Traduction et Langues Volume 25 Numéro 01/2026
Journal of Translation Languages **مجلة الترجمة واللغات**
ISSN (Print): 1112-3974 **EISSN (Online): 2600-6235**

Du scénario original à la traduction audiovisuelle multilingue : les leviers du rayonnement mondial du film Dachra d'Abdelhamid Bouchnak

From the Original Screenplay to Multilingual Audiovisual Translation: Drivers of the Global Reach of Abdelhamid Bouchnak's Film Dachra

Faten Ridene
ISEAH Kef-Université de Jendouba-Tunisie
faten.ridene@iseahkef.u-jendouba.tn

Comment citer cet article :
Ridene, F. (2026). Du scénario original à la traduction audiovisuelle multilingue : les leviers du rayonnement mondial du film Dachra d'Abdelhamid Bouchnak . *Traduction et Langues, 25 (1),* 157-184.

Reçu : 30/04/2025**; Accepté :** 31/03/2026**, Publié :** 30/06/2026

Auteur correspondant : Faten Ridene

Keywords

Audiovisual Translation; Subtitling and Dubbing; Cross-Cultural Adaptation; Global Film Distribution; Reception Studies; Tunisian Cinema; Cultural Transfer; Dachra

Abstract

Within contemporary Tunisian cinema, Dachra (2018), directed by Abdelhamid Bouchnak, marks a significant turning point by establishing an unprecedented model of artistic, cultural, and international success. As Tunisia's first feature-length horror film, it is also notable for its independent production model and exceptional domestic reception, exceeding 100,000 admissions during its first week of theatrical release (Hakka, 2019). Beyond this national achievement, Dachra has become one of the most widely circulated Tunisian productions internationally, supported by a distribution strategy based on multiple modes of audiovisual translation. This study examines the extent to which audiovisual translation strategies contributed to the film's international reach. It adopts a qualitative case-study approach that combines film analysis, translation analysis, and a comparative examination of excerpts from the original Tunisian version, the Spanish dubbed version, and the English and Korean subtitled versions. The findings indicate that Dachra's international success cannot be attributed to audiovisual translation alone. Rather, it results from the convergence of several complementary factors, including the film's innovative positioning within the horror genre, its strong grounding in the Tunisian sociocultural imagination, the universal resonance of its themes, and the adaptation of its distribution strategy to the linguistic specificities of different international markets. The comparative analysis further shows that dubbing and subtitling fulfil complementary functions as forms of cultural mediation. While dubbing enhances immersion and narrative accessibility for target audiences, subtitling more effectively preserves the linguistic and cultural features of the original work. The study thus positions audiovisual translation as a strategic driver of the international circulation of cinematic works, while emphasising that its effectiveness remains closely tied to a film's narrative, aesthetic, and cultural qualities.

L'œuvre est sous la licence Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International

Disponible en ligne à https://www.asjp.cerist.dz/en/Articles/155

Mots Clés

Traduction audiovisuelle ; Sous-titrage ; Doublage ; Adaptation interculturelle ; Circulation transnationale des films ; Réception internationale ; Cinéma tunisien ; Dachra

Résumé

Dans le contexte du cinéma tunisien contemporain, Dachra (2018), réalisé par Abdelhamid Bouchnak, constitue un tournant majeur en proposant un modèle inédit de réussite artistique, culturelle et internationale. Premier long métrage tunisien relevant du genre horrifique, le film se distingue également par son mode de production indépendant et par son succès exceptionnel auprès du public national, dépassant les 100 000 entrées dès sa première semaine d'exploitation en salles (Hakka, 2019). Au-delà de cette performance, Dachra s'impose comme l'une des productions tunisiennes ayant connu la plus large circulation internationale, grâce à une stratégie de diffusion reposant sur différentes modalités de traduction audiovisuelle. Cette étude vise à analyser dans quelle mesure les stratégies de traduction audiovisuelle ont contribué au rayonnement international du film. Elle s'appuie sur une approche qualitative fondée sur une étude de cas, combinant analyse filmique, analyse traductologique et comparaison d'extraits issus de la version originale tunisienne, du doublage espagnol ainsi que des versions sous-titrées en anglais et en coréen. Les résultats montrent que le succès international de Dachra ne repose pas uniquement sur les dispositifs de traduction audiovisuelle, mais sur l'articulation de plusieurs facteurs complémentaires : l'originalité de son inscription dans le genre horrifique, son ancrage dans l'imaginaire socioculturel tunisien, la portée universelle des thématiques abordées et l'adaptation de sa diffusion aux spécificités linguistiques des différents marchés internationaux. L'analyse comparative met également en évidence que le doublage et le sous-titrage remplissent des fonctions complémentaires de médiation culturelle. Alors que le doublage favorise l'immersion et l'appropriation narrative par le public cible, le sous-titrage contribue davantage à la préservation des caractéristiques linguistiques et culturelles de l'œuvre originale. Cette recherche montre ainsi que la traduction audiovisuelle constitue un levier stratégique de circulation internationale des œuvres cinématographiques, tout en soulignant que son efficacité demeure étroitement liée aux qualités narratives, esthétiques et culturelles du film.

1. Introduction

Le film de fiction, dans sa forme contemporaine, dépasse largement sa fonction de divertissement pour devenir un véritable espace d'expression culturelle, un outil de médiation sociale et un acteur de la mondialisation des imaginaires. Il constitue un lieu de dialogue entre le créateur et son audience, permettant d'aborder des thématiques sensibles, de véhiculer des valeurs et de représenter des réalités sociales complexes. Dans certains cas remarquables, un film peut même s'imposer comme un tournant historique dans l'évolution du paysage cinématographique national, en inaugurant une nouvelle grammaire esthétique, en redéfinissant les modes de production ou en accédant à une reconnaissance internationale rarement atteinte. De tels cas relèvent souvent de figures singulières du champ artistique : des créateurs polyvalents, capables d'unir dans un même

L'œuvre est sous la licence Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International

geste créatif diverses compétences techniques, narratives et esthétiques, portés par une passion profonde pour leur art.

Dans le contexte du cinéma tunisien contemporain, Abdelhamid Bouchnak incarne cette figure d'auteur polyvalent. À la fois scénariste, réalisateur, compositeur et monteur, il s'est progressivement imposé comme l'un des représentants les plus marquants d'une nouvelle génération de cinéastes tunisiens. Son parcours académique et artistique témoigne d'une volonté constante de croiser différentes expériences de création audiovisuelle, contribuant à l'émergence d'une identité cinématographique fondée sur l'innovation narrative et esthétique.

C'est toutefois avec *Dachra* (2018), son premier long-métrage de fiction, que Bouchnak marque une rupture significative dans l'histoire récente du cinéma tunisien. Premier film tunisien relevant pleinement du genre horrifique, *Dachra* constitue également une œuvre indépendante réalisée en dehors des circuits classiques de financement public. Le film aborde la question de la magie noire et des croyances populaires à travers une écriture cinématographique où se croisent enquête journalistique, imaginaire collectif, anthropologie des peurs et esthétique de l'horreur. Son impact sur le public tunisien fut immédiat, comme en témoigne le nombre exceptionnel d'entrées enregistrées dès les premières semaines de son exploitation en salle (Hakka, 2019).

L'originalité de *Dachra* ne réside cependant pas uniquement dans son succès national. L'œuvre a également bénéficié d'une circulation internationale remarquable grâce à sa présence dans plusieurs festivals spécialisés et à son exploitation sur différents marchés étrangers. Parmi les facteurs ayant favorisé cette diffusion internationale, la traduction audiovisuelle occupe une place importante. Le film a en effet été adapté pour différents espaces linguistiques à travers diverses stratégies de transfert. Le marché hispanophone a notamment bénéficié d'une version doublée en espagnol, tandis que d'autres espaces de diffusion internationale ont principalement eu recours au sous-titrage, notamment en anglais et en coréen. Dans le contexte du cinéma tunisien, cette diversification des modes de traduction audiovisuelle demeure relativement rare et mérite une attention particulière.

Ces observations conduisent à interroger le rôle joué par la traduction audiovisuelle dans la circulation internationale des œuvres cinématographiques issues de contextes culturels spécifiques. Si les qualités esthétiques, narratives et anthropologiques de *Dachra* ont largement contribué à son succès national et à sa reconnaissance internationale, sa diffusion dans plusieurs espaces linguistiques soulève également la question de la contribution des stratégies de traduction audiovisuelle à sa réception à l'étranger.

Les recherches les plus récentes montrent d'ailleurs que l'étude de la réception constitue désormais l'un des axes majeurs des travaux en traduction audiovisuelle. La synthèse systématique réalisée par Antonini et Bucaria (2025) met en évidence que les préférences des publics à l'égard du doublage ou du sous-titrage dépendent autant de

L'œuvre est sous la licence Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International

facteurs culturels que cognitifs, ce qui confirme la pertinence d'examiner les stratégies de traduction à partir d'un cas concret tel que *Dachra*.

Cette orientation s'inscrit également dans l'évolution récente de la discipline. La revue bibliométrique de Wang et Daghigh (2024) montre que les études en traduction audiovisuelle connaissent une forte croissance depuis une vingtaine d'années, avec un intérêt particulier porté aux plateformes numériques, à la circulation internationale des œuvres et aux stratégies de localisation.

La question centrale de cette recherche est donc la suivante :Dans quelle mesure les stratégies de traduction audiovisuelle mises en œuvre lors de la diffusion internationale du film *Dachra* ont-elles contribué à son rayonnement au-delà de son contexte culturel d'origine ?

Afin d'apporter des éléments de réponse à cette interrogation, nous formulons l'hypothèse suivante : nous postulons que les stratégies de traduction audiovisuelle mobilisées lors de la diffusion internationale de *Dachra*, notamment le doublage espagnol et les versions sous-titrées destinées à d'autres marchés, ont constitué un levier stratégique de circulation internationale en favorisant l'accessibilité linguistique de l'œuvre et son appropriation par des publics culturellement diversifiés. Cette évolution confirme les perspectives dégagées par Nikolić et Bywood (2021), qui considèrent que l'avenir de la traduction audiovisuelle repose sur une articulation croissante entre innovation technologique, adaptation culturelle et diversification des publics.

Cette hypothèse conduit à considérer la traduction audiovisuelle non comme une simple opération de transfert linguistique, mais comme un processus de médiation culturelle participant activement à la circulation transnationale des œuvres audiovisuelles. Dans cette perspective, le cas de *Dachra* offre un terrain d'observation particulièrement pertinent pour analyser les interactions entre identité culturelle locale, adaptation linguistique et réception internationale.

Afin de vérifier cette hypothèse, notre étude s'articule autour de trois axes complémentaires. Le premier est consacré à *Dachra* en tant que phénomène cinématographique et culturel ayant marqué un tournant dans la production tunisienne contemporaine. Le deuxième examine les fondements théoriques de la traduction audiovisuelle, en particulier les enjeux respectifs du sous-titrage et du doublage dans les processus de réception interculturelle (Díaz-Cintas, 1999). Enfin, le troisième axe analyse la contribution des différentes versions traduites et adaptées à la circulation internationale du film, afin d'évaluer leur rôle dans le rayonnement d'une œuvre fortement ancrée dans son contexte culturel d'origine.

2. Méthodologie

Cette recherche s'inscrit dans une démarche qualitative et interprétative visant à analyser les facteurs ayant contribué au rayonnement international du film tunisien *Dachra* (2018) d'Abdelhamid Bouchnak. L'étude adopte la méthode de l'étude de cas

L'œuvre est sous la licence Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International

unique, particulièrement adaptée à l'analyse approfondie d'un phénomène cinématographique présentant des caractéristiques exceptionnelles dans son contexte de production, de diffusion et de réception. Le choix de *Dachra* se justifie par son statut de pionnier dans le paysage cinématographique tunisien, tant en raison de son appartenance au genre horrifique que de son importante circulation internationale, soutenue par différentes stratégies de traduction audiovisuelle.

L'analyse repose sur deux niveaux complémentaires. Le premier consiste en une analyse filmique de l'œuvre originale. Cette étape vise à identifier les composantes narratives, esthétiques, culturelles et symboliques susceptibles d'avoir favorisé la circulation internationale du film. Une attention particulière est accordée aux représentations de la magie noire, aux croyances populaires, à la construction de l'atmosphère horrifique ainsi qu'aux éléments identitaires propres au contexte socioculturel tunisien. Cette lecture permet d'évaluer dans quelle mesure les spécificités culturelles de l'œuvre constituent simultanément une richesse artistique et un défi potentiel pour sa réception par des publics étrangers.

Le second niveau relève d'une approche traductologique centrée sur les stratégies de traduction audiovisuelle mobilisées lors de la diffusion internationale du film. Cette analyse examine les mécanismes de médiation linguistique et culturelle mis en œuvre afin de rendre l'œuvre accessible à des publics ne partageant ni la langue ni les références culturelles du contexte d'origine. Dans cette perspective, la traduction audiovisuelle est envisagée comme un processus complexe de transfert culturel impliquant non seulement le passage d'une langue à une autre, mais également l'adaptation d'un univers symbolique à différents contextes de réception. Cette approche rejoint la définition proposée par Pérez-González (2014), qui considère la traduction audiovisuelle comme un ensemble de pratiques multimodales impliquant simultanément le langage, l'image, le son et les contraintes techniques propres au média audiovisuel.

Dans cette perspective, Gambier (2013) souligne que la traduction audiovisuelle occupe aujourd'hui une position centrale dans les études de traduction en raison de son caractère multimodal et de son importance croissante dans les échanges culturels internationaux.

Dans cette perspective, Dwyer (2017) souligne que le sous-titrage ne constitue pas uniquement un outil de traduction, mais également un dispositif participant à la construction de nouvelles formes de réception interculturelle.

Cette conception rejoint également les travaux de Baños et Díaz-Cintas (2015), qui montrent que la traduction audiovisuelle contemporaine doit être appréhendée comme un ensemble de pratiques évolutives répondant aux transformations constantes des industries audiovisuelles mondialisées.

L'étude s'appuie plus particulièrement sur l'examen des différentes modalités de transfert linguistique observées dans les supports de diffusion internationale du film. Le marché hispanophone a notamment bénéficié d'une version doublée en espagnol, tandis que d'autres espaces de diffusion ont principalement eu recours au sous-titrage,

L'œuvre est sous la licence Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International

notamment en anglais et en coréen. L'analyse porte sur la manière dont les références culturelles, les expressions dialectales, les éléments identitaires et les effets émotionnels sont conservés, adaptés ou reformulés selon les contraintes propres à chaque mode de traduction audiovisuelle. Une attention particulière est accordée aux phénomènes d'adaptation culturelle, de neutralisation, de domestication et d'étrangisation susceptibles d'influencer la réception de l'œuvre auprès de publics culturellement éloignés du contexte tunisien.

Les travaux de Chaume (2018, 2020) montrent que la traduction audiovisuelle ne peut plus être envisagée comme une simple opération linguistique. Elle constitue un processus multimodal où le doublage, en particulier, exige une articulation permanente entre fidélité au texte source, synchronisation labiale, cohérence narrative et crédibilité de l'interprétation vocale. Cette évolution confirme les perspectives dégagées par **Nikolić et** Bywood (2021), qui considèrent que l'avenir de la traduction audiovisuelle repose sur une articulation croissante entre innovation technologique, adaptation culturelle et diversification des publics.

Le cadre théorique mobilisé repose sur trois axes complémentaires. Le premier s'appuie sur la théorie du *Skopos* développée par Vermeer, selon laquelle les choix traductifs sont orientés par la finalité de la traduction et par les attentes du public cible. Le deuxième s'inscrit dans le champ de la traduction audiovisuelle, qui envisage la traduction comme un processus multimodal intégrant simultanément les dimensions verbales, visuelles et sonores de l'œuvre. Enfin, le troisième axe mobilise les travaux consacrés aux études du doublage et du sous-titrage, permettant d'appréhender ces pratiques comme des formes de médiation culturelle susceptibles d'influencer la circulation et la réception internationales des productions cinématographiques.

À travers cette méthodologie croisant analyse filmique et analyse traductologique, cette étude cherche à comprendre comment l'articulation entre identité culturelle locale, traduction audiovisuelle et accessibilité internationale a contribué à faire de *Dachra* un cas particulièrement significatif dans l'histoire récente de la circulation transnationale du cinéma tunisien.

2. *Dachra :* genèse d'un succès pluridisciplinaire à la croisée des langues artistiques

Le long-métrage *Dachra* d'Abdelhamid Bouchnak occupe une place particulière dans l'histoire récente du cinéma tunisien en raison de son positionnement à la fois esthétique, industriel et culturel. Premier long-métrage tunisien relevant pleinement du genre horrifique, le film constitue également une expérience de production indépendante qui s'est développée en marge des mécanismes traditionnels de financement public. À ce titre, *Dachra* représente un cas d'étude pertinent pour comprendre les nouvelles dynamiques de création, de diffusion et de réception qui caractérisent le cinéma tunisien contemporain.

L'œuvre est sous la licence Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International



Figure 1. Défit d'Abdelhamid Bouchnak publié le 18 Septembre 2017 sur son profil facebook

L'origine du projet remonte à une annonce publiée par le réalisateur sur le réseau social Facebook le 18 septembre 2017. Cette publication, qui prenait la forme d'un engagement personnel à réaliser un film de genre dans un contexte où ce type de production demeurait marginal en Tunisie, a constitué un point de départ important dans la mobilisation d'une équipe pluridisciplinaire composée de techniciens, de comédiens, d'artistes visuels et de collaborateurs issus de différents horizons professionnels. Malgré l'absence de financement public direct, le projet a été mené à terme en moins d'une année, aboutissant à une œuvre présentant une cohérence esthétique et narrative qui a contribué à sa visibilité auprès du public tunisien.

Réalisé en dehors des mécanismes classiques d'aide publique, *Dachra* illustre également les possibilités offertes par le cadre réglementaire tunisien de l'industrie cinématographique, régi notamment par le Code de l'organisation de l'industrie cinématographique (République tunisienne, 1960/1981/2001).

D'un point de vue théorique, cette expérience collective peut être interprétée comme une forme de mobilisation artistique fondée sur l'engagement partagé des différents acteurs du projet. Dans cette perspective, les réflexions de Rancière (2000) sur le partage du sensible permettent d'éclairer la manière dont une œuvre artistique peut fédérer des compétences diverses autour d'un même objectif créatif. De même, la notion de production autonome développée par Deleuze et Guattari (1980) offre un cadre de lecture pertinent pour comprendre la capacité du projet à s'affirmer en dehors des circuits institutionnels dominants.

L'un des éléments les plus remarquables du parcours de *Dachra* réside dans sa capacité à dépasser le cadre du marché national pour intégrer des espaces de circulation internationale. La sélection du film dans plusieurs festivals spécialisés, notamment à la Venice International Film Critics' Week en 2018, témoigne de l'intérêt suscité par une œuvre qui conjugue une forte inscription dans un imaginaire culturel local et des thématiques susceptibles de trouver un écho auprès de publics internationaux. Cette reconnaissance a contribué à élargir la visibilité du film au-delà de son contexte de production initial.

L'œuvre est sous la licence Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International

Toutefois, la circulation internationale de *Dachra* ne saurait être expliquée uniquement par ses qualités esthétiques ou par son inscription dans le genre horrifique. Elle s'est également appuyée sur différents dispositifs de médiation destinés à faciliter l'accès à l'œuvre auprès de publics linguistiquement et culturellement diversifiés. Parmi ces dispositifs figurent plusieurs stratégies de traduction audiovisuelle, incluant notamment le doublage pour certains marchés et le sous-titrage pour d'autres espaces de diffusion. Ces mécanismes de transfert linguistique ont joué un rôle essentiel dans la mise en circulation du film et constituent un élément central de la réflexion développée dans la présente étude.

Le sous-titrage contribue également à une meilleure visibilité des langues dites non hégémoniques, en favorisant la circulation internationale d'œuvres produites dans des espaces linguistiques minoritaires (Castelló-Mayo et al., 2021).

Les contraintes matérielles du sous-titrage, notamment le nombre limité de lignes et la durée d'affichage, conduisent fréquemment à des condensations susceptibles d'affecter la restitution intégrale du message initial (Szarkowska & Gerber-Morón, 2019).

Ainsi, l'intérêt scientifique de *Dachra* ne réside pas uniquement dans son statut de premier film d'horreur tunisien à large visibilité internationale. Il tient également à la manière dont cette œuvre articule un contenu fortement ancré dans des références culturelles locales avec des stratégies d'adaptation permettant sa réception au sein de contextes linguistiques variés. Cette articulation entre identité culturelle, circulation internationale et traduction audiovisuelle constitue l'un des principaux enjeux examinés dans cette recherche.

3. Croisements de l'innovation du genre à la réception

Le film *Dachra* d'Abdelhamid Bouchnak constitue un cas particulièrement significatif dans l'évolution récente du cinéma tunisien. Son importance ne repose pas uniquement sur son succès commercial ou sur son inscription dans le genre horrifique, mais également sur la convergence de plusieurs facteurs esthétiques, culturels, industriels et communicationnels qui ont contribué à sa visibilité tant au niveau national qu'international.

L'œuvre est sous la licence Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International

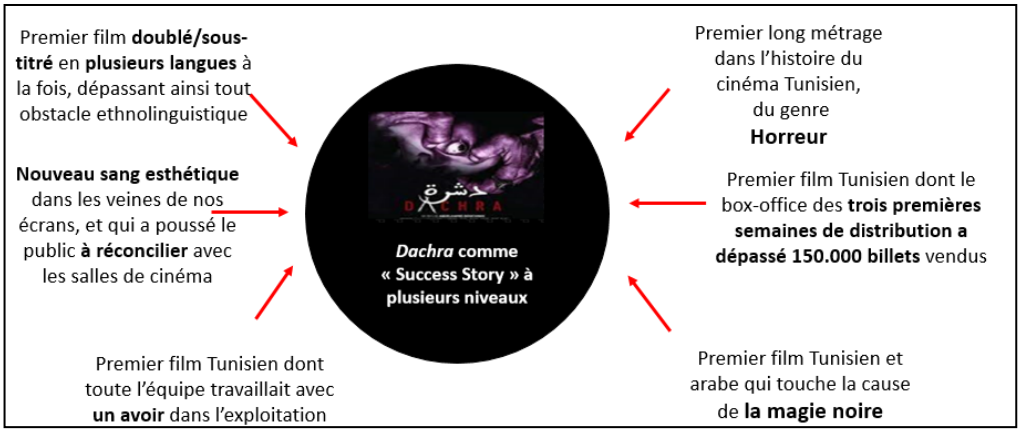


Figure 2. Dachra :un modèle de réussite multidimensionnelle dans le paysage cinématographique tunisien

Dans le contexte tunisien, le film apparaît comme l'une des premières tentatives pleinement assumées d'intégrer les codes du cinéma d'horreur dans une production locale tout en conservant un ancrage fort dans l'environnement socioculturel national. Cette articulation entre références culturelles locales et conventions narratives universellement identifiables a favorisé la réception du film auprès de publics issus de contextes variés.

À partir de l'analyse de cette œuvre, nous proposons de mobiliser le concept de **sociohorreur** (Ridene, 2020) afin de désigner une forme de cinéma dans laquelle les mécanismes de l'horreur servent de support à l'exploration de problématiques sociales, culturelles et anthropologiques. Dans cette perspective, la peur ne constitue pas uniquement un effet recherché par la mise en scène ; elle devient également un outil d'interrogation des croyances collectives, des traumatismes sociaux et des représentations culturelles qui traversent une société donnée.

L'une des spécificités de *Dachra* réside précisément dans la manière dont le film transforme certaines croyances populaires liées à la magie noire en matériau narratif et symbolique. Ces représentations, profondément ancrées dans l'imaginaire collectif tunisien, acquièrent une portée plus universelle à travers le langage cinématographique du genre horrifique. Le film met ainsi en dialogue des références culturelles locales avec des thématiques susceptibles d'être reconnues dans d'autres contextes culturels, notamment ceux où les questions du sacré, de l'interdit, de la peur ou de l'exclusion occupent également une place importante dans les imaginaires sociaux (Kristeva, 1980).

Cette capacité à articuler le local et l'universel constitue l'un des facteurs susceptibles d'expliquer la circulation internationale du film. Toutefois, cette diffusion ne peut être comprise indépendamment des mécanismes qui ont permis l'accès de l'œuvre à des publics ne maîtrisant ni la langue arabe tunisienne ni les références culturelles du contexte d'origine. La stratégie de diffusion internationale de *Dachra* s'est ainsi appuyée sur différents dispositifs de traduction audiovisuelle, notamment le doublage pour certains

L'œuvre est sous la licence Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International

marchés linguistiques et le sous-titrage pour d'autres espaces de réception. Ces dispositifs ont contribué à rendre l'œuvre accessible à des publics plus larges tout en soulevant la question de la préservation des spécificités culturelles qui constituent l'une des principales richesses du film.

Dans cette perspective, *Dachra* apparaît non seulement comme une innovation générique dans le paysage cinématographique tunisien, mais également comme un cas d'étude pertinent pour analyser les relations entre création cinématographique, identité culturelle et traduction audiovisuelle dans les processus contemporains de circulation internationale des œuvres.

4. Une originalité multidimensionnelle entre identité culturelle et potentiel de circulation internationale

Sur le plan esthétique, Dachra s'inscrit dans une démarche relevant du cinéma d'auteur tout en mobilisant les codes narratifs et visuels du cinéma de genre. La mise en scène se caractérise par un travail soigné sur les cadres, les lumières et les mouvements de caméra, contribuant à la construction progressive d'une atmosphère d'incertitude et de tension. Cette dimension formelle s'accompagne d'une forte inscription dans le contexte culturel tunisien à travers les espaces représentés, l'utilisation du dialecte tunisien et l'intégration de références issues des croyances populaires.

Cette articulation entre esthétique du cinéma d'horreur et références culturelles locales constitue l'une des principales singularités du film. L'œuvre développe un univers narratif fondé sur des éléments profondément enracinés dans l'imaginaire collectif tunisien, tout en mobilisant des mécanismes dramaturgiques largement reconnus dans le cinéma horrifique international. Cette double inscription favorise à la fois l'identification du public local et la compréhension du récit par des spectateurs issus d'autres contextes culturels.

À cet égard, Dachra peut être analysé à travers le concept de sociohorreur (Ridene, 2020), entendu comme une forme de cinéma où les procédés de l'horreur sont mis au service de l'exploration de problématiques sociales, culturelles et anthropologiques. Dans cette perspective, la peur ne constitue pas uniquement un effet émotionnel destiné au spectateur ; elle devient également un vecteur de réflexion sur les croyances collectives, les héritages culturels et les représentations sociales qui continuent de structurer certaines perceptions du réel.

L'une des originalités du projet réside également dans la volonté du réalisateur d'aborder des thématiques rarement explorées dans le cinéma tunisien contemporain. À travers la question de la magie noire et des croyances populaires qui lui sont associées, Bouchnak cherche moins à confirmer ou à infirmer ces phénomènes qu'à interroger leur présence persistante dans l'imaginaire social. Comme le suggèrent ses entretiens (Bouchnak, 2018), le film s'inscrit dans une démarche de questionnement critique portant sur la permanence de certaines représentations culturelles au sein de la société tunisienne contemporaine.

L'œuvre est sous la licence Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International

Disponible en ligne à https://www.asjp.cerist.dz/en/Articles/155

Cette orientation se traduit par une hybridation constante entre réalisme social et construction fantastique. Le récit s'appuie sur une enquête menée par de jeunes étudiants en journalisme confrontés à un fait divers inexpliqué, dispositif narratif qui permet d'ancrer l'histoire dans un environnement réaliste avant d'introduire progressivement des éléments relevant de l'étrange et de l'horreur. Cette tension entre le réel et le fantastique constitue l'un des ressorts majeurs de l'efficacité narrative du film.

L'intérêt de cette démarche dépasse toutefois le seul cadre esthétique. En mobilisant des références culturelles fortement localisées tout en recourant à un langage cinématographique universellement identifiable, Dachra offre un exemple particulièrement pertinent de la manière dont une œuvre culturellement située peut accéder à une circulation internationale élargie. Cette capacité à articuler spécificité culturelle et lisibilité internationale constitue un élément essentiel pour comprendre les mécanismes de réception du film au-delà de son contexte d'origine.

Dans cette perspective, les stratégies de traduction audiovisuelle mises en œuvre lors de la diffusion internationale du film revêtent une importance particulière. L'adaptation de l'œuvre à différents espaces linguistiques, à travers le doublage pour certains marchés et le sous-titrage pour d'autres, participe à la médiation entre les références culturelles locales portées par le film et les attentes de publics culturellement diversifiés. Ainsi, l'originalité de Dachra ne réside pas uniquement dans son contenu narratif ou dans son traitement esthétique de l'horreur, mais également dans la manière dont ces éléments ont pu être rendus accessibles à travers différents dispositifs de traduction audiovisuelle.

5. Une reconstitution fragmentée d'un inconscient collectif

5.1.Une complémentarité entre film d'auteur et les genres horreur et social

Le choix du genre horrifique s'est imposé à Abdelhamid Bouchnak dès les premières étapes de l'écriture du scénario (Bouchnak, 2018). Toutefois, l'objectif du réalisateur ne se limitait pas à produire une œuvre relevant des conventions classiques du cinéma d'horreur. À travers *Dachra*, il cherchait également à explorer certaines représentations sociales profondément ancrées dans l'imaginaire collectif tunisien, notamment celles liées à la magie noire, à la sorcellerie et aux croyances populaires qui continuent d'occuper une place importante dans les discours sociaux contemporains.

Dans cette perspective, le film mobilise les codes de l'horreur comme un outil de questionnement culturel et social. Les éléments fantastiques ne constituent pas uniquement des ressorts narratifs destinés à provoquer la peur ou le suspense ; ils participent à une réflexion plus large sur les mécanismes de croyance, les peurs collectives et les héritages culturels qui traversent la société tunisienne. Cette démarche rejoint ce que nous avons précédemment désigné sous le terme de *sociohorreur* (Ridene, 2020), c'est-à-dire une forme de cinéma où l'horreur devient un moyen d'exploration des réalités sociales et des imaginaires collectifs.

L'œuvre est sous la licence Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International

L'une des spécificités de *Dachra* réside dans sa capacité à articuler un ancrage culturel fortement localisé avec des thématiques présentes dans de nombreuses sociétés. Les représentations liées à la magie, à la sorcellerie ou aux forces occultes se retrouvent dans différents contextes historiques, religieux et culturels à travers le monde. Cette dimension contribue à rendre le récit accessible à des publics variés malgré la spécificité de son environnement tunisien.

Dans le contexte arabo-musulman, la question de la magie occupe également une place importante dans les représentations religieuses et culturelles. Le Coran évoque explicitement cette problématique dans les versets 102 et 103 de la sourate Al-Baqara, fréquemment mobilisés dans les discours populaires relatifs à la sorcellerie (OussoulAqida, 2011) :

> « Et ils suivirent ce que les diables racontent contre le règne de Solayman. Alors que Solayman n'a jamais été mécréant mais bien les diables : ils enseignent aux gens la magie ainsi que ce qui est descendu aux deux anges Harout et Marout, à Babylone ; mais ceux-ci n'enseignaient rien à personne, qu'ils n'aient dit d'abord : Nous ne sommes rien qu'une tentation : ne sois pas mécréant. Ils apprennent auprès d'eux ce qui sème la désunion entre l'homme et son épouse. Or ils ne sont capables de nuire à personne qu'avec la permission d'Allah. Et les gens apprennent ce qui leur nuit et ne leur est pas profitable. Et ils savent, très certainement, que celui qui acquiert ce pouvoir n'aura aucune part dans l'au-delà. Certes, quelle détestable marchandise pour laquelle ils ont vendu leurs âmes ! Si seulement ils savaient ! Et s'ils croyaient et vivaient en piété, une récompense de la part d'Allah serait certes meilleure. Si seulement ils savaient ! » (Coran, sourate II, Al-Baqara, versets 102–103, traduction OussoulAqida, 2011).

L'intérêt de cette référence, dans le cadre de la présente analyse, ne réside pas dans une discussion théologique de son contenu, mais dans son rôle au sein de l'imaginaire culturel mobilisé par le film. En intégrant des représentations associées à la magie et à la sorcellerie, *Dachra* s'inscrit dans un ensemble de références largement partagées dans une partie du contexte socioculturel tunisien et, plus largement, arabo-musulman. La présence de ces références contribue à la crédibilité culturelle du récit et participe à la construction de son univers symbolique.

Cette dimension apparaît explicitement dans le dialogue du personnage de Yasmine lorsqu'elle affirme : « On croit à la magie dans plusieurs religions et plusieurs cultures, et c'est aussi cité dans le texte du Coran » (Bouchnak, *Dachra*, 2018). La fonction de cette référence est avant tout narrative et culturelle : elle permet au film d'ancrer son intrigue dans des représentations collectives susceptibles d'être reconnues par une partie du public tout en renforçant la dynamique dramatique propre au cinéma d'horreur. Par

L'œuvre est sous la licence Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International

ailleurs, le recours à une structure narrative fondée sur l'enquête journalistique permet au réalisateur d'établir un équilibre entre réalisme et fantastique. Le parcours des jeunes étudiants chargés d'élucider un fait divers inexpliqué sert de médiation entre le monde rationnel et l'univers de l'étrange. Cette hybridation entre investigation réaliste et récit horrifique contribue à renforcer l'immersion du spectateur tout en facilitant l'identification aux personnages.

Cette combinaison entre références culturelles locales, questionnements sociaux et langage cinématographique universel constitue l'un des facteurs susceptibles d'expliquer la circulation internationale du film. Bien que profondément enraciné dans un contexte tunisien spécifique, *Dachra* mobilise des thématiques et des mécanismes narratifs qui peuvent être compris au-delà des frontières linguistiques et culturelles. Les stratégies de traduction audiovisuelle mises en œuvre lors de sa diffusion internationale ont ainsi joué un rôle important dans la médiation de ces contenus auprès de publics étrangers, contribuant à rendre accessibles des références dont la signification première demeure étroitement liée à leur contexte d'origine.

5.2. Archéologie des peurs : sorcellerie et cannibalisme dans l'imaginaire social

L'univers narratif de *Dachra* s'appuie sur un ensemble de représentations collectives qui dépassent largement le cadre du cinéma tunisien contemporain. La magie, la sorcellerie et le cannibalisme constituent des figures récurrentes des imaginaires humains, présentes dans de nombreuses traditions culturelles, religieuses et mythologiques. Leur mobilisation dans le film participe à la construction d'un récit qui articule des références locales à des thématiques universellement reconnaissables.

Cette perspective rejoint les travaux fondateurs d'Henri Hubert et Marcel Mauss. Dans leur *Esquisse d'une théorie générale de la magie*, publiée en 1904 dans *L'Année Sociologique*, les deux auteurs analysent les pratiques magiques comme des phénomènes sociaux structurés par la tradition et les représentations collectives. Selon eux, la magie ne constitue pas une anomalie marginale, mais un système de pensée intégré aux pratiques culturelles et aux mécanismes de cohésion des communautés humaines (Mauss & Hubert, 1904). Cette approche permet de comprendre les références à la magie présentes dans *Dachra* comme l'expression d'un imaginaire social préexistant plutôt que comme de simples procédés narratifs propres au cinéma d'horreur.

Le même constat peut être formulé à propos du cannibalisme. Dans son article *Cannibalisme et métaphore de l'humain*, Mondher Kilani (2001) montre que cette pratique ne saurait être réduite à une simple transgression alimentaire ou morale. Elle constitue également une construction symbolique permettant aux sociétés de penser les rapports entre soi et l'autre, l'humain et l'inhumain, l'inclusion et l'exclusion. À travers cette lecture anthropologique, le cannibalisme apparaît comme une métaphore culturelle des relations de pouvoir et des formes extrêmes de domination.

L'œuvre est sous la licence Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International

La figure de la sorcière participe elle aussi à cette archéologie des peurs collectives. Dans son étude consacrée aux représentations de la sorcellerie, Savage souligne le caractère profondément ambivalent de cette figure :

> « Personnage de pouvoir, souvent maléfique, qui évolua au cours des temps, elle vola sur des balais, se transforma en animal, voyagea par l'esprit, visita les morts, jeta des sorts et provoqua ou guérit des maladies. Maîtresse légendaire dans l'art de la métamorphose, elle a changé son image pour nourrir les rêves et les cauchemars des siècles écoulés » (Savage, 2000).

Cette description met en évidence la capacité de la figure de la sorcière à incarner simultanément la peur, le mystère, le pouvoir et la transgression. Son importance dans les imaginaires collectifs explique sa présence récurrente dans les récits fantastiques et horrifiques de différentes cultures. Une autre dimension est mise en lumière par Broedel (2018), qui rappelle que les croyances associées à la sorcellerie ont longtemps produit des effets concrets dans les systèmes sociaux et juridiques. Il souligne ainsi :

> « Un simple cas de cause à effet, dans lequel, le sorcier qui déployait des pouvoirs occultes à des fins nuisibles, était tout autant responsable des résultantes blessures, comme l'aurait été une personne brandissant un couteau avec intention meurtrière » (Broedel, 2018).

Cette observation montre que les représentations liées à la magie ne relèvent pas uniquement de l'imaginaire ou du folklore. Elles ont également influencé les normes sociales, les mécanismes de régulation collective et les formes de contrôle exercées au sein des communautés.

L'intérêt de ces différentes approches théoriques réside dans leur convergence autour d'un même constat : magie, sorcellerie et cannibalisme constituent des constructions culturelles majeures qui participent à la formation des imaginaires collectifs. Qu'ils soient interprétés comme croyances religieuses, récits symboliques, traditions populaires ou mécanismes sociaux de régulation, ces éléments occupent une place importante dans le patrimoine culturel immatériel de nombreuses sociétés.

Dans *Dachra*, ces représentations sont réinvesties à travers les codes du cinéma d'horreur afin de construire un récit capable de dialoguer simultanément avec un imaginaire local et avec des références plus largement partagées à l'échelle internationale. Cette articulation entre spécificité culturelle et portée universelle constitue l'un des facteurs susceptibles d'expliquer la réception du film au-delà du contexte tunisien. Toutefois, l'accessibilité de ces contenus culturels auprès de publics ne partageant ni la langue arabe tunisienne ni les références socioculturelles mobilisées par l'œuvre dépend également des mécanismes de médiation linguistique mis en œuvre lors de sa diffusion. Les stratégies de traduction audiovisuelle, qu'il s'agisse du doublage destiné à certains

L'œuvre est sous la licence Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International

marchés ou du sous-titrage utilisé dans d'autres espaces de réception, participent ainsi à la transmission de ces représentations culturelles auprès de publics culturellement diversifiés. Elles contribuent à rendre accessibles des imaginaires localement ancrés tout en préservant, dans la mesure du possible, leur singularité culturelle.

4.3.Le genre Sociohorteur[i] comme reçu par la société

Dans plusieurs entretiens accordés à l'occasion de la sortie de Dachra, Abdelhamid Bouchnak insiste sur la place centrale du doute et de l'incertitude dans la construction de son univers narratif. Il déclare notamment :

> « Tu ne peux jamais me convaincre que quelque chose existe, tant qu'on n'a pas de preuve qu'elle n'existe pas vraiment. Tel est le cas des athées qui prétendent que Dieu n'existe pas, ils n'en ont pas la preuve, de même pour les croyants qui disent qu'ils n'ont pas la preuve que Dieu existe : voilà que tous les deux n'ont pas de preuve, pourquoi l'un a raison et pas l'autre ? » (Bouchnak, 2018).

Au-delà de sa formulation, cette déclaration éclaire la logique narrative qui structure Dachra. Le réalisateur ne cherche ni à confirmer ni à infirmer l'existence des phénomènes évoqués dans le film. Son approche consiste plutôt à maintenir une zone d'incertitude dans laquelle plusieurs interprétations demeurent possibles. Cette stratégie narrative place le spectateur dans une position active d'interprétation et contribue à renforcer l'immersion dans le récit.

L'ambiguïté entretenue entre explication rationnelle et interprétation surnaturelle constitue ainsi l'un des principaux ressorts dramatiques du film. Les événements représentés peuvent être appréhendés simultanément comme des manifestations relevant de croyances collectives ou comme des phénomènes susceptibles d'être interprétés selon d'autres cadres de compréhension. Cette indétermination favorise l'émergence d'une pluralité de lectures qui varie selon les références culturelles, les expériences individuelles et les systèmes de croyances des spectateurs.

Dans cette perspective, Dachra dépasse les mécanismes traditionnels du cinéma d'horreur fondés exclusivement sur la peur ou le choc émotionnel. Le film mobilise l'horreur comme un moyen d'explorer des tensions culturelles et sociales liées à la mémoire collective, aux croyances populaires et aux représentations du sacré. Cette articulation entre récit horrifique et questionnement socioculturel rejoint ce que nous proposons de désigner sous le terme de sociohorreur (Ridene, 2020).

Le concept de sociohorreur renvoie à une forme de cinéma dans laquelle les dispositifs propres au genre horrifique servent de support à l'exploration de problématiques collectives. La peur n'y est plus seulement envisagée comme une réaction émotionnelle du spectateur ; elle devient également un révélateur des tensions, des inquiétudes et des représentations qui traversent une société donnée. Dans le cas de Dachra, les références à la magie, à la sorcellerie, à l'exclusion sociale ou aux héritages

L'œuvre est sous la licence Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International

culturels ne constituent pas uniquement des éléments narratifs. Elles participent à la construction d'un discours plus large sur les rapports entre croyance, identité et mémoire collective.

Cette dimension contribue également à expliquer la réception du film auprès de publics culturellement diversifiés. Bien que fortement ancré dans le contexte tunisien, Dachra mobilise des thématiques universellement présentes dans de nombreux imaginaires collectifs : la peur de l'inconnu, la transgression des interdits, les croyances liées au surnaturel ou encore les mécanismes d'exclusion communautaire. Cette combinaison entre spécificité culturelle et portée universelle favorise l'identification de spectateurs issus de contextes différents.

Toutefois, la circulation internationale de ces représentations ne dépend pas uniquement de leur portée symbolique. Elle repose également sur les mécanismes de médiation linguistique mobilisés lors de la diffusion du film. Les stratégies de traduction audiovisuelle, qu'il s'agisse du doublage destiné à certains marchés ou du sous-titrage utilisé dans d'autres contextes de réception, jouent un rôle important dans la transmission de ces contenus culturels. Elles permettent à des publics ne partageant ni la langue ni les références socioculturelles tunisiennes d'accéder à un univers symbolique complexe tout en conservant, dans la mesure du possible, une partie de sa spécificité culturelle. Ainsi, le sociohorreur peut être envisagé non seulement comme une catégorie d'analyse esthétique et culturelle, mais également comme un cadre pertinent pour étudier la manière dont certaines représentations localement ancrées peuvent circuler à l'échelle internationale grâce aux dispositifs contemporains de traduction audiovisuelle.

5. Version originale, sous-titrage et doublage : enjeux de la traduction audiovisuelle dans la circulation internationale des œuvres cinématographiques

5.1. Du sous-titrage au doublage : accessibilité, immersion et médiation culturelle

La circulation internationale des œuvres audiovisuelles repose largement sur les mécanismes de traduction permettant à des publics issus de contextes linguistiques différents d'accéder aux contenus culturels produits dans une autre langue. Parmi les principales modalités de traduction audiovisuelle, le sous-titrage et le doublage occupent une place centrale dans les stratégies de diffusion internationale des films.

Traditionnellement, le sous-titrage consiste à afficher à l'écran une traduction écrite des dialogues tout en conservant la bande sonore originale. Cette pratique présente plusieurs avantages. Elle permet notamment de préserver les voix des acteurs, les caractéristiques prosodiques de la langue source ainsi que certains éléments de l'interprétation originale. Le sous-titrage est également considéré comme une solution relativement économique, ce qui explique sa large utilisation dans de nombreux marchés audiovisuels internationaux. Toutefois, cette modalité de traduction impose également certaines contraintes. La nécessité de lire les sous-titres tout en suivant simultanément l'image et l'action peut modifier les conditions de réception de l'œuvre. Par ailleurs, les

L'œuvre est sous la licence Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International

limites spatiales et temporelles propres au sous-titrage conduisent fréquemment à des phénomènes de condensation, de reformulation ou de simplification du contenu verbal.

Le doublage repose quant à lui sur le remplacement de la bande vocale originale par une version enregistrée dans la langue du public cible. Cette pratique vise généralement à renforcer l'immersion du spectateur en réduisant les efforts liés à la lecture et en favorisant une réception plus fluide du récit. Historiquement, plusieurs pays européens, notamment la France, l'Espagne, l'Italie ou l'Allemagne, ont développé de véritables traditions nationales du doublage, soutenues par des infrastructures professionnelles spécialisées.

Cependant, la préférence pour le sous-titrage ou le doublage varie considérablement selon les contextes culturels, économiques et linguistiques. Certaines régions privilégient le maintien de la version originale sous-titrée afin de préserver l'authenticité linguistique de l'œuvre, tandis que d'autres favorisent le doublage afin de maximiser l'accessibilité et le confort de réception. Cette diversité des pratiques montre que la traduction audiovisuelle ne constitue pas uniquement un processus technique de transfert linguistique ; elle représente également une forme de médiation culturelle influençant la manière dont une œuvre est perçue et interprétée par son public.

Dans le cas de *Dachra*, cette problématique revêt une importance particulière. Le film repose sur un ensemble de références culturelles fortement ancrées dans le contexte tunisien, notamment à travers l'usage du dialecte tunisien, les représentations liées à la magie noire, les croyances populaires et les codes culturels associés à l'univers narratif du film. L'accès à ces éléments par des spectateurs étrangers dépend nécessairement des choix opérés lors du processus de traduction audiovisuelle.

Contrairement à certaines affirmations parfois relayées dans les discours promotionnels autour du film, la stratégie linguistique internationale de *Dachra* ne repose pas exclusivement sur le doublage. Les supports de diffusion étudiés montrent que le marché hispanophone a notamment bénéficié d'une version doublée en espagnol, tandis que d'autres espaces de diffusion internationale ont principalement eu recours au sous-titrage, notamment en anglais et en coréen. Cette combinaison de différentes modalités de traduction audiovisuelle illustre la volonté d'adapter les stratégies de circulation du film aux spécificités des marchés de réception concernés.

Dans cette perspective, l'intérêt scientifique de *Dachra* ne réside pas seulement dans son statut de film d'horreur tunisien à forte visibilité internationale. Il tient également au fait qu'il constitue un terrain d'observation pertinent pour analyser la manière dont le sous-titrage et le doublage participent à la transmission d'un univers culturel fortement localisé vers des publics culturellement éloignés. L'étude de ces mécanismes permet ainsi d'interroger le rôle de la traduction audiovisuelle dans la circulation transnationale des œuvres cinématographiques et dans la réception internationale des imaginaires culturels qu'elles véhiculent.

L'œuvre est sous la licence Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International

5.2.Les défis techniques et culturels de la traduction audiovisuelle à l'ère numérique

Au-delà du choix entre sous-titrage et doublage, la traduction audiovisuelle contemporaine soulève un ensemble de défis techniques, linguistiques et culturels qui influencent directement la réception internationale des œuvres cinématographiques. Dans un contexte marqué par la mondialisation des contenus et le développement des plateformes numériques, la traduction ne consiste plus uniquement à transférer des dialogues d'une langue à une autre ; elle implique également l'adaptation de références culturelles, d'expressions idiomatiques, de registres linguistiques et d'éléments symboliques parfois fortement ancrés dans leur contexte d'origine.

L'essor des plateformes de streaming a profondément renouvelé les pratiques du doublage, notamment en diversifiant les normes vocales et les accents mobilisés selon les marchés ciblés (Hayes, 2021).

Dans le cas de Dachra, ces enjeux apparaissent avec une acuité particulière. Le film mobilise en effet un dialecte tunisien riche en références culturelles locales, ainsi qu'un ensemble de croyances populaires liées à la magie noire, à la sorcellerie et à des pratiques sociales spécifiques. Ces éléments participent à la singularité de l'œuvre mais constituent également un défi pour leur transfert vers des publics ne partageant ni la langue ni le contexte socioculturel d'origine.

L'un des principaux défis concerne la traduction des références culturelles implicites. Certaines expressions dialectales, certains proverbes ou certaines allusions à des pratiques locales peuvent difficilement être reproduits de manière littérale sans risque de perte de sens. Le traducteur est alors amené à effectuer des choix entre différentes stratégies d'adaptation, allant de la préservation maximale des spécificités culturelles à leur reformulation dans une perspective de plus grande accessibilité pour le public cible.
Ces choix traductifs rejoignent les problématiques étudiées dans les travaux consacrés à la domestication et à l'étrangisation. Alors que la domestication tend à rapprocher le texte du cadre culturel du public cible, l'étrangisation cherche au contraire à préserver les particularités culturelles de l'œuvre originale. Dans le cas de Dachra, cet équilibre apparaît particulièrement délicat puisque l'intérêt du film repose précisément sur son fort ancrage dans un imaginaire culturel tunisien.

Les contraintes techniques propres aux différentes modalités de traduction audiovisuelle constituent un autre enjeu important. Le sous-titrage impose des limites spatiales et temporelles qui conduisent souvent à condenser ou reformuler certains contenus. Le doublage, quant à lui, nécessite une synchronisation avec les mouvements labiaux, le rythme des dialogues et les intentions émotionnelles des personnages. Dans les deux cas, la traduction implique un processus de sélection et d'adaptation susceptible d'influencer la perception du récit.

L'environnement numérique contemporain a toutefois contribué à améliorer considérablement les possibilités de diffusion multilingue. Les plateformes internationales permettent aujourd'hui de proposer simultanément plusieurs versions linguistiques d'une même œuvre, favorisant ainsi une circulation plus large des productions issues de cinémas

L'œuvre est sous la licence Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International

nationaux relativement peu présents sur les marchés internationaux. Dans ce contexte, les stratégies de traduction audiovisuelle deviennent un élément central de la visibilité internationale des films.

Pour Dachra, la coexistence d'une version doublée destinée au marché hispanophone et de versions sous-titrées pour d'autres espaces de diffusion illustre cette diversification des modalités de transfert linguistique. Cette pluralité permet d'adapter la stratégie de diffusion aux habitudes culturelles des différents publics tout en favorisant l'accessibilité du film à l'échelle internationale. Ainsi, les défis de la traduction audiovisuelle ne relèvent pas uniquement de questions linguistiques ou techniques. Ils concernent également la transmission d'un univers culturel complexe auprès de publics culturellement éloignés. L'étude de Dachra montre que la circulation internationale d'une œuvre fortement enracinée dans son contexte d'origine dépend autant de ses qualités narratives et esthétiques que de la capacité des dispositifs de traduction audiovisuelle à assurer une médiation efficace entre différentes cultures.

Cette diversification des versions linguistiques s'inscrit dans une tendance plus générale observée dans la circulation internationale des productions audiovisuelles, où la traduction vers l'anglais occupe désormais une place stratégique dans l'accès aux marchés mondiaux (Díaz-Cintas & Hayes, 2023).

5.3.Dachra : réception internationale et stratégies de traduction audiovisuelle

La circulation internationale d'une œuvre audiovisuelle dépend non seulement de ses qualités esthétiques et narratives, mais également de sa capacité à être rendue accessible à des publics appartenant à des contextes linguistiques et culturels différents. Dans cette perspective, la traduction audiovisuelle constitue un mécanisme essentiel de médiation culturelle, permettant la transmission d'univers symboliques localement ancrés vers des espaces de réception plus larges.

Les travaux de Vincenza Minutella soulignent que l'analyse des œuvres traduites pour l'écran ne peut être limitée à la seule dimension linguistique. Selon cette approche, les éléments verbaux doivent être étudiés en interaction avec les dimensions visuelles, gestuelles et émotionnelles qui participent à la construction du sens filmique (Minutella, 2021). La traduction audiovisuelle apparaît ainsi comme un processus de recréation multimodale dans lequel les significations sont négociées entre différents systèmes sémiotiques.

Cette perspective est particulièrement pertinente dans le cas de Dachra. Le film repose sur un ensemble de références culturelles liées au dialecte tunisien, aux croyances populaires, à la magie noire et aux représentations collectives de la peur. La transmission de ces éléments auprès de publics étrangers nécessite des choix traductifs susceptibles d'influencer la compréhension et la réception de l'œuvre.

Le témoignage de la comédienne mexicaine Jocelyne Robles, qui a participé au doublage espagnol du personnage de Yasmine, illustre cette dimension interprétative de la traduction audiovisuelle. Robles souligne l'importance de l'observation attentive du jeu

L'œuvre est sous la licence Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International

corporel, des expressions faciales et de l'intensité émotionnelle de l'actrice originale avant toute performance vocale. Selon elle, la voix doublée doit non seulement transmettre les dialogues traduits, mais également restituer les intentions dramatiques qui structurent la scène (Robles, 2020). Cette démarche confirme que la traduction audiovisuelle ne relève pas uniquement du transfert linguistique mais implique également une forme de recréation interprétative.

Dans le cas de Dachra, les modalités de traduction audiovisuelle varient selon les espaces de diffusion. Le marché hispanophone a notamment bénéficié d'une version doublée en espagnol, tandis que d'autres espaces de réception internationale ont principalement eu recours au sous-titrage, notamment en anglais et en coréen. Cette diversité des dispositifs traduit une adaptation aux habitudes de consommation audiovisuelle propres à chaque contexte de diffusion.

L'analyse de ces choix peut être éclairée par la théorie du Skopos développée par Hans J. Vermeer (1989). Selon cette approche, les décisions traductives sont guidées par la finalité de la traduction et par les besoins du public cible. La fidélité au texte source n'est donc pas envisagée comme une reproduction littérale mais comme une adaptation fonctionnelle visant à assurer l'efficacité communicative du message dans son nouveau contexte de réception.

Appliquée au cas de Dachra, cette théorie permet de comprendre pourquoi certaines références culturelles, expressions dialectales ou formulations liées aux croyances populaires peuvent être reformulées, condensées ou adaptées dans les différentes versions linguistiques. L'objectif n'est pas uniquement de traduire des mots, mais de rendre intelligible un univers culturel fortement localisé auprès de publics susceptibles de ne pas partager les mêmes référents culturels.

Cette logique apparaît particulièrement importante dans un film dont une partie de la force narrative repose sur l'ambiguïté entre croyance, superstition, mémoire collective et réalité sociale. La traduction audiovisuelle intervient alors comme un espace de médiation permettant de préserver l'équilibre entre spécificité culturelle et accessibilité internationale. Ainsi, le succès international de Dachra ne peut être expliqué exclusivement par son inscription dans le genre horrifique ni par son ancrage dans l'imaginaire culturel tunisien. Il résulte également de la mise en œuvre de stratégies de traduction audiovisuelle qui ont permis la circulation de ces contenus culturels auprès de publics linguistiquement diversifiés. Cette articulation entre identité culturelle locale et médiation traductive constitue l'un des principaux facteurs expliquant la visibilité internationale du film.

5.4. Analyse comparative d'un extrait du film où Yassemine défend sa vision au directeur de l'hôpital pour demander une visite d'investigation en interviewant la malade : version originale, doublage espagnol et sous-titrage international

L'œuvre est sous la licence Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International

Tableau 1.

Comparaison d'un extrait du dialogue de Yasmine dans différentes versions linguistiques

Version	Extrait
Version originale tunisienne	*« On ne peut pas nier que la magie est reconnue dans plusieurs religions et plusieurs cultures, et que la magie est mentionnée dans le Coran. »*[1]
Espagnol (doublage)	*« He investigado y la brujería se encuentra en muchas culturas y religiones, incluso en el Corán. »*
Anglais (sous-titrage)	*« Witchcraft is part of various cultures and religions. Even in the Koran. »*
Coréen (sous-titrage)	*« La sorcellerie ou les pratiques magiques sont mentionnées dans plusieurs cultures et religions. »*[2]

L'analyse comparative de cet extrait met en évidence différentes stratégies de traduction audiovisuelle. La version espagnole apparaît comme la plus proche de la version originale sur le plan sémantique. Elle conserve les trois éléments fondamentaux du message : la référence à la sorcellerie, son inscription dans plusieurs cultures et religions, ainsi que la mention explicite du Coran. Le segment introductif « He investigado » (« J'ai enquêté ») constitue même un ajout cohérent avec l'identité du personnage de Yasmine, étudiante en journalisme engagée dans une démarche de recherche. Cette reformulation contribue à renforcer la crédibilité discursive du personnage auprès du public hispanophone.

La version anglaise préserve également les deux idées centrales du dialogue. Toutefois, la formulation « Witchcraft is part of various cultures and religions » transforme l'argumentation initiale en affirmation directe. La référence au Coran est maintenue (« Even in the Koran »), ce qui permet de conserver une partie importante de la spécificité culturelle du discours. Cette problématique apparaît d'autant plus importante que la traduction vers l'anglais occupe aujourd'hui une place stratégique dans la circulation mondiale des œuvres audiovisuelles (Díaz-Cintas & Hayes, 2023).

La version coréenne adopte une stratégie plus synthétique. L'idée générale relative à la présence de la sorcellerie dans plusieurs cultures et religions est conservée, mais la référence explicite au Coran disparaît dans l'extrait observé. Cette neutralisation partielle réduit la densité culturelle du message au profit d'une compréhension plus immédiate pour le public cible.

Ces différences illustrent plusieurs mécanismes classiques de traduction audiovisuelle. La version espagnole privilégie une stratégie de fidélité fonctionnelle proche de la théorie du Skopos, en conservant l'essentiel du contenu tout en adaptant le

[1] C'est notre propre traduction littéraire de cet extrait original du dialogue prononcé par le personnage de Yassemine : « On ne peut pas nier «اللي السّحر معترف بيه في برشة ديانات وبرشة ثقافات، والسحر موجود في القرآن

[2] La version coréenne du dialogue sous-titré est ajoutée à la fin de l'article sous forme de figure.

L'œuvre est sous la licence Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International

discours au contexte de réception. La version anglaise adopte une forme d'étrangisation modérée grâce au maintien de la référence religieuse originale. La version coréenne relève davantage d'une domestication partielle, caractérisée par la généralisation du message et l'effacement d'un référent culturel spécifique.

L'analyse de la performance vocale du doublage espagnol révèle également une dimension absente du sous-titrage. Alors que les versions anglaise et coréenne conservent la voix originale de l'actrice tunisienne, le doublage espagnol remplace cette voix par celle de la comédienne mexicaine Jocelyne Robles. Cette opération entraîne nécessairement une perte de certains marqueurs identitaires liés à la prosodie tunisienne, mais elle permet simultanément une immersion plus fluide du public hispanophone dans l'univers du film. Le doublage agit ainsi comme un mécanisme de proximité culturelle, tandis que le sous-titrage favorise davantage la préservation de l'authenticité linguistique de l'œuvre originale.

Ces observations confirment que le doublage et le sous-titrage ne doivent pas être envisagés comme des pratiques concurrentes. Chacun répond à des objectifs spécifiques de médiation culturelle. Le sous-titrage facilite l'accès à la langue et à la voix originales, tandis que le doublage favorise l'immersion et l'appropriation narrative. Dans le cas de *Dachra*, la combinaison de ces différentes modalités de traduction audiovisuelle a probablement contribué à élargir les possibilités de réception du film auprès de publics culturellement et linguistiquement diversifiés.

6. Conclusion

Cette recherche avait pour objectif d'examiner les facteurs ayant contribué au rayonnement international du film *Dachra* (2018) d'Abdelhamid Bouchnak, en accordant une attention particulière au rôle des stratégies de traduction audiovisuelle dans la circulation transnationale de l'œuvre. À travers une approche qualitative fondée sur l'analyse filmique, culturelle et traductologique, l'étude a permis d'interroger les interactions entre identité culturelle locale, médiation linguistique et réception internationale.

Les résultats obtenus montrent que le succès international de *Dachra* ne saurait être attribué à un facteur unique. Il résulte plutôt de la convergence de plusieurs dimensions complémentaires. D'une part, le film se distingue par son inscription novatrice dans le genre horrifique tunisien et par son ancrage dans un imaginaire culturel local fondé sur les croyances populaires, la magie, la sorcellerie et les peurs collectives. D'autre part, il mobilise un langage cinématographique capable de dépasser les frontières culturelles grâce à des thématiques universelles liées à la peur, à l'inconnu et aux mécanismes d'exclusion sociale. Cette articulation entre enracinement local et portée universelle constitue l'un des principaux ressorts de sa réception internationale.

Cette évolution s'inscrit dans une transformation plus large des stratégies contemporaines de localisation audiovisuelle. Les recherches récentes montrent que les industries audiovisuelles internationales adaptent de plus en plus leurs modalités de

L'œuvre est sous la licence Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International

traduction en fonction des spécificités linguistiques, culturelles et commerciales de chaque marché, faisant du doublage et du sous-titrage des outils stratégiques de diffusion internationale (Gallo & Iordache, 2026). Bien que *Dachra* ne relève pas directement de ces nouveaux modèles de distribution, son recours à plusieurs versions linguistiques témoigne déjà de cette dynamique d'ouverture vers des publics diversifiés.

L'étude a également permis de nuancer certaines affirmations souvent associées à la diffusion du film. L'analyse des supports promotionnels et des versions disponibles montre que la circulation internationale de *Dachra* ne repose pas exclusivement sur le doublage. Le film a été diffusé à travers plusieurs modalités de traduction audiovisuelle, combinant notamment un doublage espagnol et des versions sous-titrées en anglais et en coréen. Cette diversité traduit une adaptation aux spécificités culturelles et aux habitudes de réception propres à chaque marché de diffusion.

L'analyse comparative d'un extrait du dialogue de Yasmine a mis en évidence la complémentarité des différentes stratégies de traduction audiovisuelle mobilisées. La version espagnole apparaît comme la plus proche du contenu original sur le plan sémantique, conservant les principales références culturelles et religieuses du dialogue. Les versions anglaise et coréenne illustrent quant à elles différentes formes d'adaptation visant à concilier fidélité au contenu, contraintes du sous-titrage et accessibilité pour le public cible. Ces observations montrent que la fidélité d'une traduction audiovisuelle ne dépend pas uniquement du choix entre doublage et sous-titrage, mais également des objectifs communicationnels poursuivis dans chaque contexte de réception.

Les résultats obtenus tendent ainsi à confirmer l'hypothèse formulée au début de cette étude. Les stratégies de traduction audiovisuelle ont constitué un levier important dans la circulation internationale de *Dachra*, en facilitant l'accès à une œuvre fortement enracinée dans la culture tunisienne. Toutefois, leur efficacité demeure étroitement liée aux qualités intrinsèques du film, à son potentiel narratif, à son originalité esthétique et à la portée symbolique des thèmes qu'il mobilise.

Cette recherche confirme également que la traduction audiovisuelle ne peut être réduite à un simple transfert linguistique. Elle apparaît comme un véritable processus de médiation culturelle permettant la circulation d'imaginaires collectifs, de représentations symboliques et de références identitaires entre des espaces culturels distincts. Dans le cas de *Dachra*, cette médiation a contribué à rendre accessibles à des publics internationaux des éléments culturels liés aux croyances populaires tunisiennes sans en effacer totalement la spécificité.

Certaines limites doivent néanmoins être soulignées. L'étude repose principalement sur une analyse qualitative et sur un corpus restreint de supports promotionnels et de versions traduites. Des recherches futures pourraient approfondir cette réflexion à travers des enquêtes de réception auprès des spectateurs, des entretiens avec les traducteurs, les distributeurs et les professionnels du doublage, ou encore des analyses comparatives portant sur l'intégralité des différentes versions linguistiques du film.

L'œuvre est sous la licence Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International

Disponible en ligne à https://www.asjp.cerist.dz/en/Articles/155

Au-delà du cas de *Dachra*, cette recherche met en lumière le rôle stratégique de la traduction audiovisuelle dans la visibilité internationale des cinémas émergents. À l'heure où les plateformes numériques favorisent une circulation sans précédent des contenus culturels, la capacité à articuler identité culturelle locale et accessibilité internationale apparaît comme un enjeu fondamental pour le cinéma tunisien et, plus largement, pour les cinémas du Sud souhaitant renforcer leur présence dans les espaces mondiaux de diffusion.

Références

Al-Jumhūriyya al-Tūnisiyya. (1960/1981/2001). *Majallat tanzīm al-ṣināʿa al-sīnimāʾiyya* [Code de l'organisation de l'industrie cinématographique]. Imprimerie officielle de la République tunisienne. http://www.iort.gov.tn/WD120AWP/WD120Awp.exe/CTX_5304-60-zVjMGVfAfu/CodesJuridiques/SYNC_-1761768184

Antonini, R., & Bucaria, C. (2025). Beyond the screen: A systematic review of perception/reception studies in interlingual dubbing and subtitling. *Journal of Audiovisual Translation, 8*(1), 1–21. https://doi.org/10.47476/jat.v8i2.2025.371

Baños, R., & Díaz-Cintas, J. (Eds.). (2015). *Audiovisual translation in a global context: Mapping an ever-changing landscape*. Palgrave Macmillan.

Benigni, R. (Director). (1997). *La vita è bella* [Film]. BAC Films; Miramax International.

Bogucki, Ł., & Deckert, M. (Eds.). (2020). *The Palgrave handbook of audiovisual translation and media accessibility*. Palgrave Macmillan.

Bouchnak, A. (Director). (2018). *Dachra* [Film]. Hakka Distribution; Celluloid Dreams.

Bouchnak, A. (2018, November 17). *Dachra entre horreur et rituels hérités malgré nous* [Interview by F. Ridene].

Broedel, H. P. (2018). Misfortune, witchcraft, and the will of God. In T. M. (Ed.), *Witchcraft* (pp. xx–xx). Manchester University Press. https://doi.org/10.7765/9781526137814.00008

Cairo International Film Festival. (2018, November 9). *Midnight screenings*. https://www.ciff.org.eg/midnight-screenings/

Castelló-Mayo, E., Ledo-Andión, M., & López-Gómez, A. (2021). Making room inside the doughnut: European audiovisual subtitling in non-hegemonic languages as an opportunity for global language justice. *Language & Communication, 81*, 93–102. https://doi.org/10.1016/j.langcom.2021.09.001

Chaume, F. (2018). An overview of audiovisual translation: Four methodological turns in a mature discipline. *Journal of Audiovisual Translation, 1*(1), 40–63.

Chaume, F. (2020). *Audiovisual translation: Dubbing*. Routledge.

Deleuze, G., & Guattari, F. (1980). *Capitalisme et schizophrénie 2: Mille plateaux*. Les Éditions de Minuit.

Díaz-Cintas, J. (1999). Dubbing or subtitling: The eternal dilemma. *Perspectives: Studies in Translatology, 7*(1), 31–40. https://doi.org/10.1080/0907676X.1999.9961346

L'œuvre est sous la licence Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International

Disponible en ligne à https://www.asjp.cerist.dz/en/Articles/155

Díaz-Cintas, J., & Hayes, L. (2023). Role reversal: An overview of audiovisual translation into English. *Íkala, Revista de Lenguaje y Cultura, 28*(3), 607–629.
Díaz-Cintas, J., & Remael, A. (2021). *Subtitling: Concepts and practices*. Routledge.
Dwyer, T. (2017). *Speaking in subtitles: Revaluing screen translation*. Edinburgh University Press.
Gallo, P., & Iordache, C. (2026). Dubbing wars: Localisation strategies of transnational streaming services for Spanish "original" works. *Convergence: The International Journal of Research Into New Media Technologies*. https://doi.org/10.1177/13548565261416270
Gambier, Y. (2013). The position of audiovisual translation studies. In C. Millán & F. Bartrina (Eds.), *The Routledge handbook of translation studies* (pp. 45–59). Routledge.
Hakka Distribution. (2015). *Hakka Distribution*. Facebook. https://www.facebook.com/pg/HakkaDistribution/about/
Hakka Distribution. (2019, February 19). *Box-office Dachra* [Interview by F. Ridene].
Hayes, L. (2021). Netflix disrupting dubbing: English dubs and British accents. *Journal of Audiovisual Translation, 4*(1), 1–26. https://doi.org/10.47476/jat.v4i1.2021.148
Kilani, M. (2001). Cannibalisme et métaphore de l'humain. *Gradhiva, 30–31*, 31–55. https://serval.unil.ch/resource/serval:BIB_26836.P001/REF
Kristeva, J. (1980). *Pouvoirs de l'horreur: Essai sur l'abjection*. Seuil.
Mauss, M., & Hubert, H. (1904). Esquisse d'une théorie générale de la magie. In E. Durkheim (Ed.), *L'Année sociologique* (Vol. 7, pp. 1–146). Félix Alcan. https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k93916d
Minutella, V. (2021). *(Re)creating language identities in animated films: Dubbing linguistic variation*. Palgrave Macmillan.
Nikolić, K., & Bywood, L. (2021). Audiovisual translation: The road ahead. *Journal of Audiovisual Translation, 4*(2), 50–70. https://doi.org/10.47476/jat.v4i1.2021.156
OussoulAqida, I. M. (2011, April 23). *Sourat Al-Baqarah, versets 102–103*. http://oussoul.over-blog.com/article-sourat-2-al-baqarah-verset-102-103-72375132.html
Pérez-González, L. (2014). *Audiovisual translation: Theories, methods and issues*. Routledge.
Rancière, J. (2000). *Le partage du sensible: Esthétique et politique*. La Fabrique.
Récits de Cinéma. (2018, September 15). *FOCUS L'Étrange Festival #1 / Entretien avec Abdelhamid Bouchnak* [Video]. YouTube. https://youtu.be/r3txgECc7jw
Ridene, F. (2020). Quand *Dachra* oscille entre coin de magie noire et film d'horreur: Approche esthétique et analytique. *Horizons Cinéma, 7*(1), 537–559.
Ridene, F. (2022). The black magic: An aesthetic analysis of its illustration in the socio-horror film *Dachra*. *CINEJ Cinema Journal, 10*(1), 125–149. https://cinej.pitt.edu/ojs/index.php/cinej/article/view/464/673
Robles, J. (2020). *Jocelyn Robles*. Wiki Doublage. https://doblaje.fandom.com/es/wiki/Jocelyn_Robles
Savage, C. (2000). *Witch: The wild ride from wicked to Wicca* (A. Lacor, Trans.). Éditions du Seuil.

L'œuvre est sous la licence Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International

Disponible en ligne à https://www.asjp.cerist.dz/en/Articles/155

Szarkowska, A., & Gerber-Morón, O. (2019). Two or three lines: A mixed-methods study on subtitle presentation. *Perspectives: Studies in Translation Theory and Practice, 27*(1), 144–164.
Vermeer, H. J. (1989). Skopos and commission in translational action. In A. Chesterman (Ed.), *Readings in translation theory* (pp. 173–187). Oy Finn Lectura.
Wang, Y., & Daghigh, A. J. (2024). Two decades of audiovisual translation studies: A bibliometric literature review. *SAGE Open, 14*(3), Article 21582440241274575. https://doi.org/10.1177/21582440241274575

Annexe (1) : Captures de l'extrait de Dachra (Bouchnak, A., 2018) sous-titré en coréen



L'œuvre est sous la licence Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International

Remerciements
L'auteure déclare que cette recherche n'a bénéficié d'aucun financement spécifique de la part d'un organisme public, commercial ou à but non lucratif. Elle a été réalisée de manière indépendante, sans soutien financier extérieur.

Notices bio-bibliographiques
Faten Ridene est Maîtresse Assistante en cinéma et audiovisuel à l'Institut Supérieur des Études Appliquées en Humanités du Kef, Université de Jendouba (Tunisie). Ses recherches portent principalement sur les interactions entre cinéma, patrimoine culturel matériel et immatériel, traduction audiovisuelle, animation, technologies immersives et intelligence artificielle appliquée à la création et à la médiation culturelles. Elle s'intéresse plus particulièrement à la circulation internationale des œuvres cinématographiques, aux stratégies de traduction audiovisuelle et au rôle du cinéma dans la sauvegarde et la valorisation du patrimoine. Ses travaux ont été publiés dans plusieurs revues scientifiques et ouvrages collectifs internationaux.

Clause de non-responsabilité relative à l'utilisation de l'IA générative
L'auteure déclare avoir utilisé un outil d'intelligence artificielle générative uniquement comme assistance à la rédaction, à la révision linguistique et à l'amélioration de la formulation de certaines parties du manuscrit. Cet outil n'a pas été utilisé pour produire les résultats scientifiques, élaborer les analyses, interpréter les données ou formuler les conclusions de cette recherche.

Déclaration de conflits d'intérêt
L'auteure n'a déclaré aucun conflit d'intérêt en ce qui concerne la recherche, la paternité et/ou la publication de l'article.

Déclaration d'approbation éthique
Aucune approbation éthique n'a été requise pour cette étude. La recherche repose exclusivement sur l'analyse qualitative d'une œuvre cinématographique, de ses différentes versions en traduction audiovisuelle (doublage et sous-titrage) ainsi que de supports promotionnels librement accessibles au public. Elle ne comporte ni expérimentation, ni intervention auprès de participants humains, ni collecte de données personnelles, ni enquête impliquant des sujets humains.

Déclaration de consentement éclairé
Le consentement éclairé n'était pas applicable à cette étude, celle-ci ne faisant intervenir aucun participant humain, aucune collecte de données personnelles, aucun entretien, ni aucune enquête.

[i] C'est un mot valise que nous composons pour définir un nouveau genre qui réunit le social (socio), l'horreur et la spécificité du film d'auteur:sociohorteur.

L'œuvre est sous la licence Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International