



HAL
open science

Alternances codiques dans Les femmes du 6e étage et sa version doublée en Espagne

Stéphane Patin

► **To cite this version:**

Stéphane Patin. Alternances codiques dans Les femmes du 6e étage et sa version doublée en Espagne. D'une culture à l'autre. Bras de fer et brassage(s), Houdiard, p. 197-219, 2017, 978-2-356-92153-6. hal-01532769

HAL Id: hal-01532769

<https://u-paris.hal.science/hal-01532769>

Submitted on 15 Jul 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Françoise Richer-Rossi (éd.)

D'une culture à l'autre. Bras de fer et brassage(s)

*Préface de Luis Alberto de Cuenca
Real Academia de la Historia. Madrid*



Michel Houdiard Éditeur

ALTERNANCES CODIQUES DANS
LES FEMMES DU 6^E ÉTAGE
ET SA VERSION DOUBLÉE EN ESPAGNE

Stéphane Patin
Université Paris Diderot-Paris 7
Sorbonne Paris Cité

1. INTRODUCTION

Les femmes du 6^e étage, long métrage franco-espagnol de Philippe le Guay, sorti le 16 février 2011 en France, met en scène dans un Paris des années soixante, Jean-Louis Joubert (Fabrice Luchini), agent de change à la vie conventionnelle et routinière, sa femme, Suzanne (Sandrine Kiberlain), bourgeoise surmenée par l'oisiveté, et leurs deux fils, exilés quelque part en pension pendant la semaine. La démission de la bonne, d'origine bretonne, conduit Suzanne à recruter, selon la nouvelle mode, une Espagnole, Maria (Natalia Verbeke), tout juste arrivée de Burgos. Très vite, Suzanne se montre satisfaite des services de Maria, une experte du ménage. Jean-Louis, lui, devient sensible à son charme et découvre que la jolie bonne vit au 6^e étage de son immeuble, avec toute une tribu d'employées espagnoles dont Conception (Carmen Maura, véritable icône de Pedro Almodóvar), sa tante. Jean-Louis commence alors à grimper de plus en plus souvent au 6^e étage, tout d'abord pour rendre service, puis pour son propre plaisir.

Le présent travail poursuit un double objectif. D'un point de vue sociolinguistique, l'ancrage historique du film, celui de l'immigration espagnole en France pendant le Franquisme, permet d'aborder le phénomène des langues en contact où l'espagnol et le français constituent de forts marqueurs culturels et identitaires, autrement dit, deux sociolectes¹ : le premier étant la langue vernaculaire des domestiques espagnoles à Paris², non traduite dans la version originale ; le second, à l'opposé, reflétant la position bourgeoise de la famille Joubert.

Or, ces sociolectes se manifestent en tant que xénolectes³ dans un contexte de communication exolingue ; cette dernière étant définie par R. Porquier⁴ comme « celle qui s'établit par le langage par des

moyens autres qu'une langue maternelle éventuellement commune aux participants [...]. » Ce type d'interactions se réfère non seulement à la façon dont un locuteur communique dans une langue qui lui est *étrangère*, ou non maternelle, par exemple, lorsque les hispanophones parlent français ou que les francophones parlent espagnol, mais également à la manière dont un locuteur natif communique, dans sa propre langue maternelle, avec un interlocuteur non natif de la même langue. Elle implique une adaptation réciproque et une coopération. Les spectateurs, quant à eux, doivent alors inférer, par leurs connaissances préalables, quelles langues sont généralement parlées dans le contexte socioculturel et le moment historique réels (langues représentées) dans lesquels le long métrage s'inscrit, c'est-à-dire, dans le monde de la fiction (langues de la représentation).

D'un point de vue traductologique, l'article s'attache à apprécier, dans la version originale, comment les acteurs, dans un processus d'auto-traduction, recourent à ces xénolectes, et comment ils ont été traités, dans la version doublée, lorsque le film a été distribué en Espagne. Ces thématiques inscrivent donc ces réflexions dans celles fournies par la traduction audiovisuelle (TAV).

2. ALTERNANCES CODIQUES DANS LA VERSION ORIGINALE

Le cinéma de migration, auquel se rattache *Les femmes du 6^e étage*, se présente comme « un reflet cinématographique des flux migratoires provenant de nombreux foyers en direction de l'Europe depuis la moitié du XX^e siècle »⁵. La construction identitaire de ses protagonistes espagnols s'élabore par les signes linguistiques qu'ils emploient :

la langue [...] définit l'identité de ses locuteurs, particulièrement dans le cas où ces derniers, dans leur vie quotidienne, ont le choix de la langue dans un environnement multilingue. Lorsqu'il s'agit de représenter ces environnements dans la représentation cinématographique, l'attitude des locuteurs, dans le récit filmique, envers la langue, devient un élément définitoire des caractères, et par conséquent, un élément de la trame⁶.

La terminologie en sociolinguistique, et plus précisément en linguistique de contact, pour faire référence aux phénomènes linguistiques provoqués par le contact des langues, suscite bien des débats comme le signale Clyne⁷ : « alternance codique » (*codeswitching*), « mélange transcodique » (*code mixing*), « emprunts » (*borrowing*), « emprunts non consolidés dans le système des emprunts introduits pour un individu ou dans une situation particulière » (*nonce borrowings*). Nombre d'auteurs⁸ envisagent l'alternance codique (AC) comme un phénomène totalisant regroupant plusieurs phénomènes

discursifs, syntagmatiques ou lexicaux. Elle serait : « [...] le passage momentanément mais complet d'une langue à l'autre pour la durée d'un mot, d'un syntagme, d'une ou de plusieurs propositions⁹. » Au vu des caractéristiques linguistiques du film, nous adoptons cette position et nous choisissons d'ajouter le niveau intertextuel aux typologies tripartites proposées, entre autres, par Poplack (1980), Grosjean (1984), Lüdi & Py (2003), Milroy et Muysken (1995) qui distinguent le niveau interphrastique, intraphrastique et extraphrastique : « parfois le *codeswitching* se produit entre les tours de parole de différents locuteurs dans la conversation, parfois entre des occurrences dans un seul tour de parole et même dans une seule phrase¹⁰. »

Quoiqu'il en soit, ces phénomènes relèvent de ce qui est communément désigné sous le nom d'interférences, c'est-à-dire, un « changement linguistique (= une innovation, une perte, une substitution) qui se produit dans une langue A (ou registre) et qui est directement lié à l'influence d'une langue B (ou d'un autre registre de la même langue si cela est ainsi précisé)¹¹ ». Autrement dit, elle matérialise une modification linguistique qui se produit dans une langue emprunteuse et qui est directement liée à l'influence d'une langue prêteuse.

2.1. SUR LE PLAN INTERTEXTUEL

L'alternance codique au niveau intertextuel fait alterner le sociolecte espagnol et le xénolecte français avec le sociolecte français. Ces échanges peuvent se faire dans le cadre d'une communication exolingue ou endolingue.

2.1.1. COMMUNICATION EXOLINGUE

Ce type d'interaction, minoritaire dans le film, fait intervenir deux interlocuteurs de langues vernaculaires différentes.

Le premier cas de figure consiste à mettre en scène une hispanophone s'adressant en espagnol à un francophone. Les visées phatique et émotive prévalent sur la visée référentielle. Citons l'exemple de Dolores qui explique, d'abord en français, à M. Joubert que la concierge semble garder les lettres de sa sœur, puis termine, prise de désespoir, en espagnol :

« - *Y además yo estoy muy preocupada porque mi hermana me juró que me iba a escribir cada semana, y yo sé que mi hermana, aunque se muera, me escribe. De verdad, es que no sé qué hacer.* (00h28m46s-00h28m56s) »

(« - Et en plus, je suis très inquiète parce que ma sœur m'a juré qu'elle allait m'écrire toutes les semaines, et je sais que ma sœur, même mourante, elle m'écrit. C'est vrai, je ne sais pas quoi faire. »)

Pendant cette scène, M. Joubert, perplexe et noyé dans le flot incessant et rapide de paroles espagnoles, se montre bien incapable de répondre.

Il en va de même pour la scène de l'auscultation :

« Dolores : - Bonjour Monsieur Jean-Louis. Ça va pas ?

Pilar : - Alors ? Vous avez mal au ventre ? – *A ver... Uy, tiene el hígado hinchado.* (- Voyons-ça... Ouh, il a le foie gonflé.)

Dolores - *¡Qué va a tener el hígado hinchado! Ve, lo que tiene son gases.*

(- Comment ça, il a le foie gonflé ? Regarde, ce qu'il a, c'est des gaz.)

Pilar avec l'accent andalou : - *¡Mira que no, que no, no ve' lo amarillo que e'tá!*

(- Regarde, mais non, mais non, tu ne vois pas comme il est jaune !)

Dolores : - *Que tiene gases, que se ha inflado de comer y le ha sentao mal.*

(- Jete dis qu'il a des gaz, il s'est rempli la panse, et il ne sent pas bien.)

Pilar : - *Que no es eso, mujer, que es el hígado, que está amarillo.*

(- Mais non, ce n'est pas ça, c'est le foie, il est jaune.)

Dolores : - *Me lo vas a decir a mí, si mi abuelo padecía de gases.*

(- C'est à moi que tu dis ça, mon grand-père avait des gaz.)

Pilar : - *No digas tonterías, que tu abuelo, siempre ha estao borracho.*

(- Arrête de dire n'importe quoi, ton grand-père a toujours été un soiffard.)

Dolores : - *Uy, ¡Qué bruta eres, de verdad!*

(- Oh, qu'est-ce que tu es brute, vraiment !)

Pilar : - *Le vamos a dar un remedio.*

(- On va lui donner un remède.)

Dolores : - *Eso es.*

(- C'est ça.)

Pilar : *María, trae la mixtura. (00h47m03s - 00h47m32s) »*

(Marie, apporte le mélange.)

Le deuxième cas de figure poursuit une visée référentielle. Les dialogues des Espagnoles en français répondent à deux fonctions. La première consiste à ce que le spectateur francophone saisisse sans équivoque l'importance du contenu informatif, et met donc en exergue un point essentiel de la diégèse filmique, ce qui explique le ton solennel et sérieux des interlocutrices espagnoles :

« Conception : - Maria, ton fils, je sais où il est.

Maria : - Tu sais où est Miguel ?

Conception : - La famille d'adoption l'a mis en pension. [...]

Maria : À Santander ? Mais tu le sais depuis quand ?

Conception : - Depuis longtemps.

Maria : - Tu savais où était Miguel, et tu ne m'as rien dit.

Conception : - J'avais juré à ta mère de ne rien dire, jamais.

Maria : - Et pourquoi tu m'en parles maintenant ?

Conception : - Parce que je vois ce qui se passe entre M. Jean-Louis et toi. [...] Ça t'a pas suffi ce qui s'est passé avec ton Pedro ?

Maria : - Ça n'a rien à voir.

Conception : - Comme tu veux... Mais si tu vas à Santander, tu peux retrouver ton fils.

(1h23m15 - 1h23m59s) ».

Le deuxième objectif cherche à ce que la scène dialoguée soit entendue par l'un des personnages francophones présents. Citons la scène où Teresa apprend au groupe qu'elle va se marier avec le propriétaire du salon de coiffure (01h14m25s - 01h15m13s) ou celle du pique-nique (01h20m25s - 01h21m14s, puis 01h22m53s - 01h23m06s).

Dans l'exemple suivant, ces interventions exolectales contribuent à la comicité du passage :

« Conception : - Eh ! Brigitte Bardot, tu as oublié de descendre la poubelle !

Dolores : - Tu as peint tes cheveux en jaune pour ton militaire !

Pilar : Qu'est-ce que tu crois ? Qu'il va t'épouser ? [...]

Teresa : - Vieilles biques, vous êtes jalouses ! (00h48m42s - 00h48m56s) ».

Dans les exemples suivants, le français parlé par le groupe d'Espagnoles représente une porte d'accès à leur vie joyeuse pour deux personnages francophones attristés : Germaine, la domestique (00h8m16s - 00h9m11) qui se sépare de ses patrons, et M. Joubert qui vient habiter dans une chambre de bonne au 6^e étage après s'être séparé de sa femme.

Le troisième cas de figure, à visée didactique, fait intervenir M. Joubert et María ; c'est au moment où cette dernière lui apprend l'espagnol :

« M. Joubert : - **Buenas días, María.*

Maria : - *Buenos días, señor. ¿Quiere aprender español?* (Bonjour, Monsieur. Vous voulez apprendre l'espagnol ?)

M. Joubert : - *A mí, *él gusta el *jamón* (prononçant le "j" à la française: /zamón/).

Maria : - *No* : « *jamón* » (/xamón/). *Se dice con la jota.* (On dit en prononçant la jota) [...]

Maria : - *No, a ver, la jota, es por aquí.* (Non, regardez, la jota, c'est par-là)

M. Joubert : - *La jota es por aquí.* [...]

Maria : - *Muy bien, señor Joubert.* (Très bien, Monsieur Joubert). (00h37m15 - 00h38m14s) »

Le dernier exemple fait intervenir M. Joubert en espagnol s'adressant aux villageois espagnols, en Espagne (« M. Joubert : - *Estoy buscando la casa de Maria Gonzalez / Je cherche la maison de Maria Gonzalez* ») puis s'adressant à Miguel (« *¿Tú eres Miguel? / C'est toi Miguel?* ») qui lui répondra en français (« Oui, vous êtes français vous ? [...] Ma mère, elle a travaillé à Paris (01h36m53s - 01h37m15s). » Les interventions de M. Joubert participent alors à la vérisimilitude des interactions se déroulant en Espagne.

2.1.2. COMMUNICATION ENDOLINGUE

La communication endolingue en langue espagnole donne lieu à une alternance codique au niveau des séquences textuelles. Elle représente une alternative au français, langue dominante du film. Ce type de communication occupe une place privilégiée à bien des égards dans l'œuvre cinématographique.

Elle ne fait pas l'objet d'un sous-titrage ni d'un doublage en français, et regroupe des échanges qui tendent vers l'authenticité.

Elle occupe 130 secondes dans l'espace conversationnel total. Elle vise à la fois à assurer la cohésion de la communauté par la libre circulation de ses discours et à créer une complexité entre ces femmes dans la mesure où l'espagnol pour les personnages et spectateurs francophones n'est pas compris. Cette dimension cryptique de la langue permet alors des échanges intimistes qui ne doivent pas être forcément compris du spectateur français *lambda*. Donnons, en exemple, la scène où Dolores conseille Conception sur le nettoyage de l'argenterie :

« **Conception** : - *Pues la verdad es que no sé si la plata está vieja o qué, pero no la pongo brillante ni a tiros.*

(- Et bien, à vrai dire, je ne sais pas si l'argenterie est vieille ou quoi, mais je n'arrive pas à la faire briller en aucune manière.)

Dolores : - *Yo tengo un truco, tú coges pasta de dientes, bien así en toda la plata, le pasas bien y luego frotas.*

(- Moi, j'ai un truc, tu prends du dentifrice, tu en mets partout sur toute l'argenterie, tu passes bien partout, et ensuite, tu frottes.)

Conception : - *¿Pasta de dientes?* (- Du dentifrice ?)

Dolores : - *Sí.* (- Oui.)

Conception : - *Pues yo no tenía ni idea.* (- Je n'en avais aucune idée.)

Dolores : - *Pues te queda perfecto.* (- Elle est ensuite comme neuve.)

Conception : - *Y ¿Qué haces? ¿Se la quitas a la patrona?* (- Et comment tu fais ? Tu le prends à ta patronne ?)

Dolores : - *Pues, claro.* (- Bien sûr.)

Maria : - *Tía, la francesa está llorando.* (- Tata, la Française est en train de pleurer.) (00h07m45s - 00h08m07s) »

Ou lorsque les employées parlent, dans le square public, à l'abri des oreilles indiscrètes des passants, à propos de certains comportements déviants de leurs patrons :

« Conception : - *Pues mi señora, todas las après-midis se va con jovencitos a la calle y cuando vuelve el marido, cuenta que ha estado con los pobres. [...].*

(- Et bien, ma patronne, tous les après-midis, elle sort avec de petits jeunes dans la rue et quand le mari rentre à la maison, elle dit qu'elle a été avec les pauvres.)

Pilar : - *Mi patrón todas las mañanas sale del cuarto de baño con el albornoz abierto, pero abierto, abierto, vamos que le veo toda la grifería.*

(- Mon patron, tous les matins, sort de la salle de bain, le peignoir ouvert, et bien ouvert, ouvert à tel point que je lui vois toute la tuyauterie.)

Conception : - *Mucho cuidadito, que un día se te echa encima.* (- Fais très attention, un de ces jours, il va te sauter dessus.) (00h38m48s - 00h39m14s) »

Ou encore, quand M. Joubert emménage au 6^e étage :

« Carmen à Maria : - *Pero éste, ¿Cuánto tiempo se va a quedar aquí?*

(- Mais, lui, là, combien de temps va-t-il rester ici ?)

Maria à Carmen : - *Y a mí, ¿qué me dices?* (- Qu'est-ce que j'en sais, moi.)

Conception à Carmen : - *¿Y a ti, qué te importa?*

(- Et qu'est-ce que ça peut te faire à toi ?)

Dolores : - *Pues, a mí, la verdad, me molesta bastante que haya un hombre aquí.*

(- Et bien, moi, en vérité, ça me gêne assez qu'il y ait un homme ici.)

Conception : - *No te preocupes, que en tu habitación no se va a meter.*

(- Ne t'en fais pas, c'est pas dans ta chambre qu'il va aller.)

Dolores : - *Y tú, ¿Qué sabes?* (- Et toi, qu'est que t'en sais ?)

(01h08m08s - 01h08m21) »

Ce type de communication ouvre et clôt le film. En effet, au tout début, elle est accompagnée d'une bande son dialoguée, susurrée, avec un générique sur fond noir, ce qui oriente le spectateur sur le contenu exclusivement auditif du message :

« Voix féminine : - *Ayer llegué de Salamanca.*

Conception : - *Muy bien, muy bien. Pues entras en el despacho, y preguntas por la religiosa y hablas con ella.*

Voix féminine : - *¿Qué le digo?*

Conception : - *Anda, pues, de donde vienes [...]. Lo importante es que estés tranquila.* (00m10s - 00m22s) »

Quant aux derniers dialogues du film, ils se font en espagnol puisque Maria vit à présent à Santander avec son fils :

« Maria : - *Hola, guapa. ¿Cómo está tu niña ?*
 (- Bonjour, ma belle, comment va ta petite ?)

Une femme : - *Está mejor, gracias.*
 (- Elle va mieux, merci.)

Maria : - *Venga, luego le llevo un poco de gazpacho que me ha quedado buenísimo, ala, voy a tender.* (1h37m22s - 1h37m50) »

(- Bon, je lui apporterai après un peu de gazpacho, je l'ai très bien réussi, merci, allez, je vais étendre le linge.)

2.2. SUR LE PLAN INTERPHRASTIQUE

L'alternance codique se produit quand le locuteur alterne entièrement une phrase (ou une proposition) dans l'une ou l'autre langue, impliquant une bifurcation codique à la frontière de la phrase (ou de la proposition). Elle s'opère également dans une communication exolingue et endolingue.

2.2.1. COMMUNICATION EXOLINGUE

Dans l'interaction exolingue, les scènes comportent de nombreuses expressions idiomatiques empreintes d'authenticité : « Conception à Germaine : - *Anda, mujer* (Allez), faut pas être triste. (00h08m20 – 00h08m20) », « Dolores à M. Joubert : - *Es usted un santo, qué alegría, qué alegría, es usted un santo* (29m58s - 30m01s) (Vous êtes un saint, comme je suis contente, comme je suis contente, vous êtes un saint) », « Pilar à M. Joubert : - *Monsieur Jean-Louis, gracias* (merci), *gracias* (merci) *por* (pour) la loge. *Mire* (regardez), *mire* (regardez), *qué bonita* (comme elle est belle), *entrez, entrez...* Monsieur Jean-Louis, vous êtes un saint. Vous irez au paradis. (00h59m23s - 00h59m46s) ».

L'insertion d'une phrase exolingue peut être le résultat d'une opération de transduction où « le traducteur agit comme un intermédiaire entre deux autres personnes¹² ». Il peut alors s'agir de la traduction du français vers l'espagnol ; par exemple, lorsque Maria informe M. Joubert qu'elle va accueillir Pilar dans sa chambre :

« M. Joubert à Pilar : - Mais qu'est-ce qui vous arrive à vous ?

Carmen : - Son mari la bat et lui prend tout son argent.

M. Joubert : - C'est épouvantable. Il faut appeler la police.

Pilar : - Non, non, pas la Police. Ne faites rien, Monsieur. Vous êtes gentil, merci.

Maria : - Ce soir, je vais la prendre dans ma chambre. On va se débrouiller.

Maria à Pilar : - *Hoy, te quedas en mi habitación. Nos vamos a arreglar.* (Aujourd'hui tu restes dans ma chambre. On va s'arranger.) »

(00h41m48 – 00h42m02).

Ou de l'espagnol vers le français, lorsque Pilar et Dolores sont sur le marché :

« Pilar au vendeur : - *Dame cinco kilos de papas.* (Donnez-moi cinq kilos de pommes de terre.)

Vendeur : Quoi ?

Pilar au vendeur : - *Cinco kilos de papas.*

Pilar à Dolores : ¡*Hola!*

Vendeur : Je comprends pas. [...].

Dolores à Pilar : ¡*Hola!*

Pilar au vendeur : - *Patatas, patatas.*

Dolores au vendeur : - Pommes de terre, pommes de terre.

Pilar au vendeur : - *Eso, eso cinco kilos.* (00h18m46s – 00h18m59s) »

2.2.2. COMMUNICATION ENDOLINGUE

Dans le film, les Espagnoles insèrent dans leurs discours en français des phrases entières en espagnol, qui correspondent à des moments de grande intensité émotionnelle et participent au caractère stéréotypé d'Espagnoles sincères et spontanées que le cinéaste a voulu attribuer aux personnages.

Ces interventions permettent aussi de faire circuler entre elles leurs idées politiques :

« Carmen : - Ce n'est pas avec tes prières qu'on va s'en sortir.

Dolores : - Quoi ? Tu vas te taire ?

Carmen : - *Nome callo.* [...]. (- Je ne me tais pas.)

Dolores : - *Pues, vete a Rusia con los asesinos rojos.*

(- Et bien, va en Russie avec les assassins communistes.)

(00h08m56s – 00h09m01) »

Ou comme dans le passage suivant :

« Dolores à Carmen : - Qu'est-ce que tu dis ? Ne l'écoutez pas.

Carmen à Dolores : - *Déjame hablar, tú lo aceptas todo pero yo no* (- Laisse-moi parler, toi, tu acceptes tout mais moi non). Venez, Monsieur, je vais vous montrer quelque chose. (00h23m11s – 00h23m17s) ».

2.3. LES INTERFÉRENCES TRANSCODIQUES DE L'ALTERNANCE INTRAPHRASTIQUE

Le français des Espagnoles tend à rappeler au spectateur l'aire géographique dans laquelle les employées espagnoles évoluent et montre leur processus hétérogène d'intégration dans la société d'accueil. En effet, les différents personnages espagnols ne parlent pas français de la même façon, comme le montre la présence d'interférences de toutes sortes.

Sur le plan phonétique, les actrices espagnoles éprouvent certaines difficultés de prononciation lorsqu'elles s'expriment en français car certains de ces phonèmes n'existent pas en espagnol, qu'il s'agisse de consonnes :

Phonèmes français inexistantes en espagnol	
/ŋ/	< parking >
/ʁ/	< route >
/ʃ/	< chanter >
/v/	< voiture >
/z/	< rose >
/ʒ/	< joie >
/ɥ/	< huit >

Tableau 1

ou de voyelles :

Voyelles orales inexistantes en espagnol		Voyelles nasales inexistantes en espagnol	
[ɛ]	père [pɛʁ]	[ɛ̃]	pain [pɛ̃]
[y]	vu [vy]	[œ̃]	un [œ̃]
[ø]	peu [pø]	[ɔ̃]	bon [bɔ̃]
[ə]	je [ʒə]		
[œ]	peur [pœʁ]		
[ɔ]	sort [sɔʁ]		

Tableau 2

Les erreurs les plus fréquentes chez les actrices sont généralement celles commises par les hispanophones, ce qui participe à la

vérisimilitude sociolinguistique des rôles interprétés.

Voyelles orales	
<i>Français</i>	<i>Erreurs en espagnol</i>
[y] (rue, sur)	phonème prononcé [u]
[ø] (ceux, œufs)	phonème prononcé [e]
[ə] (repaire)	phonème prononcé [e]
[ɔ] (lot)	phonème prononcé [o]
Voyelles nasales	
<i>Français</i>	<i>Erreurs en espagnol</i>
[ɔ̃] (avons)	phonème prononcé [on]
[ã] [ẽ] [œ̃] (enfant) (bain) (brun)	phonèmes neutralisés en [ã]
Consonnes	
<i>Français</i>	<i>Erreurs en espagnol</i>
[s] et [z] (sur) (chose)	Phonèmes neutralisés en faveur de [s]
[b] et [v] (bébé) (valise)	Phonèmes neutralisés en faveur de [b]
[ʒ] (joue)	Soit prononciation comme une mi-occlusive [dʒ], soit comme la semi-consonne [j]
[ʁ] (rivage)	phonème prononcé [r]
Semi-consonnes	
<i>Français</i>	<i>Erreurs en espagnol</i>
[j] (payer)	Yod français [j] prononcé comme [ʒ]
[w] et [w] (huit) (oui)	phonème prononcé [w]

Tableau 3

Parmi les actrices qui prononcent avec le plus de difficulté, on compte Berta Ojea (Dolores) et Concha Galán (Pilar) qui ont dû mémoriser phonétiquement leurs dialogues :

« Dolores à M. Joubert : « - Bonsoir Monsoir, moi je suis Dolores, Dolores Carvayals, je travaille chez madame Bertéret. Elle est une amie de Madame votre femme. (00h22m36s - 00h22m42) »

Prononciation française :

bɔ̃swaʁ mɛsjø, mwɑ ʒə sui doloʁ, doloʁ kaʁvajal, ʒə tʁavaj je madam bɛʁtɛʁɛ. Bonsoir Monsieur, moi je suis Dolores, Dolores Carvayals, je travaille chez madame Bertéret. el ɛ yn ami de madam votʁɛ fam. Elle est une amie de Madame votre femme.

Prononciation de Dolores :

/bonswar mesier, mwa je swi Dolores, Dolores karbajal je trabaj
 je madam bertere
 el e un ami de madam vɔʁkə fam/

« Pilar à M. Joubert : - Non, non pas la police. No faites rien monsieur vous êtes gentil. (00h41m53s- 00h41m56s) ».

Prononciation française :

nō,	nō	pa	la	pōlis.	nə	fet	ɛjē	məsʝø	vuz-	et	zāti
Non,	non	pas	la	police.	Ne	faites	rien	monsieur	vous	êtes	gentil

Prononciation de Pilar :

/non non pa la polis no fet rjã mesier bus et dzãtil/

Les emprunts lexicaux espagnols abondent lorsque les Espagnoles doivent utiliser des termes spécifiques empruntés à la géographie, à la gastronomie ou aux activités domestiques :

« Mari-Carmen : - Je m'appelle Mari-Carmen, je viens de *Toledo, España*... J'aime beaucoup le ménage, *planchar* (repasser), je fais *paella* très bien [...], *tortillas de patatas de champiñones* (omelettes aux pommes de terres et aux champignons)...

Amparito : - Je m'appelle Amparito, je viens de *Salamanca*. [...] *croquetas*, et *las albóndigas* et les *tortilla española*.

Maria Isabel : - Je m'appelle Maria Isabel, je viens de *Segovia*. (00h00m023s - 00h01m01) ».

Ils sont également utilisés pour leur paronymie, la compréhension est donc maintenue, afin de créer un effet comique :

« Le plombier : - Les toilettes, eh, ce n'est pas fait pour mettre n'importe quoi.

Carmen : - Non, les toilettes c'est fait pour mettre la *mierda*. (00h24m57s - 00h25m00s) ».

Les calques erronés d'hispanismes ou de gallicismes sont également présents¹³. Ils peuvent être lexicaux... :

«Vendeur de journaux : - Demandez *L'Humanité* !

Carmen : - Le journal de la lutte contre les *exploteurs*¹⁴ (de l'espagnol *explotadores*, au de lieu de « exploiters »). (00h35m18s - 00h35m35s) »

...ou syntaxiques :

« Pilar à M. Joubert : - On fait une fête et vous êtes invité.

M. Joubert : - Ah non, malheureusement, je ne peux pas, ma femme m'attend.

Pilar : - **Pour *la* Madame Joubert, elle peut venir aussi.

Dolores : - Oh, la Madame Joubert, elle est très élégante. (00h59m39 - 00h59m46) [...]

Dolores : - Moi, je m'**en* méfie des baignoires. (01h01m25s). »

L'un des atouts majeurs du film réside dans la place et le rôle accordés au sociolecte espagnol et au xénolecte français qui jouissent d'un statut identitaire à part entière puisqu'ils ne font pas l'objet de traduction (ni sous-titrée ni doublée) dans la version originale.

Dans la version doublée en Espagne, les rôles linguistiques des sociolectes, espagnol et français, sont inversés comme le requiert le principe de doublage. Ainsi, si dans la version originale, la langue 1 est le français, et la langue 2¹⁵ l'espagnol, dans la version doublée, la L1 est l'espagnol, et la L2 est le français, doublé et adapté de façon très approximative voire fautive. Les situations des dialoguées interculturelles peuvent devenir alors de véritables galimatias interlinguistiques.

3. ALTERNANCES CODIQUES DE LA VERSION DOUBLÉE

Le doublage est l'une des techniques de la traduction audiovisuelle qui consiste en « la traduction et l'ajustement d'un scénario d'un texte audiovisuel et l'interprétation de cette traduction par les acteurs, sous la direction du directeur du doublage et les conseils d'un assistant linguistique¹⁶ ». Un bon doublage, selon ce même auteur, doit remplir les conditions standard suivantes : synchronisation labiale, dialogues crédibles et réalistes, cohérence entre les images et les dialogues, traduction fidèle au texte d'origine, résultat d'un processus de traduction audiovisuelle.

3.1. PROCESSUS DE TRADUCTION AUDIOVISUELLE

©Emon, le distributeur du film, est l'entreprise chargée de distribuer le texte audiovisuel étranger pour le diffuser dans le pays de la langue source (l'Espagne). C'est elle qui décide quelle modalité de traduction va être utilisée (version doublée ou sous-titrée) et du titre du film (*Las chicas¹⁷ de la sexta planta*). Elle adopte le glossaire terminologique et, en cas de doublage, elle décide quels acteurs s'en chargeront.

L'adaptateur (dialoguiste) a pour objectif de faire coïncider la traduction et l'interprétation des acteurs originaux au moyen de la synchronie labiale, la synchronie kinésique et l'isochronie¹⁸.

Le réviseur s'occupe de veiller sur la correction grammaticale et lexicale des dialogues traduits.

Le traducteur du texte audiovisuel s'occupe de la traduction du texte de la langue source vers celui de la langue cible. La TAV (traduction audiovisuelle) est une traduction subordonnée¹⁹ à des restrictions qui portent sur le contenu et la synchronisation temporelle

dans le cas du doublage. Le traducteur audiovisuel devra prendre en compte des composantes acoustiques et visuelles afin de respecter la synchronisation, au détriment de la forme correcte ou usuelle du texte source :

[...]le travail du traducteur se trouve influencé par l'image, et cela conditionne les méthodes de travail, les stratégies et les techniques utilisées pour la restitution du sens [...]. Les énoncés de langue source doivent être, d'un point de vue formel, les plus proches de l'original. Il s'agit, dans ce cas, de réaliser une traduction par équivalence formelle, qui, par contre, doit restituer le sens²⁰.

Ces contraintes pèsent sur le résultat de la traduction qui va subir des altérations plus ou moins heureuses selon la qualité du doublage. En ce qui concerne le film à l'étude, ces altérations renvoient principalement à l'incohérence de l'alternance codique et à une traduction parfois erronée et lacunaire, ce qui rend la version doublée peu satisfaisante voire parfois incompréhensible.

3.2. INCOHÉRENCES DANS L'ALTERNANCE CODIQUE

D'un point de vue linguistique, dans la version doublée les francophones sont identifiables par deux marqueurs. Le premier, majoritaire, est phonétique avec essentiellement la prononciation uvulaire du [ʁ] (<r>). Ce qui paraît peu étrange et invraisemblable dans la mesure où d'autres gallicismes phonétiques sont généralement repérés chez les hispanophones parlant le français (tableau 3). Ce marqueur linguistique identitaire n'a pourtant pas lieu d'être car les téléspectateurs espagnols assimilent, selon les règles du doublage, qu'il s'agit d'acteurs espagnols jouant des personnages francophones, comme c'est le cas, par exemple, dans la version doublée de *L'auberge espagnole* (2002) (*La casa de locos*), film dans lequel les personnages français à Barcelone sont doublés en espagnol sans accent français. On peut alors en déduire que ce [ʁ] joue non pas tant le rôle de marqueur géolectal mais plutôt celui de marqueur sociolinguistique, celui de la bourgeoisie parisienne, employeurs de femmes de ménage espagnoles.

Le deuxième marqueur est d'ordre lexical et syntagmatique, avec la présence d'emprunts jalonnant les dialogues en espagnol. Lorsqu'il s'agit d'une unité lexicale simple, ils sont utilisés principalement pour les formes d'adresse et de salutations (M. Joubert : « Bonjour Madame Triboulet » / Conception à Mme Triboulet : « Ah Bonjour Madame Triboulet, *es mi sobrina* » / M. Joubert à Suzanne : « ma chérie » / « chérie ») ou pour des adverbes (Maria à Suzanne : « *Gracias*, Madame, oui, Madame, merci, Madame »). Lorsqu'il s'agit

d'unités syntagmatiques, elles ne relèvent pas forcément d'expressions idiomatiques intraduisibles (Germaine : « Qu'est ce qui se passe *abí dentro* (là-dedans) ? »).

Ces emprunts peuvent semer le trouble dans la cohérence dans les tours de parole à tel point que le spectateur finit par ne plus savoir dans quelle(s) langue(s) les personnages sont censés parler. Comme nous l'avons dit, l'espagnol des Français dans la version doublée est censé correspondre au français dans la version originale, et l'utilisation de l'espagnol dans la version originale devrait équivaloir à l'espagnol dans la version doublée. Or, ce n'est pas toujours le cas.

M. Joubert s'adresse à un marchand de journaux « Bonjour, Monsieur, *tiene* (vous avez) *el* (le) Figaro ? ». On comprend mal l'utilité des formules de salutation et d'adresse en français dans la mesure où elles ne sont pas difficiles à doubler en espagnol.

Conception, au moment de se présenter à M. Joubert mélange le français et l'espagnol alors que l'actrice, qui fait sa propre doublure, sait parfaitement parler français :

Version originale en français	Version doublée en espagnol
Conception : « Moi, Concepción García, je suis la tante de María » (00h22m46)	« Moi, Concepción García, je suis la tía de María » (00h04m31s)

Tableau 4

Pourquoi M. Joubert, lorsqu'il souhaite appeler en Espagne, s'adresse à l'opératrice en français alors que, dans la version originale, il parle en français ?

La scène d'apprentissage de la prononciation espagnole du « j » pose problème car M. Joubert, avant cet épisode, prononce correctement ce son [x]. Alors pourquoi le lui faire prononcer comme un « y » (« *yamón* », [lamón]) pendant l'apprentissage ?

Pourquoi le maître de cérémonie, Gérard, demande-t-il à Maria et à Dolores si elles sont espagnoles alors qu'auparavant avant même de le savoir, il leur a parlé en espagnol ? :

Gérard : « - Bon moi, je suis Gérard. ¿Y *ustedes*? (Et vous?)

Maria : - Moi, je suis Maria.

Dolores : - Et moi, Dolores.

Gérard : - ¿*Son españolas*? (Vous êtes espagnoles?) (00h52m54s - 00h53m03s)

3.3.

TRADUCTION ERRONÉE

Comme le souligne Mogorrón Huerta :

En traduction audiovisuelle, il est très difficile de savoir si l'erreur est provoquée par la non compréhension du discours de la langue

source, de par 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'image²¹.

Quoiqu'il en soit, dans la version doublée, les erreurs linguistiques sont nombreuses et relèvent autant d'erreurs de traduction que d'erreurs de langue. Voyons quelques exemples.

3.3.1. ERREURS DE TRADUCTION

Les erreurs de traduction concernent celles du signifié. Elles renvoient, pour le film, aux notions de faux-sens ou de création discursive.

Le faux-sens, selon Delisle est :

[une] faute de traduction qui consiste à attribuer à un mot ou à une expression du texte de départ une acception erronée qui altère le sens du texte, sans pour autant conduire à un contresens [...]. Le faux sens résulte habituellement de l'appréciation erronée de la <signification pertinente> d'un mot. Ce glissement de sens dû à une interprétation fautive conduit généralement à une <impropriété> [...]. Le faux sens est une erreur moins grave qu'un contresens ou un non-sens car il ne dénature pas complètement le sens du texte de départ. Néanmoins, la ligne de démarcation entre le faux sens et le contresens est parfois difficile à tracer²².

Parmi les faux-sens, on pourra citer ceux qui résultent d'un hyperonyme (tableau 5) ou d'un isonyme (tableau 6 et tableau 7).

Version originale en français	Version doublée en espagnol
Mme Triboulet à M. Joubert : « Vous devriez parler au <u>syndic</u> »	« <i>Debería hablar con el encargado</i> » [Vous devriez parler au responsable] (00h04m31s)

Tableau 5

La version doublée, au lieu de *presidente/administrador* > *syndic*, emploie le terme général (hyperonyme) « responsable ».

Dans le tableau 6, « œufs-coque » est traduit par un autre terme spécifique qui appartient à la même classe sémantique (isonyme): « *buevos duros* » (œufs durs) :

Version originale en français	Version doublée en espagnol
M. Joubert à Germaine : « ... pour les œufs-coques, c'était trois minutes et demi [...] » Germaine à M. Joubert : « Ce n'est pas le moment de m'ennuyer avec votre œuf. » (00h03m12s-00h03m18s)	M. Joubert à Germaine « ... <i>los huevos duros, hay que dejarlos tres minutos y medio [...].</i> » Germaine à M. Joubert : « <i>No me hable ahora de sus huevos duros.</i> » (00h03m35s-00h03m41s)

Tableau 6

Dans le tableau 7, « boîte à cirage » est traduit par un autre isonyme : « caja de zapatos » (boîte à chaussures) :

Version originale en français	Version doublée en espagnol
M. Joubert à Conception : « Et l'argent que vous n'envoyez pas ? » Conception à M. Joubert : « Moi, je le garde dans une boîte à cirage » (01h10m07s - 01h10m12)	M. Joubert à Conception : « <i>¿Y el dinero que no envía?</i> » Conception à M. Joubert : « <i>Lo guardo en una caja de zapatos.</i> » (01h13m17s - 01h13m21s)

Tableau 7

On compte également des procédés de création discursive, c'est-à-dire une « formulation retenue [qui] est nouvelle par rapport aux mots du texte de départ et [qui] n'est valable que pour le contexte où elle figure²³ ». Dans le film, lorsque les scènes comportent des références au français, la version doublée les remplace par le thème de l'éducation des Espagnoles :

Version originale en français	Version doublée en espagnol
Germaine à Maria : « Et vous parlez déjà le français ? » Maria à Germaine : « J'ai appris chez les bonnes sœurs. »	Germaine à Maria : « <i>Pareces muy educada.</i> » [« Tu sembles bien élevée »] Maria à Germaine : « <i>Estudié con las monjas.</i> » (00h09m20s). [J'ai étudié chez les bonnes soeurs]

Tableau 8

Version originale en français	Version doublée en espagnol
Amie de Suzanne à l'heure du thé « Il y a celles qui ne parlent pas un mot de français, il y a celles qui se débrouillent, elles ont appris le français, je ne sais d'où, dans des couvents »	« <i>Hay algunas que no parecen muy finas pero otras tienen educación, no sé de dónde la aprenden, quizás en sus conventos.</i> » (00h11m31s-00h11m36s) [« Il y en a qui ne semblent pas être très raffinées mais il y en a qui ont de l'éducation, je ne sais pas où elles la reçoivent, peut-être dans leurs couvents »]

Tableau 9

La réécriture, dans ces exemples, est complète et semble injustifiée puisque la traduction littérale n'aurait pas entravé la cohérence de la scène. En effet, pourquoi, dans le premier extrait, avoir retiré la référence au français de Maria alors qu'elle avait dit précédemment une phrase

en français: « Tenez, prenez ça [...] (00h09m10s-00h09m12s) » ?

Dans ces deux autres cas, la création discursive ne conserve ni l'information ni le registre de la langue source :

Version originale en français	Version doublée en espagnol
Teresa à Mme Germaine : « Je vous prévient c'est tout bouché là-dedans ».	« <i>Le aviso que no es muy agradable</i> » (00h02m44s). [« Je vous prévient que ce n'est pas très agréable »]

Tableau 10

3.3.2. LES FAUTES DE LANGUE PAR HISPANISME

Les fautes de langue concernent le signifiant ou la syntaxe. Elles sont dues à la méconnaissance de la langue source ou à un impératif de doublage qui n'est pas linguistique.

La version doublée comporte de nombreux hispanismes phonétiques lexicaux et syntaxiques.

Version originale en français	Version doublée en espagnol
M. Joubert au téléphone : « Bonjour Mademoiselle, est-ce que vous auriez la gentillesse de me passer l'inter en Espagne, s'il vous plaît ? » (00h29m10s - 00h29m15s)	« Bonjour Mademoiselle, est-ce que vous avez la gentillesse de me passer avec Espagne, por favor ». (00h30m38s - 00h30m41s)

Tableau 11

Cette traduction est fautive à bien des égards. Sur le plan phonétique « gentillesse » est prononcé « *gentillesse ». Le présent de l'indicatif « avez » est mal venu dans ce type de demande. L'usage fautif de la préposition dans « me passer avec » est un calque de l'expression espagnole « *pasarme con* ». L'omission fautive de l'article défini devant le nom de pays est aussi attribuée à l'espagnol.

Version originale en français	Version doublée en espagnol
M. Joubert en voyant l'état insalubre des toilettes communes du 6 ^e étage : « Ah, oui, oui... »	« ¡Qué asco! » [« Comme c'est dégoûtant ! »]

Tableau 12

La scène du marché est également illustrative :

Version originale en français	Version doublée en espagnol
« Ils sont de ce matin de Brest » (00h18m40s - 00h18m42s) « Madame, on ne touche qu'avec les yeux » (00h18m54s - 00h18m56s)	« <i>Ce sont de ce matin</i> » (00h19m41s-00h19m43s) « Madame, <i>ne se toca pas</i> » (00h19m57 - 00h19m59)

Tableau 13

Ici, « ce sont de... » est un calque de l'espagnol « *son de...* ». Quant à « *ne se toca pas* », l'énoncé est difficilement intelligible et bien

étrange car il mêle la négation française « ne...pas » avec le verbe espagnol.

CONCLUSION

Dans la version originale, l'alternance codique en communication exolingue ou endolingue a une fonction de mostration ; montrer l'altérité avec vérisimilitude, et par la même occasion, prendre en charge une certaine critique sociale qui dénonce la précarité de la vie des domestiques (chambres exigües, sanitaires communs, problèmes de plomberie, travail très dur, harcèlement sexuel) et la stratification de la société des années 60 qui rangeait volontiers ses classes sociales par étages.

Cette alternance codique s'opère sur plusieurs niveaux linguistiques permettant un entrelacs bi-langue de dialogues. Sur le plan intertextuel, les échanges endolingues sont majoritaires car ils permettent aux spectateurs d'accéder à la culture populaire des femmes de ménage espagnoles moyennant la langue vernaculaire (astuces pour faire briller l'argenterie, conversations sur leurs patrons, etc.). Sur le plan interphrastique, les communications endolingue et exolingue font prévaloir la spontanéité et l'émotivité débordante, voire incontrôlée des Espagnoles, qu'il s'agisse de scènes soulevant un problème (le courrier de Dolores, échanges entre Carmen et Dolores avec une toile de fond idéologique) ou d'épisodes plus joyeux (l'appel téléphonique de Dolores, scène de la loge de Pilar). Le taux de pénétration dans la culture populaire espagnole dépendra du degré de connaissances linguistiques et idiomatiques du spectateur, que le réalisateur n'a pas souhaité faire traduire (*Anda, mujer / Mucho cuidadito / Y a mí, ¿Qué me dices? / Me ha quedado buenísimo / ¡Qué bonita!*). Sur le plan intraphrastique, les interférences transcodiques abondent, participant ainsi à l'authenticité des rôles joués par les actrices espagnoles. Elles concernent les emprunts espagnols lexicaux (*Mierda / Tortilla de patatas / Segovia / Burgos...*), les calques fautifs créant des barbarismes lexicaux (*Exploiteurs*), des solécismes (« Je ***Pour la** madame, elle peut venir aussi » / « Je m'***en** méfie des baignoires ») ou des erreurs phonétiques.

La version doublée est nettement moins réussie dans la mesure où elle ne témoigne pas toujours d'une alternance codique cohérente et comporte de nombreuses erreurs de traduction et de langue qui peuvent s'expliquer par une traduction à plusieurs. En effet, interviennent les acteurs, le directeur du doublage, le dialoguiste ou le réviseur qui peuvent introduire des modifications :

Un point faible de cette chaîne de travail réside dans le fait que le dialoguiste n'a pas à connaître la langue originale du film,

ce qui, ajouté aux pressions du calendrier et au possible manque de coordination avec le traducteur, peut entraîner une accumulation d'erreurs non souhaitables [...]²⁴.

Si le film s'est vu récompensé, en 2012, d'un César de la meilleure actrice pour un second rôle pour Carmen Maura et de deux nominations au César des meilleurs costumes et des meilleurs décors, la version doublée diffusée en Espagne a essuyé bien des critiques : vision stéréotypée des Espagnoles et mauvais doublage en étaient les principaux motifs.

NOTES

1. Le sociolecte est « la variété de langue parlée par une communauté, un groupe socio-culturel [...] », M.-L. Moreau, *Sociolinguistique. Les concepts de base*, Sprimont, Mardaga, 1997, p. 265.

2. « Les langues vernaculaires sont celles qui dans un pays où coexistent plusieurs langues sont propres à chacune des communautés linguistiques », F. Neveu, *Lexique des notions linguistiques*, Paris, Armand Colin, 2005, p. 118.

3. Le xénolecte, tel qu'il est défini dans Cuq renvoie au « parler spécifique de locuteurs s'exprimant dans une langue qui leur est étrangère [...] », J.-P. Cuq, *Dictionnaire de didactique du français langue étrangère et seconde*, CLE, 2003, p. 247.

4. R. Porquier, « Communication exolingue et apprentissage des langues », in PY B. (éds), *Acquisition d'une langue seconde III, Encrages*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, Neuchâtel, Centre de Linguistique Appliquée, 1984, p. 18.

5. « *Un reflejo cinematográfico de los flujos migratorios procedentes de numerosos focos orientados hacia Europa desde mediados del siglo XX.* », J. E. Monterde, *El sueño de Europa: cine y migraciones desde el Sur. Dreams of Europe: cinema and migrations from the South*, Granada, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2008, p. 9.

6. « *La lengua [...] define la identidad de sus hablantes especialmente en los casos en que dichos tienen la opción de la elección de lengua en su vida cotidiana por formar parte de una comunidad multilingüe. A la hora de representar a dichas comunidades en la ficción cinematográfica, la actitud de los hablantes en el relato fílmico con respecto a la lengua se convierte en elemento definitorio de los caracteres y, por ende, de la propia trama* », C. López Delgado, *Las voces del otro. Estudio descriptivo de la traducción para el doblaje de películas multilingües*, Universidad de Granada, Granada, 2007, p. 97.

7. M. Clyne, *Dynamics of Language Contact*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, p. 70-96.

8. Voir, par exemple, Poplack (1980), Grosjean (1984), Gumperz (1989), Muysken (1994), Lüdi, Py (2003), Poplack, Zentz, Dion (2012).

9. F. Grosjean, « Le bilinguisme et le biculturalisme: essai de définition » in TRANEL 19, Université de Neuchâtel-Suisse, Institut de Linguistique, 1993, p. 22.

10. « *Sometimes switching occurs between the turns of different speakers in the conversation, sometimes between utterances within a single turn, and even within a single utterance.* », L. Milroy, P. Muysken (eds), *One speaker, two languages crossdisciplinary perspectives on code-switching*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995, p. 9.

11. « Una interferència, en sentit ampli, és un canvi lingüístic (= una innovació, una pèrdua, una substitució) que té lloc en una llengua A [...], i que és motivat directament per la influència d'una llengua B [...]. », L. Payrató, *La interferència lingüística: comentaris i exemples català-castellà*, Barcelona, Curial, 1985, p. 58.

12. « *The translator acts as an intermediary between two other people* », B. Harris, B. Sherwood, *Translating as an Innate Skill* in D. Gerver, H. W. Sinaiko (eds), *Language Interpretation and Communication*, Nueva York y Londres, Plenum Press, 1978, p. 165.

13. Les phonèmes fautifs sont retranscrits en gras.

14. Ils sont souvent commis par deux Espagnoles, Dolores et Carmen, qui ont un accent espagnol beaucoup plus prononcé lorsqu'elles parlent français alors que Conception et Maria parlent un français plus correct.

15. La langue 1 (L1), langue-source, est celle qui domine dans un long-métrage, et qui correspond à la langue de la société d'accueil de la diégèse du film, et par conséquent, la langue maternelle du public auquel est adressé le film. La langue 2 (L2), langue-cible, est celle dans laquelle est traduit le texte audiovisuel pour sa distribution.

16. « *la traducción y ajuste de un guión de un texto audiovisual y la posterior interpretación de esta traducción por parte de los actores, bajo la dirección del director del doblaje y los consejos del asesor lingüístico.* », F. Chaume, *Cine y traducción*, Madrid, Cátedra, 2004, p. 32.

17. Il est curieux d'observer que « femmes » ait été traduit par *chicas* (filles) au lieu de *mujeres* (femmes).

18. L'isochronie est l'adéquation entre la durée des répliques originales et celle des répliques doublées, F. Chaume *Cine y traducción...*, p. 72-73.

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

20. « [...] *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.* », M. J. Chaves García, *La traducción cinematográfica: el doblaje*, Huelva, Servicio de Publicaciones, Universidad de Huelva, 2000, p. 100.

21. P. Mogorrón Huerta, « Problèmes d'équivalence et perte d'information en traduction audiovisuelle », *Synergie Tunisie*, 3, Tunis, 2012, p. 13.

22. J. Delisle, H. Lee-Jahnke, M. C., Cormier, *Terminologie de la traduction*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins, 1999, p. 40.

23. J. Delisle, M. A. Fiola, *La traduction raisonnée : manuel d'initiation à la traduction professionnelle de l'anglais vers le français*, Ottawa, University of Ottawa Press, 2013.

24. « 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 [...] », J. Díaz Cintas, *Teoría y práctica de la Subtitulación. Inglés-Español*, Barcelona, Ariel, 2003, p. 87.

BIBLIOGRAPHIE

Chaume F., *Cine y traducción*, Madrid, Cátedra, 2004.

Chaves García M. J., *La traducción cinematográfica: el doblaje*, Huelva, Servicio de Publicaciones, Universidad de Huelva, 2000.

Clyne M., *Dynamics of Language Contact*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003.

Cuq J.-P., *Dictionnaire de didactique du français langue étrangère et seconde*, CLE, 2003.

Delisle, J., Lee-Jahnke, H., Cormier M. C., *Terminologie de la traduction*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins, 1999.

Delisle J., Fiola M. A., *La traduction raisonnée : Manuel d'initiation à la traduction professionnelle de l'anglais vers le français*, Ottawa, University of Ottawa Press, 2013.

Díaz Cintas J., *Teoría y práctica de la Subtitulación. Inglés-Español*, Barcelona, Ariel, 2003.

Gambier Y., « La traduction audiovisuelle : un genre en expansion » in *Meta: Journal des traducteurs*, vol. 49, 1, avril, 2004, p. 1-11, page consultée le 19 décembre 2016, <http://id.erudit.org/iderudit/009015ar>

Grosjean F., « Vers une psycholinguistique expérimentale du parler bilingue, Devenir Bilingue-Parler Bilingue » in *Actes du 2^e colloque sur le bilinguisme*, Université de Neuchâtel, 20-22 septembre 1984, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1987, p. 115-132.

Grosjean F., « Le bilinguisme et le biculturalisme : essai de définition » in *TRANEL 19*, Université de Neuchâtel-Suisse : Institut de Linguistique, 1993, p. 13-41.

Gumperz J. J., *Sociolinguistique Interactionnelle : une approche interprétative*, Université de la Réunion, L'Harmattan, 1989.

Harris B., Sherwood B., « Translation as an Innate Skill » in D. Gerver, H.W. Sinaiko (eds), *Language, Interpretation and Communication*, New York-London, Plenum Press, 1978, p. 155-170.

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

López Delgado C., *Las voces del otro. Estudio descriptivo de la traducción para el*

doblaje de películas multilingües, Granada, Universidad de Granada, 2007.

Lüdi G., Py B., *Être bilingue*, Bern, Peter Lang, 2003.

Milroy L., Muysken P. (eds), *One speaker, two languages crossdisciplinary perspectives on code-switching*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995.

Monterde J. E., *El sueño de Europa: cine y migraciones desde el Sur. Dreams of Europe: cinema and migrations from the South*, Granada, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2008.

Moreau M.-L., *Sociolinguistique. Les concepts de base*, Sprimont, Mardaga, 1997.

Muysken P., « The typology of code-switching », in F. Sierra, M. Pujol, H. den Boer (eds), *Las lenguas en la Europa Comunitaria*, Amsterdam, Rodopi (Diálogos Hispánicos 15-3), 1994, p. 11-21.

Neveu F., *Lexique des notions linguistiques*, Paris, Armand Colin, 2005.

Poplack S., « Sometimes I'll start a sentence in Spanish Y TERMINO EN ESPAÑOL: toward a typology of code-switching », *Linguistics* 18, 1980, p. 581-618.

Poplack S., Zentz L., Dion N., « What counts as (contact-induced) change », *Bilingualism: Language and Cognition* 15, 2, 2012, p. 247-254, page consultée le 19 décembre 2016, <http://www.sociolinguistics.uottawa.ca/shanapoplack/pubs/articles/PoplackZentzDion2012CIC.pdf>

Porquier R., « Communication exolingue et apprentissage des langues », in PY B. (éds), *Acquisition d'une langue seconde III, Encrages*, Presses Universitaires de Vincennes, Neuchâtel, Centre de Linguistique Appliquée, 1984, p. 17-47.

TABLE DES MATIÈRES

PRÉFACE

INTERCAMBIAR CULTURA

Luis Alberto de Cuenca, Real Academia de la Historia. Madrid (Espagne)

PRÉSENTATION GÉNÉRALE DE L'OUVRAGE

Françoise Richer-Rossi, Université Paris Diderot-Paris 7

9

PARTIE I

LES ÉVÉNEMENTS CULTURELS : APPROCHES PROFESSIONNELLES

REGARDS CROISÉS : QUELQUES PARTENARIATS INTERNATIONAUX DU MUSÉE D'ORSAY

Ophélie Ferlier-Bouat, conservateur au musée d'Orsay

23

URBANISME ET ART : UN LANGAGE FÉDÉRATEUR

Isabelle Lasternas, Géographe - Urbaniste

30

SÉNÉGAL FRANCE USA : ANCIENS ET NOUVEAUX COMMERCES TRIANGULAIRES

Myriam Odile Blin, Université de Rouen

41

L'ENGAGEMENT CULTUREL. CAS DU MITCHELL'S PLAIN ORAL HISTORY PROJECT EN AFRIQUE DU SUD

Ludmila Ommundsen Pessoa, Université Paris Diderot-Paris 7

63

| |

LE THÉÂTRE SANS FRONTIÈRES.
L'ART, REMPART CONTRE LES EXTRÉMISMES
Pierrette Dupoyet, Auteure dramatique, comédienne et metteur en scène
80

PARTIE II

ANCRAGES POLITIQUES ET SOCIÉTAUX

LES VERTUS MORALES :
UN « DIALOGUE » ENTRE MOZI ET PLATON
Jun Liu, Université Paris Diderot-Paris 7
95

UN BARBARE AU JAPON : LES JAPONAIS ONT-ILS UNE FAÇON
PARTICULIÈRE DE CONCEVOIR LEUR RELATION AVEC LES
AUTRES CULTURES ?
Frédéric Burguière, Président de la société de conseil FB Asia France
113

LA RÉFORME DES INSTITUTIONS POLITIQUES JAPONAISES
À PARTIR DES ANNÉES 1990 : LES EMPRUNTS FAITS AU
MODÈLE BRITANNIQUE DE WESTMINSTER
Arnaud Grivaud, Université Paris Diderot-Paris 7
122

LES BASES INTERCULTURELLES POUR L'EUROPE SELON
JORGE SEMPRUN
Jaime Céspedes, Université d'Artois
146

PARTIE III

TRADUIRE LE CULTUREL : CLICHÉS ET IMPLICITE(S)

CINÉMA BRITANNIQUE, CINÉMA FRANÇAIS : INSPIRATIONS,
CONFRONTATIONS, COLLABORATIONS
Isabelle Cases, Université de Perpignan Via Domitia
163

LE TRANSFERT CULTUREL EN PUBLICITÉ AUDIOVISUELLE
Isabel Cómite Narváez, Université de Málaga
180

ALTERNANCES CODIQUES *DANS LES FEMMES DU 6^e ÉTAGE*
ET SAVERSION DOUBLÉE EN ESPAGNE
Stéphane Patin, Université Paris Diderot-Paris 7
197

LANGUES ET SOCIOANALYSE
D'UN OBJET INTERCULTUREL
Jean-Michel Benayoun, Université Paris Diderot-Paris 7
220

PRÉSENTATION DES AUTEURS
235

Langues, cultures, représentations
Directeur de collection Jean-Michel Benayoun

Quand les cultures se rencontrent, quand les regards se croisent et que les valeurs se mesurent à des aunes différentes, quand la découverte se révèle source d'interrogation, de défiance mais aussi d'enthousiasme et de richesse, s'ouvre alors le large éventail des approches entre crainte et séduction, médiation et négociation, bras de fer et de brassage(s).

Les échanges culturels se trouvent au cœur de cet ouvrage. 13 enseignants-chercheurs et professionnels du monde des arts y livrent des réflexions et des témoignages sur l'engagement intellectuel et politique en Afrique, Amérique, Asie, Europe. Ils soulignent la part du dialogue tant sur le plan humain qu'économique et social et nous invitent à la pluralité des regards. Aussi le livre prend-il divers chemins ; il nous emmène du musée d'Orsay à l'Art Institute de Chicago, mais aussi à la Galleria civica d'arte moderna e contemporanea de Turin. Il fait une pause dans la rue où le *street art* égaie le quotidien en racontant leur ville aux passants. Il donne des exemples d'engagements culturels ambitieux dans des continents lointains et même dans des pays en guerre. Il se penche sur la problématique des langues dans le cadre d'œuvres cinématographiques et de publicités qui transportent des stéréotypes culturels via la globalisation des marchés.

Il n'y a pas de cultures individuelles mais une seule Culture qui les englobe toutes, depuis l'Islande des sagas à la Russie de La Geste du prince Igor, depuis l'Amérique du Popol Vuh au Japon millénaire de Madame Murasaki ou aux grands poètes chinois de la dynastie Tang. C'est pour cette raison que la traduction existe : elle unifie des traditions diverses, elle facilite l'entrée en des lieux inaccessibles, elle suscite des mouvements littéraires ou artistiques, elle agite sans cesse le shaker du génie humain pour en tirer le cocktail qui tonifie les esprits et les cœurs de tous.

Luis Alberto de Cuenca, Real Academia de la Historia,
Madrid

Agrégée d'espagnol, Françoise Richer-Rossi est Maître de Conférences en civilisation espagnole à l'Université Paris Diderot-Paris 7, Sorbonne Paris Cité.

25 euros

978-2-35692-153-6

D' une culture à l' autre. Bras de fer et brassages(s)

Michel Houdiard Éditeur