contextuels mis en jeu lors de la traduction en soulignant l'importance des éléments culturels ainsi que leur réception. Parallèlement à l'évolution des opérations traductologiques, la notion de fidélité laisse place progressivement à la notion d'équivalence traductologique, concept clé récurrent et incontournable de la seconde moitié du XX^{ème} siècle en traductologie dès lors que l'on cherche à définir la traduction et qui, de nouveau, a été abordé différemment par les traductologues. Ainsi, dès (1959: 233), Jakobson lance: « Equivalence in difference is the cardinal problem of language and the pivotal concern of linguistics», Nida (1975 : 33) définit le processus de traduction de la sorte : «Translating [which] consists in producing in the receptor language the closest natural equivalent to the message of the source language, first in meaning, and secondly in style».

Dans les années 1970 et 1980, de nouvelles approches fonctionnalistes et pragmatiques analysent la traduction comme une situation de communication dans laquelle interviennent des textes sources (TS) et des textes cibles (TC). Ainsi, certains auteurs réclament l'importance de l'étude du TC traduit, faisant apparaître également celle des facteurs socio-historiques. De nos jours, l'interculturalité est devenue un des axes des études traductologiques. Il est désormais évident que les problèmes de terminologie qui se posent au traducteur, les problèmes de polysémie ou de synonymie qui ne coïncident pas toujours entre deux langues ne sont que la partie émergée de l'iceberg. Le traducteur ne peut désormais se limiter à réaliser une simple comparaison de structures linguistiques en laissant de côté les contenus rhétoriques, stylistiques, culturels, etc. présents dans de nombreux textes. Ainsi :

H. Eco (1986 : 190): « (...) Un traducteur tient compte des règles linguistiques, mais aussi d'éléments culturels, au sens le plus large du terme ».

Ou encore Trickàs (2008 : 90): «Una mera comparación de estructuras lingüísticas que deje de lado aspectos retóricos, estilísticos, sociales, cognitivos y culturales, fundamentales para poder aprehender y tratar adecuadamente códigos distintos y para relacionar perspectivas diversas, es incapaz de adecuarse a los intereses del traductor».

2. Délimitation de l'étude

Les trente dernières années ont vu l'apparition de nombreux travaux traitant de traduction audiovisuelle (TAV). Nous allons dans le cadre de cet article, limiter l'étude aux deux modalités les plus complexes et les plus utilisées dans le monde de la TAV : le doublage et le sous-titrage. Étant donné les caractéristiques multisémiotiques des productions audiovisuelles, nous nous proposons d'analyser la nature de l'information supplémentaire linguistique, culturelle, connotative ou implicite contenue dans une série d'exemples tirés de versions originales de films français. Nous observerons la traduction de nombreux exemples, tirés de six films français très connus, ainsi que les problèmes d'équivalence qui apparaissent dans les versions doublées et sous-titrées en espagnol en relation avec la perte d'information lors de la traduction, avec la dénomination et la tradaptation¹ nécessaires qu'il faut inévitablement

réaliser en matière de traduction audiovisuelle.

Les films analysés sont :

- *Les visiteurs : Ils ne se sont pas nés d'hier* (1993)² ;
- *Le dîner de cons* (1998)³ ;
- *La haine* (1995)⁴ ;
- *Un long dimanche de fiançailles*⁵ ;
- *Astérix et Obélix : mission Cléopâtre*⁶ ;
- *Une auberge espagnole*⁷ .

Dans les exemples utilisés, afin d'observer les équivalents proposés ainsi que la possible perte d'information, nous suivrons la structure suivante : version originale, version doublée en espagnol, version sous-titrée en espagnol et juste en-dessous de ces deux versions, nous réaliserons la traduction des éléments problématiques, qui permet aux lecteurs français de connaître les textes cibles proposés. Nous indiquerons dans chaque cas l'information implicite contenue.

3. Spécificités de la TAV

Le texte audiovisuel se caractérise principalement par la présence simultanée dans un écran d'un discours oral reproduit à travers les dialogues des acteurs et par des images qui accompagnent ce discours. L'information est transmise par deux canaux : l'acoustique et le visuel. L'interaction de ces deux canaux, qui opèrent simultanément augmente considérablement le contenu sémantique de ces discours audiovisuels en relation avec les discours uniquement oraux ou écrits. Dans une production audiovisuelle, à part les dialogues qui fournissent la partie centrale de la signification du message, pour une bonne compréhension et une bonne traduction, il convient inévitablement de prendre en compte également des informations contenues dans les images et dans la bande sonore. Nous tenons également à souligner que dans le cas des versions sous-titrées, nous passons d'un registre oral à un autre registre écrit, qui doit cependant respecter la synchronisation spatiale et sonore entre les images, le dialogue et la bande sonore.

Notre travail va désormais se concentrer sur la problématique de la traduction audiovisuelle (TAV) qui doit également faire face à de nombreux problèmes d'équivalence et de dénomination. En effet, si la traduction audiovisuelle est bien une traduction spécialisée, on ne peut pas traduire un film comme on le fait avec un livre ou avec un texte spécialisé. Il convient de préciser que la TAV peut être considérée comme un genre de traduction littéraire (Snell-Hornby (1988, 32); A.Hurtado (2001) parle de traduction subordonnée. D'autres auteurs Mayoral, Kelly et Gallardo (1986, 1988) parlent de traduction restreinte et subordonnée. Les restrictions portent sur le contenu et la synchronisation temporelle pour le doublage et de genre spatial et temporel pour le sous-titrage. Ces auteurs introduisent des éléments qui n'apparaissent pas lors d'une traduction uniquement linguistique. Ainsi, pour Nida: (1964:177) «If the translator of poetry or songs is hemmed in by the communication médium, the translator of motion pictures is subject to restrictions sometimes even more

severes».

La TAV est une modalité de traduction subordonnée, c'est-à-dire qu'il s'agit d'une modalité de transfert interpolysystémique dans laquelle interviennent plusieurs codes linguistiques et extralinguistiques et qui possède des restrictions de temps et d'espace qui ont une incidence directe sur le résultat final du discours traduit. Bien évidemment, sans la présence dans ces discours audiovisuels de discours linguistiques, nous ne pourrions pas parler de traduction.

Avec l'incorporation de la notion d'équivalence et des facteurs socio-historiques peut-on tout traduire désormais ?, ou encore quel niveau de succès la traduction atteint-elle? Nida, A & Taber CH.R (1982:4) affirment: «Anything that can be said in one language can be said in another unless the form is an essential element of the message». Désormais, le sens du discours de départ n'est plus le noyau du processus de traduction, le sens et la fonction du discours traduit retenant également l'attention des chercheurs. Mais la fidélité apparaît de manière différente pour le traducteur audiovisuel qui devrait souvent tenir compte des composantes acoustiques et visuelles, afin de respecter la synchronisation, au détriment de la forme correcte ou usuelle de la Langue Cible (LC). M.J.Chavez (2000 : 100) «...todo el trabajo del traductor estará mediatizado por la imagen, y ello condicionará los métodos de trabajo, las estrategias y las técnicas utilizadas para la restitución del sentido...los enunciados en lengua meta han de ser, desde el punto de vista de la forma, lo más próximos posibles al original. Se trata, en este caso, de llevar a cabo una traducción por equivalencia de formas, eso sí, que restituya el sentido».

Étant donné ces spécificités de la TAV qui priment sur le résultat final, ainsi que le grand nombre d'instances qui participent de ce processus (restrictions, subordination, adaptation) et qui entravent souvent le rôle du traducteur, nous allons observer la perte d'information ainsi que les difficultés qui apparaissent dans ces deux modalités de TAV pour reconstruire le sens dans la version doublée (VD) et sous-titrée (VS).

4. Description des différents cas de perte d'information analysés

Normalement la plupart des traductions spécialisées sont étroitement liées à la terminologie et à la dénomination. La recherche de correspondances aux significations de la langue de départ, tout en respectant les structures de la langue cible, rend impossible une traduction qui s'en tiendrait uniquement au plan linguistique. Le passage d'une langue à l'autre se transforme ainsi en la création d'un discours parallèle au discours initial, chacun portant sur les spécificités de chaque système linguistique. La tâche est encore plus compliquée par le fait que la LC n'est pas une page blanche, car il faut utiliser les terminologies en vigueur dans le domaine, même si souvent les termes de deux langues ne présentent pas la même précision conceptuelle.

4.1. Analyse de l'équivalence lexicale

4.1.1. Erreurs / problèmes de traductions linguistiques

De nombreux films présentent des erreurs de traductions. En TAV, il est très difficile de savoir si l'erreur est provoquée par la non compréhension du discours de la langue source, de part le traducteur ou parce que le texte proposé par le traducteur a été modifié par l'adaptateur pour obtenir une meilleure synchronisation labiale du texte traduit à l'image.

Exemple n°1 (*Le fabuleux destin d'Amélie Poulain* 00: 11: 20)

V originale	V doublée	V sous-titrée
Au premier qui arrive au bout de la passerelle!	¡Veamos qué les ha podido pasar!	¡A ver quien llega antes a la otra punta!
	(Voyons ce qui a pu leur arriver !)	(Voyons qui arrive le premier à l'autre côté !)

Le sens de la version française est complètement modifié dans la version doublée espagnole ! Il est impossible de comprendre cette modification, d'autant plus que la version française ne présente aucune difficulté terminologique ou phonétique !

Exemple n°2 (*Un long dimanche de fiançailles* 00: 15: 37)

V originale	V Doublée	V sous-titrée
Allez à la soupe les gars! Vous avez de la chance, elle est <i>tiède</i> .	¡La sopa muchachos! Tenéis suerte, está <i>caliente</i> .¡	La sopa! Tenéis suerte, está <i>caliente</i> .
	(... elle est <i>chaude</i> !)	(... elle est <i>chaude</i> !)

Dans l'exemple n° 2, le mot *tiède* est traduit en espagnol dans les deux versions par *caliente*, c'est-à-dire *chaud*.

4.1.2. Erreur de traduction qui n'apparaît que dans une des deux versions

Nous avons observé dans les films analysés que parfois une des deux versions traduites, le doublage ou le sous-titrage, présente une erreur de traduction qui n'apparaît cependant pas dans l'autre version. Ceci s'explique par le fait que parfois la traduction n'est pas réalisée par le même intervenant pour le doublage et pour le sous-titrage, et que tout un ensemble d'agents peuvent introduire des modifications. Comme le dit J. Díaz (2003 : 87): «un punto débil de esta cadena de trabajo reside en el hecho de que el adaptador no tiene por qué conocer el idioma original de la película, lo que sumado a las presiones de tiempo y a la potencial falta de coordinación con el traductor, puede desembocar en un cúmulo indeseable de errores o en tergiversación de la información».

Exemple n°3 (*Un long dimanche de fiançailles* 01: 43: 10)

V originale	V Doublée	V sous-titrée
Restez pas ensemble!	¡No os separéis!	¡No os quedéis juntos!
	(Ne vous séparez pas!)	(Ne restez pas ensemble!)

Le film français dit : *Restez pas ensemble !*. La VS réalise correctement la traduction en respectant le sens, tandis que la VD indique tout le contraire : *No os separéis !*

4.1.3. Calque des structures de la LS et calques linguistiques dans la LC

Bien que la traduction soit désormais considérée comme une opération textuelle, dans la TAV, la traduction littérale est cependant un des procédés de traduction fréquemment utilisée afin d'obtenir une bonne synchronisation entre les images de la version originale et le dialogue reproduit par les acteurs du doublage dans la version doublée.

Il est très difficile pour les traducteurs de se soustraire aux influences exercées par les structures de la langue source (LS). En TAV, l'influence est encore plus difficile à gérer. La recherche de la synchronisation des mouvements articulatoires entre les deux langues font dans de nombreux cas que le traducteur ou le directeur de doublage⁸ décident de privilégier cette synchronisation même s'il existe dans la LS des termes, des structures linguistiques usuelles et bien différenciées qui correspondent à la même dénomination.

Un exemple typique apparaît dans de nombreux films nord-américains dans lesquels apparaissent des militaires. Lors du doublage en français et en espagnol, nous entendons les soldats se diriger vers leurs supérieurs en leur disant : *chef, oui chef* ou encore *señor sí señor* pour reproduire *sir, yes sir*. Les équivalents spécifiques corrects en français et en espagnol seraient : *à vos ordres mon (+ grade)* ou *a sus órdenes mi (+ grade)*. L'équivalent notionnel employé dans les VD et VS n'est pas du tout utilisé dans les deux LC ; cependant cette structure linguistique permet dans les deux LC analysées de reproduire une synchronisation buccale parfaite. Et en TAV, c'est cette synchronisation qui prime sur la recherche d'équivalents lors de la trans-dénomination⁹.

Exemple n° 4 (*Les visiteurs*. 00 : 45 : 12).

V originale	V Doublée	V sous-titrée
- Quelle excitation de pouvoir toucher et baiser sa petite fillette. - Vous êtes excité par quoi, il veut baiser qui...	- ¡Qué excitación poder besar y tocar a mi hijita ! - ¿Qué dice que le excita? ¿Qué quiere hacerle?	-Qué sensación más excitante es estar al lado suyo. -¿con quién quiere estar?
	(Quelle excitation pouvoir baiser et toucher ma petite fillette! Qu'est-ce qu'il dit qui l'excite ? Qu'est-ce qu'il veut lui faire ?)	(-Quelle sensation excitante être à votre côté. -Il veut être avec qui ?)

Dans cette scène, le doublage espagnol a opté pour un calque littéral du texte

français. Dans la VO, la confusion est provoquée par le double sens du verbe *baiser* qui au XIII^{ème} siècle s'utilisait avec le sens d' : « appliquer, poser sa bouche sur le visage, la main ou sur une partie du corps de (qqn) par affection, amour, respect (*Le Grand Robert*) »; tandis qu'à partir du XVI^{ème} siècle est apparu le sens de: « posséder sexuellement une femme (*Le Grand Robert*) » (voir la problématique de la polysémie 4.1.2.). Hubert de Montmirail utilise le mot *baiser* avec le premier sens et le mari de son arrière-arrière petite-fille, lui, pense qu'il l'utilise avec le deuxième sens, ce qui provoque sa réaction hystérique. Comment transmettre ce double sens dans une autre langue ? Comment le traduire avec un seul mot, une seule expression en respectant les limitations et la synchronie temporelle? La VD espagnole utilise le mot *besar*, (qui permet une synchronie labiale parfaite), avec le premier signifié du mot *baiser*. L'effet obtenu n'est donc pas le même et le public espagnol ne comprend pas vraiment pourquoi le mari de Béatrice de Montmirail devient hystérique. Dans la VS, cette ambiguïté disparaît.

4.1.2. Polysémie

La polysémie, propriété qu'ont certains signes de la langue d'offrir plusieurs sens, est sans nul doute une des propriétés de la langue qui pose le plus de problèmes aux traducteurs pour ce qui est de la dénomination de ses notions dans d'autres langues. (Kleiber 1999 : 10), insiste sur le fait que la polysémie comprend « deux traits interdépendants : une tendance à privilégier la continuité au détriment de la discontinuité et le désir de promouvoir une sémantique dynamique, où le sens n'est plus donné, mais se trouve construit dans ou émerge du contexte au fur et à mesure du déroulement discursif et de l'interaction langagière». L'usage de ces termes polysémiques est un problème de dénomination lors de la recherche d'équivalents dans la LC, car un terme polysémique dans une langue ne l'est pas obligatoirement dans une autre langue (voir ex : 1). Cela ne semble pas être un problème, car traduire, c'est d'abord reproduire un message. En effet, on ne traduit pas les mots mais les unités de sens. Toutefois la problématique surgit lorsqu'on observe que cette polysémie est souvent liée à des doubles sens, à des jeux de mots, à des culturèmes qui disparaissent lors de la traduction lorsque les termes en LC ne possèdent pas les mêmes caractéristiques notionnelles.

Exemple n° 5 (*Un long dimanche de fiançailles* 00: 28: 05)

V originale	V Doublée	V sous-titrée
la <i>fouine</i> ne saigne que les <i>pigeons</i> et les <i>dindons</i> .	-El espía que pía sabe a quién debe piar para desplumar.	El zorro sólo desangra al pichón y al ladrón.
	(l'espion qui pie sait à qui il doit pier pour le déplumer)	(le renard saigne seulement le pigeon et le voleur)

Dans (5), le mot *fouine*, en espagnol *garduña*, est traduit étonnamment¹⁰ par *espía que pía*, («l'espion qui pie») dans la version doublée et par *zorro* dans la version sous-titrée, qui l'associe avec le renard, plus fréquent en Espagne, comme animal également connu par son astuce. Les mots *pigeon* et *dindon*, qui désignent normalement des oiseux de basse-cour, sont utilisés avec un

sens figuré, non littéral, utilisé fréquemment en français, (comme le montre le *Grand Robert*), et font référence, dans le cas de *Pigeon*, à une personne se laissant duper facilement et dans le cas de «*Dindon* à un homme stupide, peu dégourdi ». L'équivalent proposé dans les deux versions espagnoles ne fait pas honneur au sens original et l'omission fait disparaître dans les deux versions espagnoles un double sens important.

Exemple n° 6 (*Astérix et Obélix : mission Cléopâtre* 00 :29 :45).

V originale	V Doublée	V sous-titrée
- Qu'est-ce qu'on mange à midi ? - Ben des lentilles, comme d'hab'..... - J'ai perdu ma lentille !	- ¿Qué comemos hoy? - Lentejas, como siempre.... - He perdido una lentilla !	- ¿Qué comemos hoy? - Lentejas, como siempre.... - He perdido una lentilla !
	...des lentilles, comme toujours.... - J'ai perdu une lentille !	...des lentilles, comme toujours.... - J'ai perdu une lentille !

Dans l'exemple n° 6, le terme lentille est utilisé avec deux sens bien différenciés (aliment et ophtalmologie) en français. En espagnol, *lentejas* (aliment), qui doit être utilisé en premier lieu pour reproduire le sens donné par les images, n'est pas un terme polysémique. Lors de la traduction, le processus de « tradaptation », on le voit, est fortement contraint par ce problème de dénomination.

4.2. Perte d'équivalence culturelle

Les films sont le résultat de la fusion du signifié des codes linguistiques et d'un vaste et complexe nœud de codes de références implicites ou explicites à contenus culturels qui complètent le message que le directeur et les scénaristes veulent transmettre au spectateur. Avant de produire les films, les textes audiovisuels voient le jour sous forme de scénarios qui contiennent l'histoire du film, le déroulement de l'action et également les dialogues. Cette spécification est importante, car les dialogues et les scénarios ne sont pas des productions linguistiques spontanées. Au contraire, elles sont le fruit de profondes réflexions de la part du scénariste et / ou du directeur qui utilisent consciemment des informations destinées à un public bien déterminé, en lui transmettant de nombreux messages implicites ou explicites à travers des références, des contenus sociolinguistiques, culturels, historiques, etc. L'usage de ces références culturelles, de ces *culturèmes*, n'est donc pas un fait arbitraire ; il se base sur un fonds commun partagé par de nombreux récepteurs et correspond à ce que Hatim & Mason (1994 : 131) considèrent comme « precondition for the intelligibility ». La connaissance de ce fonds commun de connaissances intersémiotiques, linguistiques et culturelles, qui est ancré dans la mémoire collective de chaque pays, de chaque société, acquis au jour le jour au contact de la langue et de la culture qui se crée dans chaque société, est indispensable pour pouvoir comprendre la globalité du message contenu dans les canaux acoustique et visuel utilisés dans le secteur audiovisuel. Ainsi, pour Delisle (1980 : 223) « Les locuteurs d'un texte original ne saisissent pas toujours les allusions qui s'y cachent La tâche, redoutable, du traducteur

est de faire passer dans le fond du texte d'arrivée le plus grand nombre possible d'allusions, même si celles-ci ne sont que vernis superficiel».

Il est désormais évident qu'on ne « lit » pas un film comme un livre et que l'interaction des canaux visuels et acoustiques qui opèrent simultanément lors de la production du sens augmente considérablement le contenu sémantique de ces textes audiovisuels en relation avec les textes uniquement oraux ou écrits. Nous allons analyser ces références et voir à quel point les éléments culturels sont traduisibles¹¹.

4.2.1. Références culturelles partagées.

Nous avons trouvé dans ces films des références culturelles partagées (RCP) par la culture française et espagnoles qui sont le résultat de la culture globalisée dans laquelle nous vivons. Il s'agit d'un dénominateur culturel commun que Galisson (1987 :134) considère comme une « Charge Culturelle Partagée ». Généralement, ces références apparaissent avec les mêmes dénominations comme preuve de l'appartenance à cette culture globalisée.

Ex 7. (*Une auberge espagnole*. 01: 05: 35).

V Originale	V Doublée.	V Sous-titrée.
Ma mère, disons pour aller plus vite que c'est une <i>bab'</i> ..une vraie <i>bab'</i> ... T'aimes pas le <i>boulgour</i> , t'aime pas le <i>tofu</i> , on peut plus rien te préparer ! si tu préfères aller bouffer dans les <i>fast food</i> et manger leurs merdes, t'enfiler les OGM, les pesticides, les prions et compagnie, ...	Mi madre, para que se hagan una idea, digamos que es una <i>hippie</i> ... No te gusta el <i>brocoli</i> , no te gustan las <i>espinacas</i> . No sé qué preparar para comer. Si prefieres ir a un sitio de comida basura, meterte toda su mierda Atiborrarte de hormonas, pesticidas, alimentos transgénicos y todo eso ..	Mi madre, resumiendo, es una hippie auténtica... No te gusta el tofu ni nada. ¡No sé qué preparar! Si prefieras comida basura y todo esta mierda, engullir hormonas, pesticidas, priones y demás,...

Cependant, il arrive que les versions doublées et sous-titrées changent ces RCP. Ainsi l'équivalent espagnol de *bab*, abréviation de *baba cool*, (termes connus en Espagne, mais qui n'y sont pas utilisés couramment), est *hippie*, nom beaucoup plus générique et qui permet au grand public espagnol de le comprendre. Il en est de même avec le nom composé *fast food*, également connu en Espagne, mais qui est remplacé par *comida basura* « nourriture ordure ». Si ces modifications proposées sont bien justifiées, nous ne comprenons pas que les équivalents de *boulgour* et *tofu*, (termes qui sont associés à un certain style de vie et qui sont connus dans les deux pays), soient *brocoli* et *espinacas* , c'est-à-dire *brocoli* et *épinards* dans la VD. Preuve à l'appui de ce que nous venons de dire : la VS reproduit le nom *tofu* et élimine en raison de la réduction textuelle qui la caractérise le mot *boulgour*. La suite de l'exemple nous montre une autre des difficultés de la langue et de la culture françaises pour de nombreux Espagnols. Il s'agit de l'utilisation très fréquente de sigles qui compliquent leur compréhension. Ainsi OGM, «organisme génétiquement modifié» a été remplacé par *hormonas* « hormones » dans les deux versions espagnoles. Ces différents

exemples nous montrent l'importance qu'il y a à connaître les coutumes et les usages afin de ne pas reproduire des traductions littérales qui seraient comprises mais qui utiliseraient des noms qui ne sont pas dans l'air du temps.

4.2.2. Références culturelles spécifiquement françaises

Toute production audiovisuelle comprend de nombreuses références extralinguistiques très connues destinées à un public bien déterminé linguistiquement et culturellement. Ces références culturelles font partie de la vie quotidienne et peuvent se rapporter à une infinité de sujets (musique, cinéma, télé, gastronomie, religion, goûts, coutumes, marques commerciales, etc.) (Voir Mogorrón 2010 : 71-87). Elles seront d'autant plus difficiles à rendre dans la traduction qu'elles sont éloignées de la culture à laquelle appartient le traducteur. Dans la TAV, le traducteur devra choisir en fonction des caractéristiques traductologiques préférentielles utilisées par ces modalités, entre reproduire des noms ou des mots qui ne seront pas compris ou réaliser une adaptation, une transposition culturelle de la traduction, conditionnée par le contexte dont elle fait partie. C'est-à-dire qu'il faudra choisir entre faire, selon les termes de Venutti (1995) une *naturalisation* « domestication » qui remplace les références culturelles d'origine par des références proches de la culture cible, ou bien opter pour une *étrangéisation* « foreignization » qui, elle, conserve les références à l'univers culturel d'origine.

Ex 8. (*Les visiteurs*. 00 : 37 : 25).

V Originale	V Doublée.	V Sous-titrée.
Il sait même pas qui est <i>Michel Drucker</i> .	Ni siquiera sabe lo que es la <i>tele</i>	Dice que nunca vio la Tele!
	(Il connaît même pas la télé).	(Il dit qu'il n'a jamais vu la télé).

Ces références culturelles idiosyncrasiques françaises utilisées comme des moyens expressifs visant à créer un lien avec les spectateurs français à travers leur contenu humoristique, ne sont généralement pas connues par les spectateurs d'autres cultures. Elles sont à l'origine d'énormes difficultés pour les traducteurs. La recherche des équivalents dans ces cas doit non seulement réaliser une traduction linguistique du dialogue mais essayer de maintenir la priorité communicative humoristique de la version originale. Le traducteur doit donc utiliser des référents qui puissent déclencher chez les spectateurs espagnols cet humour. *Michel Drucker*, personnage inconnu du public espagnol, a été « vernacularisé » et traduit dans la VD et VS par *télé*.

Ex n° 9 (*La haine* (00 : 49 : 52).

V Originale	V Doublée.	V Sous-titrée.
.....on aurait dit un mélange, un mélange entre <i>Moïse</i> et <i>Bernard Tapie</i>	... parece una mezcla entre <i>Moises</i> y <i>Bernard Tapie</i> .	una mezcla entre <i>Moises</i> y <i>Bernard Tapie</i>

Dans la haine, *Bernard Tapie*, référent culturel similaire à *Michel Drucker*,

n'est pas vernacularisé dans les versions doublées et sous-titrées espagnoles provoquant la perte du RCP.

4.2.3. Référence intertextuelles

Dans les productions audiovisuelles, nous trouvons, en matière de littérature, des références et des renvois à des chansons, à des films fameux, qui constituent des connaissances partagées, des référents culturels importants. Ces référents culturels que nous appellerons intertextes sont des informations également destinées à un public bien déterminé.

Ex n°10 (*Astérix et Obélix : mission Cléopâtre* 00: 23: 01).

V Originale	V Doublée.	V Sous-titrée.
-Les lumières du port d'Alexandrie. - Font naufrager les papillons de ma jeunesse... - En tout cas j'ai plus d'appétit qu'un barracuda. - Barracudaaaaa.	-Las luces del puerto de Alejandria. -Hacen naufragar las mariposas de mi juventud. - Pues yo tengo más hambre que una barracuda. - Barracudaaaa.	-Las luces del puerto de Alejandria. -Hacen naufragar las mariposas de mi juventud. -Pues yo tengo más hambre que una barracuda. - Ba-rra-cu-da...
	Traduction littérale de la V.O	Traduction littérale de la V.O

Dans *Astérix et Obélix : Mission Cléopâtre*, Astérix et Obélix, à partir de la Phrase *les lumières du port d'Alexandrie* prononcées par un Egyptien, font une série de références subtiles, qui évoquent la chanson de Claude François *Alexandrie, Alexandra*. Ces renvois, qui s'appuient sur la musique de la chanson, sont traduits littéralement et ne sont pas identifiés par les spectateurs espagnols.

Dans le film *la Haine*, la chanson d'Edith Piaf, *Je ne regrette rien*, est utilisée par le jeune Disk Jockey *Cut Killer* qui fait des mélanges sonores avec des chansons modernes, par exemple *sound of da Police* de KRS One. Ce mélange de style est délibéré, voire même provocateur et les spectateurs français identifient et différencient les styles et les chanteurs. Ces documents musicaux reproduits sans variation par les versions doublées et sous-titrées espagnoles qui leur laissent tout le contenu symbolique original, ne sont cependant pas assimilés par les spectateurs espagnols. Ici, encore une fois, la recherche des équivalents devrait permettre de reproduire la situation communicative avec des référents musicaux que les spectateurs espagnols puissent comprendre.

Ces référents intertextuels apparaissent dans de nombreux exemples. Ainsi toujours dans le même film, nous trouvons des références au vers alexandrins¹²:

Ex n° 11 (*Astérix et Obélix : mission Cléopâtre* 00: 15: 57)

V Originale	V Doublée.	V Sous-titrée.
-Je suis mon cher ami très heureux de te voir.- -C'est un alexandrin	- Mi querido amigo me alegro mucho de verte. Eso es un alejandrino!	Mi querido amigo me alegro mucho de verte. Eso es un alejandrino!

qui ne sont pas adaptées dans la version espagnole qui ne suit pas les règles métriques.

Les références intertextuelles peuvent également apparaître à travers les dialogues des personnages :

Ex n° 12 (La Haine 01 : 26 : 53)

V Originale	V Doublée.	V Sous-titrée.
- Cassez-vous tous les deux ! Eh j'ai pas besoin de vous de toute manière hein. Eh moi je sais encore qui je suis et d'où je viens.	- Largaos los dos! No os necesito me da lo mismo que os vayaís! Yo todavía sé quién soy y de dónde vengo!	- Largáoos los dos; Nos os necesito para nada. Todavía sé quién soy y de dónde vengo!
	-... Eh moi je sais encore qui je suis et d'où je viens.	-... Eh moi je sais encore qui je suis et d'où je viens.

Dans l'exemple n° 12, Vinz, jeune français, juif qui a pour amis Saïd, d'origine maghrébine, et Hub, un jeune noir, utilise des termes et une phraséologie qui rappellent ceux de Jean Marie le Pen. Le traducteur reproduit le texte français, mais cette référence culturelle disparaît dans les VD et VS espagnoles.

Conclusion

La combinaison de toutes les informations multisémotiques contenues dans les différents canaux utilisés dans les documents audiovisuels, forme des configurations de sens bien particulières qui ne peuvent pas être traduites dans une autre langue sème à sème car la dénomination et la tradaptation ne peuvent reconstruire les connaissances préalables nécessaires à la compréhension du sens global que contiennent de nombreux passages de productions audiovisuelles. La reconstruction du sens global de ces TAV est donc un cas bien particulier de signification qu'il convient de séparer nettement des autres cas de traductions spécialisées : «...l'essentiel du contenu à communiquer est assuré par le système inférentiel de chaque langue qui s'inscrit dans toutes les composantes. Même si le lexique se charge de la majeure partie des relations inférentielles, il n'en a pas l'exclusivité ; certaines structures syntaxiques, des variations intonatives, des spécificités énonciatives et d'autres aspects concourent également à la constitution de la charpente inférentielle qui conditionne toute interprétation sémantique et, par conséquent, tout transfert des contenus signifiés dans une autre langue » (Mejri, S. 2008.)

Les différents cas de perte d'équivalences lexicales et culturelles dans des VD et VS de productions audiovisuelles analysés nous permettent d'observer que la perte qui se produit dans les cas d'erreurs lexicales de traductions non culturelles

n'est pas très importante car en général, il s'agit de phénomènes ponctuels qui n'affectent pas le sens général. Par contre, les différents aspects culturels qui apparaissent dans les VO des films sont le fruit de profondes réflexions de la part du scénariste et / ou du directeur qui utilisent consciemment et fréquemment des informations implicites ou explicites destinées à un public bien ciblé, à travers des références, des contenus sociolinguistiques, culturels et historiques. La tradaptation ne peut que recréer partiellement ces informations, étant donné que le processus de recherche d'équivalents est fortement contraint par les caractéristiques intersémiotiques des textes audiovisuels et que la TAV ne peut s'appuyer sur des notes explicatives étant limitée par la synchronisation spatiale et temporelle. La disparition de ces référents culturels ou l'emploi de RC inappropriés dans les VD et ST élimine une partie importante du contenu sémiotique du film original.

Les différents exemples analysés nous confirment que dans la TAV, le doublage est une modalité de traduction qui a tendance à privilégier généralement l'adaptation à la culture réceptrice (naturalisation). Le sous-titrage, quant à lui, est une modalité qui privilégie davantage l'étrangéisation, étant donné qu'il doit prendre en compte le contenu des dialogues originaux qui continue d'apparaître dans le film. Lors de la recherche des équivalents, il faudrait reproduire dans les versions doublées et sous-titrées, qui sont, ne l'oublions pas, des traductions subordonnées, des situations communicatives les plus proches possibles de la VO.

Le traducteur devrait donc irrémédiablement être non seulement *bilingue*, ce qui lui permettrait d'avoir une très bonne connaissance de la langue source et de la langue cible, afin d'éviter de possibles erreurs. Il devrait être aussi *biculturel* pour pouvoir comprendre le sens de possibles allusions, informations culturelles du texte original, et être capable de les reproduire le plus correctement possible dans la langue cible. « la langue n'est pas un simple instrument de communication ; elle est aussi l'expression d'une identité culturelle » (Ladmiral et Lipianski 1989 : 7).

Bibliographie

- Chavez M.-J., 2000, *La traducción cinematográfica* : Universidad de Huelva.
- Díaz Cintas J., 2003, *Teoría y práctica de la Subtitulación. Inglés-Español*. Barcelona. Ariel.
- Delisle J., 1980, *L'analyse du discours comme méthode de traduction. Initiation à la traduction française de textes pragmatiques anglais. Théorie et pratique*, Ottawa : Éditions de l'Université d'Ottawa.
- Dubois J. et al., 1973, *Dictionnaire de linguistique*, Larousse.
- Duro M., 2001, « Eres patético » : el español traducido del cine y de la televisión», *La traducción para el doblaje y la subtitulación*, Duro M (coord). Madrid: Cátedra
- Eco H., 1986, *Dire presque la même chose - Expériences de traduction*, Paris, Grasset.
- Galisson R., 1987, «Accéder à la culture partagée par l'entremise des mots à charge culturelle partagée », *Études de Linguistique Appliquée*, n° 67, p. 119-140, Didier.

Hurtado Albir A., 2001, *Traducción y traductología : introducción a la traductología*, Madrid, Cátedra.

Jakobson R., 1959, "On linguistic aspects of translation", *On Translation*, R. Brower (ed.), Harvard University Press, p. 232-239.

Kleiber, G., 1999, *Problèmes de sémantique*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion.

Ladmiral, J.-R. et Lipiansky, E. M., 1989, *La communication interculturelle*, Armand Collin.

Marleau L., 1982, « Les sous-titres... un mal nécessaire », *Meta*, 27-3, Presses Universitaires de Montréal, p. 271-285.

Mejri S., 2008, «Traduction et fixité idiomatique», *Meta* 55-1, Presses Universitaires de Montréal, p. 31-40.

Snell-Hornby M., 1988, *Translation Studies. An Integrated Approach*, Ámsterdam/Filadelfia, John Benjamins.

Mayoral R., Nelly D. & Gallardo N., 1988, "Concept of Constrained translation: Non-Linguistic Perspectives of Translation", *Meta* 33-3, Presses Universitaires de Montréal, p. 356-367.

Mogorrón Huerta P., 2010, «Traduire l'humour dans des films français doublés en espagnol », *Meta* 55-1, Presses Universitaires de Montréal, p. 71,87.

Nida E., 1964, *Toward a Science of Translating with Special referente to Principles and Procedures Involved in Bible Translating*, Leide, E.J. Brill.

Nida E., 1975, *Language Structure and Translation*, Stanford, Stanford University Press.

Rabadan R., 1991, *Equivalencia y Traducción: Problemática de la equivalencia translémica inglés-español*, Zamora, Universidad de León.

Toury G., 1995, *Descriptive Translation Studies and Beyond*, Amsterdam/ Philadelphia, John Benjamins.

Trickàs M., 2008, «Construir "equivalencias": del texto a la representación intercultural», *La traducción del futuro: mediación lingüística y cultural en el siglo XXI*, vol 1. PPU, p.89-99.

Venuti, L., 1995, *The Translator's Invisibility*, Londres, Routledge.

Dictionnaires

Le dictionnaire des expressions et locutions, (1993), REY, A & CHANTREAU, S. Paris: Larousse, 1979.

Le Grand Robert, (2001), Version CD-Rom du *Grand Robert de la langue française*, 1 vol. Paris. Société du nouveau Littré.

Notes

¹ Ce terme, proposé par J. Delisle, désigne de nouvelles nécessités en traduction qui se distinguent par une imbrication de la traduction et de l'adaptation, pour rendre compte des différences linguistiques et culturelles.

² *Les visiteurs : Ils ne se sont pas nés d'hier* (1993), Jean-Marie Poiré; version espagnole : *Los visitantes no nacieron ayer* (1993) ; (Versus Entertainments, DVD ; 2009).

³ *Le dîner de cons* (1998), Francis Veber ; version espagnole : *La cena de los idiotas* (1998) ; (Manga films ; DVD ; 2001).

- ⁴ *La haine* (1995), Mathieu Kassovitz ; version espagnole : *El odio* (1996), (Universal ; DVD ; 2006).
- ⁵ *Un long dimanche de fiançailles* (2004), Jean-Pierre Jeunet, France, version espagnole : *Largo domingo de noviazgo* (2004), (Warner Bros ; DVD ; 2004).
- ⁶ *Astérix et Obélix: misión Cléopâtre* (2002) Alain Chabat; version espagnole: Astérix y Obélix. Misión Cleopatra, (Tripicture ; DVD ; 2003).
- ⁷ *L' auberge espagnole* (2002), Cédric Klapisch ; version espagnole : *Una casa de locos* (2002) ; (Filmax DVD ; 2002).
- ⁸ Il n'y a aucun moyen de savoir si le texte final a été entièrement proposé par le traducteur ou si celui-ci a été remanié par l'adaptateur.
- ⁹ Miguel Duro Moreno (2001) montre de nombreux exemples d'utilisation des structures linguistiques de la LS en LC, (lors du doublage de films américains vers l'espagnol) : syntactiques (vuelvo en cinco minutos au lieu de vuelvo dentro de cinco minutos par imitation de l'anglais (back in five minutes) ; paradigmaticques (eres maravillosa de l'anglais you're wonderful au lieu de ¡Qué estupenda eres !), etc..... Et il souligne, page 174, que le calque finit par produire une contamination linguistique qui touche la structure des langues.
- ¹⁰ C'est incompréhensible, car il n'y a aucune raison, ni phonétique, ni d'équivalence, pour traduire la *fouine* par *espía* que *pía*.
- ¹¹ Tâche d'autant plus difficile que dans le doublage et sous-titrage le traducteur ne peut pas employer les stratégies du type notes en bas de page, renvois, explications qui peuvent être utilisées dans des traductions écrites.
- ¹² Notons, au passage, la difficulté à laquelle doit faire face le traducteur, étant donné qu'en français, un vers alexandrin est composé de douze syllabes, tandis qu'en espagnol le vers « alejandrino » est, lui, composé de 14 syllabes métriques.