# CONTACTS DE LANGUES ET DE CULTURES DANS LA COMMUNICATION CINÉMATOGRAPHIQUE

MARINA CIOLAC

**Abstract.** Our research is based on the premise that film communication is a particular kind of one-way communication, which implies different aspects and different levels of contact between languages and cultures. The dynamic and complex message, consisting of image and sound, that film is, is built by the transmitter-author using the verbal and nonverbal code and it reflects a certain sociocultural reality. The message transmitted by the author can be either a *consistent* or an *inconsistent totext*. Receivers-spectators who don't use the same verbal code as the author need an intermediary – the translator. Whether it is about dubbing or subtitling, the translator becomes, by his performance, a co-author of the new totext that is the translated movie. Given the permanent interaction between text and image, the film translator must solve problems which are quite more complex and partly different from those raised by the translation of a strictly verbal and written text.

Using a corpus that consists of various films which we had studied comparatively – original version (in English with possible cues in other languages), French translation (dubbing) and Romanian tranlation (subtitles) – we have noticed that: a) film dubbing leads to a more obvious cultural decontextualisation of the consistent source messages; b) the translator proceeds on the one hand to a contextual anchoring into the culture of the receiver public, on the other hand to a certain verbal recontextualisation into the sociocultural space that is being visualised, in order to rebuild, even if just occasionally, the necessary consistence between text and image; c) the positions of the communicating characters are related in different ways in French and in Romanian (this relation is visible in the choice of address pronouns), as translators base their tranlation on the cultural tradition of each society.

## 1. QUESTIONS GÉNÉRALES

Ces considérations sociolinguistiques, ethnolinguistiques et communicatives représentent une tentative de poser le problème mentionné dans le titre, sans avoir aucunement l'intention de passer au-delà de quelques remarques préliminaires.

La *communication cinématographique* est une communication *unilatérale* d'un type à part, consistant dans l'élaboration-transmission par un émetteur collectif ($E_0$) (que nous appellerons *E auteur* = $E_A$) d'un message (M) dynamique complexe (=le film), message à la fois visuel et sonore, construit à l'aide du code *verbal* (paroles) et *non-verbal graphique* (images) et *sonore* (bruits et musique) à l'intention d'un destinataire/récepteur (D/R) collectif et anonyme ($D_0/R_0$), constituant le public spectateur.

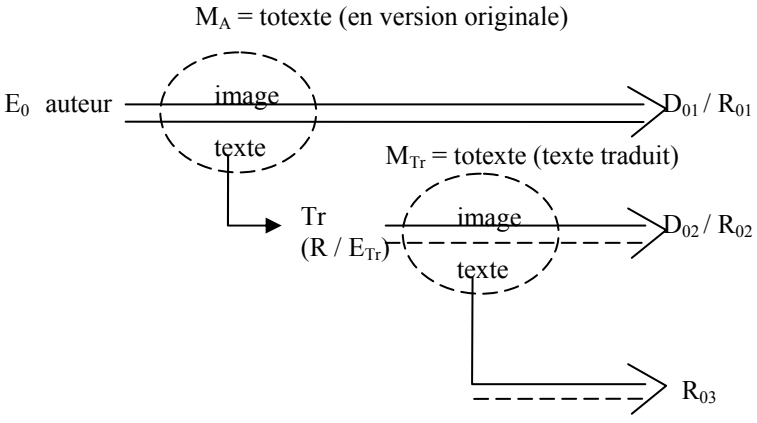
RRL, **LII**, *3*, p. 337–349, Bucureşti, 2007

**BDD-A282 © 2007 Editura Academiei**
**Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 08:51:19 UTC)**

Si le $D_0/R_0$ partage le même code verbal que celui du M envoyé par l'$E_A$, il reçoit le film en version originale. (Nous appellerons ce type de $R_0$ le $D_{01}/R_{01}$.) Si, en revanche, le public appartient à une autre langue (et culture) que celle(s) du M de l'$E_A$, il aura besoin d'une instance intermédiaire, représentée par *le traducteur* ($T_r$). Celui-ci est en même temps un R interprétant et l'E d'un nouveau M verbal (et culturel), qui est destiné à un public dont la langue maternelle est celle du film traduit (le $D_{02}/R_{02}$). Le M du $T_r$ peut être toutefois reçu aussi par un R auquel il n'est pas effectivement destiné (le $R_{03}$), qui connaît la langue du M traduit, mais qui appartient pour autant à une autre culture (que celle du $D_{02}/R_{02}$). Ce détachement culturel permettra souvent à des R de cette catégorie de jeter un regard critique sur l'ensemble du M qui résulte après l'opération de traduction.

Le M cinématographique de l'$E_A$ représente une unité complexe que nous appellerons *totexte audio-visuel*[1]. Ce type de *totexte* est constitué de deux composants essentiels, de nature différente, qui sont toutefois intimement liés: *l'image*, présentant sous forme non-verbale la ou les culture(s) en question (ainsi que le comportement non-verbal des personnages), et le *texte* (code verbal oral et, bien plus rarement, écrit) matérialisé toujours dans une (parfois dans plusieurs) langue(s) naturelle(s)[2]. Normalement, cette (ou ces) langue(s) devrai(en)t correspondre à la (ou aux) civilisations représentée(s) par l'image, contribuant ainsi à créer l'impression d'authenticité du film.

Le schéma ci-dessous rend compte des caractéristiques mentionnées de la communication (=C) cinématographique:




[1] Le terme *totexte* a été proposé, dans l'étude des interactions verbales, pour désigner l'ensemble du comportement – verbal et non-verbal – d'un locuteur lors d'une intervention orale, ou, autrement dit, « la totalité du matériel comportemental impliqué dans l'échange » (Kerbrat-Orecchioni 1990: 48). Employant à notre tour ce terme (v. Ciolac 2003: 52-53), nous avons fait la distinction entre *totextes cohérents* et *totextes incohérents*. Nous nous proposons ici d'élargir le sens de cette notion, en l'appliquant au cas spécial de la communication cinématographique, afin de pouvoir appréhender la complexité des messages de cette nature.

[2] À ceux-ci s'ajoutent évidemment les éléments sonores non verbaux (bruitage, musique).

BDD-A282 © 2007 Editura Academiei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 08:51:19 UTC)

Par conséquent, compte tenu de ses particularités, la C cinématographique, lieu de rencontre de bien des diversités, peut poser des problèmes complexes concernant le contact des langues et des cultures. Ces problèmes sont centrés sur plusieurs points d'intérêt, dont nous mentionnons : a) les *E-auteurs*; b) les différents types de *R* par rapport aux E et aux M reçus; c) *le traducteur*; d) le $M_A$ (donc le film en version originale); e) le $M_{Tr}$ (c'est-à-dire le film traduit), etc. C'est sur ces deux derniers aspects que portera la discussion qui suit.

## 2. LE *M* DE L'AUTEUR

Le plurilinguisme et le pluriculturalisme qui caractérisent souvent de nos jours l'instance créatrice-émettrice (producteur, metteur en scène, scénariste, dialoguiste, acteurs, etc.) ne transparaît pas, normalement, dans le $M_A$ (sauf peut-être dans les cas, plutôt rares, où les différences linguistiques exigent qu'un acteur soit doublé dans la version originale du film). En revanche, le contact des langues et des cultures concerne de près le $M_A$ considéré comme totexte. Sous cet aspect, deux cas de figures sont possibles: *a)* le $M_A$ est un *totexte cohérent*; *b)* la version originale du film est un *totexte incohérent*.

(a) Le $M_A$ est un *totexte cohérent* si la composante verbale correspond à l'image, ou, autrement dit, si dans la communauté linguistique représentée par l'image (siège d'une certaine civilisation) on parle la (ou les) langue(s) de la (ou des) culture(s) en question, (le français en France, le roumain en Roumanie, le russe en Russie, l'anglais et le français canadiens au Canada, etc.), et si des locuteurs appartenant à d'autres communautés font face à des contacts linguistiques, dans leurs communications bilatérales. La langue représente dans ce cas une composante essentielle de l'identité culturelle des personnages.

(b) Le $M_A$ constitue un *totexte incohérent* s'il y a nonconcordance entre la composante visuelle (notamment l'espace culturel présenté par l'image) et la composante linguistique du totexte. Dans ce cas, les personnages appartenant à la société visualisée ne parlent plus leur langue maternelle, celle de leur communauté linguistique. La langue choisie dans le film est, d'habitude, celle imposée par la nationalité de l'équipe de tournage. C'est le cas de certains films dans lesquels, par exemple, tous les Russes ne parlent en Russie que l'anglais américain (chez eux, à Kremlin, en Sibérie, etc.), des films où les officiers allemands de la deuxième guerre mondiale ne recourent qu'à la langue de la maison productrice (l'anglais, ou le russe, ou le roumain, etc.)[3]. Cela entraîne également le fait que les différences

[3] Il est vrai que parfois les écarts entre les composants du totexte sont justifiés, voire inévitables pour l'$E_A$ (et aussi non désirables du point de vue du $D_{01}/R_{01}$, étant donné la difficulté du décodage); il s'agit par exemple des civilisations envisagées à des époques révolues et des langues « mortes» (ou bien des variétés diachroniques d'une langue vivante) employées à ces moments-là ; c'est le cas aussi des variétés dialectales parlées jadis (ou de nos jours) sur un territoire envisagé, etc.

BDD-A282 © 2007 Editura Academiei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 08:51:19 UTC)

entre les locuteurs natifs (« insiders ») et les locuteurs étrangers à la communauté en question (« outsiders ») s'effacent, la composante verbale du totexte devenant strictement unilingue (même si cette uniformité est parfois émaillée de quelques éléments linguistiques étrangers, afin de suggérer la diversité).

Suite aux écarts mentionnés entre la composante visuelle et la langue choisie dans le totexte cinématographique en version originale, l'identité culturelle et de la communauté envisagée et des personnages du film est, sous certains aspects, menacée. Par conséquent, même en sachant que le M cinématographique est une œuvre de fiction, le $D_0/R_0$ accepte souvent difficilement la convention, car le film soi-disant réaliste prétend à l'authenticité et à la véridicité[4].

### 3. LE *M* DU TRADUCTEUR

Récepteur de la version originale, le Tr est aussi un E-coauteur du *nouveau totexte* qu'est le $M_{Tr}$. En réalité, même si l'intervention du Tr se limite à la seule composante verbale du totexte, son travail a des implications sur l'ensemble du M (y compris sur le degré de cohérence du totexte reçu par le $D_{02}/R_{02}$), pouvant influencer la réception favorable (ou non) du film.

Du point de vue de la relation langue / société, le Tr du film doit faire face à une situation partiellement différente de celle qu'est censé envisager le Tr d'un M strictement verbal et écrit[5]. Notamment, le Tr d'un film est constamment obligé de tenir compte de la relation texte/ image visualisée, sachant, par exemple, que d'une part certains éléments de civilisation peuvent être explicités par l'image, et que, d'autre part, la traduction par adaptation ne doit pas contredire la composante visuelle.

Il y a, on le sait, deux façons de transmettre un M cinématographique traduit : par le *doublage* et, respectivement, par le *sous-titrage* du film. Chacune de ces méthodes présente ses avantages et ses désavantages. Ainsi, par exemple: 1) *le sous-titrage* présente un avantage évident pour certains $R_{02}$ et $R_{03}$, à savoir pour ceux qui souhaitent venir en contact avec la langue du $M_A$, mais, d'autre part, le sous-titrage demande de la part des R un effort de lecture non négligeable (car ils doivent réussir à lire entièrement ce M en mouvement), et de la part du Tr un effort de contraction (réduction) du texte écrit (afin de permettre la lecture intégrale de la réplique pendant le déroulement du film, étant donné que le R ne peut revenir sur le M traduit, à moins de disposer d'un lecteur de vidéocassettes) ; 2) *le doublage* peut

[4] Cette discussion ne concerne évidemment que les films censés être réalistes et ne prend pas en considération les films fantastiques, les productions de science fiction, etc.

[5] Il a été déjà fréquemment souligné que le Tr d'un texte écrit (littéraire) doit tenir compte du fait que la « structuration de la réalité environnante est, pour une large part, dépendante de la civilisation émettrice » (Cristea 1998: 183). Cette afirmation est valable, évidemment, aussi pour le Tr de la bande sonore d'un film, mais celui-ci doit faire face également à d'autres problèmes.

BDD-A282 © 2007 Editura Academiei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 08:51:19 UTC)

contribuer à créer une impression de naturel, car les répliques traduites sont prononcées par les personnages eux-mêmes; de plus, cette méthode demande au $R_{02}$ et au $R_{03}$ un effort moindre que la lecture d'un sous-titrage, le film pouvant être compris même par des illettrés ; néanmoins, cela exige parfois de la part du Tr un effort supplémentaire visant l'adaptation-explication du texte.

Le choix du type de transmission n'appartient pas au traducteur, étant imposé par la tradition culturelle de la société du $D_{02}/R_{02}$. Les stratégies du Tr et leurs résultats finals diffèrent souvent en fonction du type de traduction illustré.

Les remarques ci-dessous s'appuient sur un corpus constitué d'un film américain (*Sabrina*[6]) traduit, respectivement, en français (doublé) et en roumain (sous-titré) ainsi que de quelques séries de TV américaines traduites en français (doublées)[7]. Par le « niveau de leur contenu », tous ces M cinématographiques s'adressent à un public de catégorie socioculturelle moyenne et sous-moyenne. La société dans laquelle est placée l'action des films, société visualisée par l'image des totextes en question, est la communauté linguistique américaine actuelle (dans les séries de TV), et les communautés contemporaines américaine et française dans le film *Sabrina*.

(1) Considérée globalement, *la traduction sous-titrée* peut ne pas déranger la cohérence du $M_A$ (s'il s'agit d'un totexte – plutôt – cohérent, tel le film *Sabrina*[8]). Le sous-titrage pourrait marquer, par exemple, graphiquement (en employant des italiques) l'alternance des deux langues (l'anglais et le français), indiquant ainsi le choix des idiomes en fonction de la civilisation représentée, en fonction de la nationalité du personnage, etc. Toutefois, cela n'arrive pas effectivement dans notre corpus, car aucune alternance graphique dans le sous-titrage roumain n'indique le passage, dans le $M_A$, du français à l'anglais, ou inversement, au cours des interactions verbales courantes qui se déroulent à Paris. Par exemple :

Louis: Martine, active-toi un peu. La lumière tombe, là.
[Tr :] *Martine, grăbeşte-te. Se înserează.*
Martine (= Française mélangeant le français et l'anglais): La ceinture! [angl.] Belt, belt!
[anglo-français] Bellette!
[Tr :] *Cureaua!*
Irène (= Française parlant anglais avec un « accent français »): Sabrina, don't worry about Martine! [...]

[6] Le film est réalisé par Sydney Pollak dans les années '90, ayant comme acteurs principaux Harrison Ford, Julia Ormond, Greg Kinnear.

[7] Ces séries s'appellent *The nanny* (avec Fran Drescher), *Step by step* (avec Patrick Duffy) et *Dead zone*.

[8] Nous considérons qu'il s'agit dans le cas de ce film d'un totexte plutôt cohérent car les Américains parlent leur langue maternelle aux États-Unis, et bien des répliques (ainsi qu'une chanson) françaises suggèrent, dans l'espace culturel français, « l'atmosphère » de Paris.

BDD-A282 © 2007 Editura Academiei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 08:51:19 UTC)

[Tr :] *Sabrina, nu-ți face griji pentru Martine [...]*[9]

En revanche, s'il s'agit de citer une phrase traduite « à titre démonstratif » par un personnage du film dans une autre langue que la sienne, le Tr recourt aux italiques (ici aldines) pour signaler la différence linguistique, sans traduire la phrase :

Linus: How do you say [in French]: "This is what I want"?
[Tr :] *Cum spui: „Asta e ce îmi doresc"?*
Sabrina: Je désire celui-ci.
[Tr :] **Je désire celui-ci**.

(2) La *version doublée* des films de notre corpus, est souvent plus déroutante que le M sous-titré, car l'incohérence du totexte y devient évidente. Tous les personnages, dans leurs conversations quotidiennes, ne parlent qu'une seule langue (le français) que ce soit à New York, à Paris ou ailleurs. Encore faut-il ajouter que le Tr rencontre parfois des situations spéciales, qu'il est obligé de résoudre. Par exemple :

(a) Il doit marquer d'une façon quelconque le passage au français dans certaines répliques-clés de la version originale du film (v. aussi le dernier exemple ci-dessus). Dans ce cas nous avons rencontré deux types d'artifices employés par le Tr :

– *Dire **en français*** est remplacé dans la traduction par *dire **avec l'accent du Midi*** dans le film *Sabrina*; mais, malheureusement la phrase du $M_A$ n'est pas représentative pour la prononciation provençale (que le personnage est censé connaître), de sorte qu'on obtient une phrase source et une phrase d'arrivée absolument identiques:

Linus : May I learn to say [in French]: "I am just looking"?
[D:][10] *Apprenez-moi à dire, avec l'accent du Midi : « Je ne fais que regarder ».*
Sabrina : *Je ne fais que regarder!*
[D:] *Je ne fais que regarder.*
Linus: How do you say [in French]: "This is what I want"?
[D:] *Et dites : « Je désire celui-ci ».*
Sabrina: *Je désire celui-ci.*
[D:] *Je désire celui-ci.*

– Pour des citations courtes, le Tr recourt à *un chassé-croisé des langues*: l'anglais est remplacé par le français (langue du doublage) et la phrase française est prononcée en anglais :

[9] Nous ne discuterons pas ici la fidélité et/ou la qualité de la traduction du texte. Nous avons noté le sous-titrage en italiques, précédés de [Tr :].

[10] [D :] précède dans notre transcription la réplique doublée.

BDD-A282 © 2007 Editura Academiei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 08:51:19 UTC)

Cee Cee: Maxwell, let it go. « C'est la vie » !
[D:] *Maxwell, laissez passer. <u>That's life!</u>*
(*The nanny*)

– C'est toujours en inversant les langues que le Tr suggère une mauvaise maîtrise de l'anglais par des locuteurs français, notamment : les répliques qui dans le $M_A$ sont prononcées en anglais avec un « accent » français deviennent, dans la version doublée, des phrases françaises prononcées avec un « accent » anglais (voir, par exemple, dans le film *Sabrina*, les interventions du personnage français Irène – employée du magazine *Vogue* – dans ses conversations avec l'Américaine Sabrina).

(b) Les chansons chantées en famille par les personnages étant conservées en version originale anglaise dans les films doublés de notre corpus, le Tr introduit dans le M des *commentaires métacommunicatifs* (qui n'appartiennent pas à la bande sonore originale), afin d'expliquer la nonconcordance entre la langue de la conversation et celle de la chanson.

Carol (à ses enfants): Let's sing now together!
[D:] *Nous allons tous chanter maintenant. <u>Et même en anglais.</u>*
(*Step by step*)

(c) Parfois le Tr fait expliquer par un personnage du film certains mots anglais et même des phrases prononcées dans une autre langue que celle du doublage (l'espagnol, par exemple). (Ces explications non plus ne figurent pas dans le texte original.) Par exemple :

(•) Grace: *Vous croyez que cela* [= votre opération] *va bien se passer?*
Fran : *Mais, oui. Comment est-ce que je m'appelle?*
Grace : *Fine.*
Fran : *<u>Ce qui en anglais veut dire « bien ».</u>*
(*The nanny*)

(•) Employé: *Mucho gusto señor. <u>Je suis très enchanté</u>.*
(*The nanny*)

(d) Le texte qui apparaît (plutôt rarement) sous forme écrite (titres, enseignes, phrases ou des mots-phrases notés) appartient à la composante image du totexte, ne pouvant être ni changé, ni retransmis par le même canal (visuel) par le Tr du film doublé. Celui-ci recourt dans ce cas :
– soit à une voix de l'extérieur qui lit le M traduit :

BDD-A282 © 2007 Editura Academiei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 08:51:19 UTC)

Cee Cee (écrit sur une fenêtre) : *HELP !*
Voix neutre (de l'extérieur) : *Au secours !*
(*The nanny*)

– soit à la traduction orale faite par un des personnages, toujours sous la forme d'une réplique supplémentaire qui apparaît dans le dialogue (sans avoir figuré dans le $M_A$):

Fran (malade et ne pouvant pas parler, écrit sur un petit tableau, à l'intention du maître d'hôtel, Niles) : *GOOD!*
Niles : *C'est bien. N'est-ce pas?*
(*The nanny*)

(3) Le $M_{Tr}$ se manifeste parfois comme un totexte incohérent aussi au-delà du problème général qui concerne le rapport entre la langue des personnages et la société visualisée. Des contradictions ponctuelles entre le texte et l'image apparaissent souvent dans le $M_{Tr}$ suite *au tranfert culturel de certains éléments* d'une société à l'autre[11]. Cette adaptation a, d'habitude, un but explicatif, étant opérée par le Tr afin de faciliter le décodage du film. C'est une sorte d'*ancrage du $M_{Tr}$ dans le contexte culturel du $D_{02}/R_{02}$*[12]. Nous n'en mentionnerons que quelques exemples:

(•) Policier américain (s'adressant à un chauffeur qu'il vient d'arrêter sur la route): *Carte grise et permis de conduire!*
Chauffeur (montrant une feuille unique de papier jaune) : *Voici!*
Policier : *Merci!*
(*Dead zone*)

(•) Maxwell : *Bravo. Cela vous fait 20 en maths.*
(*The nanny*)

(•) Fran (à propos de Grace) : *Elle veut commander sa garde-robe par minitel.*
(*The nanny*)

(•) Fran : *Qu'est-ce que j'ai mangé au déjeuner? Ah oui, la quiche.*
(*The nanny*)

[11] Cf. T. Cristea (1998: 180): *Quant aux modalités de transfert du culturel qui forment un ensemble désigné par le terme général d'adaptation, elles concernent les termes marqués du point de vue civilisationnel [...].*

[12] Cf. T. Cristea (1998: 180): *Le traducteur substitue à l'unité source une unité de sa propre culture (ethnocentrisme) [...].*

BDD-A282 © 2007 Editura Academiei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 08:51:19 UTC)

(•) Sylvia : *19 francs. C'est tout ce qu'elles ont coûté, ces chaussures.*
(*The nanny*)

Un $R_3$, ainsi que des $D_2/R_2$ attentifs et intéressés, pourraient, à juste titre, se demander (à propos des exemples ci-dessus) pourquoi un représentant de la loi se contente d'un seul document (jaune) quand il en avait demandé deux (dont l'un devait être gris), l'image contredisant le texte traduit ; ils voudraient sans doute savoir si les Américains emploient eux aussi à l'école le système de notation sur 20, si France Télécom avait commercialisé des minitels aux États-Unis, si à New York on connaît la quiche, si on pouvait y acheter également en francs, etc.

Il est à remarquer toutefois que les contextualisations culturelles de ce type sont de loin plus fréquentes dans les films doublés que dans ceux qui sont sous-titrés. Dans ces derniers, le Tr préfère, souvent, la traduction (plus ou moins) fidèle du terme marqué, se contentant tout au plus d'indiquer entre parenthèses une équivalence explicative :

(•) Maxwell : Bravo. You've got an A.
[Tr :] *Ai primit un A (zece).*
(*The nanny*)

(•) Linus : I donated it to the village as a halfway house.
[Tr :] *Am donat-o statului pentru a fi folosită ca azil*[13].
(*Sabrina*)

Par rapport à ce type d'ancrage du texte dans la culture de la langue du doublage, deux tendances contraires sont également à signaler, se manifestant elles aussi dans le texte doublé :

(a) la première vise à décontextualiser certaines indications trop spécifiques à l'espace culturel source (noms de traiteurs, de maisons de couture, etc.), l'élément marqué étant remplacé par des expressions ou des phrases passe-partout :

(•) Fran : *Mon cousin fait une imitation excellente [de Cher], avec sa robe de chez... machin chose.*
(*The nanny*)

(•) Linus : You are in your Rolex jacket, or in whatever.
[D :] *Tu es là, avec ta veste de j'sais pas qui, enfin*[14].
(*Sabrina*)

[13] À la différence de la traduction appartenant à la version doublée: *J'en ai fait un centre d'accueil pour les SDF*. (*Sabrina*).

[14] La traduction sous-titrée en roumain reprend le nom propre du couturier : *Porți jacheta Rolex*.

BDD-A282 © 2007 Editura Academiei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 08:51:19 UTC)

(b) l'autre tendance consiste à essayer une « recontextualisation » dans la culture source, afin de suggérer tant soit peu une certaine cohérence du totexte. En conservant en anglais, au cours de la conversation, quelques appellatifs (*Miss Fine; vilaine nanny*), des toponymes traductibles (*Martha's Vineyard* [15]) ou plusieurs autres noms ou adjectifs (*il est British*; *nous avons fait griller des clamses*[16]*; les scoots; il est gay; pom-pom girl*; etc.), le Tr de la version doublée essaie de créer une sorte de couleur locale américaine, rappelant au $D_{02}/R_{02}$ que l'action se passe tout de même aux États-Unis. (À cela s'ajoute également le fait, déjà mentionné, que les chansons non plus ne sont pas doublées.) Le Tr essaie en outre de suggérer l'existence d'une pluriculturalité dans la société source (américaine) en mélangeant le français (celui du doublage) et l'espagnol (*Vous êtes muy bonita!*), voire l'anglais et l'espagnol (*By, by, adios!*), en recourant à des mots et des exclamations à teinte juive (*le pichkich; mashmalo*; *mazel tov!*; *oï!*; *poï, poï!*) ou à un « accent » étranger (par exemple russe) dans la prononciation de certaines phrases françaises.

(4) Un problème important qui a dû être résolu par les Tr des films de notre corpus est celui du choix des formes d'adresse en tant que réalisateurs de la fonction conative. Comme l'anglais ne connaît pour la fonction adressative qu'une seule forme pronominale/adjectivale (*you, your*) et verbale (la II$^{-e}$ personne sans opposition en nombre), il revient au Tr d'opter pour le *tutoiement* ou pour le *vouvoiement* dans le M traduit. Ce problème a en réalité beaucoup plus d'importance que cela pourrait apparaître à une première vue, car le choix de l'une ou de l'autre des séries des formes d'adresse (soit pour le fr. *tu*, *ton*, *le tien / vous*, *votre*, *le vôtre* et pour le roum. *tu*, *(al) tău / (al) dumneavoastră*[17]) reflète le rapport de places entre les personnages qui communiquent, ainsi que le degré d'affectivité qui y intervient. Il est évident que, sous cet aspect aussi, le $M_{Tr}$ sera différent de celui de l'auteur, et que c'est le Tr qui, en fin de compte, conduit le $D_{02}/R_{02}$ vers une certaine perception des relations établies entre les interactants (suggérant même une éventuelle évolution de ces relations).

Analysant le corpus, nous avons pu déceler quelques régularités concernant le choix de ces formes conatives. Nous mentionnons les observations suivantes:

(a) Dans la version française du film *Sabrina* tout rapport d'inégalité dans la vie publique ou privée des personnages impose au détenteur de la position basse le choix du *vouvoiement* quand il s'adresse à celui qui détient la position haute, et

[15] Dans la version roumaine, sous-titrée, du film *Sabrina* ce toponyme est traduit par *Crama Martei*.

[16] Dans la version roumaine, sous-titrée, du film *Sabrina* le nom est traduit : *Am mâncat scoici prăjite.*

[17] Bien que le roumain connaisse trois formes pour le pronom d'adresse *(tu / dumneata / dumneavoastră*), *dumneata* ne semble guère employé de nos jours dans la communication courante en milieu urbain (par les générations moyenne et jeune), ayant un air vieilli. Nous devons rappeler, d'autre part, qu'en roumain (à la différence du français) le tutoiement ou le vouvoiement peuvent être réalisés par la seule forme verbale, sans la présence obligatoire d'un pronom conjoint.

BDD-A282 © 2007 Editura Academiei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 08:51:19 UTC)

cela indépendamment de la présence ou non d'un lien affectif entre les communicateurs; la seule différence imposée par la solidarité affective est visible dans l'utilisation de *vous* (*votre, vos*, etc.) avec un *prénom* ou *un appellatif familier* (à la place du patronyme ou d'un appellatif révérencieux). Par exemple, les deux fils de la famille Larrabee (famille appartenant à la haute bourgeoisie américaine) s'adressent à leur mère en la vouvoyant:

David : *Je suis votre propre fils, mère.*
Linus : *Mère, allez chercher le docteur.*

En dehors des relations familiales, le détenteur de la position haute recourt lui aussi au *vouvoiement* pour s'adresser à celui qui sous un certain aspect (classe sociale, origine géographique, âge) occupe une position inférieure, tel par exemple, dans les rapports : chef (Linus Larrabee) / secrétaire ; chef / employés ; chef / chauffeur ; etc. Toutefois, cela arrive aussi dans la relation d'amitié-amour entre David (fils cadet de la riche famille Larrabee) et Sabrina (fille du chauffeur) et, ensuite, entre Linus (fils aîné de la même famille) et Sabrina; dans ces rapports les seules formes d'adresse employées par les deux protagonistes sont celles de la II$^{-e}$ personne du pluriel, même quand les relations deviennent (presque) intimes:

(•) David (à Sabrina) : *Vous êtes vraiment très belle.*
Sabrina (à David) : *Vous aussi. Très élégant.*

(•) Sabrina (à Linus) : *C'est le travail. Et où est votre vie, Linus? [...]*
Linus (à Sabrina) : *Aidez-moi à dire [...]*

En revanche, pour les relations d'égalité (entre époux ou frères, ou entre les amoureux qui appartiennent à la même classe sociale) le Tr a choisi le *tutoiement* :

David (à Élisabeth, sa future fiancée) : *Je te remercie d'être venue aussi vite.*

Choisissant cette façon d'envisager les rapports de places entre les personnages, le Tr français du film *Sabrina* a privilégié *les différences*, adoptant un modèle socioculturel partiellement vieilli dans la société française actuelle[18].

(b) Dans la version roumaine du même film, le Tr a opté pour une perspective plus "démocratique" concernant la matérialisation verbale des rapports de places, n'introduisant jamais le vouvoiement dans les relations de voisinage-amitié, d'amitié-amour, de parenté étroite (mère-fils), etc. Par exemple:

[18] Cette option s'explique peut être aussi par le fait que « l'histoire » du film ressemble à un conte de fées moderne; le film commence même par la formule *Il était une fois...* prononcée par la voix d'un narrateur extérieur, omniscient.

BDD-A282 © 2007 Editura Academiei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 08:51:19 UTC)

(•) David (à sa mère) : *Sunt fiul tău.*
Linus (à sa mère) : *Mamă, cheamă doctorul.*

(•) Linus (à Sabrina) : *Îl vei putea vedea mâine.*

(•) Sabrina (à Linus): *Unde e viața ta?*

(•) Linus (à Sabrina) : *Uită-te la tine, ești ca o adiere [...]*

On peut considérer que le choix du Tr roumain privilégie une perspective moderne sur les rapports de places, tout en s'appuyant sur la tradition culturelle de notre société (tradition qui est moins déférente et moins emphatique[19] que le type culturel français).

(c) Dans les autres films du corpus doublés en français, le comportement des personnages s'avère fluctuant, le(s) Tr faisant appel pour une même relation à ce que C. Kerbrat-Orecchioni appelle le *voutoiement*: les personnages emploient dans une relation d'inégalité (plus ou moins prononcée) le vouvoiement, mais le tutoiement apparaît dès qu'une affectivité plus forte y intervient :

Grace (= fillette de 10 ans, s'adressant à sa gouvernante) : *Fran, vous pouvez m'aider? [...]*
Grace (s'adressant à sa gouvernante plus tard, dans le même épisode) : *Franny, tu n'as pas idée à quel point cet âge est sans pitié.*

## 4. CONCLUSIONS

Les remarques ci-dessus ont tenté de relever que la communication cinématographique pose des problèmes complexes du point de vue sociolinguistique et ethnolinguistique.

Le *totexte* du film a une forme initiale (= le $M_A$) qui s'adresse aux conationaux des E auteurs (voire aux connaisseurs de leur langue), mais il présente aussi des versions ultérieures, traduites (doublées ou sous-titrées) (= le $M_{Tr}$), versions destinées à des R ressortissant à d'autres cultures et langues.

Du point de vue de la relation image / texte, le $M_A$ peut se présenter comme un totexte cohérent ou, au contraire, comme un totexte incohérent.

Coauteur du nouveau M, le Tr de la composante verbale du totexte doit résoudre des questions partiellement distinctes de celles que soulève la traduction

[19] À notre avis ce choix est stimulé aussi par une impossibilité de notre langue, celle qui consiste à ne pas accepter normalement l'empoi de la forme de politesse (*dumneavoastră*) avec un prénom : **dumneavoastră, Sabrina.*

BDD-A282 © 2007 Editura Academiei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 08:51:19 UTC)

d'un M strictement verbal et écrit, en raison de l'interaction permanente du texte et de l'image et en raison aussi du fait que le film constitue un M dynamique, sur lequel le R ne peut (normalement) revenir.

Le doublage du film implique une décontextualisation culturelle plus évidente des M sources cohérents, par l'introduction dans la communication orale des protagonistes d'un autre code verbal que celui qui dans la version originale assure l'identité ethnique des personnages. Par ailleurs, afin de faciliter la réception de ce M « en mouvement », le Tr procède, d'une part, à un ancrage contextuel dans la culture du public récepteur, et, d'autre part, à une certaine « recontextualisation » verbale dans l'espace socioculturel visualisé, essayant de refaire, de façon ponctuelle et sporadique, la cohérence du totexte.

Enfin, intrinsèque au M, le rapport de places entre les personnages qui communiquent est résolu différemment par les Tr, compte tenu d'une certaine tradition culturelle de la société à laquelle est destiné le film traduit.

Par conséquent, même si on se limite aux seuls messages de l'auteur et du traducteur (sans s'arrêter aux autres aspects énumérés sous **1.** ci-dessus), il devient évident que la communication cinématographique représente incontestablement un espace où le contact des langues et des cultures s'avère essentiel, posant des problèmes majeurs.

## BIBLIOGRAPHIE

Ciolac, M., 2003, *La communication verbale*, Bucureşti, Editura Universităţii din Bucureşti.
Cristea, T., 1998, *Stratégies de la traduction*, Bucureşti, Editura Fundaţiei „România de mâine".
Cristea, T., 2001, « Factori endogeni şi factori exogeni în actul de traducere », in: D. Condrea Derer, O. Murvai (éds), *Lingua pax*, Bucureşti, Editura Cavallioti, I, p. 65–73.
Cuniţă, A., 2001, « Modelul *familiilor parafrastice* în traducerea literară », in: D. Condrea Derer, O. Murvai (éds), *Lingua pax*, Bucureşti, Editura Cavallioti, II, p. 136–146.
Kerbrat-Orecchioni, C., 1990, *Les interactions verbale*s, Paris, Éditions Armand Colin, vol. I.

BDD-A282 © 2007 Editura Academiei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 08:51:19 UTC)