

# l'écran traduit

revue sur la traduction et l'adaptation audiovisuelles

## n° 2 automne 2013

*The Grandmaster* :

un film, deux versions, trois adaptateurs

Le sous-titre révélateur (2<sup>e</sup> partie)

Quand l'image traduit l'image :

« doubler » le texte à l'écran

Ingmar Bergman, maternité et franquisme :

traduction et censure d'*Au seuil de la vie*

Le doublage et le sous-titrage

au fil des congrès

## L'Écran traduit n° 2

automne 2013

|  |        |
|--|--------|
| Éditorial  | p. 2   |
| <hr/>  |        |
| <i>The Grandmaster</i> – Un film, deux versions, trois adaptateurs<br><i>Entretien avec Claire Impens, Sylvestre Meininger et Antonin Yu</i> | p. 4   |
| <hr/>  |        |
| Le sous-titre révélateur : inaudibilité et traduction audiovisuelle<br>(2 <sup>e</sup> partie)<br><i>Samuel Bréan</i>                        | p. 28  |
| <hr/>  |        |
| Quand l'image traduit l'image : « doubler » le texte à écran<br><i>Carol O'Sullivan</i>  | p. 42  |
| <hr/>  |        |
| Ingmar Bergman, maternité et franquisme : traduction et censure<br>d' <i>Au seuil de la vie</i><br><i>Rosario Garnemark</i>                  | p. 62  |
| <hr/>  |        |
| Notes de lecture :   |        |
| <i>Reflexiones sobre la traducción audiovisual</i> (Juan José Martínez Sierra, dir.)   | p. 86  |
| <hr/>  |        |
| <i>Übersetzer der bewegten Bilder: Audiovisuelle<br/>Übersetzung – ein neuer Ansatz</i> (Małgorzata Korycińska-<br>Wegner)                   | p. 91  |
| <hr/>  |        |
| <i>Audiovisual Translation: Dubbing</i> (Frederic Chaume)  | p. 95  |
| <hr/>  |        |
| Le doublage à l'honneur dans la revue <i>Décadrages</i>  | p. 100 |
| <hr/>  |        |
| De Barcelone aux bords du Rhin : le doublage et le sous-titrage au<br>fil des congrès<br><i>Jean-François Cornu</i>                          | p. 107 |
| <hr/>  |        |
| Images Translating Images: “Dubbing” Text on Screen<br><i>Carol O'Sullivan</i>   | p. 123 |
| <hr/>  |        |

## Éditorial

Lorsqu'on est spectateur d'un film, que voit-on, qu'entend-on ? Le film tel que l'ont voulu initialement celles et ceux qui l'ont fait ? Une version révisée par son auteur plusieurs années après sa première exploitation ? Une autre manipulée par les producteurs ou les censeurs ? Qu'ont regardé et écouté les premiers spectateurs italiens de *Citizen Kane*, dont l'intégralité de la musique originale de Bernard Herrmann avait été remplacée dans la version doublée en Italie ? Et aujourd'hui, quand un film sort simultanément dans le monde entier, les spectateurs reçoivent-ils tous les mêmes images et les mêmes sons ?

Ces questions lancées pêle-mêle révèlent la nature protéiforme qui caractérise « un » film. L'article indéfini peut aussi bien être remplacé par le défini : suis-je certain que « le » film que je viens de voir n'existe que sous une seule et unique forme ? Les exemples sont légion de films aux versions plurielles, souvent toutes aussi légitimes les unes que les autres, disponibles simultanément ou se succédant au fil du temps, chacune oblitérant la précédente à la manière d'un palimpseste.

Au même titre que les versions remontées, réduites, allongées ou restaurées, les versions doublées et sous-titrées ne sont pas les moindres avatars de la nature multiple d'un film. Le doublage et le sous-titrage transforment un film qui n'est alors plus tout à fait identique à celui que voient et entendent les spectateurs qui en comprennent la langue. Il n'en est pas nécessairement amoindri, mais il devient différent, dans des proportions variables. En outre, la réception critique et publique des films étrangers est très fortement conditionnée par la nature des versions doublées et sous-titrées, fait bien souvent oublié.

Ces réflexions sur la multiplicité du film constituent le fil conducteur de ce numéro. Un entretien avec les auteurs du doublage et du sous-titrage de *The Grandmaster* souligne ainsi la variété des versions de ce film en fonction du lieu et du moment de sa présentation au public. La pratique du refilmage des inserts de textes dans les versions doublées en est un autre exemple, de même que la manipulation idéologique des films d'Ingmar Bergman par le doublage dans l'Espagne franquiste.

L'analyse de versions si multiples est parfois rendue difficile par l'accès aux copies et à l'imprécision, voire à l'absence, de leur identification. La situation est particulièrement criante dans le cas des versions doublées éditées en DVD : le plus souvent, seule la bande son doublée est disponible, l'image restant celle de la version originale. Impossible alors de connaître les créateurs du doublage

puisque le générique mentionnant leurs noms, quand il existe, ne figure pas dans les images de la VO. Les versions sous-titrées ne sont guère mieux considérées.

La consultation de copies doublées et sous-titrées conservées dans les cinémathèques et archives du film pose les mêmes difficultés. S'il est généralement possible de savoir si tel film est conservé dans une version doublée ou sous-titrée, des informations supplémentaires, comme les noms des adaptateurs, directeurs artistiques, comédiens, studios de doublage et laboratoires de sous-titrage sont, le plus souvent, manquantes.

Une collaboration entre adaptateurs, chercheurs, archivistes et conservateurs, mais aussi distributeurs et responsables d'entreprises de doublage et de sous-titrage paraît nécessaire et urgente, si l'on veut pouvoir répondre clairement à la question « que voit-on, qu'entend-on ? » quand on est spectateur d'un film.

## *The Grandmaster*

### Un film, deux versions, trois adaptateurs



Sorti en France en avril 2013, *The Grandmaster* (*Yat doi jung si*) est le quatorzième long métrage du réalisateur hong-kongais Wong Kar-wai.

Cette fresque de deux heures retrace le destin d'Ip Man (interprété par Tony Leung), légendaire maître de kung-fu, à travers l'histoire agitée de la Chine entre les années 1930 et 1950. Sa route croise à plusieurs reprises celle de Gong Er (jouée par Zhang Ziyi), elle-même spécialiste des arts martiaux et fille du grand maître Gong Baosen, attaché à l'unification des différentes écoles chinoises. Le film relate, parallèlement aux pérégrinations d'Ip Man, la guerre de succession qui se joue au sein du clan Gong, pendant du chaos dans lequel se trouve la Chine au fil de l'occupation japonaise et de l'affrontement entre nationalistes et communistes. On retrouve Ip Man et Gong Er à Hong-Kong dans les années 1950 pour un ultime tête-à-tête en forme d'adieu.

Si les films de Wong Kar-wai sortent généralement en VO dans les salles françaises, le distributeur Wild Bunch a choisi de présenter *The Grandmaster* à la fois en version doublée et en version sous-titrée, selon une répartition très équilibrée : 266 écrans en sortie nationale, dont 88 en version sous-titrée, 88 en version doublée et 90 proposant les deux versions<sup>1</sup>. De par sa nature, le film était en effet susceptible de toucher à la fois les amateurs de films d'auteur et les amateurs de films d'arts martiaux, soit un public assez large.

Le sous-titrage a été confié à Sylvestre Meininger<sup>2</sup>, en collaboration avec Antonin Yu, traducteur de langue maternelle chinoise. Le même Sylvestre Meininger a ensuite réalisé le doublage du film avec Claire Impens, toujours en dialogue avec Antonin Yu. *L'Écran traduit* a eu envie d'en savoir plus sur cette configuration atypique pour un film non moins singulier.

---

<sup>1</sup> Chiffres communiqués par Wild Bunch.

<sup>2</sup> Sylvestre Meininger est par ailleurs vice-président de l'ATAA.

*Pouvez-vous nous dire quelques mots sur votre parcours professionnel ?*

*Claire Impens* : À l'issue d'un DESS de traduction audiovisuelle à l'université de Lille, je suis devenue adaptatrice de doublage – et occasionnellement, de sous-titrage – il y a bientôt dix ans. J'adapte des films pour le cinéma et des séries, de l'anglais vers le français.

*Sylvestre Meininger* : Je suis également auteur d'adaptations en sous-titrage et en doublage de l'anglais vers le français, principalement pour le cinéma.

*Antonin Yu* : Je réalise depuis longtemps des sous-titrages du français ou de l'anglais vers le mandarin, pour des projets institutionnels et des documentaires. Je travaille également de temps en temps vers le français, en binôme. Je n'ai pas suivi de formation spécialisée, mais un cursus classique en cinéma et en audiovisuel à l'université en France. C'était la première fois que je travaillais sur un doublage.

*The Grandmaster est à la fois un « biopic », un film de kung-fu et, bien sûr, une œuvre de Wong Kar-wai. Aviez-vous un intérêt particulier pour ce type de film ou ce réalisateur ?*

*Claire Impens* : Bien que n'ayant pas spécialement entendu parler de ce film en amont, j'étais ravie que l'on fasse appel à moi car je m'intéresse aux arts martiaux et à Wong Kar-wai. Avec un casting aussi prestigieux, c'était vraiment un beau projet.

*Sylvestre Meininger* : J'avais sous-titré un *teaser* pour le festival de Cannes en 2012, une très belle scène dans la neige, à la fin du film. Cela donnait envie d'adapter cette œuvre.

*Antonin Yu* : Quand Sylvestre m'a contacté, j'étais très content à l'idée de travailler sur un film de Wong Kar-wai. Mais contrairement à Claire, je ne suis hélas pas un amateur de films d'arts martiaux !

*Claire Impens* : Notre travail consistait à traduire des dialogues, pas des scènes de combat. La dimension « kung-fu » passe un peu au second plan, dans l'adaptation.

*Antonin Yu* : Et il reste que le film est bien fait et très esthétique. La scène d'affrontement sur le quai de la gare est la plus belle scène de combat que j'aie jamais vue.



*Comment s'est fait le choix des auteurs ? Pourquoi le distributeur n'a-t-il pas fait appel à des adaptateurs de langue française maîtrisant le chinois ?*

*Sylvestre Meininger* : Certains distributeurs aiment travailler avec un petit groupe d'adaptateurs fidèles, dont il se trouve que j'ai la chance de faire partie. Mais surtout, le film comporte à la fois du mandarin et du cantonais, si bien qu'il paraissait difficile de trouver un adaptateur de langue française maîtrisant ces deux langues chinoises. Dès le départ, Wild Bunch s'est rendu compte qu'il allait falloir consulter un sinophone, car la liste de sous-titres anglais à disposition était manifestement approximative et insatisfaisante. Une consœur m'a mis en relation avec Antonin, que je ne connaissais pas.

Par ailleurs, il était plus simple pour le distributeur d'avoir un interlocuteur unique, c'est-à-dire un auteur commun au doublage et au sous-titrage. Claire et moi-même avions déjà cosigné quatre doublages, c'était donc une évidence.

*Claire Impens* : En doublage, il est relativement fréquent de travailler à partir de langues qu'on ne maîtrise pas, avec l'aide d'une « traduction relais » en anglais ou d'une traduction brute en français. Mais je n'avais jamais travaillé aussi bien, avec quelqu'un comme Antonin que nous pouvions contacter dès que nous avions une question. C'était une expérience complètement différente et c'est ainsi que cela devrait toujours se passer.

*Il existe plusieurs autres films récents sur la vie d'Ip Man. Les avez-vous vus à titre d'information ?*

*Claire Impens :* Quand j'ai su que j'allais travailler sur *The Grandmaster*, j'ai regardé le biopic sur Ip Man et sa suite, avec Donnie Yen dans le rôle-titre<sup>3</sup>, qui n'a pas grand-chose à voir. Il est distrayant, mais beaucoup plus nationaliste, empreint de racisme à la fois anti-Japonais et anti-Anglais. Le film de Wong Kar-wai va au-delà de ça, c'est aussi une histoire d'amour.



*Antonin Yu :* Dans le contexte actuel des tensions diplomatiques entre la Chine et le Japon, le cinéma chinois reste souvent utilisé comme outil de propagande. Personnellement, j'ai entendu parler de ces films et de la série télévisée dont a également fait l'objet Ip Man. Je suis tout cela sur Internet, mais de loin, et je n'ai pas éprouvé le besoin de voir ces autres adaptations.

*Sylvestre Meininger :* Pour ma part, j'ai surtout lu de la documentation avant de commencer l'adaptation. Cela m'a permis de comprendre que le personnage d'Ip Man et l'histoire des arts martiaux étaient très liés au nationalisme chinois, un aspect qui se ressent aussi dans *The Grandmaster*.

## Une organisation du travail complexe

*The Grandmaster a eu une histoire difficile : des années de préparation et de tournage, de multiples contretemps, un projet de quatre heures réduit à deux... En outre, il existe plusieurs versions du film, en fonction du marché de distribution<sup>4</sup>. Selon quel calendrier avez-vous travaillé ?*

---

<sup>3</sup> *Ip Man* (Wilson Yip, 2008) et *Ip Man 2* (Wilson Yip, 2010), disponibles en DVD chez HK Vidéo.

<sup>4</sup> Une version de 130 minutes pour le marché chinois (sortie en janvier 2013) ; une version internationale de 123 minutes présentée au Festival de Berlin (février 2013) et remaniée pour la sortie en salles européenne ; enfin, plus récemment, une de 108 minutes distribuée aux États-Unis (sortie en août 2013). Pour en savoir plus sur le film et ses versions, voir également David Bordwell, « THE GRANDMASTER: Moving forward,



*Sylvestre Meininger* : Wild Bunch, qui distribue le film en France et en assure les ventes, l'avait déjà acheté avant le festival de Cannes 2012, mais tout le monde attendait qu'il soit terminé.

La chronologie était effectivement compliquée : *The Grandmaster* est d'abord sorti en Chine début janvier 2013, en raison d'impératifs économiques. Puis il a été montré au Festival de Berlin en février dans une version non définitive, différente de la version prévue pour la France. J'ai vu le film pour la première fois en DVD dans cette « version de Berlin » et j'ai réalisé une première traduction à partir des sous-titres anglais qui l'accompagnaient. La date de sortie du film, fin avril, était déjà fixée à ce moment-là.

Au départ, nous avons travaillé sur une version provisoire : les dialogues étaient présents, mais le son n'était pas mixé et il manquait toutes les musiques. Wild Bunch a ensuite obtenu une version quasi définitive sur laquelle nous avons recalé mes sous-titres avec quelques modifications. Alors seulement, j'ai commencé à travailler avec Antonin.

*N'aurait-il pas été plus logique, du point de vue de la gestion du temps, de commencer par le doublage, qui mobilise des comédiens, un studio, etc. ?*

*Sylvestre Meininger* : D'un commun accord avec le distributeur, nous avons d'abord fait les sous-titres. C'est préférable de mon point de vue, car cela permet d'aller vraiment au fond du sens des dialogues, et de plus, le temps le permettait. Il fallait en outre que les sous-titres soient prêts avant le doublage pour les projections de presse, même si nous avons encore pu les modifier par la suite.

*Claire Impens* : D'une manière générale, nous nous plions à la volonté du distributeur, et il ne nous est arrivé qu'une fois de commencer par le doublage d'un film. Cette fois, nous avons eu trois semaines pour le doublage.

*Sylvestre Meininger* : Et il n'y avait pas une heure de trop ! Le sous-titrage a été plus dilué, au fil des interventions d'Antonin et des allers-retours entre version doublée et version sous-titrée. En tout, il s'est étalé sur six semaines, mais ça ne veut pas dire grand-chose. Heureusement, ce n'est pas un film très bavard, puisqu'il compte 1 019 sous-titres<sup>5</sup>.

---

turning back », article paru le 23 septembre 2013 sur le blog *Observations on film art*, <http://www.davidbordwell.net/blog/2013/09/23/the-grandmaster-moving-forward-turning-back/>.

<sup>5</sup> À titre indicatif, on estime qu'un film d'action ou de guerre peu bavard d'une durée moyenne compte autour de 800 sous-titres, tandis qu'une comédie très volubile peut dépasser 1 500 sous-titres.

*Le repérage était-il le même que pour les sous-titres anglais, ou a-t-il été refait ?*

*Sylvestre Meininger* : Le repérage anglais n'était pas très bon : beaucoup de sous-titres étaient trop longs, passaient les changements de plan, etc. C'est le laboratoire, LVT, qui l'a refait. Le repéreur, Didier Lemerrier, disposait des sous-titres anglais, ainsi que du texte en mandarin et en cantonais, et il a refait le repérage très consciencieusement, sans suivre le repérage anglais original, mais en s'appuyant sur le rythme des dialogues. Fort heureusement, les personnages se coupent rarement la parole et le rythme est généralement assez lent.

*Antonin Yu* : Effectivement, nous n'avons pas modifié grand-chose à la simulation et je n'ai pas été choqué par des « découpes » hasardeuses, par rapport au chinois. Nous avons donc un bon repérage dès le départ.

*Plus précisément, en quoi a consisté le travail d'Antonin, qui cosigne les sous-titres ?*

*Sylvestre Meininger* : Après visionnage du film, il a commencé par relire les textes mandarins et cantonais en regard de la traduction française que j'avais faite à partir des sous-titres anglais. Il a corrigé tout ce qui n'allait pas, tout ce qui avait été simplifié et... les erreurs ! Il y avait surtout, dans les sous-titres anglais dont j'étais parti, une volonté délibérée de simplifier énormément et de « désiniser » le texte, notamment en lui enlevant toute sa poésie pour produire une traduction très factuelle, mais appauvrie. Les sous-titres anglais avaient gommé de nombreuses métaphores, images, etc. Certains spectateurs sinophones à Berlin s'en sont d'ailleurs plaints.

Il semble que Wong Kar-wai souhaitait une forme de simplification pour les sous-titres anglais et pour cette version-là du film<sup>6</sup>. Mais nous n'avons pas eu ce genre de consignes. Nous nous sommes efforcés de restituer toute la poésie de l'original et de revenir au texte, et pour ce faire, la participation d'Antonin était absolument indispensable.

---

<sup>6</sup> À la question : « Il existe deux versions : une chinoise de 2 h 10 et une internationale de 1h55 [...]. Quelle est la différence entre les deux ? », Wong Kar-wai répondait en février 2013 : « Pour moi c'est le même film. La seule différence, c'est que j'ai amélioré, simplifié les dialogues pour rendre le film plus accessible à un public international. Par exemple, dans la version internationale, Ip Man se présente : "Nous sommes de Forshan [*sic*], mon père dirige une entreprise familiale." Dans la version originale chinoise, le dialogue est : "Mon père s'appelle Yip Kwoi-do, nous avons une entreprise dans telle rue." Le nom de cette rue ne signifie rien pour un public international. » (Michel Ciment, Adrien Gombeaud, Hubert Niogret, « Entretien avec Wong Kar-wai », *Positif*, n° 620, avril 2013, p. 16).

Par exemple, l'un des personnages, Jiang, s'adresse à Gong Er en l'appelant « petite ». On ne comprend pas nécessairement pourquoi en voyant la version du film distribuée en France et cela tient notamment aux remontages successifs du film. Dans la version de Berlin, Gong Baosen expliquait que Jiang veillait sur Gong Er depuis sa plus tendre enfance et qu'il avait été à la fois sa nounou et son garde du corps. Cette séquence a disparu, mais on sent tout de même qu'il existe un rapport très particulier entre les deux personnages. Antonin a estimé qu'il fallait que cette familiarité passe d'une façon ou d'une autre dans les sous-titres. On a donc opté pour « petite », qui restituait l'idée que Jiang avait connu Gong Er enfant et qu'il était beaucoup plus proche d'elle que tous les autres personnages du film.

*Antonin Yu* : Le mot chinois est « 姑娘 ». Au départ, Sylvestre l'avait traduit par « mademoiselle », puisque les sous-titres anglais indiquaient « *Miss Gong* ».

*Sylvestre Meininger* : Mais c'était vraiment un contresens. Jiang n'a aucune raison de l'appeler « mademoiselle », puisqu'il l'a connue toute petite...

*Antonin Yu* : J'ai donc relu les sous-titres français en consultant aussi les sous-titres anglais, pour mieux comprendre comment Sylvestre en était arrivé à certaines traductions. Parfois, l'anglais s'éloignait tellement de la version originale que cela prêtait à rire. Ailleurs, cela se jouait sur des détails. Il y avait aussi de nombreux passages très poétiques qui, une fois traduits en français, ne voulaient plus rien dire. Il a donc fallu trouver d'autres formulations.

*Sylvestre Meininger* : Après cette première relecture, Antonin et moi avons passé deux jours à corriger les sous-titres, en revisionnant le film, pour que je comprenne vraiment le sens de chaque phrase. Le plus souvent, il s'agissait de trouver des métaphores équivalentes à la version originale, tout en restant logique et compréhensible pour un public francophone, et sans tomber dans la « chinoiserie », dans des choses un peu attendues.

*Lors du doublage, avez-vous eu besoin à nouveau de faire appel à Antonin pour des précisions ?*

*Claire Impens* : Oui. Sylvestre avait déjà décortiqué le film, il le connaissait donc beaucoup mieux que moi. Mais justement, comme j'apportais un regard neuf et différent, de nouvelles questions se sont posées. Les dialogues étaient compliqués à comprendre, j'avais envie de savoir pourquoi Sylvestre les avait traduits comme ça ! Nous avons donc encore posé à Antonin une bonne vingtaine de questions sur des points particuliers et modifié certains sous-titres a posteriori.

*Sylvestre Meininger* : Cela se produit très souvent quand on travaille sur le doublage dans un deuxième temps, même pour un film en anglais. En se réinterrogeant sur le sens des dialogues, on s'aperçoit qu'il faut revenir sur certains sous-titres, on se rend compte qu'on a laissé de petites imprécisions, qu'on n'a pas mis en avant ce qu'il fallait, ou on formule d'autres propositions, plus percutantes.

*Claire, le fait de travailler à partir des sous-titres de Sylvestre n'était-il pas déstabilisant ? C'est inhabituel : en général on demande une « traduction brute » à un traducteur qui connaît la langue de départ.*

*Claire Impens* : J'avais du mal à m'y retrouver, au début. La plupart du temps, je travaille à partir de l'anglais, ce qui me permet de proposer une traduction, puisque c'est ma langue de travail. Là, c'était différent. Je devais vraiment me fier à la traduction de Sylvestre, en qui j'ai toute confiance, bien sûr !

*Sylvestre Meininger* : Mais quand Claire me posait une question, je ne pouvais souvent pas y répondre, ce qui était problématique. Nous étions donc obligés de nous retourner vers Antonin et sa réponse remettait parfois en question notre façon de traduire la phrase en question. Généralement, le sens était là, mais tout se jouait sur le style ou sur l'importance à donner à tel ou tel élément de la réplique.

*Claire Impens* : En doublage, on a beaucoup plus de temps qu'en sous-titrage pour dire les choses. Un sous-titre, c'est très sec. Pour pouvoir « délayer » une réplique et restituer la partie du dialogue qui manque, il faut savoir dans quelle direction aller...

*Avez-vous eu des contacts avec la production ?*

*Sylvestre Meininger* : Non, et nous n'avons pas eu de consignes particulières. La production a simplement demandé une relecture des sous-titres par Gilles Ciment. Ce dernier avait déjà eu l'occasion de traduire ou superviser, cosigner ou relire les adaptations de certains films de Wong Kar-wai dans des conditions comparables, et il connaît bien le réalisateur. Il nous a communiqué une quinzaine de remarques tout à fait judicieuses, sur des points qui nous avaient échappé. C'était donc utile.

*Comment se sont organisées la simulation des sous-titres et la vérification du doublage ?*

*Sylvestre Meininger* : Antonin a assisté à la simu, avec un représentant de Wild Bunch, la simulatrice Caroline Sabbagh et moi-même. Pour la vérif, nous étions tous les trois présents, ainsi que Wild Bunch et le directeur artistique, Hervé Iovic.

*Claire Impens* : Nous avons encore modifié certains dialogues in extremis pendant la vérif.

*Antonin Yu* : C'est d'ailleurs à mettre au crédit d'Hervé Iovic, qui nous a donné des indications précieuses.

*Sylvestre Meininger* : On peut avoir travaillé beaucoup en amont, mais Hervé Iovic repère tout de suite ce qui « ne fonctionnera pas », les passages où les comédiens vont buter. C'est sa partie et il la connaît bien. Dans ce cas, on obtempère et on modifie les dialogues !

*Avez-vous assisté à l'enregistrement ?*

*Claire Impens* : Pas en totalité, bien sûr, car il aurait été difficile d'y aller sur toute la longueur. J'ai assisté à une journée d'enregistrement et par la suite, j'ai vu le travail fini lors de la projection client, en double bande<sup>7</sup>.

*Sylvestre Meininger* : Pour ma part, j'ai passé une journée au studio, mais je n'ai pas pu aller à la double bande. En revanche, à la demande de Wild Bunch, une projection de contrôle a eu lieu chez Ymagis, le prestataire de post-production qui fabriquait les DCP<sup>8</sup>. Cette fois, c'était la version finale.

*Antonin Yu* : Je n'ai pas assisté à l'enregistrement, je suis simplement venu à la double bande.

---

<sup>7</sup> La double bande est la dernière étape du doublage : après enregistrement, montage et mixage, un représentant du distributeur et du studio, ainsi que le directeur artistique, écoutent ensemble le mixage de la VF.

<sup>8</sup> DCP : « Digital Cinema Package », la copie numérique du film.

## Les particularités de la langue chinoise

*Vous l'avez souligné, The Grandmaster mêle le cantonais et le mandarin. Pouvez-vous nous en dire plus ?*

*Antonin Yu :* La majorité du film est en mandarin, mais le cantonais représente tout de même un tiers des dialogues environ, et notamment tous ceux de Tony Leung : c'est un comédien de Hong-Kong, où l'on parle cantonais, et il ne parle pas très bien mandarin. Dans les films qu'il tourne en Chine, il arrive qu'il soit doublé en mandarin par un comédien. À l'exception de quelques comédiens secondaires de Hong-Kong, il est le seul à parler en cantonais dans le film, les autres acteurs viennent de Chine continentale. Pour ma part, je comprends un peu le cantonais, mais pas aussi bien que le mandarin, qui est ma langue maternelle. Je me suis aidé du script, en écoutant et en lisant simultanément les répliques de Tony Leung.

*Sylvestre Meininger :* Il faut peut-être préciser à ce stade que le cantonais et le mandarin sont fondamentalement une seule et même langue, mais prononcée de façon tellement différente qu'un locuteur du mandarin ne peut pas comprendre le cantonais et vice versa.

*Antonin Yu :* Quel que soit le dialecte chinois considéré (shanghaiën, cantonais, mandarin, etc.), l'écriture est toujours commune. Le fait d'avoir le script est donc un atout. En Chine, aujourd'hui, on sous-titre beaucoup de programmes chinois, car les sinogrammes permettent aux habitants des différentes régions de les suivre sans difficulté.

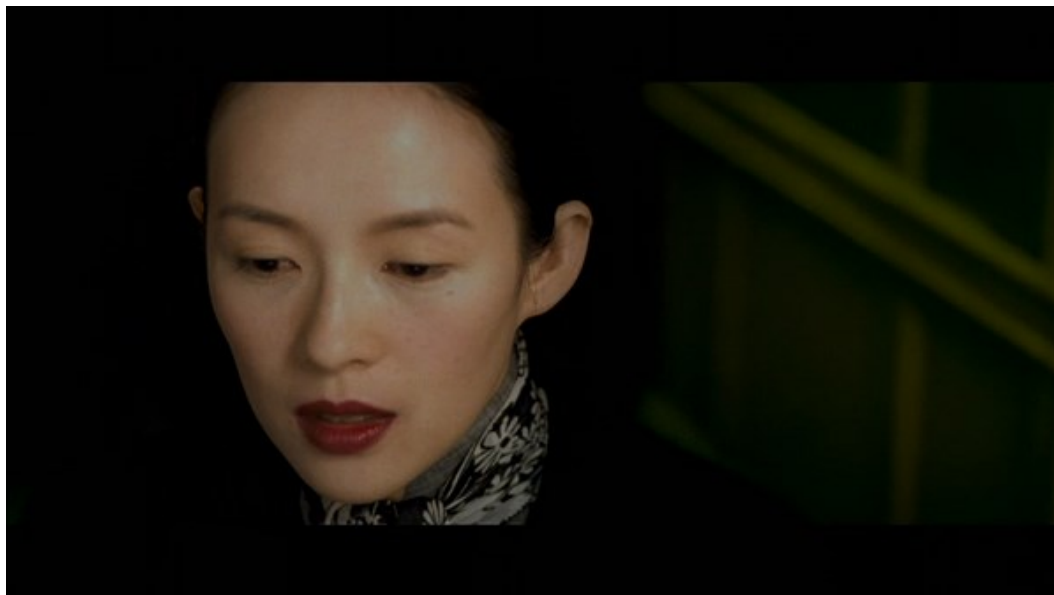
*Était-ce votre premier doublage à partir du cantonais et du mandarin ? Quelles sont les particularités de ces langues, de ce point de vue ?*

*Claire Impens :* Oui, c'était la première fois. La synchro nous a paru très difficile, il y avait plusieurs scènes de dialogue filmées en champ-contrechamp et en gros plan qui ont été épineuses. On passait parfois beaucoup de temps sur une unique phrase pour tenter d'en restituer le sens tout en respectant la synchro. Ça a été un vrai casse-tête.

Le cantonais est relativement rythmé : les bouches sont assez mobiles, il y a pas mal de labiales, c'est faisable. Mais le mandarin est au contraire une langue très chuintante, pratiquement sans labiales. On avait l'impression que les acteurs n'articulaient pas du tout et parlaient dans leurs dents !

L'une des dernières scènes où apparaît Gong Er, dans le salon de thé, nous a fait suer à grosses gouttes. L'actrice est pratiquement toujours dans le champ, elle parle beaucoup et a de surcroît les lèvres peintes en rouge. C'est un détail auquel

le spectateur ne prête pas attention, mais qui rend les lèvres encore plus présentes à l'écran. Il faut vraiment être attentif à la synchro.



*Sylvestre Meininger* : Le film posait aussi des problèmes de rythme : le mandarin et le cantonais n'ont pas du tout le même tempo que notre langue. Les acteurs font par exemple des pauses à des endroits de la phrase où on n'en fait pas en français. Nous avons tout fait pour éviter ces ruptures de rythme artificielles qu'on appelle « balais », mais souvent avec difficulté.

*Au-delà des mouvements de lèvres et du rythme, quels sont les problèmes que pose la langue chinoise : la syntaxe est-elle complexe ? La distinction entre « tu » et « vous » existe-t-elle ?*

*Antonin Yu* : La syntaxe n'est pas très éloignée de l'anglais et ne pose pas de difficultés particulières. À l'oral, il existe une différence de prononciation entre « tu » et « vous », mais le verbe ne se conjugue pas, si bien qu'on a du mal à repérer cela à l'écrit, où c'est plutôt le contexte qui permet de trancher.

*Sylvestre Meininger* : À la fin de la scène des adieux entre Gong Er et Ip Man, par exemple, les personnages passent du vouvoiement au tutoiement en français. Le distributeur a tiqué lors de la simulation, mais Antonin était formel : ce basculement est présent dans la version originale. Et cela paraît logique dans le contexte.

*Antonin Yu* : J'ai souvent eu l'occasion de le dire à Sylvestre, il y a surtout un problème interculturel entre le chinois et le français. La phrase sonne bien en chinois, mais lorsque je tente de la traduire en français, je me rends compte que le public ne va pas comprendre. Je connais bien ce problème car j'ai enseigné le chinois à des Français, or mes élèves me posaient énormément de questions ! Au début, je me demandais pourquoi ils ne comprenaient pas et si c'était dû à ma façon d'enseigner. J'ai compris que la différence ne résidait pas dans la structure des phrases, mais dans les idées, les mentalités, le mode de pensée. Autant de choses que l'on a du mal à transmettre simplement à l'autre.

*Quels sont les passages qui vous ont donné du fil à retordre, à cet égard ?*

*Sylvestre Meininger* : On peut évoquer l'une des dernières scènes du film, le monologue en voix *off* de Gong Er. Elle revient sur les enseignements de son père et dit, dans les sous-titres anglais<sup>9</sup> : « *My father said mastery had three stages: being, knowing, doing.* » Ça me paraissait tellement résumé que ça ne voulait plus dire grand-chose...

Grâce à Antonin, nous sommes revenus à un sens beaucoup plus juste et poétique, moins plat et factuel. « *Being* », c'est « se connaître soi-même », « *knowing* », c'est « connaître le monde », et « *doing* », c'est en fait « connaître ses semblables », et par extension, « enseigner, transmettre ». On est arrivé à la traduction suivante, dans les sous-titres : « Mon père disait qu'un maître doit connaître les trois domaines de l'existence. Lui-même, le monde et ses semblables. » Ce sont pratiquement les dernières paroles du personnage, Gong Er dresse le bilan de sa vie. Elle explique qu'elle a réussi à connaître les deux premiers domaines, mais jamais le troisième, ce qui renvoie à sa solitude. C'est un moment important, un condensé de l'histoire du personnage, il fallait trouver quelque chose de percutant...

*Claire Impens* : Juste après, il y a une autre phrase que nous avons retravaillée jusqu'en vérif. À l'image, on voit la rue des écoles d'arts martiaux tandis que la voix de Gong Er continue en *off*. L'anglais disait<sup>10</sup> : « *Is this street of schools all the Martial World has come to be?* ». On s'est posé énormément de questions, car ces sous-titres ne nous semblaient pas limpides...

*Antonin Yu* : Pour moi, la phrase originale avait bien sûr du sens. Et la traduction mot à mot de l'anglais n'est pas complètement fautive. Mais au-delà du sens littéral, il y a un sens métaphorique. Gong Er contemple ce « monde d'arts

---

<sup>9</sup> En version originale : « 我爹常說，習武之人有三個階段 見自己 見天地 見眾生 ».

<sup>10</sup> En version originale : « 一眼看上去這兒不就是個武林嗎 ».



martiaux », qui perdure et évolue. La formulation porte beaucoup de significations implicites.

*Claire Impens* : On est arrivés à la vérif avec une première proposition : « Ce monde qui nous entoure, n'est-il pas à l'image des arts martiaux ? ». C'est là qu'Antonin nous a dit : « Non, tout compte fait, ce n'est pas exactement ça... » Nous avons donc redécortiqué cette phrase qui, fort heureusement, était *off*, ce qui limitait les problèmes de synchro. Nous nous sommes concentrés sur le sens profond de cette réplique, pour arriver à : « Le monde est en mouvement, mais les arts martiaux changent avec lui. »



*Sylvestre Meininger* : En définitive, je crois que nous sommes parvenus à cerner ce « sens caché » et à le faire passer dans le texte français. Cette idée que les arts martiaux doivent s'adapter pour se perpétuer fait aussi le lien avec Ip Man, qui doit les renouveler. Mais il a fallu creuser pour y parvenir, à partir d'une phrase qui avait peu de sens pour nous au départ.

*Antonin Yu* : De ce point de vue, la langue chinoise est souvent vague, et c'est à celui qui reçoit le discours de reconstituer sa signification profonde. Vis-à-vis d'un public français, il était plus intéressant de donner un contenu précis à cette réplique, d'autant que d'une manière générale, les repères culturels n'ont pas le même sens en chinois et en français... même les noms propres n'ont pas le même sens !

## Histoires de noms : être fidèle sans être obscur

*Justement, comment avez-vous traité la question des noms propres ? Il y a par exemple le cas du personnage de Ma San, un disciple de Gong Baosen. Les deux hommes ont ce dialogue (version doublée) :*

« Gong Baosen : Te souviens-tu pourquoi je t'ai appelé Ma San ?

Ma San : Oui. Pour me rappeler qu'il faut toujours faire preuve d'humilité et montrer du respect aux anciens. "Derrière chaque grand homme, il y a un grand professeur." "Reconnaître sa défaite n'est pas humiliant." J'ai toujours su pourquoi je portais ce nom. Car tout ce que vous voulez, c'est que je reste à ma place. »

*Antonin Yu* : « San », c'est le chiffre 3, et « Ma », c'est le cheval. En chinois, on aime bien composer les noms avec des chiffres : le deuxième enfant d'une famille, par exemple, aura le chiffre 2 dans son nom. Tout cela a un sens, parfois complexe, mais une fois traduit en français, ça ne veut plus dire grand-chose.

*Sylvestre Meininger* : De plus, il y a dans ce prénom une connotation d'humilité, de modestie, qui devait guider ce personnage et qu'il ne respecte pas. C'est la raison pour laquelle son maître le rappelle à l'ordre. Il est évident que nous ne pouvions pas traduire ce nom, seulement espérer que le public français comprendrait cela de façon implicite. Mais il manque effectivement quelque chose, alors que pour le spectateur chinois qui comprend ce que signifie « Ma San », tout s'enchaîne logiquement. C'est un cas limite : on fait le pari que le spectateur va comprendre que « Ma San » est un nom chargé de toutes ces connotations. Ça fonctionne plus ou moins bien...

*Claire Impens* : On ne peut pas traduire un nom propre. Donner un nom français à un personnage chinois, ce n'est pas possible. Il arrive, en doublage, que les diffuseurs demandent aux adaptateurs de franciser les prénoms. Mais en l'espèce, ce n'était évidemment pas le propos, il s'agissait de respecter l'œuvre originale.



*Pour transposer les noms propres chinois en français, avez-vous suivi une norme de translittération ?*

*Sylvestre Meininger* : Non, nous sommes partis de la prononciation et je me suis entièrement reposé sur Antonin. Je lui demandais : « Comment tu écrirais ça en français ? » Et il m'indiquait une graphie, à l'oreille.

La question s'est posée pour « Ip Man » que j'avais orthographié « Yip Man » dans un premier temps, conformément à ce que j'entendais. Mais « Ip Man » est l'orthographe la plus courante dans les sources consacrées au personnage et dans les films antérieurs. En concertation avec le distributeur et pour ne pas perdre les fans, nous avons donc opté pour « Ip Man ». Dans le doublage, en revanche, nous avons écrit « Yip Man » pour guider la prononciation des comédiens.

De la même façon, on trouve « Gong Er » dans les sous-titres, comme le veut la translittération, mais à l'audition, « Gong Ar » était plus facile à dire et à entendre en français. Avec le distributeur et le directeur artistique, nous nous sommes donc mis d'accord pour que les comédiens prononcent « Gong Ar ».

*Claire Impens* : Pour chaque nom propre, Antonin nous a donné une prononciation à transmettre aux comédiens, qui était parfois légèrement différente de l'écriture francisée. Hervé Iovic a été très fidèle à ces

recommandations. À l'enregistrement, j'ai vu des comédiens se débattre avec la prononciation du nom « Xing Yi », un art martial. Il a fallu plusieurs essais, mais ils ont réussi à le prononcer correctement et il n'y a eu aucune concession sur ce point.

*Rappelons donc que dans « Ip Man », « Ip » est le nom de famille. On croise d'ailleurs diverses variantes dans le film : « Dites à Ip », « Monsieur Ip », « Maître Ip », « Vieux Ip », « Ip »...*

*Sylvestre Meininger* : Nous sommes restés fidèles à la version originale, avec l'aide d'Antonin. Certains personnages l'appellent « Monsieur », d'autres, « Maître », mais personne ne l'appelle par son prénom et les dialogues sont, dans l'ensemble, plutôt solennels. Il y a bien quelques scènes plus familières, mais même dans ces cas-là, il ne s'agit jamais d'amis qui parlent entre eux.

*Antonin Yu* : L'ordre du nom et du prénom pose un problème récurrent entre le chinois et le français. On sait bien, maintenant, que « Wong » est le nom de famille de Wong Kar-wai. Mais à une époque, bon nombre de journalistes et de critiques de films disaient « Monsieur Kar-wai » ! C'est une question d'habitude.

Certains cas de figure compliquent la question, comme « Tony Leung », dont le nom de famille est bien « Leung », puisqu'il a pris un prénom anglais. Beaucoup de comédiens asiatiques qui vivent dans le monde anglo-saxon (Jet Li ou Johnnie To, par exemple) ont adopté l'ordre de l'anglais.

*Le seul personnage qui bénéficie d'un nom traduit est un autre maître de kung-fu que l'on voit de façon épisodique : « La Lame ».*

*Sylvestre Meininger* : Mais il s'agit d'un surnom, pas d'un nom. Traduire un surnom, pourquoi pas ? Traduire les noms aurait été ridicule, outre le fait que ça aurait été un casse-tête terrible... C'était hors de question.

*Claire Impens* : Au demeurant, personne ne s'adresse à lui en l'appelant « La Lame ». Son nom n'apparaît que dans les cartons.

## La langue du kung-fu : « rester proche des images »

*Comment avez-vous abordé la langue propre au kung-fu ? Le public des films de Wong Kar-wai n'est pas forcément connaisseur en la matière.*

*Sylvestre Meininger* : On était toujours « entre deux »... Il fallait être avant tout accessible, de sorte qu'il y a peut-être des explications que nous avons simplifiées et qui ont heurté le regard de vrais connaisseurs. Mais ces derniers représentent une très petite fraction du public, il fallait donc trouver un compromis.

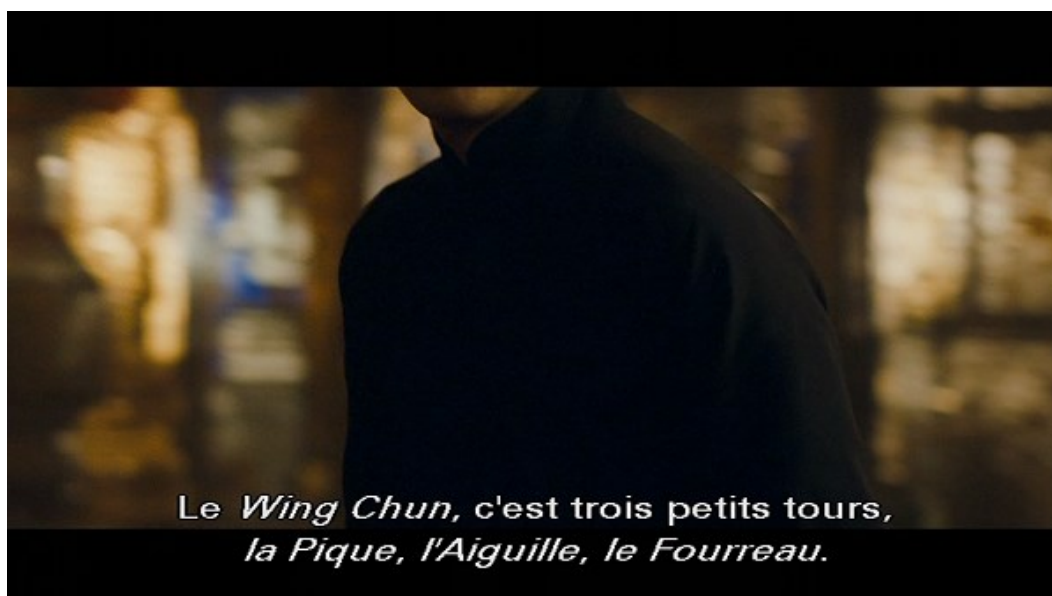


*Claire Impens* : Les prises portent des noms très imagés que nous avons conservés. Certains termes, tels que les « mains » ou les « transformations », sont bien connus en kung-fu. Nous avons fait des recherches et j'ai moi-même pratiqué plusieurs arts martiaux. Je sais donc qu'en France, on a tendance à conserver beaucoup de cette poésie chinoise dans les noms. Nous ne nous sommes pas posé énormément de questions à ce sujet, il fallait rester fidèle au chinois.

Le problème, c'est que le film évoque de nombreux arts martiaux qui ne sont pas très pratiqués en Occident. Le Wing Chun, le style rendu célèbre par Ip Man, est très connu. Mais il est aussi question du Ba Gua ou du Xing Yi, qui sont des arts martiaux chinois traditionnels pour lesquels les sources françaises sont beaucoup plus réduites. Il n'existe pas toujours de traductions officielles, de glossaires ou de documentation. Nous avons donc traduit les mots, en restant proches des images chinoises.

*Antonin Yu* : Cela rejoint les difficultés que nous avons évoquées concernant la traduction des prénoms. Tous ces termes techniques ont un nom et la question est de savoir si on le traduit ou pas. Comme une traduction mot à mot donne souvent un résultat très laid, mieux vaut peut-être ne conserver que la phonétique, mais on perd alors le sens et la beauté du nom.

*Sylvestre Meininger* : Le principe que nous avons appliqué était de ne pas traduire le nom des disciplines, uniquement celui des prises et enchaînements. Pour autant, je ne sais toujours pas ce que désigne exactement « La Fleur sous la Feuille » ! Ça fait partie du mystère du film, qui n'explique pas tout, même du point de vue du public chinois. Quoi qu'il en soit, *The Grandmaster* n'est pas fait pour être démonstratif et la poésie des noms était plus intéressante qu'une quelconque précision technique.



*Vous avez choisi de composer en italique et avec des majuscules tous les noms d'écoles ainsi que les noms de prises traduits en français.*

*Sylvestre Meininger* : L'italique pour les noms de combinaisons permet d'indiquer au public : « Attention, voici un nom d'enchaînement » et facilite donc la lecture. Sans cela, le spectateur peut se retrouver brusquement face à une expression imagée incongrue au milieu d'une phrase et être un peu perdu. Une fois qu'il a repéré la convention, c'est-à-dire l'italique et les majuscules, cela lui permet de comprendre instantanément qu'il s'agit d'une prise. Quant aux noms de disciplines, qui ne sont donc pas traduits, il fallait les différencier des noms de personnages, d'où les italiques, là encore. Tant que l'on reste cohérent, tout est acceptable, mais le souci premier en sous-titrage est la clarté et la lisibilité.

*Claire Impens* : Dans le doublage, ces noms arrivent au fil des répliques, mais il ne nous a pas semblé que ça posait problème. Beaucoup de choses passent dans le jeu. C'est aux comédiens de « jouer le nom »... et c'est tout un art !

*L'un des enchaînements porte un nom curieux* : « *Le vieux singe tire sa révérence* ». En français, l'expression « le vieux singe » a un sens particulier, elle désigne quelqu'un qui a du métier, de l'expérience. A-t-elle les mêmes connotations en chinois ?

*Antonin Yu* : C'est moins marqué qu'en français, la symbolique est moins forte.

*Sylvestre Meininger* : Disons que c'était une heureuse coïncidence culturelle, pour une fois, et qu'il y a tout de même une connotation de sagesse, d'expérience, qui renvoyait à une idée proche. Heureusement !

## Changements de registre de langue

*Comment avez-vous traité les différences de registres dans le film ?*

*Sylvestre Meininger* : Le niveau de langue est globalement élevé et le ton, assez sentencieux. Aux dires d'Antonin, dans les passages en voix *off*, par exemple, le passé simple s'imposait sans doute possible. Puisque le style était soutenu, nous avons conservé cette dimension en sous-titrage comme en doublage.



*Claire Impens* : Nous avons rediscuté de certains choix pour le doublage, cependant. Avec Sylvestre, nous discutons de tout, de chaque mot ! Le terme « acuité », qui apparaissait dans les sous-titres, a suscité un débat. Il me semblait que ce n'était pas un mot très courant dans une phrase exclamative de la langue parlée.

*Sylvestre Meininger* : Du point de vue de la synchro avec le mouvement des lèvres du personnage, c'était pourtant un mot idéal pour le mandarin, qui ne comporte pour ainsi dire pas de labiales. « Acuité » passait mieux à l'écran que « précision », par exemple. Nous avons fini par tomber d'accord pour le conserver dans le doublage.

*Antonin Yu* : Il faut dire que c'est un film complexe : il y a aussi quelques passages au registre très familier, entrecoupés soudain de phrases poétiques ou métaphoriques... Des registres très différents coexistent.

*Sylvestre Meininger* : Vers la fin du film, lorsqu'on est à Hong-Kong dans les années 1950, un personnage comique fait une brève apparition. Il vient racketter le maître de kung-fu La Lame, mais c'est en fait un couard qui joue les gros bras. Au départ, je n'avais pas vraiment saisi qui il était, ni quel était l'enjeu de la scène.

Grâce à Antonin, nous avons compris qu'il s'agissait d'un « *comic relief* », d'un passage drôle, qui détonne un peu. On passe sans transition d'une scène sérieuse à cette tonalité comique. Il fallait donc trouver un ton particulier pour ce personnage qui est un peu déconcertant à la première vision. Face à ce changement de registre, nous n'avions que quelques secondes pour faire passer une nouvelle atmosphère et faire comprendre qu'il s'agissait d'un personnage drôle. C'est pourquoi il dit, dans les sous-titres : « T'as de beaux yeux. Comme ma mère. »





*Antonin Yu* : Il faut dire qu'il est interprété par un acteur comique, Xiaoshenyang, qui est connu en Chine pour avoir joué des personnages de femme. Nous avons réfléchi, analysé le dialogue, eu du mal à comprendre pourquoi il disait soudain que La Lame lui rappelait sa mère...

*Sylvestre Meininger* : « T'as de beaux yeux », c'est une réplique susceptible de faire sourire le public français, qui va y déceler quelque chose d'un peu décalé par rapport au reste du film. C'est devenu une référence reconnaissable immédiatement. Il m'a donc semblé que ça fonctionnait bien. C'est un autre exemple de scène dans laquelle on passe du tutoiement au vouvoiement : au départ, le personnage vient intimider La Lame et le tutoie, le prend de haut. Après s'être fait remettre à sa place, il le considère comme son maître et finit la scène en le vouvoyant.

*Antonin Yu* : D'une manière générale, je trouve que la restitution des registres en français est juste, par rapport à l'original, à l'élégance des dialogues. Il y a une harmonie d'ensemble qui se crée entre l'image, qui est magnifique, et les dialogues, qui sont agréables à lire ou à entendre. Le rendu n'est ni exagérément spirituel ou poétique, ni trop familier, c'est un juste milieu. Ces différents registres n'étaient pas évidents à restituer, car il fallait aussi que la traduction corresponde à l'image et aux personnages.

*Sylvestre Meininger* : Oui, le registre est aussi ce qui fait la spécificité de chaque personnage qui s'exprime : d'où parle-t-il, quelle est son histoire, son origine sociale... Il s'agissait de trouver une tonalité d'ensemble particulière pour ce film très particulier, tout en restant le plus clair possible. Antonin disait plus tôt que les films de kung-fu ne lui étaient pas familiers, mais il me semble que ce n'était pas du tout l'enjeu, de toute façon. Ce qu'il fallait, c'était un traducteur qui avait une connaissance littéraire du mandarin et de la culture chinoise. Avec un expert en arts martiaux pour nous aider, nous aurions été bien en peine de rendre ce qui fait la qualité du film et sa complexité.

## Repères et... absence de repères

*The Grandmaster* comporte plusieurs extraits sonores d'opéras qui ne sont pas sous-titrés. D'où vient cette décision ?

*Sylvestre Meininger* : Elle a également été prise en concertation avec le distributeur. Il est toujours complexe de traduire des passages chantés, mais l'opéra chinois est en outre plein de subtilités et fait appel, là encore, à des métaphores et des références face auxquelles un public occidental manque de repères. Nous n'avons pas voulu surcharger le sous-titrage.

*Claire Impens* : De plus, ce sont des extraits que l'on entend généralement sur des images très belles, dans des scènes d'ambiance, par exemple dans la maison de plaisir. Mieux valait sans doute laisser le spectateur profiter du film.

Dans le doublage, bien sûr, ces passages chantés sont également restés en version originale. Il y a en revanche un chant funèbre qui accompagne la procession funéraire de Gong Baosen, pour lequel nous nous sommes brièvement posé la question car il avait été sous-titré dans la VOST. Nous avons toutefois vite conclu qu'il fallait le laisser en chinois et le sous-titrer dans la version doublée. Un doublage en français aurait été très maladroit : il aurait fallu qu'un comédien francophone adopte le rythme d'un chant chinois, l'effet n'aurait sans doute pas été très heureux.

*Le film reste par endroits mystérieux, voire obscur. Pensez-vous que tout est limpide pour le public chinois ? Ou l'œuvre garde-t-elle une part quelque peu elliptique ou hermétique ?*

*Antonin Yu* : Il me semble que cela dépend beaucoup du public que l'on considère. Certains spectateurs très cultivés saisiront des choses que les jeunes – nés après les années 1980, élevés avec la culture américaine – ne comprendront pas. Beaucoup de traditions se perdent avec la mutation actuelle de la société et je pense que le public jeune peut avoir du mal à reconnaître certains codes culturels.

*Sylvestre Meininger* : Le film paraît aussi parfois volontairement obscur et elliptique. L'opposition qui est faite entre le nord et le sud, certaines références comme le serment que doit prêter Gong Er, la natte qu'elle brûle... Ou encore un dialogue autour d'une soupe au début du film qui donne lieu à une série de métaphores fondées sur la cuisine et le feu<sup>11</sup>.

À cela s'ajoute le contexte historique, qui est récapitulé de façon forcément synthétique dans les cartons. Je ne suis pas sûr, par exemple, que l'on comprenne

---

<sup>11</sup> Dans la version doublée :

« Ding Lianshan : En cuisine, la cuisson est très importante. Si le feu est trop faible, le plat n'aura aucun goût. Si le feu est trop fort, le plat sera brûlé. Médite cette leçon sur le chemin du retour. Rentre seul.

Gong Baosen : Certains diraient que ce bois est trop vert. Mais le feu en tirera bientôt une vigueur nouvelle. Alors, je partirai.

Ding Lianshan : Mieux vaut œuvrer dans l'ombre, pour arriver à ses fins. Nous nous faisons vieux. Ta réputation est sans taches. Ne t'abaisse pas à affronter un adversaire aussi jeune. Provoquer la discorde n'est pas digne de ton rang.

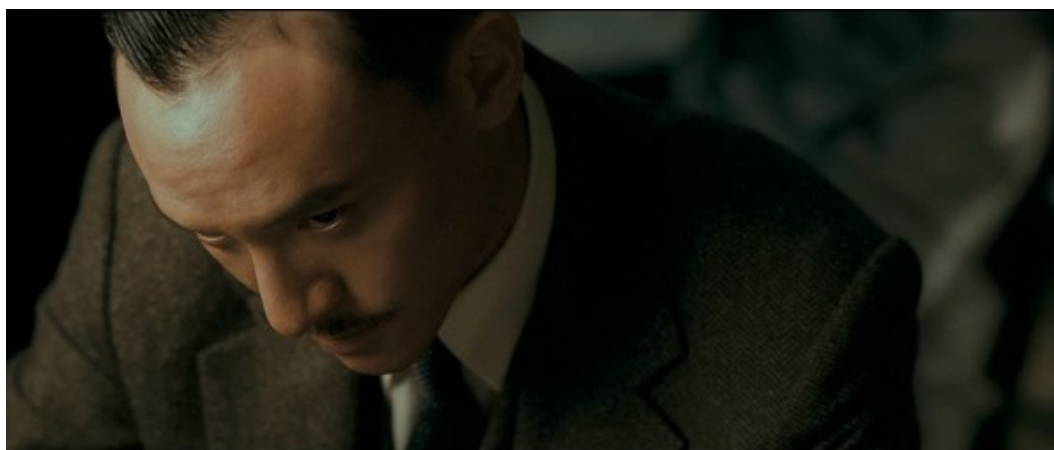
Gong Baosen : Il nous faut prendre une nouvelle direction. Je suis décidé à agir. Un feu ne vit que si on le nourrit. Donnons-lui du bois neuf. »

bien que les hommes qui viennent à Hong-Kong chercher des noises à La Lame sont des anciens du Kouo-min-tang (KMT) devenus des mafieux...

Il ne faut pas oublier que *The Grandmaster* devait durer quatre heures, à l'origine. En raison d'impératifs financiers, il ne fait plus que deux heures. Wong Kar-wai lui-même, semble-t-il, a finalement préféré ne pas se lancer dans un film trop long, car il avait l'impression de ne pas avoir rencontré son public avec ses dernières œuvres. Il a donc dû faire des choix parmi tout ce qui avait été tourné, avec des impératifs difficiles à concilier : d'une part, il fallait que l'histoire reste cohérente, d'autre part, il avait mobilisé de très nombreuses stars asiatiques, qu'il se devait de faire apparaître dans son film. Par ailleurs, il voulait raconter l'histoire d'Ip Man, mais aussi celle de Gong Er, et suggérer une histoire d'amour impossible entre eux. Et bien sûr il y avait le kung-fu : Tony Leung a appris le kung-fu plusieurs années durant pour le film, il n'était pas question de couper les scènes de combats.

Avec ces contraintes extrêmement diverses et cette histoire compliquée, on aboutit à un film très hybride, plein d'ellipses, avec des personnages qui restent énigmatiques. Lynn Hung, l'actrice qui joue l'épouse d'Ip Man, est ainsi une grande vedette, mais on ne la voit pas longtemps.

*Claire Impens* : Le personnage de La Lame est également interprété par une star de Taïwan, Chang Chen, mais il a été largement coupé au montage, d'où une certaine incompréhension quant à son rôle dans l'intrigue<sup>12</sup>. Cependant, il y avait de très belles scènes d'arts martiaux avec lui, il fallait donc le conserver...



---

<sup>12</sup> Au sujet de La Lame (en anglais « *Razor* »), Wong Kar-wai précise : « Une version antérieure se finissait à Taipei, et le *Razor* avait sa propre histoire, inspirée de celle d'un célèbre praticien de *baji*, un des arts martiaux. [...] Ce personnage finissait à Taiwan, après avoir servi les nationalistes du KMT. » (Michel Ciment, Adrien Gombeaud, Hubert Niogret, « Entretien avec Wong Kar-wai », art. cit., p. 19.)

*Le doublage vous a-t-il permis de rendre plus explicites certains éléments qui ne pouvaient pas figurer dans le sous-titrage, faute de place ?*

*Claire Impens* : Nous avons surtout cherché à être fidèles à la VO. Face à un film complexe, mieux valait chercher au maximum à respecter la volonté du réalisateur... quitte à ne pas toujours comprendre où il voulait en venir !

*Sylvestre Meininger* : Je conseillerais aux spectateurs de voir la VF, car le doublage a permis selon moi de clarifier certains passages. Les dialogues sont plus fluides, il y a davantage de « liant ». En version originale chinoise, on n'a aucun point de repère à l'oreille, il est souvent difficile de reconnaître ne serait-ce que les noms propres. À mon sens, c'est donc un peu un « cas d'école » : même lorsqu'on apprécie davantage la VOST, il vaut mieux aller voir la version doublée, plus confortable.

Propos recueillis par Samuel Bréan et Anne-Lise Weidmann  
à Paris, le 1<sup>er</sup> juillet 2013

## Le sous-titre révélateur : inaudibilité et traduction audiovisuelle (2<sup>e</sup> partie)

Samuel Bréan

### Inaudibilité partielle (1) : le bar de la piscine<sup>1</sup>

« L'inaudibilité partielle », remarque Barthélemy Amengual, « est, très tôt chez Godard, un facteur esthétique<sup>2</sup>. » En effet, tout au long de sa carrière, le réalisateur a utilisé plusieurs stratégies pour couvrir des morceaux de dialogue : conversations se chevauchant, musique et bruit (diégétiques ou extradiégétiques). Dans de tels cas, les sous-titres interlinguistiques peuvent permettre aux spectateurs étrangers de comprendre ce qui n'est pas aisément perçu par des oreilles francophones. Alan Williams a noté que « chez Godard, alors qu'un spectateur [francophone], dans le cas de sons enregistrés in situ, a souvent du mal à déchiffrer les dialogues, les personnages paraissent plus accoutumés que lui aux bruits urbains. *Grâce aux sous-titres, un spectateur étranger a l'impression de comprendre plus facilement que s'il était en situation*<sup>3</sup>. »

Vers le début de *Week-end* (1967), Godard utilise une très forte musique extradiégétique pour couvrir, par endroits, une conversation. Assise sur une table, en sous-vêtements, Corinne (Mireille Darc) raconte à son amant une aventure sexuelle inspirée des deux premiers chapitres de *L'Histoire de l'œil* (1928) de Georges Bataille. Antoine Duhamel, compositeur de la musique du film, explique :

« [Godard] tenait absolument à une intervention musicale sur le long plan-séquence où Mireille Darc dit un texte érotique de Bataille. Là, je devais tenir compte de son minutage total. D'où un lamento de neuf minutes composé pour masquer certaines phrases, ce qui évitait les problèmes de censure. Alors qu'elle

---

<sup>1</sup> La première partie de cet article a été publiée dans *L'Écran traduit* n° 1, printemps 2013, <http://ataa.fr/revue/archives/824>.

<sup>2</sup> Barthélemy Amengual, *Bande à part de Jean-Luc Godard*, Crisnée (Belgique), Yellow Now, 1993, p. 61.

<sup>3</sup> Alan Williams, « Godard's Use of Sound », *Camera Obscura*, n° 8-9-10, automne 1982, p. 197 (c'est moi qui souligne). Toutes les traductions sont de moi, sauf indication contraire.

parle de partouzes, le lamento traduit son dégoût pour la débauche. À l'arrivée, tous les thèmes sont placés là où ils devaient être. Mais parfois cassés, hachés<sup>4</sup>... »

Effectivement, cette scène ne manqua pas d'attirer l'attention des censeurs. Le 17 décembre 1967, la Commission de contrôle interdit le film aux moins de 18 ans, « en raison du caractère obscène de certaines séquences, et notamment du récit fait au début du film par la principale protagoniste dont le sens est nettement perceptible, en dépit des effets de bruitage<sup>5</sup> ». On peut supposer que la démarche de Godard ne consistait pas seulement à éviter le couperet de la censure ou, en tout cas, qu'il n'a pas jugé bon de modifier la bande son après l'avis de la Commission. Les montées intermittentes de cette musique (totalement absente à d'autres moments) produisent un effet qualifié de « voyeurisme auditif » par Amie Siegel : « Dans cette scène, Godard parvient à un effet merveilleux : un équivalent auditif, en quelque sorte, d'un phénomène (le voyeurisme) habituellement dominé par le regard, par la vision. À cet instant-là, pour une fois, c'est le son qui domine<sup>6</sup>. » De son côté, Abé Mark Nornes reprend cette notion dans le chapitre de son livre *Cinema Babel* (2007) qu'il consacre au doublage :

« *Week-end* sortit aux États-Unis en VO sous-titrée, et la première scène du film montre l'une des vertus potentielles de cette forme barbare de traduction qu'on appelle le doublage. L'actrice principale est assise sur une table, très peu vêtue, et évoque ses aventures sexuelles passées. Au grand désarroi du public, des bruits de fond, des effets sonores et une musique étrange vont crescendo puis diminuendo, obligeant les spectateurs à se concentrer sur le récit érotique du personnage. Alors que Godard souligne dans ce passage le phénomène du "voyeurisme auditif", les sous-titres, ironiquement, retranscrivent parfaitement les paroles prononcées. À chaque fois que je visionne ce film, bien que cela m'en coûte de l'admettre, je souhaite en mon for intérieur le voir en version doublée, et je me demande si Godard me pardonnerait, comprendrait ce que je ressens<sup>7</sup>. »

Nous sommes là au cœur du problème : dans ce genre de situation, que retranscrire par le biais des sous-titres ? Peut-on « trop » traduire ? Cela paraît paradoxal, dans la mesure où les sous-titres sont souvent critiqués parce qu'ils ne traduisent « pas assez ». La retranscription intégrale des propos, même ceux qui sont difficilement audibles, pourrait être perçue, bizarrement, comme une forme de perte par rapport au ressenti du spectateur de la version originale. On peut

---

<sup>4</sup> Stéphane Lerouge, *Conversations avec Antoine Duhamel*, Paris, Textuel, 2007, p. 66.

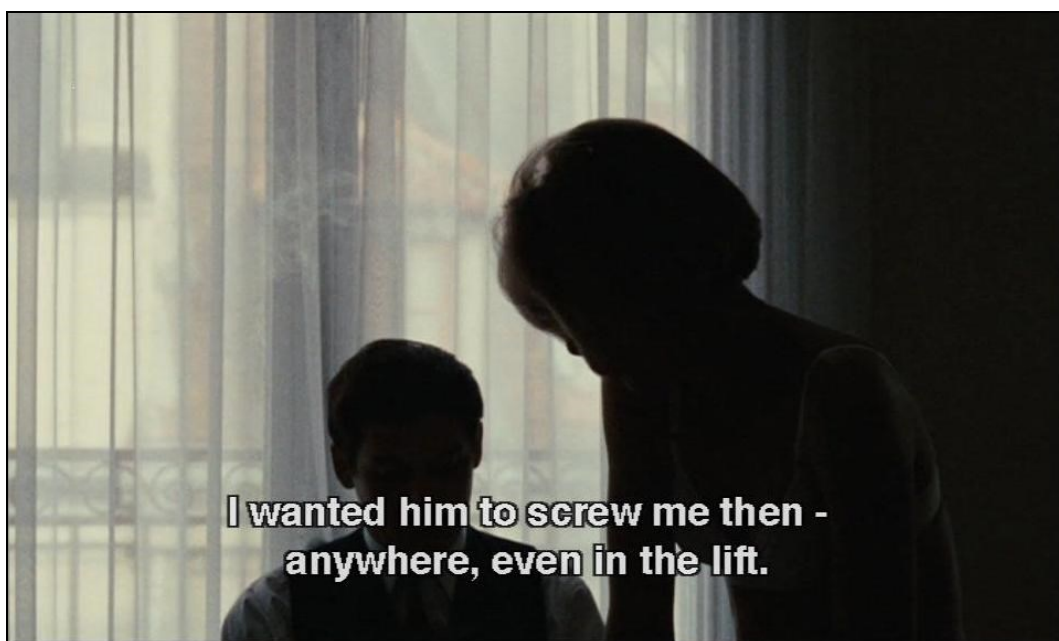
<sup>5</sup> Dossier de censure du film (CNC).

<sup>6</sup> Amie Siegel, « An Aural Equivalent », *Vertigo* [Londres], vol. 2, n° 1, printemps 2001, p. 32. Voir aussi Elisabeth Weis, « Eavesdropping: An Aural Analogue of Voyeurism? », dans Philip Brophy (dir.), *Cinesonic: The World of Sound in Film*, North Ryde (Australie), Australian Film Television & Radio School, 1999, p. 79-107.

<sup>7</sup> Abé Mark Nornes, *Cinema Babel: Translating Global Cinema*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2007, p. 188. On remarquera que sa description de la scène diffère quelque peu de la mienne.

néanmoins soutenir que d'autres pertes peuvent exister à différents niveaux lors de la traduction d'une œuvre audiovisuelle, notamment dans la façon de parler d'un locuteur. Il n'est pas toujours possible de transposer certains aspects : accents régionaux, bégaiements... L'ouïe, dans ce genre de cas, peut donner des indications, pour peu que l'on ait une certaine familiarité avec les sonorités de la langue d'origine. De la même manière, un spectateur peut intégrer l'information qu'un son couvre les paroles, sans que les sous-titres ne répercutent le brouillage en question. D'ailleurs, un point de vue datant de la sortie du film en témoigne ; à l'opposé de Nornes, Andrew Sarris, le critique du *Village Voice*, exprima sa satisfaction de revoir le film sous-titré :

« Lorsque j'ai vu *Week-end* [au festival de Berlin], le dialogue de Mireille Darc, riche en descriptions, était inaudible sur la bande son, comme si Godard dissimulait les détails les plus crus pour créer un effet plus ritualiste. Dans la version maintenant visible à New York, les sous-titres transmettent un message clair, cru, et produisent donc un effet plus sensuel et frappant<sup>8</sup>. »



*Week-end (1967), DVD Gaumont, 2010, sous-titres anglais non signés*

---

<sup>8</sup> Andrew Sarris, *The Village Voice*, 21 novembre 1968 ; repris dans *Confessions of A Cultist: On the Cinema, 1955-1969*, New York, Simon & Schuster, p. 403 (c'est moi qui souligne). Aux États-Unis, le film fut distribué par l'éditeur Grove Press (associé justement à des publications érotiques), avec des sous-titres dus à la traductrice Helen Lane. Voir Wolfgang Saxon, « Helen Lane, a Translator Of Literature, Is Dead at 83 », *The New York Times*, 3 septembre 2004, p. B7.

Aussi étrange et fascinante que puisse paraître cette scène de *Week-end*, un plan d'*Une femme mariée* est encore plus déroutant. « [Dans mes films], on entend l'essentiel », déclarait Godard en 1964, ajoutant : « Moi, je trouve qu'il ne faut s'intéresser qu'à l'essentiel et pas au superflu<sup>9</sup>. » Cette démarche sélective se vérifie pleinement ici. Après une séance de photos, au bord d'une piscine, le personnage principal, Charlotte (jouée par Macha Méril), tue le temps en prenant un verre au bar. Derrière elle se trouvent deux jeunes filles, qui sont identifiées, par le biais de gros plans sur des phrases imprimées, comme « celle qui ne sait pas », assise à droite et jouée par Margaret Le-Van, et « celle qui sait » assise à gauche et interprétée par Véronique Duval. Cette dernière donne à son amie des conseils sur ce qu'il faut faire lors de la première nuit avec un garçon, d'après son expérience personnelle.

J'ai relevé onze textes faisant allusion à ce qui se passe dans ce plan, avec des descriptions parfois très différentes<sup>10</sup>. En effet, comme l'écrit avec justesse Adrian Martin,

« il est facile de décrire erronément ce qui se passe réellement dans les films de Godard, au niveau de l'image et de la bande son. Au cours du processus de description, il est tentant, en particulier, de normaliser les films, d'"égaliser" (comme on le dit en matière d'enregistrement du son et de mixage) les différents éléments qui coexistent dans un état aussi fragmenté et libre de toute attache. De nombreux commentaires sur Godard inventent des intrigues claires et cohérentes, des rapports entre les choses, des relations causales, là où il n'y a rien de tout cela<sup>11</sup>. »

---

<sup>9</sup> Entretien avec Raymond Bellour, *Les Lettres françaises*, n° 1209, 14 mai 1964.

<sup>10</sup> ASC, p. 27 ; John Bragin, « The Married Woman », *Film Quarterly*, vol. 19, n° 4, été 1966, p. 45 ; Philip French, « Une Femme Mariée », dans Ian Cameron (dir.), *The Films of Jean-Luc Godard*, Londres, Studio Vista, 1967, p. 80 ; Wolfgang Suttner, « Tecnica epicizzanti nel cinema di Godard », *Cinema e film*, n° 5-6, été 1968, p. 131 ; Julia Lesage, *Jean-Luc Godard: A Guide to References and Resources*, Boston, GK Hall, 1979, p. 63 ; Nicole Janin-Foucher, « Du générique au mot FIN : le paratexte dans les œuvres de F. Truffaut et de J.-L. Godard (1958-1984) », thèse de doctorat en cinéma, sous la direction de Jean-Louis Leutrat, Université Lyon 2, 1989, tome 2, p. 271 ; Claire Levassor, « Images de l'écrit : les signes graphiques chez Godard », *CinémaAction*, n° 59, 1989, p. 125 ; Barthélemy Amengual, « Parlé » dans Alain Bergala, Jacques Deniel et Patrick Leboutte (dir.), *Une encyclopédie du nu au cinéma*, Crisnée (Belgique), Yellow Now, 1994, p. 275 ; Eliane Meyer, « Quand une femme n'en est pas une: Gendered Spectatorship and Feminist Scopophilia in the early Films of Jean-Luc Godard », dans Diana Holmes et Alison Smith (dir.), *100 Years of European Cinema: Entertainment or Ideology?*, Manchester, Manchester University Press, 2000, p. 118 ; Andy Rector, livret du DVD *Une femme mariée*, Londres, Eureka, 2009, p. 76 ; Slarek, « Une Femme Mariée DVD Review », [http://www.cineoutsider.com/reviews/dvd/f/femme\\_mariee.html](http://www.cineoutsider.com/reviews/dvd/f/femme_mariee.html) ; Ben Saylor, « DVD Verdict Review – Une Femme Mariée », <http://www.dvdverdict.com/reviews/unefemmemariee.php>.

<sup>11</sup> Adrian Martin, « Recital: Three Lyrical Interludes in Godard », dans Michael Temple, James S. Williams et Michael Witt (dir.), *For Ever Godard*, Londres, Black Dog Publishing, 2004, p. 255.



On peut néanmoins affirmer trois choses avec certitude : on voit les deux filles au premier plan, pendant que Charlotte, à l'arrière-plan, écoute ; on entend des bruits extérieurs ; et des mots (en français) apparaissent régulièrement à l'écran, au niveau du dos de Charlotte. Enfin, au niveau formel, il s'agit d'un plan fixe, qui dure 1 minute 28, à 25 images par seconde (64'32"–66'00" sur la copie DVD que je prends pour référence [Gaumont, 2010]).



Deux autres informations permettent de mieux comprendre le contexte : 1) d'après le rapport de scripte, cette séquence, tournée le 8 juillet 1964, est constituée de « texte improvisé<sup>12</sup> » ; 2) la présence de ces sous-titres ne doit rien à la censure, puisqu'ils sont mentionnés dans le script déposé au CNC par les producteurs au moment de la demande de visa et correspondant au premier montage du film<sup>13</sup>. Godard se déclara également d'accord, par concession à la censure, pour « supprimer quelques sous-titres de la séquence entre les deux jeunes filles à la piscine<sup>14</sup> » (sans qu'on sache si cela fut suivi d'effet, ce dont on peut douter

<sup>12</sup> Rapport de scripte, fonds Suzanne Schiffman, BiFi/Cinémathèque française.

<sup>13</sup> Page 57, bobine 8 : « Texte sous-titré optiquement en surimpression par GTC. »

<sup>14</sup> Note de B. Chéramy à A. Peyrefitte, 21 octobre 1964, Centre des archives contemporaines, versement 19870373, article 25, reproduite dans Frédéric Hervé, « Les Enfants du cinématographe et d'Anastasia : la censure cinématographique et la jeunesse

étant donné le nombre de sous-titres de la version finale). Ces sous-titres faisaient donc partie de la version considérée comme terminée par Godard, avant l'avis des censeurs.

Deux questions se posent : à quel point la discussion entre les deux filles est-elle audible ? Quelle fonction remplissent les sous-titres ? Le scénario publié par *L'Avant-scène cinéma* (ci-après : ASC) indique que la conversation est « inaudible, en raison du bruit amplifié du bar<sup>15</sup> ». Dans son résumé du film, Julia Lesage la trouve « presque inaudible ». Deux commentateurs estiment qu'« on perçoit l'essentiel des textes » (Janin-Foucher) ou qu'« on entend suffisamment pour pouvoir comparer avec les sous-titres » (Bragin). Pourtant, après plusieurs visions du film en salles, je ne peux qu'être en désaccord : il est difficile de saisir les mots exacts qu'échangent les filles, même en tendant l'oreille.

On peut établir le statut exact des sous-titres français en les comparant avec les propos des filles. Il s'agit là d'un résumé, mais pas avec les mêmes mots, et pas aux mêmes moments. Certains mots, mais pas tous, peuvent être attribués à l'une ou l'autre des filles. Comme les sous-titres apparaissent sur le dos de Charlotte, certains commentateurs ont estimé qu'ils représentent « ses pensées » (Rector) ou « [son] interprétation de la discussion » (Saylor). Mais de façon générale, c'est l'hypothèse du résumé qui est la plus répandue (ASC, Bragin, Lesage, Levassor, Meyer).

Inaudibles sur les copies 35 mm du film, les paroles des adolescentes sont beaucoup plus perceptibles sur DVD, en raison sans doute d'un mixage trop zélé. Cela a amené un certain nombre d'adaptateurs à aller au-delà de ce qu'un spectateur français est censé percevoir (ou l'était en 1964). En effet, en sous-titrant partiellement cette conversation, le réalisateur a de toute évidence mis l'accent sur l'aspect visuel du plan comme moyen de véhiculer le dialogue, plutôt que sur la bande son. Les sous-titrages n<sup>os</sup> 2, 2bis et 3<sup>16</sup> tentent tous trois de traduire l'intégralité de la discussion, ce qui paraît absurde. Par rapport à *Week-end*, la présence de sous-titres français montre pourtant bien l'importance que le réalisateur accorde au « résumé » qu'il a lui-même fourni.

À cela vient s'ajouter un autre problème : la coexistence des sous-titres anglais traduisant le dialogue et de ceux... traduisant les titres français. Cela perturbe indéniablement la lecture. Le comble est atteint par le sous-titrage n<sup>o</sup> 2bis, qui, sur un même sous-titre, indique à la fois le contenu d'un sous-titre français (sur la ligne supérieure) et la suite du dialogue (sur la ligne inférieure) [voir illustra-

---

en France (1945-1975) », thèse de doctorat en Histoire, sous la direction de Pascal Ory, Université Paris 1, 2012, tome 2, p. 202-205.

<sup>15</sup> *L'Avant-scène cinéma*, n<sup>o</sup> 46, mars 1965, p. 27.

<sup>16</sup> Sous-titrage n<sup>o</sup> 2 : DVD New York Film Annex, 2004 ; sous-titrage n<sup>o</sup> 2bis : DVD Koch Lorber, 2009 ; sous-titrage n<sup>o</sup> 3 : DVD Eureka, 2009.

tion ci-dessous]. Dans le sous-titrage 2ter, l'adaptateur a sagement choisi de ne traduire que les sous-titres français, mais en les interprétant comme exprimant les pensées de Charlotte (comme dans les sous-titrages n° 2 et 2bis), ce qui introduit un récit absent du texte de départ, en conjuguant les verbes employés au passé (voir tableau n° 3).

| Titres français             | ST n° 3                      | ST n° 2bis              | ST n° 2ter                           |
|-----------------------------|------------------------------|-------------------------|--------------------------------------|
| Je dors avec un garçon      | I'm sleeping with a boy      | I sleep with a boy      | <b>I slept</b> with a boy.           |
| Je ne sais pas quoi faire   | I don't know what to do      | I don't know what to do | <b>I did not know</b><br>what to do. |
| Il t'embrassera             | He'll kiss you               | He'll kiss you          | <b>I was embarrassed.</b>            |
| Il te caressera             | He'll caress you             | <b>I was</b> caressed   | <b>I was</b> caressed.               |
| Éteindre la lumière         | Turn off the light           | To turn off the light   | The lights <b>were</b> off.          |
| Il voudra<br>me déshabiller | He'll want me<br>to undress  | He <b>undressed</b> me  | He <b>undressed</b> me.              |
| Il sera tout nu             | He'll be<br>completely naked | <b>I was</b> naked      | <b>I was</b> naked.                  |
| Je serai toute nue          | I'll be completely naked     | <b>Totally naked.</b>   | <b>Totally naked.</b>                |

Tableau 3 : les sous-titres français du « bar de la piscine » et leurs traductions



Enfin, le sous-titrage n° 1 est totalement inexistant dans cette séquence : ni les sous-titres français ni le dialogue ne sont traduits, ce qui est très étonnant et décevant.

### Inaudibilité partielle (2) : le bar de *Vendredi soir*

Je voudrais évoquer un dernier cas d'inaudibilité partielle, qui n'est du reste pas sans lien avec *Une femme mariée* et le travail de Jean-Luc Godard. Dans un livre intitulé *Subtitles: On the Foreignness of Film* (2004), la cinéaste Claire Denis s'entretient avec son confrère canadien Atom Egoyan, co-coordonateur de l'ouvrage. La discussion porte sur une scène du film *Vendredi soir* (2002), qu'elle a réalisé d'après un roman d'Emmanuèle Bernheim<sup>17</sup> (co-scénariste du film avec C. Denis). En voici un extrait :

« Claire Denis : Il y a une scène où Valérie est dans sa voiture. Elle regarde ce qui se passe dans le café : l'homme boit et parle à la fille qui joue au flipper. Elle est à l'extérieur mais elle veut être à l'intérieur ; et c'est quelque chose qui était, qui est ma vie.

---

<sup>17</sup> Emmanuèle Bernheim, *Vendredi soir*, Paris, Gallimard, 1998.

Atom Egoyan : [...] Dans cette scène, on peut à peine entendre le dialogue en français. Mais hier soir, quand j'ai regardé le film, les sous-titres [anglais] restituaient avec une clarté absolue ce qui était dit.

CD : En fait, j'étais contre. J'ai demandé au type qui a fait les sous-titres si on pouvait éventuellement les imprimer avec une lettre ou un mot en moins, de façon artistique, en quelque sorte... Et il m'a répondu que ça n'existait pas en sous-titrage. Soit on met des sous-titres, soit on n'en met pas.

AE : Pourquoi fallait-il sous-titrer cette scène, alors ?

CD : Je ne sais pas. Je n'ai pas osé le dire. [...]

AE : [...] Cela aurait peut-être été l'exemple parfait d'une situation où l'on choisit de ne pas du tout sous-titrer.

CD : Exactement. C'était la première fois que je travaillais avec le type qui a fait les sous-titres. D'habitude, je travaille avec quelqu'un d'autre. J'ai sans doute eu peur. Je ne me suis pas assez fait confiance, je n'ai pas osé ne mettre aucun sous-titre. C'est quelque chose que je regrette maintenant<sup>18</sup>. »

La version du « type qui a fait les sous-titres », dont Claire Denis ne donne même pas le nom, est assez différente<sup>19</sup>. Première divergence factuelle : avant d'écrire les sous-titres anglais de *Vendredi soir*, Ian Burley s'était déjà occupé de ceux de deux autres films de Claire Denis, *J'ai pas sommeil* (1994) et *Vers Nancy* (court-métrage, 2002). Pour *Vendredi soir*, il a travaillé sur une version non mixée, avant l'été 2002. La scène décrite étant alors audible, il l'a sous-titrée normalement. Parti en vacances, il a reçu un appel de la réalisatrice lui expliquant que le mixage de cette scène avait été refait : il lui a donc conseillé d'enlever les sous-titres correspondants. Un certain temps s'est écoulé, jusqu'à ce qu'il ait un choc en lisant l'entretien dans le livre *Subtitles*.

La scène en question dure moins de trente secondes, pour un total de cinq sous-titres. Le contenu même du dialogue (absent du roman de départ) est objectivement anodin : l'homme donne à la jeune fille des conseils pour jouer au flipper. Il est assez difficile de comprendre l'importance que la réalisatrice attache à cet épisode, même si, selon elle, dans ce film avec un scénario aux dialogues « presque totalement absents », « quand un dialogue est rare, il prend une autre valeur<sup>20</sup> ». Les regrets de Claire Denis paraissent, de plus, d'une profondeur toute relative : les sous-titres anglais avaient été réalisés pour la carrière du film à l'étranger, notamment en festivals (il a été montré à Venise), mais rien

---

<sup>18</sup> « Outside Myself », dans Ian Balfour et Atom Egoyan (dir.), *Subtitles: On the Foreignness of Film*, Cambridge (Mass.), MIT Press, 2004, p. 74-75.

<sup>19</sup> Ian Burley, entretien téléphonique avec l'auteur, 31 janvier 2013.

<sup>20</sup> *Synopsis*, n° 21, septembre-octobre 2002, p. 64.

n'empêchait la réalisatrice de les modifier pour la sortie en DVD (l'édition française, chez Arte Vidéo, avec sous-titres anglais, date de 2007).



Il est surtout regrettable que son témoignage ait été repris dans plusieurs recensions de *Subtitles*, dont certaines noircissent le rôle prétendument joué par l'auteur des sous-titres<sup>21</sup>. Tout récemment, on le trouve cité dans un article de Niels Niessen consacré à *Film Socialisme* (2010), le dernier long-métrage en date de Jean-Luc Godard<sup>22</sup>. L'auteur examine notamment les sous-titres en « *Navajo English* » élaborés par le réalisateur pour la projection de son film au festival de Cannes : il s'agissait de sous-titres apparemment en « petit nègre », composés de cinq mots par sous-titre et résumant de façon extrêmement lapidaire les dialogues et les inscriptions écrites apparaissant à l'écran (cartons, etc.)<sup>23</sup>. Niessen n'a pas tort de voir dans ce geste une « critique de la pratique même du sous-titrage » (p. 6). Il cite ensuite un passage de l'entretien avec Claire Denis, puis poursuit en disant que « parfois, les sous-titres traduisent trop » (p. 7). Cependant, dans le cas de *Vendredi soir*, on est en droit de se demander ce qu'un sous-titrage partiel aurait apporté, plutôt que l'absence totale de sous-titres. La dé-

---

<sup>21</sup> Voir Charlotte Garson, « L'écran ventriloque », *Cahiers du cinéma*, n° 599, mars 2005, p. 84-85 ; Paul Thomas, « *Subtitles: On the Foreignness of Film* », *Film Quarterly*, vol. 60, n° 4, été 2007, p. 69. En revanche, cet entretien ne figure dans la bibliographie d'aucune monographie consacrée à Claire Denis.

<sup>22</sup> Niels Niessen, « ACCESS DENIED: Godard Palestine Representation », *Cinema Journal*, vol. 52, n° 2, hiver 2013, p. 1-22. Je citerai désormais les numéros de page dans le corps du texte.

<sup>23</sup> Voir mon article « Godard english cannes: The Reception of *Film Socialisme*'s "Navajo English" Subtitles », *Senses of Cinema*, n° 60, 2011, <http://sensesofcinema.com/2011/feature-articles/godardenglishcannes-the-reception-of-film-socialismes-%E2%80%9Cnavajo-english%E2%80%9D-subtitles/>.

marche de Godard dans son rapport au sous-titrage, aussi contestable qu'elle puisse paraître, est au moins plus cohérente.



### Inaudibilité – qualité

Si les cas de figure abordés jusqu'ici sortent de l'ordinaire, il faut évoquer à présent un aspect plus simple, plus prosaïque, du rapport entre l'audition et le sous-titrage : qu'entend le traducteur ? En effet, dans un grand nombre de cas, les sous-titres anglais des deux films que j'ai particulièrement étudiés (*Une femme mariée* et *Le Gai Savoir*) ont manifestement été réalisés sans l'appui d'une retranscription, et donc « à l'oreille ». Certes, les scripts publiés ne sont pas totalement fiables, même s'ils sont retranscrits après montage final ; mais leur consultation eût permis d'éviter un certain nombre d'erreurs. C'est assez flagrant dans le cas du *Gai Savoir* : on peut ainsi, par exemple, lire « moon » au lieu de « lutte » (c'est « lune » qui a été compris) ; « Kimolé » au lieu de « Guy Mollet » ; « males » au lieu de « images » ; « *The Dictator* » et « *The Lamentess* » pour « *Le Dictateur* » et « *Lola Montès* »... Pour *Une femme mariée* (sous-titrage n° 3), le nom de Mme Céline (pourtant récurrent) est traduit une fois par « Mme Frégier » et l'auteur a entendu « Je ne vais pas attendre » là où Charlotte dit (puis fait) le contraire. Autant souligner une évidence : la fidélité à ce qui se dit à l'écran dépend, en premier lieu, de cette donnée de base qu'est l'accès à une transcription de bonne qualité.

Sur un plan plus général, les sous-titres anglais « refaits et améliorés » vantés par l'éditeur Eureka (sous-titrage n° 3, 2009) sont-ils meilleurs que ceux de 1965 (sous-titrage n° 1) ? Il n'est pas aisé de répondre de façon tranchée à cette

question. Dans le sous-titrage n° 1, l'adaptation elle-même est globalement satisfaisante. En revanche, on relève dans ces sous-titres un certain nombre de défauts, principalement liés à leur côté « daté » : certaines répliques sont omises, même si c'est parfois à bon escient (réponses facilement compréhensibles, par exemple), mais aussi de façon plus dommageable, comme dans le cas des sous-titres français non traduits du « bar de la piscine » ; le découpage des sous-titres ou des lignes n'est souvent pas très heureux ; dans le cas de phrases courant sur plusieurs sous-titres, des points de suspension signalent la fin du premier sous-titre et le début du suivant (convention largement abandonnée aujourd'hui). Enfin, on remarque deux aspects déroutants :

- lorsque des inscriptions sont visibles à l'écran alors qu'on entend des dialogues, elles sont traduites en capitales, sur une ligne de caractères placée au milieu du cadre, tandis que les sous-titres apparaissent plus bas ;
- lorsque l'on entend les pensées de Charlotte, elles sont traduites sous la forme de sous-titres apparaissant progressivement de gauche à droite, puis disparaissant de droite à gauche, comme si les lettres étaient tapées à la machine puis effacées.

Ces deux procédés expérimentaux sont discutables, dans la mesure où ils perturbent la lecture, même si l'effort qu'ils demandent au spectateur peut s'amenuiser à mesure de leur répétition dans le film.

Les sous-titres du DVD édité par Eureka (sous-titrage n° 3) sont indéniablement les meilleurs disponibles sur les DVD anglophones du marché. Fait rare, ils ont d'ailleurs été commentés, quoique parfois avec des précautions oratoires : selon un journaliste, ils « *semblent* proposer une traduction plus efficace<sup>24</sup> », tandis qu'un autre parle de « sous-titres plus consciencieux que d'ordinaire<sup>25</sup> ». Assez naïvement, il ajoute, dans un forum de discussion sur Internet, que les sous-titres « font un réel effort pour traduire tout ce qui est pertinent, *même si cela veut dire qu'ils n'apparaissent que pendant une demi-seconde, glissant la traduction d'un texte à l'écran au milieu d'une conversation*<sup>26</sup> » – ce qui soulève ici, incidemment, la question des critères à employer pour juger de la qualité d'un sous-titrage. Ce commentaire souligne aussi, bien qu'involontairement, le principal défaut de ces sous-titres : bien que la traduction soit généralement bonne, ils sont souvent trop littéraux. Ils défilent trop vite et sont difficiles à lire. Le sous-

---

<sup>24</sup> Gary W. Tooze, « Une Femme Mariée », [dvdbeaver.com](http://www.dvdbeaver.com/film2/DVDReviews32/a_married_woman.htm), avril 2009 [http://www.dvdbeaver.com/film2/DVDReviews32/a\\_married\\_woman.htm](http://www.dvdbeaver.com/film2/DVDReviews32/a_married_woman.htm) (dernière consultation le 3 février 2013). C'est moi qui souligne.

<sup>25</sup> Michael Brooke, *Sight & Sound*, juin 2009, p. 85.

<sup>26</sup> MichaelB [Michael Brooke], [criterionforum.org](http://www.criterionforum.org/forum/viewtopic.php?f=14&t=9377&start=15), 10/4/2009 <http://www.criterionforum.org/forum/viewtopic.php?f=14&t=9377&start=15> (dernière consultation le 3 février 2013) (c'est moi qui souligne).



titrage n° 1, lui, est beaucoup plus condensé (voir le tableau 4 pour quelques exemples), même si, bien évidemment, cela seul ne suffit pas à compenser les défauts associés aux sous-titres de 1965.

| Texte français   | Sous-titrage n° 3   | Sous-titrage n° 1                       |
|--|---|---|
| Si je te demandais quels sont tes défauts, qu'est-ce que tu dirais ? | If I asked you what your flaws are, what would you say? (54 caractères) | What do you think your faults are? (34) |
| Tiens, j'ai envie d'écouter celui-là.                                | I'd like to listen to this one. (31)                                    | Let's play this one. (20)               |
| Il y a une question que je voulais [sic] toujours vous poser...      | There's a question I've always wanted to ask you... (49)                | I've always wanted to ask you... (30)   |

Tableau 4 : exemples de comparaison entre les sous-titrages n° 1 et 3

## Conclusion

Sous-titrer plus, est-ce sous-titrer trop ? Mieux ? La réponse, comme on le voit, n'est pas aisée. Les exemples présentés ici peuvent paraître marginaux, mais ils me semblent pertinents dans le cadre de la pratique du sous-titrage, où l'adaptateur, comme on le sait, « s'adapte » à son tour à ce qu'il traduit. On ne peut parler de « quantité » en matière de sous-titrage (traduire ou non) sans évoquer la qualité même des sous-titres et l'information qu'ils véhiculent pour leurs lecteurs.

Dans le corpus étudié ici, celui de l'édition DVD du cinéma d'auteur, on peut regretter que le soin apporté à d'autres aspects (présentation, interactivité, bonus...) ne concerne pas toujours le sous-titrage, quand bien même cela demanderait, on l'a vu, un certain effort au vu des défis particuliers que présentent les œuvres.

## Remerciements et précisions

Je remercie Ian Burley, Pierre Chaintreuil et Yann Malherbe (CNC), Frédéric Hervé, Carol O'Sullivan, Andy Rector, Coralie Van Rietschoten et Anne-Lise Weidmann.

Je remercie tout particulièrement Laure Gaudenzi pour m'avoir permis la consultation de la copie d'*Une femme mariée* conservée à la Cinémathèque Univer-

sitaire, ainsi que François Minaudier et Coralie Van Rietschoten pour m'avoir aidé lors de son visionnage.

J'ai présenté une version antérieure (et sensiblement différente) de ce texte, intitulée « Subtitling the Inaudible? Subjectivity in Audiovisual Translation », au 3<sup>e</sup> colloque Media For All (Anvers, Belgique, 2009), où je représentais l'ATAA.

Peu avant l'achèvement de ce texte, j'ai pris connaissance d'un article abordant « la voix non entendue dans le cinéma sonore » et proposant une première typologie de ce phénomène peu étudié, pour lequel l'auteur propose le nom de « voice-out<sup>27</sup> ». Je n'ai malheureusement pas pu en tenir compte pour la rédaction de mon article.

## L'auteur

Samuel Bréan, membre du comité de rédaction de *L'Écran traduit* et secrétaire actuel de l'ATAA, est traducteur d'anglais et d'allemand depuis 2002, dans l'audiovisuel et l'édition. Il a publié des articles dans les revues en ligne *Senses of Cinema* et *InMedia*, ainsi que sur le blog de l'ATAA.

---

<sup>27</sup> Justin Horton, « The Unheard Voice in the Sound Film », *Cinema Journal*, vol. 52, n° 4, été 2013, p. 3-24.

## Quand l'image traduit l'image : « doubler » le texte à l'écran

Carol O'Sullivan

Un film est une combinaison de nombreux codes signifiants, que l'on classe généralement en deux grandes catégories : les codes visuels et les codes sonores<sup>1</sup>. Bien que la spécificité du cinéma repose sur l'interaction de cette multiplicité de codes, certains d'entre eux sont, en pratique, plus égaux que d'autres. Les chercheurs en cinéma et les cinéphiles ont longtemps accordé plus d'importance à l'image qu'au son, d'une manière générale. On sait, par exemple, que certains films projetés par Henri Langlois à la Cinémathèque française étaient montrés sans aucune traduction. A contrario, les chercheurs en traduction s'intéressent davantage aux dialogues et ont tendance à définir les modes de traduction audiovisuelle en fonction de leur traitement du texte. Le sous-titrage consiste en une traduction écrite des dialogues, qui apparaît en surimpression en bas de l'écran ; le doublage désigne l'opération de substitution de dialogues réenregistrés dans la langue cible aux dialogues originaux. Dans le cas de la *voice-over*, de nouveaux dialogues généralement dits par un, voire deux comédiens, viennent se superposer aux dialogues originaux.

On présume, suivant le mode de traduction utilisé, que seuls certains codes du film sont transposés, à la différence de la traduction littéraire par exemple, où chaque élément (le texte, les codes typographiques, la mise en page, les illustrations, la couverture, etc.) est transposé d'une façon ou d'une autre. Si le sous-titrage permet de préserver les codes sonores de l'œuvre, la superposition des titres à l'image en altère la composante visuelle. À l'inverse, le doublage et la *voice-over* ne modifient pas les codes visuels, mais entraînent un remplacement ou un ajout d'éléments sonores. Bien entendu, il s'agit là de généralisations, mais celles-ci influent considérablement sur notre manière d'envisager la recherche en traduction audiovisuelle, et surtout, sur la façon dont les formes de traduction audiovisuelle sont proposées au public, comme par exemple au travers des différentes options de visionnage d'un DVD. Avec ce support, les films disposent généralement de plusieurs pistes de sous-titres et/ou de pistes audio distinctes. Le spectateur peut ainsi, grâce à un menu interactif, choisir la version du film qu'il préfère regarder. Cette configuration suppose que le texte filmique,

---

<sup>1</sup> Voir Dirk Delabastita, « Translation and the Mass Media », dans Susan Bassnett et André Lefevere (dir.), *Translation, History and Culture*, Londres, Cassell, 1990, p. 101-102 ; Frederic Chaume, *Audiovisual Translation: Dubbing*, Manchester, St. Jerome, 2012, p. 100-118 ; 172-176.

autrement dit la succession d'images ou de plans, est immuable, et qu'il lui suffit d'être accompagné de sous-titres ou de voir sa bande-son remplacée par des dialogues doublés pour fonctionner de manière cohérente dans la langue cible.

Toutefois, il est aisé de démontrer la fragilité de ces certitudes quant aux éléments que la traduction laisserait « intacts » dans les films traduits. Par exemple, il est généralement admis que le sous-titrage permet de profiter du film original dans son authenticité. Selon Jorge Díaz Cintas, « l'un des avantages majeurs de ce mode de traduction tient au fait qu'il respecte l'œuvre originale, dans la mesure où celle-ci demeure inchangée, le texte de la langue cible étant simplement ajouté<sup>2</sup>. » De même, Richard Kilborn souligne que « le texte original reste intact malgré la présence des sous-titres<sup>3</sup>. » Pourtant, outre le fait que le visionnage d'un film avec ou sans sous-titres renvoie à deux expériences bien différentes<sup>4</sup>, le texte filmique lui-même peut être modifié : un film peut être coupé ou sous-titré pour une sortie à l'étranger, dans un but commercial ou pour des raisons de censure (voire les deux<sup>5</sup>). Le format de l'image peut changer lorsque le film est édité sur un nouveau support, ce qui a une incidence non seulement sur l'image en elle-même, mais aussi sur la visibilité ou la disposition des sous-titres.

De même, la bande-son n'est pas le seul élément qui subit des modifications en cas de doublage. Les technologies numériques permettent diverses manipulations de l'image ; lorsque les *anime* [dessins animés japonais] sont doublés à destination des États-Unis, des « digikinis » ou vêtements virtuels peuvent être ajoutés afin de limiter les scènes de nudité à l'écran<sup>6</sup>.

---

<sup>2</sup> Jorge Díaz Cintas, « Audiovisual Translation in the Third Millennium », dans Gunilla M. Anderman et Margaret Rogers (dir.), *Translation Today: Trends and Perspectives*, Clevedon, Multilingual Matters, 2003, p. 202.

<sup>3</sup> Richard Kilborn, « “They Don't Speak Proper English”: A New Look at the Dubbing and Subtitling Debate », *Journal of Multilingual and Multicultural Development*, vol. 10, n° 5, 1989, p. 426.

<sup>4</sup> Voir Carol O'Sullivan, *Translating Popular Film*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2011, p. 143-175.

<sup>5</sup> Voir par exemple Lisa Dombrowski, « Miramax's Asian Experiment: Creating a Model for Crossover Hits », *Scope*, n° 10, 2008, en ligne à l'adresse <http://www.scope.nottingham.ac.uk/article.php?issue=10&id=988>, à propos de la collaboration entre Miramax et le réalisateur Zhang Yimou pour la version finale du film *Hero*.

<sup>6</sup> Voir par exemple Laurie Cubbison, « Anime Fans, DVDs, and the Authentic Text », *The Velvet Light Trap*, n° 56, automne 2005, p. 45-57, concernant la manipulation des éléments visuels des *anime* pour leur exploitation à l'étranger.

## Les mots silencieux du cinéma

Bien avant l'apparition des technologies numériques, une certaine catégorie d'images faisait déjà l'objet de manipulations lors de la traduction : ce que j'appellerais les « mots silencieux » du cinéma, c'est-à-dire tout type de texte présent dans l'image ; c'est ce que Dirk Delabastita désigne sous le nom « d'éléments visuels verbaux ». Frederic Chaume, quant à lui, les nomme « codes graphiques<sup>7</sup> ». Ce sont là des éléments communs à tous les films. Ils peuvent apparaître sous forme de textes écrits filmés ou bien de titres surimpressionnés. Par exemple, les génériques fournissent des métadonnées. Affiches, panneaux ou publicités en tout genre peuvent faire partie des éléments du décor. Les titres ou les intertitres permettent d'explicitier les informations nécessaires au développement de l'intrigue du film (« pendant ce temps, au ranch... »). Les personnages peuvent écrire et lire des textes manuscrits ou imprimés de toute sorte.

C'est à cette catégorie que je vais m'intéresser tout particulièrement ici : les textes diégétiques (faisant partie de l'univers narratif) sur lesquels l'attention du spectateur est attirée, par exemple au moyen d'inserts<sup>8</sup>. À l'époque du cinéma muet, ces inserts étaient chose courante : ils permettaient de remplacer les cartons de dialogues ou les intertitres extradiégétiques et leur voix narrative omnisciente. *Tabou* (*Tabu: A Story of the South Seas*, F.W. Murnau, 1931), film de la fin du muet, est particulièrement représentatif de cette pratique : les textes diégétiques y sont en effet plus nombreux que les textes extradiégétiques. Datant des débuts du parlant, *Vampyr* (1932) de Carl Dreyer est un bon exemple de film dont l'intrigue repose essentiellement sur les inserts textuels : les plans des pages d'un livre sur les vampires jouent un rôle primordial quant à l'exposition du récit. Par la suite, les réalisateurs ont continué à utiliser largement les inserts de titres de journaux, de lettres, de télégrammes, d'affiches et d'autres textes écrits (et, plus récemment, d'écrans de téléphones portables et d'ordinateurs) pour créer des effets de mise en scène et communiquer des éléments narratifs essentiels. À l'âge d'or du cinéma classique, ils étaient très présents dans les œuvres de cinéastes tels que Fritz Lang ou Alfred Hitchcock.

Dans le cas des films sous-titrés, les inserts textuels ne posent généralement pas de problèmes particuliers. Leur contenu peut être restitué par les sous-titres de la même manière que pour les dialogues. Le traducteur doit décider du degré

---

<sup>7</sup> Dirk Delabastita, *op.cit.* ; Frederic Chaume, *op.cit.*

<sup>8</sup> Carol O'Sullivan cite ici une définition de l'insert issue d'un ouvrage américain : Christopher Riley, *Hollywood Standard: The Complete and Authoritative Guide to Script Format and Style* (2<sup>e</sup> éd.), Studio City, Californie, Michael Wiese Productions, 2009, p. 11. [<http://ataa.fr/revue/archives/2387>]. Dans son *Vocabulaire technique du cinéma* (Paris, Nathan, 1999), Vincent Pinel distingue deux types d'inserts, les plans d'objets et les plans comportant un « titre ou texte introduit dans la continuité visuelle » (p. 208). [NdE]

de pertinence du texte à l'écran en fonction du public cible : lorsque le texte est sémantiquement « actif » et signifiant, il doit être sous-titré si possible ; s'il s'apparente plutôt à du « bruit visuel », il peut rester non sous-titré.

Le problème est tout autre pour les films doublés. Tandis que les personnages doublés dans la langue cible évoluent dans l'univers du film, celui-ci est toujours empreint d'éléments écrits de la culture source (panneaux, affiches ou inscriptions dans la langue originale). La composition du plan et la mise en scène permettent au spectateur de juger du degré de pertinence de l'information présente à l'écran. Tantôt les informations présentées sous cette forme sont insignifiantes, tantôt elles sont indispensables à la compréhension de l'intrigue. Puisque le doublage permet, par définition, d'offrir au spectateur une traduction orale, les inserts utiles sont parfois traduits par une voix *off* dans certains films doublés<sup>9</sup>. Cela peut toutefois devenir une source de distraction pour le spectateur ou créer des incohérences linguistiques, puisque la langue source est toujours présente à l'écran.

Une autre solution, plus radicale, consiste à supprimer l'insert et à compenser la perte d'information en déplaçant les éléments, par exemple à un autre endroit du dialogue. Aujourd'hui, les inserts importants sont parfois sous-titrés dans les films doublés, dans la mesure où la pratique de la traduction audiovisuelle offre une plus grande flexibilité. En revanche, durant les premières décennies du cinéma parlant, on préférait recréer les inserts dans la langue cible. De nouveaux inserts étaient tournés puis intégrés à la bande image d'origine, de sorte que l'histoire ainsi recrée était entièrement adaptée au public cible, sur les plans à la fois visuel et sonore. Selon Edmond Cary, le doublage est une forme de traduction plus complète que les autres formes : « Ne sera-ce pas la gloire de notre siècle d'avoir donné naissance à un genre de traduction [...] qui [...] accepte toutes les servitudes des autres genres, qui peut prétendre au titre de traduction *totale*<sup>10</sup> ? » (Le souci de l'auteur était ici de s'éloigner d'une traduction basée uniquement sur le texte au sens strict, mais il ne fait pas directement allusion au doublage de l'univers narratif. Gardons toutefois à l'esprit que Cary écrivait dans les années 1950 et 1960, et qu'il devait être habitué aux inserts textuels traduits qui étaient alors courants dans les films hollywoodiens.) Si, d'après la formule de Ginette Vincendeau, la production de « versions multiples » revenait à « doubler le corps de l'acteur », la pratique de retourner des inserts textuels avait pour effet de « doubler » l'environnement physique<sup>11</sup>. On peut donc identifier cette pratique comme une forme pré-numérique de localisation, telle que la définit Reinhard Schäler : « l'adaptation linguistique et culturelle du contenu aux exigences et aux

---

<sup>9</sup> Voir Michel Chion, « Entendre une langue, en lire une autre au cinéma », *Kinephanos* vol. 3, n° 1, 2012, p. 15. En ligne à l'adresse [www.kinephanos.ca](http://www.kinephanos.ca).

<sup>10</sup> Edmond Cary, « La traduction totale », *Babel*, vol. 6, n° 3, septembre 1960, p. 115 (c'est l'auteur qui souligne).

<sup>11</sup> Ginette Vincendeau, « Hollywood Babel », *Screen*, vol. 29, n° 2, 1988, p. 34.

caractéristiques du marché étranger<sup>12</sup>. »

Les figures 1 à 4 ci-dessous fournissent des exemples d'inserts textuels localisés. Les exemples du présent article sont tous extraits de films en prise de vue réelle. Le film d'animation étant un cas à part, je n'en parlerai pas ici.

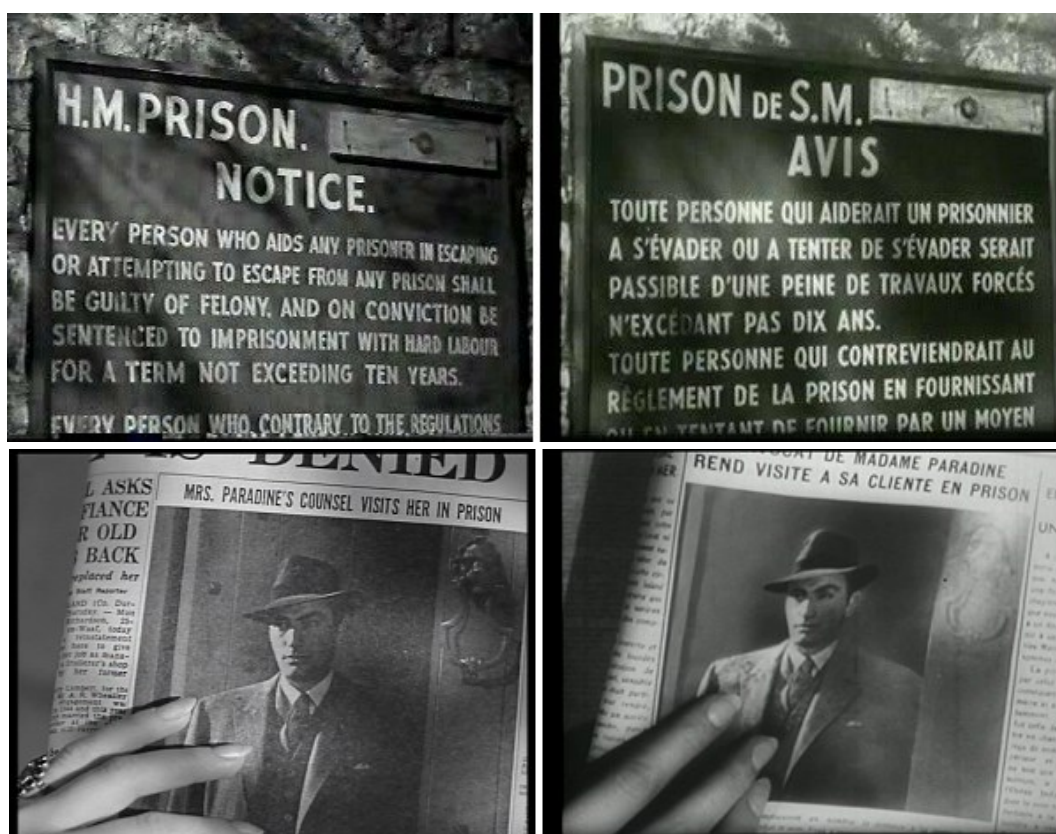


Figure 1 : inserts textuels extraits de *The Paradine Case* (Alfred Hitchcock, 1947) et du *Procès Paradine* (sorti en France en 1949)

---

<sup>12</sup> Reinhard Schäler, « Localization and translation », dans Yves Gambier et Luc van Doorslaer (dir.), *Handbook of Translation Studies*, Amsterdam, John Benjamins, 2010, vol. 1, p. 109.

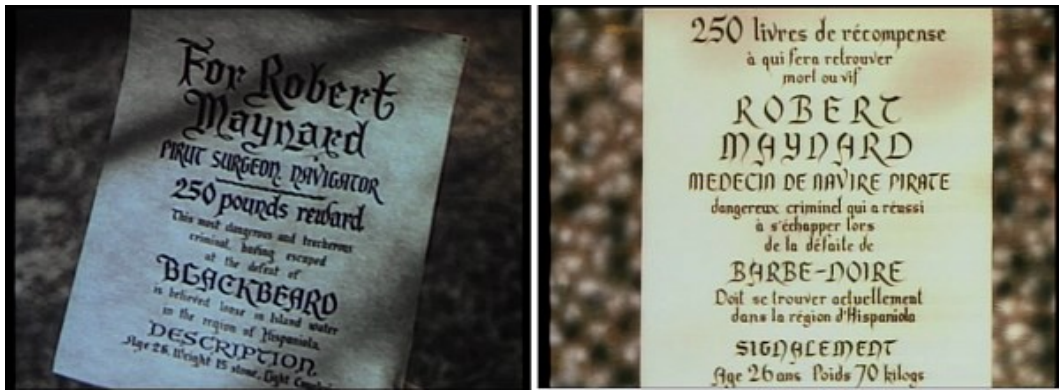


Figure 2 : insert textuel extrait de *Blackbeard the Pirate* (Raoul Walsh, 1952) et de *Barbe-Noire le pirate*



Figure 3 : inserts textuels extraits de *Suspicion* (Alfred Hitchcock, 1941) et de ses versions française et italienne *Souçons* et *Il sospetto*

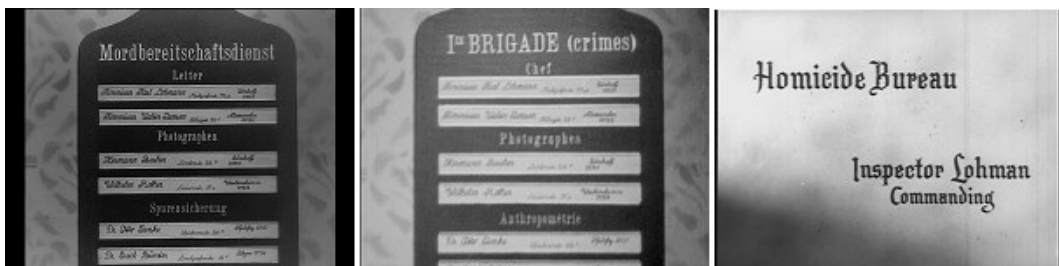


Figure 4 : un insert textuel représentant la liste des membres de la brigade criminelle de l'inspecteur Karl Lohmann dans *Das Testament des Dr. Mabuse* (Fritz Lang, 1933), dans sa version française contemporaine *Le Testament du docteur Mabuse*, co-réalisée par A. René Sti, et dans sa version américaine doublée et remontée, *The Crimes of Dr. Mabuse*, sortie en 1951

Toutefois, le texte diégétique n'était pas le seul à être ainsi altéré. Les génériques étaient systématiquement recréés dans la langue cible, pratique qui a toujours cours aujourd'hui. Les éléments préliminaires tels que les prologues et



les épigraphes devaient également être traduits :

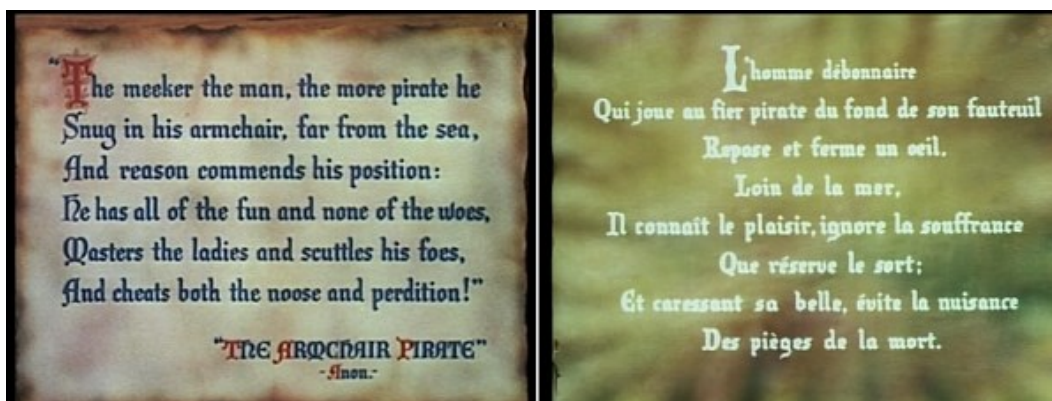


Figure 5 : poème figurant en épigraphe de Blackbeard the Pirate et de Barbe-Noire le pirate

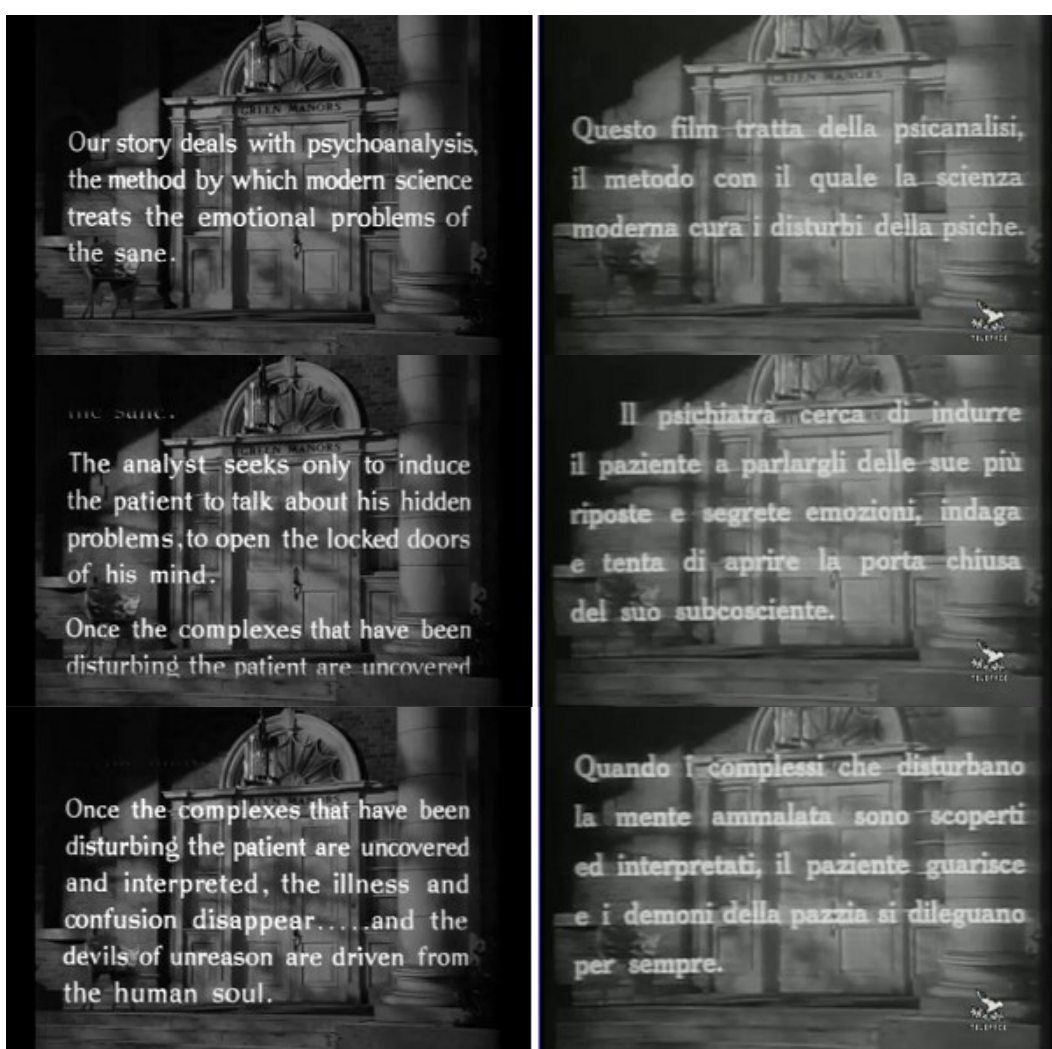


Figure 6 : prologue de Spellbound (La Maison du docteur Edwardes, Alfred Hitchcock, 1945) et sa version italienne Io ti salverò [Je te sauverai].

Le texte apparaît sous la forme d'un déroulant dans la version anglaise, mais il est présenté sous forme de cartons statiques dans la version italienne

La pratique du retournage des inserts soulève d'importantes questions. Dans quelles conditions ce travail était-il effectué, à quel endroit et à quel stade de la réalisation ? On peut supposer que ces versions localisées faisaient partie des premières versions doublées sorties en salle, mais je ne dispose pas de preuves documentaires pour étayer cette hypothèse. Quelles contraintes, technologiques ou autres, régissaient cette pratique ? Comme l'a souligné Karin Littau, les outils et les technologies ont des conséquences directes sur la pratique et la théorie de la traduction<sup>13</sup>. Bien sûr, ils exercent également une influence considérable sur la production cinématographique. Autre question : y avait-il un lien entre le statut des inserts textuels comme composante esthétique du film et les pratiques de la traduction audiovisuelle<sup>14</sup> ? Quels aspects de la théorie de la traduction peuvent expliquer au mieux les choix de traduction ? De quelle manière les éléments traduits interagissent-ils avec les autres éléments du film ? Quelle incidence cette pratique avait-elle sur l'accueil public et critique des films ?

## Réalisation et traduction

Tout d'abord, précisons que ce sujet concerne à la fois les domaines de la réalisation et de la traduction. D'une certaine façon, ces plans pourraient être considérés comme n'importe quel insert. Leur temps d'apparition à l'écran et leur degré d'importance varient suivant les œuvres : ils peuvent n'apparaître que très brièvement ou jouer un rôle primordial d'un film à l'autre. Ainsi, *Le Testament du docteur Mabuse* compte quelque 35 textes écrits, sans compter les génériques, qui ont nécessité une recreation ou une traduction dans la version anglaise. Seuls quelques-uns d'entre eux sont des répétitions de plans, ou des gros plans de plans plus larges. Ils reflètent à la fois l'importance thématique et documentaire que Lang accordait à la présence des inscriptions dans les lieux publics (voir également son film précédent, *M le maudit*) et l'importance narrative des griffonnages frénétiques du docteur Mabuse. Dans *Suspicion*, d'Alfred Hitchcock, environ 25 de ces plans permettent de créer des effets de suspense et de surprise, et de faire avancer l'intrigue<sup>15</sup>. D'un point de vue technique, la quantité d'inserts à retourner pour localiser les films exigeait sans doute une solide organisation, avec un casting supplémentaire (on notera par exemple la « doublure » des mains, souvent visibles à l'écran lors de la lecture de lettres), la reconstitution de la lumière, des décors, du graphisme, etc. On procédait à l'insertion minutieuse de

---

<sup>13</sup> Voir Karin Littau, « First Steps towards a Media History of Translation », *Translation Studies*, vol. 4, n° 3, 2011, p. 261-281.

<sup>14</sup> À propos des inserts comme composante esthétique du film, voir Barry Salt, « The Shape of 1999: The Stylistics of American Movies at the End of the Century », *New Review of Film and Television Studies*, vol. 2, n° 1, 2004, p. 61-85.

<sup>15</sup> Les chiffres sont approximatifs, en partie parce que le nombre d'inserts varie d'une version à l'autre selon le montage.

ces plans dans la copie de la version originale du film envoyée aux studios de doublage (voir ci-dessous). Tous ces aspects font partie du procédé global de localisation.

Concrètement, les inserts textuels doivent aussi être traduits. Comme le montre le prologue de *Spellbound* (fig. 6) en anglais et en italien, les inserts textuels peuvent être assez denses. Le poème qui ouvre *Blackbeard the Pirate* à la manière d'une épigraphe (fig. 5) présente un véritable défi de traduction. Le traducteur doit-il reproduire les effets textuels tels que les rimes et le style langagier « d'époque », et si oui, dans quelle mesure ? La connotation humoristique et ironique du poème doit également être rendue dans la version traduite.

Si dans certains plans, les éléments originaux étaient reproduits aussi fidèlement que possible, notamment du point de vue de l'agencement du texte et de la typographie (voir, par exemple, les plans du *Procès Paradine* de la figure 1), d'autres étaient adaptés. Dans l'épigraphe de *Barbe-Noire le pirate*, on identifie plusieurs changements textuels. La versification et la métrique sont modifiées ; le faux nom d'auteur et les guillemets disparaissent. La qualité esthétique est également plus limitée dans la version traduite : la majuscule initiale y est moins soignée et la palette de couleurs moins marquée.

Les noms sont souvent adaptés, tout comme dans les dialogues doublés eux-mêmes. Dans *Suspicion*, George Melbeck, le patron de Johnnie Aysgarth devient *Georges Melbeck* en français et *Giorgio Melbeck* en italien. Même des éléments assez insignifiants sont parfois consciencieusement transposés, comme l'enveloppe dotée d'une adresse extraite de *Suspicion* (fig. 7), dont la dénomination « High Street » a été littéralement rendue par « Rue Haute ». Une telle traduction serait incongrue aujourd'hui. Le titre typiquement britannique « Esquire » a été traduit par « Capitaine »<sup>16</sup>.

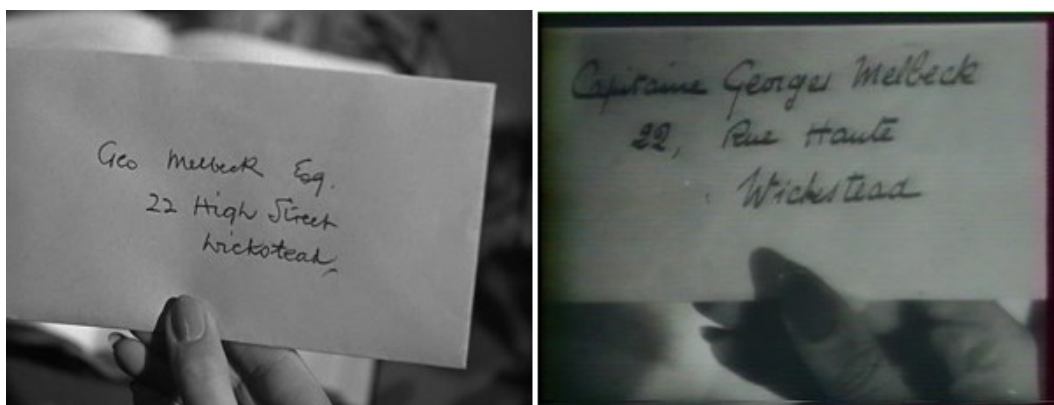


Figure 7 : localisation d'un nom et d'une adresse dans *Suspicion/Soupons*

---

<sup>16</sup> L'appellation *Esquire* est ici à prendre au simple sens de « Monsieur ». [NdE]

Le nom de Lina McLaidlaw, l'héroïne de *Suspicion* interprétée par Joan Fontaine, est rendu de multiples façons : Lina Mac Laidlan en italien ; Lina Mc Kinlaw en français (fig. 8).

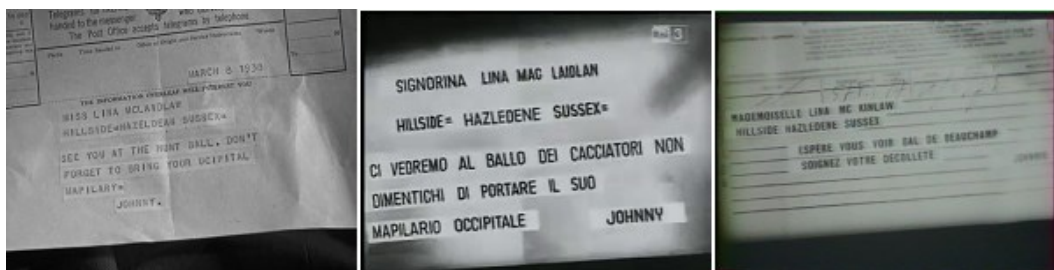


Figure 8 : les différentes orthographes du nom de Lina McLaidlaw dans les versions italienne et française de *Suspicion*

L'ami et associé de son mari est désigné sous différents noms : Gordon Cochrane Thwaite (anglais), Gordon Thwaite (italien) et Gordon Wells (français) (voir fig. 3). Dans la version française de *While the City Sleeps* (*La Cinquième Victime*, Fritz Lang, 1956), le personnage d'Edward Mobley est rebaptisé Jack Mobley, et les inserts textuels de cette version respectent cette cohérence.

On pourrait envisager l'adaptation des noms à travers le prisme de la théorie de la domestication et de « l'étrangéisation » de Lawrence Venuti<sup>17</sup>. Plutôt que de favoriser un effet « étrangéisant », ces choix de traduction semblent faire du film traduit un texte naturel dans la langue cible, autant qu'il est possible. On trouve parfois, cela dit, des incohérences. Dans *Spellbound*, le protagoniste masculin joué par Gregory Peck est présenté sous le nom de « docteur Anthony Edwardes », mais il apparaît très vite qu'il n'est pas Edwardes et souffre d'une amnésie traumatique. C'est la comparaison de sa signature avec la signature authentique d'Edwardes qui prouve au docteur Constance Petersen, interprétée par Ingrid Bergman, qu'Edwardes n'est pas celui qu'il croit être. Dans la version italienne, *Io ti salverò*, le prénom d'Edwardes est culturellement adapté en « Antonio<sup>18</sup> ». Cela pose un problème pour la présentation des signatures.

<sup>17</sup> Lawrence Venuti, *The Translator's Invisibility: A History of Translation*, Londres/New York, Routledge, 1995.

<sup>18</sup> Ceci est conforme aux lois culturellement protectionnistes alors en vigueur en Italie, qui interdisaient toute inscription en langue étrangère à l'écran. Le 22 octobre 1930, selon un décret du ministère de l'Intérieur, aucun film contenant « des éléments de langue étrangère, même en infime quantité » (« *del parlato in lingua straniera, seppure in misura minima* ») ne pouvait être diffusé. Voir Mario Paolinelli et Eleonora di Fortunato, *Tradurre per il doppiaggio*, Milan, Hoepli, 2005, p. 6-7. Voir aussi Gerardo di Cola, *Le voci del tempo perduto: La storia del doppiaggio e dei suoi interpreti dal 1927 al 1970*, Chieti, ÈDICOLA Editrice, 2004, p. 21.

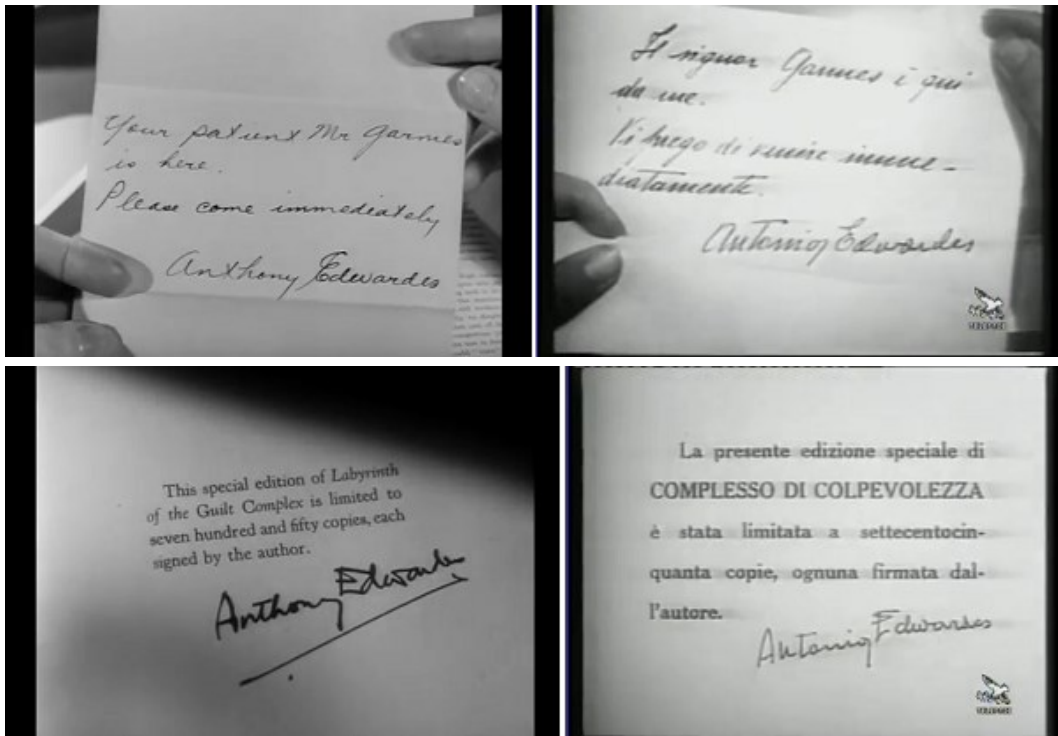


Figure 9 : adaptation des noms propres dans Spellbound/ Io ti salverò

Comme le montre la figure 9, l'insert italien ajoute « io » à la fin du nom, tout en gardant apparemment (et étrangement) la longue queue du « y ». Lors de la comparaison des signatures, cependant, la version italienne conserve l'insert anglais (fig. 10).

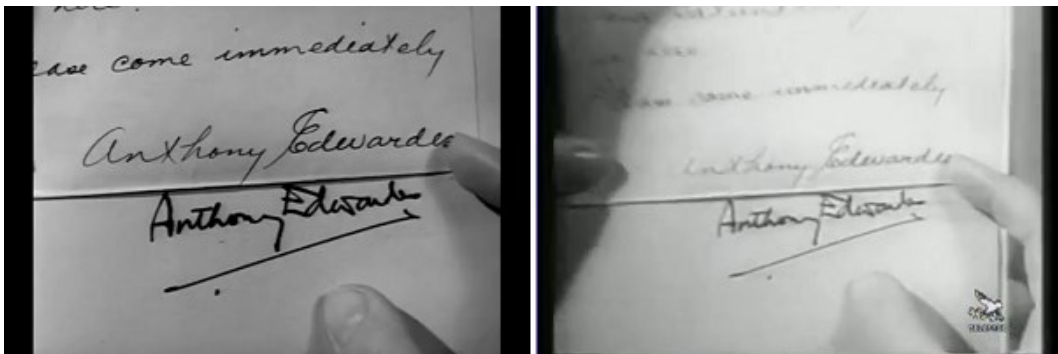


Figure 10 : la comparaison des deux signatures dans Spellbound (le même plan est reproduit)

Rien ne semble justifier cette incohérence, puisque les objets profilmiques italiens avaient déjà été créés et auraient pu être juxtaposés dans la version italienne comme dans la version anglaise. Il pourrait s'agir tout simplement d'un oubli.

## Inserts textuels et montage

Tout texte diégétique à l'écran n'apparaît pas nécessairement sous la forme commode d'un insert<sup>19</sup>. Un texte faisant partie intégrante de l'action pose notamment des problèmes de montage et de continuité plus complexes. Dans *Barbe-Noire le pirate*, alors que le chirurgien du bateau, Robert Maynard, est en train d'opérer Barbe-Noire sous la contrainte, on lui tend un billet lui ordonnant de tuer le pirate. Les mains à l'image montrent que le tournage de l'insert français a été fait avec un autre acteur. Les changements de plan saccadés et grossiers dans la version française reflètent la difficulté d'intégrer les nouveaux plans de façon fluide au reste de l'action.



Figure 11 : le billet dans *Barbe-Noire le pirate*, en anglais et en français

Dans *Spellbound*, l'héroïne se rend à la bibliothèque de l'hôpital afin d'y trouver un exemplaire du livre *Labyrinth of the Guilt Complex* [Le Labyrinthe du complexe de culpabilité], dont l'auteur est le nouveau directeur, le docteur Anthony Edwardes. On voit un plan d'une rangée de livres et une main qui se saisit de l'un d'eux. Le gros plan sur les livres est recréé dans la version italienne (fig. 12).



Figure 12 : *Labyrinth of the Guilt Complex* en anglais et en italien dans *Spellbound/ Io ti salverò*

<sup>19</sup> Sur la difficulté de délimiter et de définir les inserts, voir Robert Stam, Robert Burgoyne et Sandy Flitterman-Lewis, *New Vocabularies in Film Semiotics: Structuralism, Post-structuralism and Beyond*, Londres/New York, Routledge, 1992, p. 40-42.

Dans la version anglaise, il n'y a qu'un seul plan, où l'on voit d'abord les dos des livres, puis la main venant saisir celui d'Edwardes. Dans la version italienne, un plan fixe sur les livres est intercalé, puis un changement de plan ramène au plan original ; on voit très clairement, bien que brièvement, que le livre pris sur l'étagère est la version anglaise.

Un problème similaire apparaît plusieurs fois dans *While the City Sleeps*, intitulé en français *La Cinquième Victime*. Au début du film, un policier inspecte les lieux d'un crime ; l'assassin a griffonné des mots sur le mur. L'homme apparaît en plan moyen et le graffiti est visible derrière lui. Puis, gros plan sur le graffiti. Dans la version française, on voit d'abord les mots en anglais derrière le personnage, mais l'insert avec le graffiti a été filmé une nouvelle fois en français.

Plus tard, dans le même film, on voit un gros titre de journal, en partie caché par un verre. Le gros plan sur le journal a été refilmé en français et inséré, mais le reste du plan, où la main se saisit du verre, provient de la version originale (fig. 13).



Figure 13 : photogrammes extraits de plans consécutifs d'une version française télédiffusée de *While the City Sleeps/La Cinquième Victime*, montrant la juxtaposition des images tournées en français aux plans originaux en anglais

L'assemblage d'éléments dans les deux langues présente potentiellement une dissonance pour le spectateur, mais on suppose que la mise en avant de la traduction par le biais d'inserts crée une sorte « d'effet de pertinence » qui aura

pour le spectateur sensiblement la même fonction qu'un sous-titre. Plutôt que de se substituer au plan en « langue-source », il le complète. Cet effet de pertinence peut également aider à expliquer les images qui ne sont qu'en partie localisées, comme par exemple, cette page de journal dans *Spellbound*, où seul le gros titre est traduit en italien, alors que le restant de la page est en anglais :

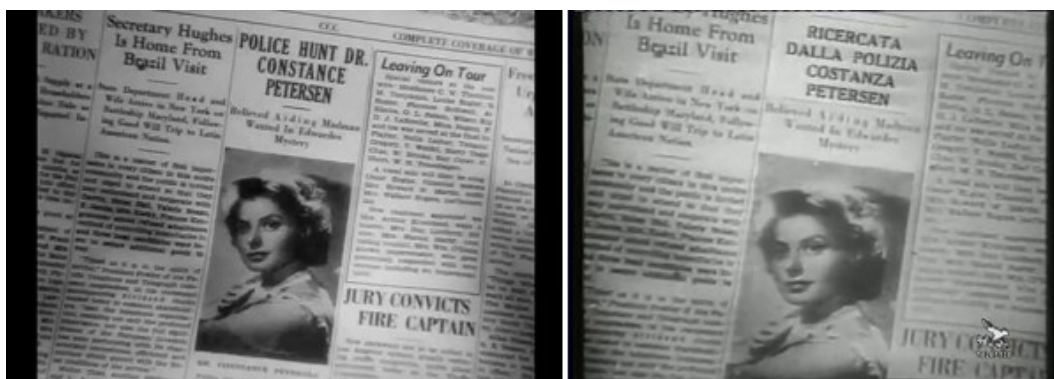


Figure 14 : titre de journal dans *Spellbound*, localisé dans *Io ti salverò*

Dans un article passionnant consacré à *M le maudit*, version française en partie doublée et en partie retournée en français du *M* de Fritz Lang, il est dit, en référence aux nombreuses occurrences de texte visible à l'écran, « qu'il est impossible de substituer systématiquement un équivalent français filmé<sup>20</sup> ». Sortie en avril 1932, cette version française s'inscrit dans l'âge d'or des productions multilingues, et il est donc quelque peu étonnant qu'une plus grande attention n'ait pas été portée à sa localisation, comme ce fut par exemple le cas pour la réalisation suivante de Lang, *Le Testament du docteur Mabuse*. Il apparaît à l'évidence qu'à partir de la fin des années 1930, la localisation incluait couramment le tournage de nouveaux inserts.

## Le contexte de la localisation des inserts

D'un point de vue historique, il est intéressant de s'intéresser au contexte et à la longévité de cette pratique. Le refilmage d'inserts textuels était, semble-t-il, répandu dans les plus grands pays européens, bien que parmi les études que j'ai consultées, peu fassent état de cette pratique de la localisation<sup>21</sup>. Michel Chion suggère qu'elle était courante en France jusque dans les années 1950<sup>22</sup>. En réalité, cette habitude semble avoir perduré au-delà ; les exemples que j'ai trouvés vont du début des années 1930 au début des années 1960. À partir des années 1950, on

<sup>20</sup> François Albera, Claire Angelini et Martin Barnier, « *M/Le Maudit*, ses doubles et son doublage », *Décadrages*, n° 23-24, printemps 2013, p. 111.

<sup>21</sup> La pratique avait aussi cours aux Pays-Bas ; voir Richard B. Jewell, « The Lost and Found RKO Collection », *The Moving Image*, vol. 10, n° 2, automne 2010, p. 159-163.

<sup>22</sup> Michel Chion, art. cit., p. 12.



constate que le choix des plans à refaire était plus sélectif, et l'on trouve des textes en surimpression sur l'écran aussi bien que des inserts de nouvelles prises de vues. Dans le cas des films d'animation, la pratique a certainement eu cours bien plus longtemps. Pour ce qui est des lieux de tournage, on suppose que, dans la plupart des cas, la localisation faisait partie intégrante du processus de doublage. De nombreux pays (la France, l'Italie) avaient mis en place une législation visant à garantir que le doublage des films étrangers soit réalisé sur leur territoire, afin de protéger les emplois dans l'industrie du cinéma locale, et l'on ne prend pas trop de risques en affirmant que la localisation du texte était effectuée en même temps que le doublage. Cela expliquerait également les différences d'approches entre les doublages (voir les exemples de *Suspicion* aux figures 3, 7 et 8, ci-dessus). Il faut cependant admettre que le cas de *Suspicion* est assez particulier. Gerardo di Cola rapporte qu'au moment de l'Armistice de Cassibile en septembre 1943, lors de la reddition officielle de l'Italie aux Alliés, un groupe d'acteurs italiens se trouvait en Espagne pour le tournage du film *Dora, o le spie* (Raffaello Matarazzo, 1943). Après l'Armistice, ils ne purent pas rentrer chez eux et durent rester en Espagne jusqu'à la fin de la guerre. Durant cette période, ils doublèrent un grand nombre de films pour la Twentieth Century-Fox<sup>23</sup>.

Les questions techniques soulevées par le tournage de nouveaux inserts textuels sont fort intéressantes. Dans les génériques ou les prologues (*Barbe-Noire le pirate*, *Le Procès Paradine*), il arrive que le texte qui, dans la version originale, avait pour toile de fond des images animées, se retrouve sur un fond statique, une fois localisé (fig. 15) :

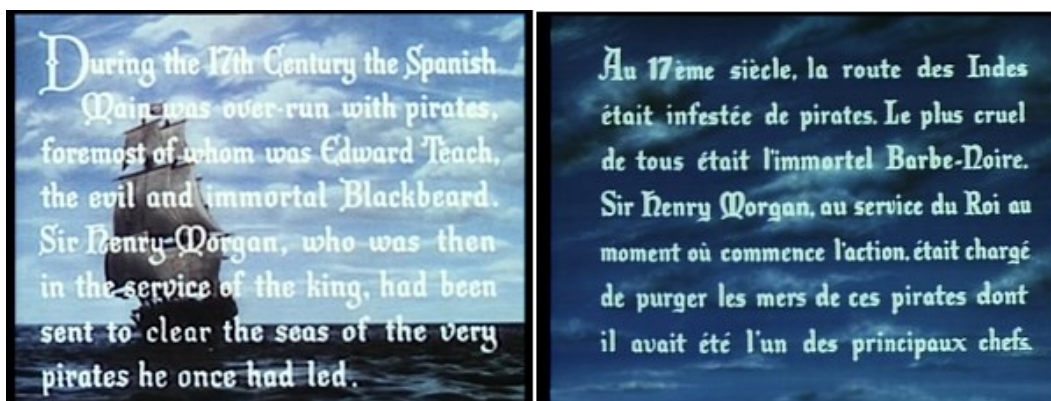


Figure 15 : le prologue de *Blackbeard the Pirate*  
 (en surimpression sur les images animées d'un bateau naviguant sur les flots)  
 et de *Barbe-Noire le pirate*  
 (en surimpression sur un arrière-plan statique représentant des nuages dans le ciel)

Le fait que certaines séquences refilmées soient dépourvues d'arrière-plans animés suggère qu'aucune séquence vierge de toute inscription n'avait été fournie pour la localisation, ou en tout cas pas toujours. Il fallait donc tourner et monter de nouvelles images selon les besoins de la localisation. Dans la version italienne

<sup>23</sup> Gerardo di Cola, *op. cit.*, p. 70.

de *Suspicion (Il sospetto)*, les inserts de textes semblent parfois avoir été dessinés, plutôt que filmés (voir le billet de train, fig. 3 ci-dessus). Si tel est le cas, c'est peut-être dû aux circonstances inhabituelles dans lesquelles cette version doublée a été réalisée.

## Conséquences de la localisation des inserts

Cette pratique n'est pas sans effet sur la façon dont on envisage un film en tant qu'objet traduit. Comme pour tout couple texte source/texte cible, les nouveaux inserts soulèvent des questions d'équivalence et de fidélité aux inserts source. On peut par exemple se demander dans quelle mesure les éléments cible du plan (les mains, les pages, l'arrière-plan, la typographie et la mise en page) sont une reproduction « précise » du plan source, ou sont conformes à l'environnement du texte cible. Quels procédés courants de traduction et d'adaptation observe-t-on, quelles sont les normes des localisations d'inserts ? Sans irrévérence, on pourrait presque parler de mains source et de mains cible : les éléments visuels non-verbaux du film sont un contenu qui doit être traduit, tout autant que les mots, et ils constituent un aspect du film doublé qu'il convient de prendre en compte quand on considère ces films en tant que traductions.

Les nouveaux inserts soulèvent aussi d'importantes questions de textualité. Ils illustrent parfaitement les propos de François Thomas, quand il affirme : « Qu'un film soit diffusé dans plusieurs versions concurrentes au cours de sa carrière, c'est la règle et non l'exception<sup>24</sup>. » Aujourd'hui, ces versions localisées semblent oubliées. Et visiblement, le peu de cas que les distributeurs en font donne lieu à d'intéressantes anomalies pour les éditeurs de VHS et de DVD. Plusieurs versions d'un même film peuvent se retrouver sur le marché dans différents formats ; les éditions VHS et les versions diffusées à la télévision contenant les nouveaux inserts ont pu être remplacées, au fil du temps, par des éditions DVD produites à partir du master en langue-source. Une version doublée peut l'être intégralement (ce qui inclut les éléments verbaux sonores *et* visuels), ou partiellement : seule la bande-son doublée est alors ajoutée à une copie du film en langue-source. Dans ce dernier cas, les éléments verbaux acoustiques auront été transposés dans la langue-cible, mais le générique et les différents inserts seront toujours dans la langue-source. Le spectateur peut être perplexe devant certains gros plans de lettres ou d'annonces dont la durée et un éventuel accompagnement musical soulignent l'importance dans l'intrigue, sans qu'aucune traduction ne soit fournie dans la bande-son du doublage. Il peut donc arriver qu'un DVD propose en apparence une version doublée et une version sous-titrée d'un film, mais qu'une seule de ces deux appellations soit exacte, suivant le master qui a été utilisé.

---

<sup>24</sup> François Thomas, « Dans la jungle du DVD : la prolifération des versions », *Positif*, n° 586, décembre 2009, p. 104.

L'édition française du DVD du *Procès Paradine*, point de départ de mon projet de recherche, indique que le film peut être regardé en version originale (dans ce cas, la version anglaise) ou en version française, mais le générique et les inserts sont exclusivement en français, ce qui signifie que l'appellation « VO » n'est qu'en partie juste. Pour ce film, il ne s'agit que de quelques inserts textuels, et l'effet sur le spectateur est minime ; dans d'autres films, l'intrigue pourrait devenir difficile voire impossible à suivre. Les nouveaux inserts confèrent alors à l'œuvre une instabilité textuelle qui doit être étudiée avec soin<sup>25</sup>.

Le caractère « original » est aussi mis en question. Dans tous les cas, il convient de traiter avec scepticisme l'existence même d'« un » original pour un film<sup>26</sup>, en particulier quand il s'agit de ses traductions<sup>27</sup>. Quel est l'original ? Le texte « idéal » en langue-source ? Le film vu par ses premiers spectateurs dans la culture-source ? La version vue par les premiers spectateurs dans la culture-cible ? Comme le soulignent Michel Chion, ainsi que François Albera, Claire Angelini et Martin Barnier, les critiques d'aujourd'hui oublient souvent qu'ils regardent un film donné dans une version qui n'est peut-être pas la première à avoir été diffusée et qui diffère de celle qui a conditionné la première réception du film par son public cible<sup>28</sup>. Il est intéressant de noter, à une époque où de nombreux films classiques ont donné lieu à un nouveau doublage, qu'on observe un intérêt nostalgique pour le *doppiaggio storico* ou pour le « doublage d'époque » (en France) considéré comme un original à part entière qui tend à être préféré aux doublages suivants, considérés comme inférieurs<sup>29</sup>. Les critiques à l'encontre des doublages ultérieurs formulées par des communautés d'internautes reflètent un souci de fidélité qui caractérise une large part de la critique traditionnelle de la traduction.

Les inserts refilmés représentent des points de frictions qui incitent à s'intéresser à nouveau aux conséquences de la textualité audiovisuelle sur la recherche en traduction. Quelles catégories structurantes utilisons-nous ? Par

---

<sup>25</sup> On pourrait penser que ces problèmes textuels sont simplement un héritage de la fin de l'époque analogique, mais ils n'ont pas disparu avec l'avènement de l'ère numérique. Au contraire, avec la prolifération de texte à l'écran caractéristique de la production cinématographique et télévisuelle contemporaine, ces problèmes se présentent sous une autre forme.

<sup>26</sup> On trouvera une analyse très riche de la question de l'original dans l'article de Vinzenz Hediger « The Original is Always Lost: Film History, Copyright Industries and the Problem of Reconstruction », dans Marijke de Valck et Malte Hagener (dir.), *Cinephilia: Movies, Love and Memory*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2005, p. 135-149.

<sup>27</sup> Voir Mark Betz, « The Name above the (Sub)Title: Internationalism, Coproduction, and Polyglot European Art Cinema », *Camera Obscura*, n° 46, 2001, p. 10.

<sup>28</sup> Michel Chion, art. cit., p. 14 ; François Albera, Claire Angelini et Martin Barnier, art. cit., p. 80-81.

<sup>29</sup> Voir par exemple <http://www.ciakhollywood.com/antiridoppiaggio/> sur le site CiakHollywood, consacré aux classiques d'Hollywood et à leur doublage en italien.

exemple, la plupart des historiens du cinéma et de ceux de la traduction établissent une distinction très claire entre les productions multilingues et les films doublés. Pourtant, les inserts refilmés ajoutent une dimension de production multilingue à des films qui, par ailleurs, sont doublés. Certains films comme *M le maudit* (dans sa version française) associent doublage et images tournées spécifiquement : non seulement des inserts textuels, mais aussi des scènes entières<sup>30</sup>. Dans *The Crimes of Dr Mabuse*, aucune scène n'a été retournée, mais beaucoup ont été coupées par rapport à la version allemande, et tous les inserts ont été localisés. Ces deux exemples montrent bien à quel point la frontière est parfois poreuse entre versions multilingues et versions doublées : elles ne forment pas deux catégories distinctes mais un continuum.

Enfin, la localisation des inserts n'est pas sans effets sur le catalogage et sur l'étude des films. Les films dans lesquels j'ai puisé les images de cet article sont parfois disponibles dans de vieilles éditions VHS ou en DVD bon marché, qui sont remplacés, dès que les intérêts commerciaux le justifient, par des copies plus « authentiques » tirées du master en langue source, ou bien ces images proviennent d'enregistrements effectués à l'occasion de diffusions télévisées. Il semble qu'aucun système de collecte, d'archivage ou d'étude des copies de films localisés n'ait été établi, ce qui signifie que la plupart des éléments de ce domaine ont peut-être déjà été perdus. Des archives de « films traduits » qui réuniraient, à des fins d'étude, les copies distribuées en salles, diffusées à la télévision, éditées en VHS ou en DVD nous permettraient d'ouvrir un nouveau chapitre dans la recherche sur la façon dont les films voyagent entre les langues et les cultures.

## Notes sur les sources

Les données sont présentées de la façon la plus exhaustive possible, quand elles sont disponibles.

Les inserts français du *Procès Paradine* viennent d'une édition non datée d'un DVD français zone 2 qui propose des versions audio anglaise et française et des sous-titres français, éditée par Aventi, copyright ABC, Inc. La bande-image est celle de la première version doublée en français en 1949, d'après le visa du générique de début. Ce doublage a été effectué par Lingua Synchron.

Les inserts français de *Barbe-Noire le pirate* proviennent d'un DVD français zone 2 de 2004 proposant des versions audio anglaise et française et des sous-titres français, édité par les éditions Montparnasse dans la Collection RKO.

---

<sup>30</sup> François Albera, Claire Angelini et Martin Barnier, art. cit.

Les inserts de *Soupçons* proviennent d'une cassette VHS (Ciné-Collection, 1986). Voir le billet de blog de Pascal Lafitte du 22 août 2012 sur le site Objectif Cinéma : <http://www.objectif-cinema.com/blog-doublage/index.php/2012/08/22/365-soupcons-1941>.

Les inserts de *Il sospetto* semblent provenir d'une version diffusée sur la chaîne de télévision italienne RAI 3. Une sélection de ces inserts est disponible sur YouTube à l'adresse <https://www.youtube.com/watch?v=OLERdqHOVpg> au moment où j'écris ces lignes.

*Das Testament des Dr. Mabuse* et *Le Testament du docteur Mabuse* appartiennent au domaine des « versions multiples » du début des années 1930. On peut les trouver dans l'édition *Criterion Collection* (n° 231) de *The Testament of Dr. Mabuse*. La version doublée et remontée en 1951 pour le marché américain, *The Crimes of Dr. Mabuse*, est disponible en DVD au format NTSC sous le titre *The Diabolical Cinema of Dr Mabuse Volume 2*, édité par All Day Entertainment dans la collection Deluxe Collectors en 2000.

La version italienne de *Spellbound*, intitulée *Io ti salverò*, est disponible à l'adresse suivante [https://www.youtube.com/watch?v=LORAQcrV\\_eA](https://www.youtube.com/watch?v=LORAQcrV_eA) au moment de la rédaction de cet article.

La copie que j'ai consultée de *La Cinquième Victime* (*While the City Sleeps*) provient d'une diffusion à la télévision française.

Je remercie vivement Francesco Caminiti de m'avoir fourni d'incalculables informations sur le doublage et la localisation d'inserts en Italie, ainsi que les inserts de nombreuses versions italiennes. Merci à Ghislaine Weidmann qui m'a fourni les copies de *Soupçons* et de *La Cinquième Victime*.

*Traduit de l'anglais par Marie Causse et Betty Serandour*

## L'auteur

Carol O'Sullivan est maître de conférences en traductologie (*Translation Studies*) à l'Université de Bristol. Ses domaines de recherche concernent la traduction audiovisuelle, l'histoire de la traduction et la traduction littéraire. Elle est l'auteur d'articles consacrés à la traduction de textes littéraires classiques, à la censure en traduction, à l'édition d'œuvres traduites à l'ère victorienne et au sous-titrage. Elle a codirigé, avec Luc van Doorslaer, Denise Merkle et Michaela Wolf, l'ouvrage *The Power of the Pen: Translation and Censorship in Nineteenth-Century Europe* (Vienne, LIT Verlag, 2010). Sa monographie *Translating Popular Film* est parue en 2011 chez Palgrave Macmillan. Elle est rédactrice associée de la revue *Translation Studies*.

Courriel : [carol.osullivan@bristol.ac.uk](mailto:carol.osullivan@bristol.ac.uk)

# Ingmar Bergman, maternité et franquisme : traduction et censure d'*Au seuil de la vie*

Rosario Garnemark

« Il est possible que dans certains pays, des arriérés mentaux parviennent à couper ce qu'ils croient scandaleux<sup>1</sup>. »

Ingmar Bergman<sup>2</sup>

Dans cet article, nous tenterons d'établir au moyen d'une analyse de la traduction les facteurs idéologiques qui, à l'époque du franquisme, influèrent sur la censure du film *Au seuil de la vie*<sup>3</sup> (*Nära livet*, 1958), du réalisateur suédois Ingmar Bergman. Nous essaierons de montrer comment on manipula le discours sur la maternité pour qu'il cadre avec la pensée patriarcale de l'époque. Pour cela, nous présenterons tout d'abord certains concepts utiles à notre étude et relevant du tournant culturel adopté par la traductologie descriptive. Puis nous étudierons la censure en tant qu'élément du système culturel franquiste et son incidence concrète sur la traduction. Nous décrirons ensuite comment l'œuvre d'Ingmar Bergman fut introduite dans l'Espagne franquiste. Enfin, nous aborderons le cas d'*Au seuil de la vie* en analysant plusieurs passages censurés, extraits d'une traduction A (traduction du scénario telle que soumise à la censure) et d'une traduction B (sous-titres traduits après censure).

Apparue dans les années 1970, la traductologie descriptive (*Descriptive Translation Studies*) se fonde sur une conception de la traduction en tant qu'activité communicante, régie en premier lieu par la culture réceptrice et par son contexte historico-social<sup>4</sup>. Ces idées reposent principalement sur la théorie des polysys-

---

<sup>1</sup> Toutes les citations sont traduites par nos soins. Les citations originales peuvent être consultées dans la version originale de l'article, sur le site de la revue *Meta*, [id.erudit.org/iderudit/1013947ar](http://id.erudit.org/iderudit/1013947ar). [NdT]

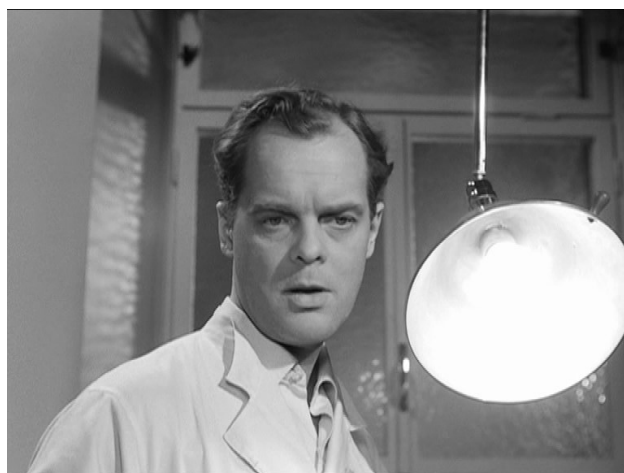
<sup>2</sup> Cité dans Julio C. Acerete, *El séptimo sello*, Barcelone, Aymá, 1965, p. 140.

<sup>3</sup> Sorti en France le 4 mars 1959.

<sup>4</sup> Voir Theo Hermans (dir.), *The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation*, Londres/Sydney, Croom Helm, 1985 ; Gideon Toury, *In Search of a Theory of Translation*, Tel Aviv, Tel Aviv University, 1980 ; Dirk Delabastita, Lieven D'hulst et Reine Meylaerts (dir.), *Functional Approaches to Culture and Translation: Selected Papers by José Lambert*, Amsterdam, John Benjamin, 2006.

tèmes élaborée par Itamar Even-Zohar<sup>5</sup>, selon laquelle la traduction est essentielle au développement de tout système culturel. Un ensemble de rapports de réciprocité s'établit ainsi entre culture et tradition, qui voient leur apogée dans ce qu'on appelle le « tournant culturel », terme consacré dans les années 1990<sup>6</sup>.

L'un des premiers à adhérer à ce nouveau courant à partir de positions polysystémiques est André Lefevere<sup>7</sup>, qui analyse une série de facteurs déterminants pour la réception des œuvres d'un système culturel, tels que le pouvoir, l'idéologie, les institutions ou la manipulation. Tous ces facteurs influent sur la réécriture d'une création culturelle destinée à être diffusée dans une culture différente de celle d'origine. La traduction acquiert ainsi le statut de *réécriture* idéologique. André Lefevere décrit dans ce système une fonction de contrôle exercée par « les pouvoirs (individus, institutions) susceptibles de faire avancer ou d'entraver la lecture, l'écriture et la réécriture de la littérature<sup>8</sup> », pouvoirs qu'il appelle en anglais *patronage* (ici, dans le sens d'une forme de tutelle). Selon André Lefevere, cette tutelle régit l'équilibre des pouvoirs entre l'idéologie dominante et les diverses poétiques en circulation<sup>9</sup>. Parmi les formes qu'il peut adopter, l'une d'elles, d'importance fondamentale pour notre étude, est la figure du censeur.



---

<sup>5</sup> Itamar Even-Zohar, *Poetics Today*, vol. 11, n° 1, « Polysystem Studies », 1990.

<sup>6</sup> Voir Jeremy Munday, *Introducing Translation Studies: Theories and Applications*, Londres/New York, Routledge, 2001, p. 125.

<sup>7</sup> Voir André Lefevere, *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*, Londres/New York, Routledge, 1992, p. 2.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 19.



## La censure franquiste et la traduction

La période de l'histoire de l'Espagne appelée « franquisme » (1939-1975) débute au lendemain de la Guerre civile (1936-1939) après la victoire du général Francisco Franco qui, avec un groupe de militaires, se soulève contre le gouvernement élu de la Seconde République. Franco parvient à unifier toutes les forces antirépublicaines au sein d'un parti unique, la Falange Española Tradicionalista y de las Juntas de Ofensiva Nacional Sindicalista. Cette force politique donnera naissance au Mouvement national, sorte d'agglomérat des institutions franquistes et de toutes leurs sous-idéologies.

En matière de politique culturelle, le gouvernement de Franco s'efforce d'exercer un contrôle strict sur les œuvres en circulation<sup>10</sup>. L'une des manifestations les plus évidentes de ce protectionnisme est l'instauration d'un appareil de censure d'État, qui supervise la diffusion « correcte » des expressions artistiques de tout type et en particulier du cinéma<sup>11</sup>. Depuis la création en mars 1937 d'une commission de censure (*Junta de censura*) dans les provinces de Séville et de La Corogne, jusqu'à son abolition officielle en novembre 1977, la censure d'État connut différentes phases plus ou moins permissives, en fonction de l'orientation politique et idéologique du gouvernement en place<sup>12</sup>. L'affrontement sans doute le plus clairement perceptible au sein de l'appareil de censure, de même qu'à d'autres niveaux de la vie culturelle et politique pendant toute la période franquiste, fut celui qui opposa la Phalange et l'Église catholique, l'une et l'autre cherchant à contrôler le contenu des discours dominants<sup>13</sup>. Dès le début, la Phalange compta dans ses rangs des personnalités attirées par le monde des lettres et de la culture, qui récupéraient dans la tradition libérale cultivée ce qui intéressait leur

---

<sup>10</sup> Voir Jeroen Vandaele, « Take Three. The National-Catholic Versions of Billy Wilder's Broadway Adaptations », dans Francesca Billiani (dir.), *Modes of Censorship and Translation*, Manchester, St. Jerome, 2007, p. 280.

<sup>11</sup> Parallèlement à la censure d'État, le cinéma fit aussi l'objet d'une censure ecclésiastique, de nature dirigiste. Celle-ci appliqua son propre système de classification des films pendant toute la période franquiste, selon une ligne moraliste claire et constante (voir Camino Gutiérrez Lanza, « Proteccionismo y censura durante la etapa franquista: cine nacional, cine traducido y control estatal », dans Rosa Rabadán (dir.), *Traducción y censura inglés-español: 1939-1985. Estudio preliminar*, León, Universidad de León, 2000, p. 57).

<sup>12</sup> Voir Camino Gutiérrez Lanza, *ibid.* ; Jacqueline A. Hurtley, « Tailoring the Tale. Inquisitorial Discourse, and Resistance, in the Early Franco Period (1940-1950) », dans Francesca Billiani (dir.), *Modes of Censorship and Translation, op. cit.*, p. 87 ; Jeroen Vandaele, *Estados de Gracia. Trasvases entre la semántica franquista y la poética de Billy Wilder (1946-1975)*, thèse de doctorat non publiée, Louvain, Université catholique de Louvain, 2006, p. 78.

<sup>13</sup> Francisco Sevillano Calero, *Propaganda y medios de comunicación en el franquismo (1936-1951)*, Alicante, Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2003, p. 40 et 49.

mouvement, toujours selon un positionnement fasciste<sup>14</sup>. L'Église national-catholique, quant à elle, voulait essentiellement protéger l'Espagne de la décadence morale et spirituelle dans laquelle était tombé le reste du monde occidental, surtout dans le domaine sexuel<sup>15</sup>.

Il est intéressant pour notre analyse de souligner qu'en 1962, le remplacement de l'ultracatholique Gabriel Arias Salgado par Manuel Fraga Iribarne aux fonctions de ministre de l'Information et du Tourisme entraîna une certaine libéralisation. Un modèle de société autarcique et ultracatholique qui avait donné lieu à une censure officielle rigide et immobiliste<sup>16</sup> laissait place à un modèle capitalistico-industriel, confié à un groupe de technocrates avec la mission d'assainir l'économie espagnole et de stimuler le tourisme. S'il restait des représentants du clergé au sein des commissions de censure, survivance de la phase ultracatholique précédente, les critères de censure s'assouplissaient<sup>17</sup>. L'Espagne voulait projeter vers l'étranger une nouvelle image publique, c'est pourquoi elle masquait « ses aspects les plus répressifs et les plus anachroniques<sup>18</sup> ». Pour des raisons stratégiques, le pays devait convaincre le reste du monde de son aptitude au changement. Comme l'a indiqué Itamar Even-Zohar, un changement, dans des circonstances particulières, peut être une manœuvre pour mieux contrôler le système<sup>19</sup>.

En matière culturelle, l'Espagne s'efforçait de se moderniser et s'alignait sur les tendances occidentales. À propos de cette période d'ouverture, Camino Gutiérrez Lanza emploie l'expression « *a mere imitation of foreign habits*<sup>20</sup> » (une simple imitation de coutumes étrangères). Pour ce qui concerne la censure en particulier, la rédaction du premier code de censure (publié au Journal officiel espagnol du 8 mars 1963) représenta un grand pas en avant du point de vue juridique, car ce texte portait à la connaissance de toute personne physique ou juri-

---

<sup>14</sup> Voir Jordi Gracia, *La resistencia silenciosa. Fascismo y cultura en España*, Barcelone, Anagrama, 2004, p. 238.

<sup>15</sup> Voir Juan Antonio Martínez Bretón, *Influencia de la Iglesia Católica en la cinematografía española (1951-1962)*, Madrid, Harofarma, 1987.

<sup>16</sup> Voir Román Gubern, *La censura: función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo (1936-1975)*, Barcelone, Península, 1981, p. 171 ; Manuel Abellán, *Censura y creación literaria en España (1939-1976)*, Barcelone, Península, 1980, p. 94.

<sup>17</sup> Voir Jeroen Vandaele, « It Was What It Wasn't. Translation and Francoism », dans Chris Rundle et Kate Sturge (dir.), *Translation Under Fascism*, Londres, Palgrave Macmillan, 2010, p. 87.

<sup>18</sup> Román Gubern, *La censura*, *op. cit.*, p. 181.

<sup>19</sup> Itamar Even-Zohar, *Poetics Today*, *op. cit.*, p. 22.

<sup>20</sup> Camino Gutiérrez Lanza, « Spanish Film Translation and Cultural Patronage: The Filtering and Manipulation of Imported Material during Franco's Dictatorship », dans Maria Tymoczko et Edwin Gentzler (dir.), *Translation and Power*, Amherst/Boston, University of Massachusetts Press, 2002, p. 154.

dique les principes régissant cette activité<sup>21</sup>. Cependant, de nombreux secteurs de l'industrie cinématographique considèrent que ce code, ambigu, prêtait trop aux interprétations<sup>22</sup>. Même si les règles étaient publiques, leur application demeurerait soumise au jugement et à l'interprétation de chaque censeur<sup>23</sup>.

L'étude des formes de censure appliquées à la traduction est essentielle pour comprendre les mécanismes qui commandaient le système culturel franquiste. Comme le montre Jeroen Vandaele, la traduction est en soi un exercice interprétatif à l'état pur, qui fournit une information de première main sur les types d'œuvres favorisés ou désapprouvés<sup>24</sup>. Dans le même temps, la traduction, par sa situation centrale dans le système culturel, est liée à tous les agents qui d'une façon ou d'une autre produisent, soutiennent, propagent, censurent des textes ou en entravent la diffusion<sup>25</sup>. Il convient donc de l'étudier en fonction de toutes ces activités parallèles.



---

<sup>21</sup> Voir Teodoro González Ballesteros, *Aspectos jurídicos de la censura cinematográfica en España*, Madrid, Editorial de la Universidad Complutense, 1981, p. 175.

<sup>22</sup> Camino Gutiérrez Lanza, « Spanish Film Translation and Cultural Patronage », art. cit., p. 154.

<sup>23</sup> *Ibid.*

<sup>24</sup> Jeroen Vandaele, « It Was What It Wasn't », art. cit., p. 89.

<sup>25</sup> Voir André Lefevere, « Why Waste Our Time on Rewrites? The Trouble with Interpretation and the Role of Rewriting in an Alternative Paradigm », dans Theo Hermans (dir.), *The Manipulation of Literature*, op. cit., p. 237.

## L'introduction d'Ingmar Bergman dans l'Espagne franquiste

La préface à *Introducción al estudio de Ingmar Bergman*, de Carlos Fernández Cuenca (1961), est signée par Antolín Santiago Juárez, directeur de la Semana Internacional de Cine Religioso y de Valores Humanos de Valladolid. Celui-ci y affirme que Carlos Fernández Cuenca « fut chronologiquement le premier critique espagnol à pénétrer dans le monde passionnant d'Ingmar Bergman<sup>26</sup> ».

Carlos Fernández Cuenca soutient d'emblée qu'il est erroné de dater la découverte internationale de Bergman en 1956, année où son film *Sourires d'une nuit d'été* (*Sommarnattens leende*, 1955) reçoit le prix de l'Humour poétique au Festival international de Cannes. Selon lui, au moment où Bergman remporte cette récompense, certains critiques latino-américains sont d'ores et déjà conscients de l'importance de son œuvre<sup>27</sup>. Quand il se rend à Cannes en 1956, Fernández Cuenca a lui-même déjà vu une bonne partie de l'œuvre du cinéaste en Amérique latine.

Bergman écrivit son premier scénario en 1944 (*Tourments* [*Hets*], film réalisé par Alf Sjöberg) et réalisa son premier film en 1946 (*Crise* [*Kris*]). Mais la critique cinématographique espagnole, incarnée par Carlos Fernández Cuenca, n'entra en contact avec son œuvre qu'en 1955. Il fallut encore cinq ans pour qu'arrive sur les écrans espagnols *Le Septième Sceau* (*Det sjunde inseglet*, 1956), projeté en 1960 lors de la V<sup>e</sup> *Semana Internacional de Cine Religioso y de Valores Humanos* de Valladolid, où il reçut le premier prix. Différents auteurs reconnaissent le rôle joué par Carlos Fernández Cuenca et Carlos María Staehlin, jésuite et censeur, qui introduisirent Bergman en Espagne et participèrent à la censure de ses premiers films. À ce titre, leur action mérite donc un examen plus approfondi. Par exemple, Roman Gubern affirme que « les dialogues originaux du *Septième Sceau*, premier film d'Ingmar Bergman sorti en Espagne, et dont les fonctionnaires censeurs, le père Carlos María Staehlin et Carlos Fernández Cuenca, effectuèrent la traduction et l'adaptation, subirent d'abondantes modifications<sup>28</sup> ». De même, Juan Miguel Company commence sa monographie de Bergman en indiquant que son œuvre nous est parvenue

« [...] sous une forme désordonnée et après d'importantes interventions de la censure, tant sur les images que sur les dialogues, la pieuse main du père Staehlin – introducteur officiel de Bergman en Espagne – prêtant aux personnages des propos insoupçonnés<sup>29</sup>. »

---

<sup>26</sup> Carlos Fernández Cuenca, *Introducción al estudio de Ingmar Bergman*, Madrid, Filmoteca Nacional de España, 1961, p. 5.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 7-8.

<sup>28</sup> Román Gubern, *La censura*, *op. cit.*, p. 154.

<sup>29</sup> Juan Miguel Company, *Ingmar Bergman*, Madrid, Cátedra, 1990, p. 9-10.

*Le Septième Sceau* est l'un des films les plus représentatifs de la thématique religieuse chez Bergman<sup>30</sup>, ce qui explique qu'on l'ait choisi pour lancer officiellement le cinéaste en Espagne, en cette époque de censure ultra-catholique. Le censeur Carlos María Staehlin, un de ceux qui « étudièrent le plus en profondeur le passionnant aspect des préoccupations spirituelles de Bergman<sup>31</sup> » favorisa ainsi la création d'une image du réalisateur qui, selon Juan Miguel Company, fut élaborée « par l'application systématique d'un schéma critique se résumant à l'énoncé suivant : *Ingmar Bergman, réalisateur métaphysique et angoissé, en quête de Dieu et de la transcendance*<sup>32</sup> ».

L'ouverture qui se produisit à tous les niveaux de la société espagnole à partir du début des années 1960 eut aussi des répercussions sur la censure. L'une des personnalités les plus importantes de cette époque fut José María García Escudero, directeur général de la Cinématographie et du Théâtre de 1962 à 1967 et principal responsable des commissions de censure. Ce militaire d'origine phalangiste était très religieux sans être un moraliste fanatique. Grand connaisseur du cinéma comme art, il était respecté par le monde institutionnel de l'époque, représenté par l'Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas/Escuela Oficial de Cine<sup>33</sup>. Sa qualité d'intellectuel du cinéma se confirma quand il participa à la première édition des Conversaciones Cinematográficas de Salamanca en mai 1955. Cette manifestation était organisée par le syndicat universitaire phalangiste SEU, qui concentra certaines prises de position critiques vis-à-vis de la production culturelle franquiste officielle<sup>34</sup>. Les Conversaciones de Salamanca, soutenues par José María García Escudero et Carlos Fernández Cuenca, ainsi que par un groupe considérable d'intellectuels en lien avec le cinéma et d'obédiences diverses<sup>35</sup>, s'accompagnèrent d'une tentative de modernisation de l'industrie cinématographique en rapport avec l'introduction du style néoréaliste, tant du point de vue théorique que pratique<sup>36</sup>.

Dans le journal qu'il tint pendant les cinq ans où il occupa le poste de directeur général, José María García Escudero écrivit à propos de Bergman : « Il fallait

---

<sup>30</sup> Astrid Söderbergh Widding, « What Should We Believe?: Religious Motifs in Ingmar Bergman's Films », dans Maaret Koskinen (dir.), *Ingmar Bergman Revisited: Performance, Cinema and the Arts*, Londres/New York, Wallflower Press, p. 198-199.

<sup>31</sup> Carlos Fernández Cuenca, *Introducción al estudio de Ingmar Bergman*, op. cit., p. 21.

<sup>32</sup> Juan Miguel Company, *Ingmar Bergman*, op. cit., p. 10 [soulignement dans la citation d'origine].

<sup>33</sup> Jeroen Vandaele, *Estados de Gracia*, op. cit., p. 76.

<sup>34</sup> Román Gubern, *La censura*, op. cit., p. 117-118.

<sup>35</sup> Voir Jordi Gracia, *Estado y cultura. El despertar de una conciencia crítica bajo el franquismo (1940-1962)*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1996, p. 56.

<sup>36</sup> Voir Equipo Reseña, *La cultura española durante el franquismo*, Bilbao, Mensajero, 1977, p. 176.

faire connaître cet autre Bergman – y compris le Bergman vaudevillesque – qui, paradoxalement, donne son sens au réalisateur de bénitier que nous avons inventé<sup>37</sup>. » Cela marquait une rupture avec l'image du Bergman mystique qui s'était dessinée quelques années auparavant, pendant la phase ultracatholique. Des personnalités telles que José María García Escudero commençaient alors à s'intéresser à Bergman au-delà des thèmes purement religieux, en se rapprochant ainsi de la critique internationale du moment, qui l'encensait déjà en tant qu'« auteur ». Comme l'explique Juan Miguel Company : « *Bergman est un auteur* et ce concept – qui semble s'être substitué à celui du *Bergman religieux* – est tout aussi mystificateur et trompeur<sup>38</sup>. » Certains écrits de José María García Escudero lui-même, dans la revue spécialisée *Film Ideal*, témoignent eux aussi de ce culte rendu à l'auteur Bergman<sup>39</sup>.

L'exemple que nous allons maintenant analyser reflète les pratiques de l'une des commissions de censure dirigées par José María García Escudero pendant la phase d'ouverture. Il illustre le type d'activité réalisée pendant ces années de développement culturel naissant – et encore très limité.



---

<sup>37</sup> José María García Escudero, *La primera apertura. Diario de un Director General. La larga batalla de la censura en cine y teatro*, Barcelone, Planeta, 1978, p. 55.

<sup>38</sup> Juan Miguel Company, *Ingmar Bergman, op. cit.*, p. 10 [soulignement dans la citation d'origine].

<sup>39</sup> José María García Escudero, « Una encuesta de Film Ideal sobre “El séptimo sello” », *Film Ideal*, n° 71, 1961, p. 22, et « Bergman y sus críticos », *Film Ideal*, n° 86, 1961, p. 5-9.

## L'exemple d'*Au seuil de la vie*

*Au seuil de la vie*<sup>40</sup> fut le premier film réalisé par Ingmar Bergman en collaboration avec la romancière suédoise Ulla Isaksson, auteur des deux récits publiés en 1954 (*Det vänliga, värdiga* [Aimable et digne] et *Det orubbliga* [L'Implacable]) qui inspirèrent le scénario et furent adaptés par Bergman lui-même. L'histoire est celle de trois femmes qui partagent la même chambre dans une maternité de Stockholm à la fin des années 1950 : Cecilia, Stina et Hjördis. Cecilia, hospitalisée à cause d'une fausse couche survenue en début de grossesse, reçoit la visite de son mari. Elle lui reproche de n'avoir pas manifesté assez de joie à la perspective d'avoir un enfant et lui avoue son insatisfaction dans sa vie de couple. Elle considère qu'elle doit vivre seule.

Nous faisons ensuite connaissance avec Stina, sur le point d'accoucher et heureuse à l'idée d'être mère. Son mari vient la voir. Ils évoquent tous deux avec enthousiasme leurs projets de parents. Malheureusement, des complications se produisent lors de l'accouchement. L'enfant ne survit pas, ce qui plonge Stina dans une profonde tristesse. La troisième protagoniste, Hjördis, est là parce qu'elle a tenté d'avorter par ses propres moyens. Elle appelle le père, qui ne lui manifeste guère d'intérêt et l'exhorte à se débarrasser de l'enfant dès qu'elle aura quitté la maternité. Bien que la société suédoise aide les mères célibataires, Hjördis refuse sa maternité car elle ne se sent pas prête à élever seule son bébé. Hjördis confie à Cecilia qu'elle n'ose appeler ses parents de peur qu'ils la rejettent. Cecilia pense qu'elle doit tout de même les mettre au courant de sa situation. Par la suite, Hjördis, qui a assisté au désespoir de Stina, se décide à téléphoner à sa mère et à lui dire qu'elle est enceinte. La mère réagit favorablement et Hjördis part immédiatement la rejoindre. Dans la dernière scène, Cecilia consent à ce que son mari revienne la voir.

Même si le film évoque certains thèmes constants dans l'œuvre bergmanienne tels que la mort, la solitude, l'isolement, l'absence de communication dans le couple ou l'angoisse existentielle<sup>41</sup>, il tourne avant tout autour de la maternité. Celle-ci est abordée selon une perspective ambiguë qui, loin des moralismes, vise à travers le vécu personnel de ces femmes à traduire la diversité des sentiments que leur inspire la maternité. Comme l'affirme Jacques Siclier, « Bergman redevient lui-même lorsqu'il abandonne la morale sociale au profit de la simple morale humaine, lorsqu'il cesse de considérer la maternité comme une fonction,

---

<sup>40</sup> Pour une fiche technique complète du film, voir <http://ingmarbergman.se/production/nara-livet-2480> [lien mis à jour lors de la traduction, consultation le 30 septembre 2013]. Cette œuvre reçut lors du Festival de Cannes 1958 les Prix de la mise en scène, du scénario et d'interprétation féminine, ce dernier conjointement attribué aux quatre actrices principales.

<sup>41</sup> Jörn Donner, *Ingmar Bergman*, tr. du suédois par Sven Frostenson, Paris, Seghers, 1970, p. 86-87.

pour l'examiner comme un phénomène<sup>42</sup>. » Le réalisateur expose ainsi une dichotomie entre la maternité comme concept social, remplissant une fonction bien déterminée selon l'échelle des valeurs patriarcales, et comme phénomène privé, donnant lieu à des perceptions contradictoires, tant positives que négatives. Nous verrons comment la censure franquiste s'efforça de gommer entièrement ce second aspect.

### *Premiers éléments de censure*

La première censure d'*Au seuil de la vie* eut lieu pendant la période d'ouverture mentionnée plus haut, car le film fut contrôlé par deux commissions de censure en avril et en septembre 1964<sup>43</sup>. La session d'avril autorisa le doublage du film en espagnol, avec les adaptations que nous commenterons plus loin. Lors de la session de septembre, on vérifia que les adaptations avaient été respectées et on approuva la classification « Autorisé aux plus de 18 ans ». La lecture des noms des participants à ces deux sessions<sup>44</sup> (tous cités dans le réseau d'acteurs sociaux décrit par Jeroen Vandaele<sup>45</sup> qui s'emploie, dans sa thèse, à définir le profil des censeurs et leurs éventuelles complicités<sup>46</sup>) nous permet d'affirmer que les deux commissions qui évaluèrent le film réunissaient des représentants des deux groupes idéologiques prédominants dans le système culturel franquiste : fascistes/phalangistes (José María García Escudero, Carlos Fernández Cuenca, Florentino Soria, Juan Miguel Lamet) et ultracatholiques (Pascual Cebollada, José María Cano). Les divergences qui auraient pu exister entre ces deux groupes n'apparurent pas, en l'occurrence, de manière manifeste. Les commentaires des censeurs, recueillis dans le dossier consulté, indiquent qu'il y eut dès le début un

---

<sup>42</sup> Jacques Siclier, *Ingmar Bergman*, 2<sup>e</sup> édition, Paris, Éditions Universitaires, 1962, p. 164.

<sup>43</sup> Toutes les informations qui suivent concernant le dossier de censure de ce film peuvent être consultées sous l'entrée 36/04053 de la base de données IDD (03)121.002, conservée aux Archives (Archivo General de la Administración, AGA) d'Alcalá de Henares.

<sup>44</sup> Session d'avril : José María García Escudero (président), Florentino Soria (vice-président), Manuel Andrés Zabala, José Luis de Celis, Miguel Cerezo, Elisa de Lara, Pascual Cebollada, Marcelo Arroita-Jáuregui, Guillermo de Reyna, Juan Miguel Lamet, José María Cano (membres), Luis G. Fierro, Manuel Villares (membres ecclésiastiques), Sebastián Bautista de la Torre (secrétaire).

Session de septembre : Manuel Andrés Zabala (vice-président), María Sampelayo, Luis Ayuso, Carlos Fernández Cuenca, José María Cano, Marcelo Arroita-Jáuregui, Víctor Aúz (membres), César Vaca, Manuel Villares, Luis G. Fierro (membres ecclésiastiques), Sebastián Bautista de la Torre (secrétaire).

<sup>45</sup> À l'exception du secrétaire des deux sessions, Sebastián Bautista de la Torre. Cependant, un certain Joaquín Bautista de la Torre, sans doute parent direct de l'autre, apparaît dans l'énumération de Vandaele.

<sup>46</sup> Jeroen Vandaele, *Estados de Gracia*, *op. cit.*, p. 72-78.



consensus assez clair quant au message que l'on souhaitait transmettre avec ce film. Nous ne pouvons savoir avec certitude si certains censeurs partisans de l'ouverture allèrent dans le sens de la majorité simplement pour que le film puisse être projeté. Quoi qu'il en soit, il est très probable que tous les censeurs partageaient la même conception de la maternité et de son rôle dans la société et dans la cosmogonie féminine. En effet, la mentalité patriarcale caractérisant le régime franquiste reproduisait une vision bien précise de la femme et de son rôle dans le foyer. Et comme le rappellent Inés Alberdi, Pilar Escario, *et al.*, il fallut attendre 1975 pour qu'on « supprime de la législation les formules les plus traditionnelles et les plus discriminatoires qui plaçaient les femmes en situation de subordination et les assimilaient à des mineures<sup>47</sup> ». Dans son ouvrage consacré à la Sección Femenina, organe de la Falange voué à l'endoctrinement féminin, María Teresa Gallego Méndez explique que

« de l'école primaire au dernier cours dispensé par la Sección Femenina, des discours religieux ou politiques adressés à la femme aux lois de différent niveau, tout, y compris les valeurs sociales et culturelles du franquisme, reflétait une conception selon laquelle l'essence de la femme était d'être mère<sup>48</sup>. »

Richmond indique pour sa part que « selon le credo du franquisme, il fallait faire revenir les femmes au foyer, afin de renforcer l'autorité patriarcale du régime, via leur rôle d'épouses, de mères et de maîtresses de maison<sup>49</sup> ».

L'idéologie qui transparaît dans les commentaires des censeurs lors de la session d'avril confirme la situation exposée plus haut et apporte un précieux éclairage pour l'analyse des stratégies appliquées à la traduction. Nous ne disposons pas de la totalité des témoignages écrits par les quatorze participants à cette session. Mais huit d'entre eux ont été conservés (les noms de leurs auteurs figurent entre parenthèses dans la citation ci-après). Ils font référence aux aspects positifs du film (exaltation de la maternité, condamnation de l'avortement) mais relèvent aussi une certaine crudité dans la présentation, qu'il convient d'atténuer. Voici leurs avis, reproduits en bloc pour souligner leur consensus :

« Un thème cru mais clairement instructif, car c'est une condamnation de l'avortement et une exaltation de la maternité. (Florentino Soria)

Trois attitudes face à la maternité. La jeune frivole, à qui l'idée d'être mère inspire de l'horreur, apprend à la clinique combien la maternité est merveilleuse. Je crois que le film apporte une leçon positive sur un grave problème de la société

---

<sup>47</sup> Inés Alberdi, Pilar Escario et Ana Inés López-Accotto, *Lo personal es político. El Movimiento Feminista en la Transición*, Madrid, Instituto de la Mujer, 1996, p. 80.

<sup>48</sup> María Teresa Gallego Méndez, *Mujer, falange y franquismo*, Madrid, Taurus, 1983, p. 161.

<sup>49</sup> Kathleen Richmond, *Women and Spanish Fascism: The Women's Section of the Falange 1934-1959*, Londres/New York, Routledge, 2003, p. 122.

actuelle : l'avortement. Il faudrait corriger certains défauts de style afin que le film ne soit pas aussi réaliste. (Manuel Villares)

Réalisme cru dans la forme, mais fond absolument moral et positif sur le thème de la maternité. Sans autre problème majeur que son aspect extérieur désagréable. (José Luis de Celis)

Film totalement positif par sa condamnation de l'avortement. Film, c'est certain, désagréable dans certains aspects, mais réalisé avec tact et sensibilité. Je pense qu'il convient de le projeter, en particulier parce qu'il semble que l'avortement devienne une pratique courante en Espagne. Je rejoins, en fin de compte, l'opinion des prêtres de la commission. (Juan Miguel Lamet)

C'est un film franchement positif, même si les thèmes traités sont intimes et si certains plans sont très durs, inconvenients que l'on peut pallier en supprimant certains plans et en adoucissant certaines phrases ou certains mots. (Miguel Cerezo)

Le thème central est l'exaltation de la maternité. Par conséquent, il faut approuver le film, en allégeant seulement l'une ou l'autre séquence – on peut couper certains plans de l'accouchement, terriblement réaliste – et en modifiant certaines expressions dans les dialogues, comme indiqué dans le procès-verbal général. (Elisa de Lara)

Remplacement de paroles dures par d'autres et suppression de certains plans violents par leur forme. Après ces modifications, le film sera totalement positif, même si une partie du public peut le trouver dur. C'est un important plaidoyer contre l'avortement. (Pascual Cebollada)

Film strictement réservé aux majeurs à cause du thème, du climat, des situations ; positif et exemplaire. (Marcelo Arroita-Jáuregui) »

La nature des images supprimées est elle aussi très intéressante pour illustrer les adaptations réalisées sur la traduction. Voici les coupes effectuées à la suite de la session d'avril 1964 :

- Bobine 1 : suppression du plan sur les draps ensanglantés.
- Bobine 5 : suppression de la recette de l'avortement.
- Bobine 7 : suppression des deux plans sur les jambes de Stina filmées de son point de vue, pendant l'accouchement.
- Bobine 8 : suppression du plan sur le sein de la femme qui allaite.





Lors de la session de septembre 1964, il fut décidé à l'unanimité de classer le film « Autorisé aux plus de 18 ans », après avoir vérifié que les changements et adaptations proposés lors de la première session avaient bien été appliqués. Seuls deux membres notèrent dans leurs rapports qu'il fallait effectuer davantage de coupes dans certaines scènes :

« Même si je n'en fais pas une "affaire d'État" et bien que j'aie signé le procès-verbal général d'approbation du doublage, je crois que nous devrions réexaminer la scène de l'accouchement et abréger encore les spasmes de douleur. Car cette scène ne manquera pas de produire des effets contre-productifs sur les jeunes ou futures mères, d'un ordre autre que moral – de ce dernier point de vue, je n'émetts aucune objection. (José María Cano)

C'est une exaltation de la maternité. Je crois cependant qu'on devrait raccourcir la scène de l'accouchement. Je ne fonde pas cet avis sur des raisons morales, mais je trouve ce passage trop dur pour beaucoup de gens. Il risque de produire sur de nombreuses femmes qui attendent un enfant une psychose due à une véritable peur, non seulement à cause de la terrible dureté de l'accouchement, mais aussi parce que sur trois femmes enceintes, deux perdent leur enfant. Je comprends bien qu'il n'est pas possible de couper cette scène. Mais on peut la raccourcir. (María Sampelayo) »

Selon le procès-verbal, la proposition de ces deux derniers membres de la commission fut rejetée par les autres participants. Cela pourrait être considéré comme une victoire symbolique des tenants de l'ouverture, sachant que José

María Cano était l'un des censeurs ultra-catholiques les plus extrémistes de cette période<sup>50</sup>. Les commentaires de María Sampelayo, l'une des rares femmes qui participèrent à la censure d'État, sont également intéressants. Ils révèlent à quel point la société franquiste était imprégnée d'une conception patriarcale, puisqu'il fallait protéger les jeunes mères de certaines réalités touchant à la maternité.

Nous analysons ci-après les modifications linguistiques proposées par la commission réunie en avril 1964. Précisons que les censeurs disposaient d'une traduction préalable du scénario, que nous appellerons « traduction A ». Les sociétés de distribution cinématographique devaient produire ce type de traductions préliminaires pour soumettre leurs films à la censure. Elles servaient d'outils d'évaluation lors du premier visionnage. Les changements proposés dans ce cas se réfèrent à la traduction préliminaire du scénario ou « traduction A », sur laquelle travaillaient les censeurs<sup>51</sup>.

| <b>Texte original en suédois</b>   | <b>Traduction A</b>   | <b>Modifications proposées dans le dossier de censure</b>               |
|--|---|---|
| Blod   | Sangre ( <i>sang</i> )  | Remplacer par « hemorragia »<br><br>( <i>hémorragie</i> )               |
| Reglering  | Menstruación (règles)   | Remplacer par « período »<br><br>(« règles », <i>terme euphémique</i> ) |
| Mage   | Panza ( <i>panse, bide</i> )  | Remplacer par « vientre »<br><br>( <i>ventre</i> )                      |
| Det är varken nagon skam eller en olycka för en flicka att fa ett barn nuförtiden. | Ahora no es ni una vergüenza ni una desgracia para una chica esto de tener un niño.<br><br>( <i>Maintenant, ce n'est plus une honte ni un malheur pour une jeune fille d'avoir un enfant.</i> ) | Remplacer par « No desesperes »<br><br>( <i>Ne perds pas espoir.</i> )  |
| De blir bara skit alltihop.  | Después de todo, no llegarán a ser [los bebés] más que una mierda.<br><br>( <i>De toute façon, ils ne deviennent que des merdes.</i> )  | Supprimer « mierda »  |

<sup>50</sup> Jeroen Vandaele, *Estados de Gracia*, op. cit., p. 76.

<sup>51</sup> Nous ajoutons en italiques et entre parenthèses une traduction en français [NdT].

| Texte original en suédois   | Traduction A   | Modifications proposées dans le dossier de censure                                 |
|---|--|--|
| Käkat kinin och druckit konjak.<br>Hoppat hoprep. Gud vad jag hoppat! | ¡Me había atiborrado de quinina, había bebido coñac y más coñac, y había saltado a la comba!<br>¡Todo lo que yo he brincado!           | Supprimer tout le passage qualifié par les censeurs de « recette de l'avortement » |
|   | <i>(Je m'étais gavée de quinine, j'avais bu du cognac et encore du cognac et j'avais sauté à la corde ! Pour sauter, j'ai sauté !)</i> |  |
| Jag ger mig fan pa att det är denna förbannade ungens fel.            | Apuesto a que la culpa la tiene este puñetero nino.  | Supprimer « puñetero »   |
|   | <i>(Je parie que c'est la faute de ce sale gosse.)</i>   |  |

Tableau 1 : Modifications linguistiques proposées par la commission d'avril 1964<sup>52</sup>

Comme nous l'avons déjà vu, Bergman présente la maternité d'une façon ambiguë, et même avec certaines connotations existentielles sur la mince ligne qui sépare la vie de la mort. Les commentaires des censeurs démontrent que leur propre conception s'apparente plutôt à une idéalisation de la femme, dans sa fonction de fondatrice et de soutien suprême de la famille. C'est pourquoi la censure vise à gommer toute référence (y compris sous forme d'images) qui puisse mettre en doute cette lecture favorisée par le franquisme. On atténue ainsi la perception d'un Bergman qui, comme nous le dit Juan Miguel Company,

« nous a montré, dans toute sa filmographie, de fascinants portraits de femmes libres qui, à un moment donné, décident de changer d'existence, même si cela suppose de remettre en cause la raison patriarcale qui les a jusque-là dominées<sup>53</sup>. »

La remise en question de l'autorité patriarcale et le libre choix de la femme n'étaient pas une priorité, selon l'idéologie franquiste. Il fallait donc procéder à

<sup>52</sup> Notre étude des dossiers de censure relatifs à d'autres films d'Ingmar Bergman montre que la traduction-relais, via des langues intermédiaires plus courantes que le suédois, était une pratique relativement habituelle et, dans certains cas, ouvertement indiquée. Pour ce qui concerne ce film en particulier, nous ne pouvons savoir avec certitude si cette traduction fut réalisée directement depuis la version suédoise ou via une langue intermédiaire, car il n'existe aucune indication à ce sujet. Cependant, nous avons choisi d'insérer le texte original en suédois, considérant que la traduction proposée ne présentait pas de divergences significatives par rapport à la version originale.

<sup>53</sup> Juan Miguel Company, « Ernst Ingmar Bergman Akerblom (1918-2007): apuntes biográficos y textuales », dans Pedro Jesús Teruel Ruiz et Ángel Pablo Cano Gómez (dir.), *Ingmar Bergman, buscador de perlas. Cine y filosofía en la obra de un maestro del siglo XX*, Murcie, Morphos Ediciones, 2008, p. 23.

un ensemble d'adaptations propres à recadrer d'éventuelles déviations par rapport au message souhaité.

Analysons un à un les changements proposés par les censeurs, car chacun d'entre eux illustre la stratégie idéologique appliquée pour rectifier le discours. Le sang de la femme, preuve ultime de la matérialité de l'accouchement et susceptible de véhiculer des connotations négatives de dureté ou de douleur, ne pouvait être montré à l'écran ni même évoqué. C'est pourquoi un terme plus aseptisé, presque clinique, est proposé : *hemorragia*. Même tendance avec l'idée de remplacer *menstruación* (de nouveau, l'allusion au sang) par *periodo*, plus neutre, qui renvoie à l'idée, plus abstraite, de « cycle ». Quant au terme *panza*, légèrement péjoratif, et dans tous les cas familier, on lui préfère un *vientre* plus neutre. De même, qualifier la maternité de *vergüenza* ou de *desgracia*, ou un bébé de *mierda* ou de *puñetero* était totalement inacceptable pour la vision édulcorée et quasiment spirituelle que les censeurs entendaient transmettre de la maternité. C'est la raison pour laquelle il fallait supprimer les références de ce type ou les modifier radicalement. Le passage qualifié par les censeurs de « recette de l'avortement » illustre, en outre, l'impossibilité de nommer des réalités gênantes ou impensables. Si le film devait être compris comme une condamnation de l'avortement, il ne pouvait mettre en scène une femme racontant ouvertement comment elle avait tenté de mettre un terme à sa grossesse, même si, dans ce cas, cela demandait d'altérer entièrement son propos. Outre l'intention moralisatrice des mesures proposées, l'occultation ou la manipulation de l'information trahissaient une attitude paternaliste implicite. Les censeurs croyaient savoir ce que le public devait voir pour saisir la vérité, ou leur version de la vérité, implicite dans le film.

Le message fabriqué par les censeurs conditionna l'accueil critique et suscita diverses réactions. Segismundo Molist, dans son compte rendu paru dans la prestigieuse revue *Film Ideal*, s'emploie à démontrer que « l'importance que Bergman accorde à la maternité a de clairs antécédents. [...] Il n'est donc pas surprenant que Bergman se confronte dans cette œuvre à la fonction féminine *primordiale*<sup>54</sup> ». Nous ne pouvons cependant pas déterminer à partir du texte original si Bergman considère ou non la maternité comme une fonction primordiale de la femme. Quoi qu'il en soit, le choix de l'adjectif « primordial » en référence à la maternité est révélateur, d'un côté, de l'existence d'une vision très orientée de celle-ci dans la société franquiste et, de l'autre, du fait que le film censuré a réussi à transmettre et à (re)produire cette échelle de valeurs.

Une autre critique, publiée dans le n° 34 de la revue *Cinestudio*, qui nous apprend que la première du film eut lieu le 17 mai 1965 au Cine Amaya, à Madrid, est plus réservée, mais montre aussi à quel point la vision de la maternité est

---

<sup>54</sup> Segismundo Molist, « En el umbral de la vida (Nara [sic.] livet), de Ingmar Bergman », *Film Ideal*, n° 167, 1965, p. 315 (c'est moi qui souligne).

édulcorée. L'auteur, bien qu'il s'avoue père de famille nombreuse, déplore le ton exagérément symbolique et moralisateur du film et reproche à Bergman ces excès de « didactisme », éloignés de « l'audace de ses thèmes de prédilection et de la qualité intellectuelle de son cinéma<sup>55</sup> ». Le critique serait peut-être arrivé à une conclusion différente s'il avait pu visionner la version non censurée dans laquelle, par exemple, l'allusion à l'avortement est sans équivoque. Dans une autre critique, signée par Miguel Bilbatua<sup>56</sup> (sans date ni pagination, il s'agit d'un extrait joint au dossier de censure), ce sont les coupes qui sont dénoncées, ce qui amena José María García Escudero à répondre par une lettre expliquant que 38 secondes de projection « seulement » avaient été coupées.

### *Autres marques de censure*

On trouve, à la Filmoteca Nacional de Madrid, une version sous-titrée d'*Au seuil de la vie* en VHS, enregistrée à la télévision, sans mention de la date de diffusion exacte. Il est impossible de savoir si cette copie sous-titrée constitue une adaptation directe du doublage censuré de 1964 ou s'il s'agit de nouveaux sous-titres réalisés ultérieurement, à partir du texte suédois original ou d'une autre langue. Rien n'indique non plus dans le dossier de censure que le sous-titrage de cette copie ait été supervisé par une commission de censure de García Escudero. Si tel avait été le cas, cela figurerait d'une manière ou d'une autre dans le dossier de censure correspondant, particulièrement complet pour ce film. Cependant, il pourrait s'agir d'une version sous-titrée produite parallèlement ou postérieurement à la version doublée dans le but de la projeter dans des ciné-clubs ou des salles d'art et d'essai – puisque c'est dans ces espaces qu'a été autorisée l'utilisation des sous-titres et qu'ils sont apparus pour la première fois<sup>57</sup> – et récupérée plus tard par une chaîne de télévision. Quoi qu'il en soit, la pression idéologique perceptible dans les modifications appliquées par la censure à la traduction A a pesé pratiquement de la même façon sur le processus de traduction à l'origine de ces sous-titres, que nous appellerons « traduction B ». Reprenons

---

<sup>55</sup> José María Pérez Lozano, « En el umbral de la vida », *Cinestudio*, n° 34, 1965, p. 193.

<sup>56</sup> Miguel Bilbatua, « Una película falseada. “En el umbral de la vida”, de Ingmar Bergman », *Signo*, n° 402 [non daté, non paginé].

<sup>57</sup> Bien que le doublage ait été imposé comme la seule pratique possible par arrêté ministériel en 1941 (Camino Gutiérrez Lanza, « Spanish Film Translation and Cultural Patronage », art. cit., p. 158 ; Jeroen Vandaele, « It Was What It Wasn't », art. cit., p. 99), la dérogation de 1946 a ouvert la porte à une utilisation très limitée du sous-titrage pour des films projetés dans des ciné-clubs, des associations établies en 1951 réservées à leurs seuls membres (*ibid.*, p. 99-100) ou dans les salles « spéciales », c'est-à-dire d'art et d'essai, dotées d'une capacité maximale de 500 spectateurs et créées en 1967 dans des villes de plus de 50 000 habitants (Camino Gutiérrez Lanza, « Spanish Film Translation and Cultural Patronage », art. cit., p. 154).



ainsi les extraits que nous avons commentés précédemment, et découvrons le sort qu'ils ont subi dans la version sous-titrée.

Les trois premiers exemples – les termes « *sangre* », « *menstruación* » et « *panza* » – n'apparaissent pas dans les sous-titres. La décision des censeurs de 1964 de leur préférer « *hemorragia* », « *periodo* » et « *vientre* » est respectée. Dans le passage où figurent les termes « *vergüenza* » et « *desgracia* », la solution proposée par les censeurs de 1964 (« *No desesperes* ») a été écartée, mais les termes à connotation négative ont été évités dans le sous-titre « *Un hijo concebido ha de ser un estímulo* » (« Un enfant que l'on a conçu doit être une source d'inspiration »), qui inclut un terme plus positif (« *estímulo* »). Dans le même ordre d'idées, « *mierda* » est remplacé par « *porquería* » (« saloperie »), ce qui atténue la charge négative (le sous-titre dans ce cas est « *Serán como nosotros, una verdadera porquería* » [« Ils seront comme nous, de vraies saloperies »]). Le passage concernant la recette de l'avortement est un cas très intéressant. Il s'inscrit dans un dialogue où Hjördis raconte à une amie comment elle a essayé, en vain, d'avorter, ce qui explique son hospitalisation. Dans le doublage de 1964, cette scène a été éliminée d'autorité, tandis que dans la version sous-titrée, il a été décidé de traduire le dialogue en modifiant un passage-clé de la conversation. Lorsque, dans le texte suédois, l'amie demande : « *¿Qué habías hecho [para provocar el aborto]?* » (« Qu'avais-tu fait [pour provoquer l'avortement] ? »), la question devient, dans la version sous-titrée : « *¿Qué habrías hecho?* » (« Qu'aurais-tu fait ? »), ce qui nous renvoie à un passage antérieur de la conversation, au cours duquel Hjördis avoue à son amie qu'elle aurait préféré ne pas aller travailler, puisqu'elle ne se serait pas retrouvée à la maternité si ses collègues de travail ne l'y avaient pas emmenée. Avec une simple modification du mode du verbe - « *habrías* » (« aurais ») au lieu de « *habías* » (« avais ») -, la question ne se réfère plus à ce que Hjördis a fait pour arriver à la maternité (provoquer son avortement), mais à ce qu'elle aurait fait si elle n'était pas allée travailler, gommant ainsi toute référence à la tentative d'avortement. La réponse inventée par les censeurs est : « *Ni yo misma lo sé, atiborrarme de coñac, todo menos esto* » (« Je n'en ai aucune idée, m'abreuver de cognac, tout mais pas ça. ») Il est intéressant de noter que le terme « *coñac* » a été conservé dans les sous-titres, alors que le contexte dans lequel il est employé est totalement différent (comme cause de l'avortement dans la version originale, et comme simple passe-temps, substitut au travail, dans la version sous-titrée). Peut-être le traducteur s'est-il rendu compte que « *konjak* » en suédois et « *coñac* » en espagnol sont relativement similaires phonétiquement, puisqu'il s'agit d'un emprunt au français. Dans la mesure où il existait une conscience critique chez le public et la presse au sujet des activités de la censure, il est possible que le traducteur ait voulu se couvrir en cas de polémique. Si les téléspectateurs de la version sous-titrée étaient capables de distinguer la mention du « *konjak* » par l'actrice dans la bande son originale suédoise, il était important que l'équivalent espagnol figure dans les sous-titres. Dans le dernier exemple, enfin, on a privilégié la stratégie d'élimination et le terme suédois « *förbannade* » (« *puñetero* ») disparaît. Le

sous-titre choisi est « *Seguro que es todo por este niño* » (« Je parie que tout ça, c'est à cause de cet enfant »).

Outre ces exemples, au moins deux autres passages de la traduction B ont été censurés. Tous deux s'inscrivent dans l'intrigue entourant Stina, la mère qui se trouve à un stade de grossesse avancé et perd son enfant à la suite de complications pendant l'accouchement. Son mari et elle sont présentés comme le couple idéal, comblé à l'idée de l'arrivée prochaine d'un enfant. Ils représentent le modèle de famille patriarcal prôné par le franquisme, et c'est en cela que leur comportement doit être irréprochable. Le premier exemple de censure est tiré de paroles que prononce Stina avant de perdre son enfant :

| Texte original en suédois   | Traduction B  |
|---|---|
| Jag ska se till att han blir döpt i kyrkan i alla fall. Fast Harry är inte riktigt med på det. Harry, han är den bästa i världen för mig, men sådant här begriper han inte riktigt.                           | A ver si convenzo a Harry para que le bauticen aquí [en la clínica] No está muy de acuerdo. Es el mejor hombre del mundo, pero muy testarudo.                                   |
| <i>(Je vais faire en sorte qu'il soit baptisé à l'église, quoi qu'il arrive, bien qu'Harry ne soit pas pour. C'est le meilleur des hommes pour moi, mais il ne comprend pas grand-chose à ces choses-là.)</i> | <i>(Je vais essayer de convaincre Harry de le baptiser ici [à la maternité]. Il n'est pas trop d'accord. C'est l'homme le plus formidable du monde, mais il est très têtu.)</i> |

Tableau 2 : Marques de censure officieuse dans la traduction B, exemple 1

Le texte suédois laisse entendre que le mari de Stina et futur père de l'enfant est non-croyant, ou du moins non-pratiquant. La censure appliquée à la traduction B a effacé cette référence, qui aurait mis en danger l'image de mari et de père parfait ancrée dans l'imaginaire franquiste. Le faire passer pour un homme têtu qui ne veut pas que son enfant soit baptisé à la maternité est bien moins grave que de le montrer tel qu'il est dans le dialogue original, à savoir absolument réfractaire au baptême.

Le deuxième exemple est tiré d'une scène ultérieure dans le déroulement de l'intrigue, après que Stina a perdu son enfant. Il s'agit de l'explication que donne le médecin accoucheur sur les causes du décès du bébé :

Jag står lika hjälplös som ni, fru Andersson. Och jag beklagar det med hela mitt hjärta. Det var inget fel på er, och så vitt vi kunnat se, var det inte något fel på pojken heller. Men livet ville inte, fru Andersson. Hur grymt det kan tyckas. Det är det enda jag kan säga.

*(Je suis aussi désespéré que vous, Mme Andersson. Je suis sincèrement désolé. Vous étiez en parfaite santé et, d'après nos examens, l'enfant aussi. Mais la vie n'a pas voulu, Mme Andersson, aussi cruel que cela paraisse. C'est tout ce que je peux dire.)*

Lo siento tanto como usted. El niño y usted estaban bien, pero Dios no quiso que viera el mundo. Es todo lo que le puedo decir. Resignación, Sra. Andersson.

*(Je suis aussi navré que vous. L'enfant et vous étiez en bonne santé, mais Dieu n'a pas voulu qu'il voie le monde. C'est tout ce que je peux dire. Il faut vous résigner, Mme Andersson.)*

Tableau 3 : Marques de censure officieuse dans la traduction B, exemple 2

La version sous-titrée attire l'attention car elle rend Dieu responsable du décès de l'enfant, ce qui évite, dans le contexte franquiste et à la différence du dialogue suédois, de qualifier la situation de cruelle. La mort se transformant en acte divin, il devient naturel du point de vue du national-catholicisme que le médecin demande à sa patiente de se résigner, chose qui n'est nullement mentionnée dans le texte d'origine et qui, par ailleurs, contribue à renforcer une des qualités caractérisant la femme, selon l'idéal franquiste. L'acte biologique – intrinsèquement ambigu et susceptible d'avoir un dénouement négatif – consistant à donner naissance devient une expérience quasi spirituelle, régie par une force supérieure qui pourrait être comprise comme une négation de l'interprétation darwiniste de la création.

Dans cette version sous-titrée, outre les passages déjà censurés dans la version doublée de 1964, on trouve des marques de censure non répertoriées dans le dossier officiel de 1964. Cela pourrait être le fruit d'une censure parallèle ou postérieure non documentée, ou d'une initiative du traducteur lui-même. Les tensions idéologiques de l'époque franquiste, dont la moralité était garantie par son système de censure, avaient réussi à instaurer des pratiques de traduction très influencées par le type de discours admis et admissible. En ce sens, il n'est pas étonnant que les traducteurs, par obligation, par habitude ou par conviction personnelle, aient appliqué des stratégies visant à récrire les dialogues potentiellement problématiques.



## Conclusion

L'esprit de tutelle, fondamentalement représenté par la commission de la censure et la classification cinématographique, exerça, par l'intermédiaire de ses décisions, une influence directe sur la traduction du film *Au seuil de la vie*. L'analyse d'une série d'exemples concrets a contribué à montrer comment, au cours du processus de traduction, le texte fut réécrit de façon à être conforme à l'idéologie patriarcale franquiste, avec une insistance sur le discours lié à la maternité. De même, une copie ultérieure censurée, difficile à classer chronologiquement, nous a permis de montrer comment les traducteurs, sous la contrainte ou de leur propre chef, eurent tendance à perpétuer le même type d'idéologie, en allant jusqu'à mettre en exergue la valeur religieuse du texte afin de présenter la maternité comme une sorte de don divin. La censure officielle de ce film, bien que réalisée à une époque d'ouverture, contribua à une distorsion des personnages par le biais de la manipulation de leur discours, tendance reprise dans la copie sous-titrée ultérieurement. Ce processus aboutit à la présentation, dans les salles obscures espagnoles, d'un Bergman réécrit dans le but de l'adapter aux préceptes religieux et moraux du franquisme.

## Remerciements

L'auteur souhaite exprimer ses plus sincères remerciements à Jeroen Vandaele et Cecilia Alvstad, de l'université d'Oslo, pour leur aide et leur soutien pendant la rédaction de cet article.

*Article initialement paru en espagnol sous le titre « Ingmar Bergman, maternidad y Franquismo: Traducción y censura de En el umbral de la vida » dans la revue Meta : journal des traducteurs/Meta: Translators' Journal, vol. 57, n° 2, juin 2012, intitulé « La manipulation de la traduction audiovisuelle » et dirigé par Jorge Díaz Cintas, p. 310-324 ([id.erudit.org/iderudit/1013947ar](http://id.erudit.org/iderudit/1013947ar) - DOI : 10.7202/1013947ar). Traduction de Nathalie Diu et Marie-Christine Guyon. Nous remercions l'auteur et les Presses de l'Université de Montréal de nous avoir autorisés à le traduire et à le publier ici.*

## L'auteur

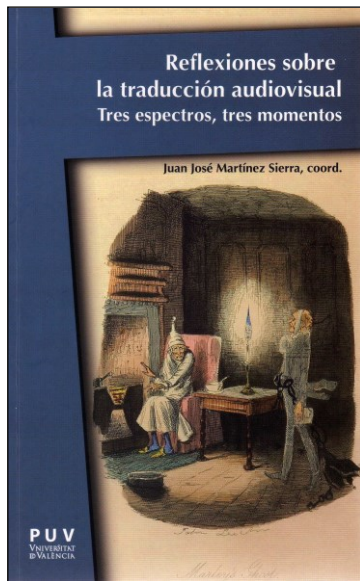
Rosario Garnemark aborde la traductologie dans une perspective culturelle, avec un intérêt particulier pour les questions idéologiques. Titulaire d'un doctorat en traductologie obtenu en 2013 à l'université d'Oslo, elle étudie dans sa thèse le rôle joué par la traduction, instrument de manipulation, dans la censure des films d'Ingmar Bergman en Espagne entre 1960 et 1967. Elle y analyse également la dimension idéologique des interprétations figurant dans les critiques des films et les dossiers de censure officiels.

Auparavant, l'auteur avait suivi un cursus en langues étrangères appliquées dans le cadre d'un programme conjoint des universités de Provence, de Grenade (Espagne) et de Thames Valley (Royaume-Uni). Son parcours de doctorante l'a ensuite menée à Barcelone et à Göteborg. Elle possède aussi une solide connaissance pratique du secteur de la traduction, grâce à son expérience de traductrice indépendante et de responsable de projets en agence.

## Notes de lecture

- Reflexiones sobre la traducción audiovisual* (Juan José Martínez Sierra, dir.) p. 86
- Übersetzer der bewegten Bilder: Audiovisuelle Übersetzung – ein neuer Ansatz* (Małgorzata Korycińska-Wegner) p. 91
- Audiovisual Translation: Dubbing* (Frederic Chaume) p. 95
- Le doublage à l'honneur dans la revue *Décadrages* p. 100

## *Reflexiones sobre la traducción audiovisual* (Juan José Martínez Sierra, dir.)



Si le titre principal de ce livre, « Réflexions sur la traduction audiovisuelle », est assez parlant, le sous-titre et l'illustration de couverture ont de quoi intriguer. Le coordinateur de l'ouvrage s'en explique dans l'introduction : les « trois spectres, trois moments » évoqués font référence au conte de Dickens *Un chant de Noël* (*A Christmas Carol*, 1843). Les trois fantômes y sont ceux des Noëls passés, présents et futurs qui viennent successivement rendre visite à l'avare Scrooge. Plus prosaïquement, cet ouvrage collectif se propose d'étudier ces « trois moments » dans le domaine de la traduction audiovisuelle.

Cette image, qui peut paraître un peu forcée, témoigne néanmoins de la volonté de Juan José Martínez Sierra de sortir des sentiers battus. Il explique :

« Contrairement à d'autres ouvrages, celui-ci ne vise pas à être une somme de postulats théoriques ou une compilation de résultats de recherches. L'idée était de rassembler des points de vue diachroniques émanant des mondes universitaire et professionnel, à des fins de vulgarisation. Notre objectif premier est d'analyser, de l'intérieur, l'évolution de la traduction audiovisuelle en Espagne au cours des vingt dernières années<sup>1</sup>. » (p. 18)

Il faut préciser ici que « traduction audiovisuelle » est entendu dans le sens le plus large possible, incluant des disciplines telles que le sous-titrage pour sourds et malentendants, le surtitrage, l'audiodescription ou la traduction de jeux vidéo ; autant de spécialités éloignées des préoccupations de *L'Écran traduit* et sur lesquelles je passerai.

Il n'est pas anodin que ce livre atypique paraisse en Espagne, pays où la publication d'études sur la traduction audiovisuelle est particulièrement florissante. On peut ainsi trouver plusieurs titres sur ce sujet parmi les livres de cinéma d'un

---

<sup>1</sup> Les citations de l'ouvrage ont été traduites par Chloé Leleu et moi-même.

éditeur généraliste comme Cátedra<sup>2</sup> ou lire régulièrement des articles dans les nombreuses revues en ligne consacrées à la traduction<sup>3</sup>. Plusieurs chercheurs comme Frederic Chaume<sup>4</sup>, Jorge Díaz Cintas ou Patrick Zabalbeascoa (tous trois présents dans le livre) jouent un rôle très actif dans la recherche en traduction audiovisuelle au niveau international, avec de nombreuses publications aussi bien en castillan et catalan qu'en anglais. Enfin, les traducteurs font preuve d'un égal dynamisme : l'ATRAE (Asociación de Traducción y Adaptación Audiovisual de España) a vu le jour en 2010<sup>5</sup>.

Centré sur la situation espagnole, le livre demande une certaine connaissance de l'histoire de la traduction audiovisuelle dans ce pays. À cet égard, on peut regretter l'absence de repères historiques ou bibliographiques généraux permettant de guider le lecteur profane, même si les informations nécessaires sont souvent égrenées au fil de la lecture du texte.

Le livre est constitué de 18 chapitres, allant de trois à dix-sept pages. Si les chapitres ne sont pas distribués en sections clairement identifiées, des ensembles se dégagent assez nettement, notamment par spécialité. L'intérêt de l'ouvrage tient à la diversité des regards qu'il propose et J. J. Martínez Sierra précise à ce sujet :

« Il ne s'agissait pas de rédiger un ouvrage à portée exclusivement scientifique, académique ou technique, mais un livre de réflexions, voire de témoignages, où les opinions, les avis et les pratiques des auteurs parsèment librement les pages, et où, de plus, les mondes universitaire et professionnel vont de pair. » (p. 19)

Les contributeurs incluent des chercheurs, des directeurs artistiques (DA), des traducteurs, des comédiens, des chefs d'entreprises liées à la traduction audiovisuelle... Et, bien souvent, certains d'entre eux portent ou ont porté plusieurs de ces « casquettes ».

---

<sup>2</sup> Alejandro Avila, *El doblaje*, Madrid, Cátedra, 1997 ; Miguel Duro (dir.), *La traducción para el doblaje y la subtitulación*, Madrid, Cátedra, 2001 ; Frederic Chaume, *Cine y traducción*, Madrid, Cátedra, 2004.

<sup>3</sup> Voir par exemple *La Linterna del Traductor* (<http://www.lalinternadeltraductor.org/>), *TRANS. Revista de Traductología* (<http://www.trans.uma.es/>), *MonTI* (<http://dti.ua.es/es/monti/monti.html>), *Quaderns: revista de traducció* (<http://www.raco.cat/index.php/QuadernsTraduccio>) ou *Sendebarr* (<http://revistaseug.ugr.es/index.php/sendebarr>). En accès libre, on peut également conseiller John Sanderson (dir.), *iDoble o nada! : Actas de las I y II Jornadas de doblaje y subtitulación de la Universidad de Alicante* (2001), <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/doble-o-nada-actas-de-las-i-y-ii-jornadas-de-doblaje-y-subtitulacion-de-la-universidad-de-alicante--o/html/>.

<sup>4</sup> Voir le compte rendu de son récent ouvrage *Audiovisual Translation: Dubbing*, dans ce même numéro.

<sup>5</sup> Voir <http://www.atrae.org/>.



L'Espagne, on le sait, est un pays à forte tradition de doublage, comme l'Allemagne, l'Italie et la France. C'est donc au doublage qu'est consacré le premier ensemble, qui s'ouvre par un texte de Frederic Chaume sur l'étude de ce type de traduction. Après avoir rappelé les rapports entre théorie et pratique, l'auteur propose deux champs dignes d'intérêt, selon lui, pour l'avenir : les études empiriques sur la réception et les applications de la traduction audiovisuelle, notamment dans l'apprentissage des langues étrangères. Suivent deux témoignages, l'un d'une DA/comédienne et l'autre d'un comédien, qui retracent utilement l'évolution du doublage en Espagne. On peut malgré tout regretter des positions partisans et péremptoires telles que « le doublage améliore souvent l'œuvre originale » ou « le doublage [espagnol] est le meilleur du monde ». Enfin, le dernier chapitre de cet ensemble retrace le point de vue d'un gérant de société qui a précédemment été traducteur, puis « *ajustador* » (adaptateur), la séparation (étonnante du point de vue français) de ces deux activités faisant d'ailleurs l'objet de plusieurs débats au cours de l'ouvrage.

Un seul chapitre est consacré à la voice-over, désignée sous le nom de « *voz superpuesta* » (« voix superposée »), mode de traduction souvent moins étudié<sup>6</sup>. Ivars A. Barzdevics le relie logiquement au doublage, mais aussi à la figure de l'« *explicador* » (« bonimenteur ») de l'époque du cinéma muet. Il s'agit là d'une étude très intéressante, tant du point de vue de la théorie que de la pratique. On y apprend notamment que le premier grand essor de la voice-over survint en 1983, avec la naissance des chaînes ETB1 (basque) et TV3 (catalane) ; le second coïncida avec la création des grandes chaînes privées, au début des années 1990 (p. 63). Si l'auteur, fort de ses dix-huit années d'expérience, remarque que les conditions de travail se sont dégradées de manière significative (constat qui revient au fil de l'ouvrage), il prédit une progression de la voice-over, notamment pour des raisons économiques.

Bien que le sous-titrage ait pris une place plus importante en Espagne au fil des ans, il demeure encore le parent pauvre de la traduction audiovisuelle : peu présent dans les salles de cinéma, il est parfois simplement calqué sur le doublage, avec les conséquences désastreuses que cela peut avoir, puisque les modes de traduction ne sont jamais interchangeables. Les éditions DVD les moins soignées ne proposent pas de sous-titrage pour les films américains, même si elles fournissent parfois la bande son originale.

L'étude du sous-titrage est pourtant florissante, à l'instar de ce qu'on peut observer plus généralement dans le champ de la recherche en traduction audiovisuelle. Le premier chapitre du livre consacré à ce sujet dresse un historique rapide et décrit le paysage en mutation du sous-titrage en Espagne. Après avoir exposé les raisons historiques de la prééminence du doublage, Eduard Bartoll

---

<sup>6</sup> Voir le compte rendu du livre *Voice-Over Translation – An Overview* dans *L'Écran traduit* n° 1.

Teixidor décrit la « timide émergence » du sous-titrage dans les années 1960, grâce à un arrêté ministériel de 1967 autorisant l'ouverture de salles d'art et d'essai dans les grandes villes et les zones touristiques<sup>7</sup>. L'apport de l'édition VHS dans ce domaine fut en revanche quasi nul. C'est dans les années 1990 que l'auteur (à la fois chercheur et traducteur) place le véritable tournant de la version originale sous-titrée, avec la naissance des multiplexes (notamment à Barcelone et Madrid), mais aussi l'avènement du sous-titrage électronique (festivals, cinémathèques), du DVD et des chaînes de télévision câblées. Plus récemment, on a en revanche assisté à une crise des salles de cinéma<sup>8</sup> et à l'essor du *fansubbing*. Le texte se conclut par une évocation rapide de l'évolution de la recherche et de l'enseignement ; enfin, avec les précautions oratoires qui s'imposent, l'auteur estime « très probable que le sous-titrage fasse des adeptes parmi le public espagnol ».

L'article suivant est signé Santiago Torregrosa Povo, gérant d'un laboratoire de sous-titrage électronique. Surtout axé sur le passé, il explique avec force anecdotes l'évolution du sous-titrage électronique depuis l'époque des disquettes et des VHS. Son constat final est quelque peu paradoxal : même si le progrès technique a permis une certaine amélioration des conditions de travail des traducteurs, il s'est accompagné d'un gel ou d'une baisse des tarifs, que ne prend pas en compte l'auteur lorsqu'il affirme que « [le traducteur] n'a plus de prétextes pour ne pas exécuter son travail avec une totale efficacité » (p. 92).

Assez attendu pour ceux qui connaissent son travail<sup>9</sup>, le chapitre de Jorge Díaz Cintas, « À propos de communication audiovisuelle, du web, des internautes... et des sous-titres », fait l'état des lieux de l'« internétisation » du sous-titrage (notamment par le phénomène du *crowdsourcing*), opposant la « créativité » des sous-titres amateurs et le « conservatisme » des professionnels. Ce constat contestable allie un certain fatalisme (« qu'on le veuille ou non, ces nouvelles pratiques ont une incidence considérable sur la perception et la réception du sous-titrage par certaines parties de la population et, peu à peu, le secteur professionnel s'éveille à cette nouvelle réalité » [p. 105-106]) à une croyance, que j'ai du mal à partager, dans le « potentiel » de la « culture participative ». « L'avenir dira si ces pratiques de sous-titrage fusionneront avec la pratique professionnelle, donnant lieu à une nouvelle espèce hybride, ou si, au contraire, elles continueront à suivre des chemins parallèles mais radicalement différents », conclut Jorge Díaz Cintas (p. 107).

---

<sup>7</sup> Voir aussi l'article de Rosario Garnemark dans ce même numéro.

<sup>8</sup> Au sujet des fermetures récentes de salles, voir Begoña Piña, « Entre el pesimismo y la autocritica », *Caimán Cuadernos de Cine*, n° 18, juillet-août 2013, p. 62-64.

<sup>9</sup> Voir par exemple Jorge Díaz Cintas et Pablo Muñoz Sánchez, « Fansubs: Audiovisual Translation in an Amateur Environment », *The Journal of Specialised Translation*, vol. 6, 2006, p. 37-52, [http://www.jostrans.org/issue06/art\\_diaz\\_munoz.php](http://www.jostrans.org/issue06/art_diaz_munoz.php).

L'article le plus long de l'ouvrage est aussi l'un des plus intéressants. María R. Ferrer Simó y retrace ses quinze années de carrière, depuis ses débuts en tant que traductrice freelance jusqu'à la création successive de plusieurs sociétés aux activités de plus en plus diversifiées. Sans doute s'avance-t-elle un peu dans ses pronostics en prédisant la disparition du doublage, sur le modèle des pays nordiques, mais son texte donne un aperçu très riche de l'évolution de la traduction audiovisuelle espagnole. On a par ailleurs la surprise, dans ce texte, de voir évoqué le sous-titrage (pour un festival) d'un film japonais : en effet, aucune autre langue que l'anglais n'est abordée dans les autres articles, et la présence hollywoodienne sur les écrans espagnols reste écrasante ; cela explique peut-être la présence de ce livre dans la collection « English in the World » de son éditeur.

Les chapitres 15 et 16, plus théoriques, prennent le relais du chapitre de Frédéric Chaume en évoquant l'étude de la traduction audiovisuelle. Le premier, succinct, est assez lisible en raison de son articulation en courts paragraphes.

On pourra regretter que le chapitre qui clôt l'ouvrage ne fasse que survoler le sujet de la traduction pour les chaînes des communautés autonomes (en d'autres langues que le castillan), un domaine qui mériterait certainement plus de développements. De plus, ce texte très bref paraît un choix un peu étrange en guise de conclusion.

Livre enrichissant, novateur, abordable, *Reflexiones sobre la traducción audiovisual* rassemble des points de vue avec lesquels on peut parfois ne pas être en accord, mais a le mérite d'offrir des témoignages francs et personnels. Il intéressera en premier lieu les lecteurs désirant s'informer sur la situation de la traduction audiovisuelle en Espagne, mais pourrait également servir d'inspiration à des ouvrages similaires consacrés à d'autres pays.

Juan José Martínez Sierra (dir.), *Reflexiones sobre la traducción audiovisual*, Valence (Espagne), Publicaciones de la Universidad de Valencia, 2012, 238 p.

Samuel Bréan

## *Übersetzer der bewegten Bilder: Audiovisuelle Übersetzung – ein neuer Ansatz* (Małgorzata Korycińska-Wegner)



L'ouvrage de Małgorzata Korycińska-Wegner porte un titre prometteur, que l'on peut traduire littéralement par « Traducteurs d'images en mouvement : une nouvelle façon d'aborder la traduction audiovisuelle ». Il s'agit d'une version remaniée de la thèse soutenue en 2009 par l'auteur sous un intitulé qui reflète peut-être mieux son principal axe de réflexion : *Der Übersetzer der bewegten Bilder. Das Drehbuch als Übersetzungsvorlage* (« Le traducteur d'images en mouvement. Le scénario comme base de la traduction »).

Ajoutons que cet ouvrage est paru chez Peter Lang dans le cadre d'une série de publications de l'Institut de philologie germanique de l'Université Adam Mickiewicz de Poznań (Małgorzata Korycińska-Wegner étant elle-même chercheuse au sein de cet institut). Cette collection est axée sur les études germaniques, la linguistique et la philosophie, et non spécifiquement sur la traduction.

C'est avec ces éléments à l'esprit qu'il convient d'aborder la lecture d'*Übersetzer der bewegten Bilder* : d'une part, il s'agit d'un travail résolument universitaire et non du point de vue d'une praticienne de l'adaptation ; d'autre part, l'auteur consacre une place très importante à des considérations qui semblent fort éloignées de la traduction audiovisuelle, pour s'en rapprocher plus franchement dans la seconde partie de son texte.

Le premier chapitre de l'ouvrage constitue ainsi, sur une quarantaine de pages, une longue exposition de notions liées au cinéma : double nature du film comme œuvre d'art et produit économique, évolution et normalisation des genres cinématographiques, espace narratif de l'œuvre filmique, définition du scénario (« partition du film »), etc. De cette partie très générale se dégage la thèse de l'ouvrage : le scénario occuperait une place centrale dans la traduction audiovisuelle et constituerait l'outil par excellence du traducteur. Le terme de « scénario » est à prendre au sens large, puisque Małgorzata Korycińska-Wegner évoque pêle-mêle le scénario avant tournage, le relevé de dialogue ou les ouvrages divers publiés à l'occasion de la sortie en salles du film et contenant, en sus du scénario,

des à-côtés tels que des entretiens avec le réalisateur. Ce n'est sans doute pas là l'apport le plus intéressant de l'ouvrage et, si l'auteur décrit ce qu'elle considère comme le « scénario idéal » à confier au traducteur, les caractéristiques qu'elle lui prête laissent parfois perplexe (un scénario indiquant les moments où le public est censé rire, par exemple).

Tout aussi théorique, le deuxième grand chapitre annonce une « approche herméneutique de la traduction audiovisuelle ». Il synthétise en réalité divers travaux de traductologie avant de dresser une nomenclature assez attendue des stratégies de traduction et des contraintes propres au sous-titrage (sans les illustrer d'exemples concrets) à partir des écrits de Henrik Gottlieb et Birgit Nedargaard-Larsen.

Le troisième chapitre présente le corpus de l'ouvrage : le sous-titrage réalisé pour la sortie en salles, en Pologne, de trois *DDR-Filme*, c'est-à-dire de trois films allemands réalisés après la Réunification de 1990, mais portant un regard rétrospectif sur la vie dans l'ex-République démocratique d'Allemagne. Il s'agit de *Sonnenallee* (Leander Haussmann, 1999), *Good Bye, Lenin!* (Wolfgang Becker, 2003) et *La Vie des autres* (*Das Leben der Anderen*, Florian Henckel von Donnersmarck, 2006). Un développement sur les genres cinématographiques en Allemagne et le renouveau du cinéma outre-Rhin à la fin des années 1990 est suivi de plusieurs dizaines de pages résumant l'intrigue et les moments-clés de ces films, avant d'évoquer les critiques parues à leur sortie au cinéma.

C'est au milieu de ce troisième chapitre (ce qui nous mène tout de même à la page 114) que l'auteur entre dans ce qui nous semble être le vif du sujet. L'ouvrage devient alors nettement plus intéressant du point de vue de son apport à la réflexion sur la traduction/adaptation audiovisuelle.

En effet, Małgorzata Korycińska-Wegner y analyse de façon passionnante (et exemples à l'appui, cette fois) une série de problèmes de traduction spécifiques aux *DDR-Filme* et à leur sous-titrage en polonais. On regrette toutefois ici que l'auteur ne fournisse pas systématiquement une retraduction en allemand des sous-titres polonais qu'elle cite. Si la plupart des exemples s'accompagnent d'explications qui permettent de comprendre au moins approximativement les choix de traduction retenus pour les locutions ou termes étudiés, on aimerait avoir une vue d'ensemble de la traduction des passages complets, car l'on reste par moments dans le flou si l'on ne comprend pas le polonais. Il demeure que des questions classiques, telles que l'adaptation de références culturelles ou de termes réputés intraduisibles, apparaissent dans ce chapitre sous un éclairage relativement nouveau, car la question n'est pas « simplement » de traduire des dialogues allemands en polonais. L'enjeu consiste aussi à restituer l'univers linguistique si particulier de l'ex-RDA (un univers reconstitué a posteriori et quelque peu artificiellement) dans la langue d'un autre ex-pays de l'Est où le communisme ne s'exprimait pas nécessairement de la même façon.

Plusieurs pages évoquent ainsi la nécessité de prendre en compte le vécu et les connaissances de ce public particulier, par exemple pour choisir de traduire, adapter ou transformer les noms de produits de consommation courante ou certaines réalités du quotidien qui apparaissent dans *Good Bye, Lenin!*. On s'interroge ainsi sur l'opportunité de conserver le terme « *Datsche* » en polonais (« *datcha* », mot russe commun aux deux langues y compris dans son poids symbolique) et l'on constate que le « *Plattenbau* », immeuble en béton préfabriqué typique de l'ère communiste qui a pourtant son équivalent en polonais, n'est pas rendu dans le sous-titrage.

La propension de la langue administrative est-allemande à utiliser des abréviations et sigles à tout propos est analysée du point de vue des problèmes de traduction qu'elle pose : comment rendre en un sous-titre – généralement bref, rappelons-le – des sigles obscurs tels que « OPK », « OV » et « OTS<sup>1</sup> », récurrents notamment dans *La Vie des autres* ? Citons aussi certains symboles du régime, tels que la désignation métonymique de la Stasi comme « le glaive et le bouclier du Parti » (« *Schild und Schwert der Partei* »), les fréquentes références au mouvement de jeunesse officiel de la RDA (la FDJ) dans *Sonnenallee*, ou encore les grades militaires évoqués au fil des dialogues des trois films.

Plusieurs pages sont consacrées à une étude très fine du rendu en polonais des références à l'idéologie marxiste-léniniste qui parsèment les répliques des trois œuvres, par exemple sous une forme caricaturale dans les faux reportages « d'époque » réalisés par le protagoniste de *Good Bye, Lenin!* pour faire croire à sa mère cardiaque que le Mur et le régime sont toujours d'aplomb. Dans *Sonnenallee*, l'auteur recense une série de termes typiques de l'idéologie officielle, tels que le « *Klassenfeind* » (ennemi de classe) ou l'« *antifaschistischer Schutzwall* » (« mur de protection antifasciste », le surnom du Mur de Berlin dans la propagande est-allemande). Si des termes équivalents et bien établis existent en polonais, encore faut-il pouvoir les employer en fonction des contraintes de temps et de lisibilité propres au sous-titrage. Le même problème se pose dans *Good Bye, Lenin!* au sujet du champ lexical récurrent de la conquête spatiale – thème ô combien important de la propagande du bloc de l'Est – dont la traduction en elle-même ne présente pas de difficultés particulières, mais nécessite quelques acrobaties dès lors que l'adaptateur est limité à quelques dizaines de caractères.

Enfin, il est également question, s'agissant de *Sonnenallee*, de la traduction des termes marquant l'origine sociale et l'âge des protagonistes : argot, mots et accent typiquement (est-)berlinois... sans oublier les variations sur le mot « *verboten* » (littéralement « interdit », comme on le sait), qui devient au fil du film un

---

<sup>1</sup> Trois termes propres à la Stasi, respectivement « *operative Personenkontrolle* » (contrôle opérationnel des personnes), « *operativer Vorgang* » (« procédure opérationnelle » visant la surveillance des ennemis du régime) et « *operativ-technischer Sektor* » (centre opérationnel et technique).

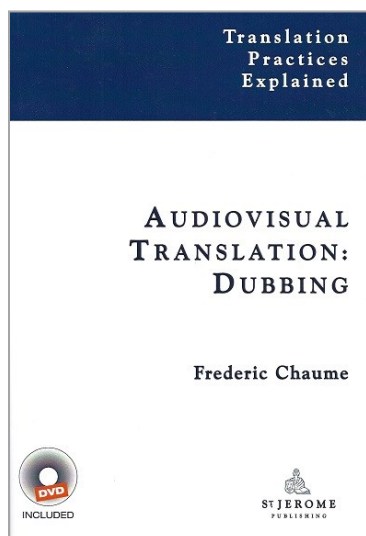
gag linguistique récurrent très difficile à rendre de façon cohérente dans les sous-titres. L'ouvrage se clôt sur une analyse (judicieusement intitulée « ironie pour initiés ») des clins d'œil « typiquement est-allemands » adressés au spectateur et de la possibilité ou non de les rendre en polonais.

En définitive, *Übersetzer der bewegten Bilder* souffre sans doute d'être pour ainsi dire divisé en deux grandes parties : l'une, très théorique, qui occupe peu ou prou la première moitié et expose thèse et concepts ; l'autre, beaucoup plus concrète, qui tient davantage de l'explication de texte (ou de sous-titres, en l'espèce) et dont on peine parfois à voir le lien avec la première. Les premiers chapitres laissent une impression de confusion dans leur objet même (étude des films ou étude de leur traduction), à vouloir peut-être trop développer des notions souvent étudiées ailleurs. L'analyse détaillée des problèmes de traduction est cependant réellement passionnante et finement menée. Dernier point : le nom des auteurs des trois sous-titres étudiés est cité comme il se doit, dès l'introduction de l'ouvrage. Pour une fois, la traduction ne « tombe pas du ciel » et l'on ne peut que s'en réjouir.

Małgorzata Korycińska-Wegner, *Übersetzer der bewegten Bilder: Audiovisuelle Übersetzung – ein neuer Ansatz*, Francfort sur le Main, Peter Lang, 2011, 215 p.

Anne-Lise Weidmann

## *Audiovisual Translation: Dubbing* (Frederic Chaume)



Dans la série intitulée « Translation Practices Explained », Frederic Chaume signe *Audiovisual Translation: Dubbing*, ouvrage qui traite spécifiquement du doublage et fait écho à celui consacré au sous-titrage par Jorge Díaz Cintas et Aline Rémacle paru en 2007. L'auteur, universitaire de Barcelone et adaptateur, n'en est pas à son coup d'essai puisqu'il a déjà consacré plusieurs ouvrages à la traduction audiovisuelle. Dans celui qui nous occupe, il se concentre sur le doublage sous toutes ses formes, y compris le voice-over, et l'aborde du seul point de vue traductologique. En effet, il n'est que très peu question des comédiens ou des ingénieurs du son.

Bien qu'écrit par un traducteur audiovisuel, le livre, qu'accompagne un DVD riche d'annexes, de ressources et d'extraits vidéo, relève d'un travail clairement universitaire. Même s'il s'adresse également aux professionnels du secteur, il a été conçu avec une visée pédagogique assumée. En attestent les questions liminaires des chapitres, destinées à éveiller l'esprit critique et mettre en lumière le point abordé, ou encore les exercices de pratique « réelle » du doublage en fin de chapitres, qui visent à tester graduellement les compétences linguistiques, techniques et artistiques des apprenants. D'un point de vue français, on peut estimer que les exercices sans bande rythmo ne valent pas grand-chose. Leur seul mérite est de poser les bonnes questions et de faire réfléchir le lecteur sur des points particuliers.

Les huit chapitres du livre abordent les thèmes suivants : la traduction pour le doublage ; l'environnement professionnel ; la segmentation du texte de doublage et les symboles utilisés ; le synchronisme ; la langue du doublage, une question de compromis ; la nature spécifique de la traduction audiovisuelle : dimensions acoustique et visuelle ; problèmes de traduction ; la recherche en doublage<sup>1</sup>.

Malgré mon parcours universitaire et mon intérêt pour la recherche, c'est avec l'œil du traducteur que j'ai abordé la lecture de ce manuel. Et j'avoue être resté un peu sur ma faim. À mon sens, l'écueil de ce livre est d'être trop général, voire presque trop théorique, en dépit des exemples utilisés dans les exercices. Le pro-

---

<sup>1</sup> Pour un résumé détaillé, voir les pages xvi et xvii de l'ouvrage.



blème est que Frederic Chaume veut balayer toutes les pratiques de doublage qui existent dans le monde, avec l'anglais comme *lingua franca* et sans véritable étude de cas. Évidemment, il aurait été compliqué – et vain ? – de citer le doublage polonais d'une scène d'un film australien pour expliquer ensuite au lecteur l'ensemble des modifications et choix de traduction, le tout, dans la langue de l'ouvrage, c'est-à-dire en anglais. Le lecteur qui ne parlerait pas polonais aurait bien du mal à apprécier, dans tous les sens du terme, le travail accompli dans l'adaptation. Il doit donc se contenter de données générales, certes intéressantes, mais finalement trop abstraites.

L'ouvrage n'est pas pour autant dénué d'intérêt : découvrir le doublage tel qu'il se pratique à l'étranger reste fascinant. Je salue l'auteur pour sa volonté de briser la traditionnelle dichotomie pays de doublage/pays de sous-titrage. En effet, dans le chapitre 1, il souligne la tendance croissante, semble-t-il, à faire de plus en plus de sous-titrage dans les pays à tradition de doublage, et vice-versa sur certains programmes. L'exemple de la Grèce est évoqué : dans ce pays de sous-titrage, les sitcoms pour adolescents sont de plus en plus doublées. De ce point de vue, je partage son avis : les deux techniques doivent coexister, le spectateur doit être libre de choisir ce qu'il veut regarder et dans quelle version, sans se voir imposer une forme ou une autre. Selon l'auteur, ce développement est possible parce que nous passons progressivement de l'ère du média de masse à l'ère du média individuel.

Autre point d'intérêt : la rémunération du traducteur de doublage. Si nos conditions tarifaires se dégradent de plus en plus en France, un coup d'œil aux tableaux donnés pages 26-27 permet de voir que certains de nos voisins sont plus mal lotis encore : l'exemple de l'Espagne étant peut-être le plus criant avec 40 € la bobine pour l'adaptation d'un film ou d'une série<sup>2</sup> (chiffres télé 2010) ! Frederic Chaume rappelle d'ailleurs un conseil primordial : le traducteur doit connaître les tarifs pratiqués pour éviter d'accepter des montants trop bas et de participer ainsi à la concurrence déloyale, afin de préserver un marché économique sain et maintenir la dignité de sa profession.

Il est d'ailleurs intéressant de noter que, selon le pays (voire selon le studio de doublage), le traducteur peut être payé au forfait, à la minute de programme, à la ligne, au nombre de mots ou à la boucle. La boucle fait d'ailleurs l'objet du chapitre 3 : s'il s'agit bien d'une unité commune aux sept pays étudiés (Allemagne, Italie, Espagne, France, Pologne, Argentine, États-Unis), sa définition varie

---

<sup>2</sup> À titre de comparaison, le tarif minimal recommandé par le Syndicat national des auteurs et des compositeurs en France se montait en 2010 à 272 euros la bobine pour un doublage destiné à une diffusion télévisée.

énormément<sup>3</sup>. Ainsi, on apprend qu'en Espagne, le texte de doublage est segmenté toutes les dix répliques, mais un personnage ne peut pas avoir plus de cinq répliques dans une même boucle. Après une « ponctuation cinématographique » (fondu, etc.), on démarre une nouvelle boucle ; il en va de même après une coupe narrative, spatiale ou temporelle. En Allemagne, il n'y a pas plus de cinq répliques par boucle (celle-ci ne pouvant pas durer plus de dix secondes). En Italie, une boucle contient jusqu'à 10-12 répliques mais rien n'est inscrit dans le marbre. La segmentation, là aussi, suit la narration (unités de sens). En Argentine et aux États-Unis, une réplique équivaut à une boucle. Si le point n'est pas évoqué par Chaume, on imagine que l'organisation des enregistrements avec les comédiens ne se fait pas comme en France.

Objet d'un bref développement, la France fait d'ailleurs figure d'extraterrestre avec sa fameuse bande rythmo. À ce propos, l'explication du procédé est assez malhabile et souffre, malheureusement, de quelques contrevérités. Si l'on met en regard cette pratique unique avec celles ayant cours dans les autres pays, on remarque une compartimentation semble-t-il plus poussée à l'étranger. Frederic Chaume découpe la phase d'écriture du texte en cinq tâches : a) traduction ; b) segmentation (les boucles) ; c) insertion des symboles (grosso modo, symboles de détection et éléments servant au jeu des comédiens : indications paralinguistiques comme les *on*, *off* et les réactions) ; d) synchronisme ; e) écriture du dialogue et imitation d'un discours naturel. Dans certains pays, jusqu'à trois personnes différentes interviennent pour mener à bien ces cinq étapes. En France, il y a le détecteur et le traducteur-adaptateur. Une traduction préliminaire est nécessaire dans les cas de langues rares. Le parti pris de Chaume est de dire qu'une seule et même personne devrait tout faire, ce qui permettrait d'assurer la stabilité financière du traducteur et surtout une cohérence, un respect et une qualité plus grands du texte d'origine. Bref, l'auteur devrait à la fois être traducteur-adaptateur et technicien. C'est le chemin que semble prendre la France avec la disparition, inexorable selon Frederic Chaume, des détecteurs.

Qui dit doublage dit bien sûr synchronisme. Si pour les profanes ce terme concerne simplement les mouvements de bouche, l'auteur précise bien qu'il en existe trois : le synchronisme labial, le synchronisme dit cinétique (langage corporel, respect de l'image) et l'isochronie (durée de la réplique, respect des débuts et fins de répliques). C'est cet équilibre qui donnera l'illusion que le film a été tourné dans la langue du spectateur. Un décrochage du synchronisme labial, une contradiction entre les paroles et les gestes du personnage à l'écran, une bouche fermée alors qu'on entend toujours parler sont autant de failles qui déconcerteront le spectateur au point de briser son immersion censée être fluide et sans accroc. Il reste que le niveau de synchro sera différent selon les normes et les conventions

---

<sup>3</sup> En France, le terme désigne une séquence inférieure à une minute. Une nouvelle boucle commence avec l'arrivée d'un personnage ou un changement de lieu, par exemple, et l'on essaie, autant que possible, de séquencer les boucles en unités de sens.

de la culture cible. Le degré de perfection dépend lui aussi des habitudes de chaque culture, des attentes du spectateur, du rôle de la tradition dans l'utilisation des différents types de synchronismes et du genre audiovisuel en question, entre autres facteurs.

De la même manière, le traducteur doit se concentrer sur la fonction du texte et sur l'effet à produire sur le spectateur. Tout adaptateur sait que l'on traduit du sens bien plus que des mots. C'est donc bien l'intention de chaque réplique qui doit être rendue dans une langue qui doit sembler naturelle au spectateur. Et pour reprendre les mots de Pierre-François Caillé, fondateur de la Fédération internationale des traducteurs, « si les voix des comédiens sont justes, si le texte doublé est juste, émeut ou divertit, la partie est gagnée<sup>4</sup> ». Chaume revient d'ailleurs longuement sur le côté naturel de la langue du doublage (*dubbese*), langue qu'il définit comme la recreation d'un dialogue spontané, une oralité qui semble naturelle et spontanée mais qui est en fait préfabriquée. Bref, une fausse spontanéité<sup>5</sup>. La langue du doublage rejette des traits particuliers du véritable discours oral tout en incorporant des caractéristiques du véritable langage parlé de la culture cible. Mais puisque les dialogues doublés sont en fait écrits avant d'être joués, ils contiennent également des traits propres au discours écrit. Bref, c'est un compromis entre l'oral et l'écrit, tirant bien évidemment plus du côté de l'oral. Pour l'auteur de doublage, l'exigence d'écriture est donc de créer un effet de réel, de naturel et de crédibilité dans les dialogues. Dans le cas contraire, le comédien aura du mal à jouer et le spectateur ne se retrouvera pas dans sa propre langue. L'auteur devra particulièrement faire attention à se détacher de la langue originale, le plus souvent l'anglais.

Dans son étude, Frederic Chaume remarque à ce propos que toutes les langues de doublage, sans exception, ont été contaminées par l'anglais et que l'une des caractéristiques des doublages est l'abondance de calques et d'anglicismes. Par exemple :

- Abus de la voix passive ;
- Abus des pronoms et déterminants possessifs (*raise your hand* devrait donner *levanta la mano* en espagnol au lieu du fautif *levanta tu mano* que l'on rencontre dans nombre de doublages espagnols) ;
- Traductions littérales des démonstratifs (*this morning* devient **diesen Morgen** dans les doublages allemands alors que **heute Morgen** serait plus approprié) ;
- Calques lexicaux et faux amis ;

---

<sup>4</sup> Pierre-François Caillé, « Cinéma et traduction », *Babel*, vol. 6, n° 3, 1960, p. 107.

<sup>5</sup> Voir Anna Marzà et Frederic Chaume, « The Language of Dubbing: Present Facts and Future Perspectives », dans Maria Freddi et Maria Pavesi (dir.), *Analysing Audiovisual Dialogue: Linguistic and Translational Insights*, Bologne, CLUEB, 2009, p. 31-40.

- Jurons, à l'instar de  *fucking*  en position d'adjectif, ou expressions taboues, traduits littéralement dans nombre de langues ;
- Idiomes (l'auteur prend l'exemple des idiomes contenus dans certains titres de films : pour celui qui comprend l'anglais et qui saisit la référence idiomatique de  *One Flew Over the Cuckoo's Nest*  [Milos Forman, 1975], le titre français [ *Vol au-dessus d'un nid de coucou* ] n'a aucun sens, puisqu'il ne restitue nullement le sens de « cuckoo's nest », expression familière désignant un asile psychiatrique<sup>6</sup>).

Fidèle à sa position d'universitaire, Chaume termine son manuel par un chapitre consacré à la recherche menée sur le thème du doublage en dressant un état des lieux et en lançant quelques pistes.

En conclusion, même s'il s'adresse aussi aux professionnels du secteur, ce manuel sera beaucoup plus utile aux profanes désireux de découvrir le monde du doublage. Le professionnel, lui, se retrouve face à une théorisation et une généralisation de sa pratique quotidienne et n'apprendra pas grand-chose, sauf peut-être pour ce qui est des pratiques à l'étranger. Frederic Chaume a d'ailleurs bien fait de souligner que, contrairement au sous-titrage, le doublage résistait quelque peu à la mondialisation avec des procédés non homogénéisés d'un pays à l'autre. Malgré tout, les problématiques auxquelles sont confrontés les adaptateurs du monde entier restent sensiblement les mêmes : on note un effet de lissage du texte un peu partout, avec une édulcoration du langage fleuri ou une neutralisation des accents. L'intérêt du livre reste qu'il couvre tous ces thèmes. Mais en dépit des quelques « trucs » proposés pour résoudre certains problèmes d'adaptation, le professionnel ne saurait voir en ce précis un recueil de recettes miracles.

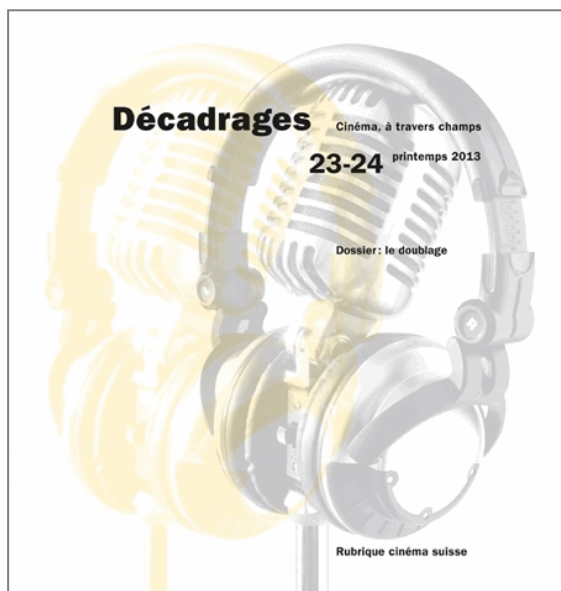
Frederic Chaume,  *Audiovisual Translation: Dubbing* , Manchester, St. Jerome Publishing, 2012, 208 p.

Anthony Panetto

---

<sup>6</sup> La traduction des titres de films est toutefois rarement le fait du traducteur/adaptateur, mais incombe généralement au distributeur.

## Le doublage à l'honneur dans la revue *Décadrages*



Revue semestrielle suisse, publiée à Lausanne, *Décadrages* fête cette année ses dix ans d'existence. Plus d'une vingtaine de numéros ont jusqu'à présent réuni des dossiers consacrés aux œuvres de cinéastes d'Europe et des Amériques, ainsi que des ensembles thématiques concernant des sujets aussi divers que le train au cinéma, le cinéma et la migration, ou le « cinéma élargi ».

Le numéro double « Printemps 2013 » est essentiellement composé d'un dossier très dense consacré au

doublage, thème hardi pour une revue cinéphile et universitaire. Les auteurs des différents articles y donnent un sens très large à l'appellation « doublage », au point d'inclure ce qui relève davantage de la postsynchronisation en général, sans qu'un transfert de langue soit nécessairement en jeu. Toutefois, cette multiplicité de points de vue fait aussi la richesse de ce numéro.

Les aspects professionnels ouvrent et closent le dossier grâce à deux entretiens : l'un avec des praticiens du doublage et du sous-titrage, l'autre concernant la distribution et l'exploitation des films étrangers en Suisse. Ces entretiens encadrent des études de fond portant sur différentes questions théoriques, historiques et esthétiques soulevées par le doublage.

Le texte d'Alain Boillat, « Le doublage *au sens large* : de l'usage des voix déliées », constitue la clé de voûte du numéro par les thèmes qu'il développe, en particulier son concept de « déliaison » entre le corps et la voix. Fruit de la postsynchronisation et, particulièrement, du doublage, le découplage du corps et de la voix est, pour Boillat, un aspect spécifique du cinéma, propice à la fois à la création et à la réflexion esthétique et théorique<sup>1</sup>. Comme l'annonce son titre, cet article traite aussi bien du doublage de films étrangers que des films postsynchronisés dépourvus d'opération de traduction. C'est à propos du doublage qu'il est, de

---

<sup>1</sup> Alain Boillat a consacré à ce concept un ouvrage détaillé : *Du bonimenteur à la voix-over. Voix-attraction et voix-narration au cinéma*, Lausanne, Éditions Antipodes, 2007.

mon point de vue, le plus passionnant, en commençant notamment par montrer à quel point ce mode de traduction est, depuis, ses origines, déprécié de toutes parts. Un petit panorama des attaques multiples contre ce mode de traduction amène l'auteur à déplorer le véritable « non-lieu que constitue l'étape du doublage dans la chaîne de fabrication d'un film ». Il met aussi en évidence l'intérêt qu'il y a, pour l'analyse filmique et l'histoire du cinéma, à étudier les variantes linguistiques d'un même film, singulièrement les versions doublées<sup>2</sup>.

Appréhender le doublage « au sens large » fait glisser progressivement l'analyse de Boillat vers la postsynchronisation, dont les enjeux sont toutefois, à mon sens, assez différents, en raison de l'absence de transfert linguistique et d'une dimension de récréation peut-être plus limitée qu'en doublage. Ses commentaires sur certains films de la Nouvelle Vague, d'Alain Resnais notamment, concernent exclusivement la postsynchronisation. Néanmoins, la grande contribution d'Alain Boillat est de « penser l'esthétique de la postsynchronisation » et d'aller au-delà des problématiques traductologiques. Concluant par un retour à l'histoire, il souligne que l'étude de la période 1929-1934, riche de toutes sortes d'expérimentations, est d'une importance capitale pour une théorisation des possibilités offertes par le doublage.

Cet article permet en outre de faire une articulation entre deux études historico-esthétiques. La première, « Le doublage cinématographique et vidéoludique au Québec : théorie et histoire », est en affinité avec la position théorique de Boillat, puisqu'elle est due à Germain Lacasse (l'un des principaux historiens des bonimenteurs du cinéma muet), Hubert Sabino et Gwenn Scheppler. Sur le plan théorique, cette contribution collective s'appuie sur le travail de sémioticiens comme Istvan Fodor et Paul Zumthor à propos de la performance orale. Dès 1976, Fodor a consacré une étude spécifique au doublage, soulignent les auteurs<sup>3</sup>, dans laquelle il indique que le dialogue de doublage n'est pas seulement un texte abstrait et qu'il faut souligner les particularités physiques de son énonciation. Lacasse, Sabino et Scheppler reprennent à leur compte ces théories anciennes mais, selon eux, toujours pertinentes et affirment que les aspects physiologiques de l'élocution importent davantage que le texte proprement dit.

S'il ne s'agit pas de tomber dans l'excès inverse et de négliger la qualité des dialogues, l'importance donnée à la physiologie de l'élocution n'en est pas moins cruciale. Et il est frappant que la remise en mémoire de ces positions théoriques et la pertinence des commentaires qui les accompagnent proviennent non pas de traductologues, mais d'historiens et de chercheurs en cinéma.

---

<sup>2</sup> Sur cet aspect, voir aussi le compte rendu « De Barcelone aux bords du Rhin : le doublage et le sous-titrage au fil des congrès » dans le présent numéro.

<sup>3</sup> Istvan Fodor, *Film Dubbing. Phonetic, Semiotic, Esthetic and Psychological Aspects*, Hambourg, Helmut Buske Verlag, 1976.

Les auteurs font du bonimenteur du muet l'ancêtre direct du comédien de doublage, au sens où la lecture des intertitres fait de lui à la fois un traducteur et un comédien de doublage avant l'heure. Concédant que le bonimenteur transforme le film en une illustration de l'histoire qu'il raconte, les chercheurs québécois admettent implicitement que sa prestation est de nature différente de la performance de l'acteur de doublage. Par ailleurs, quelques données historiques sont sujettes à caution. Ainsi lit-on qu'on dénombrait environ 150 films doublés en français vers la fin des années 1930 en France. Le chiffre est imprécis : concerne-t-il l'ensemble de la décennie ou bien un volume annuel ? Il est surtout inexact puisque, rien que pour l'année 1933, on relevait 90 films étrangers doublés en français<sup>4</sup>. De même, les auteurs affirment que la France aurait décrété en 1949 un embargo sur les films doublés hors de son territoire. Or, c'est dès 1932 qu'un décret, renouvelé annuellement pendant toute la décennie, a imposé la réalisation des versions doublées sur le territoire français<sup>5</sup>.

Lacasse, Sabino et Scheppler consacrent une partie importante de leur article au doublage appliqué aux jeux vidéo, tel qu'il est pratiqué au Québec. S'ils font une distinction claire entre le doublage de films et le doublage vidéoludique, ce développement peut paraître sortir du sujet dans un dossier avant tout consacré au cinéma. Il s'agit là d'un glissement semblable – mais moins pertinent me semble-t-il – à celui consistant à intégrer la postsynchronisation sans transfert linguistique au domaine général du doublage.

On doit la seconde étude historico-esthétique du dossier de *Décadrages* à un autre trio de chercheurs, François Albera, Claire Angelini et Martin Barnier qui, dans « *M / Le Maudit*, ses doubles et son doublage », étudient minutieusement la version française du chef-d'œuvre de Fritz Lang<sup>6</sup>. Ils précisent d'emblée que les analyses francophones de cette œuvre ne soulignent jamais qu'en 1932, le public français a découvert un film différent du *M* vu l'année précédente en Allemagne. Répertoire depuis des décennies sous le titre français *M le maudit*, cette version s'intitule en réalité *Le Maudit*, tel qu'apparaît ce titre à l'écran en incorporant le *M* du titre original. Cette assimilation formelle par le titre est le reflet d'une version hybride. Les auteurs allient l'analyse génétique et sociologique du film original à l'étude spécifique de la recreation partielle en jeu dans la version française.

---

<sup>4</sup> Voir par exemple Lucie Derain, « En 1933 : 90 Films français et 35 Versions, mais 90 Dubbings et 200 Films en Langues étrangères avec sous-titres », *La Cinématographie française*, n° 750, 25 mars 1933, p. 47.

<sup>5</sup> Décret du 21 juillet 1932, reproduit notamment dans *La Cinématographie française*, n° 717, 30 juillet 1932, p. 9.

<sup>6</sup> Au moment où ces auteurs préparaient leur étude, Michel Marie s'intéressait à la même problématique en vue d'une communication pour le Congrès de la FIAF à Barcelone en avril 2013, sans avoir connaissance de cette recherche en cours. L'intervention de Michel Marie à Barcelone, puis à Paris, est brièvement évoquée dans « De Barcelone aux bords du Rhin... ».

Au moment où Fritz Lang prépare son film, un tueur en série défraie la chronique, qualifié par la presse de « vampire de Düsseldorf ». C'est l'occasion d'un débat public sur la peine de mort, peu de temps avant la prise du pouvoir par Hitler. Les crimes sont immédiatement identifiables par le public allemand dans la trame narrative du film. Ce contexte a disparu de la version française, expurgée des aspects politiques et linguistiquement uniformisée, la diversité des accents de la version originale n'ayant pas été rendue. *Le Maudit* n'est plus qu'un thriller, certes haletant, mais dépouillé de son actualité et de sa dimension sociale. En outre, le dénouement s'en trouve également modifié.

L'hybridité de la version française de *M* réside dans le fait qu'elle relève à la fois du doublage et de la « version multiple ». C'est ce que démontre une section abondamment documentée de cette étude, grâce aux témoignages et entretiens consultés, ainsi, bien sûr, qu'au film proprement dit. L'adaptation des dialogues est due au scénariste André Lang et la direction du doublage au cinéaste Roger Goupillières. Très bien accueillie par la critique de l'époque, cette version contribua même à donner un crédit favorable au doublage à un moment charnière dans l'histoire de cette méthode, encore balbutiante, de traduction cinématographique. C'est d'ailleurs l'occasion pour Albera, Angelini et Barnier de passer brièvement en revue l'accueil critique du doublage en général à cette époque.

Exemplaire sur le plan de la recherche historique et de la réflexion esthétique, cet article l'est aussi par la place qu'il accorde à un aspect habituellement dédaigné par les critiques. En incorporant le commentaire sur le doublage à une étude historique et esthétique, les auteurs contribuent avantageusement au projet éditorial du dossier de *Décadrages*.

Absente du *Maudit*, la politique est au cœur de versions doublées examinées par deux autres articles de ce dossier, qui traitent du doublage comme outil de censure ou arme de détournement idéologique. Daniel Sánchez-Salas s'intéresse à la censure franquiste dans « Une modernité sous tutelle : le doublage des films d'Antonioni dans l'Espagne du début des années 1960 ». En examinant les versions doublées de *L'Éclipse* (*L'eclisse*, 1962) et de *La Nuit* (*La notte*, 1961) l'auteur démonte les mécanismes par lesquels le doublage a servi à transformer des films novateurs sur la condition humaine au XX<sup>e</sup> siècle en mélodrames conventionnels. Effectuée par le distributeur lui-même avant la présentation du film aux instances officielles, la censure se traduit par des suppressions de répliques ayant trait à la sexualité et à la politique. Elle s'appuie également sur des modifications du niveau de langue et de la tonalité des voix, plus guindées et plus graves que dans la version originale. Dans cette étude brève mais très éclairante, l'auteur



montre comment le doublage fut, dans l'Espagne du début des années 1960, à la fois témoin et lieu du conflit entre la censure franquiste et la modernité<sup>7</sup>.

Pour sa part, François Bovier, codirecteur de *Décadrages* avec Alain Boillat, se penche sur l'utilisation du doublage comme outil de détournement idéologique. Après avoir présenté les notions de détournement et d'appropriation auxquels se livrèrent en France les mouvements lettriste et situationniste (de 1945 à 1975 environ), Bovier s'intéresse particulièrement à deux films de René Viénet, dont *La Dialectique peut-elle casser des briques ?* (1973), fameux mais objet de rares commentaires quant à l'élaboration du détournement par le doublage. Tout l'enjeu – et, selon les aficionados, la réussite – de cette manipulation repose sur le principe de déliaison entre image et son. De même que Boillat a montré comment la déliaison corps/voix née du doublage pouvait produire des effets esthétiques dignes d'intérêt, Bovier souligne à quel point ce découplage donne naissance à une création nouvelle, ici au service d'un propos politique. L'auteur évoque également les détournements effectués par Godard et ses Ciné-tracts et la manipulation féministe d'une émission de télévision avec Françoise Giroud en 1976. On peut regretter que ces deux exemples sortent un peu du champ annoncé par le titre de l'article, « Doublage et détournement : un film peut en cacher un autre ». Pour Bovier, le détournement cinématographique pratiqué par les situationnistes est intéressant en tant qu'opération de parasitage carnavalesque et jubilatoire, mais aussi – et notoirement, ajouterai-je – inoffensif.

Les entretiens qui encadrent ce vaste dossier concernent deux aspects de la distribution des films étrangers : l'adaptation doublée ou sous-titrée et la distribution des films. Nos confrères Isabelle Audinot et Sylvestre Meininger ont accordé un entretien au long cours à Alain Boillat dans lequel doublage et sous-titrage sont évoqués. Ils soulignent notamment l'importance de la discrétion des sous-titres, non par leur rareté, mais par leur qualité qui doit faire oublier au spectateur qu'il les lit. Quant au doublage, l'accent est mis sur les gestes, le jeu, le rythme et pas seulement sur la bouche. Par ailleurs, les deux adaptateurs déplorent l'évolution des conditions d'exercice de leur métier sous l'effet de la généralisation des procédés numériques à toutes les étapes du doublage et du sous-titrage. Ils regrettent également que les jeunes diplômés issus des formations universitaires, aujourd'hui trop nombreuses, servent avant tout de main-d'œuvre corvéable aux laboratoires de sous-titrage et aux studios de doublage. On notera la présence, au terme de cet entretien, d'un exemple édifiant de dialogue traduit, qui met en regard le dialogue original, celui du doublage et le texte des sous-titres d'un même film. Très intéressant et particulièrement rare dans une revue de ce

---

<sup>7</sup> Voir aussi l'article de Rosario Garnemark dans le présent numéro, ainsi que la récente livraison de la revue *Meta*, consacrée à la traduction audiovisuelle mise au service de manipulations idéologiques, dont est issu cet article. Les chercheurs espagnols s'intéressent particulièrement à cette question puisqu'au 69<sup>e</sup> Congrès de la FIAF, Alberto Elena a évoqué la transformation idéologique et esthétique du film indien *Mother India* (Mehboob Khan, 1957), distribué en Espagne à la fin des années 1950.

type, cet exemple met notamment en évidence une pratique récurrente, et irritante, dans les doublages réalisés en France, consistant à remplir de dialogue ou d'interjections la moindre ouverture de bouche, même lorsque la bande-son originale ne contient aucun son équivalent.

Si les conséquences du basculement dans l'ère numérique peuvent être problématiques pour les adaptateurs, on pourrait penser que la distribution et l'exploitation des films étrangers avaient tout à y gagner. À ce sujet, Cédric Bourquard, programmateur chez plusieurs distributeurs suisses, s'exprime dans un entretien figurant dans la rubrique « Cinéma suisse » de ce numéro, mais qui s'inscrit aussi logiquement dans le dossier « Doublage ». Bourquard constate en effet que, si le choix entre version doublée et version originale sous-titrée existe maintenant depuis une vingtaine d'années grâce aux DVD, en réalité le grand public ne regarde pas les versions originales. La situation est aujourd'hui identique dans l'exploitation en salles, malgré les possibilités de choix de versions offertes par les DCP (Digital Cinema Package). Cet entretien est aussi l'occasion de mieux connaître les conditions de distribution des films étrangers en Suisse. De rigueur dans les régions alémanique et romande, le sous-titrage bilingue allemand-français est réalisé exclusivement en Suisse car tous les sous-titres doivent comporter deux lignes, une par langue. Il est donc impossible de reprendre les sous-titrages effectués en France, dont le découpage n'est pas contraint par le bilinguisme. Quant au doublage, il n'est jamais réalisé en Suisse où sont exploitées des versions doublées en France, en Allemagne et en Italie.

Cédric Bourquard livre un bon exposé des contraintes du programmateur, en proie au dilemme opposant une situation idéale (tout sortir en version doublée et sous-titrée) à la réalité (la préférence du grand public pour le doublage). Cette préférence susciterait actuellement une nette diminution des versions originales visibles sur les écrans helvétiques. En Allemagne et en Autriche, le phénomène serait encore plus accentué, puisqu'il serait question de la disparition pure et simple des VO dans ces pays<sup>8</sup>.

Malgré les quelques réserves évoquées, redisons à quel point ce numéro de *Décadrages* est remarquable par son ambition intellectuelle et ses diverses perspectives d'étude du doublage. Il fera date, sans aucun doute, et s'inscrit dans la lignée de textes pionniers en la matière, ceux de Roland Lacourbe en 1977 et de Gérard-Louis Gautier en 1981 qui furent les premiers, en France, à aller à contre-

---

<sup>8</sup> Voir Ralf Kaminski, « Der Untergang der Untertitel », *Migros Magazin*, n° 47, 19 novembre 2012 ([www.migrosmagazin.ch/menschen/reportage/artikel/der-untergang-der-untertitel](http://www.migrosmagazin.ch/menschen/reportage/artikel/der-untergang-der-untertitel)) et « Das Ende der Originalfassungen » ([www.tagesanzeiger.ch/kultur/kino/Das-Ende-der-Originalfassungen-/story/16348311](http://www.tagesanzeiger.ch/kultur/kino/Das-Ende-der-Originalfassungen-/story/16348311)), sources citées p. 145 du numéro de *Décadrages*.

courant des idées reçues en ce domaine<sup>9</sup>. La qualité de ce dossier contribue à légitimer l'étude historique et esthétique du doublage, comme aspect à part entière du cinéma, et à détruire son statut de « non-lieu » pour en faire un véritable « lieu » du cinéma.

*Décadrages*, n° 23-24, printemps 2013, 180 p. (dossier « Le doublage », p. 8-146).

Jean-François Cornu

---

<sup>9</sup> Roland Lacourbe, « Les voix du rêve : pour une réhabilitation du doublage », *Écran 77*, n° 63, 15 novembre 1977, p. 41-45 ; Gérard-Louis Gautier, « La traduction au cinéma : nécessité et trahison », *La Revue du cinéma*, n° 363, juillet-août 1981, p. 101-118.

## De Barcelone aux bords du Rhin : le doublage et le sous-titrage au fil des congrès

Jean-François Cornu

2013 constitue une année riche en manifestations internationales ayant donné une place inédite à la traduction audiovisuelle, particulièrement au doublage et au sous-titrage. La FIAF a accueilli la question des versions doublées et sous-titrées dans son congrès de Barcelone. Le doublage a été mis à l'honneur sur les rives du lac Léman. La reconnaissance de l'histoire de la traduction audiovisuelle a gagné du terrain sous le soleil rhénan. Ce compte rendu est un journal des pérégrinations européennes effectuées par son auteur à l'occasion de communications données dans presque tous ces congrès.

### Barcelone, 69<sup>e</sup> congrès de la Fédération internationale des archives du film (21-27 avril 2013)



Fondée officiellement en 1938 sous l'égide des toutes récentes cinémathèques française, britannique, allemande et américaine, la FIAF fêtait cette année ses soixante-quinze ans d'existence à l'occasion de son 69<sup>e</sup> congrès, organisé à la perfection par la

Filmoteca de Catalunya (Cinémathèque de Catalogne) à Barcelone. Durant une semaine, les délégués des cinémathèques et archives du film du monde entier ont débattu des « Multiversions », thème qui a aussi donné lieu à une exposition et à des projections de films restaurés<sup>1</sup>.

Ce sujet a plus particulièrement fait l'objet d'un symposium de deux journées au cours desquelles vingt-neuf communications ont été effectuées par trente-deux conservateurs, restaurateurs et chercheurs universitaires et indépendants<sup>2</sup>. La

---

<sup>1</sup> Voir le site général du congrès : <http://www.fiafcongress.org/2013/index.php>.

<sup>2</sup> Le programme du symposium est consultable à l'adresse <http://www.fiafcongress.org/2013/download/programme-symp-FR.pdf>. Plus de soixante propositions du monde entier avaient été envoyées aux organisateurs, comme l'a souligné Esteve Riambau en ouverture du symposium. Voir aussi Esteve Riambau, « Editorial », *Journal of Film Preservation*, n° 88, avril 2013, p. 4-5.

réunion de deux mondes qui ne se croisent pas si souvent a parfaitement fonctionné, dans un esprit d'écoute, de discussion et de respect mutuel.

Par « multiversions », les organisateurs n'entendaient pas seulement les « versions multiples » réalisées aux États-Unis et en Europe au tout début des années 1930 afin de surmonter les obstacles linguistiques apparus avec le parlant dans la diffusion internationale des films. Dans son introduction au congrès, Esteve Riambau, directeur de la Filmoteca de Catalunya, a eu recours à une juste métaphore pour décrire le statut de la production cinématographique, celle de l'iceberg : sa partie émergée représente les œuvres « originales » considérées comme « uniques » ; au-dessous, la grande masse immergée des multiversions (*directors' cuts*, doubles négatifs d'un même film destiné à plusieurs marchés, versions doublées, entre autres catégories).

Marie Frappat a fait l'historique de la prise de conscience de la coexistence de multiples versions d'un même film, tandis que François Thomas en a établi une typologie qui compte désormais plusieurs dizaines de catégories. Grands connaisseurs de la question, ces deux chercheurs ont animé sur ce thème le groupe de recherche « Film pluriel » à l'Université Paris 3, qui doit mettre un terme en 2013 à sept années d'activités<sup>3</sup>. Entre autres types de films évoqués lors du symposium barcelonais, citons pêle-mêle des films pédagogiques américains montés dans les années 1940 et 1950 à partir de séquences extraites de longs métrages hollywoodiens ; les films officiels des éditions successives des Jeux olympiques ; la restauration délicate des films muets d'Alfred Hitchcock ; celle d'*Intolérance*, considéré par D. W. Griffith comme jamais vraiment achevé, étant donné le nombre élevé de versions concurrentes existantes. Les questions déontologiques soulevées par la restauration numérique de films sur pellicule ont traversé l'ensemble des débats.

Les versions doublées ont été abordées sous plusieurs angles. Il faut ici souligner l'évolution très significative des responsables d'archives du film dans leur volonté d'intégrer ces versions aux thèmes du symposium et ce, dès l'appel à contributions. C'est là une prise de conscience qui ne peut qu'être saluée dans nos colonnes. Le doublage a été particulièrement étudié du point de vue historique et esthétique. Il fut ainsi question de la distribution dans l'Espagne franquiste des années 1950 du film indien *Mother India* (Mehboob Khan, 1957) et, plus particulièrement, de son accueil inattendu dans la petite ville de Quismondo, dans la région de Tolède. Alberto Elena Díaz, spécialiste du cinéma indien et asiatique à l'Université Carlos III de Madrid, a montré comment les spectateurs de cette ville avaient été enthousiasmés par une version en noir et blanc, réduite de moitié, d'un film originellement en couleur, dont le doublage en espagnol incorpore un

---

<sup>3</sup> La journée de clôture du Film pluriel aura lieu le 19 octobre 2013 à Paris, à l'INHA. Il y sera également question de sous-titrage. Voir la page de présentation de ce séminaire : <http://www.univ-paris3.fr/le-film-pluriel-32626.kjsp>.

commentaire reflétant l'idéologie franquiste<sup>4</sup>. Mentionnons au passage l'intense activité dont font preuve actuellement les chercheurs espagnols sur l'utilisation du doublage à des fins de manipulation idéologique sous le régime de Franco<sup>5</sup>.

Spécialiste des versions multiples produites par l'UFA, Chris Wahl (Hochschule für Film und Fernsehen « Konrad Wolf » de Potsdam) en a proposé un panorama historique et typologique<sup>6</sup>. Le conglomérat allemand a produit davantage de versions multiples que les studios hollywoodiens et sur une plus longue durée, puisqu'on y a réalisé ce type de versions de 1929 à 1939. Les toutes premières années ont aussi donné lieu à des expérimentations de doublage : selon un procédé appelé « système optique », les acteurs d'un film allemand devant être exporté mimaient les répliques en langue étrangère ; puis des comédiens parlant cette langue enregistraient leurs dialogues en synchronisme avec les mouvements de bouche des acteurs à l'écran. Il semble que ce procédé n'ait pas été utilisé durablement outre-Rhin.

Au même moment, d'autres expériences étaient tentées, pour l'exploitation des films étrangers en Allemagne cette fois. C'est ce qu'a montré Stefan Drössler, directeur du Filmmuseum de Munich. Il s'agissait d'associer le doublage au refilmage de certains plans ou scènes. C'est ainsi qu'a été réalisée, en 1931 à Hollywood, la version allemande de *La Piste des géants* (*The Big Trail*, Raoul Walsh, 1930), western épique et premier film sonore américain tourné en extérieur. Dans les extraits de cette version sélectionnés par Stefan Drössler, les plans d'ensemble sont ceux de la version tournée en anglais dans lesquels les comédiens originaux sont doublés en allemand. En revanche, les plans rapprochés et les gros plans ont été refilmés avec des acteurs allemands, approximativement selon les mêmes cadrages. Toutefois, l'aspect hybride de cette version est accentué par les différences de contraste entre les images des deux types de plan : tandis que le noir et blanc des plans refilmés en allemand est bien contrasté, les plans larges (doublés) se distinguent par un manque évident de contraste que S. Drössler n'a pas commenté. Il est probable que ce défaut de contraste soit dû au contretypage (reproduction des copies) des plans doublés à partir d'une copie de la version originale américaine, alors que les plans directement tournés en allemand n'ont sans doute pas souffert du contretypage, puisqu'il s'agit d'images « originales ».

---

<sup>4</sup> Incorporation d'autant plus cocasse que Mehboob Khan avait adopté, comme symboles de sa société de production, le marteau et la faucille et qu'il partageait les idées socialistes de Nehru.

<sup>5</sup> Voir, dans ce même numéro, l'article de Rosario Garnemark et l'étude de Daniel Sánchez-Salas citée dans « Le doublage à l'honneur dans la revue *Décadrages* ».

<sup>6</sup> Voir son ouvrage *Sprachversionsfilme aus Babelsberg. Die internationale Strategie der Ufa 1929-1939*, Munich, édition text + kritik, 2009. Voir aussi la traduction française de son essai « Le talent des comédiens – Le premier doublage allemand de *New York-Miami* (Frank Capra, 1934) », dans le numéro 1 de *L'Écran traduit*.

L'association du doublage et du refilmage de scènes est le procédé auquel eurent recours les auteurs de la version française de *M* (Fritz Lang, 1931), intitulée *Le Maudit*. Représentant la Cinémathèque universitaire parisienne au symposium de la FIAF, Michel Marie – un des pionniers de l'introduction du cinéma à l'université française – s'est penché sur cette version, sortie en France en 1932, mais aujourd'hui méconnue. *Le Maudit* n'est ni une version entièrement doublée ni une version tournée en français sur le mode des versions multiples, mais bien une combinaison des deux. On y décèle trois types de sons : son postsynchronisé, son direct et « play-back ». Ils correspondent respectivement aux dialogues doublés, aux scènes refilmées avec des acteurs français et, enfin, aux plans interprétés par Peter Lorre dans la scène finale du tribunal des gangsters. L'acteur allemand a en effet rejoué cette scène en français, mais c'est la voix d'un comédien français que l'on entend (probablement celle de Jean Rozenberg<sup>7</sup>). Si le chef-d'œuvre de Lang est aujourd'hui connu en France dans sa version originale en allemand, l'examen minutieux de sa version française permet, d'une part, de mieux comprendre la nature de sa réception en France en 1932 (vingt semaines en exclusivité à Paris) et, d'autre part, d'éclairer les pratiques mises en œuvre au début du parlant pour « traduire » les films, traduction qui relevait bien souvent d'une recréation à part entière.

Les exemples de *La Piste des géants*, de *M / Le Maudit* et des films UFA doublés par « play-back » montrent à quel point il est capital de se pencher attentivement sur des versions longtemps considérées comme secondaires, voire négligeables, afin de mieux cerner les conséquences de la généralisation du parlant sur la diffusion internationale des films. Cependant, pour y parvenir, il faut pouvoir accéder aux copies encore existantes et, préalablement, les identifier avec précision. C'est la question que j'ai soulevée – « Les versions sous-titrées et doublées, des versions "originales" dignes de conservation ? » – dans une communication que les organisateurs avaient incluse dans la dernière session du symposium, intitulée « Conservation et catalogage ».

Après un bref historique du développement du sous-titrage et du doublage des films en français, j'ai proposé une méthode pour répertorier et analyser les versions sous-titrées et doublées de films étrangers. Inspirée par mes recherches en la matière<sup>8</sup>, cette méthode s'appuie sur trois approches : historique, technique et esthétique. Grâce à une bonne connaissance de l'histoire du sous-titrage et du doublage, il est en effet possible d'identifier une version sous-titrée ou doublée

---

<sup>7</sup> Voir François Albera, Claire Angelini et Martin Barnier, « *M / Le Maudit*, ses doubles et son doublage », *Décadrages*, n° 23-24, printemps 2013, p. 83, note 17, ainsi que le compte rendu de cet article dans le présent numéro de *L'Écran traduit* (cité note 5). Michel Marie a précisé qu'il n'avait pas eu connaissance du contenu de cette étude au moment de la préparation de sa communication pour le symposium de la FIAF.

<sup>8</sup> *Le Doublage et le sous-titrage de films en France depuis 1931*, thèse de doctorat en études cinématographiques, Université Rennes 2, 2004.

selon le laboratoire et le procédé de sous-titrage, ou le studio de doublage, où elle a été effectuée, ainsi que d'après les noms des adaptateurs, dialoguistes, directeurs artistiques, comédiens de doublage, à condition qu'ils figurent sur la copie ou sur des documents de travail. Il me semble indispensable d'associer en permanence ces trois approches et de ne privilégier aucun point de vue par rapport aux deux autres. Effectuer une analyse esthétique d'une version sous-titrée, quelle que soit son époque, nécessite d'en connaître les conditions de réalisation et de réception, afin de ne pas commettre d'erreurs d'interprétation non seulement du contenu des sous-titres, mais aussi du film proprement dit. Il en va de même des versions doublées dont l'analyse est rendue plus complexe encore par le nombre et la variété des personnes qui ont participé à sa réalisation. J'ai ainsi tenté de démontrer que les versions sous-titrées comme les versions doublées sont des versions « originales » à part entière, dignes d'être conservées, mais à condition de savoir quelles versions conserver et pour quelles raisons.

Spécialistes en matière de catalogage, Mariona Bruzzo (Filmoteca de Catalunya), Dominique Moustacchi et Laurent Bismuth (Archives françaises du film du CNC) et Georg Eckes (Deutsches Filminstitut, Francfort) sont intervenus dans cette même session sur les questions apparemment arides de normes de catalogage. En réalité, la définition de telles normes est riche d'interrogations passionnantes sur la manière dont on définit une œuvre cinématographique et, particulièrement, ses différentes versions. Diverses approches sont en concurrence parmi les responsables des cinémathèques et beaucoup d'efforts restent à faire pour parvenir à une méthode qui satisfasse tout le monde. Du point de vue des questions qui nous intéressent ici, on regrettera que les critères retenus actuellement ne permettent pas encore de renseigner les archivistes et les chercheurs sur la nature précise des versions doublées et sous-titrées conservées dans les archives.

La précision du catalogage est d'autant plus importante que le grand public a de plus en plus accès à des films restaurés par des cinémathèques grâce à l'édition en DVD. Cependant, la mention de la provenance des copies restaurées est fréquemment absente de ces éditions, comme l'ont souligné à propos des films muets Paolo Cherchi Usai (George Eastman House, Rochester) et André Gaudreault (Université de Montréal). C'est également le cas de la très grande majorité des versions doublées figurant sur les DVD. D'où l'importance de la prise en compte des informations relatives au doublage (et au sous-titrage) dans les catalogages effectués par les archives.

Le thème des « multiversions » aura été traversé par la question récurrente et problématique de « l'original » en cinéma. À cet égard, le 69<sup>e</sup> congrès de la FIAF marque très probablement un tournant dans la manière de considérer les versions concurrentes d'un même film, y compris ses versions doublées et sous-titrées. La notion de « version originale », au sens esthétique du terme, n'a plus



lieu d'être, maintenant que la partie immergée de l'iceberg, loin de fondre, remonte inexorablement à la surface de l'histoire du cinéma.

### Coda parisienne : la FIAF au Film pluriel (25 mai 2013)

Un mois après ce symposium, le Film pluriel proposait une journée « Barcelone à Paris » qui a réuni une partie des intervenants français au congrès de la FIAF. Chacun d'eux a pu développer à nouveau son propos et, surtout, l'illustrer par des extraits de films que le temps imparti à Barcelone ne lui avait pas toujours permis de présenter. La restauration de *La Roue* d'Abel Gance (1923) a ainsi pu être évoquée avec passion, séquences et photogrammes à l'appui, par Céline Ruivo (Cinémathèque française) dans une présentation en solo, après celle effectuée à deux voix avec Caroline Fournier (Cinémathèque suisse) à la FIAF. Michel Marie a montré Peter Lorre mimant le français dans *Le Maudit*. Des extraits de divers films sous-titrés et doublés m'ont permis d'illustrer mon approche de l'identification de ces films. Enfin, une table ronde a rassemblé l'ensemble des intervenants, ainsi que Dominique Moustacchi (Archives Françaises du Film), pour un bilan des questions abordées à Barcelone. La prise de conscience durable de la nature multiple des versions d'un même film en est la principale conclusion et les travaux pluriannuels du Film pluriel y ont très fortement contribué.

### Lausanne, colloque international « Une autre voix, un autre texte » et table ronde autour du doublage (25-27 avril 2013)

Co-organisé par Alain Boillat et Irene Weber Henking à l'Université de Lausanne (UNIL), ce colloque était sous-titré « Histoire et théorie des pratiques de traduction au cinéma<sup>9</sup> ». Ce thème général a été traité en quatre demi-journées du point de vue de la traductologie, de l'histoire et de la théorie du cinéma, et de la profession de traducteur audiovisuel. Quatorze intervenants francophones et germanophones ont proposé des communications sur divers aspects de la question. J'évoquerai ici la seule journée à laquelle j'ai pu assister.

---

<sup>9</sup> Voir la présentation du colloque via l'appel à contribution préalable : <http://www.unil.ch/Jahia/site/cin/cache/offonce/pid/92148;jsessionid=BoDEEA3004BC3EE54F8FDF2FC67BD00F.jvm1>.

La grande originalité de ce colloque universitaire aura été de faire entrer l'histoire et l'esthétique du cinéma dans l'étude de la traduction des films, domaine trop longtemps dominé par la traductologie qui s'est strictement focalisée sur le texte au détriment des autres éléments propres au cinéma : l'image et le son. Dans la dimension sonore, la parole et la voix, qui occupent pourtant une place essentielle, ont été elles-mêmes longuement négligées au profit de l'image par les observateurs et les analystes du cinéma, dans et hors de l'université. Quant à la parole et à la voix dans les versions doublées, elles n'ont tout simplement pas été jugées dignes d'intérêt au motif que le doublage serait « contre nature », comme l'en accusèrent Jean Renoir et Jacques Becker notamment. Ces remarques liminaires sont destinées à donner toute la mesure du colloque de Lausanne.



À cet égard, la communication d'Alain Boillat portait un titre programmatique : « La voix enregistrée comme représentation. Pour une intégration du *dubbing* et du sous-titrage à un modèle théorique de l'énonciation filmique ». L'emploi du mot *dubbing* souligne la coexistence de ce terme américain avec le mot *doublage* dans les revues de cinéma francophones au tout début des années 1930. Il met ainsi en évidence l'importance de cette période de transition dans les moyens mis en œuvre par cette méthode et les avis variés qui lui ont été portés. Toutefois, cette communication ne s'est pas limitée à cette seule période. Soucieux de décortiquer le processus du doublage dans une perspective esthétique et théorique, Alain Boillat distingue « l'oralité » (la performance de l'acteur de doublage) de la « composante technique » (l'enregistrement proprement dit). Illustrant son propos de quelques films, il a notamment présenté un extrait de *Providence* d'Alain Resnais (1977). Ce film est construit sur le monologue intérieur de Clive Langham, romancier au seuil de la mort, démiurge qui manipule par la parole les membres de sa famille dont il fait des personnages de fiction. Dans une scène, Sonia Langham (Ellen Burstyn) prononce des mots dont quelques-uns sont tout à coup émis par la voix de l'écrivain (John Gielgud), en parfait synchronisme avec les mouvements de bouche de sa belle-fille. Au moment même où elle les prononce, Sonia paraît troublée de s'entendre prononcer des mots qui ne sont pas les siens avec une voix qui n'est pas la sienne non plus. Mais le trouble n'est que passager. La jonction d'un corps et d'une voix totalement étrangers l'un à l'autre fait naître un effet propre au cinéma et qui ne saurait être analysé par le seul examen du texte. Démonstration fort convaincante, même si l'on peut objecter qu'il est ici davantage question de postsynchronisation que de doublage proprement dit.

Auteur d'une étude comparative de la version originale et de la version française de *La Terre tremble* (*La terra trema*, Luchino Visconti, 1948), Delphine Wehrli (Université de Lausanne) a magistralement présenté la série de manipulations subies par ce film. Dans la première version réalisée par Visconti, la famille de pêcheurs dont le film fait le portrait s'exprimait dans son dialecte, indice de son oppression économique et idéologique. Une seconde version postsynchronisée en italien « uniformisé » a transformé les membres de cette famille en personnages ambitieux et égoïstes. Exploitée en France, cette version remaniée a pris une troisième forme avec l'adjonction d'un commentaire lénifiant et fallacieux par rapport à la version d'origine. Il s'agit d'une version sous-titrée, mais dont le commentaire en voix *off* est dit en français. À partir de ces transformations, qui sont autant de déformations, Delphine Wehrli a montré comment les procédés de traduction audiovisuelle pouvaient être mis au service d'un discours ou d'une idéologie. Son travail rejoint en cela celui des chercheurs espagnols qui étudient les manipulations du « doublage franquiste ».

Les versions multiples étaient aussi au rendez-vous de Lausanne, non pas celles, de plus en plus étudiées, des années 1930, mais les réalisations aujourd'hui très méconnues de l'après-guerre. C'est à Martin Barnier (Université de Lyon 2), expert reconnu en la matière, que l'on doit cet éclairage sur le prolongement des versions multiples. On a même eu la surprise d'apprendre que l'association du doublage et du refilmage de plans n'était pas l'apanage des débuts du parlant, mais qu'elle était encore d'actualité dans les années 1950 pour des productions franco-espagnoles avec le chanteur Luis Mariano comme, par exemple, *La Belle de Cadix* (Raymond Bernard et Eusebio Fernández Ardavín, 1953).

Le colloque lausannois s'est accompagné d'une soirée spéciale pour fêter le dixième anniversaire de la revue *Décadrages* et lancer le numéro consacré au doublage<sup>10</sup>. Co-organisée par les animateurs de cette revue, Alain Boillat et François Bovier, et la Cinémathèque suisse, sise à Lausanne, cette soirée destinée à un public élargi était composée d'une table ronde autour du doublage et de la projection de *Lily la tigresse* (*What's Up, Tiger Lily?*, 1966), détournement d'un film de gangsters japonais par Woody Allen grâce au doublage. Différents aspects du doublage ont été évoqués lors de cette table ronde qui réunissait Cédric Bourquard, programmateur d'un distributeur suisse, Hervé Iovic, directeur artistique à Paris, Sylvestre Meininger, adaptateur et vice-président de l'ATAA, Stefano Leoncini, responsable d'une formation en doublage et sous-titrage à l'Université de Nice, ainsi que l'auteur de ces lignes. Chacun des participants s'est exprimé tour à tour sur les origines historiques du doublage et les procédés techniques, les rôles de l'adaptateur et du directeur artistique et les rapports qu'ils entretiennent, les stratégies de distribution et la formation universitaire des traducteurs de l'audiovisuel en France. Le temps manquait pour que toutes les interventions soient suffisamment développées. De même que certains orateurs, le public aurait

---

<sup>10</sup> Voir, dans ce même numéro, le compte rendu cité note 5.

notamment aimé entendre plus longuement Hervé Iovic parler de son approche peu orthodoxe de l'enregistrement, au service du naturel et, surtout, de l'atmosphère du film original<sup>11</sup>. Il faut néanmoins saluer l'initiative conjointe de l'UNIL et de la Cinémathèque suisse d'avoir eu l'audace d'évoquer le doublage devant un public de cinéphiles qui a fait preuve d'une grande qualité d'écoute face à un thème réputé anti-cinéphile.

## Intermède rennais : le projet européen Optimale (6 juin 2013)

L'Université Rennes 2 a accueilli la conférence clôturant le programme européen Optimale dont elle était partenaire. Ce programme pluriannuel avait pour but de renforcer la visibilité et la pertinence des formations professionnelles de traducteurs en Europe<sup>12</sup>. Intitulée « Optimiser la place de l'humain en traduction : faire face au défi technologique », cette conférence bilingue anglais-français était consacrée à différents types de traduction. Une petite session (« Traduction audiovisuelle et multimédia : quelles nouvelles voies ? ») était dévolue à la traduction audiovisuelle, principalement au sous-titrage. Trois communications ont eu pour objet l'utilisation de la technologie dans l'enseignement de la voice-over et du doublage (Rocio Banos Pinero, Imperial College de Londres), le sous-titrage automatique (Sabrina Baldo-de Brébisson, Université d'Évry) et la traduction dans les médias albanais (Mirela Kumbaro, Université de Tirana).

Si la dernière intervention semblait un peu en marge du sujet et la première surtout axée sur la dimension linguistique de la traduction audiovisuelle, c'est l'intrigante question servant d'intitulé à la deuxième qui avait retenu mon attention : « Le sous-titrage automatique : une nouveauté technologique exploitable pour les adaptateurs professionnels ? ». L'expression « sous-titrage automatique » ne concerne ici que la traduction proprement dite et non la phase de repérage, contrairement à ce qu'on pourrait croire puisque des logiciels existent pour l'effectuer. Après avoir présenté succinctement une liste de logiciels de sous-titrage disponibles gratuitement sur Internet, Sabrina Baldo-de Brébisson s'est exclusivement intéressée à l'utilisation de Google Voice et de Google Translate, logiciels disponibles via le célèbre moteur de recherche. S'interrogeant sur la pertinence d'utiliser ces deux outils pour effectuer des adaptations sous-titrées de films (fiction et documentaires), la chercheuse les a mis à l'épreuve. Le résultat était attendu : la reconnaissance vocale et la transcription automatique par Google Voice ne sont guère fiables. La traduction automatique par Google Tran-

---

<sup>11</sup> Voir la sélection d'articles proposées dans la section « Presse » du site de la société dirigée par H. Iovic : <http://alterego75.fr/presse>.

<sup>12</sup> Voir notamment le rapport intermédiaire en anglais rendu public en avril 2012 sur le site du programme : [http://www.translator-training.eu/attachments/article/40/Public%20part report 2010 OPTIMALE%204018-001-001.pdf](http://www.translator-training.eu/attachments/article/40/Public%20part%20report%202010%20OPTIMALE%204018-001-001.pdf).

slate des textes obtenus à l'aide de Google Voice ne produit donc pas de traduction exploitable professionnellement.

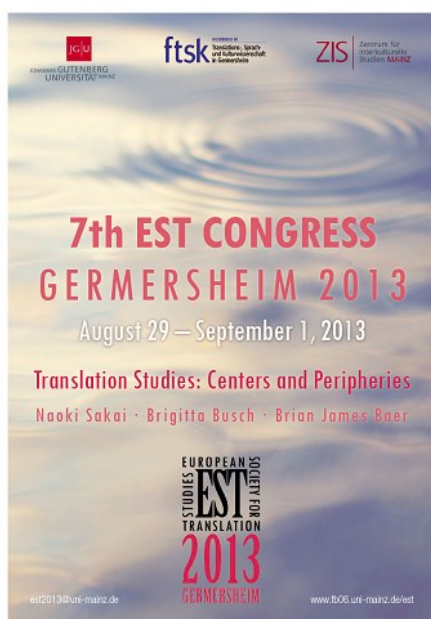
C'est en cela que cette communication fut pour le moins déconcertante, puisqu'elle visait à évaluer la pertinence de tels outils dans leur utilisation éventuelle par des traducteurs professionnels ! Il aurait suffi de demander leur avis sur la question à un échantillon d'adaptateurs pour obtenir un résultat semblable. C'est aussi la preuve d'une méconnaissance manifeste de la manière dont travaillent les professionnels de la traduction audiovisuelle qui ont à leur disposition, soit à titre personnel, soit via les entreprises qui les emploient, des outils autrement plus efficaces pour réaliser les adaptations, leur esprit d'analyse n'étant pas le moindre, ce dont sont dépourvus les logiciels examinés par Sabrina Baldo de Brébisson. On resterait stupéfait qu'une étude de ce type ait pu trouver audience dans un colloque international si l'on n'en déchiffrait pas l'origine : le *fan-subbing*. Les logiciels présentés figurent en effet parmi la panoplie des sous-titres amateurs dont l'activité est devenue le sujet d'études favori d'un nombre croissant d'universitaires, souvent non praticiens de la traduction eux-mêmes. Pareil fourvoiement démontre a contrario, s'il en était besoin, la qualité des autres recherches recensées dans ces pages.

### Germersheim, 7<sup>e</sup> congrès de l'European Society for Translation Studies (29 août-1<sup>er</sup> septembre 2013)

Fondée en 1992, l'European Society for Translation Studies (EST, Société européenne de traductologie) réunit des chercheurs, majoritairement universitaires, intéressés par les questions de traduction dans tous les domaines<sup>13</sup>. Principalement européens, ses membres sont toutefois répartis dans quarante-six pays du monde entier. Les chercheurs francophones, et particulièrement français, y sont peu représentés. L'EST tenait cette année son congrès triennal dans la petite ville allemande de Germersheim (Bade-Wurtemberg), sur le thème très général des rapports entre centres et périphéries. Une vingtaine d'ateliers, d'une durée d'une à trois demi-journées chacun, a rassemblé plus de 330 orateurs qui proposaient des communications sur des sujets aussi divers que la traduction des grandes œuvres littéraires mondiales, la terminologie, l'histoire de l'interprétation ou la traduction dans le domaine médical, notamment. Trois ateliers étaient consacrés aux aspects historiques et contemporains de la traduction audiovisuelle.

---

<sup>13</sup> Voir le site de l'EST : <http://www.est-translationstudies.org/index.html>.



Sous la houlette de Carol O’Sullivan (Université de Bristol), l’atelier « Audiovisual Translation : from the past to the future » (la traduction audiovisuelle : du passé à l’avenir) a consacré une grande partie des interventions et des débats aux origines de la traduction audiovisuelle, c’est-à-dire aux débuts du cinéma parlant. Ce fut l’occasion d’aborder la traduction audiovisuelle sous l’angle, encore peu fréquent, de l’histoire du cinéma et des études cinématographiques. Ouvrant l’atelier, j’ai souligné l’importance capitale d’une bonne connaissance des origines et du développement des différentes pratiques de doublage et de sous-titrage pour l’analyse esthétique des versions doublées et sous-titrées. J’ai illustré mon propos par une étude

de cas méthodologique à partir de ma propre recherche sur l’histoire et l’esthétique du doublage et du sous-titrage de films en France.

S’intéressant aux mêmes questions du point de vue anglophone, Carol O’Sullivan s’est particulièrement penchée sur les débuts du sous-titrage en Grande-Bretagne et aux États-Unis. La diffusion des films étrangers ayant été réduite dans ces pays au début du parlant, le sous-titrage y a connu une longue période de transition pendant laquelle les sous-titres étaient rares et s’apparentaient davantage aux intertitres du muet. C’est notamment le cas de la version sous-titrée en anglais de *Quatre de l’infanterie* (*Westfront 1918*, G. W. Pabst, 1930), seulement pourvue de sept sous-titres lors de ses projections londoniennes ! C. O’Sullivan a soulevé deux questions essentielles, mais rarement évoquées : comment faire l’histoire de la traduction de films et comment établir un lien entre la réception des versions sous-titrées et la conformité de tel ou tel film aux canons esthétique et historique ? Deux questions qui ont à nouveau posé le problème de l’accès aux copies conservées par les cinémathèques et de leur identification<sup>14</sup>.

Le point de vue historique a pris un aspect totalement inédit et passionnant avec la communication de la chercheuse israélienne Rachel Weissbrod (Université Bar Ilan de Tel Aviv) qui a dressé un tableau de la diffusion des films des débuts du cinéma parlant dans la Palestine sous mandat britannique. S’étant produit pendant la période de ce mandat (1920-1948), l’avènement du parlant a soulevé des controverses linguistiques dans le territoire. Au moment où les dirigeants sionistes s’efforçaient d’imposer l’hébreu comme langue quotidienne des

<sup>14</sup> Voir aussi, dans ce même numéro, l’article de Carol O’Sullivan « Quand l’image traduit l’image : “doubler” le texte à l’écran ».

juifs, la multiplicité des langues au cinéma fut ressentie comme une menace contre l'édification de l'unité linguistique. Rangé parmi les langues étrangères, le yiddish fut même la plus rejetée. Le réseau de distribution et d'exploitation des films en Palestine était très réduit. Les mêmes personnes se chargeaient souvent de l'importation et de l'exploitation des films étrangers, ainsi que de leur traduction. Les premiers traducteurs de films du territoire furent donc des hommes-orchestres. Rachel Weissbrod s'est appuyée sur les autobiographies de deux d'entre eux, pionniers en la matière, pour montrer comment le sous-titrage et le doublage ont été très artisanalement exploités en Palestine durant cette période. Leurs expérimentations durent se faire à la marge en raison du rejet des films en langues étrangères, d'une part, et de la censure britannique, d'autre part.

La censure est également au cœur de l'étude consacrée par Rosario Garnemark (Université d'Oslo) au doublage en espagnol de *Monika* (ou *Un été avec Monika*, *Sommaren med Monika*) d'Ingmar Bergman (1953). De 1962 à 1967, le régime franquiste chercha à redorer son image internationale, au cours d'une période dite d'« ouverture culturelle » (*Apertura*). La distribution en salles d'œuvres de Bergman fit partie de cette politique d'ouverture, mais les films du cinéaste en souffrirent. Pour les critiques espagnols approuvés par le régime, le cinéma bergmanien était l'œuvre d'un moraliste qui condamnait la décadence morale. Toute trace de critique sociale et d'interrogation sur les rapports sociaux entre les sexes était mise de côté dans leurs appréciations. C'est à la lumière de tels points de vue que le doublage en espagnol de *Monika* a été effectué. Le doublage a ainsi servi d'outil de manipulation des idées bergmaniennes sur la société et la religion, afin de récupérer une œuvre socialement dérangeante sous les apparences d'une ouverture culturelle et morale<sup>15</sup>.

D'autres points de vue historiques sur la traduction audiovisuelle ont permis d'en savoir plus sur ses premiers développements en Suède et en Italie, notamment. Christopher Natzén (Bibliothèque nationale de Suède) a expliqué comment et pourquoi seuls deux films ont été doublés dans toute l'histoire de la distribution cinématographique en Suède. L'échec du doublage auprès du public a précipité sa disparition dès 1931. Rapidement apprécié, le sous-titrage s'est aussitôt imposé, les langues étrangères n'étant pas considérées comme un obstacle majeur. C. Natzén a, par ailleurs, souligné que la conservation des copies sous-titrées n'était pas particulièrement privilégiée en Suède. Pour sa part, Irene Ranzato (Université La Sapienza de Rome et Imperial College de Londres) s'est intéressée à la manière dont les variétés linguistiques (dialectes, accents, parlers particuliers) des films étrangers sont rendues dans les versions doublées en italien. Si son analyse comparative est demeurée assez classiquement traductologique, I. Ranzato a fait précéder celle-ci d'une présentation du contexte historique ayant présidé à la toute-puissance du doublage en Italie. On sait le rôle décisif qu'a joué

---

<sup>15</sup> Voir aussi, dans ce même numéro, l'article de Rosario Garnemark, ainsi que l'étude de Daniel Sánchez-Salas parue dans *Décadrages* (citée note 5).

la volonté de Mussolini de bannir les langues étrangères<sup>16</sup> et d'imposer le doublage en italien. Pourtant, ce rejet de la langue étrangère au cinéma n'est pas né avec le fascisme, mais dès le début des années 1910. C'est plus particulièrement la manière de rendre les accents étrangers qui, paradoxalement, a imposé, via les intertitres, l'usage d'un italien uniformisé, dépouillé de ses diversités dialectales. Après une brève période moins stricte pendant les années 1920, l'imposition de l'italien romano-florentin s'est faite par le doublage, mis au service du régime fasciste.

À ces approches historiques se sont ajoutées des réflexions esthétiques consacrées exclusivement au sous-titrage. Wendy Fox (Université de Mayence) a posé, de façon très concrète, la question de la place du sous-titre dans l'image. Estimant que le sous-titre traditionnellement placé au bas de l'image constitue un corps trop étranger à celle-ci, cette jeune chercheuse propose de nouveaux modes de placement du sous-titrage en fonction de l'espace occupé à l'écran par les locuteurs. Elle a montré des exemples dans lesquels les sous-titres apparaissent au milieu de l'image, entre deux personnages en conversation vus en champs-contrechamps. Dotés d'une police de caractères s'intégrant bien dans le plan de l'image, les sous-titres s'incorporent littéralement à celle-ci en étant placés, par exemple, à hauteur de bouche ou de regard d'un protagoniste. Si l'expérimentation est intéressante, on reste dubitatif sur la généralisation d'une telle pratique. Pour le spectateur, le sous-titre semble apparaître de façon aléatoire et il est impossible d'anticiper son placement. Ce qui vise à une meilleure intégration dans l'univers visuel du film pourrait s'avérer contre-productif et rendre le sous-titre envahissant. Certes, ce n'est peut-être qu'une habitude à acquérir par le spectateur. Pour la défense de cette pratique, on pourrait arguer que le lecteur a fini par s'habituer aux bulles de la bande dessinée où texte et image s'interpénètrent. Mais cette imbrication fait partie du projet artistique même des auteurs de bandes dessinées. Ce n'est pas le cas du cinéma, même si Wendy Fox souhaiterait justement associer les cinéastes à cette nouvelle manière de sous-titrer, dès la préproduction. Il est permis d'être sceptique.

La place du sous-titre dans l'image a également donné lieu à une réflexion plus philosophique de la part du traducteur et chercheur Dionysios Kapsaskis (Université de Roehampton, Londres) qui s'exprimait au sein d'un atelier baptisé « Audiovisual Translation Today: centre-periphery relations » (la traduction audiovisuelle aujourd'hui : relations centre-périphérie). S'inspirant d'études théoriques sur le cinéma (Walter Benjamin, André Bazin, Roland Barthes, Christian Metz, notamment), il interroge l'interférence esthétique que produit le sous-titre dans la réception du film. Si D. Kapsaskis considère qu'un film n'est pas

---

<sup>16</sup> D'après Irene Ranzato, cette interdiction serait entrée en vigueur à partir de 1933. Mais elle aurait été effective dès octobre 1930, selon Donata Pesenti (Museo Nazionale de Cinema de Turin), intervenue au congrès de la FIAF à propos de la société de production Stefano Pittaluga.



complet tant qu'il n'est pas doublé ou sous-titré pour surmonter les barrières linguistiques, il estime qu'en ajoutant un code sémiotique aux autres codes du film, le sous-titrage en perturbe le déroulement. La « présence corporelle » du sous-titre contrecarre, selon le chercheur, « l'effet de réel » visé par le cinéma. Dans cette réflexion parfois ardue, mais riche, D. Kapsaskis associe le point de vue de l'analyse cinématographique aux questions de traductologie.

C'est assurément d'une telle association des disciplines et des approches qu'est en train de naître un renouveau salutaire dans l'étude de la traduction audiovisuelle. Les études comparatives uniquement fondées sur l'analyse des textes (dialogues originaux, dialogues doublés et/ou sous-titrés en langue étrangère) paraissent désormais de plus en plus éculées. Il n'en manquait pourtant pas à Germersheim. Selon les mots de l'auteur d'une de ces études, les traducteurs audiovisuels auraient « aujourd'hui besoin de bien davantage que de compétences exclusivement linguistiques ». Pareille affirmation est plutôt le reflet de l'évolution tardive de certains traductologues qui prennent enfin conscience que la traduction audiovisuelle est loin d'être une simple question de savoir linguistique. Ils projettent ainsi sur les traducteurs leurs propres difficultés à appréhender l'audiovisuel comme un ensemble indissociable et non comme un « texte ».

La question du *fansubbing* (sous-titrage amateur) a fait à elle seule l'objet d'un atelier auquel je n'ai pu assister, différents ateliers ayant eu lieu simultanément. Les résumés figurant dans le *Book of Abstracts* du congrès en donnent néanmoins une idée. Différents chercheurs étudient la question du point de vue chinois, coréen, japonais, serbe ou brésilien. Les uns voient en cette pratique un acte politique parce qu'elle permettrait de redéfinir la question de la propriété intellectuelle et, ce faisant, de toucher le capitalisme là où cela fait mal, ou bien un moyen de contestation d'un ordre politique autoritaire. D'autres s'intéressent plutôt à l'aspect linguistique : utilisation par les amateurs d'une langue relais (généralement l'anglais), meilleure diffusion d'une langue dite « rare » via les sous-titres. L'intitulé de cet atelier, « Fansubbing, non-professional subtitling has come to stay » (le *fansubbing*, sous-titrage non-professionnel, n'est pas près de disparaître) correspond à une réalité dont la permanence est néanmoins sujette à caution. Alors qu'elle demeure illégale (si l'on prend comme référence la convention de Berne), et pas uniquement pour des questions commerciales, cette activité est en passe d'acquérir une légitimité que lui confèrent certains chercheurs sans imaginer qu'elle pourrait bien leur ôter la leur. Certes, aucun thème ni aucune activité ne sont indignes d'être étudiés. On peut toutefois s'interroger sur le bien-fondé de telles recherches dont l'un des objectifs avoués est de s'en prendre systématiquement aux traducteurs professionnels<sup>17</sup> dont la passion, voire l'abnégation, n'a rien à envier à celles des *fansubbers*.

---

<sup>17</sup> Voir notamment Abé Mark Nornes « For an Abusive Subtitling », *Film Quarterly*, vol. 52, n° 3, printemps 1999, p. 17-34, repris dans une version remaniée dans *Cinéma*

Un atelier de synthèse a réuni plusieurs participants des autres ateliers audiovisuels : « Audiovisual Translation in the Periphery of Translation Studies » (la traduction audiovisuelle à la périphérie de la traductologie). Plusieurs thèmes étaient en débat : le statut de la traduction audiovisuelle, la recherche dans ce domaine, l'interdisciplinarité et la diffusion de la recherche. Les participants ont convenu que ce type de traduction n'était plus à la périphérie des études sur la traduction, notamment grâce à l'interdisciplinarité accrue qu'elle met en œuvre. Ils ont aussi souligné la nécessité de rendre les spectateurs « plus visibles » afin que les diffuseurs soient incités à améliorer la qualité des traductions. Intervenant au nom de l'ATAA, j'ai présenté les initiatives de l'association qui vont dans ce sens en cherchant à accroître la visibilité des traducteurs de l'audiovisuel (prix du doublage et du sous-titrage, publication de *L'Écran traduit*). Enfin, l'importance de la diffusion de la recherche dans ce domaine a été mise en lumière, tant par le biais des revues académiques renommées que grâce aux revues en ligne accessibles à tous.

## Une boucle bouclée

Pour conclure ce journal de voyage dans les congrès d'Europe, je relèverai d'abord la très faible présence des francophones dans les colloques internationaux consacrés à la réflexion pluridisciplinaire sur la traduction audiovisuelle. Celle-ci intéresse principalement les chercheurs espagnols (également très présents dans les universités britanniques), portugais et italiens, ainsi que les universitaires de Belgique néerlandophone et des pays est-européens.

Une partie des études menées privilégie les questions concernant l'évolution technologique, l'automatisation du sous-titrage ou la standardisation des pratiques, impulsée par l'inclination normative de nombreux chercheurs qui ne sont pas praticiens. Mais cette tendance ne saurait masquer le fait qu'un important changement est en train de se produire, dont il faut souligner les aspects très positifs. Plusieurs chercheurs, universitaires et indépendants, œuvrent pour une approche interdisciplinaire de la traduction audiovisuelle où toutes les perspectives ont une place égale et où l'intérêt d'un film ou d'une production audiovisuelle ne réside pas seulement dans la présence de mots. Pour eux, la recherche en ce domaine ne peut faire l'économie d'une prise en compte de toutes les dimensions en jeu : technique, historique, commerciale, économique, esthétique et humaine. Cette avancée est due à une poignée de chercheurs en études cinématographiques, domaine qui entend désormais occuper une place toute légitime dans la réflexion sur la traduction des films.

---

*Babel. Translating Global Cinema*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2007, p. 155-187, que je range dans la catégorie des élucubrations pseudo-scientifiques.

Par son caractère interdisciplinaire, cette approche ne vise pas simplement à dépasser le clivage entre chercheurs en traduction et praticiens de la traduction. Pour être fructueuse, elle doit aussi s'adjoindre le concours des professions du cinéma et de l'audiovisuel, particulièrement celles de la distribution, tous supports confondus, et de la conservation. À l'issue du congrès de Germersheim, nous avons été quelques-uns à émettre l'idée de créer un réseau de chercheurs s'intéressant aux aspects historiques et esthétiques de la traduction de films. Un tel réseau aurait notamment pour but de développer une étroite coopération avec des conservateurs d'archives du film et de cinémathèques, afin de favoriser le catalogage précis des versions doublées et sous-titrées. Sont en jeu à la fois la fiabilité des recherches et la sauvegarde de ce type de versions. Tout le monde y gagnera, non seulement le cercle restreint des chercheurs et des archivistes, mais aussi les spectateurs, car c'est l'une des manières de susciter l'exigence du public sur la qualité des doublages et des sous-titrages qui lui sont proposés.

Les souhaits émis devant les membres de la FIAF sur les rives de la Méditerranée pourraient bien avoir commencé de se concrétiser sur les bords du Rhin. Une première boucle serait ainsi bouclée, avant d'ouvrir de nouveaux cycles dans la reconnaissance du doublage et du sous-titrage comme aspects indispensables de la création cinématographique.

## L'auteur

Membre du comité de rédaction de *L'Écran traduit*, Jean-François Cornu traduit de l'anglais pour l'audiovisuel (sous-titrage) et l'édition (ouvrages consacrés au cinéma et à l'art) depuis 1985. Menant parallèlement des recherches sur l'histoire et l'esthétique du doublage et du sous-titrage, il a publié plusieurs articles dans des ouvrages collectifs sur ce sujet, mais aussi sur divers aspects du cinéma.

# Images Translating Images: “Dubbing” Text on Screen

Carol O’Sullivan

Film is a combination of many signifying codes, broadly classified as visual or acoustic.<sup>1</sup> Although the specificity of film lies in the interaction of these multiple codes, some of them are, in practice, more equal than others. Film scholars and cinephiles have traditionally privileged the visual over the acoustic; it is well known, for instance, that Henri Langlois exhibited prints of films at the Cinémathèque française without translation. By contrast, scholars of translation are most interested in film dialogue, and so modes of audiovisual translation tend to be defined in terms of how they treat dialogue: subtitling translates dialogue by superimposing written translations of the dialogue on screen; dubbing replaces the dialogue track with a re-recorded dialogue track in the target language; voice-over overlays a new dialogue track on the old one, usually spoken by one, or at most two, speakers.

The assumption here is that each mode of translation transposes specific, selected codes in a film – by contrast with, say, book translation, where we would normally expect all the different elements (text, typographical codes, layout, illustrations, cover design, etc.) to be transposed in some form. Subtitling leaves acoustic codes unaffected, altering only the visual element of the film by the superimposition of the titles. Dubbing and voiceover leave visual codes unaffected, only substituting or supplementing acoustic elements. Of course these are generalisations, but they have a powerful structuring effect on the ways in which we carry out research in film translation, and, more importantly, on the ways in which film translation is presented to the public, e.g. as a set of options on a DVD. Films on DVD are often presented with multiple subtitle and/or audio tracks. Through interactive menus, the viewer is given the choice of which version of the film to watch. This presentation depends on the assumption that the film text, in other words the succession of images or shots, is invariant, and needs merely to be overlaid by subtitles or have its audio track substituted with a dubbed track to function coherently as a film in the target language.

But we don’t have to look very deeply to see how fragile these assumptions about the “unaltered” elements of film in translation are. For example, it has been argued that subtitling allows us access to an “authentic” original film. As Jorge

---

<sup>1</sup> See Dirk Delabastita, “Translation and the Mass Media”, in Susan Bassnett and André Lefevere (eds.), *Translation, History and Culture*, London: Cassell, 1990, p. 101-102; Frederic Chaume, *Audiovisual Translation: Dubbing*, Manchester: St. Jerome, 2012, p. 100-118; 172-176.

Díaz Cintas observes, “[o]ne of the advantages generally attributed to subtitling is that this mode respects the original, as it ensures that the product remains intact, with the written T[arget] L[anguage] text simply being added”.<sup>2</sup> Richard Kilborn likewise suggests that “the original text remains intact beneath the subtitled overlay”.<sup>3</sup> But quite apart from the fact that watching a subtitled film is a very different experience to watching the same film unsubtitled,<sup>4</sup> the film text itself may be altered. A film may be cut, as well as subtitled, for release abroad, for reasons of marketing or censorship (or both).<sup>5</sup> The aspect ratio may be altered when a film is published in a new format, which affects the presentation of the image as well as the visibility or layout of the subtitles.

Equally, when a film is dubbed, more than the soundtrack may be altered. Digital technologies allow various forms of manipulation of the image; Japanese anime dubbed for release in the United States, for instance, could feature “digikinis” or digitally added garments to reduce the amount of nudity on screen.<sup>6</sup>

## The unspoken words of cinema

Long before digital technologies, certain kinds of image were already the subject of manipulation in translation: what we might call the *unspoken* words of cinema. By unspoken words I mean written text in the image: what Dirk Delabastita calls the “verbal visual” element and what Frederic Chaume refers to as “graphic codes”.<sup>7</sup> These are a common feature of film. They may be in the form of filmed written texts or captions superimposed on the image. For instance, credit sequences provide metadata. Posters, signs or advertisements of various kinds may function as elements of set dressing. Captions or intertitles offer ne-

---

<sup>2</sup> Jorge Díaz Cintas, “Audiovisual Translation in the Third Millennium”, in Gunilla M. Anderman and Margaret Rogers (eds.), *Translation Today: Trends and Perspectives*, Clevedon: Multilingual Matters, 2003, p. 202.

<sup>3</sup> Richard Kilborn, “‘They Don’t Speak Proper English’: A New Look at the Dubbing and Subtitling Debate”, *Journal of Multilingual and Multicultural Development*, vol. 10, no. 5, 1989, p. 426.

<sup>4</sup> Cf. Carol O’Sullivan, *Translating Popular Film*, Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2011, p. 143-175.

<sup>5</sup> See e.g. Lisa Dombrowski, “Miramax’s Asian Experiment: Creating a Model for Crossover Hits”, *Scope*, no. 10, 2008, online at <http://www.scope.nottingham.ac.uk/article.php?issue=10&id=988> on the collaboration between Miramax and the director Zhang Yimou on the final form of the film *Hero*.

<sup>6</sup> See e.g. Laurie Cubbison, “Anime Fans, DVDs, and the Authentic Text”, *The Velvet Light Trap*, no. 56, Fall 2005, p. 45-57 on how the visuals in anime can be manipulated for distribution abroad.

<sup>7</sup> Dirk Delabastita, *op. cit.*; Frederic Chaume, *op. cit.*

cessary contextual information (“meanwhile, back at the ranch...”). Characters may write and read written or printed texts of different kinds.

This last category is really what I want to focus on here: texts that are located within the story world (diegetic texts) and to which our attention is explicitly drawn, for instance in insert shots.<sup>8</sup> Text inserts like this were already common in the silent period as an alternative to dialogue titles, or to extra-diegetic intertitles with their omniscient narrative voice. F.W. Murnau’s late silent film *Tabu: A Story of the South Seas* (1931) is conspicuous by its preference for diegetic rather than extradiegetic text on screen. Carl Dreyer’s early sound film *Vampyr* (1932) is a good example of a film which depends heavily on text inserts: shots of pages from a book about vampires have an essential expository function in the narrative. Insert shots of newspaper headlines, letters, telegrams, notices and other written texts (and, more recently, telephone and computer screens) have continued to be widely used by filmmakers for dramatic effect and to convey key plot points. In the heyday of classical cinema they were prominent in the work of filmmakers such as Fritz Lang and Alfred Hitchcock.

Text inserts do not generally constitute a problem for subtitling; their content can be represented in subtitles in the same way as the dialogue can. The subtitler must decide whether the text on screen is semantically “active” and meaning-bearing for the target audience, in which case it should be subtitled if possible, or whether it is just visual noise, in which case it can be left unsubtitled.

Dubbing is a different matter. Dubbed speakers move about the story space speaking the target language, but the story space is potentially still peopled by diegetic signs, notices and inscriptions in the original language in which they were filmed. The composition of the shot and the *mise-en-scène* indicates to viewers to what extent the information is relevant; sometimes information presented in this way will be trivial, but sometimes it will be essential for understanding the plot. Dubbing aims by definition to offer spectators a spoken translation, so some dubbed films translate the relevant inserts through a voiceover.<sup>9</sup> This leaves the source language display on screen, a potential distraction for the viewer or a source of linguistic incoherence.

Another, more radical, option might be to excise the insert shot, perhaps compensating by providing the information elsewhere in the dialogue. Nowadays, with more flexibility in modes of audiovisual translation, a dubbed film might

---

<sup>8</sup> According to the *Hollywood Standard* screenwriters’ guide, an insert shot is “a special kind of close-up featuring a prop to show some important detail. Often an insert shot focuses on the written text of a sign, book or note”. Christopher Riley, *Hollywood Standard: The Complete and Authoritative Guide to Script Format and Style* (2nd ed.), Studio City, CA: Michael Wiese Productions, 2009, p. 11.

<sup>9</sup> Michel Chion, “Entendre une langue, en lire une autre au cinéma”, *Kinephanos* vol. 3, no. 1, 2012, p. 15. Online at [www.kinephanos.ca](http://www.kinephanos.ca).

choose to subtitle the important text inserts. But in the early decades of sound film, a favoured solution was to recreate the inserts in the target language. Reshooting text inserts and editing them into the original image track created a story world which was potentially entirely adapted, both visually and acoustically, for the target market. Edmond Cary argues that dubbing is a more complete form of translation than other forms: “Will it not be the glory of our century to have invented a type of translation [...] which [...] accepts all the constraints of other types of translation, which can lay claim to the title of *total* translation.”<sup>10</sup> (His preoccupation is with moving away from a text-based definition of translation, and he does not explicitly address the dubbing of the story world in the article, but we might bear in mind that as someone writing in the 1950s and 1960s, Cary would have grown up with translated insert shots as standard practice in Hollywood films.) If multilingual production was a form of “dubbing the body of the actor” as Ginette Vincendeau has argued, the reshooting of text inserts had the effect of “dubbing” the physical environment.<sup>11</sup> We can treat this practice as a pre-digital form of localization, following Reinhard Schäler’s definition of localization as “the linguistic and cultural adaptation of [...] content to the requirements and the *locale* of a foreign market”.<sup>12</sup>

Figures 1-4 which follow provide some examples of what these localized text inserts looked like. All the examples in this article are from live action film. The case of animated film is rather different and will not be covered here.

---

<sup>10</sup> “Ne sera-ce pas la gloire de notre siècle d’avoir donné naissance à un genre de traduction [...] qui [...] accepte toutes les servitudes des autres genres, qui peut prétendre au titre de traduction *totale*.” Edmond Cary, “La traduction totale”, *Babel*, vol. 6, no. 3, September 1960, p. 115, emphasis in original.

<sup>11</sup> Ginette Vincendeau, “Hollywood Babel”, *Screen*, vol. 29, no. 2, 1988, p. 34.

<sup>12</sup> Reinhard Schäler, “Localization and translation”, in Yves Gambier and Luc van Doorslaer (eds.), *Handbook of Translation Studies*, vol. 1, Amsterdam: John Benjamins, 2010, p. 109.

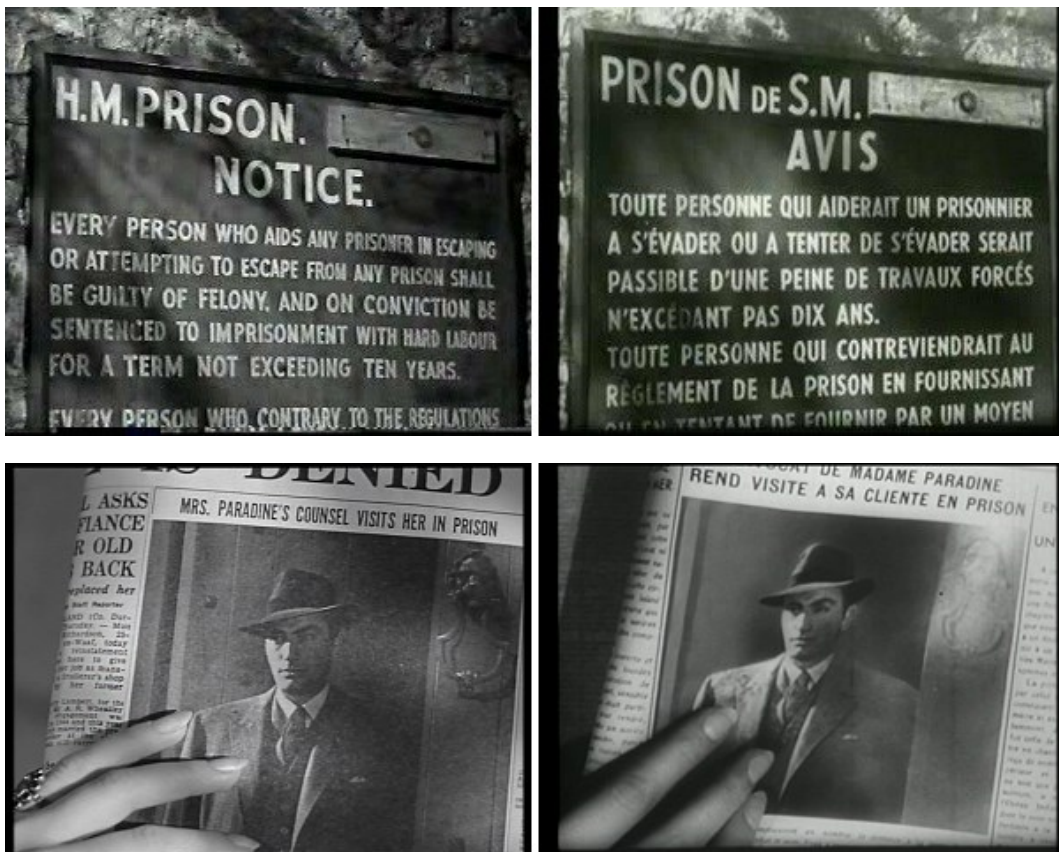


Figure 1: Text inserts from *The Paradine Case* (Alfred Hitchcock, 1947) and *Le Procès Paradine* (released in France in 1949)



Figure 2: Text insert from *Blackbeard the Pirate* (Raoul Walsh, 1952) and *Barbe-Noire le pirate*



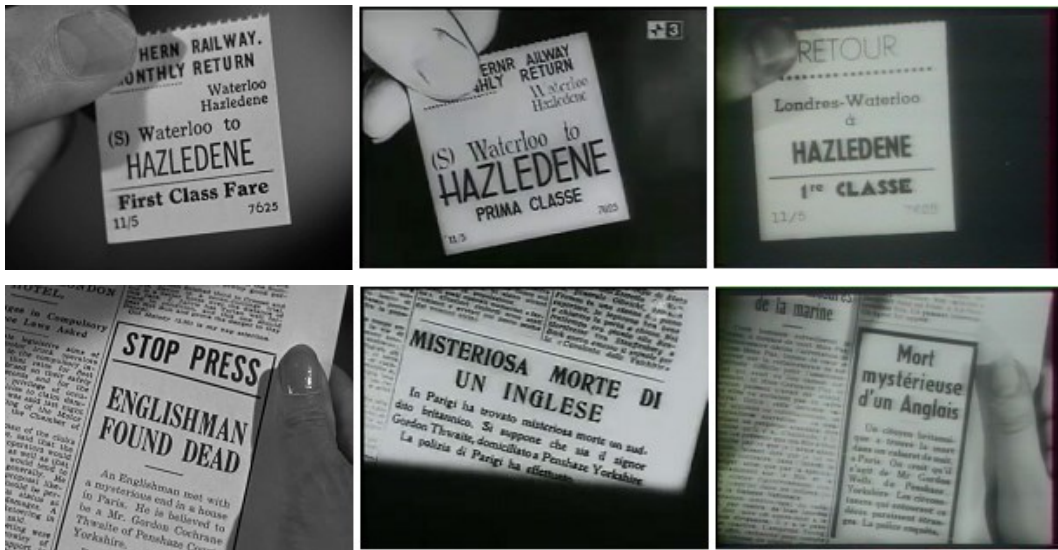


Figure 3: Text inserts from *Suspicion* (Alfred Hitchcock, 1941) and its French and Italian versions *Souçons* and *Il sospetto*

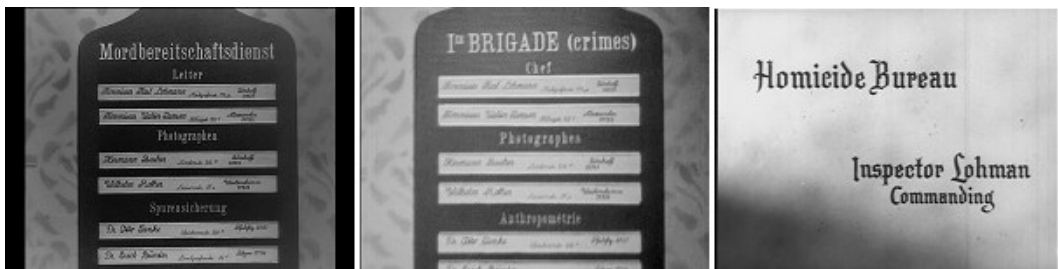


Figure 4: A text insert of the sign on Inspector Karl Lohmann's office door from *Das Testament des Dr. Mabuse* (Fritz Lang, 1933), from its contemporary French version *Le Testament du Docteur Mabuse*, co-directed by A. René Sti, and from the later recut, dubbed American version *The Crimes of Dr. Mabuse* released in 1951

It was not only diegetic text which received this treatment. Credit sequences were routinely recreated in the target language and indeed continue to be so. Prefatory material such as prologues and epigraphs also needed to be translated:

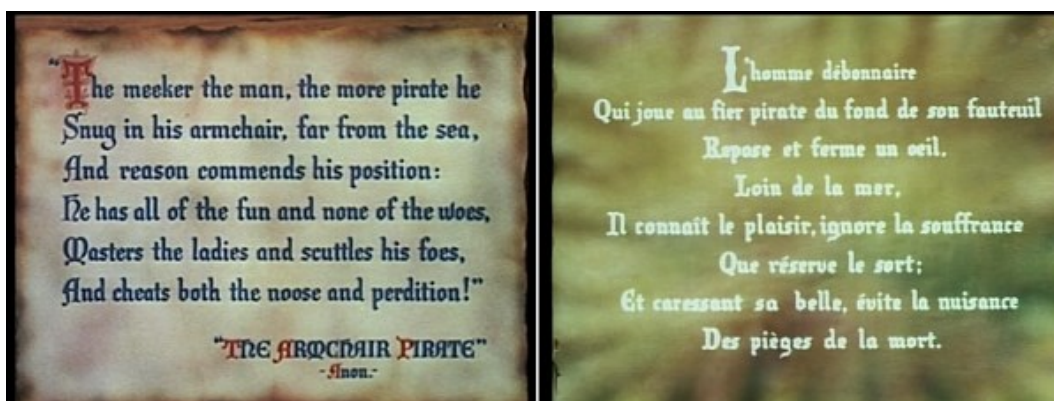


Figure 5: Epigraphic verse from Blackbeard the Pirate and Barbe-Noire le pirate

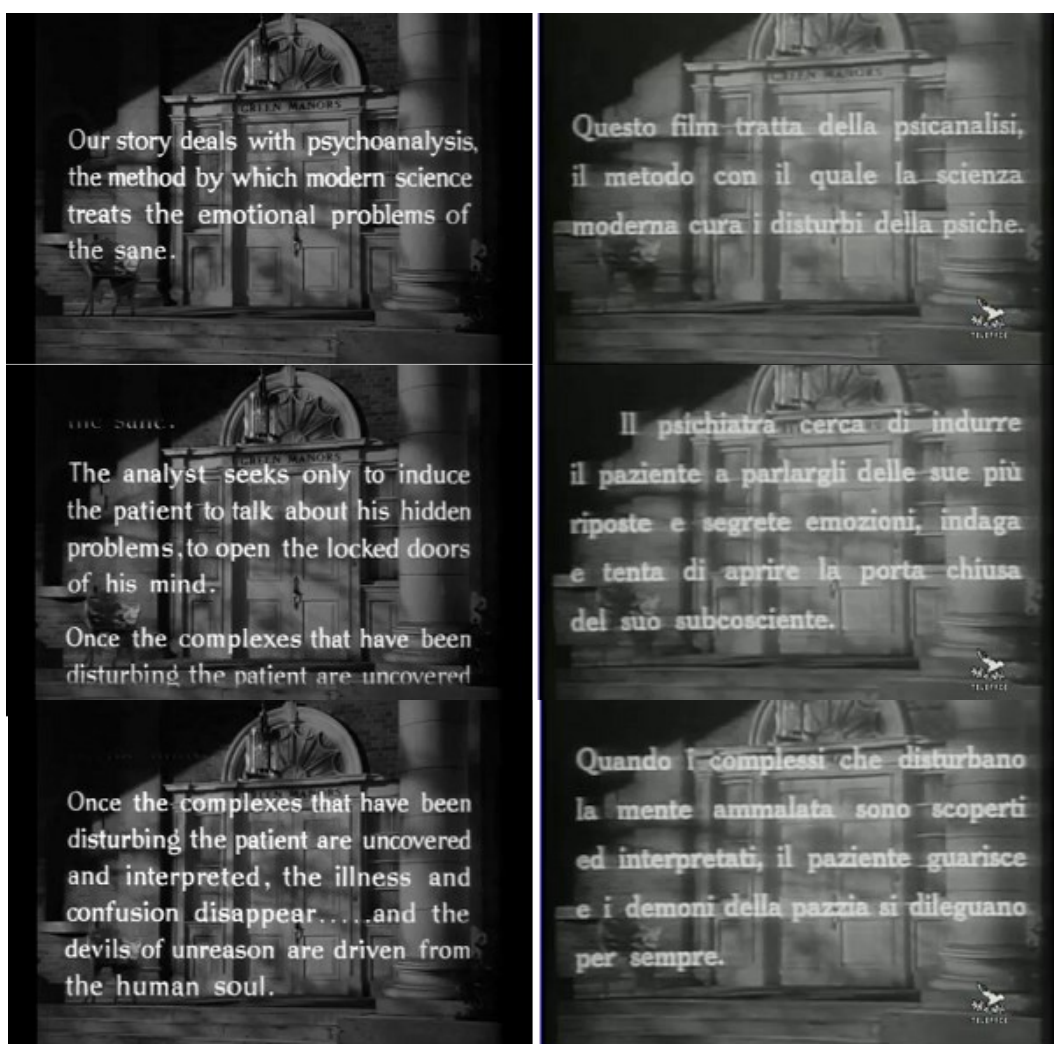


Figure 6: The prologue to *Spellbound* (Alfred Hitchcock, 1945) and the Italian version *Io ti salverò* [*I will save you*]. The prologue is presented as a scrolling text in the English version but as static title cards in the Italian

This practice of reshooting inserts raises questions of some importance. Under what conditions was the work done, where, and at what stage of production? My assumption has been that these localized versions were part of the first dubbed versions for theatrical exhibition, but this remains an assumption, in the absence of documentary evidence. What technological and other constraints governed this practice? As Karin Littau has argued, tools and technologies have a direct effect on the practice and theory of translation.<sup>13</sup> They also, of course, govern film production. What relationship, if any, existed between the status of text inserts as part of film style, and the practices of audiovisual translation?<sup>14</sup> What aspects of translation theory may best explain the translation decisions made? How do these translated elements interact with other elements of a film text? What impact, if any, did this practice have on film reception?

## Production and translation

First of all, we should emphasise that this issue is both one of production and one of translation. In a sense, these shots could be treated like any other pickup shot. In some films they might only fill a few moments of screen time; in other films they have a major role to play. *The Testament of Dr. Mabuse* contains some 35 written texts, not including the credits, which needed recreation or transfer in English. Only a few of these are repeat shots or close-ups of wider shots. They reflect the thematic and documentary importance to Lang of signs in public space (see also his previous film *M*), as well as the importance to the plot of Dr. Mabuse's mad scribbles. Hitchcock's *Suspicion* contains about 25 such shots, which create suspense and surprise, and convey key plot points.<sup>15</sup> From a technical point of view, the volume of pickup shots needed for localisation would have required a solid infrastructure with provision for casting (e.g. for the hands which are often visible in images and letters), lighting, set dressing, graphic design and so on. The shots would need careful editing and splicing into the print of the original version sent to the dubbing studios (see below). All of these are aspects of the overall localization process.

Text inserts also, in a very concrete sense, need translation. As we can see from the prologue sequence from *Spellbound* (figure 6) in English and Italian, text inserts could be quite substantial. The poem from *Blackbeard the Pirate*

---

<sup>13</sup> Karin Littau, "First Steps towards a Media History of Translation", *Translation Studies*, vol. 4, no. 3, 2011, p. 261-281.

<sup>14</sup> On insert shots as an element of film style see Barry Salt, "The Shape of 1999: The Stylistics of American Movies at the End of the Century", *New Review of Film and Television Studies*, vol. 2, no. 1, 2004, pp. 61-85.

<sup>15</sup> Figures are approximate partly because the numbers of inserts vary from version to version for reasons of editing.

(figure 5) which functions as an epigraph to the film poses some challenging issues to the translator, who must decide whether and to what extent to reproduce the textual effects such as rhyme and period language. The poem has a humorous, ironic tone which would need to be conveyed in translation.

While some shots (e.g. those from *Le Procès Paradine* in figure 1) seem to reproduce the English material as mimetically as possible, including in layout and typography, others adapt the material. In the epigraph from *Barbe-Noire le pirate*, we can identify textual shifts of various kinds; the rhyme scheme and metre are modified, the mock attribution and the quotation marks disappear. The production values seem lower in the translation, e.g. with the less elaborate initial capital and the more limited colour palette.

Names are often adapted, as they are, of course, in the dubbing scripts themselves. In *Suspicion* Johnnie Aysgarth's employer, George Melbeck, is Georges Melbeck in French and Giorgio Melbeck in Italian. Even fairly trivial elements may conscientiously be transposed, as in the case of this addressed envelope from *Suspicion* (figure 7) which is adapted to a degree which we would find unusual today, e.g. rendering "High Street" literally as "Rue Haute". The culturally specific designation "Esquire" has been adapted to "Capitaine".

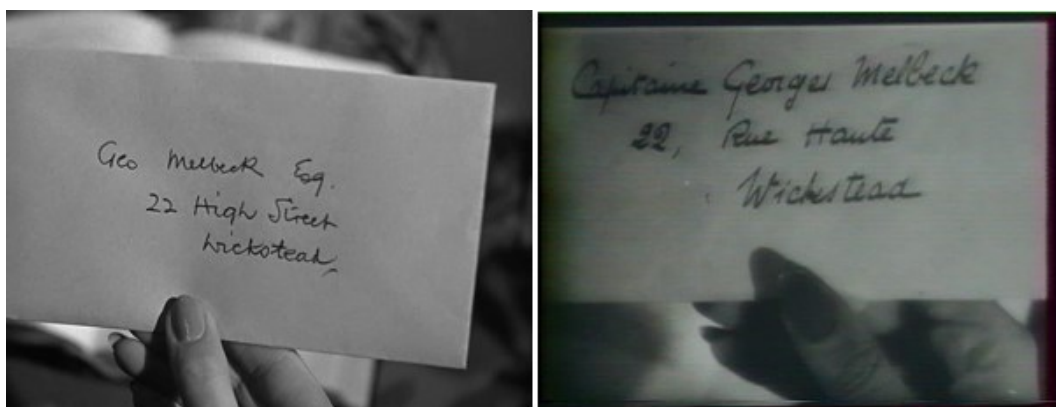


Figure 7: Localizing a name and address in *Suspicion/Soupçons*

The name of Lina McLaidlaw, the heroine of Hitchcock's *Suspicion*, played by Joan Fontaine, is rendered in a variety of ways: Lina Mac Laidlan in Italian; Lina Mc Kinlaw in French (figure 8).

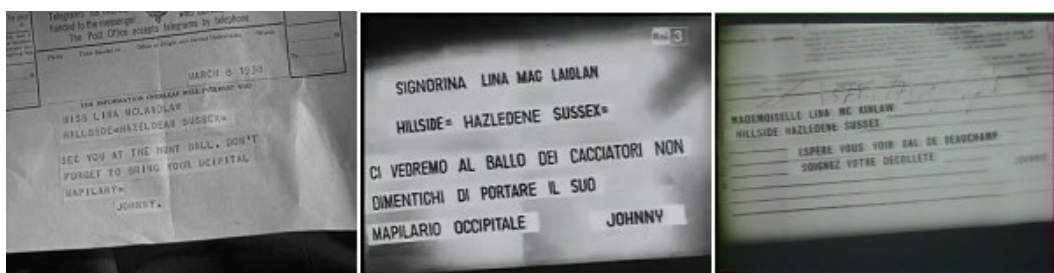


Figure 8: Variant spellings of Lina McLaidlaw's name in Italian and French in *Suspicion*

Her husband's friend and business partner is referred to variously as Gordon Cochrane Thwaite (English), Gordon Thwaite (Italian) and Gordon Wells (French) (see figure 3). In the French version of *While the City Sleeps* (Fritz Lang, 1956), the character of Edward Mobley is rechristened Jack Mobley, and the re-shot text inserts are consistent with this.

We could consider the adaptation of names through the prism of Lawrence Venuti's theory of domestication and foreignisation.<sup>16</sup> Rather than facilitating a foreignising effect, these translation decisions seem to position the translated film as much as possible as a naturally occurring target-language text. Inconsistencies can, however, be found. In *Spellbound*, the male protagonist, played by Gregory Peck, is introduced as "Dr Anthony Edwardes", but it is soon clear that he is not Edwardes and is suffering from traumatic amnesia. It is the comparison of his signature with Edwardes' own authentic signature which proves to Dr Constance Petersen, played by Ingrid Bergman, that Edwardes is not who he thinks he is. In the Italian version *Io ti salverò*, Edwardes' first name is culturally adapted to "Antonio".<sup>17</sup> This causes a problem for the presentation of the signatures:

<sup>16</sup> Lawrence Venuti, *The Translator's Invisibility: A History of Translation*, London/New York: Routledge, 1995.

<sup>17</sup> This is in line with Italy's culturally protectionist environment in which even small quantities of the foreign language were forbidden. On 22 October 1930, the Interior Ministry decreed that no film which contained "del parlato in lingua straniera, seppure in misura minima" [foreign-language speech, even in the slightest degree] could be exhibited. See Mario Paolinelli and Eleonora di Fortunato, *Tradurre per il doppiaggio*. Milan: Hoepli, 2005, p. 6-7. See also Gerardo di Cola, *Le voci del tempo perduto: La storia del doppiaggio e dei suoi interpreti dal 1927 al 1970*, Chieti: èDICOLA Editrice, 2004, p. 21.

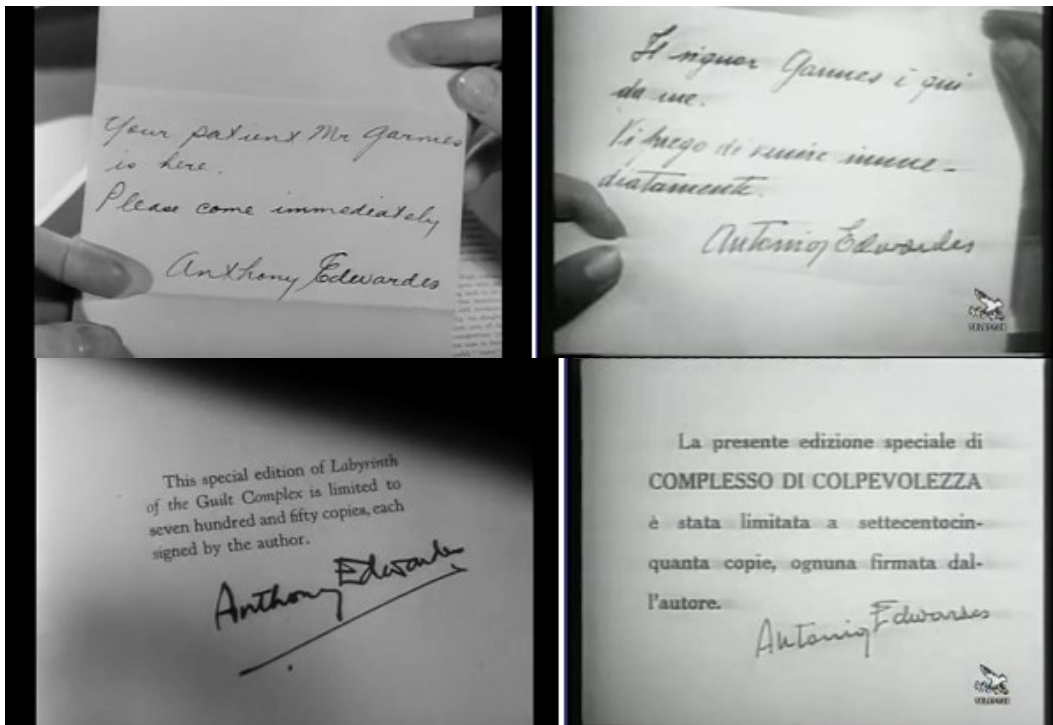


Figure 9: Adaptation of proper names in *Spellbound*/*Io ti salverò*

As we can see from figure 9, the Italian inserts add an “io” to the name, while apparently (oddly) retaining the long tail of the y. When it comes to the comparison of the signatures, however, the Italian version merely retains the English shot of the two signatures side by side (figure 10):

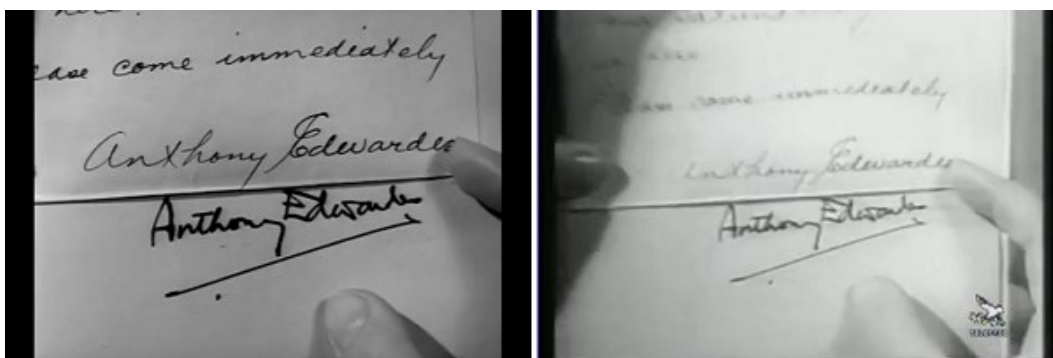


Figure 10: The comparison of the two signatures in *Spellbound* (the same shot is reproduced)

There seems to be no reason for this inconsistency since the Italian profilmic objects had already been created and could have been juxtaposed in the Italian as well as in the English. It may simply have been an oversight.

## Text inserts and editing

Diegetic text on screen does not always occur conveniently in insert shots.<sup>18</sup> More complex problems of editing and continuity are posed by text which is visible as part of the filmed action of a scene. In *Blackbeard the Pirate*, ship's surgeon Robert Maynard is operating on Blackbeard under duress when a note is slipped to him urging him to kill the pirate. As we can see from the hands, the insert in French is reshot using a different actor. The shot transitions in the French are jerky and awkward, reflecting the difficulty of integrating the reshot insert seamlessly into the rest of the action.



Figure 11: The note from *Blackbeard the Pirate* in English and French

In Hitchcock's *Spellbound*, the heroine goes to the hospital's library to find a copy of the book *Labyrinth of the Guilt Complex* by the new director Dr. Anthony Edwardes. We see a shot of a row of books and a hand which reaches out and takes one of the books down. The close-up shot of the row of books is recreated in the Italian (figure 12):

---

<sup>18</sup> On the difficulty of delimiting and defining insert shots, see Robert Stam, Robert Burgoyne and Sandy Flitterman-Lewis, *New Vocabularies in Film Semiotics: Structuralism, Post-structuralism and Beyond*, London/New York: Routledge, 1992, p. 40-42.



Figure 12: Labyrinth of the Guilt Complex in English and Italian in *Spellbound*/Io ti salverò

In the English version this is part of a single shot beginning with a close-up of the book spines and continuing as a hand reaches out and takes down Edwardes' book. In Italian, the shot of the row of Italian books is interpolated, and then there is a cut back to the original footage; it can plainly, if momentarily, be seen that the book taken off the shelf is the English copy.

A similar problem occurs several times in *While the City Sleeps*, titled in French *La Cinquième Victime*. Towards the beginning of the film a detective is investigating a crime scene where the murderer has scrawled words on the wall. The detective is seen in a medium shot with the graffiti visible in the background. The camera cuts to a close-up of the graffiti. In the French version, the establishing shot is from the original English version, but the insert of the graffiti is reshot in French.

Later in the same film, we see a newspaper headline, partly obscured by a shot glass. The close-up of the newspaper headline is reshot in French and interpolated, but the rest of the shot, where the hand lifts away the shot glass, is retained from the English version (figure 13).



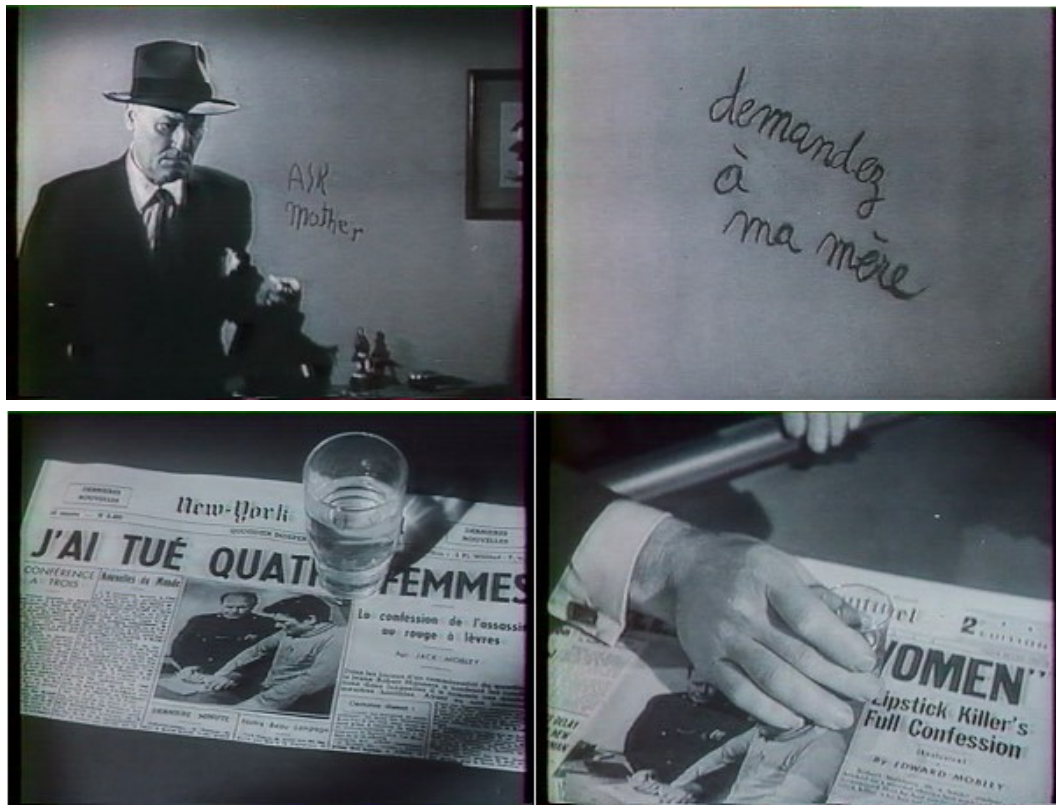


Figure 13: Frames taken from consecutive shots in a broadcast French version of *While the City Sleeps/La Cinquième Victime* showing the juxtaposition of reshot French material with the original English footage

The editing together of elements in both languages potentially presents a dissonance for the viewer, but we suppose that the foregrounding of the translation through insert shots creates a sort of “relevance effect” which the audience would have understood much in the manner of a subtitle; rather than substituting for the “source-language” shot it supplements it. This relevance effect may also help to explain images which are only partly localized, e.g. this newspaper page from *Spellbound*, where only the main headline is translated into Italian; the rest of the page remains in English:



Figure 14: Newspaper headline in *Spellbound*, localized in *Io ti salverò*.

In a fascinating article on *M le Maudit*, the partly-dubbed, partly-reshot French version of Fritz Lang's *M*, we are told in relation to the film's many instances of in-vision text that "it is impossible systematically to substitute a French filmed equivalent".<sup>19</sup> The French version was released in April 1932; this makes it part of the heyday of multilingual production, so it seems a little surprising that more rigorous localization did not take place, as, for instance, with Lang's subsequent film *Le Testament du Docteur Mabuse*. Certainly by the late 1930s it seems to have been common for extensive pickup shooting of text inserts to be carried out as part of the localization process.

## The context of insert localization

From a historical point of view, it is of interest to understand in what contexts this reshooting of texts was carried out, and for how long. It seems to have been a common practice in the major European territories, though few studies that I have consulted acknowledge this localization practice.<sup>20</sup> Michel Chion suggests that it was common practice in France up until the 1950s.<sup>21</sup> This date range may be a little conservative; the examples I have come across run from the early 1930s to the early 1960s. By the 1950s there is some evidence that pickup shooting was more selective, and we find superimposed captions on screen as well as reshot inserts. In the case of animated films the practice was certainly common for much longer. With regard to location, it is presumed that in most cases the localization is carried out as part of the overall dubbing process. Several countries (France, Italy) had legislation in place to ensure that dubbing was carried out in the respective territories as a measure to protect jobs in the local film industry, and it seems safe to assume that the text localization would have taken place alongside the dubbing. This may also help to explain differences in approach between different language versions (see e.g. the examples from *Suspicion* in figures 3, 7 and 8 above). Admittedly, the case of *Suspicion* is slightly unusual. According to the account by Gerardo di Cola, at the time of the Armistice of Cassibile in September 1943, when Italy formally surrendered to the Allies, a group of Italian actors were in Spain shooting the feature film *Dora, o le spie* (Raffaello Matarazzo, 1943). After the Armistice they were unable to return, and were forced to remain in

---

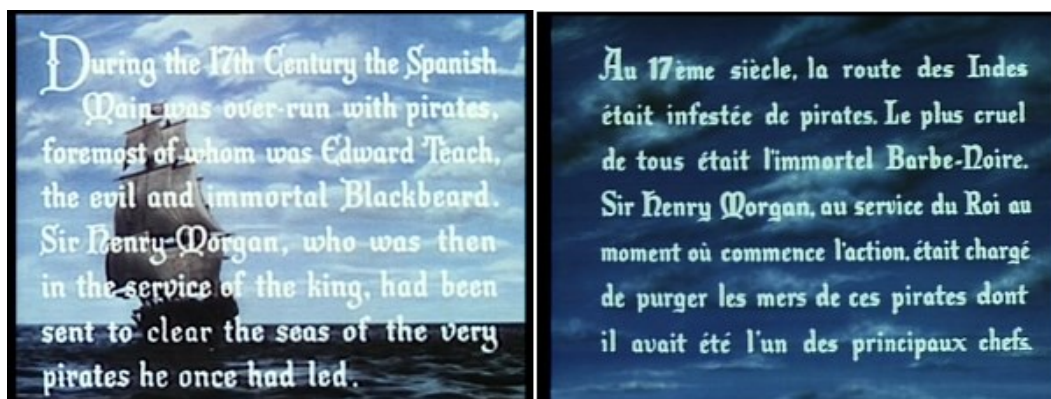
<sup>19</sup> "Il est impossible de substituer systématiquement un équivalent français filmé." François Albera, Claire Angelini and Martin Barnier, "*M/Le Maudit*, ses doubles et son doublage", *Décadrages*, no. 23-24, Spring 2013, p. 111.

<sup>20</sup> The practice was also known in the Netherlands; see Richard B. Jewell, "The Lost and Found RKO Collection (review)", *The Moving Image*, vol. 10, no. 2, Fall 2010, p. 159-163.

<sup>21</sup> Michel Chion, *op. cit.* p. 12.

Spain until the end of the war. During this time they dubbed a number of films for Twentieth Century-Fox.<sup>22</sup>

The technical issues raised by the practice of reshooting text inserts are intriguing. In credit sequences or prologues (*Barbe-Noire le pirate*, *Le Procès Paradine*) we find that text which in the original film is overlaying moving images is sometimes provided over a static image in the localized version (figure 15):



*Figure 15: The opening prologue in Blackbeard the Pirate (superimposed on moving images of a ship under sail) and in Barbe-Noire le pirate (superimposed on a static background of clouds in the sky)*

The fact that some reshot sequences have no moving images underlying the text suggests that “clean” footage was not made available for recaptioning, or at least not always. Localization would have been done uniquely through editing new footage out and in as appropriate. In the Italian version of *Suspicion (Il sospetto)* it seems in some cases as though the text inserts are drawn in the Italian, rather than filmed (see e.g. the train ticket in figure 3 above). If this is the case, it may have been a function of the unusual circumstances in which this dubbed version was made.

## Implications of insert localization

There are many implications of this practice for the way that we think about film “in translation”. As with any source-text/target-text pair, the reshot inserts raise questions of equivalence and fidelity to the source shots. We may think about the extent to which the target elements of the shot (shots of hands, pages, backgrounds, typography and layout) are an “accurate” reproduction of the source shot, or are consonant with their target text environment. What kinds of standard translation shifts and adaptations do we observe; what are the norms of

---

<sup>22</sup> Gerardo di Cola, *op. cit.*, p. 70.

insert localization? We could speak about “source hands” and “target hands” with hardly a trace of flippancy: the non-verbal visual elements of the film are content to be translated, just as the words are, and they are an aspect of the final dubbed film which must be taken into account when we look at these films as translations.

Reshot inserts also raise important issues of textuality. They compellingly illustrate François Thomas’ observation that “it is the rule, and not the exception, that a film will be shown in many alternate versions in the course of its lifetime”.<sup>23</sup> Today, these localised versions seem largely forgotten. They are apparently so disregarded by distributors that they can cause interesting anomalies for publishers of VHS and DVD editions. There may be multiple versions of films on the market in different formats; VHS editions and broadcast versions with reshot inserts may have been replaced, over the years, by DVD editions produced from source language masters. A film may be “fully” dubbed (including both acoustic verbal and visual verbal elements), or partly dubbed, where a dubbed soundtrack is added to a source-language version of the film. In the latter case the acoustic verbal elements will have been transposed into the target language but credit sequences, captions and inserts will still be in the source language. The audience may be mystified at close-up shots of letters or notices whose duration, and perhaps musical accompaniment, underlines their importance for the plot, but for which no translation is supplied on the dubbed dialogue track. It may thus happen that a film is presented on DVD as available in both dubbed and subtitled versions, but only one of these labels is really accurate, depending on the master that has been used. My French DVD copy of *Le Procès Paradine*, which was the original spur to this research project, says that the film can be watched in “VO” [Version Originale, i.e. the English version] or “VF” [Version Française, i.e. the dubbed French version], but the credit sequences and inserts are in French only, meaning that the claim to offer a “VO” is at best only partly true. In the case of this particular film we are only speaking of a couple of text inserts, and the effect on the viewer would be small; in the case of other films the plot could become difficult or impossible to follow. The reshot insert functions as a site of textual instability, to be addressed through careful scholarship.<sup>24</sup>

---

<sup>23</sup> “Qu’un film soit diffusé dans plusieurs versions concurrentes au cours de sa carrière, c’est la règle et non l’exception.” François Thomas, “Dans la jungle du DVD : la prolifération des versions”, *Positif*, no. 586, December 2009, p. 104.

<sup>24</sup> We might write these textual problems with film off as a legacy of the analogue era, but with the digital revolution, this problem has not gone away; on the contrary, with the proliferation of text on screen characteristic of contemporary film and television it is merely re-presented in a different form.

“Originality” is also put into question. In any case we must treat with some scepticism the very existence of “an” original for film,<sup>25</sup> and particularly so when it comes to translation.<sup>26</sup> Which is the original? The “ideal” source-language text? The film as seen by the first viewers in the source culture? The version seen by the first viewers in the target culture? As pointed out by Michel Chion and by François Albera, Claire Angelini and Martin Barnier, it is often forgotten by today’s critics that the version of a given film they are watching may not be the version which was first exhibited and which governed the early reception of that film in the target market.<sup>27</sup> Interestingly, in an era when many classic films have been redubbed, there is now nostalgic interest in the “doppiaggio storico” [historical dubbing] or the “doublage d’époque” [period dubbing] as an original in itself, to be preferred to later and inferior redubbings.<sup>28</sup> The criticisms of later dubbings rehearsed by online communities mirror the preoccupation with fidelity which characterises a lot of traditional translation criticism.

Reshot inserts represent points of friction which invite us to look again at the implications of audiovisual textuality for translation research. What structuring categories do we use? Most film historians, as well as translation historians, would make a fairly clear distinction between multiple-language production and dubbing, for instance. But reshot inserts add an element of multilingual production to otherwise dubbed films. Some films, e.g. *M le Maudit*, used a combination of dubbing and reshooting, not only of text inserts but also of whole scenes.<sup>29</sup> Films such as *M le Maudit*, or *The Crimes of Dr Mabuse*, which does not reshoot scenes but is heavily recut in relation to Lang’s German original and which extensively localizes its inserts, shows how porous the boundary between multiple-language versions and dubbed versions can be; not distinct categories, but a continuum.

Lastly, there are implications for archiving and the study of film. The films which I have drawn on for images here are sometimes available in old VHS or cheap DVD editions, replaced as soon as commercial considerations warrant it by more “authentic” source-language master copies, or are chance-found off-air

---

<sup>25</sup> A lively discussion of the problem of the original can be found in Vinzenz Hediger, “The Original is Always Lost: Film History, Copyright Industries and the Problem of Reconstruction”, in Marijke de Valck and Malte Hagener (eds.), *Cinephilia: Movies, Love and Memory*, Amsterdam: Amsterdam University Press, 2005, p. 135-149.

<sup>26</sup> Cf. Mark Betz, “The Name above the (Sub)Title: Internationalism, Coproduction, and Polyglot European Art Cinema”, *Camera Obscura*, no. 46, 2001, p. 10.

<sup>27</sup> Michel Chion, *op. cit.*, p. 14; François Albera, Claire Angelini and Martin Barnier, *op. cit.*, p. 80-81.

<sup>28</sup> See e.g. <http://www.ciakhollywood.com/antiridoppiaggio/> on the CiakHollywood film site. This is a website dedicated to classic Hollywood films and their dubbed Italian versions.

<sup>29</sup> François Albera, Claire Angelini and Martin Barnier, *op. cit.*

recordings from broadcast versions. There seems to be no system for collection, storage or study of localized film copies, which means that much of the material in this field may already have been lost. Archival collections of “film in translation”, which would combine theatrical, broadcast, VHS and DVD copies for study, would allow us to open a new chapter in research into the ways in which films travel between languages and cultures.

#### Note on sources:

Data is given as fully as possible, where available.

The French inserts for *Le Procès Paradine* are from an undated Region 2 French DVD offering English and French audio and French subtitles published by Aventi, copyright ABC, Inc. The image track is that of the first French dub carried out in 1949, according to the visa in the opening credits. This dub was carried out by Lingua Synchrona.

The French inserts for *Barbe-Noire le pirate* are from a 2004 Region 2 French DVD offering English and French audio and French subtitles published by Editions Montparnasse in the “Collection RKO”.

The inserts for *Soupçons* are from a French VHS tape released in 1986 by Ciné-Collection. Cf. Pascal Laffitte’s blog post of 22 August 2012 on the Objectif Cinéma site: <http://www.objectif-cinema.com/blog-doublage/index.php/2012/08/22/365-soupcons-1941>.

The inserts for *Il sospetto* seem to be from a version broadcast on the Italian television channel RAI 3. An edited selection of inserts is available at <https://www.youtube.com/watch?v=OLERdqHoVpg> at time of writing.

*Das Testament des Dr. Mabuse* and *Le Testament du Docteur Mabuse* stand to each other in the relation of full-scale multilingual productions. They can be found on the 2004 Criterion Collection edition (spine no. 231) of *The Testament of Dr. Mabuse*. The dubbed and recut 1951 American release *The Crimes of Dr. Mabuse* is available on the NTSC DVD *The Diabolical Cinema of Dr. Mabuse Volume 2*, All Day Entertainment Deluxe Collectors Edition, released in 2000.

The Italian version of *Spellbound*, entitled *Io ti salverò*, is available at [https://www.youtube.com/watch?v=LORAQcrV\\_eA](https://www.youtube.com/watch?v=LORAQcrV_eA) at time of writing.

The copy I consulted of *La Cinquième Victime* (*While the City Sleeps*) is from a French broadcast.

I am indebted to Francesco Caminiti for invaluable information about dubbing and insert localization in Italy, and for making available to me inserts from a number of Italian versions. Thanks to Ghislaine Weidmann for making available to me the copies of *Souçons* and *La Cinquième Victime*.

### About the author

Carol O'Sullivan is a Senior Lecturer in Translation Studies at the University of Bristol. Her research interests include audiovisual translation, translation history and literary translation. She is the author of articles on the translation of classical literature, censorship in translation, Victorian translation publishing and subtitling. She is a co-editor with Luc van Doorslaer, Denise Merkle and Michaela Wolf of *The Power of the Pen: Translation & Censorship in Nineteenth-Century Europe* (Vienna: LIT Verlag, 2010). Her monograph *Translating Popular Film* was published by Palgrave Macmillan in 2011. She is Associate Editor of the journal *Translation Studies*.

E-mail: [carol.osullivan@bristol.ac.uk](mailto:carol.osullivan@bristol.ac.uk)

## *L'Écran traduit* n° 2

automne 2013

Revue sur la traduction et l'adaptation audiovisuelles éditée par l'Association des traducteurs/adaptateurs de l'audiovisuel (ATAA, 9 rue Custine, 75018 Paris) et publiée en ligne sur [www.ataa.fr/revue](http://www.ataa.fr/revue)

### Comité de rédaction ([revue@ataa.fr](mailto:revue@ataa.fr))

Samuel Bréan, Jean-François Cornu, Anne-Lise Weidmann

### Auteurs de ce numéro

Samuel Bréan, Jean-François Cornu, Rosario Garnemark, Carol O'Sullivan, Anthony Panetto, Anne-Lise Weidmann

### Traductrices de ce numéro

Marie Causse, Nathalie Diu, Marie-Christine Guyon, Betty Serandour

### Remerciements

Isabelle Audinot, Caroline Barzilaï, Laure Bataillou, Florence Curet, Cécile Delaroue, Sophie Gewinner, Sylvain Gourgeon, Chloé Leleu, Sylvie Prouvoyeur (Wild Side Vidéo), Charles Vannier (Wild Bunch)

Les propos exprimés dans les articles et les entretiens n'engagent que leurs auteurs.