Санкт-Петербургский государственный университет

**УРБАНАВИЧЮТЕ Мария Романовна**

**Выпускная квалификационная работа**

**Особенности перевода на французский язык советского мультфильма «Падал прошлогодний снег»**

Уровень образования: магистратура

Направление 45.04.02 «Лингвистика»

Основная образовательная программа ВМ.5662 «Инновационные технологии перевода: французский/испанский/итальянский языки (на французском/ испанском/ итальянском языках)»

Профиль «Французский язык»

Научный руководитель:

к.ф.н., старший преподаватель,

Кафедра романской филологии
Кириченко Мария Александровна

Рецензент:

доцент,

кафедра немецкой

и французской филологии

САФУ «Северный (Арктический)

федеральный университет

имени М.В. Ломоносова»,

Ларькина Анна Александровна

Санкт-Петербург

2022

UNIVERSITÉ D’ÉTAT DE SAINT-PÉTERSBOURG

**Maria URBANAVICHIUTE**

**Mémoire de recherche**

**PARTICULARITÉS DE LA TRADUCTION DU RUSSE EN FRANÇAIS D’UN DESSIN ANIMÉ SOVIÉTIQUE *SOUS LES NEIGES DE L’AN DERNIER***

Université d'Etat de Saint-Pétersbourg

Filière 45.04.02 Linguistique

Département des langues romanes

Diplôme de Master

BM.5662 « Innovations technologiques de la traduction : en français »

Sous la direction de Maria KIRICHENKO

Rapporteur : Anna LARKINA

Saint-Pétersbourg

2022

*SOMMAIRE*

[INTRODUCTION 6](#_Toc104817501)

[1. TRADUCTION AUDIO-VISUELLE DE DESSINS ANIMÉS 9](#_Toc104817502)

[**1.1. Le dessin animé et son public cible** 9](#_Toc104817503)

[*1.1. 1. Animation : naissance et évolution* 9](#_Toc104817504)

[*1.1.2. L’animation en URSS. La possibilité d'une expression créative des auteurs russes et un changement du public cible* 11](#_Toc104817505)

[*1.1.3. Le public cible actuel des dessins animés* 13](#_Toc104817506)

[**1.2. Traduction audio-visuelle** 14](#_Toc104817507)

[*1.2.1. Les modes de traduction audio-visuelle* 14](#_Toc104817508)

[*1.2.2. Sous-titrage* 18](#_Toc104817509)

[**1.3. Norme de traduction** 22](#_Toc104817510)

[*1.3.1. Particularités de la traduction audiovisuelle* 25](#_Toc104817511)

[*1.3.2. Particularités de la traduction audiovisuelle des dessins animés* 29](#_Toc104817512)

[**1.4. Conclusions du premier chapitre** 31](#_Toc104817513)

[2. PARTICULARITÉS LINGUISTIQUES DU DESSIN ANIMÉ 32](#_Toc104817514)

[**2.1. Caractéristiques de genre d'un dessin animé** 32](#_Toc104817515)

[*2.1.1. Particularités de la traduction des diminutifs russes* 35](#_Toc104817516)

[*2.2.2. Particularités de la traduction du vocabulaire sans équivalent* 38](#_Toc104817517)

[*2.3.3. Particularités de la traduction des intertextualismes* 41](#_Toc104817518)

[*2.4.4. Particularités de la traduction des expressions phraséologiques* 43](#_Toc104817519)

[**2.5. Conclusions du deuxième chapitre** 45](#_Toc104817520)

[3. PARTICULARITÉS DU DESSIN ANIMÉ SOVIÉTIQUE *SOUS LES NEIGES DE L’AN DERNIER* 47](#_Toc104817521)

[**3.1. Le dessin animé et son auteur** 47](#_Toc104817522)

[**3.2. L'intrigue et le personnage principal** 49](#_Toc104817523)

[**3.3. Le public cible du dessin animé** 50](#_Toc104817524)

[**3.4. Conclusions du troisième chapitre** 52](#_Toc104817525)

[4. PARTICULARITÉS DE LA TRADUCTION D’UN DESSIN ANIMÉ SOVIÉTIQUE *SOUS LES NEIGES DE L’AN DERNIER* 53](#_Toc104817526)

[**4.1. Les caractéristiques lexicales de la traduction du discours des personnages animés** 54](#_Toc104817527)

[*4.1.1. Conte de fées* 55](#_Toc104817528)

[*4.1.2. Historicismes* 56](#_Toc104817529)

[*4.1.3 .Vocabulaire familier* 56](#_Toc104817530)

[*4.1.4. Realia* 57](#_Toc104817531)

[*4.1.5. Vocabulaire du travail manuel. Jeu de mots* 58](#_Toc104817532)

[**4.2. Les caractéristiques stylistiques de la traduction du discours des personnages animés 60**](#_Toc104817533)

[*4.2.1. Phraséologie* 60](#_Toc104817534)

[*4.2.2. Proverbe* 62](#_Toc104817535)

[*4.2.3. Interjections* 62](#_Toc104817536)

[**4.3. Les caractéristiques grammaticales de la traduction du discours des personnages animés** 63](#_Toc104817537)

[*4.3.1. Diminutifs. Rimes* 64](#_Toc104817538)

[*4.3.2. Des phrases inachevées. Omission des pronoms* 66](#_Toc104817539)

[*4.3.3. Adjectif composé inventé par les auteurs du texte* 68](#_Toc104817540)

[**4.4. Les caractéristiques phonétiques de la traduction du discours des personnages animés** 69](#_Toc104817541)

[**4.5. Conclusions du quatrième chapitre** 69](#_Toc104817542)

[CONCLUSION 71](#_Toc104817543)

[BIBLIOGRAPHIE 74](#_Toc104817544)

# **INTRODUCTION**

Ce mémoire porte sur les particularités de la traduction du russe vers le français du dessin animé soviétique de 1983 *Sous les Neiges de l’An Dernier*. La particularité de ce mémoire réside dans le fait que ce dessin animé ait une certaine valeur culturelle et reflète de nombreux traits culturels et historiques du peuple russe, mais il n'a jamais été traduit en français auparavant.

La pertinence de ce mémoire réside dans le fait que, dans notre monde d’aujourd’hui, les étrangers s'intéressent de plus en plus à la culture russe, étudiant l'histoire et la mentalité du Russe. Il nous semble que ce dessin animé reflète certaines particularités et réalités de la société russe.

Le contexte actuel réside dans le fait que ce dessin animé n'a jamais été traduit en français auparavant, bien qu'il soit populaire non seulement en Russie, mais aussi à l'étranger. Il est important de noter que ce dessin animé est un grand représentant culturel et national de « l'âme russe », de la vie quotidienne russe, de la mentalité, de la parole et des caractéristiques linguistiques des russes.

En outre, la traduction audiovisuelle des dessins animés est un domaine inexploré dans les études de traduction, ce qui rend cette étude pertinente. Il convient de noter que les scientifiques sont très intéressés par la maîtrise d'un domaine tel que la traduction des dessins animés. La raison en est que même ce type de cinématographie, comme les dessins animés, cause beaucoup de difficultés dans la traduction, ainsi que dans le travail ultérieur avec le texte original.

Le texte et la vidéo du dessin animé ont été utilisés comme matériel de cette recherche. Le choix du dessin animé *Sous les Neiges de l’An Dernier*, réalisé par Alexandre Tatarski, comme matériau de cette recherche est déterminé par le fait que ce film abonde en proverbes et expressions originales russes, qui seront sans doute intéressants comme matériel de traduction. Le réalisateur fournit à la parole de ses personnages des expressions spécifiques, ce qui fait de l'œuvre un reflet vivant de la culture russe et la distingue des autres dessins animés de l'époque.

L'objet de mémoire est les unités lexicales utilisées dans le dessin animé. Le sujet de la recherche est les méthodes de traduction de telles unités lexicales.

La problématique de notre mémoire est de transmettre le style et l'idée de l'auteur, ses intentions, de refléter dans la traduction les realia nationales de la vie quotidienne russe, de rendre la traduction adéquate du point de vue de la langue et de la culture d'accueil. En fonction de l'objectif et du sujet de notre mémoire, nous nous sommes fixés les problématiques suivantes :

1. Analyser la composition lexicale du dessin *Sous les Neiges de l’An Dernier*;
2. Identifier le public cible du dessin animé *Sous les Neiges de l’An Dernier* en examinant le contexte historique et la composition lexicale du texte du dessin animé ;
3. Analyser les particularités de la traduction des expressions figées, diminutifs, realia et autres vocabulaires connotatifs utilisés dans les dessins animés ;
4. Proposer des possibilités de traduction pour les unités lexicales du dessin animé *Sous les Neiges de l’An Dernier*;
5. Adapter la traduction pour les sous-titres.

La méthode de recherche suivantes sont utilisées dans ce mémoire : enquête empirique : analyse du dessin animé, comparaison des contes de fées français et russes, recherche de possibilités de traduction du vocabulaire stylistiquement coloré.

Nous consacrerons les premiers chapitres de l'étude à la recherche du public cible d'un dessin animé donné. À cette fin, nous examinerons l'histoire du cinéma soviétique, ainsi que les caractéristiques lexicales, stylistiques et autres des dessins animés classiques pour enfants. Ensuite, nous analyserons les particularités de la traduction des unités lexicales et stylistiques fréquentes des dessins animés.

Dans la deuxième partie de l'étude, nous analyserons le texte original du dessin animé *Sous les Neiges de l’An Dernier*et déterminerons son public cible. Sur la base de ces résultats et en appliquant la théorie, nous décrirons les particularités de la traduction de ce dessin animé. En particulier, la traduction de expressions figées, de diminutifs, de vocabulaire appartenant au domaine des contes de fées, des realia, du langage familier et des jeux de mots sera examinée.

# **1. TRADUCTION AUDIO-VISUELLE DE DESSINS ANIMÉS**

## **1.1. Le dessin animé et son public cible**

Lors de la traduction de dessins animés, il est nécessaire de tenir compte non seulement des particularités de la langue cible, mais aussi des caractéristiques psycholinguistiques du public cible.

Pour nous rapprocher du public cible d'un dessin animé, comprenons d'abord comment et pourquoi l'animation a apparu et comment son développement a influencé le choix de la catégorie d'âge des spectateurs de dessins animés.

### ***1.1. 1. Animation : naissance et évolution***

L'histoire de l'animation remonte au XXe siècle. Les origines de l'animation remontent au stroboscope, un jouet optique conçu par l'inventeur belge Joseph Plateau en 1832. Le principe de ce dispositif était simple : un motif cyclique était peint sur le bord d'un cercle. Par exemple, un cheval courant, qui a été montré plusieurs fois à différents stades de mouvement. Lorsque le cercle tourne, le motif fusionne et l'illusion d'un objet en mouvement est créée.

Les premiers dessins animés étaient courts et sans intrigue, naïfs et simples. *The enchanted drawing* de James Stuart Blackton est sorti en 1900 ; ce n'était même pas un dessin animé, mais une œuvre théâtrale. L'artiste dessinait devant le public des figures qui, à l'aide d'un montage désormais simple, prenaient du mouvement, de la vie ; elles s'animaient sous les yeux du public.

L’animation en tant que forme d'art et culture visuelle a apparu quelques années plus tard. Elle est née du désir des gens de capturer le mouvement continu des objets sur des supports tangibles et de projeter ce mouvement sur l'écran. Cet art était basé sur des images créées, capturées sur pellicule par une méthode de tournage image par image. La projection de ces images sur l'écran à raison de 24 images par seconde créait l'illusion du mouvement.

Les dessinateurs d’animation ont rapidement compris que la puissance de l'animation réside dans son irréalisme, dans sa capacité à dépeindre des fantasmes très éloignés de la vie quotidienne[[1]](#footnote-1).

Décidément, les premiers dessinateurs ne pensaient point aux enfants. Les débuts de l'animation relevaient davantage de l'expérimentation et n’étaient pas considérés comme un genre, mais comme une technique cinématographique[[2]](#footnote-2).

**En 1908, l'animateur français Émile Cohl a réalisé le film d'animation *Le cauchemar de Fantoche.* C’était le premier film d'animation de l'histoire de l'animation, qui avait déjà une intrigue autonome, des personnages et un protagoniste.**

**Quatre ans plus tard, le premier film d'animation est sorti en Russie, et il y avait déjà des animaux qui parlaient, mais pas des minous ni des chiens, mais des scarabées rhinocéros. Malgré des personnages amusants, *La Belle Lucanide* de Ladislas Starewitch comporte des tricheries, des meurtres et des explosions, et tout le monde meurt à la fin. Ce n'était pas du tout un film pour enfants.**

**En 1923, Walt Disney lance son studio « Disney Brothers Studio » à Hollywood. En combinant innovation créative et amélioration technique continue, Disney a développé son propre style d'animation. Il a popularisé le dessin animé en tant que genre pour les enfants, a mené l'animation américaine sur le marché mondial et l'a popularisée pour de nombreuses années à venir.**

**Aujourd'hui, l'animation se développe déjà avec l'aide de la dernière technologie, l'animation par ordinateur, les histoires au fil du temps sont devenues plus développées et passionnantes à l'égal des longs métrages.**

En ce qui concerne les films d'animation européens et russes, ils sont toujours moins populaires dans le monde que les œuvres américaines de studios tels que Disney et Pixar. Cela s'explique par le faible financement des projets d'animation et, par conséquent, par la faiblesse de leur campagne de publicité mondiale, ce qui fait que de nombreux films ne sont tout simplement pas accessibles au grand public et ne sont donc pas très connus dans le monde entier[[3]](#footnote-3). Cependant, ce n’est pas la seule raison : un style d'animation spécifique à de nombreux pays ne contribue pas à la distribution à l’échelle internationale.

C’est le cas de la caricature française dans *Les Triplettes de Belleville* de Sylvain Chomet. Chomet défie l'animation traditionnelle de Disney. Il accorde une grande attention au dessin des personnages : ils sont exagérément caricaturés. Le réalisateur essaye de rendre les images artistiques aussi expressives et vivantes que possible. Il est particulièrement intéressant de noter que Chomet se concentre sur la production de l’animation destinée à un public plus âgé.

### ***1.1.2. L’animation en URSS. La possibilité d'une expression créative des auteurs russes et un changement du public cible***

Comme cette étude se concentre sur les particularités de la traduction des dessins animés soviétiques, nous allons examiner un bref historique du développement de l'animation en URSS.

D'après ce qui précède, il est évident que l'animation, au moment de sa conception, n'était pas uniquement destinée à un public cible plus jeune. Mais regardons comment l'animation s'est développée en Union soviétique après la sortie de ***La Belle Lucanide* de Ladislas Starewitch**.

Tout au long de son développement, l'animation soviétique a commencé à prendre forme en tant qu'industrie créant des œuvres audiovisuelles pour les enfants. L'accent sur le spectateur enfantin a été mis dans les années 1930. Et aujourd'hui, parlant déjà de la spécificité de l'animation russe, Dina Goder, directrice de programme du Grand festival d’animation en Russie, note que parmi les stéréotypes qui y sont ancrés, on la représente comme un film pour enfants[[4]](#footnote-4). Selon elle, ce stéréotype est créé non pas tant par un désir de le voir comme tel, mais par son évasion inhérente.

Parfois, psychologues, éducateurs et fonctionnaires tentent de coincer l’animation dans les cadres du cinéma pour enfants. Par ailleurs, l'animation les dépasse largement, comme on peut le constater en examinant le programme du festival russe ouvert du film d'animation.

Pour en revenir à l'histoire de l'animation soviétique, il convient de rappeler que les dessins animés, comme toute forme d'art, étaient considérés comme un outil politique et éducatif, comme un moyen d'agitation. Même lors de la réunion en décembre 1935, le secrétaire du Comité central du Parti communiste de l'Union soviétique Andreev a déclaré : « Nous ne produisons pas assez de films pour éduquer les enfants. Nous pourrions éduquer nos enfants dans une large mesure avec des films, mais cette importante production représente encore une proportion très insignifiante[[5]](#footnote-5) ».

Avec le début du « dégel » soviétique, cette tendance s'est affaiblie et les vecteurs de développement de l'animation soviétique ont changé. À partir du milieu des années 1950, les animateurs soviétiques ont commencé à s'efforcer d'élargir les limites alors étroites de l'animation et à chercher activement à créer des bandes destinées à des spectateurs d'autres catégories d'âge. Cibler le public adulte devient une priorité.

Pendant ces années, l'animation devient un espace d'expérimentation créative et de libre expression, où l'on sort des sentiers battus. C'est alors qu'apparaît la notion d'animation d'auteur. Le type de héros change également. Outre les personnages enfants, les héros des bandes deviennent de plus en plus des adultes. Un nouveau héros, plus mature, devient intéressant pour le public adulte. Il commence à parler à son public dans le langage des allégories et des généralisations figuratives de l'écran ; des formes d'animation paraboliques et métaphoriques se développent. Dans l'esprit des spectateurs, l'animation est en train d'être redéfinie et n’est plus considérée comme des films exclusivement destinés aux enfants.

Au milieu des années 1980, l'attitude des animateurs à l'égard de leur travail a complètement changé. Dans le contexte des changements intervenus dans la vie sociopolitique du pays, le contrôle de l'État sur les plans thématiques des studios d'animation s'est d'abord considérablement affaibli, pour disparaître complètement au début des années 1990. Dans leurs films, les animateurs sont de plus en plus attirés par des sujets d'intérêt de nature philosophique ou sociale. Pendant les années 1970 et 1980 les dessins animés tels que : *Падал прошлогодний снег (1983), Следствие ведут колобки (1986), Ежик в тумане (1975), Крылья, ноги и хвосты (1986)* ont apparu.

Les dessinateurs d’animation soviétiques sont explorés avec enthousiasme des sujets auparavant tabous, se tournant vers la mémoire et l'histoire personnelles, l'espace du monde intérieur, et ironisant sur l'absurdité de l'existence. L'animation soviétique est devenue une forme d'expression d'auteur, acquérant un caractère social confessionnel ou poignant. Les animateurs ont commencé à exprimer leur point de vue sur tel ou tel problème, à refléter l'image de l'être, à sombrer dans la crise. Alors, l'animation soviétique a fortement mûri, tout comme son public.

### ***1.1.3. Le public cible actuel des dessins animés***

Aujourd'hui, au stade de la création les dessins animés sont déjà plus orientés vers les adultes. En outre, l'outil qu'est l'animation est devenu plus accessible et chaque amateur peut exprimer librement ses pensées, ses idées, ses opinions politiques et sociales dans l'animation. Par conséquent, le nombre d'œuvres d'animation créatives destinées à la population adulte est effectivement en augmentation.

Il existe également une tendance à rendre les dessins animés plus proches de notre vie. Les auteurs tentent de soulever des questions sociales même dans des dessins animés destinés à l'origine aux plus jeunes. Il s'agit plutôt des tendances générales du monde d'aujourd'hui. La société parle de féminisme, d'égalité des droits pour tous et d'autres questions sociales urgentes, alors pourquoi ne pas les intégrer dans un dessin animé, estiment les animateurs, si les gens sont si désireux d'influencer l'esprit des enfants ?

Tous ces facteurs méritent d'être pris en considération lorsque les traducteurs travaillent sur des traductions de dessins animés. En connaissant la catégorie d'âge potentielle du public d'un dessin animé particulier, le traducteur sera mieux à même de se concentrer sur le choix des possibilités de traduction correctes et adéquates.

## **1.2. Traduction audio-visuelle**

### ***1.2.1. Les modes de traduction audio-visuelle***

Nous pouvons présumer que l'animation américaine est toujours la plus populaire dans le monde à l'heure actuelle. Ainsi, les films d'animation tels que S*hrek, Le Roi lion, Toy Story, Madagascar* produits aux États-Unis apparaissent le plus souvent au box-office dans de nombreux pays européens et asiatiques : et d'autres nouveaux films. De surcroît, la demande d'animation augmente chaque année ; on trouvera au moins un, voire plusieurs, films d'animation dans les programmes de presque tous les cinémas. Des festivals sont organisés chaque année, et les animateurs continuent de créer de nouveaux langages de communication avec leur public.

Le répertoire des cinémas en Russie au cours de ces dernières années fait penser au succès des dessins animés de fabrication française, anglaise, japonaise et belge qui sont souvent au box-office en Russie.

En revanche, si l'on considère la distribution des films d'animation russes modernes à l'étranger, il s'avère que peu de longs métrages d'animation sont traduits en langues étrangères. Parmi ces dessins, citons *Карлик Нос, Звёздные собаки : Белка и Стрелка, Иван Царевич и Серый Волк.* Les téléspectateurs étrangers connaissent aussi la série animée russe *Маша и Медведь*.

Les dessins animés soviétiques peuvent être encore plus familiers aux spectateurs étrangers que leurs homologues contemporains. En France, comme dans plusieurs pays européens, beaucoup de gens connaissent le dessin animé philosophique *Ежик в тумане* de Yuri Norstein ; les téléspectateurs français se souviendraient de *Tchebourachka* et du *Petit cheval bossu*.

Ces facteurs génèrent une demande de traduction audiovisuelle dans le domaine. Penchons-nous maintenant sur ce concept et comprenons plus en détail ce que représente ce type de traduction et quelles sont ses particularités.

Tout d’abord il faut préciser que la traduction audiovisuelle est un genre populaire. Chaque jour, nous sommes devant un écran. Grands et petits, ces écrans diffusent des nouvelles, reflètent des cultures, manifestent des comportements, orientent nos idées, nous ouvrent à d’autres langues, à d’autres valeurs.

La TAV, qui comprend cinéma, télévision et les autres mass-médias, vidéo d’entreprise et domestique, radio, c'est un domaine de réflexion et de recherche assez récent, notamment depuis le centième anniversaire du cinéma (1995).

Depuis, le nombre de conférences, de thèses, de mémoires, d’ouvrages, d’articles s’est multiplié rapidement[[6]](#footnote-6). C’est aussi une pratique en plein développement et non sans contradictions ou paradoxes puisque les technologies permettent l’émergence de nouveaux modes de traduction mais que les conditions de travail sont affectées par cette évolution.

Trois problèmes fondamentaux se posent dans le transfert linguistique audiovisuel, à savoir la relation entre images, sons et paroles, la relation entre langue(s) étrangère(s) et langue d’arrivée, et enfin la relation entre code oral et code écrit, imposant de se réinterroger sur la norme de l’écrit dans des situations où les messages sont éphémères.

Nous trouvons beaucoup d’ouvrages sur la TAV, dont la plupart se borne aux avantages et inconvénients respectifs du sous-titrage et du doublage[[7]](#footnote-7). C’est une vision limitée, tant les modes de traduction se sont multipliés récemment. On peut distinguer plusieurs modes de TAV :

1. **Le sous-titrage intralinguistique** pour sourds et malentendants ;
2. **Le sous-titrage interlinguistique** (open caption), y compris le sous-titrage bilingue, tel qu’il est pratiqué dans des pays comme la Belgique, la Finlande, Israël, la Suisse (avec dans ce cas, une ligne par langue) ;
3. **Le sous-titrage en direct** ou en temps réel, comme pour une interview ou lors de l’audition du Président Clinton, par exemple, accusé de harcèlement sexuel (1998) ;
4. **Le doublage** qui est synchronie labiale (quand les lèvres sont en gros plan) ou synchronie temporelle (appelée encore « *simple doublage* ») quand les lèvres ne sont guère visibles ou que le visage est de trois quart[[8]](#footnote-8), permettant plus de souplesse dans la traduction. Dans la synchronie labiale, il peut y avoir adaptation créatrice : par exemple « *I met him fifteen years ago* » peut être doublé par *« ça fait vingt ans que je l’ai vu* ». Le passage de 15 à 20 est possible s’il respecte la crédibilité et le sens global de la séquence ou du film.

Le doublage connaîtra des modifications dans sa pratique avec les technologies autorisant la manipulation des images. Les professionnels cinématographiques voient ces technologies d’un mauvais œil ce qui n’empêche pas le progrès numérique[[9]](#footnote-9).

 On notera l’existence également du **doublage interlinguistique**. Les problèmes de traduction se posent aussi à l’intérieur d’une nation à population multinationale.

Ou par exemple, *Trainspotting* doublé en anglais américain. Ce transfert interlinguistique existe aussi pour certains livres, comme *Harry Potter* traduit en anglais américain, démontrant que la traduction se fait à plusieurs niveaux (du phonétique au culturel).

1. **Le voice over** **ou demi-doublage** est, en français, la surimposition de la voix de la langue d’arrivée sur celle de la langue de départ ; en anglais, la notion correspond à la seule voix du commentateur invisible (équivalent à la voix off). Dans tous les cas, la traduction est préparée, en synchronie avec les images ; elle est lue par des acteurs (par ex. sur les chaines polonaises, russes) ;
2. **Le surtitrage** : il se place au-dessus d’une scène ou au dos d’un fauteuil pour rendre une pièce de théâtre ou un opéra. Il est projeté en direct, parce que les performances sont variables d’une représentation à l’autre, il est souvent constitué d’une ligne en continu ;
3. **La traduction à vue** : elle se fait à partir d’un script, d’une liste de dialogues ou même d’un sous-titrage déjà fait dans une autre langue, par exemple, pour un festival de cinéma, dans une cinémathèque. Ainsi un film iranien, sous-titré en français, peut être traduit à vue en finnois à partir du français, langue pivot ;
4. **L’audio-description** (**intra ou interlinguistique**). Ce concept, lancé au début des années 1980, permet de décrire pour des aveugles et malvoyants, des actions, des expressions faciales, des gestes, des mouvements corporels, des couleurs, etc. Ces descriptions sont alors placées sur la bande sonore. Une telle traduction exige la coopération d’un aveugle. Depuis 2001, toutes les chaines britanniques doivent produire 4 % de leur programme selon ce procédé, pour respecter la législation qui passera graduellement à 10 % d’ici 2010 ;
5. **La production multilingue**. C’est à la fois la double version (chaque acteur joue dans sa langue et l’ensemble est doublé, postsynchronisé, en une seule langue) et aussi les remakes pour les films américains, dans les années 1930-1950, qui voulaient conquérir les marchés européens et pour les films européens et asiatiques aujourd’hui adaptés par les majors américaines pour leur marché domestique – adaptés, c’est-à-dire recontextualisés selon les valeurs, l’idéologie, les conventions narratives de la nouvelle culture visée.

Cette liste est un peu longue, mais elle souligne combien le traducteur peut et doit élargir son offre de service. De plus, tout cela met en évidence l’importance à accorder aux publics visés (enfants, sourds, etc.).

En guise de résumé, on peut traduire un film étranger de plusieurs façons. Pourtant les plus populaires sont : le « sous-titrage », le dialogue original étant traduit par des inscriptions gravées sous les images et le « doublage » où parlant par la bouche d’autres acteurs, Marilyn Monroe et Johnny Depp paraissent connaître parfaitement le français, l’italien ou le turc.

### ***1.2.2. Sous-titrage***

Passons maintenant aux sous-titres et examinons les caractéristiques particulières de ce type de traduction.

Qu'est-ce qu'un sous-titre d'ailleurs ? « Traduction condensée des dialogues d'un film ou d'une émission, projetée au bas de l'image, en surimpression, transcrivant leur contenu dans une autre langue ou à l'usage des malentendants[[10]](#footnote-10). » Dans toutes les définitions du mot *sous-titre*, les expressions « traduction condensée », « traduction indirecte » et « traduction résumée[[11]](#footnote-11) » apparaissent, et les mots clés sont *essentiel, résumé, condensé*. Par conséquent, la principale caractéristique de la traduction des sous-titres est la compression.

En quoi donc consiste exactement le travail d'un traducteur des sous-titres ? Le spécialiste reçoit le film sous forme de fichier informatique. Parfois il doit « monter » ses sous-titres lui-même, c’est-à-dire respecter le nombre de caractères d'un sous-titre et le moment de son apparition à l'écran. Par conséquent, les personnes qui travaillent sur les sous-titres doivent avoir un excellent niveau de connaissance de la langue cible et savoir parler parfaitement dans leur langue maternelle. En cours de route, il est nécessaire de chercher des équivalents aux références culturelles, et ce n'est qu'une petite partie du travail du traducteur.

On ne saurait comparer un sous-titrage à une « traduction juxtalinéaire » car on parle plus vite qu’on ne peut lire. Un Hamlet débite à toute vitesse *« To be or not to be, that is the question »*, et les images de l’acteur correspondent à 25 centimètres de film. Le sous-titreur ne pourra alorsdisposer que de 20 lettres, signes et intervalles (par exemple) pour transcrire la phrase célèbre, dont la traduction française compte 43 lettres. Il n’y a pas de solution satisfaisante pour cette difficulté de traduction.

Selon Georges Sadoul, historien du cinéma, « ce travail pose sans cesse des cas de conscience parce que, dans la plupart des cas, on ne peut faire imprimer tout au plus que 60 % du texte dit par les acteurs »[[12]](#footnote-12). Mais parfois il y a des textes qui sont si rigoureux que chaque mot, chaque syllabe presque ont des valeurs importantes. Évidemment, il est difficile d’éliminer 40 % environ du texte original, entendant conserver son style, les nuances, son esprit, sa signification dramatique.

Outre l'aspect technique du sous-titrage, il existe des exigences strictes en matière de contenu des sous-titres. Les sous-titres de mauvaise qualité déforment la perception d'un film et peuvent nuire à ses mérites artistiques. Il est donc essentiel de développer certaines règles pour créer des sous-titres avec une traduction qui améliorent leur qualité.

Passons en revue les étapes du sous-titrage. Le processus de sous-titrage comprend plusieurs étapes, dont la plus importante est la division du film en un certain nombre de sections qui doivent être sous-titrées. Un film de longueur moyenne peut comporter environ 1000 fragments de ce type ou plus. À ce stade, le traducteur détermine la durée de chaque segment pendant lequel le sous-titre sera à l'écran. Ce n'est qu'ensuite qu'intervient l’étape de traduction et d'adaptation de la traduction à chaque fragment de sous-titre sélectionné.

Sur le plan linguistique, la question du sous-titrage a également retenu l'attention. Les études de Danièle Machefer (1987) et Daniel Becquemont (1996) ont développé des critères spatiaux et temporels auxquels les sous-titres doivent répondre. Les critères spatiaux comprennent la minimisation du nombre de lignes : en règle générale, 1 à 2 lignes, au maximum 3, avec 28 à 32 caractères par ligne. Le critère de temps est de respecter les normes de vitesse de lecture, c'est-à-dire que le temps d'écran d'un sous-titre composé de deux lignes doit être de 6 secondes (il est parfois réduit à 4,5-5 secondes).

L'approche du sous-titrage des films peut se faire sous de nombreux angles différents. Parfois, les traducteurs choisissent la voie la plus facile, en traduisant les sous-titres originaux existant dans une langue étrangère, ou parfois des sous-titres non originaux, ce qui entraîne souvent des inexactitudes qui dénaturent la saveur nationale du film. Parfois, ils choisissent une voie plus compliquée, qui demande de la créativité : les sous-titres sont créés de manière indépendante, en traduisant la partie parlée du texte original dans une autre langue et en la compressant.

Selon la classification de Katharina Reiss[[13]](#footnote-13), les sous-titres peuvent être classés comme une sous- catégorie des textes audio-médiatiques car ils sont créés non seulement par des moyens linguistiques, mais sont des éléments d'un ensemble plus vaste et ne peuvent se passer des moyens d'expression non linguistiques, c'est-à-dire des formes acoustiques et optiques. C'est cette caractéristique audio-médiatiques des sous-titres qui permet de produire une compression sans en compromettre le contenu : les séquences vidéo complètent le contenu par des moyens non verbaux, tels que des gestes, des expressions faciales et des situations. Celles-ci permettent, par exemple, de supprimer sans douleur les éléments redondants tels que les formules de politesse rituelles (adresses, salutations, excuses) et les marqueurs spatio-temporels.

Parmi les éléments redondants qui peuvent être librement supprimés figurent également les répétitions, les connecteurs, les moyens d'expression figuratifs tels que la comparaison et la métaphore.

Une autre tâche du réalisateur de sous-titres consiste à trouver les expressions les plus parlantes et à choisir la plus courte parmi une série de synonymes. Un sous-titrage doit éviter d’être trop abondant, parce qu’il fatigue, ou trop court, parce que le public se sent frustré.

Un autre aspect du problème du sous-titrage est le choix de la stratégie de traduction, qui dépend de nombreux paramètres, dont l'un est la définition du public cible. Il est possible de définir le public cible en fonction de la spécificité du genre du film.

Pour les films plus sérieux, le traducteur doit cibler un public exigeant et avisé, familier de la culture nationale dont traite le film. Pour les genres plus légers, une solution simplifiée peut également convenir. La question de la manière de traduire est particulièrement aiguë dans le cas de la traduction de realia (termes professionnels, citations de fiction, chansons, etc.) Dans tous les cas, une bonne solution consiste à trouver les formes d'expression les plus capacitives. En pratique, de nombreux films comportent plusieurs traductions dans les sous-titres. Il peut être utile d'avoir une note sur le fichier des sous-titres indiquant le réglage du traducteur pour un public cible particulier.

En résumé, toutes ces nuances sont absentes de la traduction classique littéraire. L'interprète obtient donc plus de travail. Évidemment, le sous-titrage ne donne toujours la satisfaction à tous les publics. Nous sommes résignés à voir ces inscriptions trouer de belles images en noir ou en couleurs, et se superposer parfois sur la bouche et même le nez des acteurs. Dans certains pays, où l’on doit traduire un film en plusieurs langues, les sous-titres sont projetés hors de l’écran.

Si le doublage des films est un processus qui demande beaucoup de travail, de temps et d'argent, la création de sous-titres est donc particulièrement importante. Pourtant, le sous-titrage est une traduction plus authentique d'une œuvre dans une autre langue.

Aujourd’hui, le sous-titrage, est plus demandé que jamais, par contre, les entreprises se permettent de réduire les salaires de leurs traducteurs. D’habitude le traducteur est payé au sous-titre, ce qui paraît logique. Pourtant, de nombreuses entreprises ont adapté cette idée pour elles-mêmes, et proposent désormais aux traducteurs de sous-titres de travailler selon le schéma à la minute. Évidemment, pour le client c'est plus rentable de plus, il sait à l'avance combien il devra payer pour la traduction. C’est l’une des raisons pourquoi aujourd'hui les professionnels se chargent rarement de la traduction des sous-titres.

## **1.3. Norme de traduction**

Lors de la traduction de films et de dessins animés, il convient de se rappeler les règles de base d'une traduction de qualité. Une traduction de qualité doit, avant tout, respecter les normes d'adéquation et d'équivalence. Tout écart par rapport à ces normes peut entraîner des erreurs de traduction, qui peuvent résulter d'un mauvais choix de correspondances ou de transformations mal faites. Cela peut conduire à une mauvaise compréhension du texte dans son ensemble[[14]](#footnote-14).

Que sont les normes d'adéquation et d'équivalence ? Les principaux paramètres de l'évaluation normative d'une traduction adéquate sont : la norme d'équivalence, la norme stylistique du genre et la norme pragmatique.

L'un des principes les plus importants de la traduction audiovisuelle proposé par Eugene Nida est le principe d'*équivalence dynamique*. Sur la base des travaux de Nida, le traducteur populaire russe Kozoulyaev affirme ce qui suit : dans le cas de l'équivalence dynamique, le traducteur choisit la version la plus précise de l'unité de communication source dans la langue cible en termes d'impact sur les émotions et le comportement du destinataire. L'équivalence dynamique repose sur le principe de l'effet équivalent, c'est-à-dire que la relation entre le message traduit et son destinataire doit être la même que celle entre le message source et ses destinataires[[15]](#footnote-15). L'auteur conclut également que la qualité de la traduction audiovisuelle dépend directement de la quantité de transformation dans la traduction.

En outre, les normes de genre et de style jouent un rôle important dans l'adéquation d'une traduction. La norme de genre et de style de la traduction peut être définie comme l'exigence que la traduction corresponde à la fonction dominante et aux caractéristiques stylistiques du type de texte auquel la traduction appartient. Il s'avère que lors de la traduction des films, il est nécessaire de tenir compte de leur genre et de leur singularité stylistique, puisque le cinéma est représenté par un certain nombre de genres, chacun ayant ses propres caractéristiques.

Enfin, il y a le cadre pragmatique de la traduction. Il est créé par les objectifs spécifiques d'un acte de traduction particulier. Contrairement aux exigences normatives, il ne s'agit pas d'une norme au sens plein du terme, car le super-objectif pragmatique de l'acte de traduction peut être individuel et ne pas être propre à la traduction.

Rappelons une autre théorie actuelle applicable à la traduction de films : la théorie du skopos de Katharina Reiss et Hans Vermeer[[16]](#footnote-16). Le mot « *skopos* » se traduit du grec par « *but* ». L'essence de cette théorie est que la traduction est une sorte d'activité pratique, qui a nécessairement un certain objectif de communication, fixé par l'expéditeur de la traduction. De la réalisation de cet objectif dépend directement le succès de la traduction. Ainsi, la traduction d'un dessin animé, par exemple, peut avoir pour but de transmettre un élément éducatif, de préserver le caractère comique et ironique et d'être facilement compris par une certaine tranche d'âge.

Afin de s'assurer que le texte source s'adapte aux normes de la langue cible, le traducteur doit utiliser certaines transformations de traduction. Le traducteur doit les utiliser de manière à ce que le texte traduit transmette le plus complètement possible toutes les informations contenues dans le texte source, tout en respectant strictement les normes de la langue cible[[17]](#footnote-17).

Il existe différentes approches de la classification des transformations de traduction, mais la classification de Komissarov[[18]](#footnote-18) est considérée comme la plus largement acceptée dans la théorie russe de la traduction. L'auteur suggère ce qui suit : les principaux types de transformations lexicales utilisés dans le processus de traduction impliquant différentes langues source et cible comprennent les techniques de traduction suivantes : transcription et translittération, calque et substitutions lexico-sémantiques (instanciation, généralisation, modulation). Les transformations grammaticales les plus courantes sont : l'assimilation syntaxique (traduction littérale), le fractionnement de la phrase, la jonction des phrases, les substitutions grammaticales (formes des mots, parties du discours ou membres de la phrase). Les transformations lexico-grammaticales complexes comprennent la traduction antonymique, l'explication (traduction descriptive) et la compensation. Cependant, afin d'obtenir un résultat équivalent et adéquat, le traducteur doit le plus souvent combiner différentes transformations.

Outre les normes d'adéquation et d'équivalence, l'une des principales tâches du traducteur est de recréer de manière adéquate le contexte culturel de l'original (événements historiques et culturels, attitudes morales et éthiques[[19]](#footnote-19), etc.) Il n'est pas rare que l'humour soit marqué culturellement. Selon Skorokhodko, une attention particulière doit être accordée aux realia, aux noms propres et autres phénomènes précédents qui peuvent être peu familiers au destinataire de la traduction. Dans les chapitres suivants, nous parlerons de ces mêmes caractéristiques de la traduction.

### ***1.3.1. Particularités de la traduction audiovisuelle***

La traduction d'un long métrage peut être considérée comme un type particulier de traduction d’une œuvre de fiction, elle est donc soumise aux exigences applicables à la traduction d'œuvres de fiction. La principale différence entre le processus de traduction d'une œuvre littéraire et le processus de traduction d'un film est que, dans ce dernier cas, le traducteur doit coordonner le texte avec les images visuelles sur l'écran, c'est-à-dire que les difficultés qui caractérisent la traduction de fiction en général sont complétées, lors de la traduction d'un film d'animation, par les difficultés découlant des caractéristiques spécifiques du texte du film.

Comme nous l'avons déjà noté, la traduction de films crée des difficultés supplémentaires pour le traducteur qui, par exemple, ne se retrouvent pas dans la traduction d'un dialogue dans une œuvre littéraire. Il s'agit avant tout de tenir compte de la longueur des lignes et, bien sûr, de leur relation avec les séquences vidéo. En particulier, l'intonation fixée par les répliques du personnage doit être soigneusement coordonnée avec le jeu de l'acteur : mimiques, plasticité, gestuelle, sans oublier la prononciation de la phrase. C'est probablement l'aspect le plus problématique de la traduction de films. Pour résoudre tous ces problèmes, le traducteur doit parfois s'écarter de l'original de manière plus formelle que dans la traduction d'œuvres de fiction, en recourant notamment à des similitudes syntaxiques, à des ajouts et à des omissions, ce qui, dans certains cas, peut entraîner une déformation du sens du texte source.

Les difficultés de traduction des films et des dessins animés peuvent être divisées en trois blocs principaux : 1) les difficultés de communication interculturelle ; 2) les difficultés causées par les exigences techniques de la traduction ; et 3) les difficultés linguistiques[[20]](#footnote-20).

L'un des premières difficultés auxquelles est confronté un traducteur lorsqu'il traduit un film est la traduction du titre. Selon Vulpia, ce problème ne peut être résolu qu'en regardant attentivement l'ensemble du film. Lorsqu'il traduit des titres de films, le traducteur doit tenir compte d'un certain nombre de facteurs. Le titre d'un film, en occupant une position initiale et impactante, influence le spectateur, attire son attention et l'incite à regarder le film. Pour que cette fonction pragmatique soit accomplie avec succès, le titre doit interpeller le spectateur, voire l'intriguer. Il doit être concis et avoir une structure syntaxique claire.

Selon le linguiste Sapir, la langue ne peut exister en dehors d'un contexte culturel, un ensemble d'idées et de compétences transmises de génération en génération, de sorte que le principal objectif de la traduction d'un titre de film est la localisation[[21]](#footnote-21). Dans certains cas, lors de la traduction de titres de films, le traducteur doit tenir compte de la nécessité de transformations sémantiques, telles que l'adaptation, afin de préserver le système intégral de significations de l'œuvre vocale originale et d'obtenir un effet communicatif similaire[[22]](#footnote-22).

Par exemple, la traduction du titre du film *Les jeux d'enfants* en russe est liée au jeu qui sous-tend l'intrigue du film. Dans le texte original français, il existe une notion commune de « jeux d'enfants ». Le film a été traduit en russe par *Влюбись в меня, если осмелишься*. Ce lexème, qui se traduit comme « Tombe amoureux de moi si tu oses », est chargé de spécifier le type de jeu. L'essence de la relation entre les deux personnages principaux était un jeu de la provocation de l'action. Ce choix de traducteur a été fait pour qu'un spectateur russophone potentiel sache clairement de quel type de jeux il s'agit. Le titre a également un sens figuré. Elle consiste dans le fait que des jeux initialement enfantins ont des conséquences sérieuses par la suite. Ce sens n'a pas survécu dans la langue de traduction.

Cette concrétisation permet de prendre en compte des critères tels que la clarté, la précision, la franchise, l'absence d'ambiguïté et la clôture. Dans la culture linguistique française, au contraire, on a tendance à introduire un sens caché dans le titre, ce qui permet au spectateur potentiel de disposer d'un espace supplémentaire pour ses pensées et ses fantasmes sur l'intrigue.

La fréquence des traductions d'auteur (spécification, modulation, omission, substitution contextuelle, traduction libre) des titres de films peut s'expliquer par le fait que le but principal de la traduction des titres n'est pas de trouver les lexèmes équivalents les plus appropriés, mais de les adapter aux besoins du destinataire[[23]](#footnote-23).

Examinons maintenant les modes de transmission des noms propres que l'on trouve dans les films. Il s'agit pour la plupart d'anthroponymes ainsi que de noms de créatures mythologiques, féeriques et fantastiques qui deviennent souvent des personnages de films d'animation. Lors de la transcription de ces noms, il est conseillé au traducteur de choisir entre la transcription et la translittération ou d'utiliser une combinaison des deux. La réponse à la question fondamentale de savoir s'il faut transcrire ou traduire dépend du nom lui-même, de la tradition qui lui est associée et de son référent, ainsi que du contexte.

Ainsi, lorsqu'on choisit entre la transcription et la translittération, il y a plus de chances de choisir la première, car une unité transcrite se prononce plus facilement qu'une unité translittérée. Si le nom a une signification particulière (parlant) et que le laps de temps de la séquence vidéo le permet, le traducteur peut recourir à la traduction ou ajouter la transcription (translittération) à la traduction lors de sa première apparition dans le texte traduit.

À titre d'exemple, examinons les noms propres du film français *Le Fabuleux Destin d'Amélie Poulain*. Les traducteurs du film, en même temps que la transcription, ont appliqué la russification des noms : Amandine – *Амандина*, Suzanne – *Сюзанна*, Georgette – *Жоржетта*.

De même, lors de la traduction de noms propres dans un film, le traducteur doit analyser le texte et déterminer si le nom propre a des connotations, car celles-ci doivent être préservées dans la traduction. Les anthroponymes précédents peuvent inclure des « noms parlants » avec une forme interne plus ou moins subtile. Les noms parlants peuvent être répartis dans les catégories suivantes : 1) intraduisibles parce que leur fonction nominative prévaut sur leur fonction communicative (le plan expressif occulte le plan du contenu) ; 2) traduisibles en fonction du contexte qui pourrait « mettre en valeur » leur contenu ; et 3) nécessitant une traduction ou une production qui permettrait de comprendre à la fois le sens nominatif et le sens sémantique (jeux de mots)[[24]](#footnote-24).

Prenons un exemple tiré du même film, *Le Fabuleux Destin d'Amélie Poulain*. Le nom et le prénom du concierge contiennent un jeu de mots et des allusions qui doivent être retenus pour avoir l'effet nécessaire sur le spectateur. L'original dit : *« Moi, je m’appelle Madeleine Walace. On dit : « Pleurer comme une madeleine, hein ? C’est vous dire si j’étais prédestinée aux larmes ».* La réplique a été traduite comme suit : «*Моя девичья фамилия Фонтан. На роду написано плакать. Так ведь говорят. Наверное, поэтому у меня слёзы ка из фонтана и льются*.» Les traducteurs russes n'ont fait qu'accentuer le thème des larmes et de la fontaine et ont décidé d'omettre l'allusion au personnage biblique.

Si la traduction des noms propres est abordée de manière formelle, il peut en résulter de nombreuses erreurs, de mauvaises interprétations, des imprécisions dans la traduction des textes et l'utilisation de noms étrangers. En revanche, une traduction exacte conduit à des noms difficiles à prononcer, inaudibles ou dénués de sens. Lors de la traduction, il faut tenir compte du public auquel le texte est destiné.

### ***1.3.2. Particularités de la traduction audiovisuelle des dessins animés***

La traduction de dessins animés, qui est une sous- catégorie de la traduction audiovisuelle, présente un certain nombre de particularités qui sont déterminées principalement par le code sémantique multidimensionnel de l'objet de ce type de traduction, un texte audiovisuel. La transmission d'informations dans un dessin animé, verbales et non verbales, s'effectue dans un texte audiovisuel simultanément par deux canaux, acoustique et visuel. Il s'avère que le code linguistique cesse de jouer un rôle prédominant.

Comme l'a souligné Youri Lotman, l'essence de l'art cinématographique réside dans la synthèse de deux types de narration, visuelle et verbale. Un long métrage est construit sur la base de différents codes, qui se conditionnent mutuellement[[25]](#footnote-25). Ces mots du scientifique sont également applicables à une bande dessinée et déterminent les spécificités de sa traduction.

La traduction de dessins animés est une terra incognita dans la théorie de la traduction. Actuellement, les recherches sur la traduction des films d'animation sont rares, la plupart des informations sur ce sujet se trouvant sur des sites web amateurs. L'étude des caractéristiques linguistiques de la traduction des dessins animés est donc particulièrement pertinente.

La traduction de dessins animés est un type particulier d'activité de traduction, un sous-genre spécial de la traduction de films. La traduction de films se situe elle-même à l'intersection de la traduction de fiction et de l'interprétation simultanée. Lors de la traduction de films et de dessins animés, il est nécessaire de prendre en compte la charge pragmatique supplémentaire du genre[[26]](#footnote-26), à savoir :

1. Effet esthétique ;
2. Effet récréatif ;
3. Effet cognitif et développemental ;
4. Effet didactique.

Une spécificité de la traduction de dessins animés est son public cible, mais à savoir, ce ne sont pas toujours les enfants et les adolescents[[27]](#footnote-27). Il existe les dessins animés, dès leurs créations, destinés aux adultes. Si un traducteur vise ce public cible, il doit éviter les constructions complexes, les allusions inutiles, qui abondent souvent dans ce sous-genre de la traduction de films.

Parmi les quatre principaux types de traduction de films (sous-titrage, doublage, simultané et voix off), le doublage est aujourd'hui le plus courant pour les dessins animés pour enfants. C'est celle qui est généralement utilisée lors de la traduction de dessins animés pour enfants, car elle permet de ne pas détourner l'attention des enfants de ce qui se passe à l'écran. Ceci est particulièrement important lors de la traduction de dessins animés destinés à un public d'enfants.

Lors de la traduction de dessins animés, il est nécessaire de tenir compte de leur genre et de leur spécificité stylistique, car l'animation, comme les longs métrages, est représentée par un certain nombre de genres (conte de fées, comédie, aventure, fantaisie, policier, fantastique, parabole, etc.), chacun ayant ses propres caractéristiques. En outre, différents pays peuvent développer leurs propres genres, spécifiques à leur pays, comme, par exemple, les anime japonais.

Le contenu sémantique des films d'animation n'est pas toujours évident, car le genre est intrinsèquement métaphorique. Cela met le traducteur au défi d'interpréter correctement le sens de l'original et de le traduire dans le texte d'une manière qui préserve la nature métaphorique de l'original.

Les traductions de bandes dessinées sont donc un sous-genre distinct de la traduction, avec leurs propres caractéristiques et défis complexes mais intéressants. Entre autres, l'âge du public cible, la longueur des lignes et l'évaluation des connaissances de base des destinataires, lors de la traduction de dessins animés, le traducteur doit tenir compte des caractéristiques du genre du film, des particularités des personnages, des particularités du vocabulaire des personnages participant au film et des spécificités de la traduction du discours dialogique et monologique.

## **1.4. Conclusions du premier chapitre**

Dans ce chapitre, nous avons conclu que le public cible des dessins animés n'est pas toujours représenté par les enfants. En URSS notamment, les changements survenant dans le pays ont affecté le développement de l'animation. L'animation est devenue plus absurde, remplie de références culturelles et nationales, parfois compréhensible seulement pour les adultes.

En outre, nous avons remarqué que la traduction audiovisuelle des dessins animés est un domaine peu exploré par les chercheurs et qu'il reste encore beaucoup à y révéler. Nous avons également évoqué les modes de traduction audiovisuelle et leurs caractéristiques, les critères de sous-titrage, qui est le mode de traduction le plus populaire pour les dessins animés, après le doublage.

# **2. PARTICULARITÉS LINGUISTIQUES DU DESSIN ANIMÉ**

Grâce à l'analyse linguistique du texte original, nous pouvons identifier le public cible de la bande dessinée. Comme nous l'avons vu dans les chapitres précédents, la détermination du public cible d'un texte avant sa traduction est l'une des principales tâches qui contribuent à une traduction adéquate.

Dans ce chapitre, nous allons parler des caractéristiques du genre linguistique du dessin animé. Tout d'abord, nous nous intéressons au discours des personnages principaux, ainsi qu'aux caractéristiques linguistiques du discours des personnages, qui comprennent des marqueurs qui nous font comprendre que nous regardons un dessin animé. Nous aborderons également ici les moyens de traduire le discours des personnages dans une langue étrangère.

## **2.1. Caractéristiques de genre d'un dessin animé**

Les caractéristiques du genre d'un film d'animation sont directement liées à la culture nationale et représentent un défi de plus pour le traducteur. Les dessinateurs d’animation de différents pays mettent en avant leur style particulier dans la création des personnages. Après tout, un personnage de dessin animé est essentiellement un représentant de la culture d'un pays. En règle générale, le personnage principal fait face à des situations difficiles, surmonte ses ennemis et devient un gagnant, ce qui a pour but de gagner la sympathie du public, de devenir une idole et un exemple à suivre. En accord avec ce fait, les créateurs du dessin animé essaient de choisir une bonne base littéraire. En règle générale, il s'agit de contes de fées, de légendes et de folklore. Néanmoins, la base d'un film d'animation doit être un scénario bien développé et complet sur le plan dramaturgique.

Il est important de noter que le texte du film d'animation est basé sur un langage familier, ce qui constitue sa caractéristique de genre. Selon la définition d'Irina Arnold, le vocabulaire familier représente le langage courant de la communication quotidienne et professionnelle, le plus proche des normes du langage livresque[[28]](#footnote-28). Pour rendre un dessin animé intéressant, les scénaristes cherchent à rendre l'action animée aussi proche de la réalité que possible. Les personnages utilisent souvent un vocabulaire familier dans leurs répliques, ce qui les fait ressembler à des personnages de la vie réelle. L'utilisation d'un vocabulaire commun est également répandue : un vocabulaire dont le fonctionnement n'est pas limité par des raisons extralinguistiques.

Parmi les principales caractéristiques linguistiques du dessin animé, on peut citer[[29]](#footnote-29):

– au **niveau lexical,** les dessins animés se caractérisent par la prédominance d'un vocabulaire clair et simple, de comptages, de phrases, familières à l'enfant depuis son enfance. En même temps, l'absence de professionnalismes et de mots obsolètes est caractéristique. Ces mots peu familiers peuvent entraîner des difficultés de compréhension pour l'enfant.

– au **niveau grammatical et syntaxique**, les principales caractéristiques du dessin animé sont l'utilisation de mots avec des diminutifs et l'utilisation de phrases simples. Elle est également caractéristique de l'information transmise sous forme de dialogue. La structure syntaxique est dominée par des phrases simples mises en œuvre dans des dialogues, ce qui correspond à l'âge spécifique du public cible du dessin animé.

– au **niveau phonétique**, cependant, il y a souvent des particularités de prononciation utilisées par l'auteur pour créer un effet humoristique. Certaines particularités de prononciation sont prises en compte dans la traduction et le doublage ultérieur des dessins animés dans une langue étrangère.

– Au **niveau stylistique**, les caractéristiques spécifiques sont l'utilisation d'un vocabulaire familier, les comparaisons, la phraséologie, les jeux de mots, les interjections et les rimes. Le genre et les caractéristiques stylistiques des dessins animés comprennent le lien avec la culture nationale de la langue source, l'utilisation généralisée de comparaisons, d'épithètes, d'imitations, de proverbes et la présence de chansons. Mais il convient de noter que la diversité des figures et des tropes stylistiques complexes n'est pas caractéristique des dessins animés. Cette particularité est liée aux particularités psycho-cognitives du développement de l'enfant et aux spécificités de sa connaissance du monde[[30]](#footnote-30).

Les unités phraséologiques se distinguent par leur caractère figuratif et leur coloration émotionnelle et stylistique[[31]](#footnote-31) ; elles remplissent des fonctions non seulement nominatives mais aussi évaluatives, exprimant l'attitude du locuteur envers l'objet du discours[[32]](#footnote-32). Lors de la traduction, il faut s'efforcer non seulement de transmettre le sens du contenu du discours des personnages, mais aussi d'accorder une attention particulière à la préservation des caractéristiques du texte culturellement chargé.

Selon Makarovaб un autre trait caractéristique de l'animation pour enfants est l'utilisation de la répétition, qui remplit plusieurs fonctions : elle aide à mémoriser les noms des personnages, les chansons, les épisodes, et instaure également un rythme particulier, donnant légèreté et dynamisme au scénario animé.

L'humour fait également partie intégrante de tout scénario de dessin animé. Quelles sont les manières verbales de créer un effet comique dans les dessins animés ? Tous les niveaux du système linguistique sont impliqués dans la création de l’humour : au niveau phonétique, nous pouvons distinguer l'intonation, lrs particularités langagières des personnages, l'allitération, la paronymie ; au niveau lexical-morphologique l’auteur peut jouer avec des affixes archaïques, avec l'omission de parties de mots, l'utilisation de personnes et d'objets inexistants ; au niveau syntaxique, il y a parcellisation, empilement de structures syntaxiques ; au niveau de la formation des mots, l’auteur peut repenser les parties du discours, créer de nouveaux mots.

Dans ce qui suit, nous allons examiner de plus près les difficultés de traduction de certaines unités linguistiques que l'on trouve dans le discours des personnages de dessins animés.

### ***2.1.1. Particularités de la traduction des diminutifs russes***

En règle générale, les auteurs utilisent des diminutifs dans les dessins animés. Dans la langue russe, les diminutifs sont des suffixes évaluatifs. Le riche système de suffixes de certaines langues est vraiment adapté pour exprimer un large éventail d'attitudes émotionnelles différentes du locuteur. Et nous ne parlons pas seulement de mots tendres et affectueux, mais d'une foule d'autres qui colorent le discours d'un personnage, par exemple, de manière ironique ou comique.

Le traducteur est évidemment confronté au problème de l'intraduisibilité de la plupart de ces suffixes diminutifs[[33]](#footnote-33), puisque les différentes langues sont dominées par des processus de formation des mots différents. Un phénomène tel que l'utilisation de diminutifs en tant que suffixes diminutifs, par exemple, n'est pas aussi courant en français qu'en russe. Cela signifie que le traducteur doit trouver d'autres moyens de traduire les diminutifs en français.

Dans la plupart des cas, les traducteurs parviennent à compenser l'expressivité des diminutifs russes par des moyens lexicaux, bien que des pertes sémantiques soient inévitables[[34]](#footnote-34).

En tout cas, la catégorie du diminutif est d'une grande importance dans un texte de fiction[[35]](#footnote-35), qui est lié à la nature émotionnelle de la communication, donc l'omission des diminutifs dans la traduction conduit à l'omission inacceptable d'une connotation importante et, par conséquent, à la déformation de l'intention de l'auteur. Les constructions diminutives sont utilisées pour créer des figures de style qui contribuent à donner au texte son originalité, son caractère extraordinaire et son style d'auteur. Lorsque le traducteur neutralise et diminue les mots neutres, tout cela peut être perdu. Alors, comment faire passer la valeur diminutive des diminutifs dans les traductions françaises des textes littéraires russes ?

Les diminutifs ont généralement une fonction pragmatique et indiquent le désir du locuteur d'exprimer sa sympathie ou de montrer son dédain à l'égard du destinataire. La principale condition pour une traduction adéquate des diminutifs est donc la traduction précise de la composante expressive-évaluative et de l'impact pragmatique.

À titre d'exemple, prenons la traduction d'une phrase du roman *Maître et Marguerite*. La phrase suivante ne nous montre pas tant la taille du verre, mais l'attitude du personnage à l'égard de la boisson, sur laquelle Boulgakov est ironique.

*«Никанор Иванович налил лафитничек водки и выпил, налил второй, выпил, подхватил на вилку три куска селедки... и в это время позвонили[[36]](#footnote-36)».*

Le traducteur français a choisi la construction suivante :

*« Nicanor Ivanovitch remplit de vodka un petit verre à bordeaux, le but, le remplit encore, le but, pêcha du bout de sa fourchette trois morceaux de filet de hareng... et on sonna à la porte[[37]](#footnote-37) ».*

L'adjectif « petit » sert systématiquement d'analogue au suffixe diminutif russe. Cependant, il ne parvient pas à transmettre toute la gamme des significations évaluatives contenues dans le suffixe russe. Cette transformation ne transmet pas une attitude, mais éloigne le lecteur de la caractérisation quantitative de l'objet.

La principale particularité de la traduction des diminutifs est que dans le processus de traduction il y a une diminutivisation des mots neutres, ainsi qu'une neutralisation de la diminutivité.

Selon les études de Youlia Stepanyuk, nous pouvons diviser les diminutifs en synthétiques (suffixes), analytiques, dans lesquels le sens du diminutif est exprimé en dehors du mot, c'est-à-dire lexicalement, et combinés, combinant les caractéristiques des diminutifs synthétiques et analytiques. Les diminutifs combinés sont considérés par les linguistes comme pléonasmiques, car ils expriment un double sens diminutif.

Tous ces diminutifs ont des usages variés dans chaque langue. Par exemple, les diminutifs analytiques (le modèle « petit + nom ») sont les plus courants en français moderne. Selon Fedorov, la langue russe, tout comme l'utilisation d'autres suffixes d'évaluation subjective, se caractérise par l'utilisation de diminutifs synthétiques. L'utilisation d'une série de diminutifs est également courante en russe, ce qui est le résultat d'un récit expressif et stylistique. L'utilisation des diminutifs synthétiques, y compris la série diminutive, n'est pas courante en français. Par conséquent, il y a souvent une neutralisation des diminutifs russes lors de la traduction du russe vers le français.

Malgré la volonté des traducteurs de transférer les sens subjectifs des diminutifs russes en français, les pertes sémantiques en traduction sont inévitables. Cependant, les traducteurs trouvent des moyens de transmettre les connotations pragmatiques des diminutifs par des moyens lexicaux. En français, les moyens analytiques de transmission des diminutifs prévalent : l'absence de moyens morphologiques est généralement compensée par des adjectifs et des adverbes, ainsi que par des moyens phraséologiques.

### ***2.2.2. Particularités de la traduction du vocabulaire sans équivalent***

Lors de la traduction audiovisuelle en général, et de la traduction de films en particulier, l'une des principales tâches du traducteur est de préserver la couleur nationale et l'identité culturelle de l'original. Chaque langue est une sorte de « miroir de la culture » de ses locuteurs, reflétant l'histoire et la vie sociale des peuples. Celle-ci est responsable de la formation des realia de la langue. Dans ce contexte, il est nécessaire de prêter attention à la transmission d'un vocabulaire non équivalent : noms propres, realia, historicismes et archaïsmes, néologismes et dialectismes.

Pour commencer, il faut comprendre ce qu'est les realia. La définition la plus précise et la plus complète du terme « realia », à notre avis, est celle donnée par les scientifiques Vlahov et Florin : les realia sont des mots et des phrases qui désignent des objets caractéristiques de la vie (vie quotidienne, culture, développement social et historique) d'un peuple et étrangers à un autre, étant porteurs d'une saveur nationale et/ou historique. Elles n'ont généralement pas de correspondances exactes (équivalents) dans d'autres langues et, par conséquent, ne peuvent être traduites sur une base commune, ce qui nécessite une approche spéciale.

Il ressort clairement de cette définition que les realia sont généralement intraduisibles et qu'elles sont les plus souvent transmises dans son contexte et non par traduction. Néanmoins, Fedorov souligne qu'il n'existe aucun mot qui ne puisse être traduit dans une autre langue au moins de manière descriptive, c'est-à-dire par une combinaison commune de mots dans une langue donnée.

Voyons comment nous pouvons traduire un tel vocabulaire dans une langue étrangère.

Le principal moyen de transmettre un vocabulaire non équivalent est la traduction descriptive ou interprétative[[38]](#footnote-38). Dans le contexte du temps limité des lignes dans le dessin animé, cette méthode de traduction devient généralement inacceptable en raison de l'expansion linéaire excessive du texte traduit, qui a généralement lieu dans le cas de l'utilisation de cette technique. La correspondance qui en résulte est presque toujours difficile à gérer. Ce qui précède s'applique également aux realia, dont la fréquence dans un dessin animé peut être assez élevée.

Sachant que toutes les caractéristiques des realia ne peuvent être recréées dans leur intégralité, la traduction des dessins animés doit d'abord s'efforcer de préserver la coloration et les connotations nationales et culturelles, si elles sont présentes.

Habituellement, lors de la traduction de dessins animés, la transcription et la translittération sont considérées comme le meilleur moyen de transmettre les realia et le vocabulaire non équivalent. Cependant, ils peuvent être utilisés lorsque les realia ne jouent pas un rôle clé dans le développement de l'intrigue de l'image ou est bien connue des locuteurs natifs de la langue cible. De même, une traduction approximative ou contextuelle est préférable aux néologismes translittérés, car elle aide le spectateur à percevoir plus facilement les événements à l'écran[[39]](#footnote-39). Lors de la traduction d'un vocabulaire non équivalent, on peut également utiliser les éléments suivants : omissions, calque, remplacement de realia, concrétisation et généralisation[[40]](#footnote-40).

Puisque nous nous intéressons à la traduction de dessins animés soviétiques en français, prenons l'exemple de la traduction du dessin animé populaire *Трое из Простоквашино (Les Trois de Prostokvachino)*. On peut y trouver des exemples vivants de transcription avec des éléments de traduction descriptive des noms des personnages principaux : le village de *Простоквашино* devient Prostokvachino, le chat *Матроскин* – Matroskine le chat, *Шарик* – Charik le chien, *Печкин* – Pechkine le facteur.

Il convient de noter que, traditionnellement, les noms propres en traduction sont empruntés, transcrits, mais qu'à titre exceptionnel, ils peuvent également faire l'objet d'une traduction. Par conséquent, les traducteurs sont souvent confrontés à la question de savoir s'ils doivent utiliser la transcription dans une bande dessinée donnée ou chercher d'autres moyens de la traduire.

L'utilisation de transformations de traduction telles que la transcription et la translittération présente des aspects positifs et négatifs. D'une part, ils nous permettent de préserver la couleur nationale de l'œuvre. D'autre part, en utilisant de telles techniques de traduction, le sens profond de la bande dessinée est perdu. Les auteurs qui créent de tels noms de personnages le font intentionnellement, ils mettent certaines particularités de ces personnages dans leurs noms et créent leur image. Le spectateur étranger ne penserait pas à comparer le surnom d'un chat avec la couleur des rayures du gilet rayé d'un marin ; le nom d'un village et le nom de famille du facteur ne reflèteraient pas le caractère du village. Bien sûr, dans ce cas, il est assez difficile de trouver une autre traduction rationnelle des noms des personnages et des noms des villages en français.

Mais enfin, le choix de la transcription et de la translittération préserve autant que possible l'aspect culturel des auteurs et le transmet dans le texte traduit, plongeant le public dans l'atmosphère du film.

### ***2.3.3. Particularités de la traduction des intertextualismes***

Les réalisateurs d'animation se servent souvent d'informations culturellement spécifiques pour créer une saveur locale, nationale et historique. L'originalité nationale-culturelle de l'original s'exprime principalement à travers les noms propres, les realia, les mots dialectaux, les historismes et les archaïsmes, ainsi que les néologismes de la langue source. Reproduire les informations spécifiques à la culture du texte original dans un texte de traduction est particulièrement difficile pour les traducteurs. Le traducteur dans le monde d'aujourd'hui n'est plus seulement un traducteur spécialisé, il doit traduire non seulement de langue à langue, mais aussi de culture à culture, c'est-à-dire effectuer une traduction authentique et adaptée à la culture[[41]](#footnote-41).

Un texte culturellement spécifique est la source la plus riche d'informations sur la culture, la vie quotidienne et la vision du monde des locuteurs natifs. Par texte culturellement spécifique, nous entendons un texte qui contient des mots et des combinaisons qui n'ont pas de correspondance directe dans la langue de traduction en raison de l'absence du sujet et du phénomène dans la culture de la langue étrangère.

Il existe deux principaux modes de transmission des inclusions intertextuelles : la traduction littérale-sémantique et l'adaptation culturelle[[42]](#footnote-42).

La traduction littérale-sémantique reproduit les paramètres de contenu des informations spécifiques à une culture sur un plan sémantique. Cela est possible lorsqu'il existe une correspondance dans la culture d'accueil qui remplit la même fonction dans le texte traduit et évoque des associations similaires chez le public. Dans la pratique, de telles correspondances se produisent, mais pas très souvent.

L'adaptation culturelle consiste à introduire dans un texte à traduire des éléments de la langue cible qui sont étrangers à la culture de la langue source[[43]](#footnote-43). Prenons l'exemple du populaire dessin animé russe *Маша и Медведь*. Nous y reviendrons, car c'est l'un des rares dessins animés russes traduit en français qui a trouvé son public dans le monde entier.

Dans le sixième épisode, les personnages de dessins animés font de la confiture. D'une manière ou d'une autre, Masha se met un pot sur la tête, grimpe dans le grenier et, regardant par la fenêtre, prononce : *Земля в иллюминаторе…* . Le spectateur russe y lit immédiatement une allusion à la chanson légendaire de *Zemlyane*, *Trava U Doma*. Le spectateur étranger ne comprendra pas l'allusion. Il était important pour les traducteurs de préserver les informations pertinentes pour la communication, de maintenir l'atmosphère, d'évoquer des émotions similaires chez le spectateur étranger et de créer un effet comique similaire. Les traducteurs ont donc eu recours à l'adaptation culturelle et ont utilisé une phrase devenue populaire dans le monde entier après le film *Apollo 13* : *Allo, la Terre, on a un problème*. Nous pouvons supposer que les enfants connaissent également cette phrase, car elle est devenue une rengaine et est utilisée comme une phraséologie.

Ainsi, l'adaptation culturelle est un moyen efficace de traduire les intertextualismes, car elle répond aux exigences fondamentales de l'adéquation de la traduction.

### ***2.4.4. Particularités de la traduction des expressions phraséologiques***

En parlant des unités phraséologiques, il faut penser que leur traduction s'annonce particulièrement difficile, car les traces de la culture passée et les informations sur l'histoire du peuple sont cachées dans l'image de l'unité phraséologique.

Lors de la traduction d'unités phraséologiques, selon Vlahov et Florin, il convient de s'en tenir à une combinaison stable de lexèmes dont le sens est complètement ou partiellement réinterprété. La possibilité de réaliser une traduction de type dictionnaire à part entière dépend des corrélations et des parallèles entre la langue source et la langue cible.

Ainsi, une unité phraséologique peut être traduite directement comme une unité phraséologique, ou une traduction non phraséologique peut être effectuée. Lorsque nous parlons de la traduction d'une unité phraséologique, nous entendons une notion telle que l'équivalent phraséologique. C'est une unité phraséologique dans la langue de traduction qui est équivalente à l'unité originale traduite à tous égards.

Par exemple : *закрывать глаза на* – fermer les yeux sur ; *пускать пыль в глаза* – jeter de la poudre aux yeux de qn ; *иметь голову на плечах* – avoir la tête sur les épaules.

La traduction non phraséologique peut être de type lexical, calqué ou descriptif[[44]](#footnote-44). Commençons par la traduction lexicale. Par exemple : *говорить сквозь зубы* – parler du bout des dents. Dans les deux expressions, il existe des différences lexicales : en russe, la phraséologie se lit littéralement « parler à travers des dents serrées», en français, elle se lit « parler à partir de la pointe des dents ».

L'essentiel lors de la traduction des expressions phraséologiques est de ne pas perdre la corrélation sémantique entre les unités phraséologiques russes et français, et d'établir à chaque fois une équivalence fonctionnelle et sémantique, même si les unités russes et français diffèrent complètement ou presque dans leur composition lexico-grammaticale et leur figurativité[[45]](#footnote-45).

Les équivalents fonctionnels et sémantiques interlinguistiques sont probablement très majoritaires dans la traduction des expressions phraséologiques russes en français. Cela est dû à diverses raisons, parmi lesquelles le rôle le plus important est joué par une perception différente des images des formes internes des expressions phraséologiques[[46]](#footnote-46), la réinterprétation des invariants sémantico-phraséologiques, la présence différente d'éléments ethno-culturels dans la structure des expressions phraséologiques russes et françaises, etc. Voici des exemples d'équivalents fonctionnels et sémantiques interlinguistiques : *идти куда глаза глядят* – aller le nez au vent ; *уйти с головой* – se donner corps et âme ; *пальцем к.-л. не тронуть* – ne pas toucher un cheveu de la tête de qn.

Les équivalents fonctionnels-sémantiques interlingues se distinguent des corrélats sémantiques phraséologiques interlingues, c'est-à-dire des unités phraséologiques russes et françaises, qui sont traduites au moyen d'une unité phraséologique de structure complètement différente, mais dont le sens est corrélé. Les corrélats se distinguent généralement par les caractéristiques de la forme interne (image), les nuances de sens et la coloration nationale-culturelle. Par exemple, *плакаться в жилетку* – crier misère; *перемывать косточки* – casser du sucre sur le dos de qn.

Une question distincte est la traduction des expressions phraséologiques russes sans équivalents, c'est-à-dire celles qui n'ont pas d'équivalents phraséologiques en français. Lors de la transmission d'expressions phraséologiques non équivalentes, il est nécessaire de recourir à la traduction descriptive ou sémantique[[47]](#footnote-47), c'est-à-dire d'utiliser des mots français pour énoncer le contenu de l'expression phraséologique russe. Par exemple, *семь пятниц на неделе* – il est versatile. Cette option de traduction n'est pas toujours adaptée à la traduction cinématographique, notamment pour le sous-titrage.

Les expressions phraséologiques sans équivalent ont généralement une spécificité nationale-culturelle prononcée[[48]](#footnote-48). Ici, le rôle de la clarification dans la traduction descriptive augmente encore plus[[49]](#footnote-49). Si l'on veut toutefois conserver la coloration nationale de la phraséologie russe, on peut recourir à la traduction littérale (calque), en introduisant dans le texte de traduction des indications telles que « *comme disent les Russes* », « *comme dit un proverbe russe* », *« comme il est d'usage de parler en Russie*», etc.

Il convient de noter qu'avec toutes sortes d'équivalents phraséologiques interlinguistiques, il est toujours possible de parvenir à une traduction adéquate des expressions phraséologiques russes en français[[50]](#footnote-50).

## **2.2. Conclusions du deuxième chapitre**

Tout d'abord, nous avons relevé les caractéristiques du dessin animé par niveau : l'utilisation du vocabulaire des contes de fées, le langage familier, l'utilisation des diminutifs et de la phraséologie, les jeux de mots, des proverbes et des realia nationales.

Dans la partie suivante de ce chapitre, nous avons examiné les moyens de traduire un tel vocabulaire connotatif et avons conclu que les transformations de traduction les plus populaires dans les dessins animés sont la recherche d'équivalents, la modulation, la translittération et la compensation. Cependant, afin d'obtenir une traduction adéquate, le traducteur combine le plus souvent plusieurs transformations.

# **3. PARTICULARITÉS DU DESSIN ANIMÉ SOVIÉTIQUE *SOUS LES NEIGES DE L’AN DERNIER***

## **3.1. Le dessin animé et son auteur**

*Sous les Neiges de l’An Dernier* est un dessin animé charmant, surréaliste et philosophique d'Alexandre Tatarski qui dure 19 minutes.

Le dessin animé est sorti en 1983 et est toujours considéré comme une animation essentielle de la veille du Nouvel An. Le spectateur y découvre le plus pur théâtre de l'absurde, une satire magistrale de la société, de ses représentants individuels, de leur mode de vie et de tout, aux couleurs du surréalisme et de l'antirationalisme humoristique.

Tout est harmonieux dans ce dessin animé : un beau projet, novateur pour l'époque, qui, brisant le quatrième mur entre les personnages et le spectateur, commence à interagir immédiatement avec lui, de sorte que vous n'êtes que plus pénétré par l'entourage, le héros, son problème illusoire. Une histoire magnifique, pleine de fantaisie, à sa manière tragique et moralisatrice, sur la cupidité et le remords, dont le dernier thème musical de Grigori Gladkov fait pleurer.

La technique elle-même, l'animation de pâte à modeler, mérite une attention particulière. Une telle méticulosité, un tel souci du détail, exigent beaucoup d'attention, de temps et d'efforts. La pâte à modeler y agit non seulement comme un genre spécifique, un médium et un matériau pour la composante visuelle, mais dans un sens métaphorique, les autres composantes (par exemple, la dramaturgie) sont également en pâte à modeler, jusqu'à la susceptibilité du spectateur. En effet, les principales composantes de ce dessin animé (comme la pâte à modeler) sont la malléabilité, la flexibilité, la variabilité, la polyvalence, la liberté de transformation et de métamorphose.

En réalité, ce dessin animé est une création distinctive, unique et totalement originale. Parlons des auteurs de cette œuvre.

Alexandre Tatarski a élaboré son propre style, absolument reconnaissable, malgré le fait que les dessinateurs de chaque nouveau film étaient différents.

L'humour absurde était ainsi presque totalement absent de l'animation soviétique. Alexandre Tatarski a été le premier réalisateur soviétique à travailler dans ce domaine. Il a créé des dessins animés tels que *Пластилиновая ворона (Corbeau en pâte à modeler), Крылья, ноги и хвосты (Des ailes, des pieds et des queues), Следствие ведут Колобки (Les Kolioboks mènent l'enquête)* et d'autres. Mais le dessin animé *Sous les Neiges de l’An Dernier* est son œuvre la plus célèbre.

En général, les dessins animés étaient un type d'art particulier pour Tatarski. Toutes les personnes qui s'adonnent à l'animation sont, en fait, un peu des enfants elles-mêmes : leurs âmes conservent à jamais une perception enfantine, pure et magique de la vie. C'était le cas d'Alexandre Tatarski. Comme l'a rappelé le compositeur Grigori Gladkov : Il a rassemblé tout ce qui se rapportait à l'enfance et il disait : La période la plus heureuse a été l'enfance, et il n'y en aura plus, et tout ce que je fais, c'est pour y retourner.

La musique extraordinaire de Grigori Gladkov, qui figure au générique de *Sous les Neiges de l’An Dernier*, fait partie intégrante de l'œuvre. Elle a également été jouée lors des funérailles d'Alexandre Tatarski.

Une autre œuvre intéressante de ce réalisateur est une anthologie de contes des peuples de Russie, dessinés dans des styles différents : un projet appelé *Гора Самоцветов (Gora samotsvetov)*. Presque tous les dessins animés ont une musique folklorique appropriée ; avant chaque conte, l'histoire d'une nation, d'une localité ou d'une ville particulière est racontée. Il n'y a pas que des contes russes, mais aussi des contes, cosaques, arméniens, géorgiens et ouïghours.

Comme nous pouvons le constater, l'auteur s'intéresse aux sujets des contes de fées, de la vie quotidienne, de la nationalité. Examinons de plus près l'intrigue et le personnage principal de dessin animé *Sous les Neiges de l’An Dernier*.

## **3.2. L'intrigue et le personnage principal**

Les films soviétiques du Nouvel An, et surtout les dessins animés, sont toujours des histoires sur la gentillesse et la vie de famille avec une fin invariablement heureuse[[51]](#footnote-51). Cependant, ce dessin animé, *Sous les Neiges de l’An Dernier,* est une exception.

Le réalisateur du dessin animé, Alexandre Tatarski, s'est intéressé à deux traits de caractère très répandus dans la population : la cupidité et la curiosité. « Vous n'avez qu'un seul héros, un homme russe, et c'est un idiot ! », – les censeurs ne cessaient de le répéter au réalisateur, comme s'ils ne voyaient pas la bonhomie avec laquelle le conte était présenté.

Le protagoniste de ce dessin animé est un homme adulte, un fainéant que sa stricte épouse a envoyé dans la forêt chercher un sapin. Mais n'ayant jamais abattu l'arbre, il voit un lièvre et se met à rêver de manière incontrôlable à la façon dont sa vie aurait changé s'il l'avait attrapé. Il s'imagine un homme d'affaires prospère, suivi d'une nouvelle épouse, d'un manoir luxueux, d'une fontaine et même d'un titre de boyard. Sa fantaisie l'emmène sur le trône royal, dans les festins.

*Sous les Neiges de l’An Dernier* ne constitue pas une histoire cohérente avec une intrigue et un dénouement. L'histoire est basée sur de nombreux fragments d'autres histoires. Mais c'est certainement un chef-d'œuvre unique de l'animation non seulement russe, mais aussi mondiale. En 19 minutes, les auteurs de ce film d'animation parviennent à montrer et à raconter tellement de choses qu'on a envie de le regarder et le revoir encore et encore pour pouvoir apprécier et percevoir tout ce qui a été mis dans cette histoire dynamique unique.

Le dessin animé contient un grand nombre de références aux contes de fées traditionnels : il y a un brochet qui exauce les souhaits, un tapis magique et une cabane sur pattes de poule[[52]](#footnote-52). Et les phrases prononcées par le narrateur et le protagoniste du dessin animé sont presque entièrement des aphorismes inestimables et significatifs.

Ainsi, même si ce dessin animé est essentiellement une histoire comique, il y a une musique très triste à la fin, ce qui n'est pas typique de l'atmosphère du dessin animé. Ça laisse une sorte de vide à l'intérieur.

L'absurde est absurde, mais la magie se termine et la vraie vie commence. Après quelques aventures drôles et pas très drôles, des rêveries sur une maison avec des cygnes et des animaux empaillés, le héros rentre chez lui sans rien. Les dernières minutes du dessin animé sont dominées par une mélodie triste, jouée à la flûte par un homme solitaire assis sur un pont. La surface sombre de l'eau scintille dans le trou de glace et un brochet, contrairement au poisson rouge, se cache quelque part dans les profondeurs, exauçant des vœux sans raison, sans limite. Il faut juste savoir ce que l'on souhaite, ce que l'on veut vraiment.

Ce dessin animé est un rappel du bonheur insaisissable auquel même un personnage aussi ridicule a le droit, et du fait qu'à la poursuite de la neige de l'an dernier, on peut oublier la beauté des neiges qui tombent du ciel en ce moment.

## **3.3. Le public cible du dessin animé**

Il ne fait aucun doute que ce dessin animé profond et sincère est, à tout le moins, mémorable pour quiconque l'a vu au moins une fois dans sa vie. Pour ce qui est d'apprécier ou même d'aimer ce film, cela demande parfois un certain temps. Les enfants n'apprécient pas toujours cette bacchanale de plasticine, parfois même elle leur fait peur. Les enfants qui l'apprécient ont l'impression que c'est drôle, amusant, mais pas du tout compréhensible, de sorte que tous les enfants ne sont pas capables de rester intéressés par l'image pendant près de 20 minutes.

Nous pouvons en conclure que le film d'animation *Sous les Neiges de l’An Dernier* ne peut être perçu consciemment que par un adulte.

Il ne faut expliquer a personne ce que signifie la définition du cinéma pour adultes. Quel est le sens d'un dessin animé pour adultes ? *Sous les Neiges de l’An Dernier* est un conte de fées, où tous les miracles sont possibles dans la forêt, où nous pouvons devenir tout ce que notre cœur désire. Un enfant ne cherchera pas les idées cachées derrière l'animation somptueuse, il sera bien plus curieux de voir en qui d'autre se transforme ce personnage. Un adulte, en revanche, commencera bon gré mal gré à remarquer la moquerie pleine d'esprit du réalisateur à l'égard des vices les plus caractéristiques de l'homme russe.

Toutes ces particularités du dessin animé, le genre du conte de fées, le caractère du personnage principal, l'ancien mode de vie russe, le style absurde de la narration, auraient dû être prises en compte dans la traduction. De plus, ce dessin animé contient un humour culturellement marqué, le discours des personnages contient de nombreux décalages par rapport aux normes du langue littéraire. Il y a des erreurs grammaticales et phonétiques dans le discours des personnages.

Ce dessin animé soviétique est imprégné de culture russe dans chaque phrase, dans chaque unité lexicale : *купец, царь, белокаменные палаты, ель-царевна.* Mais ce n'était pas la principale difficulté de la traduction du dessin dessiné : pratiquement chaque phrase du personnage principal et de l'auteur-narrateur abonde en phraséologie, en expressions familières, en jeux de mots, compréhensibles uniquement pour un locuteur natif de la culture russe. En raison des différents contextes culturels, de nombreuses réalités et expressions présentées dans le dessin animé nécessitent souvent des transformations radicales dans la traduction.

Au cours de notre travail, nous avons accordé une attention particulière aux particularités linguistiques du discours des personnages principaux et c'est sur cette base que nous avons réalisé notre traduction.

Par conséquent, il est d'usage de se concentrer sur l'âge, les caractéristiques psychologiques, mentales et culturelles des destinataires lors de la traduction. Malgré le fait que ce dessin animé regorge de vocabulaire de conte de fées, nous sommes arrivés à la conclusion que la principale tranche d'âge visée est celle des adultes : des personnes capables de percevoir l'ironie de l'auteur, les jeux de mots, les gens qui ont accumulé un bagage culturel et lexical, qui connaissent le contexte historique de la société russe.

Passons maintenant à l’analyse des particularités de la traduction du dessin animé *Sous les Neiges de l’An Dernier.*

## **3.4. Conclusions du troisième chapitre**

Dans ce chapitre, nous avons établi que le genre principal de ce dessin animé est l'absurde. Il s'avère que toutes sortes de métamorphoses sont possibles : tant à l'écran que dans le discours des personnages.

L'auteur du dessin animé, Alexandre Tatarski, était un grand spécialiste et le célèbre créateur de nombreux dessins animés soviétiques populaires. Ses dessins animés sont appréciés par les enfants, mais nous estimions qu'ils étaient plutôt destinés aux adultes.

# **4. PARTICULARITÉS DE LA TRADUCTION D’UN DESSIN ANIMÉ SOVIÉTIQUE *SOUS LES NEIGES DE L’AN DERNIER***

Comme nous l'avons constaté dans la première partie de ce chapitre, ce dessin animé est riche en difficultés lexicales, stylistiques, grammaticales et phonétiques. Dans ce chapitre, nous examinerons des exemples frappants de telles caractéristiques et la manière de les traduire du russe au français.

Tout d'abord, il convient de préciser que dans le dessin animé *Sous les Neiges de l’An Dernier*, les seuls personnages qui parlent sont l'homme et le narrateur, qui brise le quatrième mur et communique soit directement avec le personnage principal, soit avec le spectateur.

Déduisons les particularités du discours du protagoniste et les particularités du discours du narrateur, qui imite le héros dans son choix d'unités lexicales. Pour commencer, il convient de déterminer que le protagoniste vit dans une ville lointaine ou même dans une bourgade. L'année ou même le siècle des événements nous est inconnu. Ainsi, le héros du dessin animé n'est probablement pas une personne très instruite. Il s'ensuit que son discours est simplet. Elle présente des erreurs grammaticales, lexicales et phonétiques, un grand nombre de diminutifs et d'interjections.

Dans le discours du narrateur, cependant, on retrouve une imitation du héros, mais une imitation raffinée : phraséologie modifiée, rimes, jeux de mots, proverbes. Les auteurs font un usage très actif de ces caractéristiques pour créer un effet comique. Un autre aspect est celui des aphorismes créés par les auteurs de ce dessin animé. Certains d'entre eux ont été cités et sont toujours populaires en Russie.

Le tableau n.1 ci-dessous présente les données sur les caractéristiques linguistiques identifiées du discours des personnages principaux du dessin animé *Sous les Neiges de l’An Dernier.*

Tableau n.1

|  |  |
| --- | --- |
| **Particularité du discours** | **Exemple** |
| Vocabulaire familier | *Зверюга* – Bestiau |
| Phraséologie | *Дом – полная чаша* – La maison, une corne d'abondance  |
| Realia | *Ель-царевна* – Sapin Tsarévitch |
| Diminutifs | *Елочка* – bon sapin |
| Historicismes | *Боярин* – Boyard  |
| Proverbes | *Не плюй в колодец: пригодится воды напиться –* Ne crachez pas le puits vous pouvez en boire l'eau |
| Jeu de mots | *То лепится, то не лепится* – On peut la pétrir, mais ça peut finir dans le pétrin |

Examinons les particularités de la traduction de ces caractéristiques du discours des personnages.

## **4.1. Les caractéristiques lexicales de la traduction du discours des personnages animés**

Tout d'abord, au cours du travail de traduction de ce dessin animé, nous avons pris la décision de modifier la traduction du titre. Au départ, le titre de cette étude comportait la traduction *Sous les Chutes de Neige de l'An Dernier.* Estimant qu'un tel titre était trop lourd pour un film d'animation, nous avons adopté cette traduction succincte : *Sous les Neiges de l'An Dernier*.

Pour commencer, les auteurs présentent le dessin animé au spectateur comme une sorte de conte de fées. Le lexique des contes populaires contient l'unicité et les diverses manifestations de la culture des peuples. Ainsi, toutes les particularités lexicales de ce dessin animé en découlent.

### ***4.1.1. Conte de fées***

Tout d'abord, il convient de rappeler que tant dans le dessin animé que dans le conte russe classique, on trouve des personnages animaux, comme le brochet : *« Je voulais vous parler d'un brochet »*. Le dessin animé met également en scène des objets magiques et parle généralement du Nouvel An, une fête considérée comme magique et mystérieuse : *« À la veille de Nouvel An... »* Et le narrateur lui-même, brisant le quatrième mur, dit au spectateur qu'il veut raconter un conte de fées. Le choix de ce genre stylistique s'explique par le fait qu'à travers le conte de fées, on reconnaît à la fois la vie humaine et les caractéristiques de la société dans laquelle vivent ses personnages. De plus, au détriment du récit de conte de fées, l'auteur ironise sur l'histoire en général : dans ce monde fictif, tout comme dans notre monde réel, tout se passe comme dans un conte de fées.

Commençons par la phrase la plus populaire du conte, *« Il était une fois... ».* Ces quatre mots nous entraînent dans un univers particulier, celui des contes de fées ; ils sont comme une formule magique pour entrer dans un autre monde : un monde où tout est possible, un monde où l'on est toujours en quête. Mais qu'est-ce qu'un conte de fées ? Tout d'abord, les contes de fées sont des histoires orales populaires à des fins de divertissement, qui contiennent des événements inhabituels au sens domestique (fantastique, miraculeux ou quotidien) et se distinguent par une structure compositionnelle et stylistique particulière[[53]](#footnote-53).

Après avoir analysé les contes de fées classiques français de Charles Perrault, tels que *Peau d'âne, Le Petit Chaperon rouge, Le Maître chat ou le Chat botté, La Belle au bois dormant, Le Petit Poucet, Cendrillon ou la Petite Pantoufle de verre*, nous avons constaté que dans ces œuvres, nous trouvons des expressions figées telles que *Il était une fois...[[54]](#footnote-54)* Dans le dessin animé *Sous les Neiges de l’An Dernier* nous trouvons également de telles expressions stables tirées des contes de fées russes : *Жил да был, Как-то под Новый год*. Le phénomène des expressions figées que l'on retrouve dans de nombreux contes de fées est similaire dans les deux langues. Aucune difficulté n'a été constatée dans la traduction de ces expressions.

### ***4.1.2. Historicismes***

La présence d'historicismes est également une composante de l'originalité lexicale des contes populaires. Les historismes sont des mots qui représentent les noms d'objets, de phénomènes de la vie humaine qui ont existé mais ont disparu. Ce sont des mots passifs, sans synonymes dans le langage moderne. Leur fonction est de créer de la couleur dans l'œuvre.

Ce dessin animé contient des historismes telles que купец, хоромы, белокаменные палаты, боярин, карета, ярмарка. Toutes ces notions historiques ont été traduites en français et peuvent être familières à un francophone : marchand, manoir, tsar, palais de la pierre blanche, boyard, carrosse, foire. L'auteur plonge le spectateur dans l'ambiance non seulement du conte de fées, mais aussi d'une période historique particulière.

### ***4.1.3 .Vocabulaire familier***

Ensuite, le style conversationnel et le vocabulaire familier sont plus courants dans les contes de fées, ce qui est dû au fait que ce genre est caractérisé par une abondance de dialogues. Nous avons essayé de respecter la stylistique du genre et avons choisi des traductions équivalentes de ces dialogues entre le personnage et le narrateur. Examinons quelques-uns des défis les plus intéressants auxquels nous avons été confrontés lors de la traduction de ce dessin animé.

Prenons, par exemple, la traduction de la célèbre phrase *Маловато будет*. Dans le sujet, la femme du personnage principal l'envoie dans la forêt chercher un sapin de Noël. Il ne peut pas choisir un arbre convenable, sur ce que le narrateur lui dit : *Что ты всё примеряешься? Послали - так руби !* Nous avons proposé la traduction : Pourquoi tu le mesures ? Si on t'a envoyé..., coupe-le ! Le personnage principal répond par sa phrase populaire : *Маловато, понимаешь! Маловато будет!* Nous avons traduit la même phrase par : « Très peu, tu vois ! Très peu pour moi ! »

Le langage familier du narrateur est traduit par l'utilisation du pronom « on ». Dans le texte original, le pronom est omis ; le narrateur tutoie le protagoniste.

Expliquons le choix de la traduction « Très peu, tu vois ! Très peu pour moi ! » Le fait est qu'en français, l'expression figée « Très peu pour moi » signifie un refus poli, qui peut également être exprimé par « Mais non, merci ». Un adverbe aussi familier que *Маловато* n'est pas un terme que nous avons vu possible de traduire en français au moyen de changements grammaticaux. Par conséquent, afin de rendre les particularités du discours du personnage, le caractère familier de ses phrases, nous avons utilisé une transformation lexicale telle que la modulation.

De même, le langage familier dans ce dessin animé est transmis par certaines unités lexicales. Par exemple, nous avons traduit le mot *Зверюга* par « Bestiau ». Dans un premier temps, comme option de traduction, nous avons envisagé la formule suivante : « une noble bête ». Le mot « bête » en français ne reflète pas la familiarité du mot russe *Зверюга*. En russe, le mot fait référence à un animal prédateur et féroce, ce qui est ironique dans notre cas, puisque nous parlons d'un petit lièvre. Nous voulions transmettre l'ironie et l'humour de l'auteur, nous avons donc cherché une variante stylistique et adaptée au genre. Selon le dictionnaire Larousse, le mot « Bestiau » signifie animal au singulier, et cet usage est familier.

### ***4.1.4. Realia***

La difficulté lexicale suivante était l'unité lexicale *Ель-Царевна*. Il convient de rappeler que Tsarevna est une distinction princière employée en Russie, elle désigne la fille, la belle-fille ou la sœur d'un tsar. Après Pierre le Grand, elles seront appelées grandes-duchesses. On peut y voir la logique russe qui veut que la fille porte en deuxième prénom celui de son père suivi du suffixe « evna ». La principale difficulté était qu'en russe les mots *Ель* et *Елка* sont féminins. Cela se joue également dans la deuxième partie du nom composé. En français, en revanche, le sapin est masculin.

Ainsi, la possibilité de traduction pour cette unité lexicale était « Prince-sapin », mais nous avons préféré une autre option : Sapin Tsarévitch. Afin de ne pas perdre le jeu sur le patronyme, et afin de capter la saveur nationale, nous avons choisi de le traduire en utilisant une transformation telle que la transcription. Comme nous le savons, les realia historiques sont le plus souvent transférées dans une autre langue de cette manière.

L'unité lexicale intéressante suivante était l'expression *Заяц-выбегаец*. Dans les contes populaires russes, on voit souvent des personnages tels que *заяц-побегаец, зайчик-побегайчик, зайчик-попрыгайчик*. Et toujours la deuxième partie de ce nom composé renvoie l'auditeur ou le lecteur au fait que ce lièvre est très actif : physiquement, son activité s'exprime par le fait qu'il saute. Dans le même dessin animé, le lièvre devient *Выбейцем*, c'est-à-dire qu'il réapparaît brusquement dans le champ de vision du personnage, et disparaît tout aussi rapidement. La traduction de cette unité est compliquée par le fait que les deux mots de ce substantif riment. C'est-à-dire que leurs fins coïncident.

Donc, comme possibilité de traduction, nous avons suggéré « Lièvre mièvre ». Nous avons utilisé des transformations de traduction telles que la modulation et la substitution de parties du discours.

### ***4.1.5. Vocabulaire du travail manuel. Jeu de mots***

Enfin, les auteurs recourent à un vocabulaire lié au modelage : c'est-à-dire que la plasticine est évoquée lexicalement et que l'argile associée au modelage est mentionnée. Par exemple : *староглинянные времена, в одной пластилиновой местности…, То, вроде, лепится, а то не лепится…, вылитый я в молодости, Ладно скроен, ловко слеплен…*  Les trois dernières phrases sont particulièrement intéressantes pour la traduction. On y trouve un jeu de mots évident, qui s'intègre parfaitement aux caractéristiques stylistiques du dessin animé.

Examinons la question de plus près. *То, вроде, лепится, а то не лепится…* Le jeu de mots est qu'en russe il existe une phraséologie : *не лепится*. On peut le dire à propos de choses qui ne marchent pas, quand quelque chose ne se passe pas comme il le faudrait. Il existe également le substantif *Нелепица* (qui est un jeu de mot sur l'expression verbale *Не лепится*), qui signifie une sorte de non-sens, la confusion de la situation.

D'autre part, nous savons que ce dessin animé est dans le genre de l'animation de pâte à modeler. Avec le nom Plasticine, le verbe *Лепить* (modeler) est le plus souvent utilisé en russe. Ce jeu de mots est tout à fait évident pour le russophone.

Afin de traduire cette expression en français, nous avons commencé à chercher des expressions phraséologiques équivalentes liées aux actions non réussies, à l'exécution non réussie de toute affaire.

Selon nos conditions, le verbe, ou une partie lexicale de la phraséologie, devait être lié à la sculpture ou à l'art artisanal. Voici un exemple des verbes que nous avons examinés : mouler, sculpter, fabriquer, mêler, modeler. Nous avons fait une recherche d'expressions idiomatiques contenant ces verbes et nous n'avons rien trouvé qui corresponde.

Cependant, nous avons trouvé une solution à ce problème de traduction. En français, il existe une expression : « être dans le pétrin », qui signifie avoir des problèmes, connaître des difficultés. Par contre, en français, on peut dire, « pétrir la pâte », c'est-à-dire que ce verbe peut être utilisé dans le contexte du modelage. Nous avons traduit cette expression comme suit : « On peut la pétrir, mais ça peut finir dans le pétrin ». Le francophone lit le jeu de mots, ce qui est le but recherché.

Le deuxième jeu de mots est l'expression *Вылитый я в молодости*. Là encore, les auteurs nous renvoient au travail manuel, cette fois-ci le moulage, une méthode de production dans laquelle les pièces sont fabriquées en versant du métal en fusion dans un moule. L'adjectif *вылитый* en russe peut être interprété comme ressemblant à quelqu'un, étant exactement comme quelqu'un d'autre. Ici, notre choix de traduction est le nom verbal « moule ». Il est également associé au travail manuel. De plus, en français il existe l'expression « Sortir du même moule », qui signifie ressembler de façon frappante à quelqu'un. Nous avons traduit la phrase par : « Nous sortîmes du même moule, lui et jeune moi. »

L'expression suivante, qui fait à nouveau référence à l'artisanat, est *Ладно скроен, ловко слеплен…* C'est ainsi que le narrateur décrit le protagoniste : il dit ironiquement au spectateur que le personnage est en bonne forme physique. Ici, nous rencontrons également le verbe *Лепить*. En français, on peut décrire la forme physique d'une personne avec l'expression « être bien sculpté ». De même, le verbe « sculpter » fait référence à un travail artisanal, créatif. Nous avons traduit cette phrase par : » bien sculpté, finement modelé ».

## **4.2. Les caractéristiques stylistiques de la traduction du discours des personnages animés**

La caractéristique stylistique la plus courante de ce dessin animé est les expressions idiomatiques. Prenons l'exemple de la traduction des figées de ce dessin animé.

### ***4.2.1. Phraséologie***

Le personnage principal du dessin animé prononce les paroles suivantes *А хотя бы я и жадничаю! Зато от чистого сердца*. La phraséologie russe *От чистого сердца* peut être traduite par l’expression française *«*du fond de mon cœur ». Nous avons utilisé une traduction lexicale de cette phraséologie, c'est-à-dire qu'il existe de légères différences lexicales entre les deux expressions, mais la corrélation sémantique n'est pas perdue.

Une expression figée intéressante pour la traduction est la proposition *Дом – полная чаша*. En russe, cette expression signifie « vivre dans la prospérité, avoir de l'argent, de la stabilité et du bien-être ». En français, nous n'avons pas trouvé d'équivalent phraséologique à cette expression, nous avons donc emprunté une autre voie de traduction : nous avons entrepris de rechercher des corrélats sémantiques phraséologiques interlingues. La difficulté résidait également dans le fait qu'un bol de fruits et toutes sortes d'objets sont montrés dans le cadre pendant que le narrateur prononce cette expression.

Comme variante de la traduction française de cette phraséologie, nous avons proposé « La maison, une corne d'abondance ». En choisissant cette phraséologie, nous nous sommes basés sur le fait que *la* *corne d'abondance* est aussi un récipient dans lequel on peut souvent voir des fruits, des légumes, comme dans le bol présenté sur l'image du dessin animé.

Un troisième exemple de traduction phraséologique est l'expression russe *Концы в воду*. Généralement, cette expression implique de cacher une affaire, un secret, un indice. La phraséologie complète est *Прятать концы в воду.*

Il nous semble que la sémantique même de cette expression ne joue pas un grand rôle dans ce fragment du dessin animé ; on peut même supposer que le héros utilise cette phraséologie de manière incorrecte, inapplicable à l'histoire déjà racontée. Ici, il est plutôt important de comprendre l'absurdité, le jeu de mots, la combinaison de la phraséologie et l'image reflétée dans le cadre au moment où l’expression est prononcée. Rappelons que le narrateur est sur le point de terminer le récit, dans le cadre nous voyons le mot final du film, « Fin ». Le héros ne veut pas partir, il prend le mot « Fin » avec ses mains, le moule en une boule et le jette dans l'eau, en prononçant *Концы в воду*.

Nous avons effectué une recherche des expressions avec le mot « fin » et n'avons pas trouvé de variantes correspondant au sens de dessin animé. Ensuite, nous avons examiné toutes les expressions phraséologiques liées à l'eau et nous avons trouvé une variante de traduction intéressante : « finir en queue de poisson ». Cette phraséologie signifie la conclusion logique d'une action, plutôt une action infructueuse ou futile. Il nous a semblé que nous pouvions adapter cette phraséologie à notre contexte. La traduction que nous avons obtenue est : *Конец, конец… Концы в воду!* = Fin, fin… en queue de poisson.

Rappelons que c'est dans ce trou où le protagoniste jette la balle en pâte à modeler que vit le brochet, apparaissant plus d'une fois comme un fil rouge dans ce dessin animé.

### ***4.2.2. Proverbe***

Ce dessin animé comporte un proverbe : *Не плюй в колодец: пригодится воды напиться*. En français, il existe un équivalent complet de ce proverbe, bien que de nombreuses sources indiquent que ce proverbe est arrivé dans la langue française à partir de la langue russe, son vulgarisateur étant Ivan Krylov. Ce proverbe se retrouve dans différentes variantes, en voici quelques-unes : *Il ne faut jamais dire : fontaine, je ne boirai pas de ton eau / Ne crachez pas le puits vous pouvez en boire l'eau / Ne crache pas dans l'eau du puit, tu seras peut-être obligé d'en boire.*

Il est intéressant de noter que dans le dessin animé, ce proverbe est partiellement prononcé par le narrateur. Il prononce : *Не плюй. Забыл пословицу?* Avec cette question, l'auteur renvoie le spectateur au proverbe. Sans cette question, le public n'aurait pas deviné que le proverbe y est évoqué. Dans ce cas, nous suggérons la traduction suivante : *Ne crache pas dans le puits. As-tu oublié le proverbe ?*

### ***4.2.3. Interjections***

Étant donné que ce dessin animé est un conte de fées, à travers le discours du narrateur et du héros, les auteurs tentent de se rapprocher un peu plus du spectateur, de communiquer avec lui comme avec un ami et de raconter le conte comme une vraie histoire. Cela conduit à l'utilisation d'un vocabulaire familier. L'utilisation d'interjections prédomine dans les discours des personnages. Examinons-en quelques-unes : *Ну вот, Ой, А, Вот, Угу, Не, Во, Тьфу, Тс-с, Эй*. Parfois, le personnage principal ne fait que parler dans ces interjections. Il n'est pas si difficile de traduire ces unités : Houlà ! Oh, là ! Ouh là ! Oh ! Oh, non ! Et, Eh bien, Ah, Ouais, Chut, Hé. Comme en russe, les mêmes interjections françaises peuvent être utilisées pour exprimer les différentes émotions des personnages.

La question est plutôt de savoir si ces interjections doivent être transmises dans les sous-titres. Nous concluons que, dans ce cas, les interjections constituent une caractéristique stylistique frappante et indissociable du discours des personnages principaux. Sans eux, leurs mots et leur discours se transforment en quelque chose de plus formel, en une communication artificielle. Les auteurs ont y mis une toute autre signification : la plupart des interjections ont leur propre fonction émotive, influençant la perception du personnage dans son ensemble. Nous avons donc laissé dans les sous-titres certaines des interjections que l'on trouve dans le texte original.

## **4.3. Les caractéristiques grammaticales de la traduction du discours des personnages animés**

Parmi les caractéristiques principales grammaticales,dont nous parlerons plus loin, il faut tout d’abord mentionner l'utilisation de phrases exclamatives, impératives et interrogatives. Cela est dû au genre du dessin animé, le conte de fées, qui comporte à la fois des dialogues et un vocabulaire oral vivant.

De même, dans les contes de fées français, le style est créé par l'utilisation du temps correct, le passé simple. Nous avons décidé de faire de même, malgré le fait qu'il s'agisse d'une traduction sous-titrée. L'utilisation de passé simple et en même temps du vocabulaire familier semble très appropriée pour ce dessin animé. Voici un exemple d'utilisation de ce temps dans le texte du film : *Одна кружка была навечно прикована…* Мы ее перевели, как: « Une tasse fut enchaînée à jamais… ».

Passons maintenant à une analyse approfondie des caractéristiques grammaticales de la traduction du dessin animé *Sous les Chutes de Neige de l'An Dernier*.

### ***4.3.1. Diminutifs. Rimes***

Dans ce dessin animé, l'auteur utilise un grand nombre de diminutifs. Ce choix est motivé par la nature « simple » du personnage et le genre du conte de fées : dans les contes de fées russes, les diminutifs font partie intégrante du discours des personnages. Dans ce même texte, les diminutifs sont utilisés le plus souvent avec une pointe d'ironie.

La traduction a été effectuée en tenant compte du fait qu'il ne s'agit pas d'un texte juridique ou technique, et que le choix du vocabulaire ne devait pas être aussi précis que possible. En général, une fidélité littérale aux caractéristiques linguistiques spécifiques du texte source lors de la traduction d'un texte de fiction a souvent un effet négatif. Nous avons plutôt essayé de transmettre le sens et la stylistique des discours des personnages et de donner la même coloration dans la traduction à leurs émotions et expressions, tout comme en original du texte.

Selon Fyodorov, toute langue hautement développée est un support suffisamment puissant pour transmettre le contenu exprimé dans une autre langue sous sa seule forme. Nous avions à notre disposition la variété des traits stylistiques et la richesse des moyens expressifs du français, et nous en avons profité pleinement. L'absence des composantes françaises d'un mot, d'un mot entier ou d'unités peut toujours être compensée par d'autres moyens linguistiques.

Le processus de traduction a donc été un processus de recherche de solutions de traduction, en gardant en vue qu'il était essentiel de maintenir le lien entre la forme et le contenu du texte dans la traduction.

Il convient de préciser d'emblée que l'emploi des diminutifs est lié non seulement à leur fonction initiale, qui est de préciser la quantité et la taille du sujet, mais aussi à l'attitude du locuteur et de l'auteur.

Nous avons envisagé plusieurs façons de traduire les diminutifs pour ce dessin animé : recherche de diminutifs similaires (avec les terminaisons -ette, -otte) en français ; remplacement du diminutif par un adjectif ; choix d'un autre nom sémantiquement égal dans un registre plus familier et ironique. Par conséquent, nous concluons qu'une certaine transformation sera utilisée dans chaque cas spécifique.

Examinons les particularités de la traduction des diminutifs dans ce dessin animé à l'aide d'exemples. Tout d'abord, il convient de noter que les auteurs créent des diminutifs à partir de noms simples : *елочка, размерчик, половичок, палочка, тетенька, домик*. Le plus souvent, ces diminutifs sont traduits en substituant des adjectifs (petit, bon, minuscule, exigu, un peu), mais cela ne correspond pas toujours au sens du texte. Par exemple, dans de nombreux cas, l'adjectif « petit » ne parvient pas à transmettre toute la gamme des jugements de valeur contenus dans la forme suffixe russe.

Mais dans certains cas, nous pouvons tout de même utiliser ce type de transformation grammaticale. Par exemple : *Что ж это за Новый Год и без елочки?=* С'est quoi le Nouvel An sans un bon sapin ?

Prenez un autre exemple, le mot *работничек*. Dans ce mot en russe, l'ironie de l'auteur sur la paresse du personnage principal est clairement évidente. Dans ce cas, on ne peut pas substituer un adjectif à un nom : si on le fait, on risque de perdre l’ironie de ce diminutif. Comme traduction, nous avons proposé le mot de registre familier « bosseur ». Comme nous l'avons déjà remarqué, les auteurs cherchent à se rapprocher du spectateur, à communiquer avec lui de manière égale, à être sur la même longueur d'onde : cela explique à la fois l'utilisation d'un vocabulaire familier et l'emploi de diminutifs. Le mot familier « bosseur » est capable de transmettre, en français, l'ironie et la moquerie bon enfant du protagoniste de l'histoire.

Nous avons fait de même avec la traduction de *Вот это мой размерчик! =* Ça c'est mon format ! Il nous semble que par cette substitution, cette compensation, nous transmettons le message sémantique des auteurs, ce qui est notre tâche principale.

Nous avons réussi à trouver un équivalent intéressant, et ce que nous pensons être un équivalent assez précis, pour la phrase diminutive *Давненько когда-то =* il y a belle lurette. Heurette est un terme utilisé pour désigner la demie dans la division de l'heure. Il peut également être utilisé comme diminutif de l'heure. En fait, le mot lurette n'existe pas, il s'agit d'un mix entre belle et heurette signifiant une petite heure. Le mot « belle » amplifie largement cette durée indiquant ainsi un temps d'attente plus long.

Examinons un autre exemple de diminutif : *А где кружечка? Ну и сказочка*! Comme on peut le constater, la rime apparaît plus d'une fois dans ce dessin animé, nous avons déjà examiné l'exemple de l'unité *Заец-Выбегаец*. Ainsi, les deux substantifs russes peuvent être transformés en diminutifs français en utilisant les terminaisons : tassette, historiette. Dans ce cas, il ne convient pas de transformer les mots en utilisant des adjectifs, par exemple « petite / bonne tasse ». Ces adjectifs décrivent la taille, et l'auteur a clairement placé son attitude envers la tasse manquante, comme par magie. La difficulté est qu'en français, le mot « tassette » signifie partie de l'armure de fer, même si, ironiquement, le mot « tasse » peut encore être traduit en « tassette ».

Malheureusement, certaines des nuances stylistiques qui sont importantes pour comprendre l'ironie de l'auteur ne sont pas transmises dans la traduction. Ainsi, les suffixes diminutifs en russe sont un trait caractéristique de la formation des mots, véhiculant toute la palette émotionnelle des personnages. En français, par contre, les diminutifs ne sont pas aussi courants dans la formation des mots, ce qui explique les problèmes de leur traduction du russe au français.

Certaines connotations de l'auteur, révélant l'attitude de l'auteur à l'égard du personnage, n'atteignent jamais le public. Le traducteur doit trouver une compensation logique à ces connotations.

### ***4.3.2. Des phrases inachevées. Omission des pronoms***

Comme nous l'avons déjà constaté, ce dessin animé n'a pas d'intrigue définie, pas d'intrigue classique, pas de point culminant et pas de fin. Le narrateur saute constamment d'un sujet à l'autre, parfois avant même d'avoir terminé sa pensée. Nous supposons que cela est dû au fait que le genre de ce dessin animé est l'absurde, et que dans ce genre, toutes les métamorphoses sont possibles, même celles qui ne sont pas évidentes comme les phrases inachevées. Essentiellement, sur la base de ce que nous voyons à l'écran, nous comprenons ce que le narrateur a voulu dire. Voyons maintenant la façon dont nous avons tenté de traduire ces phrases.

Commençons par des exemples : *Скажем, повстречались как-то две милых таких, симпатичных… =* Disons, que c'est l'histoire de deux douces et jolies femmes qui… En terminant une expression française par le pronom relatif « Qui », nous pouvions transmettre l'incomplétude de la phrase, créer une phrase dont l'auditeur attend une suite. Mais dans cette phrase, nous avons dû ajouter un nom qui n'est pas mentionné dans le texte original. Examinons une autre façon de traduire cette phrase en français.

Le verbe russe *повстречались* peut être classé comme un verbe associé au vocabulaire des contes de fées. Par conséquent, une deuxième variante de la traduction de cette phrase peut être : « Il y avait une fois deux douces et jolies… ». Cette phrase est également incomplète et s'inscrit parfaitement dans le vocabulaire de conte du dessin animé.

En traduisant ces phrases inachevées, nous nous sommes souvent souvenus d'un magnifique poème de Daniil Harms intitulé *Очень-очень вкусный пирог*. L'essence de ce poème est que l'auteur ne termine pas une phrase, laissant le lecteur penser à la suite. Il est facile pour un russophone de repérer les mots manquants de ce poème, car ils doivent rimer avec le dernier mot de la phrase précédente. Il est également facile de deviner, à partir du contexte, quel sera le mot suivant.

Un autre exemple de phrase incomplète : *Хотел про него сказку…* Le narrateur omet le mot *рассказать*. Cette phrase n'a ni nom ni deuxième partie d'un prédicat composé, et pourtant l'auditeur n'a aucun problème à compléter la phrase jusqu'au bout. On ne peut pas faire une telle phrase en français. Nous avons proposé les traductions suivantes : « C'est lui qui devait être… » et « L'histoire devait porter sur lui ». La deuxième phrase semble complète, alors que dans la première nous avons changé les membres de la phrase. Pour décider de la traduction, il convient de se rappeler le contexte et de consulter la phrase précédente : *Ой, куда он? =* Où il va ? A partir de cette phrase, nous comprenons que le héros va quelque part, et le narrateur ne veut pas que cela arrive et partage avec le spectateur qu'il sait quelque chose sur ce héros, qu'il y a quelque chose à dire sur lui, qu'il pourrait être le personnage principal de ce dessin animé.

Un autre exemple de phrase incomplète est *ничего не понимаю !* Nous l'avons traduit par : « Je comprends rien ! » La version russe omet le pronom « je », qui est une manifestation du langage familier du personnage. En français, l'omission du pronom n'est pas possible, mais l'omission de la particule négative ne correspond au style familier du discours du personnage.

Examinons le dernier exemple de phrase incomplète : *Как-то под Новый Год она послала… Ну в общем, послала его за ёлкой*. La traduction de cette phrase : « À la veille de Nouvel An, elle l'envoya… eh bien, … chercher un sapin de Noël ». Il est ici intéressant de considérer la sémantique du verbe russe *послать-посылать* et du verbe français « envoyer ». Tant en russe qu'en français, ces verbes peuvent être utilisés pour demander à quelqu'un d'aller quelque part ou pour déclarer catégoriquement que l'on ne souhaite plus voir cette personne. Notre supposition a été confirmée par l'expression française « envoyer promener ». C'est-à-dire que sémantiquement, dans les deux langues, ces verbes sont égaux, et nous pouvons supposer qu'un francophone, ainsi qu'un russophone, sera capable de compléter cette phrase de deux manières et de considérer l'ironie de l'auteur.

### ***4.3.3. Adjectif composé inventé par les auteurs du texte***

Le style absurde du dessin animé se reflète non seulement sur l'écran, mais aussi dans le discours des personnages. L'une de ces manifestations est la création par les auteurs de leurs propres mots. Une telle catégorie de vocabulaire n'est pas toujours intraduisible. Confirmons cela par des exemples. *Кому заяц? Свежепойманный!*  Rappelons un peu l'intrigue : le personnage de dessin animé trouve un lièvre et décide de le vendre à une foire. Il se fait passer pour un homme d'affaires et essaie d'attirer les clients.

Ainsi, morphologiquement, il n'est pas possible de changer le mot. Nous nous sommes plutôt basés sur le fait que le mot *свежепойманный* en russe est similaire à " *свежезамороженный*, *свежевыжатый*. Si l'on prend l'exemple du jus fraîchement pressé, nous pouvons opté la traduction suivante : « Fraîchement attrapé! ».

## **4.4. Les caractéristiques phonétiques de la traduction du discours des personnages animés**

Le personnage principal du dessin animé a un accent. Naturellement, il n'y a aucun moyen de transmettre cette particularité phonétique dans les sous-titres. Mais de toute façon, le spectateur et l'auditeur francophone connaîtront cette information grâce au dessin animé lui-même, car au début, le narrateur dit : « Il prononça mal certains chiffres et lettres ».

Si nous considérons un autre type de traduction de ce dessin animé, le doublage, il représente un autre domaine d'étude intéressant dans lequel, en traduisant ce dessin animé, le traducteur rencontrera des difficultés encore plus grandes et des défis intéressants. Nous voyons une opportunité d'appliquer la traduction de ce texte aux sous-titres pour le transférer au texte doublé.

## **4.5. Conclusions du quatrième chapitre**

Enfin, dans ce chapitre, nous avons analysé le discours du personnage et du narrateur de dessin animé. Nous avons découvert qu'ils utilisent tous deux le langage familier, le vocabulaire des contes de fées est également présent. Ce dessin animé présente beaucoup de phraséologie et comporte également des jeux de mots.

Dans les sous-chapitres de ce chapitre, nous avons énuméré et examiné les défis de traduction les plus intéressants que nous avons relevés. Nous les avons regroupés selon les niveaux lexical, stylistique, grammatical et phonétique.

Nous estimons que le plus intéressant la traduction de ce dessin animé était la traduction des jeux de mots et la recherche de formules équivalentes pour la phraséologie russe.

Il est certain qu'une partie du vocabulaire connotatif a été perdue dans la traduction, car elle ne pouvait être transmise d'aucune manière dans les sous-titres. Mais il nous semble que nous avons réussi à atteindre l'objectif que nous nous étions donné : transmettre le style et l'ironie de l'auteur, conserver les caractéristiques du genre du dessin animé et transmettre cette saveur russe particulière, qui se reflète dans le vocabulaire des personnages.

# **CONCLUSION**

*Sous les Neiges de l’An Dernier* est un dessin animé soviétique extraordinaire, plein de références culturelles. Absurdité, ironie, satire de la société, c'est un excellent film d'animation qui reflète la vie quotidienne de l'homme russe, sa mentalité et ses désirs.

La traduction automatique n'est pas applicable à cette œuvre. Presque toutes les expressions des personnages sont colorées stylistiquement. Nous pouvons dire avec certitude qu'il s'agit d'une œuvre de fiction, et nous nous sommes donc appuyés sur les normes de traduction d'une œuvre de fiction. Cette traduction est à mi-chemin entre la traduction de fiction et la traduction audiovisuelle : nous avons apporté un soin particulier à la traduction de chaque unité lexicale ; nous voulions garder cette nuance d'art, de couleur, de richesse, de particularité, d'étrangeté, de prétention de ce dessin animé, tout en ne contredisant pas les règles du sous-titrage.

Avant de commencer à traduire le texte, nous avons d'abord dû le déchiffrer : réfléchir à la signification de chaque mot, à la fois individuellement et en conjonction avec les mots et phrases adjacents. Y a-t-il un piège de traduction ? Nous avons également dû travailler beaucoup avec des expressions phraséologiques, pour bien comprendre les proverbes et les dictons russes.

Dans la première partie de notre mémoire, nous avons analysé des données théoriques, écrites sur les modalités et les particularités de la traduction de diverses unités lexicales à coloration stylistique. Sur la base de ces données, nous avons procédé à la traduction du dessin animé et avons finalement rédigé ce mémoire sur les particularités de la traduction de dessin animé *Sous les Neiges de l’An Dernier*.

Ainsi, après avoir analysé la composition lexicale du texte du dessin animé et reconstitué le contexte historique de sa création, nous sommes arrivés à la conclusion que, malgré le fait qu'il s'agisse d'un dessin animé et que sa principale caractéristique lexicale soit l'utilisation du vocabulaire des contes de fées, son public cible est constitué d'adultes qui peuvent comprendre toutes les références culturelles et historiques du texte. De cette conclusion découlent les transformations de traduction que nous avons effectuées lors de la traduction du dessin animé. Nous avons trouvé des traductions particulièrement intéressantes pour les jeux de mots, les diminutifs et les expressions figés.

Dans son environnement linguistique d'origine, le discours des personnages de ce dessin animé possède une structure sémantique complexe, des caractéristiques uniques de forme et d'étymologie, de nombreux liens avec d'autres unités et catégories linguistiques. Lors du transfert de ce discours dans une autre langue, la plupart de ces propriétés peuvent être perdues. Nous n'avons pas rendu notre traduction neutre et l'avons privée d'un vocabulaire incompréhensible pour le récepteur d'informations culturellement spécifiques, car ce dessin animé est plutôt destiné à la catégorie des adultes qui ont certaines connaissances contextuelles. Nous avons traduit ce dessin animé en tenant compte des exigences d'équivalence de traduction et de la nécessité de respecter l'intégrité sémantique du texte.

Le principal objectif était de transmettre le style et les idées de l'auteur, ainsi que les intentions du réalisateur, mais aussi de rendre la traduction adéquate du point de vue de la langue et de la culture d'accueil. Dans certains cas, nous avons essayé de compenser le manque de connaissances de base des destinataires de la culture d'accueil en recherchant des correspondances dans la langue traduite qui auraient le même impact.

Il est évident que des cultures différentes envisagent les mêmes processus de manière différente, et cela se reflète dans la langue. Nous nous sommes heurtés à l'asymétrie des mentalités des deux nations : parfois nous avons encore dû chercher des points communs dans les traditions linguistiques et culturelles des deux pays, dans d'autres cas nous avons trouvé des expressions, du vocabulaire parallèles et similaires ; nous avons comparé les traditions des différentes cultures et nous sommes arrivés à une solution de traduction plutôt correcte.

La principale difficulté de la traduction de cette œuvre de fiction n'était pas seulement de transmettre le sens, mais aussi de rendre le style unique de l'auteur de l'œuvre, son ironie, son humour, l'humeur inhérente au texte et la richesse des moyens linguistiques. Lors de la traduction, nous avons également prêté attention aux différences socioculturelles, mentales et autres entre les destinataires des textes originaux et traduits. Nous n’avons pas oublié que l'auteur du texte original a renvoié le spectateur aux traditions socioculturelles et autres de la société russe.

Ces derniers temps, la production cinématographique est en pleine effervescence, de nouveaux films apparaissent assez rapidement et il arrive que les traducteurs ne consacrent pas suffisamment de temps et d'efforts pour garantir la qualité de leurs traductions.

La traduction de films et surtout des films d'animation est un art. Une telle traduction exige non seulement une excellente maîtrise de la langue étrangère, mais aussi des connaissances extra-linguistiques et de créativité.

Ce mémoire pourrait à l'avenir servir de source pour aider à créer un texte doublé pour ce dessin animé. Bien sûr, il sera impossible de restituer la voix et la manière de parler de Stanislav Sadalski, que l'on entend dans le dessin animé original, mais il nous semble qu'il est toujours pertinent de doubler le dessin animé *Sous les Neiges de l’An Dernier* dans d'autres langues : il reflète de nombreux traits culturels et nationaux de l'homme russe et son âme russe mystérieuse.

# **BIBLIOGRAPHIE**

**Publications en français et en anglais :**

* 1. *Bally Charles.* Linguistique générale et linguistique française. Berne, Suisse,1950.
	2. *Bidaud S.* Sur la perte de vitalité du diminutif en français //Revista de Filología Románica. 2012. Vol.29, núm.1. Pp. 51–58.
1. *Caillé, Pierre-François* : Cinéma et traduction : le traducteur devant l’écran. *Babel.* 1960. P. 103-109.
2. *Chion, Michel* : La voix au cinéma. Paris : Éditions de l’Étoile, 1984.
3. *Denise M., Lauginie Al.* Il était une fois les contes : histoires à lire, à écouter, à raconter : A2-C1. Electre, 2018.
4. *Fodor, Istvan* : Film Dubbing : Phonetic, Semiotic, Esthetic and Psychological Aspects. Hambourg : Helmut Buske Verlag, 1976.
5. *Gambier, Yves (éd.).* Les transferts linguistiques dans les médias audiovisuels, Paris, Presses universitaires du Septentrion, 1996.
6. *Hasselrot B.* Étude sur la vitalité de la formation diminutive française au XX siècle. Uppsala, Stockholm: Almqvist & Wiksell, 1972. 112 p.
7. *Jean-Marte, Colette.* Le sous-titrage, un art méconnu in Circuit, n° 33, juin 1991.
8. *Nida E.* Towards a Science of Translating. Leiden: E.J. Brill, 1964. 331 р.
9. *Pommier, Christophe* : Doublage et postsynchronisation. Paris : Dujarric, 1988.
10. *Reiss, K.* Grundlegung einer allgemeinen Translations-theorie [Text] / K. Reiss, H.J. Vermeer. – Tubingen, 1984. – 253 р.
11. *Sadoul, Georges.* La traduction des films : sous-titrage ou doublage ? Les Lettres françaises, n° 1072, 18 mars 1965

**Publications en russe :**

1. *Абракова Л. В.* Лингвокультурные особенности французских и русских сравнений фразеологизмов с зооморфными характеристиками // Вестник Рязанского государственного университета им. С.А. Есенина. 2008. No20. С. 84-101.
2. *Арнольд, И.В.* Лексикология современного английского языка: учеб. пособие; 2-е изд., перераб / И.В. Арнольд. - М.: Флинта: Наука, 2012. - 376 с.
3. *Бархударов, Л.С.* Язык и перевод (Вопросы общей и частной теории перевода) [Текст] / Л.С. Бархударов. – М.: Международные отношения, 1975. – 240 с.
4. *Барышникова С.Н., Грибкова Е.И., Матасова О.В., Мирошникова З.А., Монастырецкая О.В., Семухина Е.А.* [и др.]; под ред. Зарайского А.А.Саратов. Формирование коммуникативной компетенции, направленное на речевое воздействие в профессиональной деятельности // Проблемы современной лингвистики в контексте антропоцентризма. [кол. монография] / Саратовский социально-экономический институт (филиал) РЭУ им. Г.В. Плеханова, 2016. С. 107–111.
5. *Влахов С., Флорин С.* Непереводимое в переводе. М.: Высш. шк., 1986. 416 с.
6. *Вежбицкая А.* Сопоставление культур через посредство лексики и прагматики / А. Вежбицкая. – М.: Языки славянской культуры, 2001. – 272 с.
7. *Вульпя Е. В.* Анализ лексических трансформаций в переводе мультфильмов на примере мультфильма «Мадагаскар» // Молодой ученый. – 2015. – No10. – С. 1374–1377.
8. *Гарбовский Н. К.* Теория перевода. М.: Изд-во Моск. Ун-та, 2004. 544 с.
9. *Гак В.Г.* Сопоставительная лексикология (на материале французского и русского языков). –M.: Издательство «Международные отношения», 1977. – 264 с.
10. Годер Д. О состоянии анимации в России и мире [Электронный ресурс] / Р. Данилов // Look at me. URL: http://www.lookatme.ru/mag/people/ experience/197947-animation (Дата обращения: 20.03.2022).
11. *Горошкова В.Е.* Перевод в кино: дублирование vs субтитры// Вестник НГУ. Сер. Лингвистика и межкультурная коммуникация. – 2007. – Том.5. –Вып.1
12. *Зылевич Д.П.* Особенности языка и стиля художественных произведений для детей (на материале современной детской литературы) / Д.П. Зылевич // Веснік БДУ. Серыя Філалогія. Журналістыка. Педагогіка. - 2012. - No 1. - С. 65-69.
13. *Иванченко А.И.* Французские пословицы и их русские аналоги. – СПб.: КАРО, 2002 – 128 с.
14. *Игнатович М. В.* Культурная адаптация интертекстуальных включений как способ достижения репрезентативности перевода. – Чита: ЗабГГПУ, 2010.
15. *Ковшова М.Л*. Лингвокультурологический метод во фразеологии // Теоретические и прикладные проблемы лингвокультурологии. – Тула: Тульский полиграфист, 2009. – 65 с.
16. *Козуляев, А.В.* Обучение динамически эквивалентному переводу аудиовизуальных произведений: опыт разработки и освоения инновационных методик в рамках Школы аудиовизуального перевода [Текст] / А.В. Козуляев // Вестник ПНИПУ. Проблемы языкознания и педагогики. – 2015. – No 3 (13). – С. 3-24.
17. *Комиссаров, В.Н.* Теория перевода (лингвистические аспекты) [Текст] / В.Н. Комиссаров. – М.: Высшая школа, 1990. – 254 с.
18. *Коновалова Э. К., Григорян Е. О.* Особенности способов и приемов перевода фразеологизмов различных языковых культур. [Электронный ресурс]. URL: https://moluch.ru/conf/phil/archive/27/2300/ (дата обращения: 04.02.2022)
19. *Лотман Ю. М.* Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин: Ээсти Раамат, 1973. 140 с.
20. *Макарова, Я.П.* Особенности детской литературы как воплощение детской языковой картины мира / Я.П. Макарова // Мировое культурно-языковое и политическое пространство: взгляд через столетия: сб. материалов V Всерос. научн.практ. конф.; под ред. Е.В. Тихонова, М.С. Степанов. - Вып. 5. - М.: ТрансАрт, 2013. - С. 173-178.
21. *Мартынова Е.В.* Проблемы развития детской речи и языковая система как предмет усвоения // Наука и общество. 2012. No 1 (4). С. 212–216.
22. *Миньяр-Белоручев Р. К.* Общая теория перевода и устный перевод. – М.: Воениздат, 1980. – 237 с.
23. *Мокиенко В.М.* Славянская фразеология. –М.: Высш. Школа, 1989. – 158 с.
24. *Пропп В. Я.* Русская сказка: собрание трудов Москва: Лабиринт, 2000. 413 с.
25. *Разумовская, М. В.* О сказке. Французская литературная сказка (12-20 вв.). Москва, 1983. С. 5-34.
26. *Рецкер Я. И.* Теория перевода и переводческая практика. – М: Международные отношения, 2006. – 240 с.
27. *Ромашова М.В.* От истории анимации к истории детства в СССР: постановка проблемы // Вестник Пермского университета. Серия: История. 2011. 2011. N.3 (17). С. 114-119.
28. *Сепир Э.* Избранные труды по языкознанию и культурологии. Москва, 1993. С. 185.
29. *Скороходько, С.А.* Мультипликационный фильм как переводческая проблема [Электронный ресурс] / С.А. Скороходько, М.А. Коган // Мировая литература на перекрестье культур и цивилизаций. – 2015. – No 2 (10). – С. 90-96.
30. *Степанюк Ю.В.* Диминутивы в русском и во французском языках: способы образования и особенности перевода с русского языка на французский // Вопросы филологических наук. 2011. No6 (52). С. 107–123.
31. *Фёдоров А.В.* Основы общей теории перевода. М., 1983, 303 с.
32. *Харитонова В.Ю.* Прагматические основания равновесия эвфемистической системы // Теоретические и прикладные вопросы образования и науки: сб. науч. тр. по матер. Между- нар. науч. практ. конф. Тамбов, 2015. С. 170–171.
33. *Храпченко И.И.* Реализация стратегий заголовков публицистических статей. Проблемы когнитивной лингвистики и межкультурной коммуникации. Псков: Псковский государственный педагогический университет, 2010.
34. *Шанский Н.М.* Фразеология современного русского языка. –М.: Русский язык., 1985. – 117 с.
35. *Шанский Н.М., Зимин В.И., Филиппов А.В.* Опыт этимологического словаря русской фразеологии. –М.: Русский язык., 1987. – 133 с.
36. *Шаповалова О.Н.* Средства достижения понимания в разговорной речи и в научных текстах // Язык и мир изучаемого языка: сб. науч. ст. Вып. 5. Саратов, 2014. С. 166–171.

**Dictionnaires :**

1. *Robert P ., Rey A., Rey-Debove J.* Le Petit Robert. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française. Paris: Dictionnaires LE ROBERT, 1992. 2174 p.
2. *Ахманова О.С.* Словарь лингвистических терминов. М: УРСС: Едиториал УРСС, 2004.
3. *Бирих А.К.* Русская фразеология: историко-этимологический словарь Бирих А.К., Мокиенко В.М., Степанова Л.И. –М.: Астрель: АСТ. Люкс, 2005. – 370 с.
4. *Гак В.Г., Мурадова Л.А.* и др.; Новый Большой французско-русский фразеологический словарь. под ред. В. Г. Гака – М.: Рус. яз.–Медиа, 2005. ­– ХХ, 1625, [3] с.
5. *Молотков А.И., Жост. М.Л*. Учебный русско-французский фразеологический словарь. – М.: ООО «Издательство Астрель», ООО «Издательство АСТ», 2001. – 336 с.
6. *Ожегов С. И.* Толковый словарь. 2008-2017. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https:// slovarozhegova.ru/ (дата обращения: 16.09.2021)
7. *Переверзева Е.Ф.* Русско-французский фразеологический словарь. Dictionnaire des expressions idiomatiques russe-français. – М.: ФЛИНТА : Наука, 2017. – 280 с.
8. *Розенталь Д.Э.* Универсальный справочник по русскому языку. Орфография. Пунктуация. Практическая стилистика. - Изд-во: Мир и образование. - 2012.

# **ANNEXES**

****

 



1. *Caillé, Pierre-François* : Cinéma et traduction : le traducteur devant l’écran. *Babel.* 1960. P. 103-109. [↑](#footnote-ref-1)
2. *Chion, Michel* : La voix au cinéma. Paris : Éditions de l’Étoile, 1984. [↑](#footnote-ref-2)
3. Лотман Ю.М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики / Ю.М. Лотман. – Таллин, 1973. – 420 с. [↑](#footnote-ref-3)
4. Дина Годер о состоянии анимации в России и мире [Электронный ресурс] / Р. Данилов // Look at me. URL: http://www.lookatme.ru/mag/people/ experience/197947-animation (Дата обращения: 20.03.2022). [↑](#footnote-ref-4)
5. Анимационное кино в России: воспроизводство и продвижение традиционных культурных ценностей. М.: Ассоциация анимационного кино, 2017. 114 с. [↑](#footnote-ref-5)
6. *Gambier, Yves (éd.).* Les transferts linguistiques dans les médias audiovisuels, Paris, Presses universitaires du Septentrion, 1996. [↑](#footnote-ref-6)
7. *Горошкова В.Е.* Перевод в кино: дублирование vs субтитры// Вестник НГУ. Сер. Лингвистика и межкультурная коммуникация. – 2007. – Том.5. –Вып.1 [↑](#footnote-ref-7)
8. *Pommier, Christophe* : Doublage et postsynchronisation. Paris : Dujarric, 1988. [↑](#footnote-ref-8)
9. *Миньяр-Белоручев Р. К.* Общая теория перевода и устный перевод. – М.: Воениздат, 1980. – 237 с. [↑](#footnote-ref-9)
10. Meta, t. 27, 1982, 271 p. [↑](#footnote-ref-10)
11. *Jean-Marte, Colette.* Le sous-titrage, un art méconnu in Circuit, n° 33, juin 1991. [↑](#footnote-ref-11)
12. Georges Sadoul. La traduction des films : sous-titrage ou doublage ? Les Lettres françaises, n° 1072, 18 mars 1965 [↑](#footnote-ref-12)
13. Reiss, K. Grundlegung einer allgemeinen Translations-theorie [Text] / K. Reiss, H.J. Vermeer. – Tubingen, 1984. – 253 р. [↑](#footnote-ref-13)
14. *Шаповалова О.Н.* Средства достижения понимания в разговорной речи и в научных текстах // Язык и мир изучаемого языка: сб. науч. ст. Вып. 5. Саратов, 2014. С. 166–171. [↑](#footnote-ref-14)
15. Козуляев, А.В. Обучение динамически эквивалентному переводу аудиовизуальных произведений: опыт разработки и освоения инновационных методик в рамках Школы аудиовизуального перевода [Текст] / А.В. Козуляев // Вестник ПНИПУ. Проблемы языкознания и педагогики. – 2015. – No 3 (13). – С. 3-24. [↑](#footnote-ref-15)
16. Reiss, K. Grundlegung einer allgemeinen Translations-theorie [Text] / K. Reiss, H.J. Vermeer. – Tubingen, 1984. – 253 р. [↑](#footnote-ref-16)
17. Бархударов, Л.С. Язык и перевод (Вопросы общей и частной теории перевода) [Текст] / Л.С. Бархударов. – М. Международные отношения, 1975. – 240 с. [↑](#footnote-ref-17)
18. *Комиссаров, В.Н.* Теория перевода (лингвистические аспекты) [Текст] / В.Н. Комиссаров. – М.: Высшая школа, 1990. – 254 с. [↑](#footnote-ref-18)
19. *Рецкер Я. И.* Теория перевода и переводческая практика. – М: Международные отношения, 2006. – 240 с. [↑](#footnote-ref-19)
20. Барышникова С.Н., Грибкова Е.И., Матасова О.В., Мирошникова З.А., Монастырецкая О.В., Семухина Е.А. [и др.] ; под ред. Зарайского А.А.. Саратов. Формирование коммуникативной компетенции, направленное на речевое воздействие в профессиональной деятельности // Проблемы современной лингвистики в контексте антропоцентризма. [кол. монография] / Саратовский социально-экономический институт (филиал) РЭУ им. Г.В. Плеханова, 2016. С. 107–111. [↑](#footnote-ref-20)
21. Сепир Э. Избранные труды по языкознанию и культурологии. Москва, 1993. С. 185. [↑](#footnote-ref-21)
22. Гарбовский Н. К. Теория перевода. М.: Изд-во Моск. Ун-та, 2004. 544 с. [↑](#footnote-ref-22)
23. Храпченко И.И. Реализация стратегий заголовков публицистических статей. Проблемы когнитивной лингвистики и межкультурной коммуникации. Псков: Псковский государственный педагогический университет, 2010. [↑](#footnote-ref-23)
24. Влахов, С.И. Непереводимое в переводе / С.И. Влахов, С.П. Флорин. – М., 1980. С. 210. [↑](#footnote-ref-24)
25. *Лотман Ю. М.* Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин: Ээсти Раамат, 1973. 140 с. [↑](#footnote-ref-25)
26. Харитонова В.Ю. Прагматические основания равновесия эвфемистической системы // Теоретические и прикладные вопросы образования и науки : сб. науч. тр. по матер. Между- нар. науч.-практ. конф. Тамбов, 2015. С. 170–171. [↑](#footnote-ref-26)
27. *Мартынова Е.В.* Проблемы развития детской речи и языковая система как предмет усвоения // Наука и общество. 2012. No 1 (4). С. 212–216. [↑](#footnote-ref-27)
28. Арнольд, И.В. Лексикология современного английского языка: учеб. пособие; 2-е изд., перераб / И.В. Арнольд. - М.: Флинта: Наука, 2012. - 376 с. [↑](#footnote-ref-28)
29. Зылевич Д.П. Особенности языка и стиля художественных произведений для детей (на материале современной детской литературы) / Д.П. Зылевич // Веснік БДУ. Серыя Філалогія. Журналістыка. Педагогіка. - 2012. - No 1. - С. 65-69. [↑](#footnote-ref-29)
30. Макарова, Я.П. Особенности детской литературы как воплощение детской языковой картины мира / Я.П. Макарова // Мировое культурно-языковое и политическое пространство: взгляд через столетия: сб. материалов V Всерос. научн.практ. конф.; под ред. Е.В. Тихонова, М.С. Степанов. - Вып. 5. - М.: ТрансАрт, 2013. - С. 173-178. [↑](#footnote-ref-30)
31. *Bally Charles.* Linguistique générale et linguistique française. Berne, Suisse,1950. [↑](#footnote-ref-31)
32. Арнольд, И.В. Лексикология современного английского языка: учеб. пособие; 2-е изд., перераб / И.В. Арнольд. - М.: Флинта: Наука, 2012. - 376 с. [↑](#footnote-ref-32)
33. *Bidaud S.* Sur la perte de vitalité du diminutif en français //Revista de Filología Románica. 2012. Vol.29, núm.1. Pp. 51–58. [↑](#footnote-ref-33)
34. *Степанюк Ю.В.* Диминутивы в русском и во французском языках: способы образования и особенности перевода с русского языка на французский // Вопросы филологических наук. 2011. No6 (52). С. 107–123. [↑](#footnote-ref-34)
35. *Hasselrot B.* Étude sur la vitalité de la formation diminutive française au XX siècle. Uppsala, Stockholm: Almqvist & Wiksell, 1972. 112 p. [↑](#footnote-ref-35)
36. Булгаков М.А. Мастер и Маргарита. Санкт-П.: Кристалл, 1998. [↑](#footnote-ref-36)
37. Boulgakov, M.A. Le Maitre et Marguerite: Traduit du Russe par Claude Ligny, Paris, 1997 (in Russian). [↑](#footnote-ref-37)
38. Бархударов Л.С.Язык и перевод: вопросы общей и частной теории перевода / Л.С. Бархударов. – М.: Международные отношения, 1975. – 237 с. [↑](#footnote-ref-38)
39. Зылевич Д.П. Особенности языка и стиля художественных произведений для детей (на материале современной детской литературы) / Д.П. Зылевич // Веснік БДУ. Серыя Філалогія. Журналістыка. Педагогіка. - 2012. - No 1. - С. 65-69. [↑](#footnote-ref-39)
40. Влахов С. Непереводимое в переводе / С. Влахов, С. Флорин. – М. Высшая школа, 1986. – 384 с. [↑](#footnote-ref-40)
41. Игнатович М. В. Культурная адаптация интертекстуальных включений как способ достижения репрезентативности перевода. – Чита: ЗабГГПУ, 2010. [↑](#footnote-ref-41)
42. Ibid. [↑](#footnote-ref-42)
43. Вежбицкая А. Сопоставление культур через посредство лексики и прагматики / А. Вежбицкая. – М.: Языки славянской культуры, 2001. – 272 с. [↑](#footnote-ref-43)
44. Коновалова Э. К., Григорян Е. О. Особенности способов и приемов перевода фразеологизмов различных языковых культур. [Электронный ресурс]. URL: https://moluch.ru/conf/phil/archive/27/2300/ (дата обращения: 04.02.2022) [↑](#footnote-ref-44)
45. *Мокиенко В.М.* Славянская фразеология. –М.: Высш. Школа, 1989. – 158 с. [↑](#footnote-ref-45)
46. *Шанский Н.М.* Фразеология современного русского языка. –М.: Русский язык., 1985. – 117 с. [↑](#footnote-ref-46)
47. *Игнатович М. В.* Культурная адаптация интертекстуальных включений как способ достижения репрезентативности перевода. – Чита: ЗабГГПУ, 2010. [↑](#footnote-ref-47)
48. Ковшова, М.Л. лингвокультурологический метод во фразеологии [текст] / М.Л. Ковшова // теоретические и прикладные проблемы лингвокультурологии: межвуз. сб. науч. трудов. – Тула: тульский полиграфист, 2009. – с. 68. [↑](#footnote-ref-48)
49. *Иванченко А.И.* Французские пословицы и их русские аналоги. – СПб.: КАРО, 2002 – 128 с. [↑](#footnote-ref-49)
50. Абракова Л. В. Лингвокультурные особенности французских и русских сравнений фразеологизмов с зооморфными характеристиками // Вестник Рязанского государственного университета им. С.А. Есенина. 2008. No20. С. 84-101. [↑](#footnote-ref-50)
51. Ромашова М.В. От истории анимации к истории детства в СССР: постановка проблемы // Вестник Пермского университета. Серия: История. 2011. 2011. N.3 (17). С. 114-119. [↑](#footnote-ref-51)
52. *Разумовская, М. В.* О сказке. Французская литературная сказка (12-20 вв.). Москва, 1983. С. 5-34. [↑](#footnote-ref-52)
53. Пропп В. Я. Русская сказка. Собрание трудов. Москва. Лабиринт, 2000. 413 с. [↑](#footnote-ref-53)
54. *Denise M., Lauginie Al.* Il était une fois les contes : histoires à lire, à écouter, à raconter : A2-C1. Electre, 2018. [↑](#footnote-ref-54)