

**LA TRADAPTATION DANS L’AUDIOVISUEL : TRUCHEMENT
TRANSCULTUREL OU FANTAISIE ACCESSOIRE ?**

**TRANSADAPTATION IN THE AUDIOVISUAL: A
TRANSCULTURAL INTERMEDIARY OR AN ORNAMENTAL
FANCY?**

Selma ANNANI

Institut de traduction- Université Alger 2. Algérie

Résumé :

Le sens dans un texte audiovisuel se crée via un mécanisme diégétique mis en place à travers une pointilleuse interaction systémique (multimodalité) d’une part, et d’un concours extra-diégétique basé sur un processus interprétatif dépendant fortement d’un background socio-culturel, d’autre part ; ce qui fait revêtir au produit audiovisuel une grande sensibilité lors du transfert linguistique et réclame de ce fait une attention particulière qui ne peut se borner à une littéralité rigide dans le but d’en faire ressortir tous les reliefs sémantiques.

Le traducteur audiovisuel se doit dans un souci d’accessibilité, d’efficacité et de fonctionnalité, d’aller au-delà de la traduction proprement dite et de faire appel à l’adaptation en tant que stratégie permettant un ajustement linguistique et extralinguistique (situationnel, conceptuel, contextuel ...etc) et ayant comme seul motif d’éviter les perturbations communicationnelles à mêmes de faire ‘sentir la traduction’. Le tout sans se laisser emporter par son élan de créativité et dénaturer ainsi le travail original. En somme, le traducteur audiovisuel se doit de maîtriser l’exercice de la loyauté et l’art du leurre.

Mots clés : traduction audiovisuelle, adaptation, littéralité, multimodalité

Abstract :

Meaning in an audiovisual text is created via a diegetic mechanism set up through a meticulous systemic interaction (multimodality) on the one hand, and an extra-diegetic contribution based on an interpretative process strongly dependent on a socio-cultural background, on the other hand. This makes the audiovisual product highly sensitive during the linguistic transfer and therefore requires special attention which cannot be limited to a rigid literality in order to bring out all the semantic reliefs.

The audiovisual translator must, in the interests of accessibility, efficiency and functionality, go beyond the translation itself and use adaptation as a strategy for linguistic and extra linguistic (situational, conceptual, contextual, etc.) adjustment, with the sole aim of avoiding communicational disturbances that can strongly remind the translation. All this without getting carried away by his creative impulse and thus distorting the original work. In short, the audiovisual translator must master the exercise of loyalty and the art of illusion.

Keywords: audiovisual translation, adaptation, literality, multimodality

Si avant d'exposer son œuvre, l'auteur d'un film prend le soin de bien l'élaborer et la construire avec des scénarios, dialogues et autres informations implicites transmises à travers des références culturelles, sociales, historiques...etc et dont l'usage est loin d'être arbitraire, il n'est donc pas étonnant que le traducteur doit à son tour se tuer à la tâche afin de bien revêtir le costume du deuxième auteur (créateur) permettant de garder autant que possible l'essence même de l'œuvre. La tâche n'étant pas facile

pour ce dernier vu la complexité supérieure que revêt le produit audiovisuel qui est due, au-delà de son aspect textuel partagé avec d'autres types d'écrits, à sa nature poly-sémiotique car comme le laisse entendre son appellation, le texte audiovisuel contient à la fois des éléments oraux et visuels liés de façon à créer un ensemble cohérent à travers leur interconnexion effective. Seulement, peu d'attention a été accordée à cette poly-sémiotique du moment que les études menées dans ce cadre ont souvent privilégié l'aspect linguistique en négligeant la valeur sémiotique des autres signes, pourtant le langage cinématographique est un langage qui 'intègre mais dépasse la dimension verbale et qui possède ses propres règles et conventions' (Chaume, 2004 :12). Une négligence due selon Gambier entre autres au background linguistique et littéraire de la plupart des chercheurs (2006 : 7), ce qui est étonnant car le contenu non verbal au-delà du fait qu'il fasse partie intégrante du produit, il a le mérite de renseigner sur le fonctionnement même de ce dernier et sur la compréhension du processus de construction du sens.

En effet le sens n'étant pas un élément statique, neutre et 'prêt à capter' mais le résultat d'un mécanisme diégétique mis en place à travers une pointilleuse interaction systémique, renforce le potentiel sémantique du texte audiovisuel et le singularise d'un point de vue traductionnel. L'interrogation qui se pose dès lors est de savoir si cette textualité particulière peut se contenter d'une traduction proprement dite, autrement dit, sous sa forme conventionnelle pour répondre à ses différentes exigences qu'elles soient de natures sémantiques, fonctionnelles ou artistiques? Ou bien de nouveaux supports multimédias requièrent d'autres techniques de transposition? Est-ce que l'adaptation en tant que stratégie renforce-t-elle la performance traductive? Ou la fait dévier de sa mission principale et entache sa loyauté envers son premier maître qu'est l'auteur original? A quelle limite se frotte-t-elle à un libre court d'imagination au lieu

d'une intervention motivée par un réel besoin communicationnel ?

Et pour répondre à ces questionnements il s'est avéré judicieux de se pencher en premier lieu sur la nature même du produit audiovisuel pour en décortiquer les composants et comprendre son fonctionnement. Il est à noter que notre travail portera essentiellement sur la traduction des films mais cela n'exclut pas d'autres programmes de télévision.

1. MULTIMODALITE

Si le texte audiovisuel a fait parler de lui de par ses différents canaux (visuel et acoustique) et codes significatifs : linguistique, kinésique, proxémique...etc, ou en terme plus global sa *multimodalité*, il tient également sa particularité par le manque d'autonomie de chacun de ses codes constitutifs, leur interdépendance ainsi que leur mécanisme de fonctionnement dans le processus sémantique, c'est-à-dire, comment est-ce que ces éléments si différents les uns des autres se rencontrent et s'unissent créant un sens global, homogène et cohérent qui n'est pas forcément la somme des différentes significations singulières mais le résultat sémantique d'une interaction régie par des principes formels et fonctionnels révélés à travers des relations diverses (complémentarité, redondance, contradiction, incohérence, etc) (voir Zabalbeascoa, 2008 :29-30)

En effet, le texte audiovisuel représente 'une structure plus complexe qu'un simple assemblage de ses parties, du fait que l'importance relative de chaque système peut varier, mais aussi parce que le composant verbal d'un texte audiovisuel n'est jamais purement verbal, sa forme est déterminée par les systèmes de signes qui l'entourent. Effectivement, l'intégration du composant verbal dans un système de signes complexe destiné à être vu, écouté et parfois lu, engendre souvent un composant de forme hybride, c'est-à-dire ni purement écrit ni purement parlé.'

(Remael, 2010 :13). Ce texte multimodal soigneusement agencé tel un orchestre bien dirigé avec des entrées correctes des différents membres (les différents éléments significatifs en l'occurrence), repose sur 'la signification de chaque code ainsi que la signification supplémentaire créée lors de l'interaction avec d'autres codes signifiants, ce qui lui donne son idiosyncrasie particulière et résume sa spécificité d'un point de vue traductionnel' (Chaume, 2004 :23)

Le sens dans un produit audiovisuel passe principalement par deux systèmes de signes, perceptibles oralement et visuellement, qui sont le verbal et le non-verbal auxquels une attention égale doit être accordée, car même si le contenu linguistique a connu plus d'intérêt de la part des chercheurs et praticiens du fait qu'il représente la seule marge de manœuvre pour le traducteur, la présence du contenu non-verbal n'est pas accessoire mais elle fait partie prenante du processus sémantique opérant à travers différents codes : paralinguistique, kinésique, proxémique, musical, iconique, photographique...etc). Un gros plan sur un détail peut nous suggérer son importance dans le développement du récit, un son a le pouvoir d'orienter notre perception de l'action, une tenue vestimentaire est à même de nous éclairer sur la classe sociale ou l'époque historique, un ton particulier peut nous révéler l'état émotionnel de l'interlocuteur et bien d'autres indices de diverses natures. On peut dire de façon générale que 'les canaux (visuel/acoustique) portent sur la transmission matérielle du texte et que les codes quant à eux portent sur les structures et les règles générales de signification.' (Lambert & Delabastita, 1996 :38)

Si d'un point de vue traductionnel, le texte audiovisuel s'individualise c'est certainement en raison (en dehors de ses contraintes techniques) de son 'réseau entrelacé de sens' (Chaume, 2004 : 13) qui donne naissance outre les éléments verbaux manipulables par le traducteur, à des éléments non-

verbaux (gestes, mouvements, intonations, symboles, etc) représentant en réalité une arme à double tranchant, car si ces derniers aident à la compréhension en rajoutant un sens ou en renforçant la performance linguistique, ils peuvent toutefois être difficiles voire problématiques lors de la transposition linguistique en raison de leur rigidité notamment lorsqu'il s'agit d'un fait, concept ou réalité socio-culturels peu connus voire inexistantes chez le public cible et qui nécessitent d'être expliciter à travers un ajout verbal inexistant à la base. La tâche n'étant pas facile car impliquant pour le traducteur de faire preuve d'une grande ingéniosité afin de combiner ses choix linguistiques avec le contenu non verbal majoritairement interchangeable, surtout que le défi réel réside en la reproduction du même niveau de cohésion et de cohérence du produit original afin de 'présenter à l'audience une situation réaliste, crédible et ressemblant à la vraie vie' (Chaume, 1997 :319). Une audience qui n'a pas forcément envie de 'sentir la traduction' et qui, de surcroît, a plus tendance à voir des erreurs et des mauvaises interprétations au lieu de penser aux stratégies employées par le traducteur.

2. CONSTRUCTION DU SENS :

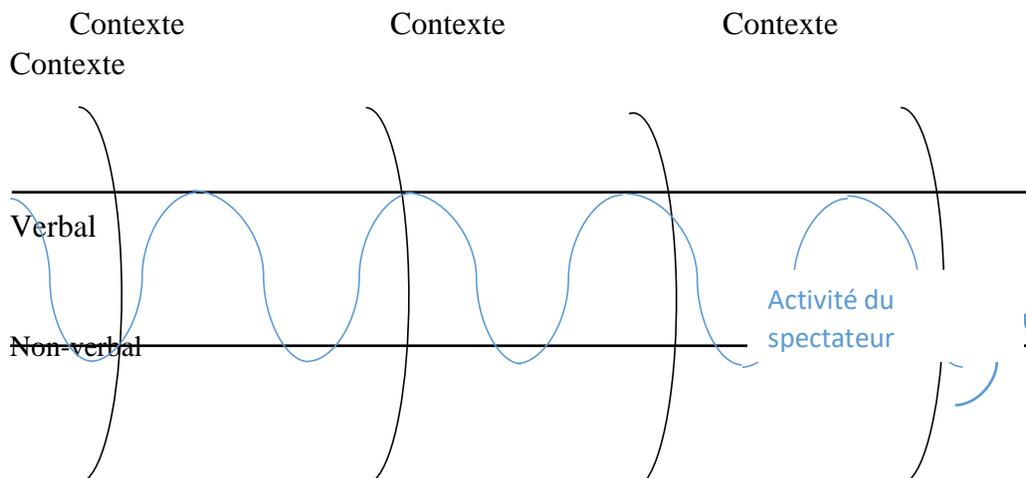


Figure 1 : Schéma de construction du sens

L'unité de sens dans le produit audiovisuel est loin d'être simple, son émergence repose sur des éléments de surface linguistiques, picturaux, sonores...etc (représentés sur le schéma ci-dessus par les deux vecteurs), la mise en relation entre lesdits éléments (le mouvements d'aller-retour entre les vecteurs) ou en d'autres termes la cohésion verbale- non verbale, et la construction d'une structure intratextuelle, c'est-à-dire se limitant aux apports sémantiques des éléments du cotexte aboutissant à une '*cohérence locale*' (Dufays, 2010 :139), élargie à son tour par une contextualisation extratextuelle menant à une '*cohérence globale*'. (Dufays, 2010 :139). Cette contextualisation extratextuelle ou communément appelé *contexte* représente le dernier filtre autour duquel se stabilise le sens en précisant la signification visée parmi les plusieurs acceptions envisageables,

et ce sur la base d'idéologies, de systèmes moraux et de structures socioculturelles ou de façon générale 'une communauté de références partagées par la plupart des membres d'une culture' (Ramière, 2006 :152). Il n'est point de communication efficace fondée sur de simples mots en dehors de leur contexte qui, à vrai dire 'fournit plus de distinctions de sens que le terme étant analysé' (Nida, cité dans Katan, 2009:75). Katan, quant lui, va jusqu'à attribuer le sens non pas à la langue mais à une négociation entre les lecteurs à partir de leur propre contexte culturel (2009:75).

Il est à rappeler que parmi les débats houleux auxquels a assisté la traduction est celui entre la langue et la culture ainsi que la ligne de démarcation entre les deux, si toutefois elle existe! Dans le cadre de cette étude, nous n'allons pas nous étaler sur ce point, néanmoins ce qui est sûr pour nous est que la traduction est et sera toujours étroitement liée à la culture, et la traduction audiovisuelle n'est pas en reste notamment en raison de son énorme impact social et sa grande capacité à représenter les différentes réalités lingua-culturelles. Ceci dit, faut-il encore que ces représentations atteignent le public qui, pour ce faire doit maîtriser les différents codes qui tissent ce réseau socio-culturel, seulement, la question est de savoir si c'est pour capter le sens ou en donner ?

2.1. L'ACTIVITE DU SPECTATEUR

Regarder un film pour se changer les idées et apaiser son esprit est une pratique à laquelle bon nombre de personnes adhèrent, partant du principe qu'il ne s'agit que d'un simple moment de réception. Mais cette dernière en apparence si passive, cache en réalité tout un processus inconscient de décodage. En effet, la narration cinématographique au-delà des atouts qu'offre le cinéma (scénario, tournage, montage...etc), ne repose pas seulement sur l'énonciation linguistique, même si cette dernière

demeure d'une importance incontestable, elle se construit au-delà de l'écran en s'appuyant sur les capacités du spectateur qui doit à la fois faire le récepteur et le décrypteur.

Toute réalisation filmique vise un certain type de spectateur à travers les choix faits par le réalisateur à savoir, le récit, la terminologie, l'image, le décor, les personnages, etc, mais pour atteindre ce spectateur, ce dernier doit à son tour y contribuer, c'est comme si qu'une sorte de contrat doit se conclure entre les deux parties.

Il est peut-être étonnant d'envisager un simple visionnage de film de cet angle, à se demander comment est-ce qu'un élément extradiégétique semble être un élément constitutif de l'œuvre !

L'émergence du sens dans un film se fait en deux parties distinctes. La première consiste à emboîter différents éléments tel un puzzle et à aiguiller l'esprit du spectateur afin de parvenir à la représentation mentale visée. Et pour ce faire, l'auteur doit d'une certaine façon lancer le bon hameçon en mobilisant un dispositif technique bien élaboré (une bonne mise en scène, une causalité narrative bien pensée, des personnages bien révélés, une mise en intrigue bien conçue, etc). A ce propos Hitchcock évoque le pouvoir du support technique en parlant de son film « psycho » :

La construction de ce film est très intéressante et c'est mon expérience la plus passionnante de jeu avec le public. Avec Psycho, je faisais de la direction de spectateur, exactement comme si je jouais de l'orgue. [...] Ma principale satisfaction est que le film a agi sur le public, et c'est la chose à laquelle je tenais beaucoup. Dans Psycho, le sujet m'importe peu, les personnages m'importent peu, ce qui m'importe c'est que l'assemblage des morceaux de film, la photographie, la bande sonore et tout ce qui est purement technique pouvaient faire hurler le public.

Je crois que c'est une grande satisfaction pour nous d'utiliser l'art cinématographique pour créer une émotion de masse. (Hitchcock, cité dans Gravas, 2016:185)

Ces agissements cinéastes dignes de stratagèmes, si précis et inventifs concourent à créer une expérience spectatorielle en se jouant du spectateur (ou en le dirigeant pour reprendre le terme d'Hitchcock) mais ne peuvent en réalité s'approprier tout le mérite car cette illusion vraie ne peut être montée sans 'les interactions entre le film en tant que réalité de premier ordre, c'est-à-dire la structure objective, et la construction de la réalité du second ordre chez le spectateur c'est à dire l'interprétation du film'(Adjimen, 2002 : 25). La coproduction du sens (deuxième partie du processus) implique la participation active et 'inconsciente' du spectateur, inconsciente dans le sens où le spectateur même n'est pas forcément au courant de la liberté d'interprétation dont il dispose ainsi que l'implication de sa faculté inférentielle pour décoder ces unités « image/son » qu'il perçoit sensitivement et qu'il traite cognitivement de façon à leur donner formes après avoir été de simples indices épars.

En effet, tout au long du visionnage, le spectateur, sur la base de sa logique intellectuelle et son bagage empirique, de sa charge émotionnelle, de son niveau perceptif et aussi de son expérience artistique, fait des suppositions, émet des attentes et envisage des hypothèses qu'il confirme ou infirme selon la progression chronologique des faits, c'est-à-dire le concours de l'auteur. Ce qui nous amène à dire que ces deux parties principales de construction de sens à savoir les structures d'informations (système narratif et stylistique) et le processus hypothétique mental ne représentent pas deux étapes qui se suivent, mais qui interagissent de façon à atteindre le sens 'prémonitoire' de

l'auteur apportant de ce fait les sentiments de réalisation et d'accomplissement pour l'auteur et les sentiments d'intégration et de participation pour le spectateur augmentant ainsi le plaisir de voir un film et le sentiment de communication avec l'auteur, après tout le film n'est-il pas en lui-même une histoire d'illusion !

3. L'ADAPTATION, L'AUDACE MANQUANTE A LA TRADUCTION ?

La traduction audiovisuelle a connu une grande divergence d'opinions quant à sa classification, entre ceux, l'approchant d'un point de vue purement linguistique et la classant dans la catégorie de la traduction, et ceux qui se focalisent sur son côté technique et la taxent donc d'adaptation. En effet, la traduction audiovisuelle aux yeux de ces derniers reste en deçà du niveau de la traduction proprement dite à cause de toutes les limitations spatiales et temporelles imposées par le médium. (Diaz, 2016 :9)

Aussi, la position élevée qu'occupent ces contraintes dans la hiérarchie des priorités du traducteur par rapport aux considérations de la syntaxe, du style ou du lexique représente, une motivation suffisante pour qualifier la traduction audiovisuelle d'une forme d'adaptation. (Delabastita, 1990 :99). On peut dire que l'adaptation a aisément été annexée à la traduction audiovisuelle, mais si ce rattachement ne se limitait pas aux obstacles techniques et que le besoin d'adaptation se faisait sentir suite à des contraintes d'une toute autre nature !

Il apparaît à travers les travaux menés, que la traduction de façon générale et l'adaptation ont su captiver l'attention de nombreux chercheurs sans pour autant unir leurs opinions. Pendant que certains argumentent que l'adaptation est nécessaire pour garder le message intact car se refuser à l'adaptation condamnerait le lecteur à un monde artificiel d'étrangeté, d'autres voient en l'adaptation un acte de trahison et de falsification de l'œuvre originale (Bastin, 2009 : 4).

La notion d'adaptation a connu à travers les études de la traduction différentes définitions qui varient selon le degré d'intervention, allant d'un simple atout que possède le traducteur, c'est-à-dire un procédé parmi tant d'autres, à un type de traduction à part entière notamment dans le domaine dramatique. Cette notion qui a également été abordée au sens d'une reterritorialisation, annexion, domestication, naturalisation, peut être définie de manière générale comme un processus de modification d'une réalité donnée de façon à rester fonctionnelle dans de nouvelles conditions ; fonctionnelle, dans le sens de 'rétablir un équilibre communicationnel rompu par la traduction' (Bastin, 1993 :477)

Selon cette dernière définition, l'adaptation viendrait donc en renfort à la traduction comme un agissement complémentaire afin de rétablir le courant communicationnel dans le cas d'une éventuelle incompréhension, ou de normaliser dans le cas de différences socio-culturelles. Pourtant l'adaptation a déjà été vue de façon péjorative ou même rejetée de la part de certains professionnels de la traduction, certainement parce qu'on l'a approché comme étant une traduction libre, créant ainsi une dichotomie entre la traduction et l'adaptation qui n'a pas lieu d'être sinon la traduction serait condamnée à de la pure littéralité, un concept bien dépassé et qui ne répond pas aux exigences de la pratique notamment dans la traduction audiovisuelle de par sa nature fortement contextuelle et sa dépendance dans sa compréhension de facteurs extratextuels (background socio-culturels et historiques).

Le but principal de toute traduction audiovisuelle est de permettre au produit étant traduit d'avoir le même succès que le travail original à travers une large diffusion et un grand engouement de la part du public. Cette recherche de similitude d'effet orienterait davantage l'exercice de la traduction audiovisuelle vers une traduction cibliste qui tout au long de sa pratique devrait garder

en ligne de mire le destinataire. D'ailleurs l'introduction du mot valise « **transadaptation** » employé par Gambier (2003 : 178) comme synonyme à la traduction audiovisuelle du fait qu'il prenne plus en considération le public, en témoigne largement. D'autant plus que le sens, qui représente la raison d'être de toute traduction, et n'étant pas un élément stable, mais le résultat d'un processus interprétatif qui a lieu dans un contexte précis entourant le récepteur, fait que les réactions de ce dernier devront participer à définir la stratégie à adopter.

Ce qui amène à se demander sur la raison de vouloir diaboliser l'adaptation qui à la base a été présente aux débuts de l'œuvre, en effet l'auteur a dû adapter son travail afin d'atteindre son public visé ! d'ailleurs, tout discours doit s'accommoder de son auditoire, on ne s'adresse pas de la même façon à un enfant ou à un adulte !

Si l'adaptation est un outil annexé à la parole même, qu'en est-il de la traduction audiovisuelle où différents codes sémiotiques opèrent ! Aussi dans une même langue d'autres facteurs entrent en jeu, comme les paramètres régionaux, dialectaux...etc. Tel est le cas de l'américanisation de l'œuvre d'Harry Potter par exemple, lorsque *Philosopher's stone* est devenu *Sorcerer's stone* et *Father Christmas* a été changé par *Santa Claus* et bien d'autres termes et concepts. Il est difficilement concevable que ces changements reflètent l'ennui du traducteur qui a préféré s'alourdir la tâche en changeant ces termes au lieu de se contenter de les traduire ! le but derrière cette démarche est certainement de faciliter la réception du produit tout en gardant sa partie plaisante et son aspect captivant qui se seront volatilisés à force de chercher l'explication si toutefois le contexte n'aurait pas suffi au décodage. En d'autres termes cette manipulation n'a eu pour but que de favoriser la lecture fictionnelle au lieu de privilégier une lecture pragmatique qui aurait rappeler la distance qui sépare le récepteur de la culture source et accentuer le sentiment de

détachement en favorisant une traduction littérale qui, soit dit en passant, n'est pas forcément un garant de fidélité car la littéralité passe par plusieurs niveaux à savoir lexical, sémantique, formel, fonctionnel ... etc. Un jeu de mots rendu littéralement n'est fidèle qu'au niveau lexical il n'en est pas autant au niveau sémantique et stylistique, tel est aussi le cas des blagues dont la traduction littérale n'est pas en mesure de rendre leur fonction humoristique mais seulement le transfert de mots ayant perdu leur vitalité étroitement liée à leur milieu de naissance.

Il ne devrait pas y avoir d'opposition entre l'adaptation et la traduction et encore moins dans le cas d'une traduction audiovisuelle où 'le récepteur a besoin d'une efficacité communicative plutôt que l'effet artistique visé dans la traduction littéraire ou bien l'équivalent exact dans la traduction technique' (Neves, 2004 :135). L'adaptation devrait plutôt aller de pair avec la traduction audiovisuelle et représenter un outil de taille entre les mains du traducteur mais seulement dans le sens d'un ajustement sémantique et un raccourci socio-culturel. Une intervention justifiée et raisonnée, qui ne dénaturerait pas l'œuvre originale en abusant de changements et se laissant emporter par l'élan de créativité faisant oublier l'auteur original et la notion de fidélité qui reste l'essence même de l'opération traductive. En effet, si l'adaptation permet de faire surgir l'imagination et le talent d'écrivain du traducteur elle reste aussi le miroir de sa loyauté envers l'auteur. D'où la nécessité de parvenir à un équilibre traductionnel donnant un produit qui ne trahit pas le 'créateur premier' et ses intentions, et qui ne brusque pas le récepteur et ne déçoit pas ses attentes.

L'adaptation doit être pensée comme une technique voire tactique à laquelle fait appel le traducteur si besoin, c'est à dire en l'absence d'équivalent terminologique ou conceptuel dans le texte cible. Une intervention qui se restreindrait aux « moments de résistance » (Ramière, 2006 :152), c'est-à-dire une

« adaptation locale » par opposition, selon Bastin (2009 :5) à l' « adaptation globale », qui elle, toucherait l'ensemble du texte pour répondre à des exigences extérieures comme dans le cas de l'arabisation de la série américaine "The Simpsons", qui a été « *reconstruite* » en dialecte égyptien et qui a connu bon nombre de changements pour aller avec le caractère conservateur de la communauté arabo-musulmane ainsi toutes allusions, réalités et concepts (alcool, porc, pratiques religieuses...etc) non acceptés en culture arabo-musulmane ont été remplacés voire supprimés pour ne pas offenser la sensibilité des spectateurs cibles. Certes le but a été atteint mais l'esprit de la série n'y était plus ainsi que sa valeur humoristique qui a quasiment disparu avec entre autres les parties identitaires des personnages. C'est à se demander s'il est toujours question de traduction dont la mission est d'informer sur soi et de de s'informer sur l'autre, d'établir un contact 'pacifique' sans chercher à effacer l'autre au nom de l'ethnocentrisme, ni l'imposer au nom de l'exotisme. La tâche traductive doit s'orner de grande subtilité pour gagner en termes de lisibilité et d'attraction et faire ressortir un produit audiovisuel où 'l'autre doit d'être assez similaire pour être accepté' (Gambier, 2003 :179).

Et pour ce faire, il est tout aussi important de bien connaître son public afin d'éviter une sous-estimation de sa capacité assimilative qui mènerait à une intervention exagérée, après tout l'adaptation ne devrait avoir pour but que de « rendre *apte* [...] un dialogue *apte* à franchir la frontière linguistico-culturelle et un spectateur *apte* à le recevoir » (Brisset, 2017 :40)

Par ailleurs, cette démarche de normalisation locale pourrait avoir comme reproche d'enlever au spectateur 'supérieur dans sa compréhension' le plaisir de saisir le sens et de fusionner avec l'auteur ou en d'autres termes l'impression de faire partie d'une fine audience jouissant d'une sorte de privilège de sélection. Seulement, il faut savoir qu'outre l'unilatéralité de

communication audiovisuelle (excepté les programmes interactifs) qui appelle à un grand degré de clarté, la communication dans l'audiovisuel est aussi un acte de masses qui ne permet de compter sur l'excellence d'une poignée de spectateurs d'élite, ajouté à cela le critère commercial qui n'en demeure pas moins important si ce n'est décisif dans la réussite du produit.

Le texte audiovisuel en raison de sa multicanalité et la complexité de son unité de sens, ne s'accomplissant que dans un prolongement extra-diégétique et reposant en grande partie sur un raisonnement interprétatif, réclame en réalité une attention particulière au niveau traductif et nécessite par moments le recours à une stratégie de transposition peu conventionnelle (tradaptation), justifiée par des présuppositions d'inadéquation situationnelle.

La traduction audiovisuelle de ce fait devient un fait socio culturel et n'obéit plus qu'à des règles de base traductionnelles et contraintes techniques mais aussi à des règles de fonctionnements socio-culturels engageant ainsi la responsabilité éthique du traducteur dans la mesure où c'est à lui qu'incombe la délicate tâche de se fixer les limites d'intervention qui ne doit, dans un souci d'efficacité, de fonctionnalité et avant tout d'accessibilité, s'opérer qu'au niveau des perturbations communicationnelles. On peut dire de façon générale qu'adapter dans l'audiovisuel devrait être compris dans le sens de changer en vue de préserver (le message) et intervenir toute en demeurant invisible (l'illusion de l'original).

Par ailleurs, il semblerait que pour comprendre et accepter l'adaptation en tant que telle, il est impératif de bien cerner le profil du traducteur en sa qualité de médiateur culturel dont le travail certes reposant principalement sur l'aspect linguistique mais ne se limitant à ce dernier, sinon à côté de son bilinguisme,

son biculturalisme ne serait engagé dans le processus traductionnel, c'est à se demander s'il n'est pas efficace voire nécessaire d'intégrer la notion d'interculturalité à la formation des traducteurs audiovisuels !

BIBLIOGRAPHIE

Adjiman, R. (2002). L'émergence du sens du spectateur, au cours de la projection cinématographique: une approche communicationnelle et cognitive (thèse de doctorat). Récupéré de : <https://hal.archives-ouvertes.fr/tel-01385660>

BASTIN, G.L. (1993). La notion d'adaptation en traduction. *Meta: Translators' Journal*, vol. 38, n° 3. 473-478. DOI: 10.7202/001987ar

BASTIN, G.L. (2009). Adaptation. Dans M. Baker; G. Saldanha (Eds.). *Routledge Encyclopedia Of Translation Studies*. (pp. 3-6). London & New York: Routledge.

BRISSET, F. (2017). Le doublage, à la frontière entre traduction et adaptation ?. *Transcultural*, vol. 9.2, 32-46. DOI: <https://doi.org/10.21992/T9GW8M>

CHAUME, F. (1997). Translating non-verbal information in dubbing. Dans F. Poyatos (Ed.). *Nonverbal Communication and Translation*, (pp.315-326). Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.

CHAUME, F. (2004). Film Studies and Translation Studies: Two Disciplines at Stake in Audiovisual Translation. *Meta: Translators' Journal*, volume 49, n° 1. 12-24. Récupéré de <http://id.erudit.org/iderudit/009016ar>

DELABASTITA, D. (1990). Translation and the Mass Media. In S. Bassnett, & A. Lefevere (Eds.), *Translation, History and Culture* (pp. 97-109). London & New York: The Pinter Press.

DIAZ, C. & REMAEL, A. (2007). *Audiovisual Translation: Subtitling*. London & New York: Routledge.

DUFAYS, J.L. (2010). *Stéréotype et lecture. Essai sur la réception littéraire*. Bruxelles: P.I.E. Peter Lang.

GAMBIER, Y. (2003). *Screen Transadaptation: Perception and Reception*. *The Translator*, Volume 9, Issue 2 p.171-189. Récupéré de: <https://doi.org/10.1080/13556509.2003.10799152>

GAMBIER, Y. (2006, Mai). *Multimodality and Audiovisual Translation*. *MuTra: Audiovisual Translation Scenarios*. Communication présentée au congrès de nom de European Union, Copenhagen.

GRAVAS, F. (2016). *La Part du spectateur: Essai de philosophie à propos du cinéma*. Villeneuve D'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion.

KATAN, D. (2009). *Translation as Intercultural Communication*. Dans J. Munday (Ed.). *The Routledge Companion to Translation Studies*. (pp. 74-92). London & New York : Routledge.

LAMBERT, J. & DELABASTITA, D. (1996). *La traduction de textes audiovisuels : modes et enjeux culturels*. Dans Y. GAMBIER (Ed.). *Les transferts linguistiques dans les médias audiovisuels*. (pp. 33-61). Villeneuve D'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion.

NEVES, J. (2004). *Language awareness through training in subtitling*. Dans P. ORERO (Ed.). *Topics in Audiovisual Translation*. (pp. 127-140). Amsterdam/Philadelphia : John Benjamins Publishing Company.

RAMIERE, N. (2006) *Reaching a Foreign Audience: Cultural Transfers in Audiovisual Translation*. *The Journal of Specialised Translation*, Vol n°(6) 152-166. Récupéré de http://www.jostrans.org/issue06/art_ramiere.php

REMAEL, A. (2010). Audiovisual Transaltion. Dans Y. GAMBIER & L.V. DOORSLAYER (Eds.). Handbook of Translation Studies. (pp. 12-17). Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.

ZABALBEASCOA.P. (2008). The Nature of the Audiovisual Text and its Parameters. Dans J. D. Cintas (Ed.). The Didactics of Audiovisual Translation. (pp.21-37). Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.