

1. Introduction

Lorsque j’ai appris que nous serions amenés à réaliser une traduction non littéraire dans le cadre de ce mémoire, le choix du sujet de la traduction audiovisuelle s’est naturellement imposé à moi : ayant travaillé dans ce secteur pendant près de deux ans avant ma reprise d’études (et exerçant cette activité à mon compte depuis l’entrée en ce master), je disposais jusque-là d’une expérience purement pratique dans ce domaine. Ce mémoire a donc été pour moi l’occasion d’acquérir des connaissances théoriques sur la traduction audiovisuelle et de me familiariser non seulement avec les termes techniques en espagnol, mais aussi avec le vocabulaire spécialisé en français. J’avais sur ce point quelques lacunes étant donné que j’avais travaillé dans une entreprise allemande.

Malgré ma satisfaction globale par rapport au choix du sujet, qui m’a beaucoup apporté et me sera sans doute utile dans ma vie professionnelle, je me suis heurtée à la difficulté de constituer un glossaire issu d’un corpus dont les termes spécifiques ne sont pas toujours suffisamment marqués culturellement et souvent trop transparents. Le grand nombre de termes anglais usuels dans le monde du cinéma et de la télévision ne m’a pas non plus facilité la tâche.

Le choix des textes s’est avéré plus difficile que je ne le pensais : je m’étais procuré deux livres qui me paraissaient convenir parfaitement à mon sujet, à savoir l’ouvrage « La traducción para el doblaje y la subtitulación » auquel ont contribué grand nombre d’universitaires et de professionnels de la traduction audiovisuelle, ainsi que « El método de traducción – Doblaje y subtitulación frente a frente » livre basé sur la thèse de doctorat de José Luis Martí Ferriol. Mais j’avais du mal à trouver des textes présentant un réel intérêt d’un point de vue traductologique étant donné le style sobre et relativement simple d’un grand nombre des textes. J’ai ainsi écarté l’ouvrage de José Luis Martí Ferriol qui m’a tout de même été utile pour le glossaire par la suite, pour me tourner vers les différents chapitres de « La traducción para el doblaje y la subtitulación » dont nous avons retenu finalement des extraits des chapitres XV et XVII, sans compter le chapitre IX qui nous avait convaincus dès le départ par sa syntaxe et un lexique plus complexes. Un extrait de l’article « El espectador y la traducción audiovisual » par Roberto Mayoral Asensio, paru dans l’ouvrage « La traducción en los medios audiovisuales » choisi notamment pour les termes techniques qu’il contient, est venu compléter ce corpus.

Le chapitre IX de l’ouvrage rédigé par Miguel Duro Moreno traite des calques en traduction audiovisuelle ainsi que de leur impact sur la norme de l’espagnol péninsulaire. Outre les difficultés de traduction déjà mentionnées, ce chapitre contient de nombreux exemples de traductions calquées sur l’anglais, et soulève donc le problème de la traductibilité d’observations métalinguistiques telles qu’elles figurent par exemple dans la longue liste extraite d’un ouvrage de Grijelmo (p. 174 de « La traducción para el doblaje y la subtitulación »).

Dans une traduction pragmatique, on aurait sans doute tendance à adapter ces exemples à la langue cible ou à les supprimer tout court. Options que nous avons pourtant écartées dans le cadre de ce mémoire, ce qui a conduit à des solutions quelque peu insatisfaisantes de par leur manque d'applicabilité dans un contexte professionnel. Face à l'impossibilité de transposer ces exemples de calques d'un système linguistique à un autre, nous avons opté pour la solution de laisser l'original en espagnol et de traduire les explications en français.

Le traitement de la liste de calques en annexe du chapitre IX était plus délicat encore : nous avons cédé à la tentation de confronter les calques espagnols relevés par l'auteur dans les deux films et la série étudiés aux solutions plus ou moins littérales des versions françaises. En effet, l'hypothèse que suppose une telle approche, à savoir une occurrence des mêmes erreurs (de calques) aux mêmes endroits, ne paraît que peu réaliste et ne rend sans doute pas justice aux traducteurs français, qui dans l'ensemble ont effectivement trouvé des solutions idiomatiques. Par ailleurs, quant au jugement du travail fourni par les traducteurs espagnols, une certaine prudence est de mise, étant donné le haut degré de non-conformité que nous avons pu relever entre les répliques en anglais figurant dans la liste et celles qui apparaissent effectivement dans le matériel audiovisuel. Ainsi, malgré deux visionnages du long-métrage *Titanic*, seule la moitié des huit répliques en anglais a pu être identifiée. L'ampleur du corpus de *Miami Vice*, qui comprend cinq saisons d'environ 20 à 25 épisodes chacune, n'ayant pas permis un visionnage de l'intégralité du matériel, il est difficile de juger de la pertinence des répliques indiquées. Observons tout de même que le visionnage de trois saisons en intégralité (2-4) ainsi qu'une dizaine d'épisodes des autres saisons n'a révélé l'occurrence que de onze répliques sur 39 et qui ne correspondaient pas toujours exactement à la phrase citée par Miguel Duro Moreno. Par contre, le long-métrage *La leçon de piano* de Jane Campion ne laisse guère de doute sur l'inexactitude du travail mené par l'auteur de cette liste : il s'agissait visiblement de fustiger des calques là où de toute évidence, il n'y en avait pas : ainsi, mises à part trois répliques qui apparaissent effectivement telles quelles dans le film, les dix autres sont clairement identifiables au niveau du sens, mais exprimées de manière tout à fait différente par les personnages à l'écran. On trouve par exemple dans la liste de Miguel Duro Moreno la phrase anglaise « I can't read. », rendu en espagnol selon lui par le calque « Yo no puedo leer. » alors que la phrase prononcée dans le film est la suivante : « I'm not able to read. ». Voici un autre exemple probant : la phrase « Levántela más » se référant à une jupe et prétendument calquée sur « Raise it more. » est clairement censée traduire la phrase anglaise du film « Lift it higher. ». On constate le même genre de divergences ainsi qu'une volonté apparente de « fabriquer » des calques dans les autres exemples. Je regrette de ne pas avoir eu l'occasion de visionner les versions espagnoles afin de vérifier si les traductions indiquées sont authentiques et donc effectivement discutables. Précisons enfin que faute d'indications sur la nature des traductions données (sous-titrage ou doublage), j'ai toujours indiqué les deux en français. Pour les nombreux exemples où je n'ai pas pu trouver la réplique qui apparaissait dans la liste, j'ai proposé mes propres traductions en français.

J'ajouterais encore que, mise à part la découverte de la théorie et de l'histoire de la traduction audiovisuelle ainsi que des termes spécifiques de ce domaine, j'ai notamment apprécié le fait que ce mémoire m'ait dans une certaine mesure poussée à revoir les outils dont je me servais principalement pour réaliser des traductions (surtout dans le cas de mes traductions entre langues étrangères). Afin de saisir réellement la signification du texte espagnol et ensuite les nuances en français, j'ai été amenée à recourir davantage aux dictionnaires unilingues, notamment au Trésor de la langue française bien sûr, mais également au dictionnaire CLAVE que j'ai redécouvert avec plaisir et qui présente l'avantage de fournir des exemples d'usage concrets contrairement au dictionnaire de la RAE.

2. TRADUCTION

- 2.1. *«Eres patético»: el español traducido del cine y de la televisión*
par MIGUEL DURO MORENO

CAPÍTULO IX

«Eres patético»: el español traducido del cine y de la televisión

MIGUEL DURO MORENO

Universidad de Málaga

[...]

3. EL AGENTE INFECCIOSO: EL CALCO

[...]

Duro Moreno (1997, 280), por su lado, pinta el calco del siguiente modo (se refiere, sobre todo, al tipográfico):

El calco es un procedimiento de traducción pura que consiste en tomar prestado de una lengua o una cultura extranjeras un elemento lingüístico o cultural y traducir literalmente los constituyentes que lo componen. El resultado es, pues, una construcción imitativa a veces de la sustancia, a veces de la forma, del elemento original.

Su grandeza y su miseria es que se difunde muy rápidamente en la lengua y en la cultura de llegada. Grandeza —y, por tanto, sobrada justificación— hay en el calco tipográfico cuando éste enriquece el texto término con aportaciones nuevas, inexistentes o impensables, a la grafía con la que está compuesto: las lenguas y las culturas, organismos vivos, precisan renovar su sangre. Pero miseria —y, por tanto, ninguna justificación— hay en él si, en lugar de enriquecer, solivianta, no se acomoda al genio de la lengua o cultura de llegada, no se amolda a las estructuras formales de éstas y al final acaba empobreciendo.

CHAPITRE IX

«Eres patético/Tu es pathétique»: l'espagnol dans les traductions pour le cinéma et la télévision

MIGUEL DURO MORENO

Université de Malaga

[...]

3. L'AGENT INFECTIEUX : LE CALQUE

[...]

Duro Moreno (1997, 280) définit le calque de la manière suivante (en se référant principalement au calque typographique) :

Le calque est un procédé de traduction directe qui consiste à emprunter à une langue ou à une culture étrangères un élément langagier ou culturel et à en traduire littéralement les composants. Le résultat est donc une construction qui imite tantôt la substance, tantôt la forme de l'élément original.

Ce qui fait à la fois la grandeur et la misère du calque est sa diffusion très rapide dans la langue et la culture d'arrivée. Il trouve sa grandeur – et donc sa pleine justification – comme calque typographique qui enrichit le texte cible d'apports nouveaux, inexistants ou impensables dans le système graphique dans lequel celui-ci est écrit : les langues et les cultures, organismes vivants, ont besoin de renouveler leur sang. Mais il y a misère – et donc absence de toute justification – quand, au lieu d'enrichir, le calque altère, ne s'accommode pas au génie de la langue ou de la culture d'arrivée, ne se s'adapte pas aux structures formelles de celles-ci et finit par les appauvrir.

[...]

El calco no es de por sí un procedimiento de traducción repudiable—antes bien, resulta enormemente servicial si se sabe gestionar con solvencia—, pero tiene el grave inconveniente de que, si no se extrema el cuidado al aplicarlo, produce unos efectos de intoxicación lingüística y cultural que pueden afectar (que están afectando ya, de hecho, al español) a la estructura más profunda de un idioma y de una cultura¹.

¹ Grijelmo (2000², 87 y 92-94) avisa con las palabras siguientes sobre el peligro que supone el advenimiento incontrolado de voces calcadas o tomadas en préstamo de otras lenguas:

«En el lenguaje también se producen clones, palabras con los cromosomas copiados y generalmente procedentes de otro ser vivo, de otro idioma. Su introducción en los periódicos y los medios de comunicación —de nuevo la cúpula de la sociedad— parece haber consagrado algunos términos que suponen pequeñas rupturas en la genética de la lengua, que no salen de las profundidades de nuestra historia sino de una superficie ajena, que a su vez provendrá de otros sedimentos, pero en cualquier caso sedimentos que no tienen por qué casar con el genio del idioma español. Esos resultados nos despistan, nos impiden comunicarnos mejor.

»[...] Suman tan alto número los clones que están entrando en el idioma y afectando de muerte, precisamente, a los términos originales a los que se parecen, que hasta pueden componer un diccionario entero. En él se incluirían «agresivo» (que significa «violento» pero no emprendedor), «contemplar» (que no equivale a «regular» o «considerar» algo, sino a recrearse con la vista), «convencional» (que quiere decir «fruto de un acuerdo» pero no «tradicional»), «confrontar» (que no invoca un «enfrentamiento», sino una comparación), «corporación» (que no es sinónimo de «gran empresa» sino (de un organismo público formado por varios miembros que constituyen un «cuerpo», por ejemplo, un Ayuntamiento), «crimen» (que define un delito grave, no cualquier delito), «encuentro» (que significa el acto de coincidir en un punto, pero no una «reunión»), «estimar» (que nos habla del aprecio que se sienta hacia alguien o algo, pero no de un «cálculo aproximado»), «honesto» (que sólo significa «honrado» si se habla de conducta sexual), «informal» (que no es «carente de formalidades», sino incumplidor), «en profundidad» (que no significa tratar algo «detenidamente», sino en el fondo del mar, por ejemplo), el ya referido «provocar» (que no equivale a «causar» sino a incitar), «severa» (lo que decimos de una persona rigurosa en su juicio, pero que no podemos aplicar a una enfermedad «grave») «sofisticado» (en español siempre significó «adulterado», «refinado», «afectado»; pero ahora se toma como «avanzado» o «moderno») [...] Todas esas intromisiones [...] hacen daño al idioma, y a nuestras posibilidades de expresión. Lejos de enriquecer el acervo, lo empobrecen porque anulan los matices que ha ido adquiriendo el español durante los siglos y nos quitan las palabras [...].

»Esa pérdida de conceptos y de sutilezas no supone ninguna evolución del idioma como pretenden los defensores del descuido y la dejadez, sino una regresión. Las palabras del árabe o del griego, o del francés, o del inglés, o del aimara que han entrado realmente en el *Diccionario* de los hispanohablantes sirvieron para conceptos nuevos que no definían antes otras voces, o bien se aceptaron porque las existentes quedaron superadas por ellas. Y además, ese proceso —nunca insistiremos lo suficiente— se produjo con suma lentitud y por propia decisión de los hablantes, que construyeron así una serie de signos inequívocos, un vehículo fundamental para el entendimiento y la riqueza de las ideas. Pero ahora estamos, de nuevo, ante la influencia empobrecedora que emana de las malas traducciones de las películas y de los teletipos de agencia en los periódicos. Estos clones carecen de todas las riquezas del mestizaje, precisamente porque en esencia no se mezclan: se trasladan miméticamente, para convertirse en un ente igual siendo distinto, un número de identidad repetido para dos personas diferentes. Su efecto, al ritmo con que los medios de comunicación de masas imponen hoy en día el vocabulario general, puede resultar devastador».

[...]

Le calque n'est pas en soi un procédé de traduction condamnable – il s'avère au contraire extrêmement utile si on sait l'employer de façon responsable –, mais s'il n'est pas utilisé avec la plus grande prudence, il présente le grave inconvénient de produire des effets d'intoxication linguistique et culturelle susceptibles d'affecter la structure la plus profonde d'une langue et d'une culture¹ (et qui affectent de fait déjà l'espagnol).

¹Par les propos suivants, Grijelmo (2000², 87 et 92-94) met en garde contre le danger que présente l'afflux incontrôlé de mots calqués ou empruntés à d'autres langues :

« Dans le langage aussi, on produit des clones, des mots aux chromosomes copiés, provenant généralement d'un autre organisme vivant, d'une autre langue. Il semble que leur introduction dans les journaux et les média de communication – qui dominent à nouveau la société – a consacré certains termes qui provoquent de petites ruptures dans la génétique de la langue et qui ne surgissent pas des profondeurs de notre histoire, mais d'une surface étrangère, qui, elle, provient d'autres sédiments, mais en tout cas de sédiments qui n'ont aucune raison de s'unir au génie de la langue espagnole. Ces produits nous déroutent, nous empêchent de mieux communiquer.

[...] Les clones qui s'introduisent dans la langue et qui ont justement un effet mortel sur ces termes originaux auxquels ils ressemblent, sont si nombreux qu'on pourrait en faire tout un dictionnaire. Il comprendrait « agresivo » (qui signifie « violent » mais non pas « entreprenant »), « contemplar » (qui n'équivaut pas à « régler » ou à « considérer » quelque chose, mais à « prendre plaisir à regarder quelque chose »), « convencional » (qui veut dire « fruit d'un accord », mais non pas « traditionnel »), « confrontar » (qui n'exprime pas un « affrontement », mais une « comparaison »), « corporación » (qui n'est pas synonyme de « grande entreprise », mais d'un organisme public composé de plusieurs membres qui forment un « corps », comme par exemple un conseil municipal), « crimen » (qui désigne une infraction grave, non pas une infraction quelconque), « encuentro » (qui correspond au fait de « venir au contact », mais non pas à une « réunion »), « estimar » (qui se réfère à l'estime que l'on ressent envers quelqu'un ou quelque chose, mais non pas à un « calcul approximatif »), « honesto » (qui ne signifie « honnête » que s'il est question de comportement sexuel), « informal » (qui ne signifie pas « sans formalités », mais « peu fiable »), « en profundidad » (qui ne veut pas dire traiter quelque chose « en détail », mais par exemple « au fond de la mer »), « provocar » que nous avons déjà cité (et qui n'équivaut pas à « causer », mais à « inciter »), « severa » (qu'on emploie pour parler d'une personne rigoureuse dans son jugement, mais qu'on ne peut pas appliquer à une maladie « grave »), « sofisticado » (qui a toujours signifié « dénaturé », « raffiné », « affecté » en espagnol, mais qui aujourd'hui est utilisé dans le sens d'« avancé » ou de « moderne »)... [...] Toutes ces intrusions [...] portent préjudice à la langue et à nos moyens d'expression. Loin d'enrichir le patrimoine, elles l'appauvrissent en effaçant les nuances que l'espagnol a acquises au cours des siècles, et en nous ôtant les mots. [...]

Cette perte de concepts et de subtilités ne représente pas une évolution de la langue, comme le prétendent les défenseurs du laisser-aller et de la négligence, mais une régression. Les mots issus de la langue arabe, du grec, du français, de l'anglais ou encore de l'aymara qui sont effectivement entrés dans le *Dictionnaire* de la langue espagnole, servaient à exprimer de nouveaux concepts qui n'étaient pas encore désignés par d'autres termes ou bien ils furent préférés aux termes existants.

En outre, ce processus – on ne le dira jamais assez – se produit très lentement et par la décision des locuteurs, qui établissent ainsi une série de signes univoques, véhicule essentiel pour la compréhension et la richesse des idées. Mais aujourd'hui, nous nous trouvons, à nouveau, face à l'influence appauvrissante des mauvaises traductions de films et de dépêches d'agences dans les journaux. Ces clones sont dépourvus de toute la richesse du métissage, justement parce qu'en substance, ils ne se mélangent pas : ils sont transposés mimétiquement, pour se transformer en une entité semblable mais distincte, un peu comme un seul et même numéro d'identité pour deux personnes différentes. Étant donné le rythme auquel les mass media imposent aujourd'hui le vocabulaire général, leur effet peut s'avérer dévastateur. »

Sigue siendo un enigma por qué los traductores (y adaptadores/ajustadores) de materiales audiovisuales recurren una y otra vez a él —en sus diferentes modalidades— como herramienta salvífica para remediar los problemas de traducción que pueblan los guiones con los que operan a diario... Un enigma que sólo admite el albur de dos explicaciones: una técnica y otra conjetural.

La explicación *técnica* tiene que ver con la traducción subordinada y, en concreto, con las servidumbres (es decir, con las limitaciones o restricciones) mecánicas que sufren los traductores (y los adaptadores/ajustadores) dedicados al doblaje y la subtitulación: el sincronismo de caracterización, de contenido y fonético (labial) para el primer caso — véase Fodor (1976)— y el tiempo y el espacio disponibles para el segundo. Es evidente que cuanto más pegados se hallen al hueso del inglés los parlamentos emitidos en español por los personajes doblados o subtitulados— de una película o de una serie de televisión, menos serán los problemas de sincronismo y duración espaciotemporal que habrán de soportar los profesionales que realizan las tareas de doblaje o subtitulación. La contrapartida a esta situación objetiva es, sin embargo, igual de evidente: la lengua (y, más que la lengua, la norma) se envilece con el uso mixtificado que los personajes del celuloide hacen de palabras y expresiones calcadas de otro sistema lingüístico y cultural, fabricadas en un laboratorio de doblaje o subtitulación y enseñadas a los espectadores —por infiltración subliminal o por imitación— a través del contacto que éstos mantienen con la pantalla del cine o de la televisión.

La explicación *conjetural* no deja de ser una especulación tintada de grosera realidad: tal vez los traductores (y los adaptadores/ajustadores) de películas y series de televisión saqueen, por el procedimiento del calco, ese patrimonio de todos que es el español

- porque no tengan tiempo material para hacer bien su trabajo;
- porque no dispongan de los medios suficientes;
- porque no les paguen lo bastante;
- porque no les revisen su labor;
- porque se hayan refugiado en la comodidad —o, peor aún, la negligencia— profesional (véase lo dicho en el apartado anterior sobre la jerigonza fílmica);
- o porque no hayan sido advertidos de la inmensa responsabilidad que tienen respecto del idioma y del público al que van destinados los productos audiovisuales en que ellos intervienen.

Les raisons pour lesquelles les traducteurs (et adaptateurs/dialoguistes) de documents audiovisuels ont sans cesse recours au calque – sous ses diverses formes - comme outil salvateur pour remédier aux difficultés de traduction abondant dans les scénarios avec lesquels ils opèrent tous les jours, restent un mystère... Un mystère qui n'admet que deux explications hasardeuses : l'une technique, l'autre conjecturale.

L'explication *technique* est liée au caractère subordonné de la traduction et, concrètement, aux servitudes (à savoir aux limitations ou restrictions) mécaniques que subissent les traducteurs (et les adaptateurs/dialoguistes) qui se consacrent au doublage et au sous-titrage : le synchronisme au niveau du contenu et de l'ensemble intonation-image-gestuelle de l'acteur ainsi que le synchronisme phonétique (labial) dans le cas du doublage – voir Fodor (1976) – et le temps et l'espace disponibles dans le cas du sous-titrage. Il est évident que plus les énoncés émis en espagnol par les personnages doublés ou sous-titrés – dans un film ou dans une série de télévision – restent proches de la structure anglaise, moins il y aura de problèmes liés au synchronisme et à la durée spatio-temporelle auxquels les professionnels chargés du doublage et du sous-titrage seront confrontés. Cependant, la contrepartie de cette situation objective n'est pas moins évidente : la langue (et plus encore que la langue, la norme) se corrompt par l'usage erroné que les personnages du cinéma font de mots et d'expressions calqués sur un autre système linguistique et culturel, fabriqués dans des laboratoires de doublage ou de sous-titrage et enseignés aux spectateurs – par infiltration subliminale ou par imitation – à travers la relation que ceux-ci entretiennent avec le grand ou le petit écran.

L'explication *conjecturale* est certes une spéculation, mais qui reflète la réalité grossière : peut-être que les traducteurs (et les adaptateurs/dialoguistes) de films et de séries de télévision pillent, par le procédé du calque, ce patrimoine commun qu'est l'espagnol

- parce qu'ils n'ont pas le temps nécessaire pour bien faire leur travail ;
 - parce qu'ils ne disposent pas de moyens suffisants ;
 - parce qu'ils ne sont pas assez payés ;
 - parce que leur travail n'est pas vérifié ;
 - parce qu'ils se sont réfugiés dans le confort – ou, pire encore, dans la négligence – professionnels (voir les remarques du paragraphe précédent sur le charabia filmique) ;
- ou bien parce que personne ne les a avertis de l'immense responsabilité qu'ils ont envers la langue et envers le public auquel sont destinés les produits audiovisuels à la création desquels ils participent.

Hasta hace cincuenta años (véase Madariaga, 1970^a y 1970b), la lengua española metabolizaba sin demasiados apuros las donaciones¹ léxicas, sintácticas, morfológicas... que le entraban procedentes de otras lenguas (el motivo hay que buscarlo —cualquier lingüista lo sabe— en que el filtro de admisión lo ponía el pueblo, y no el poder: era el pueblo el que decidía, libérrima e inconscientemente, lo que se quedaba y lo que no y el que resolvía, con talante soberano, acerca de las cuestiones de aduanas en materia lingüística). De Miguel (1994⁴, 157) es contundente al respecto:

El lenguaje es la institución más democrática. Las palabras cobran nuevos significados o los pierden porque el pueblo parlante así lo decide en el plebiscito permanente que es el habla de una nación.

Ahora, todo es distinto. Ahora, esas donaciones van a parar directamente a las venas del español sin siquiera ser digeridas —con las consiguientes disfunciones y descomposturas en los planos léxico, gramatical y pragmático—, por la simple razón de que viajan importadas, en cápsulas selladas, de la mano de los que ostentan el poder², sea éste de la clase que sea (económico, político, mediático, científico, tecnológico, etc.)³, y son soltadas en la sangre de la lengua, en forma de préstamos⁴ o calcos, sin haberles dado el tiempo suficiente para disolverse en ella.

¹ A este respecto afirma Grijelmo (2000², 119) que «No hay un solo idioma importante en el planeta que no haya recibido donaciones».

² Grijelmo (2000², 132) fustiga sin dard la penetración—en avalancha— de anglicismos en el español:

«[...] el anglicismo nos llega no tanto como un neologismo necesario, sino mediante un amaneramiento de las altas capas de la sociedad, reforzado una vez más por los medios de comunicación, los políticos, los economistas... De nuevo el poder de la cúpula frente a las decisiones del pueblo. El poder, deslumbrado a su vez por el mayor poder. La fuerza de Estados Unidos y su colonización mundial hace sucumbir a quienes admiran la potencia económica y científica [y cinematográfica] de aquella sociedad. Por eso propalan palabras extrañas que les alivien el complejo de inferioridad de no haberlas inventado ellos, voces que les acerquen ficticiamente a una cultura que se les superpone, vocablos que conjuren el maleficio de haber quedado por debajo, expresiones que puedan equipararlos con quienes hablan el idioma del poderoso, más poderoso que ellos incluso. De este modo, asumen así su papel secundario, y esas gentes —y la influencia que ejerzan— nunca servirán para que la cultura hispana se haga valer en el mundo.»

³ De Miguel (1994⁴, 174) tiene la teoría, no muy desacertada, de que «La mayor parte de las importaciones fraudulentas del inglés se realizan por razón del buen tono que confieren los vocablos con sabor exótico».

⁴Para un análisis de la función de los extranjerismos en el español coloquial, véase Gómez Capuz (1996).

Jusqu'à il y a cinquante ans (voir Madariaga, 1970^a et 1970b), la langue espagnole métabolisait sans peine les apports¹ lexicaux, syntaxiques, morphologiques, etc. provenant d'autres langues (ce qui s'explique – comme le sait tout linguiste – par le fait que c'était le peuple, et non pas le pouvoir, qui mettait le filtre d'admission: c'était le peuple qui déterminait, en toute liberté et de façon inconsciente, ce qui restait et ce qui ne restait pas, et c'était lui qui décidait en souverain des questions douanières en matière de langue). De Miguel a un raisonnement concluant à ce sujet (1994⁴, 157) :

Le langage est l'institution la plus démocratique qui soit. Si les mots acquièrent de nouvelles significations ou en perdent, c'est parce que le peuple en décide ainsi par le plébiscite permanent qu'est le parler d'une nation.

Aujourd'hui, la situation est tout autre. Aujourd'hui, ces apports se retrouvent directement dans les veines de l'espagnol sans même avoir été digérés — avec les dysfonctionnements et la décomposition qui en résultent sur les plans lexical, grammatical et pragmatique—, pour la simple raison qu'ils sont importés, dans des capsules scellées, par ceux qui détiennent le pouvoir², de quelque nature que celui-ci soit (économique, politique, médiatique, scientifique, technologique, etc.)³, et qu'ils sont libérés dans le sang de la langue, sous forme d'emprunts⁴ ou de calques, sans qu'on leur ait laissé le temps suffisant pour se dissoudre en lui.

¹ À cet égard, Grijelmo (2000², 119) affirme qu' « Il n'y a pas une seule langue importante sur la planète qui n'ait pas reçu d'apports. »

²Grijelmo (2000², 132) critique vivement l'invasion – en masse - d'anglicismes dans la langue espagnole : « [...] l'anglicisme ne nous parvient pas tant comme un néologisme nécessaire, mais à travers une affectation du langage des couches supérieures de la société et est renforcé, une fois de plus, par les médias, les hommes politiques, les économistes... De nouveau : la classe dirigeante face aux décisions du peuple. Ces puissants sont à leur tour éblouis par la première puissance. La force des États-Unis et leur colonisation du monde font succomber ceux qui admirent la puissance économique et scientifique [ainsi que cinématographique] de cette société. Ils propagent donc des mots étranges censés les débarrasser du complexe d'infériorité causé par le fait qu'ils ne les ont pas inventés eux-mêmes, des termes censés les rapprocher fictivement d'une culture qui les surpasse, des vocables qui devraient conjurer le maléfice de ne pas être à la hauteur, des expressions qui seraient à même de les mettre sur un pied d'égalité avec ceux qui parlent la langue des puissants, plus puissante qu'eux encore. Ainsi, ils assument leur rôle secondaire, et ces personnes – tout comme l'influence qu'elles exercent – ne contribueront jamais à faire valoir la culture hispanique dans le monde. »

³Selon la théorie, plutôt judicieuse, de de Miguel (1994⁴, 174), « La plupart des importations frauduleuses de l'anglais se font en raison du bon ton que confèrent les vocables au goût exotique. »

⁴Pour une analyse de la fonction des emprunts et des calques dans l'espagnol familier, voir Gómez Capuz (1996).

[...]

La solución al problema del adocenamiento y de la degradación de la norma del español peninsular provocado por las pobres —cuando no estrictamente deficientes— traducciones realizadas para la pantalla se revela difícil, pero no imposible. El primer paso para dar con ella debería ser la denuncia constante, ante las distribuidoras de cine y de las cadenas de televisión, de los errores percibidos en los productos audiovisuales que se proyectan en versión doblada o subtitulada. El segundo habría de ir encaminado a conseguir que los profesionales lingüístico-culturales del doblaje y la subtitulación (traductores y adaptadores/ajustadores) cobraran conciencia de la inmensa responsabilidad que tienen respecto de los materiales intangibles con los que operan—la lengua y la cultura, que son patrimonio común— y del público al que está dirigido el fruto de su trabajo (como afirma Madariaga en la cita inferior, «el cine es el libro del que no lee»). Por último, tal vez habría que hacerle caso —aunque sólo fuera parcialmente— a Madariaga (1970b, 8-9), quien, hace treinta años, exigía por extenso «disciplina» y «un sistema de intervención»:

Si existiera una organización profesional de traductores, quizá podría poner en pie un sistema de intervención.

[...] Si peligrosa para nuestra lengua es la traducción de libros y artículos, la de obras para la escena, el cine y la televisión es casi mortal.

[...] lo grave es la pantalla, ya de cine, ya de televisión. Aquí sí que se impone una intervención estatal. El Estado tiene que hallar medio de impedir que se maltrate el castellano en el cine y en la televisión, prohibiendo, si necesario fuere, toda proyección cuyo texto no llevara el marchamo de una censura que, desde luego, se limitaría a la mera forma. Se ha dicho que el cine es el libro del que no lee. Entre el cine y la televisión se está enseñando al pueblo una lengua adocenada, prostituida, sin color, olor ni sabor, una lengua de plástico aunque no transparente, de goma aunque no elástica, sintética sin síntesis.

Y no es necesario encarecer la fuerza de penetración que tienen estos medios de masa: no sólo por su extensión y ubicuidad, sino por la pasividad inevitable del oyente-vidente que se traga todo lo que ve y oye en un estado casi de éxtasis, en todo caso de casi parálisis de la facultad crítica. No es exagerado afirmar que si no se hace algo pronto, enérgico y eficaz en este terreno, la lengua castellana está perdida puesto que se diluirá en un «desesperanto» de pasta de papel.

[...] A fuerza de inversiones erróneas, de palabras extranjeras inútiles, de formas ajenas a nuestra lengua, se va acostumbrando al lector a aceptar modos de decir que podrían ser de Berlín o de Chicago que de Madrid o de Barcelona. ¿Qué hacer? Se impone la disciplina. Puede ser espontánea, es decir, impuesta desde dentro y administrada por los mismos interesados, o efectivamente impuesta desde arriba por la autoridad. En el primer caso, pueden administrarla ya los directores de las revistas, los diarios o las pantallas, o las mismas agencias de publicidad. Siempre es preferible la disciplina espontánea; pero si se revelare laxa y floja, y, por tanto, poco eficaz, habría que tener en reserva una autoridad ya inspectora y crítica, ya ejecutiva. Insisto en que no estoy aquí trazando un proyecto de maquinaria sociológica, sino intentando sugerir perspectivas para una acción que considero angustiosamente urgente.

[...]

La solution au problème de la dégradation de la norme de l'espagnol péninsulaire et de la médiocrité provoquées par les traductions indigentes sinon tout à fait défectueuses réalisées pour l'écran s'avère difficile, mais pas impossible. La première mesure pour arriver à une solution devrait être la dénonciation constante auprès des distributeurs de films et des chaînes de télévision des erreurs détectées dans les produits audiovisuels projetés en version doublée ou sous-titrée. Deuxièmement, il faudrait amener les professionnels qui travaillent sur les aspects linguistiques et culturels du doublage et du sous-titrage (les traducteurs et les adaptateurs/dialoguistes) à prendre conscience de l'immense responsabilité qu'ils ont envers les matières intangibles avec lesquelles ils opèrent – la langue et la culture, qui appartiennent au patrimoine commun – et envers le public auquel est destiné le fruit de leur travail (comme l'affirme Madariaga dans la citation ci-dessous, « le cinéma est le livre de celui qui ne lit pas »). Enfin faudrait-il peut-être suivre – ne fût-ce que partiellement - Madariaga (1970b, 8-9), qui, il y a trente ans, réclamait avec insistance « de la discipline » et « un système d'intervention » :

S'il existait une association professionnelle de traducteurs, peut-être pourrait-elle mettre en place un système d'intervention.

[...] Si la traduction de livres et d'articles est dangereuse pour notre langue, celle d'œuvres pour la scène, le cinéma et la télévision lui est quasi fatale.

[...] ce qui est grave, c'est l'écran, qu'il s'agisse du grand ou du petit. Ici en revanche, une intervention de l'État s'impose. L'État doit trouver un moyen d'empêcher que le castillan ne soit maltraité au cinéma et à la télévision, en interdisant, si cela s'avérait nécessaire, la projection de tout film dont le texte n'aurait pas obtenu le visa d'une censure qui se limiterait évidemment à la pure forme. Il a été dit du cinéma qu'il est le livre de celui qui ne lit pas. Le cinéma et la télévision sont en train d'enseigner au peuple un langage médiocre, prostitué, fade, sans odeur ni saveur, un langage de plastique quoique pas transparent, de caoutchouc mais pas élastique, synthétique sans synthèse.

Inutile de souligner la force de pénétration que possèdent ces mass media : non seulement de par leur taille et leur ubiquité, mais de par la passivité inévitable de l'auditeur-spectateur qui avale tout ce qu'il voit et entend dans un état proche de l'extase, en tout cas de quasi-paralysie de l'esprit critique. Sans une réaction rapide, énergique et efficace dans ce domaine, on peut affirmer sans exagérer que la langue castillane est perdue puisqu'elle se diluera dans un « désespéranto » de papier-mâché.

[...] À force d'entendre des inversions erronées, des mots étrangers inutiles, des formes étrangères à notre langue, le lecteur s'habitue peu à peu à ces manières de s'exprimer qui pourraient aussi bien être de Berlin ou de Chicago que de Madrid ou de Barcelone. Que faire ? La discipline s'impose. Elle peut surgir de manière spontanée, c'est-à-dire être imposée de l'intérieur et gérée par les intéressés eux-mêmes, ou effectivement, édictée d'en haut par l'autorité. Dans le premier cas, elle peut être appliquée soit par les directeurs des magazines et journaux ou par les responsables du monde du cinéma et de la télévision, soit par les agences de publicité. La discipline spontanée est toujours préférable ; mais si elle s'avérait laxiste et molle, et donc peu efficace, il faudrait avoir en dernier recours une autorité qui soit tantôt une instance de contrôle et de critique, tantôt une instance d'exécution. J'insiste sur le fait que je ne suis pas en train de tracer un projet de machinerie sociologique, mais que je tente de suggérer des perspectives pour une initiative que je considère comme urgente vu la situation alarmante.

5. CONCLUSIONES

Cada vez resulta más frecuente escuchar o leer palabras o expresiones en español que suenan, sí, a español, pero a un español raro, enlatado, de imitación.

De imitación del inglés, claro está. El español peninsular está sometido desde hace décadas a una colonización permanente de la lengua de Shakespeare por motivos ajenos a su base «democrática» de hablantes —el pueblo— y enteramente achacables a aquéllos que ostentan el poder, sea éste de la índole que sea —económico, político, mediático, científico, tecnológico, etcétera.

Una de las causas de la preponderancia del inglés —y de lo anglosajón—, en detrimento del español —y de lo hispano—, se halla en la difusión que ha alcanzado en los últimos cuarenta o cincuenta años la película de cine y la serie de televisión *traducida para ser doblada o subtitulada*. Los profesionales que se encargan de ejecutar las labores de traducción y adaptación/ajuste (esta última sólo en el caso del doblaje) dejan huellas constantes de sus intervenciones en los productos que tocan, razón por la cual Venuti (1995) no los consideraría, según su propia nomenclatura, «invisibles». La extranjerización —Hatim (1996) la considera inevitable— que comporta toda operación de traducción (y aun de adaptación/ajuste) de una película o de una serie de televisión puede —suele— devenir en una jerigonza fílmica que el espectador, curiosamente, sólo escucha cuando va al cine o ve la tele, pero que, alarmantemente, está empezando a utilizar él mismo en sus actos de habla cotidianos: en la actualidad, mucha gente dice o escribe ya «eres patético», queriendo decir «das pena» o «das lástima», o bien «eres penoso» o «eres lastimoso».

La gente repite lo que *escucha y lee* —por imitación— o lo que *oye* —por absorción subliminal. Si día tras día recibe el impacto continuo de un español al que se le ven las costuras del inglés, acaba por parecerle *normal* ese español (esto es, acaba por parecerle la *norma*), y éste acaba corrompiéndose, tal vez irremisiblemente.

El agente infeccioso más grave de todos los que campan en las malas traducciones de las películas y de las series de televisión es el calco, en cualquiera de sus modalidades (fonético, léxico, morfológico, sintáctico, semántico, morfosemántico, pragmático, fraseológico, cultural y ortotipográfico). El calco como procedimiento de traducción pura no es rechazable —antes al contrario: constituye un método muy rentable para enriquecer una lengua— salvo cuando se usa mal... que es lo más frecuente.

5. CONCLUSIONS

De plus en plus souvent, on entend ou on lit des mots ou des expressions en espagnol qui sonnent comme de l'espagnol, certes, mais un espagnol étrange, de conserve, d'imitation.

Une imitation de l'anglais, évidemment. Depuis des décennies, l'espagnol péninsulaire est soumis à une colonisation permanente par la langue de Shakespeare, pour des raisons étrangères à sa base « démocratique » que sont ses locuteurs – le peuple – et entièrement imputables à ceux qui détiennent le pouvoir, de quelque nature qu'il soit : économique, politique, médiatique, scientifique, technologique, etc.

Une des causes de la prépondérance de l'anglais – et de l'anglo-saxon – au détriment de l'espagnol – et de l'hispanique – réside dans l'essor qu'ont connu au cours des quarante ou cinquante dernières années le film cinématographique et la série de télévision *traduits pour être doublés ou sous-titrés*. L'intervention des professionnels chargés de la traduction et de l'adaptation (cette dernière uniquement dans le cas du doublage) laisse en permanence des traces sur les produits qu'ils manipulent, raison pour laquelle Venuti (1995) ne les considérerait pas, selon sa propre nomenclature comme « invisibles ».

L'étrangéisation – jugée inévitable par Hatim (1996) – que comporte toute opération de traduction (et d'adaptation) d'un film ou d'une série de télévision peut se transformer – et c'est généralement le cas – en un charabia filmique que le spectateur n'entend curieusement que lorsqu'il va au cinéma ou qu'il regarde la télévision. Mais il y a lieu de s'inquiéter lorsqu'il commence à employer lui-même ce charabia dans ses actes de parole au quotidien : aujourd'hui déjà, nombreux sont ceux qui disent ou écrivent « eres patético/tu es pathétique », quand ils veulent dire « das pena/tu fais pitié » ou « das lástima/tu es pitoyable », ou bien « eres penoso/tu es pénible » ou « eres lastimoso/ tu es déplorable ».

Les gens répètent ce qu'ils *écoutent et lisent* – par imitation - ou ce qu'ils *entendent* – par assimilation subliminale. Si jour après jour, ils sont exposés en permanence à l'influence d'un espagnol portant la marque de l'anglais, cet espagnol finit par leur sembler *normal* (c'est-à-dire qu'il devient la *norme*), et la langue finit par se corrompre, peut-être de façon irréversible.

L'agent infectieux le plus grave de tous ceux qui ressortent des mauvaises traductions de films et de séries de télévision est le calque, sous toutes ses formes (phonétique, lexical, morphologique, syntaxique, sémantique, morphosémantique, pragmatique, phraséologique, culturel et orthotypographique). Le calque en tant que procédé de traduction directe n'est pas répréhensible - bien au contraire : il s'agit d'un moyen très efficace pour enrichir une langue — sauf s'il est employé d'une mauvaise manière)... ce qui, la plupart du temps, est le cas.

Sólo puede haber dos causas —azarosas ambas— que expliquen por qué razón los traductores (y los adaptadores/ajustadores) de películas y de series de televisión se aferran sin cesar al calco para solventar los problemas derivados de su trabajo. La primera, de índole *técnica*, alude a las limitaciones o restricciones inherentes a la traducción para el doblaje y para la subtitulación: al tratarse de una modalidad de traducción subordinada (la palabra está subordinada a la imagen), el traductor (y el adaptador/ajustador) ha de ahormar su tarea al sincronismo de caracterización, de contenido y fonético (labial), en el caso del doblaje, y al tiempo y al espacio disponibles, en el caso de la subtitulación, lo cual supone, en términos prácticos, plegarse a la férula del inglés. La segunda causa, de orden *conjetural*, refiere a las condiciones—y precondiciones— en las que el traductor realiza su trabajo: escasez de tiempo, carestía de recursos, malas condiciones económicas, ausencia de revisores, comodidad o negligencia profesional o inconsciencia de la responsabilidad respecto del idioma y del público.

El único modelo traductológico de todos los indagados que da cuenta suficiente de por qué los traductores de películas y de series de televisión cometen una y otra vez los mismos errores de calco y cómo estos últimos están pudriendo la norma lingüística del español peninsular es el elaborado por el profesor de la Universidad de Granada Miguel Hagerty (2000). Según este modelo, el traductor (en este caso, de productos fílmicos) está aquejado de *bilexia* cuando adolece de una «incapacidad parcial de traducir comprendiendo lo que traduce por una lesión en el léxico», o bien porque padece un «Estado lingüístico en el cual, aunque [le] es posible traducir, la traducción [le] resulta difícil o penosa por estar restringida a dos léxicos»; sufre del *síndrome léxico de Estocolmo* si «elige conscientemente una palabra o expresión incorrecta porque sabe que el destinatario las entenderá mejor que si utiliza la palabra o expresión correctas»; está afectado de *palimpsestuosidad fortuita* si, sintiéndose «víctima de una especie de amnesia biléxica, introduce sistemáticamente en sus versiones palabras, expresiones y estructuras sintácticas provocadas por el síndrome léxico de Estocolmo, convencido de su corrección»; y presenta cuadros típicos del *síndrome del preso de palabras* si «pese a la procedencia artificial de su bagaje idiomático, está plenamente convencido de la corrección de sus palabras, expresiones y sintaxis».

[...]

Il ne peut y avoir que deux explications – toutes deux hasardeuses – pour le fait que les traducteurs (et les adaptateurs/dialoguistes) de films et de séries de télévision s'accrochent toujours au calque pour résoudre les problèmes posés par leur travail. La première, de nature *technique*, est liée aux limitations et restrictions inhérentes à la traduction pour le doublage et le sous-titrage : étant donné qu'il s'agit d'une forme de traduction subordonnée (la parole est subordonnée à l'image), le traducteur (et l'adaptateur/dialoguiste) doit conformer son travail au synchronisme au niveau de l'ensemble intonation-image-gestuelle de l'acteur, au niveau du contenu et au synchronisme phonétique (labial), dans le cas du doublage, et au temps et à l'espace disponibles, dans le cas du sous-titrage, ce qui signifie, dans la pratique, se soumettre à la fêrule de l'anglais.

La seconde raison, d'ordre *conjectural*, renvoie aux conditions – et aux préconditions – dans lesquelles le traducteur réalise son travail : pression du temps, manque de moyens, mauvaises conditions économiques, absence de réviseurs, commodité ou négligence professionnelles ou manque de conscience de la responsabilité vis-à-vis de la langue et du public.

Il existe un seul modèle traductologique parmi tous ceux qui ont été examinés rendant suffisamment compte à la fois des raisons pour lesquelles les traducteurs de films et de séries de télévision commettent encore et toujours les mêmes erreurs de calque et de la manière dont ces dernières nuisent à la norme linguistique de l'espagnol péninsulaire. C'est celui élaboré par le professeur Miguel Hagerty de l'Université de Grenade (2000). Selon ce modèle, le traducteur (d'œuvres filmiques, en l'occurrence) est atteint de *bilexie* lorsqu'il éprouve une « incapacité partielle à traduire tout en comprenant ce qu'il traduit, et ceci à cause d'une lésion au niveau de son lexique », ou bien parce qu'il pâtit d'un « état linguistique dans lequel, bien qu'il [lui] soit possible de traduire, cet acte [lui] est difficile ou pénible étant donné qu'il est restreint à deux lexiques » ; il souffre du *syndrome lexique de Stockholm* s'il « choisit délibérément un mot ou une expression incorrects parce qu'il sait que le destinataire les comprendra mieux que s'il employait le mot ou l'expression corrects » ; il est atteint de *palimpsestuosité spontanée* si, en se sentant « victime d'une sorte d'amnésie bilexique, il introduit dans ses versions de manière systématique des mots, des expressions et des structures syntaxiques générés par le syndrome lexique de Stockholm, convaincu de leur justesse » ; et il présente des symptômes typiques du *syndrome du prisonnier de mots* si, « en dépit de l'origine artificielle de son bagage linguistique, il est entièrement convaincu de l'exactitude de ses mots, ses expressions et de sa syntaxe ».

[...]

6. APÉNDICE: CALCOS MÁS FRECUENTES

El catálogo que figura a continuación recoge los calcos más frecuentes detectados en el material que ha servido como objeto de estudio para la realización del presente trabajo (los largometrajes *El piano* y *Titanic* y la serie de televisión *Corrupción en Miami*)¹:

Español

¿Por qué eres tan rudo? (CM).

¡Bastardo! (CM).

Sí, seguro (CM).

¿Quieres una taza de café? (CM).

¡Cierra la maldita puerta! (CM).

Estuve esperando por ti (CM).

¡Cierra tu jodida boca! (CM).

Éstos son papeles clasificados (CM).

¿Estás sobria? CM).

Mueve tu culo (CM).

¡Déjame sola! (CM).

Inglés

Why are you so rude?

Bastard!

Yeah, sure.

Do you want a cup of coffee?

Close the goddam door!

I was waiting for you.

Shut the fuck up!

These are classified papers.

Are you sober?

Move your ass.

Leave me alone!

¹Por mor de brevedad, en el catálogo de calcos se han empleado las siguientes abreviaciones: *El Piano* (P); *Titanic* (T); *Corrupción en Miami* (CM).

6. ANNEXE: LES CALQUES LES PLUS FRÉQUENTS

Le catalogue ci-dessous liste les calques les plus fréquents détectés dans le matériel qui a servi d'objet d'étude à la réalisation du présent travail (les long-métrages *La leçon de piano* et *Titanic* ainsi que la série de télévision *Miami Vice – Deux flics à Miami*) ¹:

Français	Anglais
Pourquoi es-tu aussi agressif ? * (CM).	<i>Why are you so rude?</i>
[ST] Salopard ! (CM).	<i>Bastard!</i>
[D] Pauvre idiot !	
[ST] Mais oui... (CM).	<i>Yeah, sure.</i>
[D] Ouais, bien sûr...	
Tu veux un café ? (CM).	<i>Do you want a cup of coffee?</i>
Ferme cette putain de porte. (CM).	<i>Close the goddam door!</i>
Je t'attendais. (CM).	<i>I was waiting for you.</i>
Ferme-la! (CM).	<i>Shut the fuck up!</i>
C'est un dossier secret. (CM).	<i>These are classified papers.</i>
Tu as bu ? CM).	<i>Are you sober?</i>
Bouge-toi. (CM).	<i>Move your ass.</i>
[ST + D] Laissez-moi tranquille ! (CM).	<i>Leave me alone!</i>

¹ Par souci de concision, nous avons utilisé dans ce catalogue de calques les abréviations suivantes : *La leçon de piano*(P) ; *Titanic*(T) ; *Miami Vice – Deux flics à Miami*(CM)

* Lorsque je n'ai pas mis [ST] pour « sous-titrage » ou [D] pour « doublage », il s'agit de mes propres traductions.

¿Bebes leche cada día? (CM).	<i>Do you drink milk every day?</i>
Esto es un asunto de perfil bajo (CM).	<i>This is a low-profile issue.</i>
¡Mierda! (CM).	<i>Shit!</i>
Dame un respiro (CM).	<i>Give me a break.</i>
¡Fuera de mi propiedad! (CM)	<i>Get out of my property!</i>
¡Odio desayunar de pie! (CM).	<i>I hate to have breakfast standing.</i>
Mira en los anuncios clasificados (CM).	<i>Look in the classified ads.</i>
Damas y caballeros... (CM).	<i>Ladies and gentlemen.</i>
He de irme (CM).	<i>Gotta go.</i>
¡Lo quiero! ¡Y lo quiero ahora! (CM).	<i>I want it! And I want it now!</i>
Apuesto que sí (CM).	<i>I bet you do.</i>
Juraría que sí (CM).	<i>I'd swear you do.</i>
Me preguntaba si te gustaría... (CM).	<i>I wondered if you'd like to...</i>
¡No te atrevas a ignorarme! (CM).	<i>Don't you dare to ignore me!</i>
Él vendrá, eventualmente (CM).	<i>He'll come, eventually.</i>
¡Absolutamente! (CM).	<i>Absolutely!</i>

Tu bois du lait tous les jours ? (CM).	<i>Do you drink milk every day?</i>
Ce sujet n'est pas très « grand public ». (CM).	<i>This is a low-profile issue.</i>
Putain ! (CM).	<i>Shit!</i>
[ST] Arrête ton cinéma ! (CM).	<i>Give me a break.</i>
[D] Te fatigue pas...	
Quittez ma maison ! (CM)	<i>Get out of my property!</i>
Je n'aime pas prendre le petit-déjeuner debout. (CM).	<i>I hate to have breakfast standing.</i>
[ST] Donnez-moi le fichier des petites annonces. (CM).	<i>Look in the classified ads. [Give me the classified ads]**.</i>
[D] Donnez-moi le dossier secret.	
[ST] Mesdames et messieurs... (CM).	<i>Ladies and gentlemen.</i>
[D] Je vous remercie tous...	
[ST] Il vaut mieux que je m'en aille. (CM).	<i>Gotta go.</i>
[D] Je vais m'en aller.	
[ST] Filez-moi mon pognon ! Je le veux tout de suite ! (CM).	<i>I want it! And I want it now! [I want my damn money! And I want it now!]</i>
[D] Je veux mon pognon, je vous dis. Et je le veux tout de suite !	
Tu m'étonnes. (CM).	<i>I bet you do.</i>
Tu m'étonnes. (CM).	<i>I'd swear you do.</i>
Cela te dirait de ... (CM).	<i>I wondered if you'd like to...</i>
Ne fais pas semblant de ne pas me voir. (CM).	<i>Don't you dare to ignore me!</i>
Il finira par venir. (CM).	<i>He'll come, eventually.</i>
[ST + D] Absolument. (CM).	<i>Absolutely!</i>

** Entre crochets apparaissent les répliques telles qu'on les entend dans le film.

Y los nominados son... (CM)	<i>And the nominees are...</i>
¡Definitivamente! (CM).	<i>Definitely!</i>
Te diré algo... (CM).	<i>I'll tell you something...</i>
¡Eres patético! (CM).	<i>You're pathetic!</i>
¿Puedo ayudarle? (CM).	<i>Can I help you?</i>
Necesitas crecer (CM).	<i>You need to grow up.</i>
Para serte honesto... (CM).	<i>To be honest to you...</i>
Señor, sí, señor (CM).	<i>Sir, yes, sir.</i>
Vuelvo en cinco minutos (CM).	<i>Back in five minutes.</i>
Lee mis labios (CM).	<i>Read my lips.</i>
Nunca tenía bastante (CM).	<i>She never had enough.</i>
Quiero que lo tengas en mente (CM).	<i>I want you to have it in mind.</i>
...tu apestosa barcucha (P)...	<i>your stinking little boat.</i>
Tienes suerte de que no abofetee tu carita de perra (P).	<i>You're lucky I don't slap you in your little dog's face.</i>
¿Puedes oírme? (P).	<i>Can you hear me?</i>

Sont nominés... (CM)	<i>And the nominees are...</i>
Absolument ! (CM).	<i>Definitely!</i>
[ST + D] Je vais vous dire quelque chose... (CM).	<i>I'll tell you something...</i>
Tu me fais pitié. (CM).	<i>You're pathetic!</i>
Puis-je vous aider ? (CM).	<i>Can I help you?</i>
Arrête ces gamineries. (CM).	<i>You need to grow up.</i>
Pour te dire la vérité... (CM).	<i>To be honest to you...</i>
[ST] Bien. À vos ordres. (CM).	<i>Sir, yes, sir.</i>
[D] Oui, oui, Monsieur. Oui, Monsieur.	
Je serai de retour dans cinq minutes. (CM).	<i>Back in five minutes.</i>
Lis sur mes lèvres. (CM).	<i>Read my lips.</i>
Elle n'était jamais satisfaite. (CM).	<i>She never had enough.</i>
Garde-le à l'esprit. (CM).	<i>I want you to have it in mind.</i>
[ST] [...] votre sale rafiot. (P)	<i>your stinking little boat. [your stinking tub.]</i>
[D] [...] votre sale rafiot.	
[ST] Tu as de la chance que je ne te gifle pas, petite demoiselle ! (P).	<i>You're lucky I don't slap you in your little dog's face. [You be damn fortunèd, I don't smack your puppy gob, missy.]</i>
[D] T'as de la chance que je te claque pas le museau, petite demoiselle !	
[ST] Vous m'entendez ? (P).	<i>Can you hear me?</i>
[D] Est-ce que vous m'entendez ?	

Deben hacerlo (P).	<i>They must do it.</i>
¿No quieren que llevemos sus ropas y su vajilla? (P).	<i>Don't you want us to carry your clothes and dishes?</i>
Yo no puedo leer (P).	<i>I can't read.</i>
Tendré que tomar lecciones (P).	<i>I'll have to take lessons.</i>
Maldito perro malo (P).	<i>Damned naughty dog!</i>
Levántela más [la falda] (P).	<i>Raise it more.</i>
Quiero ver tus brazos (P).	<i>I wanna see your arms.</i>
Descubre tu cuello (P).	<i>Uncover your neck.</i>
¡Me mentiste y pagarás por ello! (P).	<i>You lied to me and you'll pay for it!</i>
Lo haré arreglar [el piano] (P).	<i>I'll have it repaired.</i>
Haz que cuente (T).	<i>Make it count.</i>
Tiene toda mi atención (T).	<i>You have all my attention.</i>

[ST] Il le faut. (P). *They must do it. [It must come.]*

[D] Il faut le prendre.

[ST] Vous ne voulez pas vos vêtements ou votre vaisselle ? (P). *Don't you want us to carry your clothes and dishes? [Do you mean you don't want your kitchenware or your clothes?]*

[D] Vous ne voulez pas emporter votre vaisselle et vos vêtements ?

[ST] Je ne sais pas lire. (P). *I can't read. [I'm not able to read.]*

[D] J'sais pas lire.

[ST] Il me faudra des leçons. (P). *I'll have to take lessons. [I'll have to get lessons.]*

[D] Il va me falloir des leçons.

[ST, D] Vilain chien! (P). *Damned naughty dog!*

[ST] Lève-la plus haut. [la jupe] (P). *Raise it more. [Lift it higher.]*

[D] Relevez votre jupe.

[ST] [Défais ta robe,] je veux voir les bras. (P). *I wanna see your arms. [Undo your dress, I want to see the arms.]*

[D] [Défaites votre robe,] je veux voir vos bras.

[ST] Offre ta nuque ! (P). *Uncover your neck. [Bare your neck.]*

[D] Offrez votre nuque !

[ST] Tu m'as menti ; Tu seras châtiée. (P). *You lied to me and you'll pay for it!*

[D] Tu m'as menti ! Tu vas être châtiée.

[ST] Je le ferai réparer. [le piano] (P). *I'll have it repaired. [I'll have it mended.]*

[D] Je le ferai réparer.

[carton] Pour que ça compte. (T). *Make it count.*

[ST] Je suis tout ouïe. (T). *You have all my attention. [You have my attention.]*

[D] Vous avez toute mon attention.

¿Cómo de frío? (T).

How cold?

¿Bromeas? (T).

Are you kidding?

¿Estás bien? (T).

Are you OK?

Eres maravillosa (T).

You're wonderful.

Me temo que así es, mi querido amigo (T).

I'm afraid that's the way it is, my dear friend.

No hay ninguna evidencia de que... (T).

There's no evidence that...

[ST] À quel point ? (T).	<i>How cold?</i>
[D] Froide comment ?	
Tu te fous de moi ? (T).	<i>Are you kidding?</i>
[ST + D] Ça va ? (T).	<i>Are you OK? [Are you alright?]</i>
[ST + D] [...] tu es la plus [...] merveilleuse fille [...] (T).	<i>You're wonderful. [(...) you're the most (...) wonderful girl (...)]</i>
Eh oui, cher ami, c'est ainsi. (T).	<i>I'm afraid that's the way it is, my dear friend.</i>
Rien ne prouve que... (T).	<i>There's no evidence that...</i>

2.2. *La traducción en el doblaje o el eslabón perdido*

par JOAN FONTCUBERTA I GEL

**La traducción en el doblaje
o el eslabón perdido**

JOAN FONTCUBERTA I GEL

Universidad Autónoma de Barcelona

[...]

6. LO QUIERO PARA AYER

[...]

El primer eslabón de la cadena es, claro está, imprescindible, pero para el mundo del doblaje es el menos difícil e interesante; es como la base para la pizza, el lienzo para el cuadro, la tela para el vestido: tiene que estar lista para el comienzo de la semana laboral, cuando los artistas ponen manos a la obra.

El lector me perdonará este pequeño desahogo, pero pocos ajustadores, actores y directores de doblaje tienen suficiente sensibilidad para entender lo que es la traducción. Cualquiera de ellos «se atreve» a retocar el texto traducido. Y es que no hay que olvidar que el doblaje es una industria y que la producción es lo más importante: cuanta más, mejor. La calidad es un factor bastante secundario. Y no estará de más recordar que la SGAE sólo reconoce propiedad intelectual a los ajustadores de guiones audiovisuales, no a los traductores.

Con los canales autonómicos primero y los privados después, la producción de películas y series dobladas ha aumentado en proporción geométrica. Además, la competencia es feroz, la contraprogramación es la norma y no la excepción. Así, también la cantidad repercute en la calidad. Y no sólo en el doblaje, sino también en la producción de originales: para abastecer tan amplio mercado, la industria audiovisual produce bodrios como churros.

**La traduction pour le doublage
ou le chaînon manquant**

JOAN FONTCUBERTA I GEL

Université autonome de Barcelone

[...]

6. IL ME LE FAUT POUR HIER

[...]

Le premier maillon de la chaîne est évidemment indispensable, mais pour le monde du doublage, il est le moins difficile et le moins intéressant ; il est comme la pâte de la pizza, la toile du tableau, le tissu du vêtement : il faut qu'il soit prêt pour le début de la semaine de travail, lorsque les artistes se mettent à l'œuvre.

Le lecteur me pardonnera ce petit coup de gueule, mais il n'y a que peu de dialoguistes, de comédiens et de directeurs de doublage dotés d'une sensibilité suffisante pour comprendre ce qu'est la traduction. N'importe qui parmi eux « se permet de » retoucher le texte traduit. Et n'oublions pas que le doublage est une industrie et que c'est la production qui compte le plus : plus on produit, mieux c'est. La qualité est un facteur plutôt secondaire. Et il n'est peut-être pas inutile de rappeler que la SGAE¹ ne reconnaît que la propriété intellectuelle des adaptateurs de scénarios audiovisuels, non celle des traducteurs.

Avec d'abord l'apparition des chaînes des Communautés autonomes, ensuite avec celle des chaînes privées, la production de films et de séries doublés a augmenté de façon exponentielle. De plus, la concurrence est rude, la contre-programmation est la norme et non l'exception. Ainsi, la quantité influe aussi sur la qualité. Et ceci ne vaut pas seulement pour le doublage, mais également pour la production des originaux : pour approvisionner un marché aussi vaste, l'industrie audiovisuelle produit des navets comme des petits pains.

¹NdT : Sociedad General de Autores y Editores ; fr.: *Société générale des auteurs et des éditeurs*

El traductor tiene entonces que ser muy profesional para no dejarse arrastrar por la ordinariéz del texto original: la tentación de cortar por lo sano («total, nadie se va a enterar») es muy grande, y el tiempo apremia. Es de todos sabido que un texto puede estimular al traductor por su belleza o su interés o puede dejarle tan indiferente, e incluso hastiado, que su trabajo se convierta en pura rutina, si no en dejadez.

Y encima sabe que el anonimato le protege, que no está sometido ni siquiera a la menguada crítica de traducciones a la que está expuesto el traductor literario.

No puedo resistirme a citar unas palabras del prólogo del libro de Fernando Lázaro Carreter (1998):

Los titubeos en el manejo del idioma son de muy diversa etiología cultural y psicológica, y de difícil tratamiento cuando se ha salido de los estudios medios y universitarios sin haber establecido íntima amistad con el lenguaje, que tal vez va a servir de instrumento profesional. Y son especialmente preocupantes como radiografía de la instrucción del país y del estado de su razón, así como de su enseñanza, porque mientras la han recibido los escolares, no se les han corregido yerros que lo merecían, ni se les han sugerido modos mejores: es nefasta la fe pedagógica en el espontaneísmo, también profesada por muchas de sus víctimas, según la cual parece sagrada lo primero que viene a la lengua o a la pluma (a la tecla, ahora); merece respeto casi reverencial y prima sobre lo resultante de la reflexión o del estudio, que es «artificial», según ese dogma integrista, degradación última del rousseaunismo. Sus adeptos — ¡tantos locutores! — practican con mayor o menor denuedo esa actitud laxista, y la defienden con el argumento de que así están más cerca del auditorio y de los lectores.

[...]

Il faut alors que le traducteur soit un vrai professionnel pour ne pas se laisser entraîner par la vulgarité du texte original : la tentation de traduire à la va-vite (« de toute façon, personne ne le remarquera ») est très forte, et le temps presse. On sait qu'un texte peut stimuler le traducteur par sa beauté ou par son intérêt mais aussi le laisser indifférent, voire le lasser au point que son travail se transforme en pure routine si ce n'est en laisser-aller.

Et de surcroît, il sait que l'anonymat le protège, qu'il n'est même pas soumis aux rares critiques que doit subir le traducteur littéraire.

Je ne peux pas m'empêcher de citer quelques phrases tirées de la préface du livre de Fernando Lázaro Carreter (1998) :

Les hésitations dans le maniement de la langue relèvent d'une étiologie culturelle et psychologique très diverse, et sont difficiles à traiter lorsqu'on a quitté l'enseignement secondaire et l'université sans avoir tissé une relation intime avec la langue, qui servira peut-être d'instrument de travail. Et elles sont autant de radiographies particulièrement inquiétantes de l'instruction dans notre pays et de l'état de sa pensée, ainsi que de son enseignement, car des écoliers ont pu le recevoir sans qu'on ait jamais corrigé leurs erreurs quand elles méritaient de l'être, ni proposé de meilleures manières de faire : la foi pédagogique dans le spontanéisme est néfaste, foi dont se réclament également nombre de ses victimes, et qui tient pour sacrée la première chose qui vient à la bouche ou à la plume (ou plutôt au clavier désormais) ; elle serait digne d'un respect quasi révérenciel et primerait sur le résultat de la réflexion ou de l'étude qui serait « artificiel » d'après ce dogme intégriste, ultime dégradation du rousseauisme. Ses adeptes – ô combien de locuteurs ! – adhèrent avec plus ou moins d'intrépidité à cette attitude laxiste, et la défendent en arguant qu'ainsi, ils seraient plus proches des auditeurs et des lecteurs.

[...]

11. DOBLAR O SUBTITULAR

Es la historia interminable. La polémica vuelve en oleadas cíclicas a las páginas de los periódicos y a las conversaciones de los más o menos metidos en el mundo de la traducción. Yo no voy a entrar en ella. Simplemente, quiero recordar algo que aprendí cuando me dedicaba a enseñar idiomas: el sentido de la vista es mucho más fuerte que el del oído; para aprender a escuchar bien, no hay que leer.

Me encontraba este verano pasado en un hotel de Praga y había puesto la televisión. Daban una película italiana subtitulada en checo. A pesar de no entender ni pizca de este idioma y de estar más familiarizado con el italiano, me empeñaba en leer los subtítulos, con lo que no prestaba oídos — nunca mejor dicho— al diálogo hablado. Y, así, acabé de ver la película sin haberme enterado ni siquiera del argumento.

Quizás sea por deformación profesional, por mis años de profesor de lengua y de traducción, pero lo cierto es que el monólogo me resulta raro. Y si encima es para hablar de uno mismo, de raro pasa a ser incómodo. Tal vez por esta razón he ido intercalando citas de otros. ¿Forma eso quizás parte del carácter del traductor? De tanto permanecer invisible, ¿le cuesta salir a la luz? Tradicionalmente, la voz del traductor se oye sólo en las —así llamadas— «notas del traductor» o en prólogos que le sirven de presentación de la obra traducida, pero también de justificación e incluso de excusa. La costumbre viene de lejos: los traductores medievales recurrían a las «glosas».

El traductor que traduce para el doblaje no tiene ninguno de estos recursos: permanece irremisiblemente en el anonimato. La verdad es que, en vista del éxito (es decir, de la calidad media tan baja de los productos), en este caso es mejor recurrir a esta capa protectora, a esa «invisibilidad» tradicional del traductor. [...]

11. DOUBLER OU SOUS-TITRER

C'est une histoire sans fin. La polémique revient à intervalles réguliers dans les pages des journaux et les conversations de ceux qui appartiennent de près ou de loin au monde de la traduction. Je ne vais pas entrer dans ce débat. Je voudrais simplement rappeler une chose que j'ai apprise quand j'enseignais les langues : le sens de la vue est beaucoup plus puissant que celui de l'ouïe ; pour apprendre à bien écouter, il ne faut pas lire.

L'été dernier, je me trouvais dans un hôtel à Prague et j'avais allumé la télévision. Ils passaient un film italien sous-titré en tchèque. Et bien que je ne connaisse pas un mot de cette langue et que je sois plus familier avec l'italien, je m'obstinais à lire les sous-titres, de sorte que je ne prêtais pas l'oreille – c'est le cas de le dire – au dialogue parlé. Et ainsi, j'ai regardé tout le film sans même avoir compris l'intrigue.

C'est sans doute dû à une déformation professionnelle, à ces années pendant lesquelles j'étais professeur de langues et de traduction, mais une chose est sûre : pour moi, le monologue a quelque chose d'étrange. Et s'il s'agit de parler de soi-même, ce sentiment d'étrangeté se transforme en malaise. Peut-être est-ce pour cette raison que j'ai intercalé des citations d'autres personnes. Ceci ferait-il partie des caractéristiques du traducteur ? À force de rester invisible aurait-il du mal à sortir au grand jour ? Traditionnellement, on n'entend la voix du traducteur que dans ce que l'on appelle les « notes du traducteur » ou les préfaces qui lui servent de présentation de l'œuvre traduite, mais également de justification voire d'excuse. Cette pratique ne date pas d'hier : les traducteurs médiévaux avaient déjà recours aux « gloses ».

Le traducteur qui traduit pour le doublage ne dispose d'aucun de ces recours : il reste irrémédiablement dans l'anonymat. La vérité est que, eu égard à son succès (c'est-à-dire à la qualité moyenne si mauvaise des produits), il vaut alors mieux recourir à cette cape de protection, à cette « invisibilité » traditionnelle du traducteur. [...]

2.3. *La sincronización y adaptación de guiones cinematográficos*

par ANNA GILABERT, IOLANDA LEDESMA et ALBERTO TRIFOL

CAPÍTULO XVII

La sincronización y adaptación de guiones cinematográficos

ANNA GILABERT, IOLANDA LEDESMA
y ALBERTO TRIFOL

Q. T. Lever, S.A. (Barcelona)

[...]

3. EL PROCESO

[...]

Concluido el visionado, podemos empezar a *ajustar* el guión, o sea, a buscarle la sincronía. En primer lugar, escuchamos la intervención, es decir, la frase o conjunto de frases con sentido. Aprovecharemos las pausas que haga el personaje para decidir el trozo de texto con el que trabajaremos. Suelen ser un par de líneas o tres como mucho, ya que hay que memorizarlas. A continuación, probamos cómo encaja el texto que tenemos traducido con el trozo que hemos escogido. Para hacerlo hay que decir el texto en voz alta al mismo tiempo que oímos la voz en la lengua original, empezando a hablar justo cuando empieza el personaje de la pantalla, siguiendo el mismo ritmo e intentando interpretarlo con la entonación y el volumen de voz con los que lo hará el actor durante el doblaje. Es importante recalcar que no hay que leer la frase, sino memorizarla. Eso se debe a dos razones: por un lado, a que la duración de la intervención varía sensiblemente de leerla a pronunciarla como una frase espontánea y, por otro, a que hay que mirar a la pantalla y no al papel cuando decimos la frase, para comprobar si encaja con los movimientos de la boca. También es importante decir la frase en voz alta, porque no se tarda lo mismo en pronunciar el texto bien vocalizado y a tono con el personaje que si lo decimos susurrando.

[...]

CHAPITRE XVII

La synchronisation et l'adaptation

de scénarios de cinéma

ANNA GILABERT, IOLANDA LEDESMA

et ALBERTO TRIFOL

Q. T. Lever, S.A. (Barcelone)

[...]

3. LE PROCESSUS

[...]

Une fois le visionnage terminé, nous pouvons commencer à *adapter* le scénario, autrement dit, à synchroniser le texte avec la vidéo. Dans un premier temps, nous écoutons l'intervention, c'est-à-dire la phrase ou l'ensemble de phrases porteuses de sens. Nous nous appuyons sur les pauses marquées par le personnage pour déterminer le morceau de texte sur lequel nous allons travailler. Il s'agit généralement de deux, voire trois lignes tout au plus, étant donné qu'il faut les mémoriser. Ensuite, nous allons observer comment le texte traduit s'intègre au morceau choisi. Pour ce faire, il nous faut prononcer le texte à voix haute tout en écoutant les mots dans la langue originale, en commençant à parler précisément au même moment que le personnage à l'écran, en suivant le même rythme et en essayant de l'interpréter avec la même intonation et avec le même volume de voix qu'aura le comédien lors du doublage.

Il est important d'insister sur le fait qu'il ne faut pas lire la phrase, mais bien la mémoriser. Il y a deux raisons à cela : d'une part, la durée de l'intervention varie sensiblement selon si on la lit ou si on la prononce comme une phrase spontanée, et d'autre part, il faut regarder l'écran et non pas le papier lorsqu'on récite la phrase, afin de vérifier si elle s'accorde aux mouvements des lèvres. Il est également important de parler à voix haute, puisque prononcer et articuler le texte sur le même ton que le personnage nécessite plus de temps que le dire en murmurant. [...]

4. CONCLUSIÓN

[...]

Para terminar, hay que añadir que encontrar el equilibrio entre la sincronización y la adaptación es, sin duda, lo más difícil. A menudo tenemos que sacrificar una labial que encaja en la boca del personaje por una expresión más verosímil o más afín con la cara del personaje o con la mirada, porque no podemos olvidar un postulado inicial: el cine es imagen y los diálogos del doblaje deben ser coherentes con la interpretación del actor de la versión original. Generalmente, el espectador no se fija en la sincronización, ya que mira a los ojos del actor y no a la boca —aunque una mala sincronía hace que la voz se salga del personaje haciendo evidente el doblaje—, pero sí que nota inmediatamente cuando un personaje dice una cosa que no responde a la expresión de la cara. Es por este motivo por lo que los actores y los directores de doblaje consideran que un buen guión adaptado es aquel que les permite memorizar rápidamente el texto e interpretarlo mirando a los ojos del actor de la pantalla y no a la boca. El ritmo es un factor importante para conseguir una buena adaptación, ya que el doblaje es música y un buen adaptador tiene que tenerlo en cuenta.

4. CONCLUSION

[...]

Ajoutons enfin que la chose la plus difficile est sans doute de trouver l'équilibre entre la synchronisation et l'adaptation. Souvent, on devra sacrifier une labiale qui cadre avec la bouche du personnage au profit d'une expression plus vraisemblable ou qui correspond mieux au visage du personnage ou à son regard, car nous ne pouvons pas oublier ce postulat de départ : le cinéma, ce sont des images, et les dialogues du doublage doivent être cohérents avec l'interprétation du comédien de la version originale. En général, le spectateur ne prête pas attention à la synchronisation, puisqu'il regarde les yeux de l'acteur, et non pas sa bouche – à moins qu'un mauvais synchronisme ne rende évident le doublage par un décalage entre la parole et l'image –, par contre, il remarque tout de suite lorsqu'un personnage dit quelque chose qui ne répond pas à l'expression de son visage. Pour cette raison, les comédiens et les directeurs de doublage considèrent qu'un scénario adapté est bon lorsqu'il leur permet de mémoriser rapidement le texte et de l'interpréter en regardant les yeux de l'acteur à l'écran et non pas sa bouche. Le rythme est un facteur important pour obtenir une bonne adaptation, car le doublage est comme la musique et un bon adaptateur doit en tenir compte.

2.4. *El espectador y la traducción audiovisual*
par ROBERTO MAYORAL ASENSIO

EL ESPECTADOR Y LA TRADUCCIÓN AUDIOVISUAL

ROBERTO MAYORAL ASENSIO

Universidad de Granada

[...]

2. LA ESPECIFICIDAD DE LA TRADUCCIÓN AUDIOVISUAL

[...]

Para el doblaje, la sincronización exige la coincidencia de silencios, inicios y pausas (siempre que no estemos en *off* o fuera de boca) y la sincronía visual, que se aplica con diferentes grados de rigor (desde los sistemas muy exigentes como el de Fodor, 1976, hasta los sistemas habituales en estos momentos en España, que sólo aplican condiciones de sincronismo a labiales en primer plano o planos de detalle).

Para el *voice-over*, la sincronización exige el inicio tras una pausa de tres o cuatro palabras respecto a la versión original y una coincidencia más o menos estricta de los finales de los parlamentos.

Para el subtitulado, la sincronización exige una coincidencia entre principios y finales de parlamentos (con las correcciones hechas por Ivarsson, 1992, que comentaremos más adelante), la observancia de una velocidad de lectura que resulte cómoda al espectador y el respeto a los límites de espacio y otras convenciones para la presentación de los subtítulos en la pantalla. Para el traductor, estos condicionamientos se pueden materializar en una proporción entre la duración del *spot* (el segmento del diálogo original que debe encontrar correspondencia en un solo subtítulo) y la extensión de su correspondiente texto traducido. En el caso del traductor de subtítulos con guión posteditado (con *master titles* o diálogos especialmente adaptados para el subtitulado, además de fonolocalización mediante metraje), esta proporción viene dada en este mismo guión o en las instrucciones de la productora. En el caso del traductor que trabaja sobre el sonido original, la proporción se establece, de forma más libre y creativa, de oído, por el propio traductor (Mayoral, 1993; Torregrosa, 1996).

LE SPECTATEUR ET LA TRADUCTION AUDIOVISUELLE

ROBERTO MAYORAL ASENSIO

Université de Grenade

[...]

2. LA SPECIFICITÉ DE LA TRADUCTION AUDIOVISUELLE

[...]

Dans le cas du doublage, la synchronisation vise la coïncidence des silences, des débuts et des pauses (à moins qu'on ne soit en *off* ou hors champ) ainsi que le synchronisme visuel qui, lui, est appliqué avec plus ou moins de rigueur, allant de systèmes très exigeants comme celui de Fodor, 1976, jusqu'aux systèmes couramment utilisés en Espagne aujourd'hui, qui n'imposent ce synchronisme qu'aux labiales apparaissant en premier ou en gros plan. Dans le cas de la *voice over*, la synchronisation nécessite un décalage de trois ou quatre mots par rapport à la version originale, ainsi qu'une coïncidence plus ou moins stricte quant à la fin du discours. Dans le cas du sous-titrage, la synchronisation exige une coïncidence entre le début et la fin du discours (en tenant compte des rectifications apportées par Ivarsson, 1992, que nous commenterons plus tard). Elle requiert également l'observation d'une vitesse de lecture confortable pour le spectateur, le respect des limitations de l'espace ainsi que d'autres conventions concernant l'affichage des sous-titres à l'écran.

Pour le traducteur, ces contraintes peuvent se matérialiser dans le rapport entre la durée d'un fragment du dialogue original qui doit être rendu par un seul sous-titre et la longueur du texte traduit correspondant. Lorsque le traducteur de sous-titres dispose d'un scénario post-édité (comportant des sous-titres définitifs ou des dialogues spécialement adaptés au sous-titrage, en plus du repérage réalisé en fonction du métrage), ce rapport est précisé dans ce même scénario ou par les instructions de la maison de production. Lorsque le traducteur travaille avec le son original, ce rapport est établi, de manière plus libre et créative, à l'oreille, par le traducteur lui-même (Mayoral, 1993; Torregrosa, 1996).

Así, un subtítulo puede variar su extensión desde 20 hasta 40 matrices por línea (Ivarsson, 1992, describe este tema con amplitud), sólo puede tener una o dos líneas (salvo en los subtítulos para sordos o enseñanza de lenguas, que pueden utilizar hasta tres líneas) y la velocidad de lectura es muy variable. En cuanto a este último aspecto, la 20th Century Fox señala 10 fotogramas por pie de película (entre 14 y 15 caracteres por segundo), mientras que la televisión y el vídeo imponen un ritmo más lento. De hecho, el programa de ordenador para subtitulado en televisión Screen Subtitling Systems Ltd (1998) apunta una velocidad de lectura de 9 caracteres por segundo para adultos, y para los niños, oscila entre la mitad y los dos tercios de esta cantidad, dependiendo de su edad. [...]

La taille d'un sous-titre peut ainsi varier entre 20 et 40 caractères par ligne (Ivarsson, 1992, en traite longuement), il ne peut être composé que d'une ou deux lignes (à l'exception des sous-titres pour sourds et malentendants ou ceux utilisés dans l'enseignement des langues, qui peuvent comprendre jusqu'à trois lignes) et la vitesse de lecture est très variable. En ce qui concerne ce dernier aspect, la 20th Century Fox indique dix photogrammes par pied de film (soit environ 14 ou 15 caractères par seconde), tandis que la télévision et la vidéo imposent un rythme plus lent. Le logiciel de sous-titrage pour télévision Screen Subtitling Systems Ltd (1998) fixe en effet une vitesse de lecture de neuf caractères par seconde pour les adultes et la situe entre la moitié et les deux tiers de cette quantité pour les enfants, en fonction de leur âge. [...]

3. GLOSSAIRE

CINÉMA – TÉLÉVISION – POSTPRODUCTION	
ajuste (n. m.)	raccord (n. m.) <i>Passage d'un plan à un autre et/ou d'une séquence à une autre pour en assurer la continuité (effet de liaison) ou la rupture (faux raccord).</i> source : LE NOUVEL, Thierry : <i>Le doublage</i> , p. 81
avance (n. m.)	bande-annonce (n. f.)
banda internacional (n. f.)	bande internationale (n. f.) <i>Bande sonore comportant tous les éléments sonores d'un film sauf les dialogues et commentaires.</i> source : Larousse Dictionnaire du cinéma
banda sonora (n. f.)	bande sonore (n. f.) ; bande-son (n. f.) <i>Support matériel sur lequel sont enregistrés les éléments sonores d'un film.</i> source : Larousse Dictionnaire du cinéma
bobina (n. f.) syn. de rollo	bobine (n. f.) <i>Pièce de révolution, constituée d'un noyau cylindrique et de deux flasques circulaires (fixes ou démontables), sur laquelle on enroule les films. Par extension, le fragment d'une copie d'exploitation qui résulte du fractionnement de cette copie en parties susceptibles de prendre place sur une bobine de capacité standardisée (autrefois 300 m, aujourd'hui 600 m).</i> source : Larousse Dictionnaire du cinéma
bucle (n. m.)	boucle (n. f.) <i>Courte séquence projetée en boucle. Pour différents travaux de post-production (son) ou pour le tirage d'éléments film de courte longueur</i>

	(bande annonce, publicité), la fin de la séquence est collé à son début pour constituer une boucle. source : Larousse Dictionnaire du cinéma
campo (n. m.)	champ (n. m.) Partie de l'espace embrassée par l'objectif de la caméra. source : Larousse Dictionnaire du cinéma
carta de ajuste (n. f.)	mire de barre (n. f.) Charte de test normalisée de l'image vidéo couleur, formée de huit bandes verticales dont les couleurs (dont les trois primaires et leurs complémentaires) sont respectivement de gauche à droite blanc, jaune, cyan, vert, magenta, rouge, bleu et noir. source : LE NOUVEL, Thierry : <i>Le doublage</i>, p. 80
cine mudo (n. m.)	cinéma muet (n. m.)
cine sonoro (n. m.)	cinéma parlant (n. m.)
cinematógrafo (n. m.)	cinématographe (n. m.) Nom de marque, devenu nom commun, de l'appareil inventé par les frères Lumière. source : Larousse Dictionnaire du cinéma
cinta (n. f.) ~ magnética	cassette (n. f.) ; bande (n. f.) bande magnétique
código de tiempo (n. m.)	code temporel (n. m.); time code (n. m.)
contraplano (n. m.)	contre-champ (n. m.) Disposition de la caméra où l'orientation de celle-ci est opposée à son orientation dans le plan précédent. source : Larousse Dictionnaire du cinéma
director (n. m.)	réalisateur (n. m.), metteur en scène (n. m.)
distribuidora (n. f.)	distributeur (n. m.)
doble (n. m./f.)	doublure (n. f.)

	Personne offrant une ressemblance satisfaisante avec un acteur et qui remplace celui-ci pour diverses activités où la présence de l'acteur n'est pas indispensable : réglage de l'éclairage avant une prise de vues, prise de vues où le personnage n'est vu qu'en amorce ou en silhouette, etc. ex : doublure-chant source : Larousse Dictionnaire du cinéma
estreno (n. m.)	sortie (n. f.) d'un film
estreno (n. m.)	première (n. f.) d'un film
etalonaje (n. m.)	étalonnage (n. m.) Opération consistant à déterminer, plan par plan, les caractéristiques de la lumière de tirage (intensité et couleur) qui permettront d'obtenir une copie positive correcte. source : Larousse Dictionnaire du cinéma
exhibidor	exploitant (n. m.) Personne physique ou morale qui exploite une salle de spectacle cinématographique. source : Larousse Dictionnaire du cinéma
fotograma (n. m.)	photogramme (n. m.) Chaque image isolée d'un film. source : Trésor de la Langue française
fuera de campo (adv.)	hors champ (adv.) Hors du champ de la caméra. Expression préconisée en remplacement de voix ou de son off. source : Larousse Dictionnaire du cinéma
fundido (n. m.)	fondue (n. m.) Truquage conduisant à l'apparition ou à la disparition progressive des images. source : Larousse Dictionnaire du cinéma

fundido a negro (n. m.)	fermeture en fondu (n. f.) ; fondu au noir (n. m.) <i>Effacement progressif de l'image jusqu'au noir.</i> source : Larousse Dictionnaire du cinéma
fundido cruzado (n. m.)	fondu enchaîné (n. m.) <i>Passage progressif, par superposition des effets d'ouverture et de fermeture en fondu, d'une image à la suivante.</i> source : Larousse Dictionnaire du cinéma
fundido de apertura (n. m.)	ouverture en fondu (n. f.)
gran pantalla (n. f.)	grand écran (n. m.)
guión (n. m.)	scénario (n. m.)
ingeniero de sonido (n. m.)	ingénieur du son (n. m.)
intertítulo (n. m.)	intertitre (n. m.)
moviola (n. f.)	visionneuse (n. f.)
narración (n. f.)	narration (n. f.) <i>Texte lu par le narrateur ou la narratrice, qui n'apparaît pas à l'écran.</i> source : http://www.traducteurs-av.org/index.php/nos-metiers/narration-et-voice-over.html
pequeña pantalla (n. f.)	petit écran (n. m.)
plano de detalle (n. m.)	gros plan (n. m.)
posproducción (n. f.)	postproduction (n. f.)
postsincronización (n. f.)	postsynchronisation (n. f.) <i>Procédé consistant à enregistrer les dialogues en auditorium, en synchronisme avec la projection sur un écran des images préalablement filmées. (La postsynchronisation se distingue du doublage par le fait qu'on y enregistre les dialogues originaux et non leur traduction dans une autre langue.)</i> source : Larousse Dictionnaire du cinéma
presentador (n. m.)	bonimenteur (n. m.)

	<i>Durant l'époque du muet, personne dans la salle commentant l'action du film, lisant, traduisant parfois les intertitres et imitant quelquefois les bruits.</i> source : ROY André : <i>Dictionnaire général du cinéma</i>, p. 41
productora (n. f.)	maison de production (n. f.)
rollo (n. m.) syn. de bobina	bobine (n. f.)
secuencia (n. f.)	séquence (n. f.) <i>Ensemble de plans formant une action dramatique autonome.</i> source : LE NOUVEL, Thierry : <i>Le doublage</i>, p. 16
sonido ambiente (n. m.)	sons d'ambiance (n. m., pl.) <i>Bruits durables dans lesquels baigne une scène : vent, pluie, ressac des vagues, etc.</i> source : Larousse <i>Dictionnaire du cinéma</i>
tráiler (n. m.)	bande-annonce (n. f.)
trucaje (n. m.)	truquage (n. m.) <i>Technique ou procédé permettant de manipuler l'apparence de l'image. Par extension, résultat visuel de cette manipulation.</i> source : Larousse <i>Dictionnaire du cinéma</i>
versión doblada (n. f.)	version doublée (V.D.) (n. f.)
versión original (n. f.)	version originale (V.O.) (n. f.)
versión original subtitulada (V.O.S.) (n. f.)	version originale sous-titrée (V.O.S.T.) (n. f.)
voz en off (n. f.)	voix off (n. f.) <i>Voix dont la source n'est pas visible sur l'écran.</i> source : Larousse <i>Dictionnaire du cinéma</i>
LE DOUBLAGE	

adaptación (n. f.) syn. de ajuste	adaptation (n. f.)
adaptador (n. m.) syn. de ajustador (n. m.)	adaptateur (n. m.)
ajustador (n. m.) syn. de adaptador	adaptateur (n. m.)
ajuste (n. m.)	adaptation (n. f.)
ambientación (n. f.)	bruitage (n. m.) <i>Action de recueillir, de reconstituer en auditorium (studio), d'enregistrer les bruits d'un film.</i> source : Larousse Dictionnaire du cinéma
atril (n. m.)	1) pupitre (n. m.) 2) auditorium (n. m.)
audiodescripción (n. f.)	audiodescription (n. f.) <i>L'audiodescription est un procédé qui consiste à insérer la description claire et succincte, par une voix bien identifiée, des événements qui apparaissent à l'écran entre les dialogues ou les commentaires du programme, de manière à laisser ceux-ci audibles.</i> source : http://www.csa.fr/Television/Le-suivi-des-programmes/L-accessibilite-des-programmes/Pour-les-personnes-aveugles-ou-malvoyantes-l-audiodescription
banda de referencia (n. f.)	bande synchro (n. f.) <i>Film, portant le texte à dire, projeté sous l'écran, en synchronisme avec le film portant les images, lors d'un doublage ou d'une postsynchronisation.</i> source : Larousse Dictionnaire du cinéma
caligrafía (n. f.)	calligraphie (n. f.) <i>La calligraphie est une mise au propre du texte de l'adaptateur.</i> source : LE NOUVEL, Thierry : <i>Le doublage</i> , p. 66
calígrafo (n. m.)	calligraphe (n. m.)

	<i>Le calligraphe recopie le texte adapté par l'auteur sur une bande de celluloïd transparente qui défile au même rythme que la bande mère.</i> source : LE NOUVEL, Thierry : <i>Le doublage</i>, p. 66
consola de mezclas (n. f.); mezcladora (n. f.)	table de mixage (n. f.)
dialoguista (n. m.) syn. de adaptador, ajustador	dialoguiste (n. m.) <i>L'auteur de doublage (ou adaptateur, ou dialoguiste) est celui qui écrit les textes que les comédiens de doublage enregistreront en studio.</i> source : LE NOUVEL, Thierry : <i>Le doublage</i>, p. 44
director de doblaje (n. m.)	directeur artistique (n. m.)
director de doblaje (n. m.)	chef de plateau (n. m.)
estudio de doblaje (n. m.)	studio de doublage (n. m.)
grabación (n. f.)	enregistrement (n. m.)
guión de diálogos (n. m.)	liste des dialogues (n. f.)
labial (n. f.)	labiale (n. f.)
mesa / consola de doblaje (n. f.)	table de doublage / de détection (n. f.) <i>Le détecteur inscrit sur la bande le texte dit par les comédiens de la version originale. Il utilise une table de doublage (ou table de détection) pour synchroniser la bande-mère et la cassette vidéo, afin de pouvoir retranscrire les dialogues conformément à la vitesse à laquelle ils sont dits : écriture serrée si la personne parle vite, écriture étirée si elle parle lentement.</i> source : http://www.traducteurs-av.org/index.php/nos-metiers/doublage.html
metraje (n. m.)	métrage (n. m.) 1) Terme couramment utilisé pour désigner la longueur de pellicule, sous-entendu en 35 mm à la cadence de 24 images par seconde. source : Larousse Dictionnaire du cinéma

	2) Le « métrage » désigne le nombre de caractères disponibles pour un sous-titre donné, suivant la règle des huit caractères par pied. On disait aussi « piétage » pendant toute la durée du repérage sur pellicule (qui s'est achevé à la fin des années 1980) source : http://www.ataa.fr/blog/suzanne-chantal-un-temoignage-sur-les-premieres-pratiques-du-sous-titrage-en-France-au-debut-des-annees-1930-22/#footnote-1
mezcla (n. f.)	mixage (n. m.)
morcilla (n. f.)	improvisation (n. f.)
prueba de voz (n. f.)	essai de voix (n. m.)
reparto de voces (n. m.)	casting des voix (n. m.)
sala de doblaje (n. f.)	auditorium (n. m.) <i>Studio insonorisé et traité acoustiquement destiné soit à l'enregistrement (voix, bruitages, musiques) soit au mixage des bandes son des films ou programmes audiovisuels.</i> source : Larousse Dictionnaire du cinéma
sala de grabación (n. f.)	auditórium (n. m.)
sincronía (n. f.)	synchronisation (n. f.)
sincronización labial (n. f.)	synchronisation labiale (n. f.)
sincronización labial (n. f.)	lipsync (n. m.)
take (n. m.), “toma” (n. f.)	prise (de vues) (n. f.) ; take (n. m.)
voice over (n. f.)	voice over (n. f.) cf. voix off
LE SOUS-TITRAGE	
área de seguridad de títulos (n. f.)	zone sécu-titres (n. f.) <i>Sur certains postes de télévision, la part de l'écran d'affichage des images est plus petite que les postes standards. Cela signifie que le texte du sous-titre visible sur un poste peut ne pas l'être sur un autre. Le texte du sous-titre est placé dans une zone sécu-titres définie, laquelle assure que tous les sous-titres soient toujours visibles.</i>

	source : manuel du logiciel de sous-titrage AYATO
closed caption (n. m.)	sous-titres fermés (n. m.) (aussi connus sous le nom de Télétexte) <i>Ne font pas partie intégrante du film mais sont superposés dessus, à la demande du téléspectateur, c'est-à-dire qu'il est possible d'afficher ou non les sous-titres. La surface et l'établissement de caractères sont définis par une norme internationale (Système mondial du télétexte). Par conséquent, seulement deux surfaces sont utilisées. Le nombre maximum de caractères par ligne est 37. L'arrière-plan est noir. Les italiques ne sont pas autorisés et tous les caractères ne sont pas disponibles. La norme se base sur l'alphabet romain composé de quelques caractères nationaux.</i> source : manuel du logiciel de sous-titrage AYATO
codificación (n. f.)	encodage (n. m.)
impresión (n. f.)	impression (n. f.) [<i>des ST sur l'image</i>]
incrustación de subtítulos (n. f.)	incrustation (n. f.) [<i>des sous-titres sur un support vidéo</i>]
inserto (n. m.)	carton (n. m.)
laboratorio (n. m.)	laboratoire de sous-titrage (n. m.)
localización (n. f.)	repérage (n. m.) <i>Phase technique où l'on détermine l'apparition et la disparition du sous-titre à l'écran.</i> source : http://www.traducteurs-av.org/index.php/nos-metiers/sous-titrage.html
localizador (n. m.)	repéreur (n. m.)
master titles (n. m., pl.)	sous-titres définitifs (n. m., pl.)
offset (n. m.)	offset (n. m.) Décalage des time-codes. source : manuel du logiciel de sous-titrage AYATO
pie (n. m.)	pied (n. m.)

	<i>Mesure anglaise de distance. En cinéma 35 mm, il y a seize images au pied.</i> source : Larousse <i>Dictionnaire du cinéma</i>
simulación (n. f.)	simulation (n. f.) <i>Dernière étape du sous-titrage (après le repérage, la traduction et l'adaptation), capitale pour que les sous-titres soient respectés à tous les niveaux.</i> source : http://www.traducteurs-av.org/index.php/nos-metiers/sous-titrage.html
sobretitulación (n. f.); sobretitulado (n. m.)	surtitrage (n. m.) <i>Action de surtitrer, son résultat.</i> <i>Surtitrer : Afficher la traduction simultanée des paroles à l'Opéra, au théâtre.</i> source : Larousse <i>Dictionnaire du cinéma</i>
software de subtítulos (n. f.)	logiciel de sous-titrage (n. m.)
spot (n. m.)	~ segment du dialogue original qui doit correspondre à un seul sous-titre
subtitulado (n. m.); subtitulación (n. f.)	sous-titrage (n. m.)
subtitulador (n. m.), subtituladora (n. f.)	sous-titreur (n. m.) ; sous-titreuse (n. f.)
Time Code Recording (TCR) (n. m.)	« prêt à diffuser » (P.A.D.) (n. m.) <i>Bande magnétique (ou DVD ou fichier numérique) d'un film ou d'un programme vérifié dans sa conformité technique (étalonné à l'image, calibré au son et prêt à être diffusé).</i> source : LE NOUVEL, Thierry : <i>Le doublage</i>, p. 80
transcodificación (n. f.)	transcodage (n. m.) <i>Opération qui consiste à transposer des images télévisées en couleur d'un système dans un autre.</i> source : Trésor de la Langue française

4. Bibliographie

Corpus

DURO MORENO, Miguel : « Eres patético » : el español traducido del cine y de la televisión. In DURO MORENO, Miguel (éd.) *La traducción para el doblaje y la subtitulación*. Madrid : Cátedra, 2001, p. 161 – 187.

Fontcuberta i Gel, Joan : La traducción en el doblaje o el eslabón perdido. In DURO MORENO, Miguel (éd.) *La traducción para el doblaje y la subtitulación*. Madrid : Cátedra, 2001, p. 299 – 313.

Gilabert, Anna, Ledesma, Iolanda et Trifol, Alberto : La sincronización y la adaptación de guiones cinematográficos. In DURO MORENO, Miguel (éd.) *La traducción para el doblaje y la subtitulación*. Madrid : Cátedra, 2001, p. 325 – 330.

Mayoral ASENSIO, Roberto : El espectador y la traducción audiovisual. In CHAUME, Frederic et AGOST, Rosa (éds) *La traducción en los medios audiovisuales*. Castelló de la Plana : Publicacions de la Universitat Jaume I, 2001, p. 33 – 46.

Lexicographie

CLAVE: *diccionario de uso del español actual*. [en ligne] Madrid: SM, 2014.
<http://clave.smdiccionarios.com/app.php>

Dictionnaire Electronique des Synonymes (DES). [en ligne] Caen : CRISPO, 2014
<http://www.crisco.unicaen.fr/des/>

IATE: *Interactive Terminology for Europe*. Luxembourg: centre de traduction des organes de l'union européenne
<http://iate.europa.eu>

LAROUSSE : *diccionario bilingue español-francés* [en ligne] Paris : Éditions Larousse, 2012.
<http://www.larousse.fr/dictionnaires/espanol-francais>

PONS : *diccionario bilingue español-francés/ español-alemán/ francés-alemán* [en ligne] Stuttgart : PONS GmbH, 2001.
<http://fr.pons.com/traduction>

ROBERT, Paul, REY-DEBOVE, Josette et REY, Alain : *Le Nouveau Petit Robert: dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*. Nouvelle éd. Paris: Dictionnaires Le Robert, 2008.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la lengua española*. 22^{ème} édition. [en ligne]
Madrid: Espasa-Calpe, 2001.
<http://lema.rae.es/drae/?val>

Trésor de la Langue Française informatisé (TLFi) [en ligne] Paris : CNRS Editions, 2004.
<http://atilf.atilf.fr/tlf.htm>

Monographies et articles

GAMBIER, Yves (éd.) : *Les transferts linguistiques dans les médias audiovisuels*, Villeneuve d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion, 1996.

KONIGSBERG, Ira : *Diccionario técnico Akal de cine*, Madrid : Ediciones Akal, 2004.

LE NOUVEL, Thierry : *Le doublage*. Paris : Eyrolles, 2007.

MARTÍ FERRIOL, José Luis: *El método de traducción : doblaje y subtitulación frente a frente*. Castellón : Universitat Jaume I. Servei de Comunicació i Publicacions, 2013.

PÉRAN, Bruno : Le surtitreur et son surtitrage : une activité qui reste à définir. In ŞERBAN, Adriana et LAVAUR, Jean-Marc (éds) *Traduction et médias audiovisuels*. Villeneuve d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion, 2011, p. 157 – 169.

ROMAGUERA I RAMIÓ, Joaquim : *El lenguaje cinematográfico: Gramática, géneros, estilos y materiales*. Madrid: La Torre, 1991.

ROY André : *Dictionnaire général du cinéma : Du cinématographe à internet : art, technique, industrie*. Anjou (Québec) : Éditions Fides, 2007.

ŞERBAN, Adriana et LAVAUR, Jean-Marc (éds): *La traduction audiovisuelle : approche interdisciplinaire du sous-titrage*, Bruxelles : De Boeck, 2008.

TOMASZKIEWICZ, Teresa : Les limites ou manque de limites de l'adaptation des dialogues filmiques. In ŞERBAN, Adriana et LAVAUR, Jean-Marc (éds) *Traduction et médias audiovisuels*. Villeneuve d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion, 2011, p. 51 – 65.

TOUSSAINT, Bruno : *Le langage du cinéma et de la télévision*. Paris : Dixit, 2007.

VALENTINI, Cristina : La traduction des références culturelles dans le doublage pour le cinéma et la télévision : résultats d'une analyse empirique. In ŞERBAN, Adriana et LAVAUR, Jean-Marc (éds) *Traduction et médias audiovisuels*. Villeneuve d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion, 2011, p. 93 – 109.

VIVIANI, Christian : La voix étrangère : le doublage dans l'élaboration de la créature cinématographique. In ȘERBAN, Adriana et LAVAUUR, Jean-Marc (éds) *Traduction et médias audiovisuels*. Villeneuve d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion, 2011, p. 69 – 78.

Sites

a : t : a : a Site de l'Association des Traducteurs et Adaptateurs de l'Audiovisuel, Grenoble, 2014
<http://www.traducteurs-av.org/> (dernière connexion 09/06/14)

Conseil supérieur de l'Audiovisuel, Paris, 2014
<http://www.csa.fr/> (dernière connexion 08/06/14)

Dictionnaire du cinéma [en ligne], Paris : Larousse, 2001.
disponible sur <http://www.larousse.fr/archives/cinema> (dernière connexion 09/06/2014)

El doblaje [base de données en ligne], Madrid, 2014.
<http://www.eldoblaje.com/varios/proceso.asp> (dernière connexion 04/06/14)

Autres sources

Manuel du logiciel de sous-titrage AYATO (produit de Ninsight France)

Films

The piano, Jane Campion, 1993, Nouvelle-Zélande.

Miami Vice, Anthony Yerkovich, saisons 1 – 5, 1984 – 1990, États-Unis.

Titanic, James Cameron, [édition spéciale 2005] 1997, États-Unis.

Table des matières

1.	Introduction	3
2.	TRADUCTION	6
2.1.	«Eres patético»: el español traducido del cine y de la televisión par MIGUEL DURO MORENO	6
2.2.	La traducción en el doblaje o el eslabón perdido par JOAN FONTCUBERTA I GEL	33
2.3.	La sincronización y adaptación de guiones cinematográficos par ANNA GILABERT, IOLANDA LEDESMA et ALBERTO TRIFOL	41
2.4.	El espectador y la traducción audiovisual par ROBERTO MAYORAL ASENSIO	47
3.	GLOSSAIRE	53
4.	Bibliographie	64
	TABLE DES MATIERES	68
4. Annexes		69

4. Annexes

Rapport-Gratuit.com

