

l'écran traduit

revue sur la traduction et l'adaptation audiovisuelles

n° 3 printemps 2014

Dossier : les débuts dans le métier

**Pour une critique grand public
des traductions/adaptations audiovisuelles**

Georges Sadoul, le doublage et le sous-titrage

**Le générique parlé
de l'*Othello* d'Orson Welles (I)**

**De nouvelles formes de doublage
à la télévision italienne**

**« Étrangères dans leur propre langue » :
Poto, Cabengo et les sous-titres**

L'Écran traduit n° 3
printemps 2014

Éditorial	p. 3
<hr/>	
Dossier : les débuts dans le métier	
<hr/>	
Introduction <i>Jean-François Cornu</i>	p. 5
<hr/>	
« Et vous, comment avez-vous commencé ? » ou les débuts dans les métiers de l'adaptation cinématographique et audiovisuelle	p. 6
<hr/>	
Les débuts du DESS/Master de traduction cinématogra- phique et audiovisuelle de l'université de Lille 3 <i>Entretien avec Daniel Becquemont</i>	p. 23
<hr/>	
Critiquez-nous ! Mais critiquez-nous bien. Pour une critique grand public des traductions/adaptations audiovisuelles <i>Anne-Lise Weidmann</i>	p. 45
<hr/>	
Dossier : Georges Sadoul, le doublage et le sous-titrage	
<hr/>	
Georges Sadoul et le film traduit <i>Bernard Eisenschitz</i>	p. 72
<hr/>	
La question du « doublage » des films étrangers (<i>Regards</i> , n° 282, 8 juin 1939)	p. 81
<hr/>	
La question du doublage (<i>Regards</i> , n° 283, 15 juin 1939)	p. 83
<hr/>	

La querelle du doublage. Deux réponses à Jacques Becker : Denis Marion, Georges Sadoul. (<i>L'Écran français</i> , n° 5, 1 ^{er} août 1945)	p. 85
La traduction des films : sous-titrage ou doublage ? (<i>Les Lettres françaises</i> , n° 1072, 18 mars 1965)	p. 88
Versions originales et films doublés (<i>Le Monde</i> , 26 mai 1967)	p. 94
Le générique parlé de l' <i>Othello</i> d'Orson Welles (I) Un dilemme hamletien pour le sous-titrage <i>Jean-François Cornu</i>	p. 98
<hr/>	
Dossier : de nouvelles formes de doublage à la télévision italienne	
<hr/>	
Introduction <i>Anne-Lise Weidmann</i>	p. 122
« <i>Similysync</i> » et « <i>reversioning</i> » : redéfinition des frontières du doublage ou nouveaux modèles économiques ? <i>Giovanni Rampazzo</i>	p. 124
Entretien avec Stefano Mondini, acteur, comédien de doublage, directeur artistique et président de l'ANAD	p. 127
Entretien avec Mario Paolinelli, dialoguiste et vice-président de l'AIDAC	p. 129
« Étrangères dans leur propre langue » : Poto, Cabengo et les sous-titres <i>Samuel Bréan</i>	p. 132

Éditorial

Contrairement au fameux adage – « la critique est aisée, mais l'art est difficile » –, le compte rendu critique des films qui sortent semaine après semaine est parfois un art. En tout cas, c'est un artisanat qui, lorsqu'il produit de la belle œuvre, sait mettre en valeur toutes les dimensions d'une œuvre destinée à l'écran. Quand cette œuvre provient d'une aire culturelle et linguistique étrangère à celle des spectateurs auxquels s'adressent les critiques, elle est alors passée par le prisme de la traduction.

C'est à travers ce prisme que, pour la plupart, les critiques voient un film étranger, principalement sous la forme du sous-titrage. Or, jamais on ne lit sous leur plume, ou via leur clavier, le moindre avis sur le degré de qualité des versions sous-titrées ou doublées, sinon lorsqu'ils s'en gaussent en les supposant ratées.

Dans le domaine de la littérature, les critiques ont fini par reconnaître l'existence des traducteurs en les citant de plus en plus systématiquement dans leurs recensions. Ce faisant, ils ont reconnu le rôle indispensable de ces passeurs que sont les traducteurs et cessé ainsi de feindre qu'ils ont lu dans le texte tel roman ou telle pièce de théâtre.

Cette troisième livraison de *L'Écran traduit* est en partie placée sous le thème de la critique des versions sous-titrées et doublées, mais aussi de son absence. La pénurie criante de commentaires argumentés des sous-titrages et des doublages qui contribuent à la diffusion des films étrangers accentue l'invisibilité de celles et ceux qui les réalisent et aggrave ainsi la dévalorisation artistique, morale et économique de leur travail. Les professionnels italiens du doublage qui s'expriment dans ce numéro en témoignent. Cette trop grande invisibilité a récemment amené les sous-titres anglophones de films français exerçant en France à s'élever contre une détérioration sans précédent de leurs conditions de travail et de rémunération, avec le soutien de nombreux cinéastes¹.

Lorsque les médias généralistes mentionnent les traducteurs professionnels de l'audiovisuel, ce n'est, depuis quelque temps déjà, que pour leur reprocher de considérer d'un mauvais œil les *fansubbers*, ces sous-titres « amateurs »,

¹ Voir, par exemple, Stuart Kemp, « Roman Polanski Signs French Petition in Support of Subtitlers », *The Hollywood Reporter*, 7 avril 2014 (consultable sur <http://www.hollywoodreporter.com/news/roman-polanski-signs-french-petition-694154>), ainsi que le site du collectif des traducteurs de langue anglaise : <http://anglosubtitlers.wordpress.com>.

comme encore tout récemment dans les colonnes du *Monde diplomatique*². Le lecteur se voit alors proposer un panégyrique inconditionnel des *fansubbers* au seul motif qu'ils sont amateurs, sans la moindre critique argumentée de leur production. Quant au travail des professionnels, il ne semble mériter aucun commentaire, qu'il fût éloge ou blâme (ce dernier étant toutefois moins rare car plus aisé).

Ayant participé, tout au long de sa carrière de critique et d'historien du cinéma, au débat récurrent opposant doublage et sous-titrage, Georges Sadoul eut l'idée de subordonner la commercialisation des versions doublées à leur approbation par les traducteurs professionnels avant leur exploitation. Pour radicale qu'elle pût paraître, cette opinion n'en était pas moins sensée et mettait en évidence que la traduction satisfaisante des films ne saurait être l'apanage du premier amateur venu. Les articles publiés par Sadoul sur la question, des années 1930 aux années 1960, sont exemplaires des termes dans lesquels celle-ci doit se poser.

Nous consacrons ici un dossier complet à ces articles qui mettent crûment en évidence qu'il nous faut aujourd'hui non pas un, mais plusieurs Georges Sadoul, des critiques éclairés capables de commenter à la fois les films et leurs traductions.

² Mélanie Bourdaa et Mona Chollet, « Sous-titrage en série », *Le Monde diplomatique*, n° 721, avril 2014, p. 27. Voir aussi la réaction conjointe de l'ATAA et du SNAC à cet article dans le « Courrier des lecteurs » du mensuel (*Le Monde diplomatique*, n° 722, mai 2014, p. 2, consultable sur : <http://www.monde-diplomatique.fr/2014/05/A/50396>).

Dossier : les débuts dans le métier

Introduction

Jean-François Cornu

Comme ceux qui conduisent à Rome, les chemins les plus variés peuvent mener aux métiers du cinéma et de l'audiovisuel. Toutefois, celles et ceux qui empruntent ces voies diverses partagent au moins une passion, celle de cette forme si particulière de traduction que constituent ensemble le sous-titrage, le doublage et le voice-over. Passion souvent indissociable de celle qu'ils nourrissent pour le cinéma.

L'année 2013 a été marquée par un anniversaire passé inaperçu : il y a trente ans, naissait en France la première formation universitaire aux métiers de la traduction audiovisuelle. Cet anniversaire nous a servi de prétexte pour demander à onze traductrices et traducteurs de plusieurs générations comment ils étaient entrés dans ce métier. Tous ne sont pas passés par la voie universitaire, soit parce qu'elle n'existait pas encore à leurs débuts, soit parce qu'ils ont suivi d'autres itinéraires. Nos questions se concentrent sur les débuts dans le métier et sur son évolution telle que la vivent ces différents traducteurs. Leurs réponses, certes partielles et partiales, mais toujours sincères, permettent de dresser un panorama des conditions d'exercice de la profession sur un demi-siècle. Nous remercions chaleureusement les consœurs et confrères qui ont répondu de bonne grâce à cette enquête.

Et puisque l'idée de cette enquête est née avec le trentième anniversaire du DESS/Master de traduction audiovisuelle de l'Université Lille 3, nous proposons, à la suite de l'enquête, un entretien avec l'un de ses principaux animateurs des débuts, Daniel Becquemont.

« Et vous, comment avez-vous commencé ? »
ou les débuts dans les métiers
de l'adaptation cinématographique et audiovisuelle

Depuis, ou pendant, combien de temps exercez-vous, ou avez-vous exercé, le métier d'adaptateur/adaptatrice ?

Bernard Eisenschitz : Je n'ai jamais compris ce que voulait dire « adaptateur » ; si mes amis utilisent ce terme, c'est leur droit. Quelles que soient les contraintes imposées, techniques ou autres, une traduction est une traduction, et un traducteur un traducteur.

Depuis la mi-1965, sauf erreur.

Catherine Cadou : Je ne signe jamais « adaptation ». Je considère que ce métier de sous-titreuse est unique et n'est pas une adaptation. C'est du sous-titrage, c'est-à-dire un substitut ou un adjuvant linguistique à la mise en scène. Depuis mes débuts, 1984, je n'ai jamais accepté de signer « adaptation ». Cela fait trente ans cette année.

Joël Savdié : Professionnellement, depuis 1985. Mais on causait doublage à la maison depuis ma plus tendre enfance.

Ian Burley : Depuis 1986, soit 28 ans.

Pierre Arson : Depuis juillet 1989 sans interruption.

Brigitte Lescut : Depuis la fin des années 1980.

Maï Boiron : J'ai commencé en 1994 à travailler chez Titra Film, où j'ai appris le métier d'adaptatrice en faisant des milliers de simulations. Puis, en 2001, je me suis lancée pour écrire mes propres sous-titres. J'ai contacté tous les clients que je connaissais par Titra Film, et tous m'ont donné ma chance.

Michèle Nahon : Depuis 2000. Avant, entre 1995 et 2000 j'ai surtout travaillé chez Titra Film en faisant des adaptations ponctuellement.

Anaïs Duchet : Depuis juillet 2002, soit près de 12 ans.

Anthony Panetto : Je travaille depuis août 2009, soit quatre ans et demi.

Virginie S. : Depuis 2012.

Traduisez-vous pour le doublage, le sous-titrage, la voice-over, ou les trois domaines à la fois ? De et vers quelles langues ?

Bernard Eisenschitz : Sous-titrage. Anglais, allemand, italien, plus tard espagnol. Vers le français.

Catherine Cadou : Uniquement sous-titrage (avec une seule exception de doublage). Presque exclusivement du japonais vers le français (rarement de l'anglais vers le français ou vice-versa).

Joël Savdié : Doublage et sous-titrage, en proportions égales. De l'anglais vers le français dans la grande majorité des cas.

Ian Burley : En sous-titrage, du français et de l'italien vers l'anglais. Une seule expérience de doublage en 28 ans – le marché pour les films doublés est quasiment inexistant dans les pays anglophones.

Pierre Arson : Sous-titrage depuis 1989, doublage depuis 1998.

Brigitte Lescut : De l'anglais vers le français (sauf si d'autres langues sont utilisées dans le film en sus de l'anglais, auquel cas je vérifie avec un(e) spécialiste de cette langue). Pour le sous-titrage, depuis la fin des années 1980. Plus tard, parfois de la voice-over et encore plus tard, quelques adaptations VF, mais jamais seule, toujours en collaboration avec un(e) spécialiste du doublage synchrone.

Maï Boiron : Uniquement le sous-titrage... jusqu'à aujourd'hui.

Michèle Nahon : Le sous-titrage. De l'anglais, de l'espagnol et de l'italien vers le français. Mais je vais me former au doublage.

Anaïs Duchet : Sous-titrage de l'anglais et de l'italien vers le français. J'ai fait de la voice-over au cours de mes premières années, mais je n'en fais plus depuis quatre ans.

Anthony Panetto : Je travaille surtout en doublage et voice-over, de l'anglais vers le français. J'ai l'espagnol comme autre langue de travail (langue source), mais il a dû m'être utile seulement une ou deux fois. J'ai également fait un peu de sous-titrage à mes débuts. J'aimerais en faire plus souvent, mais il est difficile de trouver des clients qui paient correctement et de ne pas se laisser enfermer dans la case « doublage ».

Virginie S. : Doublage et surtout voice-over, de l'anglais vers le français.

Comment avez-vous été amené(e) à exercer ce métier ?

Bernard Eisenschitz : Un distributeur débutant cherchait un traducteur moins payé que ceux qui exerçaient déjà.

Catherine Cadou : À la demande conjointe des producteurs et du réalisateur.

Joël Savdié : Par hasard, en étant le fils de mon père Fred Savdié, grand adaptateur des années 1960 à 1980, et de ma mère Eileen Osmond Savdié, traductrice américaine émigrée à Paris. J'ai griffonné quelques sous-titres pendant mon adolescence pour me payer des 33-tours, et j'ai appris le métier proprement dit à l'âge de vingt ans, d'abord en assistant mon père, puis seul.

Ian Burley : Tout bêtement par amour du cinéma et grâce à quelques facilités pour la traduction.

Pierre Arson : Mon mémoire de maîtrise portait sur le sous-titrage, j'ai ensuite fait le DESS de Lille en 1988-1989.

Brigitte Lescut : Comme j'aimais beaucoup les langues, j'ai pensé assez tôt à la traduction ou à l'interprétariat, mais ne voulais pas traduire de l'économie, du technique ou de la politique. J'ai eu la chance de grandir à l'époque où il y avait des ciné-clubs actifs, avec débats autour de films d'auteur, etc. Alors, quand je suis tombée par hasard, en me rendant à l'université Lille 3 (je viens du Nord et de la région lilloise), sur l'annonce du DESS de traduction pour l'audiovisuel... ça a été le déclic !

Maï Boiron : En mars 1991, j'étais en DEUG de LEA à Nanterre, sans idée précise du métier que je voulais exercer. Je passais examens et concours dans le domaine du journalisme, sans vraiment de conviction. En quête d'idées, je me suis rendue au CIDJ (Centre d'information et de documentation pour la jeunesse). En consultant le classeur « métier des langues », je tombe en bas de page sur un DESS – le seul à l'époque – de traduction et adaptation cinématographiques. Et là, mon sang n'a fait qu'un tour, j'ai refermé le classeur et suis rentrée chez moi, le cœur léger. J'avais trouvé le métier de ma vie.

N'étant qu'en DEUG, il me restait plusieurs années d'études à faire. Impatiente, je me mis à la recherche d'une solution pour que ça aille plus vite. J'ai allumé le Minitel et, en recherchant dans la rubrique « traduction », je suis tombée sur Anne et Georges Dutter, couple de traducteurs très connus dans les années 1970-1980, dont j'avais repéré le nom inconsciemment au générique de plusieurs films. J'ai donné un seul petit coup de fil, suis tombée sur Anne et lui ai dit : « Bonjour, j'ai 20 ans et je veux devenir traductrice pour le cinéma. Que dois-je faire ? » Elle m'a passé Georges qui m'a alors ouvert la porte d'un nouvel univers. Il m'a invitée à passer chez eux boulevard Arago, m'a parlé pendant une

heure de leur parcours, du métier, et m'a proposé de m'aider à trouver un stage dans un laboratoire de sous-titrage.

Michèle Nahon : Après une maîtrise de LEA anglais-espagnol et un DESS de Négociation commerciale internationale, j'ai vécu en Angleterre et au Mexique et, à mon retour, une amie réalisatrice m'a obtenu un stage d'observation chez Titra Film où j'ai été embauchée comme repéreuse/simulatrice.

Anaïs Duchet : Par une double passion : celle des langues, plus précisément de la langue orale, et celle du cinéma et de la télévision. Adolescente, je regardais déjà beaucoup de séries télé et j'avais repéré à la fin des génériques des noms de traducteurs et de laboratoires de doublage (car il n'y avait pas encore de séries en VO sur les grandes chaînes à l'époque, évidemment). En démarrant mes études d'anglais, ne souhaitant pas me diriger vers l'enseignement, je me suis renseignée sur les métiers de la traduction lors d'un Salon de l'étudiant et c'est là que j'ai appris l'existence de formations en traduction audiovisuelle.

Anthony Panetto : Je savais dès l'âge de 16 ans que je voulais exercer ce métier, donc j'ai orienté ma scolarité dans ce sens-là.

Virginie S. : L'idée m'est venue avant ma licence d'anglais, en apprenant l'existence du master spécialisé de Lille.

Exerciez-vous une autre activité liée au cinéma avant de devenir adaptateur/adaptatrice ? Si oui, continuez-vous de l'exercer ? Sinon, en exercez-vous une depuis que vous êtes devenu/e adaptateur/adaptatrice ?

Bernard Eisenschitz : Avant : cinéphile, chercheur en histoire du cinéma. Depuis, un certain nombre : historien du cinéma, donc, critique, traducteur de livres (liés au cinéma), programmateur, réalisateur (occasionnel) et acteur (idem), rédacteur en chef de revue, pédagogue...

Catherine Cadou : Oui, j'étais interprète de conférence. Je continue de l'être.

Joël Savdié : J'ai des violons d'Ingres, si ça compte, notamment la musique et la vidéo.

Ian Burley : Non.

Pierre Arson : Non.

Brigitte Lescut : Non, j'ai un diplôme de professorat britannique et j'enseignais le français en Grande-Bretagne, jusqu'à ce que je rentre en France

quelques mois pour le DESS. Après le DESS, j'ai travaillé brièvement comme chercheuse sur un projet concernant les pratiques de doublage et de sous-titrage dans les télévisions européennes à l'Institut européen de la communication (The European Institute for the Media), à Manchester.

Maï Boiron : Non.

Michèle Nahon : Non.

Anaïs Duchet : Non, je n'ai exercé et n'exerce aucune autre activité liée au cinéma.

Anthony Panetto : Non.

Virginie S. : Non.

Comment avez-vous appris le métier (auprès d'un/e autre adaptateur/adaptatrice, par une formation universitaire, etc.) ?

Bernard Eisenschitz : D'abord par insatisfaction devant les sous-titrages que je voyais au cinéma. En voyant des quantités de films non sous-titrés, à la Cinémathèque française ou en voyage. Puis sur le tas. Il n'existait aucune formation universitaire, et le petit groupe d'auteurs en place, qui répondaient à une demande alors limitée, ne voyait pas d'un bon œil l'arrivée de nouveaux.

Catherine Cadou : Au pied du mur, après avoir vu un sous-titrage et tenté d'aider à un autre. Avec des consignes formidables de Chris Marker : trois règles à respecter à tout prix : l'image, l'image, l'image. 1) Tenter de faire des sous-titres d'une ligne pour ne pas empiéter trop sur l'image. 2) Respect absolu de l'ordre de l'énoncé. Les mots que l'on ne traduit pas (lieux ou personnages) doivent être écrits tels quels et à leur place dans l'énoncé originel. 3) Autant de scansion dans l'énoncé sous-titré que de scansion entendues.

Joël Savdié : Papadidacte, voir plus haut.

Ian Burley : Au départ, par une formation universitaire (DESS à Lille), mais surtout sur le tas par la suite.

Pierre Arson : Le sous-titrage grâce au DESS et sur le tas ; le doublage en travaillant en binôme avec trois auteurs de doublage pendant plusieurs années.

Brigitte Lescut : Par le DESS de Traduction audiovisuelle à Lille 3, créé par un homme formidable et visionnaire, un passionné de cinéma et d'anglais, Daniel Becquemont, en collaboration avec Pierre Denain.

Puis j'ai fait un stage chez DUNE-MK, les premiers à avoir inventé, à la fin des années 1980, le sous-titrage électronique pour le Festival International de Films de Femmes de Créteil, et j'ai ensuite travaillé plusieurs années chez eux. Stéphane Lamouroux, l'inventeur du système, et sa sœur, Caroline Lamouroux, avaient regroupé une petite équipe très motivée autour d'eux. On travaillait sur place dans une atmosphère à la fois amicale, studieuse et un peu folle parfois, et ça a été des années intenses – car nous avions fréquemment très peu de temps pour sous-titrer les films que les festivals recevaient souvent à la dernière minute –, enrichissantes et fabuleuses. J'ai énormément appris en travaillant avec eux, puis en regardant d'un œil critique les films que j'avais sous-titrés dans les festivals où ils passaient et en essayant d'en tirer des leçons pour m'améliorer. Et également, en discutant avec mes ami(e)s et collègues de DUNE-MK qui faisaient de même. Merci à eux/elles !

Maï Boiron : Georges Dutter m'a décroché un mois de stage chez Cinétitres à Saint-Cloud, où j'ai fait mes premiers pas dans le sous-titrage chimique, juste avant que la simulation vidéo n'apparaisse. J'ai donc pu découvrir in extremis les grosses machines de gravure, les clichés en zinc, les compteuses de caractères à manivelle et le microscope de relecture sur clichés. Tout un monde amené à disparaître l'année suivante. Tout le monde disait : « Elle serait pas mal en simulation, non ? » Je ne comprenais pas encore ce que c'était, mais mon unique souhait était de rester dans ce milieu, d'apprendre le métier par n'importe quel moyen et de ne jamais arrêter. Après un an aux États-Unis en 1992-1993, j'ai recontacté Cinétitres, qui avait fermé ses portes, mais on m'a donné le numéro d'Arlette Picard, passée chez Titra Film à Joinville-le-Pont. Elle m'a présenté Isabelle Frilley, qui m'a demandé si j'étais bonne en orthographe et en anglais, j'ai dit oui et c'était parti. CDI en poche, j'ai commencé chez Titra Film le 24 février 1994. C'est là que j'ai tout appris.

Michèle Nahon : Pendant ma première année chez Titra Film, j'ai demandé un temps partiel pour suivre le DESS de Lille (doublage et sous-titrage, 1994-1995... je crois). Mais c'est surtout en étant simulatrice que j'ai appris.

Anaïs Duchet : En intégrant le DESS Traduction et adaptation cinématographiques de Lille 3.

Anthony Panetto : Je suis de la nouvelle génération, celle qui sort d'une formation universitaire (Master pro Traduction, sous-titrage, doublage de l'université de Nice Sophia-Antipolis). J'y ai appris le B.A.-BA, mais ensuite, de toute manière, on se forme sur le tas, on apprend avec les programmes qu'on nous donne et avec les collègues qu'on rencontre.

Virginie S. : Grâce au master de traduction audiovisuelle de Lille 3, en 2011.

Avant de devenir adaptateur/adaptatrice, avez-vous effectué une activité connexe au doublage, au sous-titrage ou à la voice-over (détection, repérage, simulation) ?

Bernard Eisenschitz : J'avais doublé quelques voix en allemand : le petit Rodolphe (un horrible acteur enfant), des ambiances dans le film d'Autant-Lara *Tu ne tueras point*. C'était aussi un apprentissage, plus que je ne le croyais.

Catherine Cadou : Non. Aucune.

Joël Savdié : À l'adolescence, je faisais de la relecture d'épreuves, je donnais des cours d'anglais à des gamins pas beaucoup plus jeunes que moi (et parfois moins). Quand je me suis professionnalisé, j'ai appris la détection, plus pour savoir à quoi m'attendre que pour l'exercer moi-même : le processus m'a paru fastidieux, je ne me sentais pas vraiment taillé pour, mais j'ai rencontré des gens extraordinaires. Je suis aussi allé fureter du côté des plateaux, notamment quand j'ai adapté mes premières séries animées.

Ian Burley : Un peu de repérage chez C.M.C. pendant environ six mois.

Pierre Arson : J'ai fait beaucoup de repérage et de simulation chez LVT pendant huit ans environ en free-lance tout en faisant des sous-titres.

Brigitte Lescut : Non.

Maï Boiron : Des années de repérage/simulation chez Titra Film.

Michèle Nahon : Repérage, simulation et ré-écriture de films classiques à Titra Film pendant dix-huit ans. Certains fichiers de sous-titres arrivaient à l'état de brouillon, il fallait beaucoup corriger et compléter. On travaillait aussi sur des vieux films classiques dont les adaptations étaient émaillées de « trous » (souvent, les jeux de mots n'étaient pas traduits !) ou de faux-sens et contresens. Très formateur.

Anaïs Duchet : Non.

Anthony Panetto : Non, mais j'ai commencé par un peu de relecture de sous-titrage.

Virginie S. : Non.

Comment se sont déroulées vos toutes premières années d'activité dans l'adaptation ?

Bernard Eisenschitz : Bien. Les vieilles dames qui tenaient alors la partie technique du principal laboratoire exerçaient un discret bizutage, tendant des pièges aux débutants pour leur faire commettre des erreurs, mais ce n'était pas grave.

Catherine Cadou : J'ai commencé et j'ai adoré. J'aime les défis et celui-ci me convenait particulièrement avec mon expérience d'interprète de conférence (avec une prédilection pour le technique et le politique) et de traductrice littéraire (nouvelles et théâtre).

Joël Savdié : Je me rendais utile sur les projets de mon père, principalement en sous-titrage et en traduction dite « à plat¹ », pendant que je faisais mes armes sur des films plus confidentiels, des épisodes de séries et des téléfilms.

Ian Burley : Plutôt doucement. Un long-métrage la première année, deux la seconde, puis de plus en plus au cours des années suivantes. En même temps, je gagnais ma vie en traduisant des scénarios, des dossiers de presse, etc.

Pierre Arson : Très bien, j'ai tout de suite pu gagner ma vie en traduisant de petits programmes et films, ce qui m'a permis de connaître des distributeurs au fur et à mesure.

Brigitte Lescut : Pas évidentes et mouvementées. Au début, j'ai « ramé ». Je n'étais pas de Paris, connaissais peu cette ville et n'y connaissais quasiment personne, ni dans le cinéma ni ailleurs. Pas assez de travail dans le sous-titrage virtuel pour toute l'année, j'ai donc utilisé ma connaissance de l'anglais, de la culture anglaise (j'ai vécu huit ans à Liverpool et dans la région) et du cinéma pour travailler dans divers lieux culturels et festivals de cinéma, entre autres en tant qu'interprète, par exemple pour les débats avec les réalisateurs/trices, et parfois d'autres membres de l'industrie du cinéma.

J'ai également traduit « en direct » au micro des films muets, avec orchestre ou piano sur la scène (un de mes meilleurs souvenirs !). Je devais visionner les films en tout petit sur une machine, genre ancienne machine de montage, relever les cartons en anglais à la main sur papier, puis rentrer chez moi les traduire dans la langue et avec le ton et le vocabulaire de l'époque, et de manière suffisamment concise pour que je puisse les lire juste dans le temps que durait le carton à l'écran. Puis, lors de la séance, je m'installais dans la salle à une petite table avec micro (ou dans une cabine de traduction, selon le cas) et, dès que le carton

¹ Traduction purement littérale, ne tenant aucun compte des critères techniques du doublage ou du sous-titrage, et qui se destine à dégrossir une adaptation ultérieure. [Note de Joël Savdié]

apparaissait et que l'orchestre ou le piano jouait moins fort, je lisais ma traduction en direct. J'ai aussi traduit « en direct » au micro des films parlants non francophones (dans des langues aussi diverses que le géorgien, le japonais, le chinois, etc.) sous-titrés en anglais. Je les découvrais souvent en même temps que le public... et c'était parfois assez rock'n'roll !

Maï Boiron : En 2001, tous les clients pour qui je travaillais en simulation chez Titra Film m'ont donné un film à adapter. J'ai donc eu l'immense chance de commencer directement dans « la cour des grands », que je n'ai jamais quittée. Depuis, tous me sont fidèles.

Michèle Nahon : Progressivement grâce au temps partiel variable chez Titra Film, ce qui m'a permis de ne pas accepter de tarifs trop bas.

Anaïs Duchet : Après un stage au service sous-titrage de Dubbing Brothers l'été suivant la fin de ma formation, ce labo est devenu mon premier client en tant que free-lance, pour lequel j'ai commencé en faisant des relectures de sous-titrages, des calages, puis de l'adaptation en sous-titrage, notamment de vieux films italiens pour le DVD. J'ai passé un test pour un autre laboratoire pour lequel j'ai fait quelques sous-titrages, puis un autre test pour un labo spécialisé dans la voice-over de documentaires. J'ai continué mon parcours en tentant toujours d'élargir ma clientèle et d'aller vers des projets qui me stimulent plus, avec de meilleures conditions de travail, notamment de délais et de tarifs.

Anthony Panetto : Les choses se sont faites progressivement. J'ai d'abord beaucoup travaillé avec le même client et, petit à petit, j'ai commencé à avoir ma chance ailleurs, à diversifier mes clients. Idem en doublage. Ce n'est qu'au bout de trois ans environ que j'ai commencé à avoir les premières retombées de mon petit réseau. Des clients m'ont contacté parce que des collègues m'avaient recommandé.

Virginie S. : Très bien. J'ai obtenu un premier contrat deux mois après la fin de mon master et ai commencé à gagner assez pour en vivre cinq mois après.

Quels sont les premiers films ou productions audiovisuelles que vous avez adaptés ?

Bernard Eisenschitz : *La Femme à abattre* de Bretaigne Windust (quand il a été réédité sous le nom de Raoul Walsh), *Les Damnés* de Joseph Losey, *Animal Crackers* avec les Marx Brothers (comme si j'en avais été capable !).

Catherine Cadou : Je n'ai traduit *que* des films et ils sont presque tous sortis en salles (le reste était pour des festivals). Le premier fut *AK* de Chris Marker, suivi aussitôt de *Ran* de KUROSAWA Akira.

Joël Savdié : Quelques épisodes à la volée en 16 mm, trois *Police Academy*... Mes premiers « films sans Fred » – souvent des films pour ados, allez savoir pourquoi – je les dois à Lori Rault de la Warner (*Stand and Deliver*, Ramón Menéndez), Philippe Bacon à UIP (*Darkman*, Sam Raimi), et Renée Bellieu à la Fox (*Point Break*, Kathryn Bigelow).

Ian Burley : Premier film : *Les Yeux noirs*, de Nikita Mikhalkov en 1987 (sous-titres anglais pour le dialogue italien).

Pierre Arson : Dans les années 1989-1992, surtout des séries, reportages ou vieux films pour la télévision, des sous-titrages de documentaires, films scientifiques, interviews de groupes de rock, d'un film d'entreprise, et de la traduction simultanée de films.

Brigitte Lescut : « Mon » premier film était un des premiers documentaires sur les transsexuels, pour le Cinéma du Réel en sous-titrage virtuel. À l'époque, pas d'ordinateur, on travaillait sur des feuilles quadrillées en comptant les carreaux ! Un film superbe, mais délicat et difficile, et j'étais à la fois très critique et très émue en voyant le résultat de mon travail au bas de l'écran (à l'époque, une bande blanche était tendue sous l'écran pour pouvoir projeter les sous-titres virtuels).

Maï Boiron : *Mon voyage en Italie*, documentaire de Martin Scorsese ; *High Heels and Low lifes*, pour GBVI ; *The Forsaken* pour Columbia ; *Hardball* pour UIP ; *Queen of the Damned* pour Warner ; *The Rookie* pour GBVI.

Michèle Nahon : En 2000 : *La Ley de Herodes*, Mexique, long-métrage de fiction. *Cuba feliz*, documentaire musical, *The Underground Orchestra*, documentaire musical. *Amores perros* (ré-écrit à environ 60 % en deux jours de simulation-fleuve l'avant-veille d'être présenté à Cannes), Mexique, retraduit par un autre distributeur depuis.

Anaïs Duchet : Des séries télévisées américaines pour le DVD : *Dawson, Smallville*. Et des westerns-spaghetti pour un cycle sur CinéCinéma : *Django* de Sergio Corbucci, *Le Dernier des salauds* et *Blindman*, *Le Justicier aveugle*, de Ferdinando Baldi.

Anthony Panetto : J'ai commencé par des documentaires en voice-over pour une chaîne du câble et, en doublage, par de l'animation japonaise, puis des séries télé.

Virginie S. : *Animes* et documentaires pour le câble.

Si vous doublez et/ou sous-titrez des films destinés à l'exploitation en salles, au bout de combien d'années d'exercice en avez-vous eu la possibilité ?

Bernard Eisenschitz : J'ai commencé par là : il n'y avait pas beaucoup d'autres catégories de sous-titrage. Par exemple, les séquences sous-titrées diffusées par la télévision l'étaient sur place, selon des techniques archaïques même pour l'époque.

Catherine Cadou : Dès le début, ce fut pour une sortie en salles. Il n'y avait pas, à l'époque, de DVD de travail. On projetait le film une fois et il n'y avait pas non plus de simulation. Donc, la première copie était visionnée par tous ceux qui pouvaient émettre des critiques ou des suggestions sur les sous-titres français. Et on gravait une nouvelle copie, la bonne.

Joël Savdié : Tout de suite, en tant qu'enfant de la balle, mais ça ne m'empêchait pas d'accepter également des travaux en vidéo, dont une série intégrale qui m'a à peu près vidé.

Ian Burley : Dès le début.

Pierre Arson : Quatre ans, mais ce n'est qu'au bout d'une dizaine d'années que j'ai pu faire exclusivement des films destinés à l'exploitation en salles.

Brigitte Lescut : Grâce à Ian Burley, collègue et ami britannique ayant également suivi le DESS de Lille 3, j'ai eu la chance de pouvoir co-sous-titrer avec lui un film pour la Quinzaine des Réalisateurs un peu plus d'un an après mon arrivée à Paris, puis *Riff Raff* de Ken Loach, également avec Ian Burley, en 1991. Mais il m'a fallu plus de trois ans ensuite pour avoir plus de deux films par an à sous-titrer, autrement que « virtuellement » pour les festivals avec DUNE-MK. En ce qui concerne la télévision, c'était le tout début des chaînes câblées, il n'y en avait pas pléthore comme maintenant et, à part Arte et Canal+, peu de chaînes proposaient des films sous-titrés.

Maï Boiron : Tout de suite.

Michèle Nahon : Au bout de six ou sept ans via Titra Film, mais neuf ou dix ans en contact direct avec un distributeur.

Anaïs Duchet : J'ai sous-titré mon premier film pour sa sortie en salles en juillet 2011, soit au bout de neuf ans d'exercice.

Anthony Panetto : Je ne me considère pas comme auteur de cinéma, même si j'ai écrit le doublage d'un film d'animation *One Piece Z*, sorti au cinéma. J'ai décroché ce contrat parce que je suis un des auteurs de la série *One Piece* et qu'on a fait appel à moi (et à un collègue ; c'était une coécriture) sûrement parce que ma chargée de production me connaissait bien et qu'elle me faisait confiance. J'ai

effectué ce travail en 2013. Et j'ai également aidé un collègue sur un film américain à l'été 2013. Mais là, il s'agit d'un dépannage entre bons amis et mon travail ne représente que 10 % du total.

De quelle nature sont, ou étaient, vos relations avec les clients (distributeurs, diffuseurs), les prestataires techniques et artistiques (laboratoires de sous-titrage, studios de doublage, directeurs artistiques, comédiens) et, éventuellement, les cinéastes et auteurs de productions audiovisuelles ?

Bernard Eisenschitz : Quelle question ! Généralement excellentes, parfois exécrables. Autant que possible, avec tous (toute la chaîne est intéressante).

Catherine Cadou : Au début, autrefois, j'ai travaillé à la demande des réalisateurs ou des producteurs. Maintenant je travaille aussi à la demande des distributeurs. Les relations sont de confiance et très professionnelles. Avec les labos, j'ai la réputation de négocier mes tarifs directement avec le client (ce que les labos n'aiment pas), mais, à part cela, ça se passe très bien. Ils savent que je n'accepte pas leurs tarifs, sauf exception (pour les films-annonces ou pour certains bonus de cinéastes que j'aime bien).

Joël Savdié : Vaste question. Ce qui réunit tout le monde, c'est la cinéphilie. Dans le détail, certains clients peuvent être plus interventionnistes que d'autres, et à plus ou moins bon escient – dans nombre de cas, l'adaptateur peut se sentir réduit à un rôle de consultant.

Par ailleurs, certains clients se voient imposer par leur hiérarchie des superviseurs américains, ou des « *back translations* » (retraductions littérales vers l'original de certaines phrases-clé de l'adaptation, destinées à mesurer les licences qu'on a pu prendre). Dans quelques cas, le réalisateur peut être français ou francophone, ce qui peut faciliter ou plomber le processus, si par exemple il décide d'utiliser l'adaptation pour inclure de nouveaux éléments.

Sur le plan relationnel, l'adaptateur est souvent choisi par le distributeur du film pour sa capacité au travail en équipe – on a souvent reproché au doublage d'être un milieu clanique, mais il est souvent salutaire, pour les intervenants comme pour le film, de tenir compte des affinités ou des petites rancœurs des uns et des autres.

Ian Burley : En règle générale, avec les labos, plutôt bonnes, malgré certains coups bas faits par des commerciaux peu respectueux de notre travail. De très bonnes relations avec mes clients et avec les cinéastes. L'avantage de traduire en anglais en France, c'est qu'on a souvent un contact très rapproché avec le réalisateur, ce qui est très agréable environ 95 % du temps.

Pierre Arson : J'ai assez souvent travaillé avec des réalisateurs français et étrangers. À quelques exceptions près, ça s'est très bien passé. Avec les laboratoires de sous-titrage, il faut se défendre en permanence. Avec les studios de doublage, ça se passe mieux, même s'ils voyaient d'un mauvais œil débarquer un auteur de sous-titrage, au début... Avec les distributeurs, il est également difficile de maintenir les tarifs.

Brigitte Lescut : Généralement très bonnes.

Maï Boiron : Excellentes. De nombreux contacts dans la distribution des *majors* en France, je vais fréquemment chez Titra Film et LVT pour des simulations. Je connais encore mal le milieu du doublage, mais mes premiers pas y ont été très agréables. En tant qu'adaptatrice de l'anglais, j'ai eu peu d'occasions de rencontrer les réalisateurs des films sur lesquels j'ai travaillé. Les cinéastes que j'ai connus chez Titra Film étaient plutôt auteurs de films français, donc sous-titrés vers des langues autres que le français. Tous ont beaucoup apprécié l'attention avec laquelle nous concoctions ensemble un sous-titrage soigné et professionnel sur leur film.

Michèle Nahon : En tant que free-lance, de bons, voire très bons rapport avec les directrices/eurs techniques des *majors* ou autres clients similaires car ils connaissent et font bien leur métier. Certains sont stimulants (« Trouve-moi plus drôle, plus précis, telle piste... »). D'autres voudraient trop faire coller les sous-titres à la VF (l'inverse arrive aussi). Rarement, on peut ne pas être d'accord du tout sur un choix de traduction.

Anaïs Duchet : J'ai toujours tenu à garder mon indépendance vis-à-vis des labos, consciente que le statut de free-lance n'est pas un statut toujours avantageux ou confortable, mais qu'il comporte au moins un immense avantage, pour peu qu'on se l'accorde : la liberté. C'est pour ça que je n'ai jamais eu de relation privilégiée avec un seul labo, que j'ai toujours eu beaucoup de clients différents. Pour autant, je reste fidèle à ceux qui me confient des projets stimulants et bien rémunérés. Côté distributeurs, j'ai travaillé essentiellement avec un seul d'entre eux pour l'instant, qui me confie régulièrement de nouveaux films à adapter. J'ai travaillé avec un nouveau distributeur récemment pour la première fois. Je continue à en démarcher d'autres en espérant élargir mes horizons.

Anthony Panetto : J'ai eu de bons contacts tout de suite avec mes clients et j'ai toujours fait le maximum pour entretenir le contact et passer en studio afin d'assister à des enregistrements. Je sais que c'est comme ça que j'ai décroché des contrats, parce que les chargé(e)s de production m'avaient vu la veille ou l'avant-veille et qu'ils/elles ont pensé à moi. Être visible me paraît primordial. J'essaie de toujours demander un retour, qu'il soit bon ou mauvais, et en enregistrement, j'essaie de discuter avec le/la directeur/trice artistique et les comédien(ne)s, dans

le but d'apprendre de mes erreurs et de m'améliorer constamment. Je n'ai, pour l'instant, eu accès qu'à une chaîne de télé et la relation, bien que cordiale, est légèrement tendue.

Virginie S. : Très sympathiques avec les studios de doublage ; souvent un contact en particulier. J'ai pu aller quelquefois en studio assister aux enregistrements, ce qui s'est avéré très convivial.

Comment voyez-vous l'évolution du métier depuis vos débuts, ou durant votre activité si vous n'exercez plus aujourd'hui ?

Bernard Eisenschitz : Comme Charles Foster Kane voyait la situation en Europe : « *With great difficulty.* » Contrairement à ce que j'espérais, il apparaît que les grands progrès techniques survenus « depuis mes débuts » n'ont eu aucun effet positif sur la qualité des traductions ni des sous-titrages.

Catherine Cadou : Je n'aime pas la domination des labos et je sens qu'ils veulent escamoter notre savoir-faire et nos exigences. C'est un combat pied à pied contre la bureaucratie des labos qui tend à grandir avec le numérique.

Joël Savdié : Le métier se précarise, se rajeunit, se féminise. La chaîne de production a été raccourcie, les coûts réduits en conséquence, mais la concurrence entre prestataires, labos et entreprises de doublage, a attribué le progrès technique au bénéfice exclusif des donneurs d'ordre. Le contexte de dévaluation de l'objet filmique (un téléchargement gratuit affecte forcément l'idée qu'on se fait de la valeur d'un film) a également contribué à la dégringolade, dont les effets se ressentent sur le niveau de motivation des professionnels, lesquels ont parfois du mal à garder une déontologie qui se tient dans un environnement de plus en plus concurrentiel. D'une année sur l'autre, on a vu disparaître sans reclassement ni requalification des métiers jusqu'alors indispensables (calligraphes, dactylographes), des procédures et du matériel. La numérisation a aussi exigé de nouvelles compétences techniques : téléchargement/encodage d'éléments de travail, questions ergonomiques... Enfin, le pouvoir d'achat lié à nos rémunérations a considérablement chuté, si on le rapporte aux constantes habituelles, coûts de la construction, inflation ordinaire, etc.

Colonne des plus : la numérisation a ouvert un nombre incalculable de possibilités nouvelles, altérations diverses sans recours à un « retake² »,

² Réenregistrement d'une ou plusieurs répliques. Un exemple : avec une paire de ciseaux virtuels, j'ai vu un monteur rattraper une bévue que j'avais commise, une incohérence de vouvoiement/tutoiement, changeant « Vous comptez vous y prendre comment ? » en « Tu comptais t'y prendre comment ? », en dix minutes de couper-copier-coller, taillant dans d'autres répliques pour harmoniser le ton des syllabes à remplacer. [Note de Joël Savdié]

suppression d'erreurs de transcription, comparaisons de prises multiples d'un même dialogue, suppression des délais de traitement entre vérification et enregistrement...

Le profil type de l'adaptateur 2014 est une meilleure maîtrise de la langue source, un niveau d'études comparativement élevé et un réseau socioprofessionnel (syndicats et associations professionnelles, réseaux sociaux).

Ian Burley : Il y a beaucoup plus de traducteurs travaillant vers l'anglais maintenant. Et dernièrement, on a vu une politique commerciale très agressive de la part de certains labos pour faire baisser les prix en proposant aux producteurs des forfaits « tout compris » avec des sous-titres faits par des « adaptateurs maison » à un tarif qui se situe à moins de 50 % de celui que j'ai eu pour mon premier film en 1987.

Pierre Arson : Depuis peu, l'inquiétude domine chez moi. Je suis bien content de ne pas me lancer aujourd'hui. Risque de délocalisation en Belgique pour la VF et partout ailleurs pour la VOST ?

Maï Boiron : En 1994, quand j'ai débuté, le métier d'adaptateur, encore marginal, était pratiqué par quelques privilégiés triés sur le volet. Depuis 2001, grâce à ma situation privilégiée, j'ai l'impression de naviguer en eaux très claires, protégée des aléas du métier. Mais le reste de la profession a vu sa population augmenter si rapidement, à cause des DESS et autres masters qui ont ouvert leurs portes, que les prix ont chuté de façon catastrophique. Le métier d'adaptateur de l'audiovisuel est devenu un terrain de luttes pour survivre, une sorte de jungle où seuls les plus motivés survivent, et encore... La course au rendement est de rigueur dans les labos, et certaines chaînes de télévision n'ont que faire de la qualité, semble-t-il. De sorte que les sous-titrages sont faits de plus en plus vite, pour des prix toujours plus bas. Comme partout ailleurs, la médiocrité l'emporte souvent, et ce n'est que grâce à la passion et à l'engagement de certains adaptateurs qu'on trouve encore des adaptations de qualité à la télévision. Au cinéma, les distributeurs les plus attentifs prennent encore le temps de soigner les adaptations, mais pour combien de temps encore ?

Michèle Nahon : Le métier se professionnalise grâce aux DESS, mais à cause desdits DESS, de jeunes talents (ou pas...) avides de travailler cassent les prix. Mais j'ai ouï dire que de vieux routards du sous-titrage aussi ! Les délais deviennent parfois ridicules (mais pas avec les *majors*) et il y a de plus en plus de versions différentes successives. Parfois on nous demande de remplir des tableaux avec des « *back translations* ».

Anaïs Duchet : Arrivée dans une situation en très forte dégradation au début des années 2000, j'ai été très vite sensibilisée à la nécessité de se battre en tant qu'auteur free-lance.

Un combat collectif, car dès le printemps 2003, je participais à la première « grève générale » d'auteurs, ceux de l'antenne parisienne de SDI, qui a conduit finalement à la fermeture de ce labo à Paris. Puis, à la suite d'un deuxième mouvement collectif de protestation dans un autre labo, dû à une nouvelle baisse de tarifs, nous avons été plusieurs auteurs, partageant cet historique, à l'origine de la création de l'ATAA en juin 2006. Depuis, nous nous battons pour faire connaître et reconnaître nos professions, mettre l'accent sur la qualité et l'exigence, donner la parole aux auteurs face aux institutions et organismes dont ils dépendent et instaurer une solidarité entre eux.

Un combat individuel aussi, au quotidien avec les clients, pour me faire payer les tâches techniques à part, ne pas accepter des tarifs à la baisse, rester rigoureuse et exigeante dans mon travail, essayer de décrocher les meilleures conditions de travail, par exemple en entrant dans le cercle des auteurs travaillant pour le cinéma.

Depuis deux ou trois ans, je crois sentir une reprise sensible de l'activité, du moins dans les labos pour lesquels je travaille. Après les menaces et les tentatives de délocalisation, reviendrait-on à une situation un peu plus raisonnable et stable ? Mais jusqu'à quand ?

Anthony Panetto : D'un point de vue personnel, je suis une pente (légèrement) ascendante, l'expérience et le réseau aidant. J'arrive à toucher des clients qui paient mieux et plus de programmes pour les chaînes historiques. Je vais vers un mieux. Plus globalement, c'est quand même la sinistrose qui domine, avec la crise et le sempiternel « il y a moins d'argent ». L'argument « qualité » n'a plus de force face à certains clients et les bouleversements dans le monde audiovisuel en général n'aident en rien : les modes de consommation changent et le système doit s'adapter. Il y aura donc obligatoirement de la casse à un niveau ou à un autre et le métier devra évoluer et trouver sa place.

Virginie S. : Je n'ai pas encore assez de recul pour répondre.

Si vous êtes toujours en activité, exercez-vous une ou plusieurs activités complémentaires à celle d'adaptateur/adaptatrice, y compris hors de l'audiovisuel ? Si oui, laquelle ou lesquelles ?

Bernard Eisenschitz : Oui, toujours les mêmes, voir réponse à la quatrième question.

Catherine Cadou : Je continue d'être interprète ce qui me permet de ne pas céder à la tendance de dévalorisation du métier et des revenus de sous-titrage.

Joël Savdié : La musique.

Ian Burley : Quelques expériences d'écriture au cours des années, notamment sur des projets de films français tournés en anglais, principalement pour les dialogues. Et cette année, une première expérience de « *script doctor* ».

Pierre Arson : Non.

Brigitte Lescut : Non, à présent je ne travaille que dans l'adaptation, principalement en sous-titrage.

Maï Boiron : Non, aucune. J'ai quitté Titra Film en décembre 2013 et suis aujourd'hui auteur à plein temps.

Michèle Nahon : J'ai fait une ou deux relectures orthographiques pour parutions diverses (presse magazine, dossiers de présentation de projet...).

Anaïs Duchet : Non, aucune autre activité. Mis à part mon engagement associatif à l'ATAA !

Anthony Panetto : Non. Je travaille comme adaptateur à plein temps.

Virginie S. : Je suis hôtesse d'accueil dans un opéra mais ce n'est pas vraiment une *nécessité* financière pour l'instant ; j'ai repris ce boulot d'étudiante pour d'autres raisons.

Propos recueillis par courriers électroniques
en mars 2014 par Jean-François Cornu

Les débuts du DESS/Master de traduction cinématographique et audiovisuelle de l'Université de Lille 3

Entretien avec Daniel Becquemont

De 1982 à 2000, Daniel Becquemont a été le principal animateur de la première formation universitaire en traduction audiovisuelle créée en France. Il en évoque les origines, les premières années et l'évolution dans une conversation avec deux anciens diplômés de cette formation, Jean-François Cornu (1984) et Samuel Bréan (2002). Inhabituel dans les entretiens publiés jusqu'ici par L'Écran traduit, le tutoiement amical a été conservé.

Jean-François Cornu : Comment est née l'idée de créer une formation comme celle-ci ? Que connaissaient les enseignants anglicistes lillois du domaine professionnel ?

Daniel Becquemont : L'idée du DESS est venue du directeur d'UFR [Unité de formation et de recherche] de l'époque, Richard Lilly, qui voulait essayer de renouveler un peu les types d'enseignement. À cette époque-là, j'enseignais le cinéma en troisième année, un cours pompeusement appelé « Sémiotique de l'image » pour mieux entrer dans le cadre universitaire. Il m'a demandé si je pouvais m'occuper d'une moitié d'un DESS, l'autre moitié étant un DESS de traduction économique et technique.

Je ne connaissais strictement rien aux techniques du doublage et du sous-titrage. Ma spécialité, c'est la civilisation et l'histoire des idées au XIX^e siècle. J'ai publié quatre ou cinq livres sur Darwin, Spencer et la civilisation victorienne. C'était parce que j'aime beaucoup le cinéma et que je crois avoir quand même une certaine culture cinématographique... Et aussi, comme je maintiens l'idée qu'il est tout à fait légitime pour l'Université d'enseigner des choses inutiles, j'ai voulu également prouver que je pouvais enseigner des choses qui étaient professionnellement utiles, que je n'en étais pas incapable, quoi. C'était un petit défi comme ça.

Au début, il n'y avait pas de doublage, il y a eu simplement du sous-titrage. Je ne connaissais rien, donc j'ai accepté ! Et la seule relation que nous avons, c'était le directeur qui a dit : « J'ai vu Mme [Nina] Kagansky, la directrice de Titra Film,

qui est prête à nous recevoir. » Ensuite, une première promotion a été désignée. Il n'y avait pas beaucoup de candidats parce que ce n'était pas connu du tout. Il n'y avait que des étudiants lillois, si je me souviens bien, qui étaient d'ailleurs tous diplômés, ce qui fait qu'on était assez tranquille en se disant : « Si on n'arrive pas à leur trouver du travail, ils en auront toujours. » C'était un filet de protection assez agréable.

Jean-François Cornu : Pourquoi Richard Lilly voulait-il que ce soit particulièrement en traduction audiovisuelle ? C'est un domaine qui n'était pas du tout connu hors du métier. Jusque-là, évidemment, il n'y avait eu aucune formation universitaire. Pourquoi pas dans un autre domaine, en plus de la traduction technique qui existait ? En traduction littéraire, par exemple.

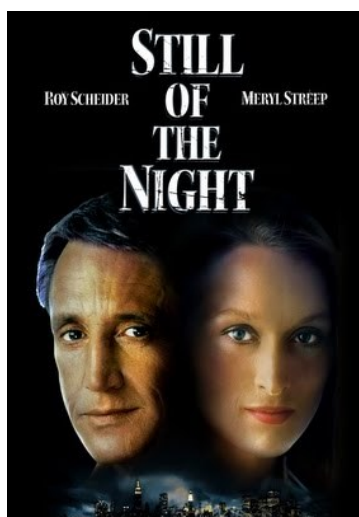
Daniel Becquemont : En traduction littéraire, non. Je crois qu'il voulait justement sortir un peu de l'aspect purement littéraire, civilisation, linguistique de l'UFR et essayer de montrer qu'on était aussi capables de faire des formations professionnalisantes. Et le sous-titrage pouvait être considéré comme une formation professionnalisante. À cette époque, on n'était pas regardant quant au nombre des étudiants dans chaque formation, ce qui fait qu'on a pu se permettre d'avoir cinq candidats. Je ne pense pas qu'on en ait recalé un seul. Cinq candidats se sont présentés, qui avait tous leur CAPES ou leur agrégation, sauf un étudiant camerounais pratiquement bilingue français-anglais.

Certains étudiants, il faut bien le dire, étaient venus pour voir ce que c'était et ils venaient parfois à un cours sur deux ou trois. Sur les cinq, il y en avait en gros trois sérieux. L'une d'entre eux, agrégée d'anglais, a ensuite été nommée enseignante, professeur agrégé à la fac, et très vite enrôlée dans l'enseignement même du DESS, où elle est encore maintenant chargée de l'enseignement du sous-titrage. La seconde était une bonne sous-titreuse assez douée, mais elle a disparu, je ne sais pas où elle est. Et le troisième, c'était le Camerounais, qui est retourné chez lui et qui m'a écrit en disant qu'il travaillait comme traducteur et sous-titreur au Cameroun. Étant donné qu'il était déjà bilingue au départ, il avait appris en plus la technique, il était bien parti dans son pays.

Les étudiants sont allés seuls passer une journée chez Titra Film à Joinville-le-Pont, où Mme Kagansky les a gentiment reçus. Elle leur a non seulement expliqué les règles de traduction (le nombre de caractères par ligne, le nombre de lignes), mais surtout fait visiter ce qui, à l'époque, était une petite imprimerie. Il n'y avait pas encore de sous-titrage numérique. C'était de l'imprimerie et de la gravure.

Et elles sont revenues... Je dis « elles », mais il y avait deux garçons, pratiquement invisibles. Elles sont revenues triomphalement, avec la continuité, le script,

d'un film en entier, en anglais, et la liste des sous-titres déjà faits. Le film, je m'en souviens encore, c'était *Still of the Night*, *La Mort aux enchères* en français [Robert Benton, 1982]. Elles m'ont expliqué que le titre n'était pas choisi par le sous-titreur lui-même, mais par le distributeur. C'est la première chose que j'ai apprise en sous-titrage.



Samuel Bréan : Cette visite chez Titra Film, c'était au début de l'année universitaire ?

Daniel Becquemont : C'était au tout début de l'année universitaire. En 1982. Tout de suite, nous sommes également allés voir Cinétitres qui nous a reçus... beaucoup plus professionnellement, et correctement, mais enfin, disons avec nettement moins d'égards que Mme Kagansky et Titra qui avaient l'air vraiment intéressés à l'idée qu'existât une formation universitaire.

Les étudiants sont donc revenus triomphalement avec *Still of the Night*, en me disant qu'ils ne savaient pas très bien si Mme Kagansky le leur avait donné ou s'ils l'avaient pris parmi les documents. Et c'est comme ça que ça a commencé. Ils m'ont expliqué le nombre de caractères maximal par ligne – à l'époque, c'était 37 pour chaque ligne – les polémiques qui commençaient à avoir lieu sur « faut-il un sous-titre sur chaque plan ou peut-on déborder et faire des sous-titres sur deux plans ? ». J'ai évidemment tout de suite adopté la position puriste : un sous-titre sur chaque plan et ça ne déborde pas ! Et ensuite, avec ces éléments, on a trouvé – ce qui n'était pas très difficile – un étudiant qui possédait un chronomètre de bonne qualité, et des cahiers à petits carreaux. Alors, on faisait d'abord : « Ouvrez les cahiers. » On comptait 37 carreaux et on faisait une ligne. Et on avait notre liste de sous-titrage, et ensuite, le temps et le nombre de caractères auquel on avait droit. Tout ça sur cahiers. On a continué le même système pendant des années avec les petits cahiers et le chronomètre. Mais, si j'ose dire, avec une virtuosité nettement plus grande. Et, à partir de là, on a décidé de faire des films entiers. On choisissait un film que l'on traduisait, que l'on adaptait entièrement.

Évidemment, on avait, non pas quelques difficultés, mais quelques imprécisions à démarrer exactement le chronomètre au moment où le personnage commençait à parler. Ce n'était pas inutile parce qu'on analysait, on voyait qu'il y avait un certain décalage entre l'ouverture de la bouche et le son prononcé, le son devenant audible. Et on a commencé comme ça. Mais avant, on a fait une étude,

je ne dirais pas approfondie, mais enfin une étude quand même sérieuse de la traduction de *Still of the Night* et des sous-titres, et commencé à faire une critique de traduction. Ça a duré pendant deux mois au moins.

Samuel Bréan : Mais est-ce que vous aviez la copie ?

Daniel Becquemont : Non.

Jean-François Cornu : Donc vous aviez fait une sorte d'analyse comparative à partir de la transcription.

Daniel Becquemont : Oui. Mais on a vu le film, je ne me rappelle plus comment, et je crois que tout le monde est allé le voir au cinéma, parce que c'était l'époque où, même quand on ne l'avait vu qu'au cinéma, on connaissait bien le film.

Ensuite, nous avons fait des extraits de films que j'avais choisis. Ça a d'ailleurs duré assez longtemps... les grands films du polar américain des années 1940-1960. La plupart était de l'époque du grand film noir américain. Il y a eu aussi *Reflets dans un œil d'or* [*Reflections in a Golden Eye*, John Huston, 1967] auquel je tenais particulièrement. C'était un anglais parlé, pas trop difficile, éloigné néanmoins de l'anglais littéraire, présentant des difficultés de compréhension, mais pas excessives. On arrivait à tout comprendre, ce qui était quand même assez... comment dire... assez confortable pour le professeur qui enseignait le sous-titrage, c'est-à-dire moi. J'aurais quand même été un peu gêné de ne pas savoir ou de ne pas comprendre ce que disaient les personnages, ça m'est arrivé par la suite, mais enfin dans des circonstances particulières.

Jean-François Cornu : À tel point que, quelques années après, tu m'avais dit : « L'art du sous-titrage, c'est de traduire ce qu'on ne comprend pas. »

Daniel Becquemont : Oui ! Il y avait des moments où on devinait ce que disait le personnage, et on savait d'avance à peu près comment on allait traduire même sans comprendre. Mais enfin, dans les cas vraiment particuliers, on est allés voir le professeur ou le lecteur d'anglais, anglophone, en lui demandant : « Qu'est-ce

que tu comprends là ? » Et, sans me vanter, je dois dire qu'à chaque fois, il disait : « Je n'arrive pas à comprendre. »

Jean-François Cornu : Il faut préciser que ces travaux d'entraînement ou d'exercice sur la traduction des films ne se faisaient qu'avec l'image et le son. C'est-à-dire que vous n'aviez pas la transcription des dialogues.

Daniel Becquemont : Alors, là justement, c'était l'exercice inverse, on avait l'image et le son, mais on n'avait pas la transcription des dialogues. On est passé de *Still of the Night*, où on avait la traduction, mais pas le film, à un travail où on avait au contraire le film, mais sans transcription des dialogues. On a commencé vraiment à faire du sous-titrage. En plus, à l'époque, nous disposions de très peu de cassettes à l'université. C'était relativement rare, ils ne pouvaient pas me procurer ce que je voulais. Donc je suis tombé sur *À bout portant* [*The Killers*, 1964], la deuxième version, celle de Don Siegel avec John Cassavetes et Ronald Reagan qui, quand même, a eu son petit succès.

Samuel Bréan : Combien d'heures de cours y avait-il par semaine ?

Daniel Becquemont : Une douzaine. Les cours consistaient en version, thème, cinéma, histoire ou théorie du cinéma faite par le professeur de filmologie. Il y avait un cours de sous-titrage, que j'assurais...

Jean-François Cornu : Et un cours de compréhension orale à partir de films, qui était assuré par Brion Scott, un lecteur américain. On ne faisait que de la compréhension orale. C'était très rudimentaire, si on veut : il nous faisait écouter une séquence, réplique par réplique, et on répétait pour voir si on était sûrs d'avoir bien compris. Ce qu'on n'avait pas compris, ce qui était trop argotique ou familier, il nous l'expliquait.

Daniel Becquemont : Ça faisait douze heures, mais ce n'était qu'un demi-DESS. Il fallait se partager les heures. Il y avait en plus un cours de version commun avec le DESS de traduction technique.

Jean-François Cornu : Il y en avait un autre qui était une sorte de « traduction des médias ». On travaillait sur la presse, sur le langage utilisé dans la presse.

Daniel Becquemont : C'est Pierre Denain qui assurait ce cours.

Voilà comment s'est passée la première année. On était déjà connus des deux gros labos de sous-titrage et il n'y en avait pas d'autre à cette époque. Il y avait Dune-MK qui n'était pas encore tout à fait montée. Et il commençait à y avoir des petites boîtes dont, d'ailleurs, la plupart ont disparu maintenant et ont été remplacées par d'autres.

Ces premières années ont été l'époque florissante où ils ont commencé à nous demander, à certaines périodes, de leur envoyer des étudiants qui étaient en formation chez nous. Je me rappelle qu'on en a envoyé quelques-uns, en particulier, avant les festivals, et que ces étudiants étaient payés au tarif normal comme les professionnels. C'est ce qui leur servait de stage. Mais j'insiste, durant les premières années, au moment où nous travaillions avec des instruments rudimentaires, les étudiants envoyés en stage étaient payés. Au moment où le ministère [de l'Enseignement supérieur], et les universités qui ont suivi, ont décidé que tous les étudiants devaient avoir un stage, les labos, qui étaient d'ailleurs plus nombreux que simplement Titra et autres, ont commencé à nous demander des étudiants en stage *sans* les payer, ou en leur payant quelque chose de minimal. Ce qui fait que l'introduction du stage en général a été pour les étudiants une perte d'argent assez considérable.

Peu à peu, les enseignements ont changé. Brion Scott est reparti aux États-Unis, il a été remplacé par un autre lecteur qui a changé à peu près tous les ans. Version et thème étaient assurés par Pierre Coustillas, grand spécialiste de la traduction, l'éditeur et l'organisateur de la traduction de Kipling à La Pléiade. C'était un très bon professeur de traduction, peut-être pas particulièrement adapté au cinéma, mais sachant traduire des dialogues... dialogues plus littéraires que cinématographiques, mais enfin c'était une valeur sûre.

Samuel Bréan : Il proposait des textes littéraires ?

Daniel Becquemont : Il essayait de faire des textes littéraires un peu familiers où l'image jouait un rôle certain, mais c'étaient des textes littéraires, sans aucun doute.

Samuel Bréan : Du théâtre ?

Daniel Becquemont : Non, c'était du dialogue pris dans des romans.

Jean-François Cornu : C'était à partir de romans car je me souviens très précisément que, dans les cours qu'on avait avec lui – quand j'ai fait le DESS, on devait être cinq ou six, pas plus – il nous avait dit : « Si vous avez des textes à me proposer, je suis preneur. » Je me souviens d'avoir proposé un passage du *Grand Sommeil* de Raymond Chandler, qui l'avait un peu déconcerté parce que c'était une langue du XX^e siècle et qu'il était beaucoup plus habitué au XIX^e, et plus américaine que britannique. Mais il jouait le jeu. C'était intéressant. C'est beaucoup plus tard que j'ai appris qui il était, parce que je ne le connaissais pas à ce moment-là.

Daniel Becquemont : Ce n'était pas n'importe qui !

Jean-François Cornu : Il a traduit Joseph Conrad aussi pour La Pléiade.

Daniel Becquemont : On a commencé à être connus, essentiellement de bouche à oreille. Bien que nous n'ayons été que la moitié d'un DESS, on s'intitulait « DESS de traduction et d'adaptation cinématographique ». Quelques années plus tard, un groupe d'étudiants et d'étudiantes a créé une petite gazette du sous-titrage et du doublage qui a anticipé la vôtre et qui a eu à peu près cinq ou six numéros, avant de disparaître avec les étudiantes de cette promotion, sans être reprise. Je ne l'ai d'ailleurs pas tellement encouragée parce que je pensais que ça pouvait éventuellement retarder leur travail de formation. Mais enfin, elles avaient tellement d'enthousiasme et elles travaillaient tellement bien que je les ai tout de même un petit peu aidées.

Jean-François Cornu : Tu te souviens de quoi il était question dans cette gazette ?

Daniel Becquemont : La moitié, c'était de la technique du sous-titrage et l'autre moitié, des nouvelles, voire des commentaires de sous-titrages de films, si je me souviens bien.

Le moment où tout a basculé, c'est à cause, ou grâce au département audiovisuel de l'université. Il y avait une équipe de techniciens audiovisuels, assez sympathiques en général, et j'ai discuté avec un des techniciens, Jean-Yves Schonseck, qui m'a dit : « Est-ce qu'on ne pourrait pas fabriquer un appareil pour le sous-titrage au lieu de te voir travailler avec des carnets ? » C'est lui qui a eu l'idée. Moi, je ne pensais même pas que c'était réalisable. J'ai trouvé l'idée très bonne. Pendant un certain temps, on s'est mis à travailler tous les deux, lui techniquement et moi lui demandant ce qu'il fallait faire. Les débuts, c'était catastrophique parce qu'il ne comprenait pas du tout ce qu'il fallait pour faire un sous-titrage, le nombre de caractères, les plans et tout. Et puis, peu à peu, il a monté un petit logiciel de sous-titrage. On a raflé un vieil ordinateur, quelques vieux haut-parleurs, il a ramassé quelques trucs de connectique pour mettre tout ensemble, un petit truc où on appuyait pour déclencher ou autre, et on a monté une espèce d'appareil... Je ne dirais pas qu'il était antédiluvien parce que moi, je le préfère aux appareils modernes. Il est beaucoup plus lent, évidemment, on ne peut pas travailler aussi vite. Il n'est pas rentable. Mais c'était quand même une prouesse. À partir de là, tout s'est transformé effectivement parce qu'on travaillait « dans » les sous-titres, devant l'ordinateur : on pouvait cliquer pour avoir exactement le nombre de caractères qui était donné automatiquement... non, il n'était pas donné automatiquement. On avait le point de départ et le point d'arrivée, il fallait quand même qu'on fasse l'effort de calculer le nombre de caractères auquel on avait droit. Je dois dire qu'à certains moments où nous étions fatigués, c'était une tâche qui, à tout le monde, paraissait assez difficile. [*rires*] Même au professeur !

Samuel Bréan : C'était en quelle année ?

Daniel Becquemont : Oh, ça, c'était beaucoup plus tard, c'était vers 1987-1988. On a travaillé pendant quatre ou cinq ans au petit cahier.

Samuel Bréan : Vous aviez fait ça en autarcie ? Est-ce que la vidéo se développait par ailleurs, dans les entreprises de sous-titrage ?

Daniel Becquemont : Ça coïncidait. C'était le moment où ça se développait.

Jean-François Cornu : Les pionniers en la matière, c'était Cinétitres. En fait, c'était CMC qui avait été créé par Denis Auboyer alors qu'il était encore responsable de Cinétitres, mais il avait constitué sa propre entreprise. Et le sous-titrage vidéo chez CMC coïncide à peu près avec le moment où j'ai commencé, en 1985. Ils avaient fait des expériences auparavant. Ils sous-titraient essentiellement pour la télé.

Daniel Becquemont : Ça s'est fait dans une indifférence totale de la part des autorités universitaires. Tout ça, c'était du travail, pour moi non payé, pour Jean-Yves faisant partie de son emploi du temps parce que le directeur du centre audiovisuel avait dit : « D'accord, tu travailles là-dessus, c'est une bonne idée. » Mais enfin, c'était à la bonne franquette et sans aucune des régulations et autres prescriptions qui enserrant actuellement toute initiative un peu trop technique à l'université... me semble-t-il. Mais je ne suis plus à l'université. On faisait ça comme ça, pour se marrer, quoi.

On avait également essayé de faire une publicité en détournant des films, à partir du premier logiciel de Jean-Yves, où on mettait des sous-titres fantaisistes vantant la qualité du DESS dans la bouche du monstre de Frankenstein ou autre chose...

Jean-François Cornu : Ça, on l'avait fait dès notre année, en 1983-1984.

Daniel Becquemont : Je m'en souviens ! On avait fait ça avec toi, avec Brigitte Lescut, ce qu'on fait maintenant comme publicité pour des boîtes vidéo avant les films. C'est Bach Films en particulier qui fait ça, on voit Jerry Lewis en train de hurler et de gesticuler en faveur de la qualité des sous-titres de Bach Films. Jerry Lewis a repris notre idée !

Jean-François Cornu : De la part de cette société-là, c'est plutôt mal venu parce que leurs sous-titrages sont particulièrement mauvais !

Daniel Becquemont : On avait aussi fait Jack Nicholson dans *Chinatown* vantant les mérites d'un vrai professionnel du sous-titrage.

Jean-François Cornu : Mais ça n'a jamais servi.

Daniel Becquemont : Ça n'a jamais servi. Ce qui a servi, c'est le petit bulletin fait par ces étudiantes parce qu'il y avait de la publicité pour le DESS et elles le distribuait dans leurs facs d'origine. Ça, ça a peut-être servi.

Samuel Bréan : Au niveau du rythme de travail, on sous-titre un film en une année pendant la formation, mais après, on est un peu surpris quand on s'aperçoit qu'on sous-titre plus vite dans la vie professionnelle. En fait, entre le moment où on traduit à la fac, dix sous-titres par dix sous-titres, et le moment où on commence à travailler...

Daniel Becquemont : Oui, il y a un saut ! D'abord, parce que la machine de Jean-Yves... Je l'aime beaucoup, elle me paraît plus précise, mais elle est plus lente que les machines professionnelles. Je veux dire, elle est deux fois plus lente. D'autre part, parce qu'effectivement, on veille plus à figoler tous les détails de traduction. On peut passer cinq minutes à se demander s'il faut dire « forcément » ou « normalement », pour traduire tel ou tel mot. On peut discuter là-dessus pendant cinq ou dix minutes. Il est évident que professionnellement, on en prend un des deux, et allez hop, ça passe. Souvenez-vous de toutes les discussions qu'on a eues sur un terme, ou bien pour savoir si on faisait deux sous-titres sur deux plans différents, ou si on essayait de faire un sous-titre un peu plus court sur un seul plan... On discutait. Quand vous êtes sur un truc professionnel, vous discutez avec vous-même cinq secondes et puis, c'est tout.

Samuel Bréan : À une époque où tout le monde n'avait pas Internet sur son iPhone, comment se passaient les recherches, sans documentation immédiate ? Quand on a un dialogue de film noir, il y a des termes très spécifiques, ça présente des difficultés de documentation.

Daniel Becquemont : Avec les livres !

Jean-François Cornu : Si un terme posait vraiment un problème, par exemple un terme d'argot plus utilisé, étant donné qu'Internet n'existait pas, il y avait

simplement les bibliothèques et les dictionnaires papier, ça compliquait un peu les choses.

Daniel Becquemont : Oui, ça compliquait. Je mettais sur un carnet, « je prends bonne note de ceci », et puis j'allais demander à mon collègue Smith ou Thompson. Ou bien il venait lui-même et il écoutait. C'est là où, la plupart du temps, il disait : « Le son n'est pas assez bon pour que je puisse comprendre exactement, ça va trop vite, je ne peux pas te dire exactement ce qu'ils disent. » Quant au sens d'un terme, je pense qu'Internet n'a pas amélioré les choses, plutôt le contraire. Je vais plutôt voir dans plusieurs dictionnaires. Par exemple, j'ai toujours un problème théorique majeur avec le terme « *incidentally* ». Tu vas chercher dans tous les dictionnaires possibles, tu interrogues tous les anglophones cultivés que tu rencontres.

Jean-François Cornu : Oui. Mais en plus, en traduction audiovisuelle, avec la façon dont c'est dit, l'intonation et le contexte, on peut avoir plusieurs traductions différentes.

Daniel Becquemont : L'intonation, ça doit aider à savoir si c'est ironique ou pas. Une des plus belles trouvailles dont je me souviens, c'est dans *Reflections in a Golden Eye*. Marlon Brando, l'officier coincé, se promène avec le couple, sa femme et le colonel qui est l'amant de sa femme. Ils sont tous les deux à cheval et ils voient dans la forêt le soldat, le *private* Williams qui mène à cru, tout nu, une jument. Et Elizabeth Taylor dit : « *Why, it's private Williams!* », et Marlon Brando qui répond d'un air très pincé : « *It certainly is.* » Traduction ? La vache, on sèche ! Et il y a un étudiant qui, à mon avis, a une idée formidable : « Effectivement. »



Jean-François Cornu : Oui, c'est tout simple.

Daniel Becquemont : Simple et incontestable.

Jean-François Cornu : Quand on lit intérieurement, en tant que lecteur/spectateur, on peut y mettre cette intention-là. Ce n'est pas simplement un constat, il y a plus.

Daniel Becquemont : C'est un des meilleurs trucs dont je me souviens.

Samuel Bréan : Justement, vous est-il arrivé de comparer des films traduits durant le DESS avec des sous-titres existants, ou d'une année à l'autre, en reprenant des films ?

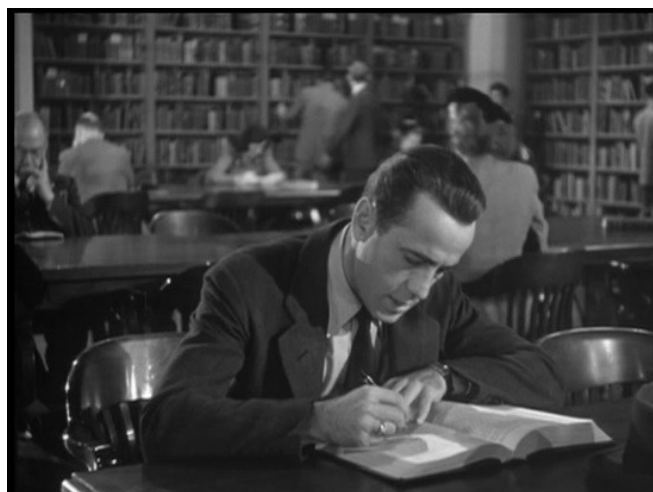
Daniel Becquemont : En comparant avec les versions commerciales ?

Samuel Bréan : Commerciales ou d'étudiants... L'année 1986 avec l'année 1998, par exemple.

Daniel Becquemont : Avec les étudiants, d'une année à l'autre, non.

Jean-François Cornu : Parce que vous ne faisiez jamais le même film ?

Daniel Becquemont : Non, ce n'était pas le même film. Une fois, on a même mis deux ans à faire un film très bavard, c'était *The Big Sleep* [*Le Grand Sommeil*, Howard Hawks, 1946]. Deux promotions pour faire *The Big Sleep*. Ce qui fait que maintenant, je sais et je comprends tout dans *The Big Sleep*. Tout le monde dit que le film est incompréhensible et qu'il n'a pas de logique, ce n'est pas vrai. Il est parfaitement logique, c'est très compliqué, mais enfin, c'est tout à fait logique.



Samuel Bréan : La première année, il n'y avait presque pas d'examen d'entrée. Comment s'est mis en place le système d'examen ?

Daniel Becquemont : Dans ces cinq ou six années, le nombre de candidats allait croissant d'une manière impressionnante. Là où les premières années, on avait dix, puis vingt, puis trente candidats, on a commencé à en avoir une cinquantaine. On en trouvait toujours de cinq à huit d'assez bons pour suivre les cours du DESS, pas plus.

Samuel Bréan : En quoi consistait l'examen ?

Daniel Becquemont : L'examen d'entrée était une version qui était effectivement un dialogue « style M. Coustillas » parfois, mais si c'était un dialogue de film, cela venait d'un film assez littéraire. Il y avait un thème, même sujet, peut-être plus cinématographique si je me souviens bien. Et il y avait une troisième épreuve, que l'on a transformée. Tant qu'il n'y a pas eu trop d'étudiants, il y avait une épreuve de compréhension. C'est-à-dire que je passais un film en répétant la réplique trois ou quatre fois et puis, ils transcrivaient. Mais ceci a dû être supprimé à cause du nombre croissant du nombre d'étudiants qui passaient l'examen. À ce moment-là, c'était déjà « la fin des débuts » du DESS. Je dirais que tout a basculé à partir de la mise au point du sous-titrage par ordinateur par Jean-Yves Schonseck et moi-même. Ça, c'est la première partie du DESS.

Durant cette première partie, plusieurs étudiants ont commencé à entamer une carrière dans le sous-titrage, voire dans le doublage. Je me rappelle qu'on a très vite demandé à Sylvie Caurier si elle pouvait faire du doublage aussi. Elle a dit oui et, peu à peu, elle s'est spécialisée dans le doublage.

Jean-François Cornu : À partir de quelle année le doublage a-t-il été introduit dans les cours, comme faisant partie du cursus ?

Daniel Becquemont : Je me souviens que j'avais obtenu des heures de doublage... Ça devait à peu près coïncider avec l'introduction de la vidéo dans le sous-titrage, je dirais vers 1990. Michel Krzak, qui était directeur du DESS, avait invité Jean Yvane, directeur d'un service de la Société Française de Production (SFP), à faire une conférence à la fac. Et après la conférence, je suis allé le voir en lui disant : « Ça ne vous intéresserait pas de donner des cours de doublage au DESS ? » À ma grande surprise, il a été enthousiasmé et c'est lui qui a enseigné le doublage. Donc je dirais vers le début des années 1990.

Le doublage a été introduit parce qu'il y a eu un renouvellement par le ministère des différentes composantes de l'enseignement de l'UFR d'Anglais. Et là, on a demandé non pas un seul DESS conjoint, mais deux DESS : un de traduction technique et un autre de traduction audiovisuelle. Ce qui a été accordé. Les mauvaises langues ont dit que cela avait été accordé par erreur par le ministère qui n'a pas fait attention. J'ai bien peur d'ailleurs que ces mauvaises langues aient eu raison. Parce qu'à ce moment-là, les DESS à cinq ou six étudiants commençaient à être vus d'un assez mauvais œil, vu les restrictions financières. C'est à peu près à ce moment-là, ou par la suite, que peu à peu, les enseignants du début ont dis-

paru ou sont partis, ou ont été remplacés par des enseignants qui, pour la plupart, étaient des anciens du DESS. On a doublé le nombre d'heures de sous-titrage. Et c'est un ancien du DESS, Francis Grembert, qui a assuré la suite. Il est toujours à Lille et s'est spécialisé essentiellement dans la vidéo. C'est à ce moment-là que Jean Yvane a pris le doublage, pas du tout en ce qui concerne la technique du doublage, mais plus sous son aspect culturel et général.

La première partie se termine avec l'informatisation et le moment où chaque étudiant partait avec, comme souvenir, une cassette du film que l'on avait traduit pendant l'année. Dès qu'on a fait le renouvellement suivant, une dizaine d'années plus tard, on nous a remis un demi-DESS, comme maintenant par exemple. Mais enfin, comme ça, on a pu développer le doublage. Dans la première partie, des étudiants sont entrés dans le doublage sans avoir la moindre formation de chez nous, simplement sur la réputation du sous-titrage. Il y a eu quelques échecs, quelques mauvaises promotions.

Jean-François Cornu : Ce qui n'a, d'ailleurs, pas empêché ceux et celles qui voulaient faire le métier de le faire ! Et de devenir de bons adaptateurs ou adaptatrices.

Samuel Bréan : Comment ont évolué les débouchés des étudiants, au fil des années ?

Daniel Becquemont : Globalement, l'idée de départ était d'améliorer la qualité des sous-titrages au cinéma par des traducteurs de haute qualité, cultivés à la fois dans leurs langues, anglais et français, et dans leur connaissance du cinéma. Et le résultat global est une majorité d'étudiants qui travaillent dans la vidéo, dans les séries, et occasionnellement, mais pas vraiment régulièrement, dont on voit les noms quand on quitte une salle de cinéma. Alors là, ça fait très plaisir de voir leur nom auprès d'un film à grand succès.

Jean-François Cornu : Sur les longs métrages, c'est plus réduit, oui. Et parmi les plus jeunes, il doit y en avoir moins que les plus anciens, que ceux de ma génération.

Samuel Bréan : Au début, y avait-il des contacts entre le DESS et les traducteurs professionnels en activité en 1982-1983 ? Par exemple, pour leur demander « qui êtes-vous, comment faites-vous votre métier ? »

Daniel Becquemont : Pratiquement pas. C'est arrivé une ou peut-être deux fois. J'étais allé voir le responsable d'une entreprise, sur l'île Saint-Louis : « Je voudrais que vous receviez nos étudiants et qu'ils puissent voir tous vos traducteurs pour leur demander ce qu'ils font. » Ils ont pu discuter avec les traducteurs, qui ont pu arrêter leur boulot pour discuter, ce qui était assez sympa de la part du responsable. Mais, en général, les directeurs n'aiment pas que leurs salariés perdent leur temps.

Jean-François Cornu : L'autre cas, le seul pour ceux de ma génération, c'était Nicole Mausset qui avait rencontré Éric Kahane dans le même but, pour essayer de savoir comment il travaillait. Elle était allée seule le voir. Il l'avait prise de très haut, n'hésitant pas à répondre à son téléphone pendant leur conversation, et raccrochant en disant : « Je viens de parler à tel cinéaste américain à New York. » Ça l'avait impressionnée et assez refroidie.

Daniel Becquemont : Je pense que c'est plutôt le genre, en général. Mais là, c'étaient des boîtes entières où il y avait cinq ou six personnes qui travaillaient et les directeurs qui avaient consenti à ce qu'on puisse déranger leurs employés pendant une demi-heure. C'était plutôt sympa.

Samuel Bréan : À quel moment sont arrivés les autres DESS, et y a-t-il eu des liens avec les autres formations ?

Daniel Becquemont : Le premier, c'était celui de Nice dont le responsable ne voulait faire que de l'italien. Il voulait faire une petite unité qu'on aurait appelée DESS, il voulait faire du sous-titrage et du doublage, français-italien et italien-français. Avec l'idée, il ne l'avait pas caché, de se rattacher aux studios italiens où les débouchés étaient quand même plus grands. Et puis, ça n'a pas marché tout

de suite. Après, c'était Nanterre¹. Francis Bordat m'avait contacté, il m'avait demandé de venir au congrès des américanistes de Toulouse pour expliquer la technique du doublage en général. J'ai l'impression qu'ils ont pompé tout ce que je disais pour installer leur DESS à Nanterre. En même temps, je ne pouvais pas leur dire : « C'est un secret professionnel, démerdez-vous. » Ça n'aurait pas été du meilleur goût.

Jean-François Cornu : À partir du moment où d'autres formations sont nées (Nanterre, Strasbourg, Nice), est-ce qu'il y a eu des contacts entre les différents responsables ou intervenants de ces différentes formations, ou est-ce que chacun a travaillé dans son coin ?

Daniel Becquemont : Chacun a travaillé dans son coin. Ceux avec lesquels on a eu des contacts, c'est l'école d'interprètes de Mons, en Belgique. On a envisagé une double formation DESS de Lille/école d'interprètes de Mons. J'étais sur le départ et ça ne s'est pas développé. À chaque fois que je parlais de DESS et de traduction audiovisuelle quelque part, un an plus tard, j'apprenais qu'il y avait une formation audiovisuelle. C'était comme si je détenais des secrets de fabrication d'une arme atomique et que je faisais des conférences dans le monde, et puis que j'apprenais qu'il y avait des armes atomiques un an après ma conférence. Quelque chose de beaucoup plus intéressant, et ça, je regrette que ça n'ait pas marché, c'est qu'à Poitiers, au festival des écoles de cinémas [les Rencontres Henri Langlois], j'avais rencontré les responsables d'un institut de production audiovisuelle formant des étudiants à la production et à la réalisation de films, et dépendant de l'université de Valenciennes. On s'était lancés dans une espèce de projet commun entre réalisation/production de Valenciennes et le DESS de traduction audiovisuelle de Lille. Eux seraient venus pour donner des cours, non pas de filmologie, mais de cinéma. Et puis nous, on serait venus pour sous-titrer leurs films et leurs productions. Évidemment, c'était assez farfelu comme mariage. Enfin moi, ça me paraissait original et eux, ça leur plaisait bien.

Jean-François Cornu : C'était reconnu du point de vue de l'Université française ?

¹ La chronologie de la création des DESS de traduction audiovisuelle est la suivante : Lille 3 (1982), Strasbourg (1992), Paris X-Nanterre (1999), Nice-Sophia Antipolis (2000). [NdR]

Daniel Becquemont : Non, bien sûr que non. Pourtant, c'était en bonne voie, puisque la directrice de Valenciennes m'avait téléphoné : « On obtiendra les crédits pour les déplacements. » C'était la dernière année de mon enseignement, ou l'avant-dernière année. Et puis en plus, je rencontrais justement les gens de Valenciennes à Poitiers. Ils avaient fait des bons films, ils en avaient montré dans les journées auxquelles on avait droit pour les présentations de nos œuvres, avant que l'université de Poitiers mette la main dessus et nous empêche de nous amuser comme on voulait, en nous infligeant des conférences d'Américains qui avaient mal lu Derrida et Deleuze, ou au contraire, qui les avaient trop bien lus. Avec Valenciennes, ça aurait pu marcher, mais je suis parti.

Jean-François Cornu : L'autre très bonne formation francophone se trouve à Bruxelles, à l'ISTI, l'Institut Supérieur de Traduction et d'Interprétation. Pendant les années où tu étais responsable du DESS de Lille, as-tu vu une évolution du profil des étudiants qui avaient envie de suivre cette formation ?

Daniel Becquemont : Une évolution très marquée. Une évolution énorme. Pendant toute la première période et une partie de la seconde, c'étaient des étudiants très versés en histoire du cinéma, passionnés par le cinéma, n'étant pas forcément des traducteurs merveilleux, mais susceptibles de faire des progrès dans la traduction audiovisuelle, justement en comprenant mieux ce qui est, je crois, l'essentiel, c'est-à-dire la traduction du rapport texte/images et pas simplement la traduction du texte. Au fil des années, où on est arrivés jusqu'à cent étudiants se présentant à l'examen d'entrée, c'était une catastrophe, ça nous amenait un boulot épouvantable. C'est là où j'étais tellement furieux que j'ai voulu mettre comme troisième épreuve, non plus une compréhension, mais une dictée comme à l'école primaire, et que ce sont les autorités universitaires qui me l'ont interdit, en me disant : « Tu ne peux pas faire ça pour un DESS. – Je suis désolé ! Les trois quarts ne savent pas écrire le français et sur un sous-titrage lu, une faute d'orthographe, c'est beaucoup plus choquant. » Ils n'ont pas voulu de dictée. Alors, on a remplacé ça par un quizz, dont tu étais responsable, Jean-François.

Samuel Bréan : Ça date de quand ?

Daniel Becquemont : Oh, ça, c'est plutôt à la fin des années 1990.

Jean-François Cornu : Oui. Peut-être au milieu.

Daniel Becquemont : Les étudiants ont évolué en ce sens qu'avec l'afflux d'étudiants de toutes les universités, j'avais comme candidats, très souvent, de très bons traducteurs. Très sûrs d'eux, voire prétentieux, sachant qu'ils étaient de très bons traducteurs, peu versés en cinéma, voire d'une ignorance inquiétante, préférant certainement de Funès à Orson Welles, et pensant qu'ils pouvaient faire une carrière dans un créneau nouveau qui était la traduction audiovisuelle, souvent peu capables de comprendre le rapport texte/images et ne raisonnant qu'en fonction du texte, c'est-à-dire, à mon avis, bons mais incapables de faire des progrès. Voilà, en gros, ce que j'ai constaté comme évolution. Et à la fin, ça m'a énervé.

Entre-temps, nous étions de plus en plus reconnus par l'université elle-même, au moment où, à mon avis, le DESS commençait à péricliter. On a pu leur procurer une salle avec un appareil de télévision pour travailler, ou pour s'entraîner ou pour faire le sous-titrage. Les trois fois où j'ai pénétré dans cette salle, où j'avais quand même moi aussi un bureau, ils étaient en train de regarder des sketches de Bigard, ou des trucs comme ça. C'étaient de très bons traducteurs ! Mais je ne sentais pas le lien d'empathie, parfois conflictuelle d'ailleurs, de l'époque où on pouvait s'engueuler sans conséquence avec les étudiants de la première génération.

Ça, c'est à la fin des années 1990. C'est un mouvement relativement récent. Les premières années, ils étaient enthousiastes à l'idée de découvrir un nouveau métier en rapport avec quelque chose qu'ils aimaient. Les années suivantes, ils savaient qu'ils étaient de bons traducteurs, je ne peux pas le contester d'ailleurs, c'était exact, et ils estimaient qu'on leur devait quelque chose.

Jean-François Cornu : Est-ce qu'une dizaine d'années plus tard, au début des années 2000, tu as remarqué une nouvelle évolution, ou est-ce que ça a continué comme ça ? Par exemple, Samuel Bréan est de la génération à avoir fait le DESS au début des années 2000. Est-ce que là, il y avait encore un autre « profil », en somme ?

Daniel Becquemont : Oui, dans les années 2000, les groupes étaient plus grands, mais il y avait toujours quand même un ou deux passionnés de cinéma dans le groupe. On avait l'impression qu'ils se cachaient, mais on s'apercevait quand même qu'ils étaient là.

Jean-François Cornu : Est-ce que les motivations n'étaient pas aussi de plus en plus liées à un attrait pour les séries télévisées plus que pour le cinéma ?

Samuel Bréan : Non, non, pas encore...

Daniel Becquemont : Non, je pense qu'ils ont été amenés vers la série télévisée, parce que c'était là où trouver du boulot, mais je ne pense pas que le goût actuel, l'engouement actuel pour les séries télévisées a été pour quelque chose.

Samuel Bréan : De fait, nous étions orientés vers la traduction de cinéma, de films, etc. Mais nous, ceux de ma promotion, n'avons pas été tellement amenés à traduire tant de cinéma que ça. On a traduit pour la télévision assez vite. Pas forcément les séries télé. Moi, par exemple, j'ai surtout traduit des émissions de télévision.

Daniel Becquemont : Peut-être que maintenant, la mode de la série télévisée influe sur le choix des étudiants en Master, mais je suis d'accord, ce n'était pas le cas quand je suis parti.

Jean-François Cornu : C'est peut-être plus le cas aujourd'hui ou depuis quelques années, d'autant plus que certaines séries sont de particulièrement bonne qualité au niveau des scénarios et des dialogues.

Daniel Becquemont : Au niveau des dialogues, ça peut être intéressant.

Jean-François Cornu : Comment a évolué le DESS en tant que formation ?

Daniel Becquemont : Vers 1992-1993, tout a été réorganisé d'après les consignes du ministère, d'après les directives de l'Université qui avait l'idée géniale

d'en faire un diplôme européen. On m'envoyait des universitaires de divers pays d'Europe, plus intéressés à l'idée de faire un voyage en France que par la traduction audiovisuelle, avec lesquels je devais discuter et qui n'y connaissaient rien. J'ai dit non, je ne veux pas travailler avec eux.

C'était assez tendu, on m'a dit que j'étais puriste, sectaire et conservateur. Je leur ai dit : « Les seuls avec qui je veux travailler pour l'instant, ce sont les Gallois, les Basques et les Flamands. » Ils ont cru que je plaisantais, c'était pourtant vrai. J'ai été obligé de leur dire : « Je suis désolé, c'est sérieux. C'est justement dans ces langues mineures que vous trouvez les meilleures recherches et les meilleurs spécialistes en traduction audiovisuelle. »

Jean-François Cornu : Oui, il y avait un secteur professionnel qui se développait au Pays de Galles, avec la chaîne galloise. Au Pays basque aussi.

Daniel Becquemont : Et ils faisaient du très bon boulot, eux ! C'était avec ce genre de personnes, du point de vue théorique et scientifique, qu'il eût été bon de travailler. Mais l'idée de l'Université, c'était des grandes et prestigieuses universités de grands pays...

Voilà pour les tout débuts du DESS. On peut commencer une certaine filière, tout au moins de bric et de broc, avec un outillage rudimentaire.

Jean-François Cornu : Est-ce qu'on le pourrait aujourd'hui ?

Daniel Becquemont : Je ne pense pas, parce que la société est de plus en plus technicisée, il faut tout de suite des outils performants qui coûtent cher, et on est enserrés dans des règlements. Le règlement le plus épouvantable, ç'a été de nous imposer au moins dix étudiants par promotion.

Jean-François Cornu : C'est intéressant de noter que c'était une imposition de la part du ministère. Parce que, effectivement, les années précédentes, il y en avait cinq ou six maximum.

Daniel Becquemont : Et puis, cette idée du stage obligatoire à tous les niveaux, qui est peut-être une bonne idée au niveau national et général, et encore, j'en doute, parce que ça permet aux entreprises de s'engraisser à peu de frais, mais qui, pour le DESS, a été une catastrophe². Les étudiants n'étaient pratiquement plus payés. Et puis, le métier a aussi changé depuis qu'on peut faire du sous-titrage sur Internet...

Propos recueillis par Samuel Bréan et Jean-François Cornu
à Paris, le 21 décembre 2013

² Actuellement, il n'y a plus de stage obligatoire dans le cadre du Master de traduction audiovisuelle de Lille. [Ndr]

Critiquez-nous ! Mais critiquez-nous bien. Pour une critique grand public des traductions/adaptations audiovisuelles

Anne-Lise Weidmann

Ici commence une enquête sur une absente : la critique des traductions/adaptations audiovisuelles, quasi inexistante dans les médias destinés au grand public et dans la presse spécialisée en France. Il va de soi qu'une œuvre cinématographique ou télévisuelle en langue étrangère est accompagnée d'une traduction lors de sa diffusion sur notre territoire, puisque la loi l'impose. À force « d'aller de soi », cette réalité semble cependant être devenue parfaitement transparente. L'amateur de films ou de séries qui souhaiterait se renseigner sur le niveau de qualité des adaptations diffusées dans les salles de cinéma et à la télévision ou éditées en DVD serait bien en peine de trouver des informations à ce sujet.

Est-ce étonnant ? Non, au vu du peu d'intérêt accordé à la traduction, d'une manière générale, dans les médias grand public. Oui, si l'on songe à l'enjeu que représente la qualité des adaptations dans la distribution d'un film. Il n'est donc pas inutile de se demander pourquoi le filtre de la traduction est à ce point ignoré dans la critique des œuvres étrangères (quelles qu'elles soient) et quel serait l'intérêt d'une critique grand public des adaptations.

Retour aux origines

Il fut un temps où les versions doublées et sous-titrées faisaient l'objet, sinon de critiques proprement dites, de commentaires dans la presse consacrée au cinéma et même dans la rubrique culturelle des journaux grand public. Jean Laury, critique au *Figaro* dans les années 1930, émaille ainsi régulièrement ses recensions de remarques d'une longueur, d'une pertinence et d'une objectivité variables sur l'adaptation des films. En voici une sélection, pour la seule année 1933 :

Grand Hôtel [*Grand Hotel*, Edmund Goulding, 1932] :

« Un film doublé, encore, mais malgré la mésestime en laquelle je tiens ce procédé, il me faut admettre que le “dubbing” de *Grand Hôtel* est aussi bien fait que possible.

Il n'en pêche pas moins, grandement, contre Vicky Baum, ses interprètes et le public.

Il pêche contre Vicky Baum de sacrifier le texte à la "forme" des mots, le sens de ceux-ci au mouvement des lèvres, d'où incessante trahison envers l'auteur, et ceux qui connaissent le livre et la pièce courent vainement à la poursuite des idées qui leur étaient familières.

Le "dubbing" pêche contre les acteurs et le public en substituant des voix quelconques à celles que nous souhaitons entendre, en privant les acteurs d'une partie de leur talent, et le public d'une fraction de son plaisir.

La légende d'Orphée est là, pour affirmer le charme de la voix et sa puissance : le "dubbing" offense Orphée, le "dubbing" offense tout le monde, et ses partisans auront beau retourner en tout sens la question, ils n'en sauraient sortir à leur avantage ; d'ailleurs "doublé", "doublure" sont des mots inférieurs désignant des envers et du faux métal : ils se condamnent par leur seul énoncé¹. »

Quatre de l'aviation [*The Lost Squadron*, George Archainbaud, 1932] : « Le "dubbing", pour une fois, ne nuit pas trop au texte². »

Mes petits [*Emma*, Clarence Brown, 1932] :

« Un film d'amour, à la manière de *Papa Cohen*, mais dont le "dubbing" détruit tout le charme puéril. On peut, à la rigueur, doubler les mots des hommes ; ceux des enfants ne nous appartiennent pas plus que le gazouillis des oiseaux.

Conçoit-on quelque documentaire sur les nids, où, sous prétexte de latitude, un rossignol s'exprimerait en perruche, un oiseau-mouche en pinson ?

Il fallait, en cette nurserie, respecter le dialogue pressé et enfantin qui se croise au-dessus des ours en peluche, du savon rose et des oreillers douillets : tous les parents eussent compris, même sans sous-titres, ce langage des tout petits qui est le véritable "esperanto"³. »

Non coupable [*Guilty as Hell*, Erle C. Kenton, 1932] :

« La caractéristique du dialogue d'un film policier est la précision mathématique : chaque phrase doit porter et frapper juste.

Aussi bien, son "dubbing", exigeant que l'on conserve à la fois des mots, et la forme, et le sens, est-il une œuvre digne d'Hercule... Or chacun sait, à voir autour de nous tant d'écuries d'Augias, que l'époque des palefreniers mythologiques est passée.

¹ *Le Figaro*, 29 janvier 1933, p. 5.

² *Le Figaro*, 26 février 1933, p. 5.

³ *Le Figaro*, 5 mars 1933, p. 5.

Non coupable est un film d'un certain intérêt et point maladroitement doublé, qui est, certes, meilleur dans sa version originale mais il se caractérise par une telle incontinence de texte qu'il n'autorise point des sous-titres brefs : c'est du cent cinquante pour cent parlant⁴ ! »

Captive [*Letty Lynton*, Clarence Brown, 1932] : « Est-ce mon ressentiment pour ce procédé qui commence à s'user, le "dubbing" de *Captive* ne m'a pas semblé maladroit⁵. »

Le Mystère de Covent Garden [*Murder at Covent Garden*, Michael Barringer, 1932] : « Film moyen, desservi par un mauvais doublage, auquel nuit plus encore un incessant accompagnement d'orchestre qui oblige de tendre l'oreille afin de saisir le sens – déjà obscur – du texte⁶. »

Du côté de la presse spécialisée, Jean-François Cornu relève que *La Cinématographie française* rend elle aussi régulièrement compte, dès le début des années 1930, des qualités et des défauts des adaptations⁷. Il cite, entre autres, ce commentaire sur le doublage français de *La Vie privée d'Henry VIII* (*The Private Life of Henry VIII*, Alexander Korda, 1933) : « L'esprit du dialogue anglais a fort heureusement été conservé par les adaptateurs et comme le travail technique et artistique a été très habilement exécuté, on a presque constamment l'impression [...] de voir et d'entendre un film original et non un film doublé⁸. » Un peu plus tard dans la décennie, on constate que le nom des adaptateurs est occasionnellement cité dans *La Cinématographie française* et que ces commentaires perdurent. En témoignent ces deux extraits datant de février 1937, reproduits ici car ils permettent de constater de visu l'agencement, au sein des critiques, des mentions relatives à l'adaptation ou à son auteur⁹ :

⁴ *Le Figaro*, 4 juin 1933, p. 4.

⁵ *Le Figaro*, 16 avril 1933, p. 5.

⁶ *Le Figaro*, 9 juillet 1933, p. 5.

⁷ Jean-François Cornu, « Le public ? Quel public ? De l'influence négligeable des spectateurs sur les stratégies de traduction audiovisuelle des films en France », dans Adriana Șerban et Jean-Marc Lavaur (dir.), *Traduction et médias audiovisuels*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2011, p. 21-35.

⁸ *La Cinématographie française*, n° 809, 5 mai 1934, cité dans Jean-François Cornu, *ibid.*, p. 33.

⁹ Critique de *Doubrovsky* : *La Cinématographie française*, n° 953, 5 février 1937, p. 19 ; critiques de *L'Extravagant*, *Le Capitaine du Diable*, *Le Chemin de la Gloire* : *La Cinématographie française*, n° 955, 19 février 1937, p. 24. Numérisation par la bibliothèque du MoMA de New York, consultable en ligne à l'adresse suivante : <https://archive.org/details/lacinmato65pari>.

Dobrovsky

Drame parlé en russe (G)
Sous-titres français

Origine : Russe.
Auteur : d'après Alexandre Pouchkine.
Adaptation française : Suzanne Chantal-Grace.
Production : Len Film.
Édition : Nord Film.

A l'occasion du centenaire du grand écrivain russe Alexandre Pouchkine, mort le 11 février 1837, les studios soviétiques ont réalisé, pour lui rendre hommage, un film dramatique d'après une de ses œuvres : *Dobrovsky*.

Comme celle de tous les films russes, l'histoire de *Donbrovsky* est assez âpre et sombre. Il est, en effet, question d'un certain Vladimir Dobrovsky, qui devient chef de bande, après la mort de son père, dépouillé de tous ses biens par une procédure inique, au profit d'un riche propriétaire, Troekourov, avec qui le malheureux s'était brouillé. Dobrovsky fait rendre gorge à ceux qui ont opprimé ses amis les paysans. Le tour de Troekourov va venir, mais Dobrovsky, qui se fait passer pour un précepteur français, s'prend de la fille de son ennemi. Démasqué, il est obligé de fuir. Plus tard, la jeune fille, qui doit épouser un prince qu'elle n'aime pas, l'appelle à son secours. Dobrovsky arrive trop tard pour empêcher le mariage et est tué par le prince. Ses amis vengeront sa mort en tuant à leur tour Troekourov et en pillant son château.

La réalisation a été vigoureusement menée et les acteurs, que je m'exuse de ne point citer ici, car leurs noms sont écrits en russe sur le générique, jouent avec flamme et ardeur. Photographie assez inégale et souvent un peu plate. Des sous-titres, pas trop nombreux et clairement rédigés par Suzanne Chantal-Grace, permettent de suivre facilement l'action. — v. —

L'Extravagant

(Mr. Deeds goes to town)
Comédie doublée (G)

Origine : Américaine.
Réalisation : Frank Capra.
Interprétation : Gary Cooper, Jean Arthur, George Bancroft.
Doubleurs : Rivière, Roguoni.
Production : Columbia.
Édition : Films Osso.

Cette production de Frank Capra, qui a été considérée de l'autre côté de l'Atlantique comme le meilleur film américain de l'année dernière, est, en effet, un chef-d'œuvre de finesse, d'observation et d'humour, en même temps qu'une merveilleuse leçon de mise en scène. On connaît d'ailleurs le talent de Frank Capra qui aborde tous les genres avec un égal bonheur. Avec *L'Extravagant*, dont la version originale *L'Extravagant Mr Deeds* connaît toujours le succès, nous nous trouvons en présence d'un film remarquablement équilibré et qui défie la plus légère critique.

Dans le rôle du jeune homme simple et bon, qui devient subitement multimillionnaire, ce qui lui vaudra de faire vite connaissance, malgré lui, avec toutes les laideurs de la vie; dans ce rôle, Gary Cooper est tout simplement extraordinaire de naturel, de jeunesse et de sincérité. Jean Arthur lui donne joliment la réplique ainsi que George Bancroft, dont le talent mérite encore des rôles plus importants.

Très bon doublage français, qui met particulièrement en valeur la scène finale du procès qui est le « clou » de cette production remarquable. — v. —

Le Capitaine du Diable

Drame d'amour et d'aventures
doublé (G)

Origine : Américaine.
Réalisation : Ross D. Ledermam.
Interprétation : George Bancroft, Ann Sothorn, Victor Jory.
Doubleurs : Daniel Gilbert et M. Duhamel.
Doubleurs : Balpêtré, Lyone Doridge.
Enregistrement : Metodium.
Production : Columbia.
Édition : Films Osso.

Le Chemin de la Gloire

(Road to Glory)
Drame de guerre (G)

Origine : Américaine.
Réalisation : Howard Hawks.
Interprétation : Fredric March, Warner Baxter, Lionel Barrymore, Gregory Ratoff et June Lang.
Studios : Fox d'Hollywood.
Doubleurs : Fox de Saint-Ouen.
Enregistrement : W. E.
Production : Davryl F. Zanuck.
Édition : Twentieth Century-Fox.

Avec un tact et un soin dignes d'éloges, les Américains ont réalisé ce film de guerre qui, tout en mêlant les héros au plus grand drame des temps modernes, dans un décor d'apocalypse, fait ressortir des caractères, un touchant et douloureux roman d'amour et une rivalité où le sublime le dispute au tragique.

Deux hommes, une femme. Eux : Fredric March et Warner Baxter. Tous deux remarquables comédiens. Elle : June Lang, une nouvelle actrice, jolie, sensible et fine. Et le doublage de leur dialogue est d'une qualité de texte qui n'a d'égal que la perfection et la chaleur de la diction des doubleurs français.

Enfin, il y a la sobre et poignante réalisation d'Howard Hawks qui s'exerce dans des tableaux souvent nobles comme le départ en première ligne, la revue de paquetage, la scène de la prière, la harangue du chef à sa compagnie. Peut-être a-t-on un peu abusé des tableaux en noir. A la guerre, il y avait quand même du soleil et un ciel bleu. Et il semble qu'on ait accumulé les cas d'exception : engagé volontaire de plus de 60 ans, aveugle accomplissant à l'insu de tous une action d'héroïsme, etc... Mais, l'ensemble reste digne et grand. C'est un ouvrage pathétique et ferme, même s'il s'y glisse des erreurs de détail.

Ajoutons que d'entendre ces soldats français d'Amérique parler en français, et fort naturellement, m'a paru plus juste que de les entendre parler l'Américain et le « slang ». — x. —

La présence du nom de l'adaptateur parmi les diverses informations factuelles fournies sur les films étant variable (tout comme celle du nom des comédiens ou du directeur artistique du doublage), il est permis de supposer que cette mention est réservée aux « grands noms » susceptibles d'être reconnus par le public professionnel (Suzanne Chantal pour le sous-titrage, Marcel Duhamel pour le doublage). Les commentaires proprement dits sont généralement placés en fin de critique, signe sans doute que le niveau de qualité de l'adaptation n'est pas un

élément central de l'appréciation des œuvres, mais un « plus » dans le cas d'un film bénéficiant d'une bonne critique (ou un élément accablant supplémentaire dans l'hypothèse inverse).

Au début des années 1930, *Hebdo-Film*, autre publication destinée à un public professionnel¹⁰, ne mentionne que rarement le nom des adaptateurs, mais fournit en revanche de nombreux exemples de remarques, tantôt lapidaires, tantôt plus développées, sur les adaptations. Comme ici, au sujet des sous-titres – manifestement surchargés – de *Lady Lou (She Done Him Wrong, Lowell Sherman, 1933)*¹¹ :

« Ceci dit, voici un film soigné, qui, malgré une intrigue inutilement embrouillée, est suffisamment mouvementé pour ne point accuser de lenteurs, malgré, même, qu'il soit "parlé" – et de façon foisonnante – dans une langue que la majorité du public n'entend pas. Et je me suis aperçu d'un défaut qui, jusqu'ici, m'avait moins frappé : les sous-titres français inscrits sur l'image qui se déroule, sont, parce que trop nombreux, trop longs et tenant trop de place, plus gênants pour suivre l'action que ne l'étaient ceux du film muet, qui interrompaient carrément la projection animée, mais ne la gênaient pas. Des jeux de physionomie, de petits détails m'ont échappé pendant que je lisais les deux, trois ou quatre lignes d'un sous-titre succédant immédiatement à un autre sous-titre que précédait, la seconde d'avant, un autre sous-titre, lui-même... etc. »

Ou concernant le doublage des *Mousquetaires de l'air (Flight, Frank Capra, 1929)* : « On ne saurait décerner de grands éloges au doublage qui a été bien maladroitement exécuté ; les prête-voix des personnages qui paraissent à l'écran s'expriment de façon trop conventionnelle pour qu'on prenne vraiment au sérieux un dialogue pourtant simple et qui devrait émouvoir¹². » Les remarques sont parfois moins sévères, comme dans le cas des sous-titres de *Monsieur Bébé (A Bedtime Story, Norman Taurog, 1933)* : « Naturellement, bonne photo, excellent montage, amusants sous-titres (le film étant passé dans sa version originale, très facile à suivre) et bonne sonorisation¹³. » Ou encore au sujet du doublage d'*Olivier Twist (Oliver Twist, William J. Cowen, 1933)* : « Je terminerai en disant que le doublage français a été très intelligemment exécuté, ce qui est un bon point de plus à l'actif de cette bonne production, à laquelle on peut prédire, sans crainte de se tromper, une fructueuse carrière¹⁴. »

¹⁰ Voir la présentation de cette publication sur Ciné-Ressources, <http://www.cineressources.net/ressource.php?collection=PERIODIQUES&pk=382>.

¹¹ André de Reusse, « Lady Lou », *Hebdo-Film*, n° 18, 6 mai 1933, p. 14.

¹² André de Reusse, « Les Mousquetaires de l'Air », *Hebdo-Film*, n° 25, 18 juin 1932, p. 11.

¹³ André de Reusse, « Monsieur Bébé », *Hebdo-Film*, n° 922, 25 novembre 1933, p. 10.

¹⁴ André de Reusse, « Olivier Twist », *Hebdo-Film*, n° 46, 16 décembre 1933, p. 11.

Ces recensions datent des débuts du parlant : peut-être est-ce précisément l'attrait de la nouveauté et le spectacle des tâtonnements des premières méthodes de traduction des dialogues parlés qui poussent alors les critiques de *La Cinématographie française* ou de journaux moins spécialisés à commenter de façon parfois détaillée les mérites des doublages et des sous-titrages qui leur sont présentés. Le fossé entre défenseurs du doublage et partisans du sous-titrage, qui persiste aujourd'hui, transparait aussi sous la plume de certains critiques visiblement désireux d'en découdre. Jean Laury ne s'en cache pas et va parfois jusqu'à se servir de ses recensions comme d'une tribune pour exposer ce qui ressemble davantage à une position de principe qu'à une critique des adaptations proprement dites.

Il demeure que bon nombre de ces textes témoignent d'une volonté d'inclure la qualité de l'adaptation parmi les critères permettant de juger de la qualité d'un film et surtout de présumer de sa réception par le public, aux côtés de la photographie, du jeu des acteurs ou du scénario. Pour informer pleinement le lecteur (que celui-ci soit ou non un professionnel du cinéma), il semble utile aux commentateurs de le renseigner sur la finesse ou, au contraire, la médiocrité du rendu en français des dialogues originaux, du moins lorsque la critique estime que ce paramètre influera de façon significative sur la réception du film.

État des lieux

La pratique décrite ci-dessus n'a plus cours de nos jours. Une recherche dans les archives récentes du *Figaro* livre peu de résultats concernant les sorties en salles : une unique mention du « sous-titrage peu clair de certains dialogues » de *Déetective Dee : Le mystère de la flamme fantôme* (*Dí Rénjié zhī tōng tiān dīguó*, Tsui Hark, 2010) sous la plume de Jean-Christophe Buisson pour le *Figaro Magazine*¹⁵. Quelques rares articles s'intéressent par ailleurs aux participations de comédiens ou autres vedettes à des doublages français, mais sans rendre compte du résultat, une fois ces doublages achevés¹⁶.

¹⁵ Jean-Christophe Buisson, « *Déetective Dee – Ti et dragon* », *Le Figaro Magazine*, 16 avril 2011, consultable sur : <http://www.lefigaro.fr/lefigaromagazine/2011/04/16/01006-20110416ARTFIG00586-detective-dee-ti-et-dragon.php>

¹⁶ Voir, par exemple, Éléonore Prieur, « *L'Île des Miam-Nimaux : Jonathan Lambert "fier de donner la réplique à une fraise"* », consultable sur : <http://www.lefigaro.fr/cinema/2014/02/05/03002-20140205ARTFIG00248--l-le-des-miam-nimaux-jonathan-lambert-fier-de-donner-la-replique-a-une-fraise.php>, *Le Figaro*, 5 février 2014 ; Mathilde Cesbron, « *Julie Gayet double Nicole Kidman dans Grace de Monaco* », *Le Figaro*, 27 janvier 2014, consultable sur : <http://www.lefigaro.fr/cinema/2014/01/27/03002-20140127ARTFIG00568-julie-gayet-double-nicole-kidman-dans-grace-de-monaco.php>.

Les archives des critiques du *Monde* ne sont guère plus fournies. La plupart des – rares – commentaires sur l’adaptation des sorties en salle remontent aux années 1950 et 1960¹⁷, à l’exception de trois remarques sous la plume de Thomas Sotinel ces dernières années :

History Boys [*The History Boys*, Nicholas Hytner, 2006] : « La finesse des dialogues (largement dissipée par des sous-titres approximatifs), la qualité de l’interprétation font de *History Boys* un objet rare¹⁸. »

In the Air [*Up in the Air*, Jason Reitman, 2009] : « L’actrice Vera Farmiga est la femme qui [*sic*] lui faut. Spirituelle (c’est à elle qu’échoient les meilleures répliques du film, ce que ne laissent pas deviner les sous-titres sommaires), cynique, portant l’élégance corporate à son point d’incandescence, Alex, son personnage, est un archétype féminin peu commun que la chute du film éclaire d’une lumière troublante¹⁹. »

Oslo, 31 août [*Oslo, 31. august*, Joachim Trier, 2011] : « Même si les sous-titres ne peuvent donner une idée exacte des dialogues, on est frappé par la qualité de l’écriture du scénario d’Eskil Vogt et de Joachim Trier²⁰. »

Les sous-titres sont jugés « approximatifs » et « sommaires », semblent dans tous les cas bien en deçà des dialogues originaux. On note là l’une des caractéristiques récurrentes des rares commentaires sur le sous-titrage et le doublage (ainsi que, plus globalement, sur toute traduction) : une remarque lapidaire qui les expédie, au mieux comme des composantes très accessoires des œuvres critiquées, au pire comme un élément gênant. Non sans une certaine mauvaise foi, comme lorsque Thomas Sotinel commente la « qualité de l’écriture » d’*Oslo, 31 août* : si ce terme désigne les dialogues, c’est sans doute le sous-titrage qui lui a permis d’en percevoir la finesse ; s’il désigne la qualité narrative du film, les sous-titres n’ont que peu à voir dans ce jugement. Et non sans un certain fatalisme, voire une certaine paresse : si les sous-titres de *In the Air* ne rendent pas justice aux dialogues originaux et faussent la perception du personnage interprété par Vera Farmiga, ne faudrait-il pas s’interroger sur ce phénomène ?

¹⁷ Christine de Rivoyre, « Ingrid Bergman à ses débuts », *Le Monde*, 1^{er} janvier 1952 ; Jean de Baroncelli, « Les Amants de la villa Borghèse », *Le Monde*, 10 juin 1954 ; Jean de Baroncelli, « La Tempête », *Le Monde*, 1^{er} avril 1959 ; Jean de Baroncelli, « Rocco et ses frères », *Le Monde*, 13 mars 1961 ; ainsi qu’une brève non signée sur la (bonne) qualité du doublage de *Cat Ballou* (Elliot Silverstein, 1965), « Version française et version originale », *Le Monde*, 30 décembre 1965.

¹⁸ Thomas Sotinel, « “History Boys” », *Le Monde*, 16 janvier 2007.

¹⁹ Thomas Sotinel, « “In the Air” : le plus séduisant des laquais du grand capital », *Le Monde*, 26 janvier 2010.

²⁰ Thomas Sotinel, « “Oslo, 31 août” : Anders, qui se bat contre son propre malheur », *Le Monde*, 28 février 2012.

Le constat est le même dans les revues de critique cinématographique. Pour en citer une parmi d'autres, les recensions des sorties en salles publiées par *Positif* sont très pauvres en la matière. Sur les dix dernières années (2003-2013), je n'ai relevé que de très rares notes – parfois elliptiques, toujours sommaires – au sujet de l'adaptation des films critiqués :

Smoking Room [Julio D. Wallovits, Roger Gual, 2002] : « [L]es dialogues fusent plus rapides que les sous-titres, sous un éclairage au néon blafard²¹. »

Melissa P. [Luca Guadagnino, 2005] : « On a peine à croire qu'il s'agit ici de la même Lolita, empesée, mal maquillée, encore plus mal peignée et vêtue, horriblement doublée²². »

Bright Star [Jane Campion, 2009] : « Dans la version française et dans les sous-titres, la traduction des poèmes de Keats est celle de Fouad El-Etr. On la retrouvera, accompagnée des textes, dans le volume qu'il publie à cette occasion, John Keats, *Ode à un rossignol & autres poèmes*, à La Délirante [...] Elle est précise et réfléchie, sobre et poétique²³. »

L'Autre Rive [*Gagma napiri*, George Ovashvili, 2009] : « Trois langues apparaissent dans le film, le géorgien, l'abkhaze et le russe ; les sous-titres ne les distinguent pas, et il faut le regretter²⁴. »

Ploddy, la voiture électrique mène l'enquête [*Pelle politibil gâr i vannet*, Rasmus A. Sivertsen, 2009] : « On déplorera pourtant le manque de grâce des personnages, un doublage tonitruant et surjoué (comme s'il fallait bêtifier quand on s'adresse aux enfants), sans oublier le côté approximatif de la finition graphique²⁵. »

Certaines remarques ouvrent pourtant des pistes qu'il pourrait être intéressant d'explorer : les problématiques liées à la traduction des films multilingues, par exemple, ou le ton du doublage des œuvres pour enfants. Là encore, malheureusement, ces questions, pourtant potentiellement importantes du point de vue des spectateurs, ne sont jamais approfondies.

À ma connaissance, il n'existe que deux médias qui s'intéressent à l'adaptation audiovisuelle et, en l'occurrence, exclusivement au doublage : « Parlons VF », une émission radiophonique diffusée de façon irrégulière sur les ondes de RCF

²¹ Adrien Gombeaud, « Smoking Room », *Positif*, n° 537, novembre 2005, p. 62.

²² Lorenzo Codelli, « Melissa P. », *Positif*, n° 548, octobre 2006, p. 52.

²³ Alain Masson, « Bright Star. Et vivre ainsi toujours – ou défaillir », *Positif*, n° 587, janvier 2010, p. 17. Le passage cité est une note à la fin de l'article.

²⁴ Alain Masson, « L'Autre Rive. Le regard louche », *Positif*, n° 592, juin 2010, p. 18.

²⁵ Bernard Génin, « Ploddy, la voiture électrique mène l'enquête », *Positif*, n° 628, juin 2013, p. 48.

Allier²⁶, et *La Gazette du doublage*, une rubrique du site *Objectif Cinéma*²⁷. Il s'agit dans les deux cas de médias destinés à un public de niche, passionné par le doublage et plus particulièrement par les voix de ses comédiens (bien que quelques interviews publiées par *La Gazette du doublage* s'intéressent aussi au travail des adaptateurs et des directeurs artistiques). Loin d'aller vers une intégration de la critique des adaptations dans le cadre plus large de la critique cinématographique, ils visent donc plutôt à s'en détacher pour isoler le seul doublage.

Un traitement différencié des formes de traduction ?

Quittant la seule presse écrite, j'ai choisi d'explorer systématiquement une année d'archives de l'émission radiophonique « Le Masque et la plume²⁸ » dont les numéros passés peuvent être consultés sur le site Internet de France Inter. Ce choix a été guidé par plusieurs motivations : il s'agit d'une émission emblématique du service public, à la longévité exceptionnelle (elle a vu le jour en 1955) et diffusée sur la plus généraliste des stations du groupe Radio France. C'est aussi un rendez-vous très prisé des auditeurs, puisqu'elle est première en audience sur son créneau horaire (le dimanche à 20 h)²⁹. Elle est également intéressante dans la mesure où ses critiques abordent trois formes culturelles susceptibles de donner lieu à des traductions : le cinéma, le théâtre et la littérature. Enfin, la traduction des œuvres abordées fait parfois l'objet de commentaires de la part des critiques, ce qui mérite un examen plus approfondi.

Les émissions considérées vont du 1^{er} juillet 2012 au 30 juin 2013 ; ont été exclues les émissions « spéciales », moins représentatives (prix des auditeurs, festival de Cannes, festival d'Avignon). Au cours de cette cinquantaine d'émissions, les critiques du « Masque » donnent leur avis sur 127 œuvres qui ont au moins partiellement fait l'objet d'une traduction (25 livres, 14 pièces et 88 films). Premier constat : lorsqu'il est question d'un roman, le nom du traducteur est cité dans 100 % des cas, contre 50 % pour les pièces de théâtre. S'agissant des films, jamais le nom de l'adaptateur n'est mentionné (on peut supposer que les critiques voient les films en version sous-titrée plutôt qu'en version doublée, mais ce fait n'est évoqué qu'une fois en un an d'émissions). On peut rappeler ici que les copies

²⁶ Site de l'émission : <http://parlonsvf.misterfox.fr/>. Certaines émissions sont à écouter uniquement, d'autres à visionner en vidéo.

²⁷ Site de la *Gazette du doublage* : http://www.objectif-cinema.com/rubrique.php?id_rubrique=0168.

²⁸ Les émissions passées peuvent être écoutées sur <http://www.franceinter.fr/emission-le-masque-et-la-plume>.

²⁹ Information fournie par le service de presse de France Inter, contacté en septembre 2013.

cinéma sont, dans leur majorité, signées et qu'il suffit dans la plupart des cas d'attendre la fin du générique pour voir qui en a écrit l'adaptation.

Au-delà de ce premier déséquilibre, il est intéressant de relever les commentaires formulés sur la qualité des traductions passées au crible des critiques. Huit œuvres littéraires font ainsi l'objet de remarques plus ou moins développées quant à la qualité de leur traduction. Il s'agit parfois d'une appréciation très brève : « On savait que Claro était un grand traducteur, mais là vraiment il le prouve³⁰ » ; « *Une fille, qui danse*, traduit – très bien – par Jean-Pierre Aoustin³¹ » ; « On n'écrit pas comme ça, ou on ne traduit pas comme ça³² ! » ; « C'est extrêmement bien traduit³³ ». Il arrive cependant que les participants s'attardent longuement sur la traduction de l'œuvre – plus souvent pour la dénigrer que pour en louer les mérites, il faut le dire, et sur un ton parfois cabotin qui est la marque de fabrique de l'émission.

Cinquante nuances de Grey [*Fifty Shades of Grey*, E.L. James, Lattès, 2012, traduction de Denise Beaulieu] :

– « On est dans le degré zéro de l'écriture.

[Bon nombre de phrases de la version française sont ensuite citées sur le mode ironique.]

– Il est traduit ? Je ne m'en suis pas aperçu, parce que c'est un recueil d'interjections anglaises³⁴. »

Bloody Miami [*Back to Blood*, Tom Wolfe, Robert Laffont, 2013, traduction d'Odile Demange] : « Le problème du livre qui fait que c'est difficile de rentrer dedans, c'est que la traduction n'est pas bonne. Parce que quand on tombe sur un bonhomme qui dit "J'y ai été une paire de fois" pour traduire "*a couple of times*", excusez-moi, il n'y a pas besoin d'être bilingue, il y a un problème. (...) Il y a parfois des mots très, très bizarres. (...) Tu as l'impression que ça a été traduit par, tu sais, une sorte d'instrument, le traducteur de Google, mot à mot, et je trouve que vraiment, Robert Laffont ne devrait pas se permettre des choses comme ça. (...) Moyennant quoi, il faut faire un tout petit effort pour passer cette langue qui en plus est bourrée d'adjectifs, qui n'est pas une langue extrêmement moderne. Mais

³⁰ Concernant *Snuff* (Chuck Palahniuk, Sonatine, 2012, traduction de Claro), émission du 30 septembre 2012.

³¹ Concernant *Une fille, qui danse* (*The Sense of an Ending*, Julian Barnes, Mercure de France, 2013, traduction de Jean-Pierre Aoustin), émission du 6 janvier 2013.

³² Concernant *Blogs de Chine* (Han Han, Gallimard, 2012, traduction d'Hervé Denès), émission du 25 novembre 2012.

³³ Concernant *Fille de la campagne* (*Country Girl*, Edna O'Brien, Sabine Wespieser Éditeur, traduction de Pierre-Emmanuel Dauzat), émission du 31 mars 2013.

³⁴ Émission du 28 octobre 2012.

si vous faites un tout petit peu un effort pour rentrer dans le livre, après vous ne pouvez plus le lâcher³⁵. »

Inferno [Dan Brown, Jean-Claude Lattès, traduction de Dominique Defert et Carole Delporte] : « J’ai gardé une affection particulière pour la page 20, je cite de mémoire cette phrase merveilleuse : “La Fiat s’arracha au bitume dans un miaulement de gomme.” Ça, ça n’a jamais été fait ! [ironique] (...) Les traducteurs, les pauvres, vraiment. (...) Je pensais aux traducteurs dans le bunker³⁶. Il y avait des phrases réjouissantes : “Quand elle courait, sa queue de cheval faisait du hula-hoop.” Ce n’est pas du français, ce n’est pas de l’anglais. “L’adrénaline qui inondait son métabolisme tenait la dragée haute aux somnifères.” Ça, c’est l’effet bunker ! [ironique] »

À moi seul bien des personnages [In *One Person*, John Irving, 2013, Seuil, traduction de Josée Kamoun et Olivier Grenot] : « C’est merveilleusement bien traduit. Il y a un rythme, il y a une voix, on est tout de suite pris. Franchement, c’est autre chose que les gens du bunker³⁷. »

Dans les émissions consacrées au théâtre, cinq pièces (sur les 14 œuvres étrangères considérées) donnent lieu à une appréciation quant à la qualité de leur traduction. Elles sont globalement plus développées :

Le retour [*The Homecoming*, Harold Pinter, Théâtre de l’Odéon, traduction de Philippe Djian] :

- « Bonne traduction de Djian, un peu âpre.
- Oui, c’est curieux, elle épaissit un peu Pinter, parce que Pinter est souvent plus fluide que ça, et là, ça devient un peu plus épais, mais c’est pas mal du tout³⁸. »

Que la noce commence [texte adapté par Didier Bezace et Jean-Louis Benoît, Théâtre de la Commune, d’après le film de Horatiu Malaele *Au diable Staline, vive les mariés ! (Nunta muta, 2008)*] : « On a l’impression qu’ils ont traduit les sous-titres. Qu’ils ont repris le fil des sous-titres et c’est tout. Ça manque de matière et de texte³⁹. »

³⁵ Émission du 31 mars 2013.

³⁶ Référence aux conditions dans lesquelles le roman a été traduit, évoquées par plusieurs médias de façon sensationnaliste à sa sortie dans le cadre d’une promotion visiblement bien orchestrée par l’éditeur. Voir par exemple Fabrice Pliskin, « “J’ai traduit Dan Brown dans un bunker, il y avait deux gardes armés” », *BibliObs*, 31 mai 2013, consultable sur : <http://bibliobs.nouvelobs.com/actualites/20130514.OBS9008/j-ai-traduit-dan-brown-dans-un-bunker-il-y-avait-deux-gardes-armes.html>.

³⁷ Émission du 19 mai 2013.

³⁸ Émission du 11 novembre 2012.

³⁹ Émission du 23 décembre 2012.

Troilus et Cressida [*Troilus and Cressida*, William Shakespeare, Comédie Française, traduction d'André Markowicz] : « La pièce telle qu'elle est traduite par M. Markowicz – qui la traduit de façon élégante, d'ailleurs, mais peut-être un peu lourde – n'est pas tout à fait exaltante. (...) Je pense qu'il y a quelque chose qui est fait d'une façon absolument remarquable et qui en même temps pèse sur le spectacle – en tout cas, qui a pesé pour moi – c'est la traduction extrêmement scrupuleuse d'André Markowicz. (...) Je pense que cette précision très lucide et exceptionnelle de la traduction fait que c'est très compliqué pour les acteurs et c'est très compliqué pour nous de nous laisser emporter par le mouvement⁴⁰. »

L'importance d'être sérieux [*The Importance of Being Earnest*, Oscar Wilde, Théâtre Montparnasse, traduction de Jean-Marie Besset] :

- « Cette pièce qui a été revue, corrigée, remise au goût du jour par Jean-Marie Besset (...).
- Oui, remis au goût du jour avec parfois des “oh, putain !” que je ne trouve pas forcément nécessaires. Mais c'est vif, c'est enlevé, il sait adapter, Besset. Il le tire en effet un peu vers Guitry. Il essaie tout de même de ne pas faire qu'une suite de formules, qu'une suite d'aphorismes. (...)
- Je trouve que Besset a enlevé le côté “collection de bons mots”. (...)
- Le titre est une très mauvaise idée. (...) “L'importance d'être sérieux”, ça ne veut pas admettre (...) qu'il y a un jeu de mot dans le texte. Besset dit “il n'y a pas de jeu de mots dans ‘L'importance d'être Constant’”, or il y a bel et bien un jeu de mots, puisque “*earnest*” veut dire effectivement “constant”, “fidèle⁴¹”. »

Rituel pour une métamorphose [*Ṭuqūs al-iṣārāt wa-al-taḥawwulāt*, Saadallah Wannous, Comédie Française, traduction de Rania Samara] : « [Une traduction antérieure est évoquée et louée par comparaison à celle-ci.] La traduction n'est pas très heureuse. (...) Ce n'est pas admirablement traduit. Enfin je le suppose, je ne parle évidemment pas arabe⁴². »

Enfin, dans les émissions « cinéma », la seule remarque émise concernant une adaptation porte sur *Poussières dans le vent* (*Lien Lien Fong Chen*, Hou Hsiao-Hsien, 1986), ressorti en France en 2012 : « La seule petite réserve que j'ai, c'est le sous-titrage, qui est quand même bourré de fautes, mais j'ai jamais vu ça, quoi. Incroyable ! Il manque des mots, il y a des lettres inversées⁴³. »

⁴⁰ Émission du 3 mars 2013.

⁴¹ Émission du 12 mai 2013.

⁴² Émission du 9 juin 2013.

⁴³ Émission du 12 août 2012.

À l'instar des apparitions sporadiques de la traduction dans les débats littéraires et théâtraux des critiques du « Masque et la plume », tous les films évoqués dans l'émission ne méritent peut-être pas un commentaire détaillé de leur adaptation. Néanmoins, on peut s'étonner de l'absence quasi totale de mention de l'adaptation sur une année complète, si ce n'est dans un cas de sous-titres manifestement très mauvais pour *Poussières dans le vent*.

Ainsi, dans l'émission du 27 janvier 2013, l'un des critiques s'enflamme au sujet de *Django Unchained* (Quentin Tarantino, 2012) et souligne la virtuosité des dialogues prêtés au personnage qu'y interprète Christoph Waltz : « des dialogues hyper-littéraires », « [Tarantino] ose Goldoni », « c'est absolument jubilatoire », « c'est un pur film de rhétorique », « [le discours] devient une arme incroyable ». Curieusement pourtant, pas un mot n'est consacré à leur restitution en sous-titrage (par Henri Béhar) ou en doublage (par Pierre Arson, distingué pour son travail par l'un des Prix du doublage de l'ATAA en 2014⁴⁴). Les critiques s'intéressent dans la même émission à *Zero Dark Thirty* (Kathryn Bigelow, 2012). Ce film, dont l'adaptation a valu à Maï Boiron de recevoir l'un des prix du sous-titrage décernés par l'ATAA en 2013⁴⁵, regorge d'échanges techniques et spécialisés dans un contexte militaire. L'adaptatrice a d'ailleurs travaillé conjointement avec un expert pour garantir la justesse de ses sous-titres. Il est permis de douter que l'ensemble des critiques intervenant dans l'émission aient été en mesure de suivre intégralement ces dialogues sans, à tout le moins, la « béquille » des sous-titres, qui restituent avec précision et fluidité des dialogues originaux difficiles. Là encore, toutefois, aucun d'entre eux n'évoque le sous-titrage de l'œuvre.

Au-delà même de ces deux œuvres, on retire en creux l'impression que tous les critiques du « Masque et la plume » sont parfaitement à même de suivre tous les films étrangers qu'ils sont amenés à voir. Le niveau de connaissance des langues – de toutes les langues – aurait-il à ce point progressé en France ? Tout linguiste, même en herbe, le sait : c'est une chose d'avoir l'impression de comprendre parfaitement les dialogues originaux d'un film avec le concours d'un bon sous-titrage, c'en est une autre d'en saisir parfaitement chaque nuance sans aucune aide. Les termes spécialisés, les expressions rares, les régionalismes, les accents inhabituels, les références culturelles pointues, le débit rapide des acteurs et leurs défauts d'articulation ou encore les éventuels bruits qui parasitent les dialogues sont autant d'obstacles à la pleine compréhension d'une langue dont on n'est pas un locuteur natif. Il y a une vingtaine d'années, l'adaptateur Éric Kahane déclarait pour sa part, assez sévèrement :

⁴⁴ Voir « Prix du sous-titrage et du doublage 2013-2014 : le palmarès », 27 janvier 2014, billet publié sur le blog de l'ATAA, <http://www.ataa.fr/blog/prix-du-sous-titrage-et-du-doublage-2013-2014-le-palmares/>.

⁴⁵ Voir « Prix du sous-titrage et du doublage 2012-2013 : le palmarès », 4 avril 2013, billet publié sur le blog de l'ATAA, <http://www.ataa.fr/blog/prix-du-sous-titrage-et-du-doublage-2012-2013-le-palmares/>.

« La critique de cinéma en France se fait un point d'honneur à voir les films en version originale sous-titrée et, quelquefois, parce qu'ils sont trop pressés pour attendre le sous-titrage, les journalistes voient le film en anglais et vous pouvez être sûr que dans 99 % des cas, ils disent que c'est un film bavard, avec des longs tunnels, etc. Alors que c'est tout simplement parce qu'ils n'ont pas compris⁴⁶. »

Comme le montre le rapide recensement effectué plus haut, certains critiques commentent parfois de façon ciblée les traductions littéraires et théâtrales. Contrairement à une tendance désolante qui veut que l'on mentionne la traduction d'une œuvre littéraire essentiellement pour la dénigrer⁴⁷, les participants au « Masque » identifient non seulement les points faibles, mais aussi les points forts des traductions qu'ils examinent. Tout comme les critiques livrent leur avis sur la traduction française d'un roman ou l'adaptation en français d'une pièce, tout comme cet élément entre parfois en ligne de compte dans leur opinion générale de l'œuvre, tout comme ils livrent de temps à autre à leurs auditeurs un avis sur la version de l'œuvre qui sera accessible au grand public (et non sur l'œuvre originale, sauf exception), on ne voit pas pourquoi la qualité de l'adaptation sous-titrée ou doublée n'entrerait pas en ligne de compte dans l'appréciation donnée d'une œuvre cinématographique.

Certes, un roman n'est composé que de texte, de sorte que le poids de la réussite de l'œuvre à l'étranger repose grandement sur la qualité de sa traduction, tandis qu'au cinéma, les spectateurs peuvent apprécier aussi la qualité de l'image, les cadrages, le montage, le jeu des acteurs, la musique, etc. Ce point est indéniable, mais les critiques du « Masque » ne se privent pas de donner leur avis sur les mérites d'une traduction théâtrale, art qui ne repose pas, lui non plus, et de loin, uniquement sur un texte : la mise en scène, la scénographie ou encore le jeu des comédiens y ont toute leur importance également.

En cinéma plus encore qu'en littérature, on le voit, les œuvres sont critiquées comme des œuvres étrangères, et non comme des œuvres traduites. Pourquoi ?

⁴⁶ Gérard Grugeau, « Entretien avec Éric Kahane – Profession : adaptateur », *24 images*, n° 65, 1993, p. 30.

⁴⁷ À ce sujet, voir par exemple la lettre adressée par la traductrice littéraire Florence Herbulot au magazine *Lire* : « Les critiques lisent un texte en français, et lui attribuent toutes les qualités de la langue étrangère – qu'ils n'ont en général pas lue. Je remarque bien que vous respectez les mentions légales et citez le nom des personnes dont le travail (de traduction) a permis à ces rédacteurs de profiter au mieux des ouvrages. Par ailleurs, si ces traductions n'étaient pas satisfaisantes, nous en serions dûment informés par quelques phrases assassines. Seulement voilà, elles sont bonnes, donc elles disparaissent et personne n'en parle plus. » (Courrier des lecteurs, *Lire*, n° 412, janvier 2013, p. 6.)

Les raisons de l'absence

Hypothèse n° 1 : la sempiternelle « invisibilité » des traductions ?

L'invisibilité d'une traduction est souvent considérée comme un signe de sa qualité : la bonne traduction est, dit-on, celle qui ne « sent pas » la traduction, celle que l'on ne voit pas. Faut-il en conclure que, si l'ensemble des sous-titrages et des doublages présentés dans les salles françaises disparaissent corps et biens de la critique cinématographique, c'est parce qu'ils sont tous irréprochables ?

Je me garderai bien de répondre de façon catégorique à cette question, mais il me semble que la traduction/adaptation audiovisuelle est justement l'une des formes de traduction les plus ostensibles, même lorsqu'elle est d'excellente qualité. Que l'on considère les sous-titres qui occupent le bas de l'écran ou le remplacement des voix originales par celles de comédiens de langue française, il est impossible de se méprendre sur le statut d'un film adapté, quelle que soit la fluidité des sous-titres ou la qualité du synchronisme des dialogues. Yves Gambier rappelle en outre que le sous-titrage en tant que traduction possède une visibilité toute particulière :

« Les sous-titres sont quasi automatiquement perçus comme “traduction” par le spectateur ordinaire [...]. De fait, les sous-titres fonctionnent souvent comme “traduction” à cause des deux langues en présence, à cause des deux codes juxtaposés (oral/écrit), à cause de la convention (dans nos pays) qui fait qu'on rattache la ou les deux lignes en bas d'un petit ou grand écran à de la “traduction” (inter-linguistique)⁴⁸. »

En outre, à l'inverse du roman traduit que le critique tient entre les mains ou de la pièce traduite vue au théâtre, qui se présentent généralement comme des recreations intégrales de l'œuvre source dans la langue cible, le film traduit conserve aux yeux du spectateur la grande majorité de ses éléments originaux (montage, cadrages, musique originale, acteurs et même dialogues originaux dans le cas du sous-titrage, etc.). La traduction/adaptation est dès lors comparable à une greffe qui prend ou ne prend pas dans l'environnement cinématographique considéré, mais constitue dans tous les cas un ajout, une modification de celui-ci qu'il semble difficile d'ignorer complètement.

⁴⁸ Yves Gambier, « Tradaptation cinématographique », dans Pilar Orero (dir.), *Topics in Audiovisual Translation*, Amsterdam/Philadelphie, John Benjamins Publishing Company, 2004, p. 176.

Hypothèse n° 2 : l'omniprésence de la traduction/adaptation audiovisuelle ?

La piste de l'invisibilité ne semblant guère probante, peut-être faut-il chercher au contraire du côté de l'omniprésence du sous-titrage et du doublage dans le paysage cinématographique et audiovisuel français. Le marché français est réputé pour la force de ses productions nationales ; néanmoins, les chiffres du CNC⁴⁹ rappellent que, sur 615 films sortis dans les salles en 2012, à peine la moitié (296) étaient des productions françaises (ou des coproductions avec la France, que celle-ci y soit minoritaire ou majoritaire). S'il est difficile d'évaluer précisément la place des versions originales en français sur les écrans (la Belgique, la Suisse ou le Canada, entre autres, étant susceptibles d'exporter des films de langue française ne nécessitant pas la réalisation d'une traduction en vue de leur distribution), ce pourcentage donne néanmoins un ordre de grandeur : la moitié environ des films distribués sur le territoire français est d'origine et – probablement – de langue étrangères. Sur le petit écran, la fiction étrangère occupait en 2012 61,6 % des soirées de fiction, l'offre de fiction étrangère poursuivant une progression entamée plusieurs années auparavant⁵⁰.

Cette omniprésence de la traduction/adaptation audiovisuelle semble avoir fini par provoquer sa banalisation. Gageons donc que, contrairement à leurs prédécesseurs des années 1930, confrontés à une « nouveauté » (l'apparition récente des films parlants et, partant, de différentes modalités de traduction de leurs dialogues), les critiques des années 2010 n'estiment plus nécessaire de se prononcer sur une composante des films qu'ils ne remarquent même plus, tant elle est entrée dans les mœurs cinématographiques et télévisuelles.

Hypothèse n° 3 : une mauvaise réputation ?

L'adage éculé qui assimile la traduction à une trahison a la vie dure et le 7^e Art n'échappe pas à la suspicion générale qui frappe toute forme de traduction. Partisans du doublage comme du sous-titrage trouvent depuis toujours les pires défauts à la forme de traduction audiovisuelle qui n'a pas leurs faveurs, et l'infidélité fait partie des reproches les plus courants dans ce domaine⁵¹ (dialogues incom-

⁴⁹ « Fréquentation des salles de cinéma », tableau statistique mis en ligne par le Centre national du cinéma et de l'image animée, consultable à l'adresse suivante : <http://www.cnc.fr/web/fr/statistiques-par-secteurs>

⁵⁰ « Les programmes audiovisuels – Production, diffusion, audience, exportation, économie de la télévision... », *Les dossiers du CNC*, n° 328, novembre 2013, Paris, Centre national du cinéma et de l'image animée, p. 44, consultable à l'adresse suivante : <http://cnc.fr/web/fr/dossier/-/ressources/4292972>

⁵¹ Voir par exemple Pierre Langlais, « Pourquoi la France double-t-elle tout le monde ? », *Slate.fr*, 4 mars 2010, consultable sur <http://www.slate.fr/story/18195/pourquoi-la-france-double-t-elle-tout-le-monde>.

plets et références culturelles adaptées dans le cas du sous-titrage, dialogues modifiés, voire censurés, dans celui du doublage). Il est généralement admis, selon une formule elle aussi devenue un cliché, que la traduction est « un mal nécessaire » pour la diffusion des films au-delà de leur territoire d'origine, mais il semble que les sentiments que l'on lui voue n'aillent pas au-delà de la tolérance.

Même si cette dimension est quelque peu anecdotique, il faut avouer que les noms donnés en français aux techniques d'adaptation des films n'incitent pas non plus à leur porter une grande considération : « doublage » évoque la pâle copie, les « envers » et le « faux métal » pour reprendre la remarque de Jean Laury citée plus haut, ou, si l'on suit Jacques Becker, le sens argotique de « doubler », « trahir »⁵² ; quant au « sous-titrage », il renvoie à quelque chose d'inférieur. Dans les deux cas, la traduction/adaptation est, au mieux, secondaire, au pire, méprisable. Et donc, ignorée. En fin de compte, on en revient à la formule de Georges Mounin qui récapitulait de façon lapidaire que « tous les arguments contre la traduction se résument en un seul : elle n'est pas l'original⁵³ ».

Hypothèse n° 4 : un désintérêt généralisé ?

Ajoutons que même dans de hauts lieux de la cinéphilie, l'adaptation des films (généralement en sous-titrage) est traitée avec une grande désinvolture, ce qui n'encourage sans doute guère sa valorisation. Les responsables n'en sont cette fois pas les médias ou la critique cinématographique, mais bien les grandes institutions consacrées au cinéma, qui se préoccupent peu de la qualité des adaptations qu'elles projettent. Les sous-titrages diffusés à la Cinémathèque française sont régulièrement montrés du doigt pour leurs insuffisances. Samuel Bréan notait ainsi, en 2012, au sujet de la rétrospective consacrée à Edgar G. Ulmer :

« La qualité des sous-titres de la Cinémathèque française (systématiquement non signés) est hélas un problème récurrent. Dans le cas de la rétrospective Ulmer, *Le Chat noir* et *Le Bandit*, ressortis en 2005 par le Théâtre du Temple, sont montrés dans des copies sous-titrées, ainsi que *Detour* (sorti en France en 1990). Dans le cas de copies non sous-titrées en français (ou dotées de sous-titres français incomplets, comme pour la copie belge d'époque de *Girls in Chains*), les films sont accompagnés de sous-titres électroniques qui ne sont généralement pas d'un niveau professionnel : style maladroit ou inapproprié (« ça ne le fait pas », dans un film de 1946), fautes d'accord, de ponctuation, mauvais découpage d'une ligne ou

⁵² Jacques Becker, « Film doublé = film trahi », *L'Écran français*, n° 2, 11 juillet 1945, p. 3.

⁵³ Georges Mounin, *Les Belles Infidèles*, Paris, Les Cahiers du Sud, 1955, p. 7.

d'un sous-titre à l'autre, inscriptions à l'écran non traduites, répliques manquantes⁵⁴... »

Bernard Eisenschitz relatait pour sa part en 2011, toujours au sujet de la Cinémathèque française :

« Je me souviens d'une rétrospective japonaise qui avait été assez scandaleuse parce qu'ils étaient partis des sous-titres anglais, qui eux-mêmes avaient été faits par des Japonais dans de mauvaises conditions. Petit à petit, il avait fallu faire appel à des traducteurs japonais, devant les protestations, les décalages évidents, etc.

Et je me souviens même de films américains dans une rétrospective d'Anthony Mann où il avait fallu à un moment interrompre la traduction parce que celui qui servait les sous-titres – puisqu'ils sont envoyés en direct, les sous-titres électroniques – était complètement perdu. Il n'arrivait pas à entendre la bande-son et il ne savait plus où il en était. Donc la projection s'est arrêtée avant de reprendre⁵⁵. »

Les festivals, autres lieux voués à l'amour du cinéma, quelle que soit leur envergure, n'accordent souvent que peu de budget (quand ils en accordent un) à l'adaptation des films qu'ils projettent, ce qui conduit également à des résultats catastrophiques pour les spectateurs. Exemple parmi tant d'autres, on peut lire un compte rendu accablant du sous-titrage des films indiens présentés en 2011 dans le cadre du festival Cinérail sur *L'impossible blog ciné*, sous le titre évocateur : « Je suis alimenté vers le haut par les sous-titres pourris du Festival Cinérail ! Bollywood mérite mieux que ça⁵⁶ ! » De son côté, si la presse spécialisée n'évoque que très rarement, on l'a vu, la qualité des adaptations des sorties en salles, elle relève ponctuellement, pour la déplorer, l'absence de sous-titres (en français ou dans une autre langue) dans le cadre de comptes rendus de festivals. Gilles Ciment relevait ainsi en 2006, au sujet du Festival international du film d'animation d'Annecy :

« On regrettera encore une fois la généralisation des projections au format vidéo dans un festival d'ampleur internationale, mais un autre travers devient une

⁵⁴ Samuel Bréan et Anne-Lise Weidmann, « Actualité du yiddish », article publié le 27 juillet 2012 sur le blog de l'ATAA et consultable à l'adresse suivante : <http://www.ataa.fr/blog/actualite-du-yiddish/>.

⁵⁵ Compte rendu d'une intervention donnée dans le cadre de la formation « VO-VF : sous-titrage et doublage » à destination du corps enseignant donnée le 18 mars 2011 pour Cinémas indépendants parisiens, consultable en ligne à l'adresse suivante : http://www.cinép.org/site/pages/archives/formations_thematiques/formation_vovf/sous_titrage.pdf

⁵⁶ David Tredler, « Je suis alimenté vers le haut par les sous-titres pourris du Festival Cinérail ! Bollywood mérite mieux que ça ! », article publié sur *L'impossible blog ciné* le 22 mars 2011, consultable à l'adresse suivante : <http://limpossibleblogcine.blogspot.fr/2011/03/je-suis-alimente-vers-le-haut-par-les.html>

habitude : les présentations de films sous-titrés uniquement en anglais, jusque dans la compétition officielle – ce fut le cas pour deux des cinq longs métrages et pour huit courts (soit un sur sept). Qui ne comprend ni le japonais (par exemple) ni la langue de Shakespeare ne peut donc profiter pleinement des projections en cause. À l’heure où le sous-titrage électronique se répand (même un festival comme celui de La Rochelle en est équipé), il est incompréhensible qu’un festival majeur se dispense ainsi de sous-titres dans la langue du public local⁵⁷. »

Après tout, si même la Cinémathèque française et les festivals prestigieux font aussi peu de cas de la qualité des sous-titrages, qui pourrait trouver utile de s’en soucier ? À croire que la mauvaise qualité de certaines adaptations (voire l’absence de traduction) est devenue une fatalité à laquelle il faut se résoudre, comme si l’important était les films, et non leurs conditions de réception par le plus grand nombre.

Une critique des adaptations, pourquoi ?

Et si, malgré sa banalisation, sa mauvaise réputation et le peu d’intérêt qu’elle suscite, la traduction/adaptation audiovisuelle méritait qu’on s’intéresse à elle ?

Revenons à nouveau quelques années en arrière. En 1951, Henry Magnan s’offusquait dans *Le Monde* d’une restriction d’accès appliquée aux projections d’*Autant en emporte le vent* (*Gone with the Wind*, Victor Fleming, 1939) dans un cinéma parisien⁵⁸ :

« Pourquoi donc la Metro-Godwyn-Mayer a-t-elle donné des ordres à la direction du Rex pour empêcher que les critiques ne puissent juger de la qualité d’*Autant en emporte le vent* en version française sur simple présentation de leur carte professionnelle ? Cette firme s’imagine-t-elle que nous dépasserions nos droits en informant l’immense majorité du public de la valeur d’une version doublée qu’il est appelé à voir en province et dans les circuits parisiens ? »

L’argument, qui vaut également pour la « valeur » d’une version sous-titrée, me semble plein de bon sens. La critique cinématographique remplit plusieurs fonctions et, outre le plaisir cinéphilique et intellectuel qu’il peut y avoir à lire l’analyse d’une œuvre, lecteurs ou auditeurs de critiques les consultent *aussi*, au moins en partie, pour leur rôle prescripteur, afin d’orienter leur choix dans l’offre

⁵⁷ Gilles Ciment, « Annecy 2006 », *Positif*, n° 545-546, juillet-août 2006, p. 152. La situation n’avait pas évolué en 2011, puisque Gilles Ciment notait alors : « On regrettera également le nombre de films non sous-titrés, ou présentés uniquement en version anglaise, procédé indigne d’un grand festival » (Gilles Ciment et Bernard Génin, « Annecy 2011 : cinéma d’animation », *Positif*, n° 607, septembre 2011, p. 71).

⁵⁸ Henry Magnan, « La version française d’*Autant en emporte le vent* », *Le Monde*, 12 janvier 1951.

des films qui sortent en salles chaque semaine (une douzaine en moyenne pour les seules sorties en exclusivité).

Si une bonne adaptation ne saurait transformer un navet en chef-d'œuvre, on estime généralement qu'un bon film risque d'être gâché par un sous-titrage ou un doublage de mauvaise qualité. Ces dernières années, certains cinéastes se sont fait l'écho de la valeur ajoutée de l'adaptation dans la distribution des œuvres⁵⁹, d'autres ont exprimé leurs interrogations quant la pertinence de tel ou tel mode d'adaptation pour leurs films⁶⁰. La récente mobilisation de grands noms du cinéma français en soutien aux auteurs de sous-titres de langue anglaise confrontés à une nouvelle dégradation de leurs conditions de travail⁶¹ témoigne de la même prise de conscience (encore trop rare) : sans adaptation en sous-titrage ou en doublage, aucune œuvre ne circulerait au-delà de son territoire linguistique d'origine.

Enfin, s'il faut avancer un dernier argument en faveur de la prise en compte des adaptations dans la critique des films, c'est sans doute que le sous-titrage et le doublage sont une question de cinéma. Ils sont intimement liés au montage, au son, à l'image, au rythme du film et à sa tonalité, au jeu, à la gestuelle et à la voix des acteurs. Au sujet du sous-titrage, Bernard Eisenschitz note :

« [L]e sous-titrage – la traduction écrite d'un langage sonore – est avant tout, bien sûr, affaire de... traduction, mais aussi, de manière essentielle, fonction du montage, et fonction *de* montage. Un rythme peut être donné ou cassé par la succession trop rapide ou trop lente des titres, l'absence de respiration, la contrainte à une lecture trop longue, trop découpée ou trop brève. Il peut être brisé par le non-respect des changements de plan, qui représentent le geste premier du montage. La première règle qu'apprenaient les traducteurs-sous-titres était qu'un sous-titre ne doit pas passer sur deux plans (entre autres parce qu'il donne alors l'impression d'être lu deux fois). Le respect aveugle de cette règle peut être tout aussi nocif : dans un film dont le texte est composé d'informations et dont le montage suit la mode hachée généralisée par les clips dans les années 1980, obli-

⁵⁹ Voir par exemple Heather Murphy, « Oscar noms not lost in translation - Del Toro, Iñárritu learn importance of subtitles », *Variety*, 14 février 2007, consultable sur : <http://www.variety.com/article/VR1117959519?refcatid=1043> ; Naman Ramachandran, « English Subtitles Can Make or Break an Indian Film », *Variety*, 16 mai 2013, consultable sur : <http://variety.com/2013/film/international/indian-cinema-subtitles-1200477161/>

⁶⁰ Voir par exemple « Tarantino enrôle Brad Pitt », *Première*, n° 390, août 2009 ; « Conférence de presse : "Notre musique" », compte rendu publié le 18 mai 2004 sur le site officiel du Festival de Cannes et consultable sur : <http://www.festival-cannes.fr/fr/article/41625.html> ; Jonathan Rosenbaum, « Regis Filmmaker's Dialogue: Jim Jarmusch », dans Ludvig Hertzberg (dir.), *Jim Jarmusch: Interviews*, Jackson, University Press of Mississippi, 2001, p. 111-132 et notamment p. 120.

⁶¹ Voir par exemple « À mauvais sous-titrage, mauvais film ? », *lepoint.fr*, 8 avril 2014, consultable sur : http://www.lepoint.fr/culture/a-mauvais-sous-titrage-film-mediocre-08-04-2014-1810173_3.php

ger à une lecture aussi saccadée relèverait d'un pari stupide (nous en avons fait, Robert Louit et moi, l'expérience déprimante sur le *JFK* d'Oliver Stone, 1991)⁶². »

Une adaptation en sous-titrage ou en doublage est indissociable de l'œuvre qu'elle traduit. Étudier une liste de sous-titres ou un relevé de dialogues doublés pour les comparer aux dialogues originaux réplique après réplique « sur le papier » n'a qu'un intérêt très limité si l'on ne tient pas compte de l'environnement cinématographique dans lequel ils prennent place. La traduction de telle ou telle réplique est en effet fonction d'un grand nombre d'éléments et pas seulement du dialogue original, qui est peut-être le plus évident d'entre eux. Le montage joue un rôle, la règle du non-passage des changements de plan en sous-titrage conditionnant fortement le découpage du texte de la traduction. Le cadrage n'est pas sans incidences : selon que le personnage est à l'écran ou non, filmé de face en gros plan ou de trois-quarts dos de loin, la contrainte de synchronisme ne sera pas la même en doublage ; quant à l'auteur de sous-titres, il choisira peut-être de découper une phrase en deux sous-titres d'une ligne au lieu d'un sous-titre de deux lignes si la ligne du haut risque d'empiéter sur un détail important de l'image ou simplement de gêner la beauté d'un plan. Le débit de parole des acteurs est intimement lié à la contrainte de la lisibilité en sous-titrage ; leurs gestes et mouvements sont également pris en compte dans l'écriture de l'adaptation. La présence éventuelle d'inscriptions à l'écran en même temps que les dialogues peut conduire à des dilemmes de traduction (que faut-il sous-titrer alors ?). Décortiquer les sous-titres ou les dialogues doublés un par un, en arrêt sur images, reviendrait à perdre de vue la globalité de l'œuvre et les particularités du média cinématographique, toujours en mouvement.

« La critique d'une traduction est [...] celle d'un texte qui, lui-même, résulte d'un travail d'ordre critique », écrivait Antoine Berman, plaidant pour une critique des traductions littéraires⁶³. De la même façon, l'adaptation est probablement la seule étape, au stade de la distribution du film, au cours de laquelle l'œuvre est à nouveau décortiquée plan par plan et réplique par réplique par un professionnel, comme elle a pu l'être au cours de sa fabrication. Au-delà même des contraintes propres au sous-titrage et au doublage évoquées ci-dessus, le travail d'adaptation nécessite un questionnement constant sur les intentions du réalisateur, sur le sens du montage, le sous-texte et la cohérence des dialogues, l'effet recherché dans l'emploi de tel ou tel terme, le public visé, ainsi que la construction des personnages. De ce questionnement – et des réponses apportées par l'adaptateur – dépend la prise de la « greffe » évoquée plus haut dans cet organisme unique qu'est le film. C'est lorsqu'elle se fait dans le respect de l'œuvre et à son service qu'elle sert le film et permet sa rencontre avec le public.

⁶² Bernard Eisenschitz, « Sous-titrage mon beau souci – Notes sur une pratique », *Mise au point*, n° 5, 2013, consultable à l'adresse suivante : <http://map.revues.org/1481>

⁶³ Antoine Berman, *Pour une critique des traductions : John Donne*, Paris, Gallimard, 1995, p. 41.

Une critique des adaptations, comment ?

Si l'on admet l'intérêt potentiel d'une critique des traductions audiovisuelles, il faut se pencher sur les conditions de son existence. Le but n'est pas de proposer une méthodologie à proprement parler, mais d'évoquer quelques pistes et prérequis.

Sortir du débat « VOST contre VF »

Il reste à écrire une histoire de la cinéphilie du point de vue de ses rapports houleux avec les modes de traduction des films. Les versions doublées semblent avoir été évacuées du débat sur les mérites des œuvres cinématographiques, comme si seule la version originale sous-titrée était digne de considération, le doublage gâchant « par définition » la pureté et l'intégrité de l'œuvre originale. La France est pourtant un territoire d'exploitation des films où sous-titrage et doublage cohabitent de longue date, et où les pratiques et les demandes du public sont variées. Une enquête commandée en 2006 par le CNC sur le public des cinémas Art et Essai aboutissait ainsi au constat suivant :

« Les spectateurs associent fortement la notion d'Art et Essai à la version originale, seul moyen d'appréhender l'œuvre originale. Pour un film d'Art et Essai, les spectateurs choisissent en très grande majorité la version originale. À l'inverse, la même proportion de ces spectateurs peuvent choisir la version doublée pour les films grand public.

Les seules réserves vis-à-vis de la version originale concernent les films mal sous-titrés ou non sous-titrés et les films destinés à un public d'enfants⁶⁴. »

Il est frappant, au passage, que le premier paragraphe évoque « la version originale » (comme si elle était vue sans sous-titres), tandis que le second vient souligner la nécessité, justement, d'un sous-titrage (de qualité).

D'une manière générale, doublage et sous-titrage bénéficient d'un ancrage très fort dans les habitudes cinéphiliques françaises. S'il existe des analyses fines et intéressantes des mérites respectifs du sous-titrage et du doublage, la pratique des spectateurs dépend surtout, en dernier ressort, des goûts et ressentis de chacun et est contrainte par l'offre en présence dans les salles (ou à la télévision). Il y a quelques années, le débat « VOST contre VF » se retrouvait ainsi dans une série d'été du *Figaro* aux côtés d'autres débats aussi passionnants que « golf ou pé-

⁶⁴ « Perceptions du public des cinémas Art et Essai. Analyse qualitative », Centre national de la cinématographie, 2006, p. 24, étude disponible à l'adresse suivante : <http://www.cnc.fr/web/fr/publications/-/ressources/20148>

tanque », « glace ou sorbet » et « juilletistes ou aoûtistes⁶⁵ ». Un signe, peut-être, que le débat est, sinon épuisé, probablement difficile à trancher autrement qu'en termes de préférences...

Dès lors, peut-être serait-il temps de réintégrer le doublage dans le discours sur le cinéma qui s'adresse au grand public, potentiellement consommateur de VOST comme de VF. Car pour l'heure, les propos de Pierre-François Caillé, qui datent pourtant de plus d'un demi-siècle, semblent toujours d'actualité : « Les critiques cinématographiques en sont restés à leurs premières impressions du temps où les films doublés étaient en général exécrables à tous points de vue. Depuis, ils ne vont plus voir que les versions originales, se contentant de répéter avec les snobs ou gens sincères : “Je n'irai jamais voir un doublage⁶⁶.” » Si, au-delà des préférences épidermiques de chacun, il y a effectivement matière à éreinter ou à louer tel ou tel doublage ou sous-titrage, il ne peut être que bénéfique d'en parler de façon dépassionnée et de s'interroger sur leurs mérites respectifs. Dans les deux cas, ce qui compte sans doute est la qualité de l'adaptation, la réussite de la greffe.

S'interroger sur les contraintes du sous-titrage et du doublage

Affirmer par principe qu'un sous-titrage ne traduit pas tous les dialogues ou qu'un doublage modifie les répliques du film, sans se demander d'où vient cette impression ou si elle est réellement généralisable, dénote une cruelle méconnaissance des métiers de l'adaptation. C'est sans doute l'un des principaux obstacles à un discours construit à leur sujet dans les médias grand public.

La consultation des pages du site de l'ATAA consacrées aux métiers que représente l'association⁶⁷ peut constituer un point de départ, tout comme le dialogue avec des adaptateurs professionnels (ou la lecture de *L'Écran traduit*, cela va de soi). Quoi qu'il en soit, seule une connaissance du travail d'écriture d'une adaptation et des différents métiers qui interviennent dans sa réalisation permet de comprendre ce qui fait les qualités ou les défauts d'une version française ou d'une version sous-titrée – et donc d'apprécier sa réception par le public qui la verra.

⁶⁵ Éric Neuhoff, « Duels au soleil (20) – Êtes-vous VO ou VF ? », *Le Figaro*, 16 juillet 2010, consultable sur : <http://www.lefigaro.fr/cinema/2010/08/03/03002-20100803ARTFIG00482-tes-vous-vo-ou-vf.php>

⁶⁶ Pierre-François Caillé, « Cinéma et traduction – Le traducteur devant l'écran », *Babel*, vol. 6, n° 3, 1960, p. 108.

⁶⁷ Chloé Leleu, « Sous-titrage », 2006, consultable sur : <http://www.ataa.fr/index.php/nos-metiers/sous-titrage.html> ; Aurélie Cutayar et André Mourgue, « Doublage », 2006, consultable sur : <http://www.ataa.fr/index.php/nos-metiers/doublage.html>.

C'est l'une des ambitions des Prix du sous-titrage et du doublage créés en 2011 par l'ATAA que de promouvoir une meilleure connaissance des métiers de la traduction/adaptation audiovisuelle. S'il ne fournit pas à proprement parler une « grille » d'évaluation pour apprécier la qualité d'un sous-titrage ou d'un doublage, le règlement des Prix esquisse des critères pour ce faire. Les paramètres retenus pour évaluer la qualité d'un sous-titrage sont la qualité du français, le respect des niveaux de langue, l'absence de contresens, le respect de la culture d'origine du film, le rendu des jeux de mots, l'orthographe, la fluidité, la lisibilité et la rigueur technique (repérage). Concernant le doublage, sont citées la fidélité au sens des dialogues de la version originale, la fluidité des dialogues, la qualité du français et celle du synchronisme⁶⁸.

Identifier les adaptations

Sans doute parce qu'elle est indissociable de l'œuvre qu'elle restitue en français, l'adaptation d'un film est généralement désignée par un article déterminé : « le » sous-titrage de tel film ou « le » doublage de tel autre, comme s'il ne pouvait en exister qu'un. Si le coût élevé d'un doublage (détection, écriture de l'adaptation, enregistrement des voix, mixage, etc.) fait qu'une seule version doublée circule généralement pendant plusieurs décennies pour un film donné, les versions sous-titrées sont beaucoup moins durables. Au fil de son exploitation, il est probable qu'un film connaîtra plusieurs sous-titrages : sous-titres faits avec les moyens du bord pour une présentation en festival, sous-titrage professionnel commandé par l'entreprise qui distribue ensuite le film en salles, sous-titrage à bas coût pour une édition DVD (voire « *dubtitling*⁶⁹ »), nouveau sous-titrage commandé par une chaîne de télévision, ressortie du film en copie restaurée avec un sous-titrage revu et corrigé, sixième sous-titrage pour une exploitation en VoD, etc. Il est important de savoir de quelle version sous-titrée l'on parle lorsque l'on évoque l'adaptation d'un film et dans quelles conditions elle a été réalisée. Pour chaque type d'exploitation, des normes différentes sont susceptibles de s'appliquer (nombre de caractères par ligne, critère de lisibilité), les conditions pratiques peuvent être différentes (réalisation du repérage par un professionnel, mise à disposition d'un relevé fidèle des dialogues, accès à une vidéo de bonne qualité, etc.), le délai accordé à l'adaptateur varie (de quelques jours à plusieurs semaines), de même que sa rémunération (entre les tarifs très bas pratiqués par

⁶⁸ « Règlement des Prix du sous-titrage et du doublage », téléchargeable sur www.prix-ataa.fr.

⁶⁹ Le « *dubtitling* » désigne un sous-titrage réalisé non pas en traduisant les dialogues originaux, mais en retranscrivant intégralement les dialogues doublés dans des « sous-titres » sans se soucier de leur lisibilité, ni même de leur adéquation avec la version originale. Pour un exemple particulièrement frappant (et affligeant), voir l'édition DVD française d'*American Gangster* (Ridley Scott, 2007) chez Universal Pictures.

certains festivals et le tarif syndical appliqué par les grands distributeurs⁷⁰, on constate un rapport de 1 à 10 pour un travail soi-disant équivalent).

Dans un entretien donné en 2013 à *L'Écran traduit*⁷¹, Charles Vannier, directeur technique du distributeur Wild Bunch, cite trois exemples de films achetés en festival avec un sous-titrage inadéquat, qui ont dû faire l'objet d'un nouveau sous-titrage pour leur sortie dans les salles françaises. Parmi eux figure *Room 237* (Rodney Ascher, 2012) : son sous-titrage, dit-il, « a dû être fait par quelqu'un qui n'était francophone que de très loin et qui ne maîtrisait pas du tout les termes techniques. [...] D'une manière générale, le français était approximatif. Le repérage, n'en parlons pas, et la lisibilité n'était pas non plus respectée. » *Room 237* a été examiné à sa sortie par les critiques de l'émission « La Dispute », diffusée sur France Culture⁷². Antoine Guillot y indique qu'il a vu ce film à Cannes où celui-ci « n'était pas sous-titré ou sous-titré d'une manière très approximative ». Mais aucun des critiques présents ne prend la peine de signaler qu'il est distribué en salles assorti d'un nouveau sous-titrage, professionnel cette fois. Pour un film au sujet duquel les différents intervenants soulignent qu'il est difficile à suivre (indépendamment de la qualité de ses sous-titres), il aurait été utile de fournir cette précision afin de ne pas décourager les spectateurs potentiels. Ici, le défaut de prise en compte de la singularité de chaque adaptation conduit potentiellement à une mauvaise information des auditeurs.

Au-delà de la différence de qualité ou de clarté qui peut distinguer deux sous-titrages, on peut même aller jusqu'à dire que l'on ne voit pas toujours le même film, selon l'adaptation qui l'accompagne. Une vieille copie de *La Mort aux trousses* (*North by Northwest*, Alfred Hitchcock, 1959) circulait encore dans les salles françaises il y a quelques années. Ses images craquelées et tachées, ainsi que son sous-titrage très partiel au repérage hasardeux, permettent de penser qu'il s'agit d'une copie et d'un sous-titrage datant de la sortie française du film, en 1959. Les sous-titres sont très étonnants pour qui comprend les dialogues d'origine : ils ne traduisent que les éléments strictement nécessaires à la compréhension de l'intrigue d'espionnage qui forme la colonne vertébrale de ce film, aux dialogues par ailleurs abondants et souvent drôles. De l'humour des répliques prononcées par Cary Grant, des sous-entendus de certains de ses échanges avec Eva Marie Saint, rien ou très peu ne transparait dans ces sous-titres épisodiques. On se dit que *La Mort aux trousses* a dû paraître bien sérieux aux spectateurs français qui ne comprenaient pas l'anglais et l'ont vu en version originale sous-

⁷⁰ Les tarifs syndicaux publiés par le Syndicat national des auteurs et des compositeurs sont consultables sur <http://www.snac.fr/actus.htm#db>.

⁷¹ « Entretien avec Charles Vannier, directeur technique chez Wild Bunch », *L'Écran traduit*, n° 1, printemps 2013, p. 81-82, <http://ataa.fr/revue/archives/639>.

⁷² « La Dispute », une émission d'Arnaud Laporte, « Cinéma : *The Bling Ring & Room 237* », 18 juin 2013, consultable sur : <http://www.franceculture.fr/emission-la-dispute-cinema-the-bling-ring-room-237-2013-06-18>.

titrée, alors même que la version doublée « d'époque » restitue, elle, le caractère souvent léger des dialogues.

Si un doublage est moins susceptible d'être refait, car plus coûteux, il n'est cependant pas rare qu'il existe deux versions françaises réalisées à quelques décennies d'intervalle pour les films les plus anciens⁷³. Dans tous les cas, la prudence est donc de rigueur dans la désignation d'une adaptation donnée comme « le » doublage d'un film. Et il est d'autant plus pertinent de s'interroger sur la qualité d'un doublage donné dans la mesure où il accompagnera le film pendant de longues années, avec ses qualités et ses défauts.

En somme, parler des adaptations, les sortir de l'indifférence à laquelle elles sont habituellement cantonnées, mener une réflexion éclairée sur leurs défauts et s'interroger sur ce qui fait leur réussite, c'est aussi contribuer indirectement à leur qualité. En perpétuant leur invisibilité, l'absence de tout discours à destination du grand public sur la qualité des adaptations nourrit aussi le désintérêt généralisé qui les entoure, hors des cercles de professionnels de la traduction et d'universitaires spécialisés dans ce domaine. On le constate en creux lorsque l'on lit les articles régulièrement publiés dans la presse généraliste au sujet des sous-titres de séries amateurs, ou *fansubbers*⁷⁴ : la question de ce qui fait la qualité d'une adaptation sous-titrée n'est généralement pas abordée, pas plus que le point de vue des professionnels n'est sollicité. Le débat qualitatif est évacué au profit d'une focalisation sur le côté spectaculaire de la production de sous-titres « sauvages » par ces amateurs, aussi rapidement que possible après la diffusion des épisodes originaux dans leur territoire d'origine. La question de savoir si ces sous-titres servent ou desservent les œuvres qu'ils accompagnent n'est jamais posée. Aussi, en un mot comme en cent : critiquez-nous ! Mais critiquez-nous bien.

Remerciements : Samuel Bréan, Aude Carlier.

⁷³ À ce sujet, voir Pascal Laffitte, « Redoublages et doublages récents de films anciens – Explications sur deux pratiques concernant les versions françaises de films », *La Gazette du doublage*, <http://www.objectif-cinema.com/spip.php?article4736>.

⁷⁴ Derniers en date : Camille Gévaudan, « Le sprint des sous-titres », *Libération*, 14 février 2014 ; Mélanie Bourdaa et Mona Chollet, « Sous-titrage en série », *Le Monde diplomatique*, n° 721, avril 2014, p. 27.

L'auteur

Anne-Lise Weidmann exerce depuis 2003 dans la traduction audiovisuelle (sous-titrage, voice-over) et technique. Elle est membre du comité de rédaction de *L'Écran traduit* et du conseil d'administration de l'ATAA.

Dossier : Georges Sadoul, le doublage et le sous-titrage

Georges Sadoul et le film traduit

Bernard Eisenschitz

Ainsi, comme le révèle le regroupement de ces articles, Georges Sadoul s'est exprimé à plusieurs reprises sur la traduction des films : chaque fois en tant que journaliste, chroniquant dans un hebdomadaire le cinéma et les films de 1935 à 1967 sans autre interruption que la guerre et l'Occupation. Le premier étonnement peut venir de la constance de ces « papiers ». Sadoul écrit dans des contextes historiques et cinématographiques très différents, et on sait que son ton, ses préoccupations, son style, ont changé au cours des années. Cette capacité à se remettre en question tout en restant fidèle à une idée forte du cinéma est d'ailleurs une des qualités qui font qu'on le relit sans cesse avec curiosité et plaisir.

Sadoul vulgarisateur

L'intérêt de Sadoul pour le doublage et le sous-titrage tient à sa passion pour les mécanismes du cinéma, outils indispensables de l'art qui « est né sous nos yeux » (première phrase de son *Histoire du cinéma mondial*). Dès les années 1930, il mène de front une entreprise systématique de popularisation du cinéma, qu'il poursuivra parallèlement à son grand projet d'historien avec des titres comme *Le Cinéma, son art, sa technique, son économie*, *Les Merveilles du cinéma*, *Conquête du cinéma*, *De l'autre côté des caméras* et de nombreuses chroniques.

Le cinéma art populaire

Dans les articles qu'on va lire, il s'agit toujours de défendre le même argument, un argument qui n'est pas nécessairement apprécié par ses pairs, critiques parisiens ou historiens : l'intérêt respectif, à des titres divers mais sans favoritisme, de la version sous-titrée et de la version doublée. Tout au plus note-t-on la disparition dans les derniers textes de quelque accès démagogique d'anti-intellectualisme, quand il épingle en 1939 « nos esthètes de ciné-clubs » (comme s'il n'en était pas un lui-même), ou en 1945 les « intellectuels et snobs » américains qui ont fait le succès de *La Femme du boulanger* de Marcel Pagnol (ce dont il devrait leur être reconnaissant).

Cela dit, l'argumentation varie et évolue. Les temps changent en effet, considérablement. En 1939, le cinéma parlant a une petite dizaine d'années, la question de la traduction du dialogue se pose depuis peu de temps. En 1945, l'arrivée de films de nombreux pays, avant tout des États-Unis, avec le rattrapage de cinq années de guerre, ravive le débat « sous-titrage ou doublage ». Dans ces deux cas, une dimension économique est prise en compte. Sadoul s'y affirme protectionniste et nationaliste, hostile à la toute-puissance de Hollywood, dont il aime pourtant les films, comme avant-guerre à l'envahissement de la production allemande. En 1965, le débat s'est déplacé : les ciné-clubs, les salles d'art et essai, les revues, à Paris la Cinémathèque française, ont formé un public, il s'agit de l'élargir.

Sadoul traducteur

Remarquons que Sadoul n'écrit pas en tant que traducteur (ou à peine, dans le texte de 1965). Il l'a pourtant été à l'occasion – de l'allemand – à son arrivée à Paris (fin des années 1920), lorsqu'il était employé chez Gallimard. Il devait par la suite oublier l'allemand – par antigermanisme de Lorrain, affirmait Henri Langlois (Sadoul était né à Nancy, en 1904).

Plus tard, il a rédigé (parmi « dix ou vingt » autres, écrit-il dans *Les Lettres françaises*, chiffre que je crois excessif) les sous-titres de *Senso* (Luchino Visconti, 1954) et du *Poème de la mer* (*Poema o more*, film posthume d'Alexandre Dovjenko réalisé par Ioulia Solntseva, 1958), d'après des langues qu'il ne connaissait pas ou à peine, offrant son travail – et aussi le prestige de son nom – par fidélité à des cinéastes qu'il admirait. Il s'agissait également de corriger un sous-titrage existant : Visconti avait refusé celui de *Senso*, et celui du *Poème de la mer*, « un incompréhensible digest, écrit dans une langue incertaine », avait contribué aux « huées et ricanements » du premier public

français¹. Le succès ultérieur des deux films a donné raison à Sadoul. Je n'ai examiné que ses sous-titres pour *Senso*, rédigés sous la supervision et selon les volontés expresses de Visconti : c'est une « adaptation » très infidèle (plus encore qu'on ne le pratiquait à l'époque), résumant ou déformant le dialogue, tendant à expliciter les intentions politiques du cinéaste, en particulier le parallèle entre l'époque du récit d'une part (la guerre de libération de 1866), l'occupation allemande et la guerre des partisans récentes de l'autre.

Dans ses descriptions des contraintes du sous-titrage (le texte de 1965, la chronique sur *Le Poème de la mer*), Sadoul paraît s'en faire une idée quelque peu cauchemardesque (ses doutes quant à la possibilité de sous-titrer « Être ou ne pas être » peuvent faire sourire). C'est qu'il en a surtout connu de telles opérations de sauvetage, où il n'intervenait ni au début de la chaîne (la traduction), ni à la fin (le bouclage technique).

Sadoul historien

Est-il nécessaire de préciser que, dans son activité critique aussi bien que pour écrire ses histoires du cinéma (*Histoire générale* et *Histoire du cinéma mondial*), Sadoul n'allait pas voir les films doublés ? Il lui arrivait de les revoir en VF (mais pas le *Hamlet* de Laurence Olivier, voir le texte de 1965 !), ou de voir des versions doublées sorties avant l'originale (par exemple les coproductions françaises comme *Rocco et ses frères* de Visconti, ou *Le Procès* d'Orson Welles). Au cours de ses nombreux voyages, il dévorait la production passée et présente de chaque pays dans sa langue originale, sans traduction ou avec des traductions simultanées approximatives (solution de traduction filmique qu'il rejette dans l'article de 1965). Au demeurant, il n'était pas de ceux pour qui le dialogue, ni d'ailleurs l'intrigue, étaient l'essentiel d'un film, comme beaucoup de ses contemporains.

1939

À la fin des années 1930, Sadoul écrit dans *Regards*, hebdomadaire fondé par Aragon. Il rend compte chaque semaine de plusieurs films, jusqu'à une dizaine. Mais il mène aussi de front, déjà, une entreprise de divulgation du cinéma – il traite fréquemment du pourquoi et du comment, de l'histoire comme de la technique et de l'économie – et une lutte politique contre les entraves que

¹ Georges Sadoul, « *Le Poème de la mer* », *Les Lettres françaises*, n° 840, 8 septembre 1960, repris dans G.S., *Rencontres I, Chroniques et Entretiens*, Paris, Denoël, 1984, p. 214-216.

producteurs, gouvernement, autres pays veulent imposer. Sa chronique ne concerne pas toujours un film. Il y a chez lui une volonté d'épuiser tous les aspects du cinéma, de tout expliquer, tout faire comprendre.

Ses deux chroniques consécutives sur le doublage paraissent en 1939, année qui se place sous le signe d'une guerre perdue, l'Espagne, et d'une autre qui menace, inévitable. Dans ces mois, Sadoul se bat contre le statut du cinéma que le gouvernement veut imposer, puis contre la diffusion des films allemands, réclamant qu'une loi les limite. Il s'élève contre les films allemands « en langue française ou doublés » (n° 270, 16 mars 1939), confondant dans sa condamnation les films allemands doublés, reflétant l'idéologie national-socialiste, et les films français tournés à Berlin en double version allemande et française, parfois en français seulement, « faux films français fabriqués par M. Goebbels » (n° 275, 20 avril) – films pourtant, comme *L'Étrange Monsieur Victor* de Jean Grémillon ou *L'Héritier des Mondésir* d'Albert Valentin, qui, bons ou non, n'ont rien de nazi – et enfin les films parlant allemand (la propagande allemande) distribués sans limitation en Alsace germanophone (n° 280, 25 mai).

Il ne s'agit ici que de doublage, la « question » du doublage comme on dit alors. Avant même cette double chronique (n°s 282, 8 juin, et 283, 15 juin), il lui arrive de discuter la traduction des films. C'est qu'il s'intéresse à tous les films, même ceux que ses collègues ignorent, sortis en version française seulement : ainsi ce *Lit n° 5* qu'il apprécie mais dont il ne peut identifier le réalisateur², dont le doublage « devrait valoir la prison à ses auteurs, car rien n'est plus horrible qu'un film mal doublé » (n° 272, 30 mars). C'est à propos de « Statut du cinéma et propagande hitlérienne » (n° 280) qu'apparaît une de ses préoccupations majeures, et des circonstances caractéristiques de l'époque : « Aucun film parlant anglais ne peut être projeté dans plus de dix salles en France (cinq à Paris, cinq en province). C'est ce qui a permis d'escamoter l'admirable *Rue sans issue*³, réservé au public des Champs-Élysées par la seule interdiction de son doublage français. Il en est ainsi pour les films de toutes langues hors l'allemand. »

En effet, l'interdiction du doublage a fréquemment servi de complément à la censure, et Sadoul s'indigne que cette censure ne s'applique pas aux films allemands, dont la liberté de circulation sans aucune limitation est garantie par une convention du 12 mai 1936, « signée comme par hasard par monsieur Flandin⁴ » (n° 280). Ainsi *Marajo* (*Kautschuk*, Eduard von Borsody, 1938), film allemand, « passe en France en doublage français de façon à ce que rien ne laisse apercevoir sa véritable nationalité. [...] par surcroît de précautions, on a donné un

² *Once to Every Woman* (Lambert Hillyer, 1934).

³ *Dead End* (William Wyler, 1937).

⁴ Pierre-Étienne Flandin, homme politique passé à l'histoire pour avoir adressé un télégramme de félicitations à Hitler à la suite des accords de Munich.

nom anglais à tous les acteurs. Mais que le public ne se laisse pas prendre » (n° 270, 16 mars).

1945

Dès le numéro 2 (11 juillet 1945) de *L'Écran français*, premier magazine de cinéma autorisé à paraître à la Libération, Jacques Becker écrit un texte sur, ou plutôt contre, le doublage : « Film doublé = film trahi ». Ce n'est pas le premier. Dans le *Livre d'or du Cinéma français* de 1944⁵, il donnait déjà une description très détaillée de la procédure technique et la condamnait (« Qu'est-ce que le doublage ? »). Il y expliquait pourquoi, dans sa conception du cinéma, postsynchronisation et doublage ne peuvent pas produire des résultats comparables au son direct ou original.

Après *Goupi mains rouges* et *Falbalas*, Becker est le cinéaste le plus respecté de la profession. Membre du Front national (le vrai, celui de la Résistance), ses activités à la Libération sont multiples (par exemple, il participe à la commission d'épuration, appelant, en général, à la mesure et à la justice). Pourquoi ce grand professionnel donne-t-il la priorité à ce qui semble être une polémique mineure ?

Les arguments de Becker, on ne peut plus sérieux, sont inséparables d'une conception du cinéma comme l'œuvre collective d'un auteur. « L'auteur de films ne mérite ce titre que s'il est un auteur complet », écrira-t-il en 1947⁶.

Becker, en déclarant que le doublage est un acte contre nature, défend ses convictions de cinéaste, envisage le film comme l'œuvre d'un auteur. Pour lui, le son direct est une condition essentielle de la création. Il est dans la lignée réaliste du cinéma français, celle de Jean Renoir et Roger Leenhardt, plus tard d'André Bazin⁷.

Pour Becker, le film est l'œuvre d'un auteur, quelle que soit l'importance des collaborations qui mènent au résultat. Dans le doublage, l'œuvre est arrachée à son créateur aussi sûrement que le film remonté par son producteur, ou par un distributeur, ou mutilé par la censure.

À temps nouveaux, spectateurs nouveaux. Becker estime que c'est mépriser le public que le croire incapable de voir une version originale.

⁵ Paris, Agence d'information cinématographique.

⁶ « L'auteur de films ? Un auteur complet », *L'Écran français*, n° 123, 4 novembre 1947.

⁷ Une tendance inverse se fera jour plus tard en Italie, avec des cinéastes comme Pier Paolo Pasolini ou Marco Ferreri ; il faudra y revenir.

« Projétons les films américains, anglais, français, russes, etc... en version originale, car dans le cinéma parlant l'image et le son originaux forment un tout indissoluble » (« Qu'est-ce que le doublage ? »).

Becker fait jouer un autre argument, plus lié aux circonstances : « Si le film américain doublé (appelons-le par son nom) continue à s'introduire tranquillement dans nos salles, *le film français disparaîtra fatalement*. »

C'est en effet un moment où les films américains interdits pendant cinq ans arrivent en masse, sans distinction de qualité, et déjà amortis donc moins chers que les français.

Un nationalisme forcené, bientôt surdéterminé par l'antiaméricanisme de la guerre froide, va envahir la critique de gauche, en particulier *L'Écran français* où les communistes tiennent une place importante et bientôt hégémonique.

Georges Sadoul ne peut manquer de partager l'argument de Becker, qu'il a utilisé et utilisera à plusieurs reprises. Cependant, son point de vue sur le doublage reste conditionné, comme en 1939, par l'idée d'un choix politique, « dans un pays où une classe sociale entend se réserver le monopole de la haute culture » (*Regards*, n° 282).

Trois numéros après la diatribe de Becker, le critique et écrivain Denis Marion (1906-2000) et Georges Sadoul répondent donc au cinéaste dans *L'Écran français* (n° 5, 1^{er} août). Le premier considère le doublage comme « un mal nécessaire » pour le grand public, tout en estimant que « la plupart des doublages sont très mal faits et sont autant de crimes de lèse-art ».

Becker et Sadoul se connaissent depuis le Front populaire. En 1938 ils ont travaillé ensemble, avec Henri Cartier-Bresson et Pierre Unik, à un scénario sur la Cagoule et ses complots, *L'Araignée noire*⁸. La semaine précédant sa réponse, Sadoul a été un des rares critiques à faire l'éloge sans réserves de *Falbalas*, sorti un an après sa finition (*Les Lettres françaises* n° 61, 23 juin 1945⁹).

Sadoul tempère le radicalisme de Becker. Face aux convictions du créateur, il propose l'ouverture d'esprit du critique. Connaisseur de la fabrique du cinéma, il confond délibérément les procédés de fabrication d'une œuvre (postsynchronisation, playback, mixage...) et ceux liés à la diffusion, pour rétorquer au cinéaste, qui qualifie le doublage d'« acte contre nature », que « le cinéma est fait, comme tous les arts, d'actes contre nature ».

⁸ Georges Sadoul, « Jacques Becker », *Les Lettres françaises*, n° 813, 25 février 1960, repris dans *Chroniques du cinéma français (1939-1967)*, Paris, UGE, coll. 10/18, 1979, p. 182-187.

⁹ Claude Naumann, *Jacques Becker, Entre classicisme et modernité*, Paris, BiFi/Durante, 2001, p. 33, 156.

De même qu'en 1939 il demandait à taxer le doublage des films étrangers, il suggère cette fois une réciprocité : doubler un nombre limité de films étrangers, en échange du doublage de films français dans la langue correspondante. Proposition concrète intéressante, mais qui n'a guère de chance de se réaliser : le doublage des films était alors rarissime aux États-Unis, puisque c'est d'eux qu'il est question¹⁰. Son insistance pour une sélection du doublage par la qualité n'a malheureusement pas davantage été suivie d'effet : la sélection s'est faite par les moyens économiques.

Pour Sadoul, le film doit appartenir au public. Idée utopique, qui n'a rien de réaliste ni de réalisable.

1965

Sadoul écrit dans *Les Lettres françaises* depuis la clandestinité (1943) et y tient une chronique de novembre 1944 à l'été 1967.

Il intervient une nouvelle fois sur la traduction des films à l'occasion d'un ensemble des *Lettres françaises* consacré aux « Problèmes modernes de la traduction », dans les numéros 1072 (18 mars 1965) et 1073 (25 mars). On y trouve entre autres les noms de Marthe Robert, Nino Frank, Roger Giroux, R. N. Raimbault, Léon Robel, Antoine Vitez, Hubert Juin, puis Marcel Duhamel, M.-B. Endrèbe, Étiemble, E. Faucher : côte à côte des représentants de la traduction à l'ancienne, qui adapte, paraphrase, à l'occasion contourne voire résume (Michel Arnaud : « La fidélité, pour moi, c'est avant tout de restituer le mouvement du style »), et une conception plus liée à la matérialité de l'écrit, privilégiant « la violence de la fidélité » (Michel Deguy, à propos de Dante).

Depuis trois ans, Sadoul est avec quelques autres – dont son collègue Louis Marcorelles (qui a lui-même sous-titré beaucoup de films, généralement à la demande des auteurs) – à l'initiative de la Semaine internationale de la critique (SIC), qui va faire découvrir au public de Cannes, puis au public français que le cinéma n'est pas seulement l'affaire de quatre ou cinq grands pays producteurs. Dans ses chroniques des *Lettres* qui entourent ce texte défilent, au début 1965, l'Inde, l'Égypte, grands producteurs encore ignorés, mais aussi la Roumanie, la Pologne, le Canada, le Brésil... L'espoir existe qu'ils toucheront un public aussi vaste que la Nouvelle Vague un peu plus tôt.

¹⁰ Dans sa nécrologie de Becker (art. cit.), Sadoul écrit que *Goupi mains rouges* fut acheté et doublé en anglais par une société américaine, « qui s'empessa d'enfermer l'œuvre dans ses coffres » pour « éviter qu'avec *Goupi* le public américain ne se toquât des films français ». De fait, MGM sortit le film, en version sous-titrée, en décembre 1945 sous le titre *It Happened at the Inn*.

Sadoul reprend ses arguments de 1939 et 1945, tout en insistant sur la complexité du débat. Il ne s'agit plus de réclamer une politique du film traduit, mais d'inciter à une réflexion. Ce qu'il défend avant tout, c'est le droit universel à la traduction. Toute œuvre mérite d'être rendue accessible à tous les publics. On est dans une période du Parti communiste qui aboutira en 1967 au « comité central d'Argenteuil », *aggiornamento* remarquable – sous l'égide de Louis Aragon – d'une politique culturelle qui était restée longtemps conditionnée par le stalinisme et la guerre froide. Sadoul, au demeurant, avait devancé le mouvement : avec l'apparition de la Nouvelle Vague au début des années 1960, son écriture change, et aussi sa disponibilité aux formes de cinéma les plus diverses, comme s'il avait attendu ce moment de libération¹¹. Son point de vue a toujours été : toute forme de cinéma est respectable *a priori*.

1967

Enfin, le texte paru dans *le Monde* à l'occasion d'une polémique – que Sadoul lui-même résume d'entrée – opposant Jean Lescure, président de l'Association française des cinémas d'art et essai, à de nombreux critiques et programmeurs parmi les plus prestigieux, est un des derniers de l'historien, puisqu'il paraît en mai 1967 (Sadoul meurt le 13 octobre). Cette polémique aboutira l'année suivante à la démission des fondateurs, en 1954, de l'AFCAE (les exploitants Evelyne Cauhépé, Jean-Louis Cheray, Line Peillon, et les critiques Jeander, Roger Régent). On peut y voir un signe avant-coureur d'une mutation de l'exploitation, avec la généralisation des « multisalles » et des complexes dans les années qui suivent.

L'auteur

Bernard Eisenschitz, traducteur et historien du cinéma. Responsable de l'édition des œuvres de Georges Sadoul de 1970 à 1993, co-directeur d'édition des *Écrits de cinéma* d'Henri Langlois (2014). Rédacteur en chef de la revue *Cinéma* (2001-2007). Parmi ses livres : *Roman américain, les Vies de Nicholas Ray* (1990) ; *Le Cinéma allemand* (2008) ; *Fritz Lang au travail* (2011).

¹¹ Pour éprouver ou confirmer cette hypothèse, on peut lire le recueil *Chroniques du cinéma français, op. cit.*

Toutes les notes ont été conjointement rédigées par Bernard Eisenschitz et la rédaction. Malgré nos recherches, tous les ayants droit des articles reproduits n'ont pu être contactés. Nous nous tenons à leur disposition pour toute rectification dans une prochaine édition de ce numéro.

La question du « doublage » des films étrangers (*Regards*, n° 282, 8 juin 1939)

Georges Sadoul

Si le statut du cinéma protégeait véritablement le cinéma français, il aurait institué une taxe sur le doublage des films étrangers et ne se serait pas contenté sur ce point des promesses les plus lointaines et les plus vagues¹.

Je ne suis pas comme la plupart de mes collègues en critique, ennemi du doublage en tant que procédé. Je le trouve aussi légitime que la traduction de n'importe quel chef-d'œuvre étranger. Certes, le meilleur doublage sera toujours inférieur à l'œuvre originale. Mais citez-moi une traduction – fût-elle de Baudelaire ou de Gérard de Nerval – qui ait réussi à conserver dans son originalité la valeur poétique des originaux allemands ou anglais. La meilleure traduction n'est qu'une transposition. Le meilleur doublage aussi.

Mais, objectent des esthètes de ciné-clubs, pourquoi ne projette-t-on pas partout les films américains dans leur langue originale, mais sous-titrés, comme cela se pratique depuis dix ans dans les salles des Champs-Élysées ?

C'est, chers esthètes de ciné-clubs, que le public des Champs-Élysées, dans sa majorité, sait (ou croit savoir) l'anglais et n'utilise les sous-titres que comme un guide-âne. Il n'en est pas de même dans les salles populaires, et là, les sous-titres du dialogue passent trop rapidement sous les yeux du public pour que celui-ci ait toujours le temps de les lire. Dans un pays où une classe sociale entend se réserver le monopole de la haute culture, il est de fait que la moyenne des travailleurs lit moins vite que la moyenne du public des Champs-Élysées. La nécessité de laisser assez longtemps les titres sur l'écran est une des raisons pour lesquelles, au temps du muet, le sous-titre en surimpression sur l'image ne se substitua pas aux autres procédés.

C'est, certes, une convention que de faire sortir des lèvres d'acteurs des mots que d'autres prononcent, mais n'est-ce pas aussi une convention que de faire entendre la musique d'un orchestre invisible au cours des scènes d'un film, que

¹ Le « Projet de loi sur la cinématographie » ou statut du cinéma, longuement élaboré par Jean Zay et soumis à la Chambre des députés le 17 mars 1939, faisait l'unanimité contre lui. Avec la guerre, il devait rester à l'état de projet (voir Paul Légli, *Histoire de la politique du cinéma français, 1. Le cinéma et la IIIe République (1895-1940)*, Paris, Filméditations-Pierre Lherminier, 1977).

d'utiliser le procédé appelé « play-back », où les acteurs jouent en muet des scènes qu'ils ont enregistrées de façon sonore, de « mixer » des sons de telle façon que les bruits de l'écran n'aient pas de rapport avec les bruits qui existaient réellement au moment où la scène a été jouée, etc. On sait qu'à l'enregistrement, les bandes de son et d'image sont indépendantes, et que dans le montage de certaines scènes on superpose deux ou plusieurs bandes de sons prises indépendamment les unes des autres (bruit, parole, musique, etc.).

Quand le « doubleur » sait écrire un bon dialogue, qui n'est pas une traduction littérale, mais une transposition, quand il sait choisir un type de voix correspondant vraiment au type physique de l'acteur étranger, quand le travail est fait avec amour et talent, le résultat est souvent excellent, parfois remarquable. Et moi qui sais un peu d'anglais sans savoir toutes les finesses de l'argot américain, j'ai trouvé plus de plaisir à *Soupe aux canards* doublé qu'au *Duck Soup*, des frères Marx, en version originale².

N'étant pas, par principes esthétiques, adversaire du doublage, je n'en serai que plus libre pour condamner ses conséquences sur le plan économique. Mais j'ai trop parlé de cette première question pour ne pas remettre la seconde à la semaine prochaine.

² *Soupe au canard* (*Duck Soup*, Leo McCarey, 1933), « le seul film vraiment sérieux qui passe actuellement », écrivait à sa sortie Pierre Unik dans *Regards* (n° 43, 30 mars 1934).

La question du doublage (*Regards*, n° 283, 15 juin 1939)

Georges Sadoul

Si, sur le terrain économique, le doublage nous paraît légitime, d'un autre point de vue, il a par contre des inconvénients extrêmement grands.

Un film américain (puisque ce sont surtout ceux-ci qui sont doublés et qui encombrant nos écrans) a généralement, avant d'être doublé, été présenté plusieurs semaines dans une grande salle d'exclusivité des Champs-Élysées, ce qui a largement compensé les droits de douane (extrêmement bas) et contribué dans une mesure importante à l'amortissement général du film. Au moment du doublage, les commerçants qui se livrent à cette opération peuvent considérer que le prix de la pellicule est presque nul. Le doublage et les copies reviendront, dans les meilleures conditions de perfection technique, à 100 000 ou 200 000 francs, à beaucoup moins si ce travail est bâclé par des tâcherons.

Ainsi, un film doublé, joué par des vedettes mondialement connues, se trouvera entrer en concurrence avec des films français qui ne les vaudront pas toujours techniquement et auront coûté deux ou trois millions au minimum. L'Amérique peut ainsi, en vertu de traités de commerce qui ne tiennent aucun compte des intérêts de notre cinéma, se livrer sur notre marché à un véritable « dumping » en y jetant ses films à des prix véritablement sans concurrence.

Pourquoi s'étonner que dans ces conditions le film français recule sur notre marché, qu'il perde du terrain devant le film américain. La technique du doublage s'améliore sans cesse ?

Nous nous félicitons de voir ainsi de belles œuvres du cinéma international mises à la portée de tous les publics. Mais nous nous effrayons en même temps de ce progrès qui risque, malgré l'attachement de notre public à ses vedettes internationales, de multiplier encore le nombre des films doublés dans nos salles.

Dès maintenant, en tout cas, le « doublage » qui a permis de donner toujours dans toutes les salles deux (et même trois) grands films au même spectacle a tué chez nous le documentaire, le court métrage, les petits comiques, les essais de dessin animé¹ ; toutes ces formes de films qui permettent aux metteurs en scène de demain d'affirmer leur talent. Si l'on veut que le cinéma français se développe,

¹ Le double programme, dont Sadoul explique la nocivité en le liant au *dumping* des films américains, ne fut interdit qu'en octobre 1940, c'est-à-dire sous l'Occupation.

il nous semble que le gouvernement – qui protège par des droits de douane toutes nos industries nationales – protège aussi le cinéma en taxant le doublage dans une telle proportion que le prix de location d'un film américain devienne égal à celui d'un film français courant. M. Paul Reynaud² trouverait ainsi commodément dans les poches des grands trusts internationaux du cinéma et de l'électricité les sommes nécessaires à payer, par exemple, les masques à gaz de la défense passive. Le public gagnerait à de telles taxes. Car il n'est pas douteux qu'en dehors du progrès que ces mesures permettraient de réaliser à notre cinéma, les Américains ne présenteraient plus dans les salles populaires que des œuvres de valeur véritable et parfaitement doublées. Inutile de dire que nous avons vainement cherché cette décision que réclame depuis des années le monde du film, dans le monstrueux projet de « statut du cinéma » présenté par le gouvernement.

² Paul Reynaud était alors le ministre des Finances du gouvernement Daladier.

« La querelle du doublage. Deux réponses à Jacques
Becker : Denis Marion, Georges Sadoul »
(*L'Écran français*, n° 5, 1^{er} août 1945)

Laissez-moi vous dire, mon cher Becker, que je ne partage pas votre avis. Je dirai au contraire, – non sans une pointe de paradoxe, et non sans craindre choquer certains, que je préfère un film doublé, – je dis bien doublé – à un film sous-titré.

Je supporte mal, pour ma part, ces lettres découpées qui viennent trouser les plus belles photographies, ces « je vous aime » imprimés en caractères d'affiche sur le menton des stars.

Si le dialogue est très rapide et brillant – comme c'est le cas dans *La Dame du Vendredi*¹ – le spectateur qui ignore l'anglais doit opter : ou regarder sans comprendre, ou lire sans voir les acteurs. Cet inconvénient est exceptionnel aux Champs-Élysées ; il est la règle dans les quartiers ou en province. Le « public ouvrier », le « public paysan » n'a pas comme vous et moi, mon cher Becker, un métier qui les oblige à lire plusieurs heures par jour. Ils déchiffrent plus lentement. Ils doivent choisir entre la lettre et l'image. Ils sont mécontents. Ils ont raison.

Certes, on peut s'indigner comme d'un « acte contre nature » de mettre dans les lèvres d'un acteur la voix d'un autre acteur. Mais le cinéma est fait, comme tous les arts, d'« actes contre nature ». Il a été muet alors que la parole est le propre de l'homme, il nous montre gris les plus beaux cheveux blonds du monde, ou s'il est en couleur, le bleu de ses yeux est faux. Il use du « transparent », des décors de staff, du « play-back » où les acteurs remuent les lèvres pour paraître prononcer les paroles qui sortent d'un phonographe. Toutes ces conventions, tous ces artifices, nul réalisateur ne les repousse comme des « initiatives criminelles ». Pourquoi un interdit sur cet autre « truc » qu'est le doublage ?

J'ai vu *Mr Smith Va à Washington*² de Capra, en novembre 1939 et en juin 1942. J'ai regretté qu'il n'existât pas alors une version doublée de ce film où souffle le plus beau souffle démocratique, et qui donne raison aux humbles fabri[c]ants de tracts, contre les maîtres des trusts de presse. Et je regretterai

¹ *La Dame du vendredi* (*His Girl Friday*, Howard Hawks, 1940) est un cas limite par la rapidité délibérée de son dialogue.

² *Monsieur Smith au Sénat* (*Mr Smith Goes to Washington*, Frank Capra, 1939).

qu'on n'ai[t] pas doublé *L'Arc en ciel*³ ou *Le Dictateur*⁴. La version originale – la censure d'avant-guerre le savait bien – est un barrage qui écarte les spectateurs dès qu'ils se comptent par millions.

Charlie Chaplin partage cette opinion, comme il apparaît clairement dans ses entretiens avec Pierre Blanchar publiés ici-même. Mais il désapprouverait certainement comme nous l'exécrable version française de son *Dictateur*. Pour ma part, je juge que seuls devraient être autorisés les doublages approuvés par une équipe de techniciens désignée par la profession.

Je voudrais aussi qu'on limitât le nombre des films doublés. Notre cinéma n'est pas menacé par les versions françaises des *Hauts de Hurlevent*⁵ ou du *Dictateur*, mais par ces centaines de *Justiciers du Far West* par ces innombrables films B qu'un dumping systématique jetait avant-guerre sur notre marché. Ce dumping s'exerçait aussi dans la presse, l'information, les histoires en images, les photographies, etc. Mais ceci est une autre histoire... Limitons donc le doublage aux œuvres de qualité – et le cinéma international n'en produit pas plus de deux ou trois douzaines par an – et demandons, pour ce contingent, un contingent de films français doublés dans la langue étrangère correspondante. Il s'agit de notre prestige à l'étranger.

On a beaucoup parlé de nos succès d'avant-guerre dans les pays anglo-saxons. Ne les exagérons pas. *La Femme du boulanger*⁶ a été représenté à New York, en exclusivité un an et demi durant... mais dans une salle de trois cents places. Nos « triomphes » font carrière dans dix petites salles en Amérique, dans vingt en Angleterre. Le public des films français se limite là-bas à quelques dizaines de milliers d'intellectuels et de snobs, alors que nos films devraient toucher, par les grands circuits, des dizaines de millions d'hommes pour leur apprendre à aimer et à connaître la France.

Si nous parlons de notre propagande, il ne faut pas oublier que notre langue est moins parlée que l'anglais, le russe, le chinois et [l']allemand, et l'espagnol même. Si nous voulons conquérir en Europe et hors d'Europe les marchés où l'on parle anglais, russe, italien, allemand ou espagnol, nous devons pratiquer une très large politique française du doublage. Le doublage est pour l'humanité une nécessité – ou un pis-aller – tant qu'une langue universelle n'aura pas été adop-

³ *L'Arc-en-ciel* (*Radouga*, Mark Donskoï, 1944).

⁴ *Le Dictateur* (*The Great Dictator*, Charles Chaplin, 1940), sorti à Paris en avril 1945 dans une version doublée unanimement décriée.

⁵ *Les Hauts de Hurlevent* (*Wuthering Heights*, William Wyler, 1939).

⁶ *La Femme du boulanger* (Marcel Pagnol, 1938), sorti à New York en février 1940 avec des sous-titres de l'écrivain et universitaire John Erskine, fut jugé meilleur film étranger de l'année par les critiques.

tée. Et même alors... Ne dit-on pas que les différences d'accent ont obligé à doubler, en Amérique, les films anglais ?

À bas donc le film mal doublé, mais vive le film traduit. Ne nions donc pas la réalité du doublage et adoptons une politique du film traduit. Cette question est d'une importance vitale pour notre cinéma à l'extérieur comme à l'intérieur.

La traduction des films : sous-titrage ou doublage ? (*Les Lettres françaises*, n° 1072, 18 mars 1965)

Georges Sadoul

La circulation internationale des films étrangers est peut-être supérieure à celles des livres, puisque chaque année leurs spectateurs (lettrés ou illettrés) se comptent en milliards. On peut traduire un film étranger de deux façons : par le « sous-titrage », le dialogue original étant traduit par des inscriptions gravées sous les images et par le « doublage » où parlant par la bouche d'autres acteurs, Gary Cooper ou Marilyn Monroe paraissent connaître parfaitement le français, l'italien ou le turc.

On condamne le plus souvent le doublage au profit du sous-titrage. Examinons donc les avantages et les inconvénients des deux procédés.

On ne saurait comparer un sous-titrage à une « traduction juxtalinéaire » car on parle plus vite qu'on ne peut lire. Imaginons un Hamlet débitant à toute vitesse « *To be or not to be, that is the question* », et que les images de l'acteur correspondent à 25 centimètres de film. Le sous-titreur ne pourra alors disposer que de 20 lettres, signes et intervalles (par exemple) pour transcrire la phrase célèbre, dont la traduction française compte 45 ou 50 lettres. Le voilà bien embarrassé pour condenser Shakespeare. Écrira-t-il ÊTRE OU NE PAS ÊTRE ? LÀ EST LA QUESTION étant remplacée par un point d'interrogation. Ou bien ÊTRE OU PAS, C'EST LA QUESTION... Il tombe alors dans le « petit nègre » tout en dépassant les 20 lettres autorisées... Pas de solution satisfaisante donc pour un Hamlet trop volubile...

Pour avoir sous-titré 10 ou 20 films, je puis dire que ce travail pose sans cesse des cas de conscience parce que, dans la plupart des cas, on ne peut faire imprimer tout au plus que 60 % du texte dit par les acteurs. Si le dialogue n'est pas d'une écriture trop serrée, on s'en tire. Mais il m'a fallu trois semaines de travail, à raison de dix heures par jour, pour sous-titrer *Senso*, de Visconti¹, parce que son texte était si rigoureux que chaque mot, chaque syllabe presque avait une valeur dramatique. On imagine combien il fut difficile d'éliminer 40 % environ du texte original, entendant conserver son style, les nuances, son esprit, sa signification dramatique...

¹ 1954.

Un mot imprimé ne produit pas exactement le même effet que le mot prononcé. J'en donne un exemple, grossier mais significatif. Lorsque *Kanal* d'André [sic] Wajda² fut présenté à Cannes, pendant un dramatique duo d'amants traqués par la mort, on lut brusquement sur l'écran « BAISE MON CUL », ce qui déclencha dans la salle l'indignation ou la rigolade. C'était le texte d'un graffiti dans les égouts que lisait machinalement la jeune fille. Je suis persuadé que l'actrice polonaise prononçait ces mots de façon à ne choquer personne. Ils firent un tout autre effet quand ils s'étalèrent en lettres d'affiche sur l'écran du Festival.

Un sous-titrage doit éviter d'être trop abondant, parce qu'il fatigue, ou trop court, parce que le public se sent frustré. Supposons une rédaction parfaite. Le sous-titrage donnera-t-il alors satisfaction à tous les publics ? À mon sens non.

On peut passer sur ses inconvénients esthétiques, puisque nous sommes hélas résignés à voir ces inscriptions trouer de belles images en noir ou en couleurs, et se superposer parfois sur la bouche et même le nez des acteurs. Dans certains pays, où l'on doit traduire un film en plusieurs langues, les sous-titres sont projetés hors de l'écran. Le procédé a aussi ses inconvénients.

D'autre part et surtout, chaque spectateur ne sait pas lire aussi vite qu'un étudiant, un professeur, un journaliste ou un cinéphile très averti. L'obligation de passer sans cesse des images à l'imprimé le fatigue et le trouble. Nous avons entendu dire par certains : « Je n'aime pas les films sous-titrés parce que j'ai besoin d'un certain temps pour les lire. Si le dialogue est important et abondant, il me faut alors choisir. Ou regarder les images et perdre le sens de l'action. Ou comprendre le dialogue et perdre de vue les acteurs. »

La France est un pays privilégié, 90 ou 95 % de nos spectateurs savent lire plus ou moins vite. Si, quittant notre pays, nous jetons un regard sur le monde, nous nous apercevons que, si les « versions originales sous-titrées » n'ont chez nous qu'une dizaine de millions de spectateurs annuels, ceux-ci se comptent par milliards dans le Tiers-Monde : Amérique latine, Afrique, Sud de l'Asie. Dans ces zones, pour un million de personnes, on compte entre 500 000 et 800 000 illettrés complets. Un film sous-titré peut cependant plaire à un paysan brésilien du Sertão, à un artisan nord-africain ou à un tisserand indien, qui ne peuvent comprendre ses textes imprimés en portugais, anglais ou français. Mais dans l'immense majorité des cas, ce sera un « film d'action » où les coups de poing ou de revolver importeront plus que les paroles. Le sous-titrage n'est pas dans de tels cas un véhicule de culture, mais d'inculture.

Il n'en est certes pas de même chez nous. La FIPRESCI³ m'a demandé récemment, pour un référendum, de désigner les meilleurs films étrangers présents l'an

² *Kanal* d'Andrzej Wajda (1957) est sorti en France sous le titre *Ils aimaient la vie*.

³ Fédération internationale de la presse cinématographique.

dernier en France. Cochant une très longue liste, j'ai commencé par m'étonner de n'avoir à retenir que deux ou trois titres parmi les trois cents premiers. Je suis arrivé à vingt sans peine, avec les derniers de la liste ; une cinquantaine de films présentés en version sous-titrée. J'ai alors regretté qu'ils soient restés réservés aux salles d'art et d'essai et regretté qu'ils n'aient pu atteindre, faute d'un bon « doublage », le grand public qui supporte mal les films sous-titrés.

Les arguments des adversaires du doublage ont beaucoup de poids. Il est par principe scandaleux de faire parler Greta Garbo avec une voix qui n'est pas la sienne. On dénature ainsi sa personnalité et son talent. Et puisque les doublures doivent se modeler sur le mouvement des lèvres parlant une autre langue, on est amené à trahir, outre l'artiste, son texte.

Ces arguments valent aussi contre le principe même d'une traduction écrite surtout s'il s'agit d'un texte poétique. Si l'on fait « parler » Racine en allemand ou Paul Eluard en japonais, leurs vers perdent à coup sûr leur inimitable « ton de voix », quel que soit le talent de leur traducteur. Faut-il donc interdire à tous, sauf aux Français et aux francophones, la représentation de *Phèdre* ? Ou la lecture de « Liberté » ?... Et s'il s'agit d'un film, faut-il interdire le doublage de l'*Hamlet* de Laurence Olivier, après avoir interdit à Kozintsev le droit de réaliser une version russe de cette tragédie anglaise⁴ ?

Je pense tout au contraire que ces deux films (bien différents) devraient être doublés dans de nombreuses langues. Je comprends assez l'anglais pour suivre un dialogue de film contemporain. Mais la langue de Shakespeare est bien difficile à comprendre pour un Français un peu anglophone et même pour un citoyen britannique de culture moyenne. Écoutant le film de Laurence Olivier et perdant le sens de certaines grandes tirades, je devais donc lire attentivement les sous-titres. Comme les pensées de Shakespeare sont tout de même plus complexes que celles de Jerry Lewis, j'en arrivais à si bien méditer les écrits que je perdais de vue les images. J'ai donc applaudi quand on a doublé cet *Hamlet* en français, et fort bien me dit-on, car alors ce beau film, et son merveilleux texte, ont pu être connus, en France, par le plus large public. Dans un tel cas, le doublage, loin d'être anticulturel, décuple l'action culturelle d'une traduction écrite – ou représentée sur une scène. Prenons maintenant l'*Hamlet* de Kozintsev. Sa traduction russe est celle de Pasternak. On n'est pas parvenu à en faire apprécier chez nous les mérites par des sous-titres qu'inspirait une traduction française de Shakespeare, en direct – et non pas au deuxième degré.

Et pourrait-on interdire aux Anglais de doubler cette version russe, de façon à ce que Shakespeare retrouve SA langue ?

⁴ Le *Hamlet* de Laurence Olivier date de 1948, celui de Grigori Kozintsev de 1964.

On me dira alors que c'est l'acteur Smoktounovski qui perdra le droit à la parole et devra s'exprimer par la voix d'un autre. C'est exact. Mais cette traduction non plus d'un texte, mais d'une voix humaine, est admissible, quand il est scrupuleux [*sic*], quand on choisit un type de voix anglais (ou français) ressemblant à celui de l'acteur doublé et quand la « doublure » sait avec intelligence se façonner d'après son modèle.

Comme un « *traduttore* » peut être un « *traditore* », un « doubleur » peut « doubler » un film, le trahir dans le sens argotique du mot. Ces trahisons, trop fréquentes et souvent ridicules, ne doivent pas faire oublier qu'il existe d'excellents doublages de traductions à la fois fidèles et élégantes de la version originale.

Le pionnier de ce genre difficile fut avant-guerre Marcel Duhamel, qui prouva plus tard son excellente connaissance de l'anglo-américain contemporain en dirigeant la collection Série noire. Jusque dans les titres de ses romans policiers, il a su alors trouver de sensationnelles équivalences, alors que les titres français des films étrangers sont souvent exécrables.

Je ne suis pas de ceux qui protestent parce qu'on a donné au film américain de Nicholas Ray *Rebel Without a Cause* (Rebelle sans raison) le titre français *La Fureur de vivre*⁵. Je reconnais qu'une traduction littérale est souvent difficile – *The Quiet One*⁶ est assez exactement traduit par la périphrase « celui qui reste trop tranquille dans son coin », mais le titre français « Le petit noir tranquille » n'est guère bon.

Mais n'est-il pas comique de voir traduire *Touch of Evil* par *Vengeance du Flic* (titre belge)⁷, *Kiss Tomorrow Good Bye* par *Le Fauve en liberté*⁸, le *Beau James* (titre américain) par *L'Ingrate Cité*⁹. Et même *The Big Money* (titre anglais) par *In the Pocket* (titre français *sic*)¹⁰.

Il y aurait toute une « foire aux cancre¹¹ » à rédiger en partant de cette « foire aux titres » créée par les distributeurs français. Mais revenons au doublage, pour en dresser une carte mondiale.

⁵ 1955.

⁶ Ce film américain de Sidney Meyers (1948) n'est sorti en France qu'en 1958.

⁷ Film d'Orson Welles (1958) dont le titre pour la France est *La Soif du mal*.

⁸ Film américain de Gordon Douglas (1950) avec James Cagney.

⁹ Film américain de Melville Shavelson (1957) avec Bob Hope et Vera Miles.

¹⁰ Comédie anglaise de John Paddy Carstairs (1958).

¹¹ Sadoul fait allusion au roman de Jean-Charles *La Foire aux cancre*, grand succès populaire de l'époque, paru en 1962 et adapté au cinéma en 1963 sous le même titre par

Presque tous les pays socialistes le pratiquent systématiquement, et j'ai entendu Gérard Philipe parler dans ses films le russe à Leningrad, le chinois à Pékin, l'allemand à Berlin. En dehors de ces pays, la zone du doublage est surtout importante dans le bassin septentrional de la Méditerranée. Il est la règle en Espagne, France, Italie et Turquie. Mais il est assez rare, à l'exception de l'Allemagne, en Europe du Nord. On le pratique très peu en Grande-Bretagne, Hollande, Norvège, Suède, Danemark, Finlande et les deux Amériques le connaissent à peine.

Un acheteur des films indiens pour l'Afrique du Nord m'a raconté ses expériences. Il a commencé par en doubler un en arabe classique. Les acheteurs nord-africains l'ont accepté, mais à condition qu'il soit sous-titré en français, le grand public comprenant très mal la langue du Coran. Il a essayé de faire doubler ensuite ses films au Caire, mais le « Cairote » n'était compris ni à Oran ni à Rabat. Il a eu enfin l'idée curieuse d'attribuer arbitrairement à tel héros indien un dialecte algérien, à l'autre marocain, au troisième tunisien. L'usage simultané de ces trois arabes dialectaux aurait donné, commercialement, de très bons résultats pour le Maghreb.

Croit-on qu'il soit toujours facile de se comprendre à l'intérieur de la zone francophone ? Souvenons-nous du film *Pour la suite du monde*¹², où d'authentiques Canadiens parlaient un excellent français, mais le prononçaient d'une façon devenue pour nous si incompréhensible qu'il a fallu le traduire en français, par des sous-titres... De la même façon que certains se permettent de « traduire » la *Chanson de Roland* ou *Pantagruel* en français moderne...

À l'intérieur de mêmes zones linguistiques (anglaise, française, espagnole, portugaise, chinoise, etc.), les réalisateurs de films subissent la malédiction de Babel qui les oblige à « traduire » tel film ou tel rôle pour être compris par un large public.

Les problèmes de traduction se posent aussi à l'intérieur d'une nation à population multinationale. On réalise en URSS des films géorgiens, kazakhs ou ukrainiens parlant leur langue. Il faut avoir recours à des acteurs bilingues, ou au doublage russe pour que ces productions puissent toucher la quasi-totalité du public soviétique.

En Inde, la diversité est encore plus grande. Sachant que le public des films hindi (langue du nord) ne pouvait rien comprendre à un film tamil (langue dravienne du midi), j'ai demandé à un producteur de Madras s'il doublait en hindi les films tamils ayant eu un succès commercial. « Pas question, m'a-t-il répondu.

Louis Daquin. Il s'agit d'une satire de l'Éducation nationale de l'époque qui ne produisait que des cancrès selon l'auteur. Son succès l'amena à écrire des suites.

¹² Long-métrage documentaire canadien de Pierre Perrault et Michel Brault (1962).

Les costumes, les types physiques, etc. sont trop différents au nord et au midi. Je ne “double” donc pas mes gros succès, j’en produis une nouvelle version avec des acteurs hindi, parlant leur langue. »

Les « versions multiples » peuvent se comparer aux traductions d’une même comédie, interprétée par d’autres troupes sur les scènes de plusieurs nations. Les versions multiples furent durant les années trente très nombreuses à la Paramount de Paris, puis à l’UFA de Berlin. Elles sont aujourd’hui assez rares, mais les coproductions font souvent dialoguer des acteurs de différentes nationalités dans des langues qu’ils peuvent ignorer.

Ainsi, dans *La Nuit* d’Antonioni¹³, Bernard Wicki qui est allemand se trouve parler l’italien comme Jeanne Moreau qui connaît bien mal la langue de Dante. L’un et l’autre étaient donc « doublés » par d’autres acteurs.

Où était donc alors la version originale ? On comprend qu’Antonioni ait tenu à présenter à Paris *La Nuit* dans une version française « postsynchronisée » sous sa direction. Jeanne Moreau y parlait avec sa voix, mais Mastroianni empruntait celle d’un autre.

Les questions posées par la traduction des films sont singulièrement plus complexes que pour les livres. Elles touchent des problèmes que les sociologues et les linguistes devraient étudier avec attention.

Une large enquête internationale sur le sous-titrage et le doublage conduirait à des conclusions inattendues, qui contrediraient peut-être les nôtres. Mais elle mériterait d’être menée en profondeur, par l’UNESCO, à une époque où l’image et le son touchent un public plus large peut-être que l’imprimé.

Ajoutons que le doublage et le sous-titrage, s’ils ont chacun leurs inconvénients, n’ont pas encore de concurrents sérieux.

La traduction simultanée par un commentaire parlé, diffusé au micro ou par haut-parleurs individuels, détruit l’illusion filmique et me paraît gravement compromettre la vision – pardon, l’audition d’un film.

Article paru initialement à l’occasion d’un dossier spécial consacré aux nombreuses formes de la traduction.

¹³ *La Notte* (Michelangelo Antonioni, 1961).

Versions originales et films doublés (*Le Monde*, 26 mai 1967)

Georges Sadoul

Jean Lescure, président de l'A.F.C.A.E. (Association française des cinémas d'art et d'essai), écrivait il y a quelques mois, parlant de ces salles spécialisées : « La version originale est un privilège de classe. À condition qu'une séance au moins soit réservée à la version originale, si la version doublée est bonne, passons-la. Le public populaire doit être respecté tout autant que le public intellectuel. »

Ces propos ont déterminé chez les critiques de cinéma une vive controverse, qui s'est poursuivie dans la presse, puis à la télévision : dans un récent « Télé-Débat », organisé par Jacques Legris, Jean Lescure a défendu sa position contre Jeander, fondateur du premier cinéma d'essai. Ce dernier a rappelé une formule de Jacques Becker, écrivant en 1945, dans *L'Écran français* : « En argot, doubler signifie trahir. » Mettant à part ici les cinémas d'essai et leurs programmes, puisque la controverse a largement débordé ce cas particulier, nous allons exposer les arguments respectifs des deux adversaires.

Il est incontestable que doubler un film c'est, de quelque façon, le trahir. Par le procédé de la postsynchronisation, on fait parler le français, l'italien, l'allemand, l'espagnol ou même le turc à un comédien américain qui ne connaît pas un mot de ces langues. C'est bien entendu un autre acteur qui prononce ses répliques à sa place, en s'efforçant de les synchroniser avec les mouvements de ses lèvres qui parlaient l'anglais. Or les types de voix correspondent aux types physiques, et la voix est une caractéristique essentielle d'un grand comédien. Même dans le cas d'une synchronisation parfaite entre le dialogue et les mouvements de la personne doublée, il se crée souvent un désaccord, puisque l'image de quelqu'un se trouve parler par la voix d'un autre.

Les spécialistes qui écrivent le texte d'un doublage sont souvent empêchés de traduire exactement l'original. Obligés de respecter le comportement et les mouvements des lèvres d'un acteur parlant une langue dont les accentuations ne sont pas celles du français, ils sont amenés à transformer le dialogue de telle façon qu'il se trouve parfois fort éloigné des phrases originales.

Le film de Samuel Fuller *Pick Up on South Street* est actuellement distribué dans les cinémas d'essai dans sa version française intitulée *Le Port de la drogue*.

Or la version originale de ce film, réalisé en 1951¹, montrait des espions « rouges » se transmettant à New York des documents microfilmés. Dans la version française, ils sont devenus, grâce à un nouveau dialogue, des trafiquants de stupéfiants, d'où le nouveau titre de ce film.

À Paris, les versions originales sous-titrées sont exploitées par les cinémas d'essai, par les salles des Champs-Élysées et, en exclusivité, par quelques-unes de la rive gauche. Les cinémas des boulevards projettent en règle générale les versions doublées en français. Celles-ci seront ensuite exploitées dans le reste de la France. Hors de Paris, les cinémas d'essai, sauf quelques exceptions, sont les seuls à projeter des versions originales.

Pour prendre un exemple, *Qui a peur de Virginia Woolf ?*², film adaptant une pièce dont le dialogue a une importance énorme, ne paraît avoir été vu (ou plutôt écouté) que par environ cinquante mille spectateurs parisiens. Plusieurs centaines de milliers d'autres spectateurs français ont entendu Elizabeth Taylor (Oscar 1967 pour cette création) parler non par sa voix mais par celle d'une actrice française.

La conquête des marchés

Ceux qui considèrent le doublage comme inévitable, et dans certains cas profitable, avancent divers arguments. La formule de Jacques Becker « doubler, c'est trahir », transcrit en langage cinématographique la vieille expression italienne « *traduttore, traditore* ». Une traduction est toujours par quelque côté une trahison. Le langage poétique de Shakespeare est, plus encore que ses jeux de mots, intraduisible. Mais son génie serait-il admiré sur la terre entière, si ses tragédies n'avaient pas été adaptées et représentées dans cinquante langues peut-être, dans des traductions plus ou moins bonnes et fidèles ?

Jean Lescure, expliquant à la télévision sa formule « version originale, privilège de classe » s'est défendu de vouloir lui donner un « sens marxiste ». Dirigeant dans la banlieue parisienne un cinéma d'essai, il y a enregistré les réclamations des spectateurs populaires lui disant, quand il leur montre un film en version originale sous-titrée français : « Nous avons été obligés de choisir entre les inscriptions et les images du film. Nous avons ainsi perdu parfois le fil de l'action et le feu des acteurs. »

¹ Ce film est en réalité sorti aux États-Unis en 1953.

² *Who's Afraid of Virginia Woolf?* (Mike Nichols, 1965).

De telles réactions ont été aussi constatées à la télévision. Il n'est pas niable que le grand public ne pratique pas une lecture globale rapide, indispensable pour apprécier une version originale.

En France, les versions originales s'adressent au public le plus cultivé. Il n'en est pas de même dans d'autres pays.

Dans le monde arabe, où la proportion des analphabètes reste élevée, les films égyptiens parlant la langue du Caire sont difficilement compris en Algérie, au Maroc et même en Syrie ou au Liban, et leurs sous-titres français ou anglais ne sont d'aucune utilité pour les spectateurs qui ne savent pas lire.

En Amérique latine, où l'analphabétisme atteint aussi un taux élevé, les films étrangers sont presque toujours projetés en version originale sous-titrée. Beaucoup de films d'Hollywood ont été doublés en espagnol à Madrid, mais ils se sont révélés inexploitable de l'autre côté de l'Atlantique, le « castillan » paraissant ridicule au grand public hispanophone-américain. Même différenciation pour le portugais. On prétend que certains films de Lisbonne ont dû être doublés en « brésilien » pour pouvoir être exploités à São Paulo ou à Rio. Les marchés latino-américains n'en sont pas moins importants pour Hollywood, mais hors des grandes villes, les films nord-américains qui remportent le plus de succès auprès du public populaire sont ceux où les coups de poing ou de revolver ont plus d'importance que les dialogues.

Les films américains ou anglais doublés en français à Paris sont largement exploités en Belgique, en Suisse et, au Canada, dans le Québec francophone ; ils concurrencent ainsi notre production.

Le critique du *New York Times*, Bosley Crowther, constatait récemment que 80 % des recettes des films français ou italiens provenaient aux États-Unis de leurs versions doublées. Le cinéma français, depuis 1945, a pu conquérir des débouchés importants en Allemagne parce que ses films y sont présentés en version doublée dans la langue de ce pays. Le doublage des films ne pose donc pas seulement des problèmes culturels, mais économiques. Les films anglo-américains n'auraient, par exemple, pas encaissé en 1968 36,4 % des recettes de nos salles, si aucun d'eux n'avait été doublé en français.

Pour revenir aux aspects culturels des films doublés, les partisans d'une « traduction » des films étrangers ont beau jeu d'affirmer que pour les coproductions internationales, les versions originales n'existent pas. Dans *La Strada*, de Fellini, Giuletta Masina parlait l'italien, mais ses partenaires, Anthony Quinn et Richard Basehart, étaient « doublés ». Pour l'Italie, Antonioni fit doubler Jeanne Moreau dans *La Notte*, mais il lui rendit sa voix dans le film présenté à Paris, faisant alors doubler en français Mastroianni et Monica Vitti.

Dans les films en version originale au dialogue abondant, les sous-titres qui ne peuvent traduire que la moitié du texte ont l'inconvénient de s'inscrire parfois sur le visage même des protagonistes. C'est beaucoup pour ces raisons esthétiques qu'Alfred Hitchcock a ainsi conclu ses entretiens avec François Truffaut : « Un film circule dans le monde. Il perd 15 % de sa force s'il est sous-titré, 10 % seulement s'il est bien doublé, l'image restant intacte. »

Il n'est pas douteux que l'audience d'un film à l'étranger est considérablement accrue par son doublage. Le constater ne signifie pas prendre parti dans la controverse. Elle opposera longtemps encore ceux qui, à juste titre, défendent l'intégrité³ artistique des films, et par conséquent, les versions originales où les acteurs parlent leur langue, par leur bouche, à ceux qui, pour conjurer la malédiction de Babel (existant même dans les pays hispanophones ou arabophones) admettent le doublage des films, sous la condition qu'il soit aussi parfait qu'une bonne traduction, ce qui est loin, hélas !, d'être toujours le cas.

³ Il faut sans doute lire « intégrité artistique ».

Le générique parlé de l'*Othello* d'Orson Welles (I) Un dilemme ham létien pour le sous-titrage

Jean-François Cornu

Les ténèbres se fendent sur le visage d'un mort, vu à l'envers. Une triple procession funèbre se déploie, scandée par des percussions implacables, un clavecin martelé, un chœur intemporel. Encagé et suspendu, un prisonnier observe d'un œil froid la progression des cortèges sur des fortifications écrasées de soleil. Le contraste tranchant entre le blanc et le noir évince les gris. Le noir engloutira tout.

C'est par ce dénouement que débute *Othello* tel que l'a imaginé, conçu et façonné Orson Welles. Quatre des cinq personnages clés de la tragédie shakespearienne sont réunis dans ce prologue : Othello le Maure suicidé, Desdémone, son épouse, qu'il a assassinée par jalousie, Emilia, camériste et confidente de celle-ci, tuée pour en avoir trop dit par Iago, l'instigateur sans remords, mis en cage. Le reste du film met en scène, en images et en sons les événements qui conduisent à cette fin inexorable.

Entre cet impressionnant prologue et le développement de la tragédie, Welles offre au spectateur un interlude d'environ deux minutes qui fait office de générique. Après avoir annoncé le titre du film, la voix du cinéaste nous livre les noms de l'auteur de la pièce et de ceux qui ont participé à son adaptation pour l'écran. Des mandolines interprètent simultanément une lente mélodie d'inspiration baroque sur un rythme à trois temps. Au moment où le titre est prononcé, le noir s'ouvre à nouveau sur une succession d'images vénitiennes qui semblent planter le décor du drame à venir.

Tout au long de ce générique parlé, aucune inscription ne vient s'afficher sur l'écran. Aucune... sauf si l'on regarde ce film en version originale sous-titrée. La voix de Welles s'accompagne alors de l'apparition régulière de sous-titres qui transcrivent ce qui n'a été conçu que pour être écouté. Naît alors une gêne, voire un malaise. Le cinéaste a refusé la convention du générique écrit et la voilà réintroduite par le biais des sous-titres. Plus gênant encore, la lecture de ce générique en sous-titres parasite celle des images, dont la nature et l'ordonnancement ne doivent évidemment rien au hasard.

Le générique parlé, une incongruité du cinéma parlant

Très rarement employé, le générique parlé évoque le cinéma muet et le bonimenteur qui commentait ou interprétait les images sans paroles. Il fait aussi penser à une pratique radiophonique par son adresse au spectateur-auditeur. Si Orson Welles y a eu recours dans trois de ses films, il n'a pas innové en la matière. Avant lui, Marcel L'Herbier l'a employé pour *Le Mystère de la chambre jaune* (1930), mettant en valeur, avec la nouveauté du parlant, la machinerie du cinéma¹. Quelques années plus tard, Sacha Guitry l'a magistralement utilisé dans *Le Roman d'un tricheur* (1936), puis dans quatre films réalisés en 1936 et 1937². Après Welles, Jean-Luc Godard utilisera le générique parlé en ouverture du *Mépris* (1963). C'est la rareté même du générique parlé qui l'a empêché de devenir un procédé, une convention comme l'est le générique écrit, et en a fait une incongruité.

Dans le cinéma de Welles, le recours au générique parlé peut aussi sembler incongru dans la mesure où il ne concerne que trois des treize longs métrages de fiction achevés par le cinéaste : *La Splendeur des Amberson* (*The Magnificent Ambersons*, 1942), *Othello* (*The Tragedy of Othello*, 1952) et *Le Procès* (*The Trial*, 1962). Ces trois utilisations n'affirment l'établissement d'aucune règle ou convention par laquelle Welles aurait cherché à donner au générique parlé une cohérence au sein de son œuvre. Tout au plus peut-on relever que, dans *La Splendeur des Amberson* et *Le Procès*, il contribue à encadrer le film par la voix du cinéaste qui se fait narrateur au début, puis auteur-bonimenteur à la fin en récitant le générique. La place qu'il occupe au terme de ces deux films pourrait aussi représenter le comble d'une signature d'auteur s'appropriant le dernier mot, mais rien n'est moins sûr³.

Dans *La Splendeur des Amberson*, l'énumération des collaborateurs du film s'accompagne d'images illustrant leur activité par métonymie (des pages de scénario pour le scénariste, une caméra pour le chef opérateur, etc.) et de portraits vivants des comédiens. *Le Procès* s'achève sur un générique parlé restreint à l'énumération des comédiens et du réalisateur, les techniciens et les producteurs ayant été cités dans un générique écrit traditionnel au début du film, avant le prologue narré par Welles. Les images sur lesquelles la voix du cinéaste se fait entendre sont de deux natures : les volutes de fumée noire produites par l'explosion finale, d'abord en mouvement, puis figées ; leur succède un plan fixe du projecteur à travers lequel est vue l'image qui ouvre et clôt le film. Welles prononce son nom et ses fonctions au moment où ce projecteur-lanterne magique

¹ Voir Alain Boillat, *Du bonimenteur à la voix-over*, Lausanne, Éditions Antipodes, 2007, p. 193.

² À propos du générique parlé du *Roman d'un tricheur* (1936), voir *ibid.*, p. 190-196.

³ Voir à ce propos François Thomas, « La signature effacée : Welles et la notion d'auteur », *Positif*, n° 449-450, juillet-août 1998, p. 6-10.

apparaît à l'écran, dans une nouvelle métonymie rappelant celle de *La Splendeur des Amberson*, bien que moins immédiate. Ainsi y a-t-il adéquation entre les images et ce que dit la voix dans ces deux génériques parlés de fin : elle est totale dans le premier, partielle dans le second, même si, outre le projecteur, on pourrait considérer la fumée noire qui envahit l'écran au terme du *Procès* comme une sorte de rideau se substituant au spectacle achevé, devant lequel, par la voix, l'acteur et metteur en scène viendrait saluer. Le générique parlé d'*Othello* se distingue radicalement de ceux de ces films par son placement au début et par les images qui l'accompagnent.

Des images de fiction pour un texte informatif

Évoquer le générique parlé d'*Othello* impose de préciser d'emblée de quelle version du film il sera question ici. En effet, il en existe plusieurs, mais la version sous-titrée distribuée en France à l'automne 1952 est la seule à avoir été exploitée commercialement avec ce générique. Welles l'a supprimé de la version destinée à la distribution aux États-Unis en 1955, à nouveau exploitée en 1992 sous l'appellation de « version restaurée », après des interventions effectuées sur le son et la musique sous la supervision de Beatrice Welles, troisième fille du cinéaste, qui interdit depuis cette date la diffusion commerciale de la version de 1952⁴.

Après le prologue muet, le générique parlé sert de transition vers l'intrigue proprement dite grâce aux images qui l'accompagnent et à l'introduction de la parole⁵. Dans un anglais moderne, Welles donne en voix *off* des informations purement factuelles sur les collaborateurs du film, sans ajouter la moindre information narrative : ni explication du prologue muet, ni introduction au récit.

⁴ Sur les différentes versions d'*Othello*, voir Jean-Pierre Berthomé et François Thomas, *Orson Welles au travail*, Paris, Cahiers du cinéma, 2006, p. 184-185. C'est la version dite « restaurée » que le distributeur Carlotta a ressorti sur les écrans français à partir du 23 avril 2014, en la qualifiant, contre toute évidence, de « version restaurée inédite » (sauf à considérer le support numérique du DCP comme seul critère de ce caractère inédit). Sur la version de 1992, voir F. Thomas, « La tragédie d'*Othello* », *Positif*, n° 424, juin 1996, p. 73-75. Sur la polémique suscitée par la nouvelle exploitation de cette version en France, voir Noémie Luciani, « Débat shakespearien autour de l'*Othello* d'Orson Welles », *Le Monde*, 25 avril 2014, p. 11, ainsi que J.-P. Berthomé et F. Thomas « *Othello* d'Orson Welles, victime d'une "restauration" abusive », *lemonde.fr*, 7 mai 2014 (http://www.lemonde.fr/idees/article/2014/05/07/othello-d-orson-welles-victime-d-une-restauration-abusive_4412454_3232.html) ; dernière consultation le 19 mai 2014).

⁵ De même que J.-P. Berthomé et F. Thomas, je qualifie de « prologue » les processions funéraires qui ouvrent le film, mais que, pour sa part, Youssef Ishaghpour dénomme « ouverture » de façon tout aussi justifiée néanmoins (voir Youssef Ishaghpour, *Orson Welles cinéaste, une caméra visible*, vol. I, Paris, Éditions de la Différence, 2001, p. 79-97). Mais Ishaghpour appelle « prologue » les images du générique parlé (*ibid.*, p. 97-102).

Lorsque ce dernier commencera véritablement avec les premières répliques échangées, c'est la langue de Shakespeare qui prendra la place de l'anglais moderne. Contrairement aux génériques parlés de *La Splendeur des Amberson* et du *Procès*, les images ne révèlent rien – ne serait-ce que par allusion – des coulisses de la fabrication du film ni de l'intervention de son créateur, mais proposent une succession de plans qui se peuplent peu à peu de personnages.

C'est la musique qui permet de délimiter le début et la fin de cette séquence : elle commence par l'accord dissonant au clavecin, qui signale à la fois la fin du prologue et le début de la séquence comprenant le générique parlé, et s'achève sur un autre accord au clavecin, plus grave et sans dissonance, qui accompagne la silhouette de Iago vue en contre-plongée.



Images (plans numérotés)	Voix <i>off</i> et musique	Sous-titres français (tels qu'ils apparaissent à l'écran et numérotés pour cet article)
1. Noir.	Musique : accord discordant isolé sur noir entre la fin du prologue et le début du générique parlé.	(1) LA TRAGEDIE D'OTHELLO. [se poursuit sur le plan 2]
	Silence.	
	Voix d'Orson Welles :	
	The Tragedy of Othello.	
2. Fondu à l'ouverture. Plan d'ensemble. Nuit. Surimpression d'images : eau miroitante et images inversées de remparts et d'une tour percée d'une petite fenêtre éclairée.	This is a motion picture based on a play...	(2) FILM INSPIRE PAR LA PIECE
3. Plan d'ensemble. Nuit. L'image de la tour disparaît dans un fondu au noir, mais celle des reflets subsiste.	...by William Shakespeare.	(3) DE WILLIAM SHAKESPEARE.
	Musique : mandolines, thème principal d'inspiration baroque.	
4. Fondu enchaîné. Plan d'ensemble. Nuit. Disparition des reflets, apparition en contre-plongée d'un gréement de bateau en clair-obscur.	Voix d'Orson Welles : The cast of characters in the order of their appearance.	(4) DISTRIBUTION PAR ORDRE D'ENTREE EN SCENE :
	Musique : volume atténué.	
5. Fondu enchaîné. Plan d'ensemble. Nuit. Disparition de la première image de gréement, remplacée par une autre en contre-plongée. Surimpression de deux ou trois images.	Iago, Micheál Mac Liammóir.	(5) IAGO : MICHAEL Mac LIAMMOIR
	Desdemona, Suzanne Cloutier.	(6) DESDEMONE : SUZANNE CLOUTIER

Images (plans numérotés)	Voix <i>off</i> et musique	Sous-titres français (tels qu'ils apparaissent à l'écran et numérotés pour cet article)
6. Fondu enchaîné. Plan d'ensemble. Nuit. Disparition des images précédentes, remplacées par la façade d'un palais vénitien, vue en contre-plongée, sur laquelle se projette l'ombre imposante d'un grément.	Othello, Orson Welles. Roderigo...	(7) OTHELLO : ORSON WELLES
7. Fondu enchaîné. Plan d'ensemble. Jour. Disparition de la façade du palais, remplacée par des mâts de bateaux à quai et leur nid-de-pie, vus en contre-plongée. Panoramique à gauche et vers le bas.	...Robert Coote. Brabantio, Hilton Edwards,	(8) RODERIGO : ROBERT COOT (9) BRABANTIO : MILTON EDWARDS
8. Fondu enchaîné. Plan d'ensemble. Jour. Image de gréments entrecroisés.	Cassio, Michael Laurence, <i>Musique : variations sur le thème principal.</i> Emilia, Fay Compton, Lodovico, Nicholas Bruce,	(10) CASSIO : MICHAEL LAWRENCE (11) EMILIA : FAY CAMPTON (12) LUDOVICO : NICHOLA BRUCE
9. Fondu enchaîné rapide. Plan rapproché. Surface de l'eau : reflet inversé d'un campanile vénitien.	Montano, Jean Davis, Bianca...	(13) MONTANO : JEAN DAVIS.
10. Fondu enchaîné. Plan d'ensemble. Jour, clair-obscur. Une gondole à quai sur un canal vénitien : à bord de la gondole, un fauteuil en partie recouvert d'un grand manteau.	...Doris Dowling. The photography is...	(14) BIANCA : DORIS DOWLING (15) Photographes : ANRIZZI, [se poursuit sur le plan 11]

Images (plans numérotés)	Voix <i>off</i> et musique	Sous-titres français (tels qu'ils apparaissent à l'écran et numérotés pour cet article)
11. Fondu enchaîné. Jour. Plan d'ensemble en légère contre-plongée. Trois personnages non identifiables et vêtus de noir entrent dans un bâtiment à gauche. Le point de vue est peut-être celui du quai où est amarrée la gondole, en raison des marches et de la lumière renvoyée par l'eau qui se reflète sur l'arche d'un pont visible en amorce à droite.	...by Anchise Brizzi, G. R. Aldo and George Fanto, with Oberdan Troiani and Roberto Fusi ⁶ .	(16) G. ARALGO et GEORGES FANTO (17) ...avec TROILI et ROBERTO FUSI
12. Fondu enchaîné. Jour. Plan d'ensemble. Grande place vénitienne pavée et vide, à l'exception de deux femmes et d'un homme près d'une fontaine, vus de loin, qui se dirigent vers la droite. Un chien noir entre dans le champ par la droite et traverse la place vers la gauche, à l'arrière-plan. On aperçoit un quatrième personnage tout au fond à droite.	The film was edited by John Shepridge, with Jean Sacha and Renzo Lucidi.	(18) Editeurs : JOHN SHEPRIDGE (19) avec JEAN SACHA et RENZO LUCIDI [se poursuit sur le plan 13 au-delà du fondu enchaîné]
13. Fondu enchaîné. Jour. Plan d'ensemble. Une ruelle vide. À l'arrière-plan, un passage dans le bâtiment du fond laisse entrevoir un accès à un canal sur lequel passe une gondole. Deux ou trois silhouettes sont visibles sur l'autre rive, peut-être les personnages du plan 12.	Musique : nouveau thème. Michael Waszynski was associate director.	(20) Directeur associé : MICHAEL WASHINGTON
14. Fondu enchaîné. Jour. Plan rapproché. Voûte d'un pont enjambant un canal. Au premier plan à gauche, un chat noir mange sur un muret. Une gondole passe sous le pont, de gauche à droite. À son bord, un personnage non identifiable, assis sous un dais, et le gondolier debout à l'arrière.	Alexander Trauner designed...	(21) Decors d'ALEXANDER TRAUNER [se poursuit sur le plan 15]

⁶ Fusi était un cadreur habituel d'A. Brizzi. Selon J.-P. Berthomé et F. Thomas, son prénom est, en réalité, Alberto (voir *op. cit.* p. 171 et 307).

Images (plans numérotés)	Voix <i>off</i> et musique	Sous-titres français (tels qu'ils apparaissent à l'écran et numérotés pour cet article)
15. Fondu enchaîné. Jour. Plan d'ensemble. Vue d'une ville depuis un toit. Au premier plan à droite, un chat blanc à tête noire et blanche est assis.	...the sets and Maria de Matteis the costumes.	(22) Costumes de MARIA DE MATTEIS
16. Cut. Jour. Plan rapproché en contre-plongée. Un personnage encore non identifiable [Iago] passe devant la caméra obscurcie par le bas de son manteau.	Julien Derode	(23) et JULIEN DERODE
Panoramique à droite, puis caméra fixe, légèrement oblique : le personnage s'éloigne, dos à la caméra.		
17. Cut. Raccord. Plan d'ensemble. Panoramique à droite pour suivre le même personnage qui passe devant la ruelle du plan 13, puis caméra fixe quand il s'arrête au coin d'un mur, pour observer, sans être vu, une gondole s'éloigner.	and Giorgio Papi were associate producers with Walter Bedone, Patrice Dally and Rocco Facchini.	(24) Producteurs associés : GIORGIO PALLI (25) ...Avec WALTER BEDONE, PATRICE DALI (26) ...et ROCCO FACCHINI
18. Cut. (Faux) raccord. Plan d'ensemble en plongée et léger panoramique vertical vers le haut : la gondole fait demi-tour. À son bord, un gondolier et un personnage [Othello] vêtu d'un grand manteau, assis, puis debout.		
19. Cut. Jour. Plan d'ensemble d'une façade de palais vue en contre-plongée. Une femme [Desdémone] à un balcon rentre à l'intérieur.	Francesco Lavagnino and Alberto Barberis composed the music,	(27) Musique de FRANCESCO LAVAGNINO (28) et ALBERTO BARBERIS
20. Cut. Plan d'ensemble et panoramique vertical vers le bas. Desdémone descend un escalier circulaire à colonnades, masqué par des branchages en clair-obscur.	which was conducted by Willy Ferrero. <i>Musique : retour au thème principal avec variations.</i>	(29) Chef d'orchestre : WILLI FERRERO

Images (plans numérotés)	Voix <i>off</i> et musique	Sous-titres français (tels qu'ils apparaissent à l'écran et numérotés pour cet article)
21. Cut. Jour. Plan d'ensemble. Vue à travers une grille et des colonnades en clair-obscur, Desdémone s'avance en courant vers la caméra.	Orson Welles directed and produced.	(30) DIRECTEUR et PRODUCTEUR (31) ORSON WELLES
22. Cut. Plan d'ensemble. Raccord en contrechamp. Desdémone finit sa course à la grille, à travers laquelle on devine la gondole à quai et le gondolier debout, mais pas son passager.	This is a Mercury production.	(32) UN FILM MERCURY
23. Cut. (Faux) raccord. Plan d'ensemble fixe : Desdémone sort d'un bâtiment par une ouverture à droite. Panoramique vers la gauche : elle s'approche du bord du quai en regardant vers sa droite.	Musique : retour au volume initial.	(33) Adaptation française de René LALOU [se poursuit sur le plan 24]
24. Cut. Jour. Plan d'ensemble. Othello, debout à gauche sur le quai, regarde Desdémone hors champ à droite, puis s'avance vers la droite dans sa direction.		
25. Cut. Plan d'ensemble. Contrechamp. Desdémone, de profil au bord du quai, se tourne en voyant Othello, hors champ à gauche, s'approcher d'elle.		
26. Cut. Raccord. Plan d'ensemble depuis le canal. Othello rejoint Desdémone sur le quai. Au premier plan, une silhouette noire vue de dos passe devant la caméra de gauche à droite.		
27. Cut. Raccord. Plan d'ensemble en contre-plongée : le personnage vêtu de noir [Iago], vu en contre-jour, observe le couple hors champ.	Musique : un accord au clavecin est plaqué sur les dernières notes des mandolines.	
Surimpression : reflets à la surface de l'eau.		

L'organisation du texte

Le texte dit par Welles est composé de seize phrases, avec ou sans verbe, très courtes ou plus construites. On peut les rassembler en quatre grands groupes de volume inégal, en se fiant à l'intonation employée par le cinéaste (rendue graphiquement dans la transcription ci-dessus par des points ou des virgules, selon qu'elle est descendante ou reste en suspens, les points de suspension indiquant simplement une continuité d'un plan au suivant). C'est d'abord le titre du film, puis le nom de l'auteur de la pièce dont il est inspiré. Notons au passage que le titre annoncé (*The Tragedy of Othello*) est forgé sur ceux de deux autres pièces de Shakespeare, *The Tragedy of Coriolanus* (*Coriolan*) et *The Tragedy of Macbeth* (*Macbeth*). Mais le titre original du drame de la jalousie est *Othello, the Moor of Venice* (*Othello ou le Maure de Venise*). Le deuxième groupe de phrases énumère les noms des personnages et des comédiens qui les incarnent. Welles distingue clairement quatre personnages (Iago, Desdémone, Othello, Roderigo) par son intonation descendante qui en fait des entités plus individuelles que les six autres rôles, réunis en une seule phrase (de Brabantio à Bianca). Viennent ensuite les collaborateurs de création et les responsables de la production. Là encore, l'intonation produit des sous-groupes : chefs opérateurs, monteurs, assistant réalisateur, décorateur et costumière, producteurs associés, musiciens. Le quatrième et dernier groupe comprend deux phrases réunissant le réalisateur-producteur et la société de production⁷.

Contrairement à ses deux autres génériques parlés, Welles se cite à la troisième personne du singulier (« *Orson Welles directed and produced* »), au lieu de la première personne dans *La Splendeur des Amberson* (« *I wrote the script and directed it. My name is Orson Welles.* ») et *Le Procès* (« *I played the advocate and wrote and directed this film. My name is Orson Welles.* »). Welles indique ainsi qu'il a tenu, dans ces derniers, des fonctions strictement artistiques (scénariste, comédien, réalisateur). Dans *Othello*, il cumule et assume le triple rôle de comédien (mentionné au début du générique), réalisateur et producteur.

Les phrases construites avec des verbes sont au temps passé, en toute logique. On peut éprouver un sentiment paradoxal à entendre ce générique qui semble mettre un point final à une création collective qu'il nous reste pourtant à découvrir. Il aurait très bien pu avoir sa place à la fin du film, comme son prédécesseur de *La Splendeur des Amberson* : la fabrication du film aurait été ainsi « racontée » après la présentation de l'œuvre et non avant. À la suite du prologue qui livre d'emblée le dénouement du récit avant son développement, ce générique conclusif accentue l'étrangeté d'un film dont la fin sert de début.

⁷ En réalité, la mention de Mercury est de pure forme. Voir *ibid.*, p. 162.

L'organisation des images

D'une durée approximative de deux minutes, la séquence comporte vingt-sept plans. Les images qui composent ce générique ne sont pas toutes de même nature et peuvent, elles aussi, être regroupées. Les quinze premiers plans sont une suite de plans fixes (à l'exception du plan 7 avec son petit panoramique sur les gréments) se succédant en fondus enchaînés, les quatre premiers étant nocturnes de l'annonce du titre à la mention d'Othello et de son interprète. Cette première série d'images plante le décor dans lequel de rares personnages ne sont vus que de loin. Mais c'est un décor incertain, surtout au début, avec un enchaînement de parties de grément, qui semblent enchevêtrées, et leurs ombres projetées. Le spectateur peine à s'imaginer une géographie cohérente.

Le deuxième ensemble comporte douze plans d'où les fondus enchaînés ont disparu, à l'exception de la transition entre l'avant-dernier et le dernier plans. Ces plans sont tous diurnes, mais les plans 20 à 24 montrent en clair-obscur Desdémone rejoignant Othello : elle est vue à travers un escalier circulaire à colonnades, puis à travers une grille. Jusqu'à l'avant-dernier, ces plans s'enchaînent par des coupes franches, parfois selon la technique du raccord (ou même du faux raccord). Le premier de ce second groupe (plan 15) marque l'apparition d'un personnage très visible, mais pas encore identifiable. Celui-ci n'est pas éloigné comme dans la première série, mais tellement proche qu'il en brouille l'image au début du plan en frôlant la caméra avec son manteau. Dès lors, tous les plans suivants mettront en scène des personnages dont on peut au moins reconnaître Desdémone et Othello, le visage de Iago demeurant quasiment invisible jusqu'à la fin du générique.

Du point de vue visuel, cette séquence qui intègre le générique parlé est donc composée de deux parties inégales en nombre de plans (15 et 12) et en durée (75 secondes pour la première et 45 pour la deuxième) : la première présente un décor par un enchaînement fluide d'images fixes, quasiment vides de personnages, dont le premier tiers est nocturne ; le montage *cut* donne à la seconde une vivacité accentuée par l'entrée en scène des trois personnages capitaux de la tragédie dans un décor dont la géographie reste déconcertante pour le spectateur. Bien que tous les plans ne soient pas d'égale durée (de 3 à 8 secondes environ), on ressent une apparente régularité dans leur succession, semblant s'accélérer à partir de l'entrée en jeu de Iago qui paraît vouloir se dissimuler à nous par le mouvement de son manteau, puis par la capuche qui le coiffe. L'effet d'accélération pourrait être dû aux coupes franches qui remplacent alors les fondus enchaînés et signifient également le début du récit proprement dit. L'action et l'intrigue commencent ainsi dès ce plan riche de mouvement, alors qu'il reste encore à Welles à citer les noms des producteurs associés, des compositeurs et musiciens, et le sien. La première partie du générique semblait d'abord servir de simple arrière-plan visuel, encore extérieur au récit. Elle aurait tout aussi bien pu être la toile de fond d'un générique écrit. Ce sera d'ailleurs le cas dans la version

de 1955 : le générique écrit par lequel s'achève cette version s'inscrit sur une partie de ces images (correspondant aux plans 2 à 8 du générique parlé).

Cinq plans uniquement accompagnés de musique suivent la fin du générique parlé. Le dernier (la silhouette de Iago en contre-plongée à laquelle se mêlent des reflets sur l'eau en surimpression) est marqué par un accord au clavecin qui permet d'en faire le point final de la séquence englobant le générique. Visuellement, c'est un fondu enchaîné qui assure ensuite la transition de cette séquence vers l'intrigue proprement dite, avec la scène du mariage secret d'Othello et de Desdémone, sous le regard de Iago et de Roderigo venus les espionner.

La musique

Avec le texte et les images, la musique est le troisième élément du générique parlé d'*Othello*. On peut en considérer comme point de départ l'accord dissonant au clavecin qui clôt le prologue, malgré le silence d'une dizaine de secondes qui accompagne le noir pendant lequel Welles commence à annoncer le titre. Le second accord au clavecin en marquera la fin. Entièrement composée par Angelo Francesco Lavagnino⁸, une partition pour mandolines se fait entendre à partir du plan 3, après le nom de Shakespeare. Bien audible au début, elle est atténuée juste avant la mention du premier personnage et de son interprète (Iago/Micheál Mac Liammóir). Toutefois, on parvient à entendre une mélodie interprétée par plusieurs mandolines sur un rythme de passacaille qui s'organise, grosso modo, en quatre parties⁹ : thème principal des plans 3 à 7 ; variations sur le thème principal des plans 8 à 12 ; nouveau thème des plans 13 à 19 ; retour au thème du début avec nouvelles variations jusqu'au dernier plan (20 à 27). La musique retrouve son volume initial sur les cinq derniers plans (à partir du plan 23) dès que la voix de Welles ne se fait plus entendre. D'une durée d'une minute et quarante secondes environ, la musique du générique est légèrement plus courte que l'ensemble de la séquence, puisqu'elle commence après la voix de Welles.

Aux dernières notes de mandolines de la mélodie se superpose l'accord plaqué au clavecin (par une manipulation au mixage, probablement) qui rappelle celui de la fin du prologue. Bien que ce nouvel accord n'ait en soi rien de dissonant, il introduit tout de même une dissonance avec la mélodie des cordes qui s'achève en même temps, mais à laquelle il impose un terme abrupt. Cet accord est aussi associé à la menace que représente Iago, puisqu'on l'entend au moment où sa silhouette est vue en contre-plongée.

⁸ Malgré la mention d'Alberto Barberis dans le générique, Lavagnino est le seul auteur de la musique d'*Othello* (voir *ibid.*, p. 183).

⁹ Mélodie associée dans le reste du film à Desdémone et que J.-P. Berthomé et F. Thomas dénomment « motif d'Amour » (voir *ibid.* p. 183).

L'imbrication entre la voix, la musique et les images

Principal élément du générique parlé, le texte entretient des rapports multiples avec la voix, la musique et les images. Une évidence s'impose, qu'il n'est pas inutile de rappeler, toutefois : avant d'être parlé, ce générique a d'abord été, nécessairement, un texte écrit que Welles a choisi de ne pas présenter sous cette forme au spectateur. Dans son passage à l'oralité, ce texte acquiert une dimension tout autre que si le spectateur pouvait le lire lui-même en silence. De plus, en devenant oral, il bénéficie d'une véritable « mise en voix » de la part d'un cinéaste rompu à cette pratique par sa considérable expérience radiophonique.

Welles dit son générique parlé à la manière d'un récitant, donnant, dans le silence et l'obscurité partielle du début, un caractère solennel au titre de l'œuvre, à sa nature de film et à l'auteur dont il est inspiré. Les variations de l'intonation, jamais fortuites, sont toujours chargées de sens. L'ordre d'apparition à l'écran impose son ordre à l'énumération des personnages. Mais, si les quatre premiers cités sont Iago, Desdémone, Othello et Roderigo, c'est aussi la confirmation que le récit ne commence pas *après* le générique parlé, mais bien *pendant*. Tout falot qu'il paraisse, Roderigo joue un rôle déterminant dans la tragédie, fût-il celui du pantin de Iago. L'intonation descendante du cinéaste distinguant d'emblée chacun de ces quatre personnages du reste de la distribution est donc aussi une manière d'exprimer son point de vue sur la pièce. En réunissant les autres personnages au sein d'une même phrase, qui commence avec Brabantio et s'achève avec Bianca, il ne minimise en rien leur fonction, mais les rend membres d'un groupe presque extérieur au drame qui se joue entre les quatre premiers. Seule Emilia, l'épouse de Iago, pourrait en être extraite, mais son apparition relativement tardive dans le film la contraint à cette place dans le générique.

En ce qui concerne les autres collaborateurs du film, l'intonation signifie, on l'a vu, que Welles les rassemble en petits groupes selon six phrases : l'équipe des chefs opérateurs et cadres, puis celle des monteurs ; l'assistant réalisateur que Welles dénomme de façon surprenante « réalisateur associé » (*associate director* au lieu de l'habituel *assistant director*)¹⁰ et auquel il consacre une phrase autonome ; le décorateur et la costumière, mentionnés presque d'un seul souffle ; les responsables de la production ; les compositeurs « officiels » de la musique et le chef d'orchestre. Les deux dernières phrases ne concernent que Welles, réalisateur et producteur, via la mention de Mercury. L'organisation logique du texte est renforcée par les variations d'intonation qui jouent un rôle analogue – mais plus subtil – à celui des titres annonçant les différentes fonctions d'une équipe dans un générique écrit.

¹⁰ Dans leur fiche technique du film, J.-P. Berthomé et F. Thomas (*op. cit.*, p. 307) mentionnent Michael Waszynski comme l'un des trois assistants réalisateurs, avec Patrice Dally et Lee Kressel.

Welles conclut les génériques parlés de *La Splendeur des Amberson* et du *Procès* en citant son nom (« *My name is Orson Welles* »), point final que renforce l'intonation descendante. Dans celui d'*Othello*, son nom en tant que cinéaste et producteur, placé au début de l'avant-dernière phrase, semble moins passer pour une signature que dans les deux autres films. Certes, il ne saurait s'arroger une tragédie dont il n'est pas l'auteur original. Une vingtaine d'années plus tard, le cinéaste protestera d'ailleurs de sa modestie à l'endroit de William Shakespeare dans *Filming Othello*¹¹ (1977). Cependant, sa place est symétrique à celle du dramaturge dont le nom achève la deuxième phrase du générique : symétrique dans l'ensemble du texte, comme dans la phrase qui lui est allouée (à la fin pour Shakespeare, au début pour Welles). Modestie n'est pas effacement.

Voix et musique s'entrelacent tout au long du générique parlé. Si la voix est primordiale dans l'organisation du texte, la manière dont le montage son et le mixage structurent la musique par rapport au texte dit n'est pas anodine. Son début s'insère entre le nom de Shakespeare et l'énumération des personnages. Le thème principal se fait entendre avec les noms des quatre premiers personnages ; les variations, des autres personnages aux monteurs ; le nouveau thème, de l'assistant réalisateur au chef d'orchestre ; le retour au thème accompagne les noms de Welles et de Mercury. Ainsi constate-t-on qu'à la cohérence de l'énonciation du texte correspond celle du développement musical qui, s'il ne lui est pas exactement parallèle, en propose des échos qui vont dans le même sens : les quatre premiers personnages sont associés au thème principal, comme à l'intonation « individuelle » que leur attribue Welles ; le retour à ce thème, à la fin du générique, commence au moment même où le cinéaste a fini de prononcer le nom de Ferrero, le chef d'orchestre, comme pour rappeler à l'auditeur le fruit du travail des musiciens juste après les avoir cités. Ce retour, enfin, contribue lui aussi à associer Shakespeare et Welles par un thème musical identique.

La voix, donc le texte, s'imbrique habilement dans la succession des images. Elle se fait d'abord entendre tandis que l'écran est plongé dans le noir. Celui-ci s'éclaire au moment précis où est prononcé le nom d'*Othello* en une manière de lever de rideau auquel se substitue un effet propre au cinéma : le fondu à l'ouverture. Cet effet visuel rappelle aussitôt le saisissant volet à l'ouverture par lequel commence le film et qui découvre, à partir du centre de l'image, le visage d'*Othello* mort. Il s'agit même d'un « double volet » puisque le noir initial se fend par le milieu, comme les deux pans d'un rideau qui s'écartent horizontalement, chacun dans une direction opposée. Ce n'est pas là un lever de rideau théâtral (vertical vers le haut), mais une ouverture proprement cinématographique (hori-

¹¹ Au début de *Filming Othello*, Welles affirme : « Shakespeare [...] très probablement notre plus grand homme. Alors... Quelle place pour un simple faiseur de films ? Aucune ! Absolument aucune. » [« *Shakespeare (...) very possibly our greatest man. So... Where does that leave a mere movie-maker? Nowhere! Nowhere at all.* »]. Mais une trentaine de secondes plus tard, il déclare n'avoir aucune prétention à la modestie... en tant que cinéaste.

zontale, de part et d'autre du spectacle) qui incorpore d'emblée une pièce de théâtre dans l'univers du cinéma. Avec le fondu à l'ouverture qui marque le début du générique parlé, Welles annexe, pour la deuxième fois en quelques minutes, la forme de théâtre qu'il admire le plus, celle de l'œuvre shakespearienne, dans le cinéma, celui des arts qu'il aura le plus bouleversé en son temps.

Cette ouverture se fait d'abord sur des plans nocturnes, mais la transition vers des images diurnes a lieu rapidement, dès le plan 7. L'opposition entre la nuit et le jour permet de suggérer visuellement quelque chose de la personnalité des protagonistes dès l'énumération de leur nom, car le plan 7 correspond aussi au moment où Welles a terminé de citer les quatre premiers personnages. Ainsi tout converge-t-il à isoler Iago, Desdémone, Othello et Roderigo des autres personnages : la construction du texte, l'inflexion vocale, la partition musicale et le montage des images. Dans la première partie du générique, l'écoute du texte n'est pas particulièrement perturbée par l'enchaînement en fondus d'images de décors presque dépourvus de personnages. C'est à partir du manteau de Iago que les fondus disparaissent, immédiatement après la mention de la costumière, comme en un clin d'œil. Imbrication en apparence anodine du texte et de l'image qui, pourtant, témoigne d'un souci extrême du détail signifiant et du tempo de la part de Welles.

La deuxième partie se révèle plus délicate à assimiler pour le spectateur. Le rythme paraît s'emballer par ce nouveau parti pris de montage qu'est l'enchaînement des plans en coupes franches et par la présence plus marquée des personnages. Pourtant, comme en contrepoint, le générique continue d'être scandé par Welles sur un rythme qui semble identique. Malgré ses variations, la musique conserve, elle aussi, son rythme initial à trois temps. La perception et l'assimilation des informations entendues et des images regardées s'en trouvent compliquées. Typique de toute l'œuvre de Welles, la stratégie d'enchevêtrement est, dans *Othello*, présente dès le générique pour désorienter un peu plus le spectateur, après un prologue énigmatique et lugubre. Mais le trouble attise aussi l'attention.

Aucune des quatre composantes de ce générique parlé ne passe au second plan, à l'exception peut-être de la musique, dont le volume est atténué pendant 19 plans et 85 secondes environ. Le réseau de relations entre le texte écrit, la voix qui l'énonce, la musique et les images fait de ce générique parlé une séquence d'une grande complexité qui rend la pleine perception de chacun de ces éléments impossible avec une vision et une audition uniques. L'introduction de sous-titres est d'autant plus problématique.

L'intervention du sous-titrage

On peut aborder la question du sous-titrage d'un générique parlé de plusieurs manières. Cette question se pose d'abord au traducteur qui, techniquement, est le premier à y être confronté. Au sein d'un film, le générique parlé n'est pas une forme orale comme les autres : il ne relève ni des dialogues, ni d'une voix *off* liée au récit. Ces deux situations les plus courantes ne demandent pas au traducteur de s'interroger sur le bien-fondé du sous-titrage qu'il s'apprête à réaliser. Mais, face au parti pris esthétique délibéré que représente le générique parlé, s'impose la question « faut-il sous-titrer ? ». Le dilemme devient total : sous-titrer, c'est nier la raison d'être du choix esthétique du ou des créateurs du film ; ne pas sous-titrer, c'est abandonner le spectateur à une double incompréhension, à l'égard de ce qu'il entend et des raisons du traducteur qui a renoncé à traduire. S'il décide de sous-titrer, le traducteur doit aussitôt se demander comment, afin d'atténuer autant que faire se peut la négation d'un choix esthétique si particulier et exceptionnel. Devant un générique parlé sous-titré, l'observateur (qui peut se doubler d'un traducteur) se pose aussi, et pour les mêmes raisons, la question, cette fois a posteriori : « Fallait-il sous-titrer ? » D'où découle une seconde interrogation : « Comment s'y est-on pris ? »

Une autre approche consiste à outrepasser cette interrogation primordiale et à aborder les choses du seul point de vue de la traduction : le générique parlé serait un texte à traduire comme les autres ; ne compterait que la fidélité au texte source dans son adaptation à la forme des sous-titres. Cela reviendrait à privilégier les seuls rapports entre le texte dit (et entendu) et le texte écrit (et lu), aux dépens des rapports entretenus entre les mots, les sons et les images. Pareille approche n'est pas à conseiller pour le sous-titrage d'un film en général. Appliquée à un générique parlé, elle a toute chance d'échouer, singulièrement dans le cas d'*Othello*.

Comme pour la version du film même, il faut préciser quelle version sous-titrée concerne ce commentaire. Après sa présentation quelques mois auparavant au Festival de Cannes dans une version non sous-titrée et sans générique parlé¹², *Othello* a été exploité pour la première fois en VOSTF à partir du 19 septembre 1952. La version commentée ici a été diffusée à la télévision dans une copie sous-titrée chimiquement sur la pellicule (et non électroniquement). Mon hypothèse est que le texte du sous-titrage de 1952 a été repris tel quel pour une nouvelle exploitation du film en salles, ou plus probablement pour une diffusion télévisée : en effet, les sous-titres sont placés assez haut dans l'image afin de ne pas être tronqués par les bords légèrement incurvés des téléviseurs (avant l'avènement des écrans plats aux bords rectilignes et aux angles parfaitement droits). On peut approximativement dater ce sous-titrage des années 1970 ou 1980 au plus tard, à partir de l'aspect des sous-titres : la police de caractères est la Souvenir, couram-

¹² Voir J.-P. Berthomé et F. Thomas, *op. cit.*, p. 184.

ment employée à cette période par le laboratoire Cinétitres-LTC. Toutefois, aucun nom de laboratoire n'est mentionné dans les sous-titres. Si le texte date de 1952, il a probablement bénéficié d'un nouveau repérage car, malgré l'abondance des changements de plans dans ce film au montage souvent vif, on a veillé à ne pas les faire chevaucher par des sous-titres. Or, cette pratique n'était pas encore courante au début des années 1950. Lorsqu'une tirade fait l'objet d'une suite de sous-titres, ceux-ci s'enchaînent en étant signalés par des points de suspension en début et fin de sous-titre, usage qui a progressivement disparu vers la fin des années 1980, élément supplémentaire de datation possible. Enfin, l'auteur des sous-titres, René Lalou, est mentionné à la toute fin du générique. Professeur de lettres, critique littéraire dans les années 1920 et 1930, René Lalou a également été le traducteur de quelques pièces de Shakespeare dans les années 1940. Cependant, a-t-il vraiment réalisé lui-même l'adaptation en sous-titres ou l'a-t-il seulement signée, comme dans le cas de plusieurs écrivains des années 1930¹³ ? Décédé en 1960, il n'a évidemment pas participé au sous-titrage commenté ici, mais tout laisse penser qu'il s'agit de celui qu'il a signé en 1952.

Composé de 33 sous-titres, le sous-titrage de ce générique parlé réintroduit les conventions du générique écrit : phrases toutes dépourvues de verbe, mention des différentes fonctions par de simples mots ou expressions brèves (décors de, costumes de, producteurs associés, chef d'orchestre). C'est peut-être là l'un des moindres maux d'un texte qui en compte de plus graves, comme les erreurs dans la dénomination des fonctions (photographes, éditeurs, directeur associé et directeur à la place de chefs opérateurs et cadres, monteurs, réalisateur « associé » et réalisateur) et, surtout, l'orthographe fréquemment inventée des noms propres (Anrizzi et G. Aralgo au lieu d'Anchise Brizzi et G. R. Aldo, par exemple).

¹³ Voir Suzanne Chantal, *Cinémonde*, n° 378, 16 janvier 1936, p. 42, ainsi que *Le Cinémonde*, Paris, Grasset, 1977, p. 87.



On note également une erreur de fonction, Julien Derode devenant costumier alors qu'il est producteur associé dans la bouche de Welles. Ces fautes paraissent d'autant plus surprenantes que, même en l'absence d'une transcription précise du texte dit par Welles, la liste de ces noms devait probablement figurer dans les documents de la société de distribution, les Films Marceau. S'ajoute enfin une incohérence typographique avec la présence de points finaux dans les sous-titres 1, 3 et 13 qui n'ont pas lieu d'être dans un sous-titrage de générique, erreur certes minime, mais signe supplémentaire du peu d'attention apportée au sous-titrage de cette séquence. Il serait hâtif d'en rendre seul responsable René Lalou qui n'est peut-être pas intervenu personnellement sur cette partie du sous-titrage. En outre, à l'exception du générique, les sous-titres du film se signalent par la qualité du texte, tant dans le fond que dans la forme.

Indépendamment d'erreurs que l'on pourrait assimiler à des malfaçons, la présence de sous-titres durant le générique parlé d'*Othello* provoque des perturbations dans l'ordonnancement précis des rapports entre le texte, la voix et les images. L'organisation en seize phrases du texte dit vole en éclats, fragmentée en 33 morceaux presque tous indépendants, à l'exception des sous-titres 16-17, 18-19, 22-23, 24 à 26 et 27-28, reliés de façon minimale par les mots « avec » ou « et », ainsi que par quelques points de suspension. La fluidité de l'enchaînement des seize phrases prononcées ne trouve pas son équivalent dans la succession de sous-titres à l'apparition mécanique.

En réintégrant les titres d'un générique écrit traditionnel, le sous-titrage accentue sans subtilité ce que les variations d'intonation de Welles cherchent à conférer de façon plus discrète à un texte homogène. L'énumération des personnages se réduit à une simple liste associant chacun d'eux et son interprète, sans que l'écrit exprime la différence de traitement entre les quatre premiers et les autres. On concédera cependant que, même sans comprendre la voix et la langue originales, on peut en percevoir les différences d'inflexion. Quant aux autres collaborateurs du film, ils sont simplement introduits par leur fonction, comme dans un générique conventionnel, tandis que les verbes des phrases construites par Welles en font des personnes actives davantage que des noms passifs.

À la perturbation des rapports entre texte et voix s'ajoute celle, encore plus gênante, des rapports entre voix et images. Aspect immédiatement frappant, l'emploi quasi total de majuscules fait que chaque sous-titre occupe une partie importante du cadre et perturbe d'autant plus la composition et l'enchaînement des plans. De plus, presque exclusivement repérés en fonction de la voix, les sous-titres ne tiennent pas compte des fondus enchaînés, ni même parfois des coupes franches (à deux reprises, avec les sous-titres 23 et 28, sans compter le 33 qui court sur deux plans muets et quatre secondes).



Certes, la technique d'impression chimique ne permettait pas de faire apparaître et disparaître les sous-titres en fondus. Mais, grâce à un ajustement du repérage, il aurait sans doute été possible de donner à l'enchaînement des sous-titres une fluidité équivalente à celui des images, tout en restant fidèle au rythme de la voix.

L'apparition de grands sous-titres blancs met en péril la perception des images nocturnes associées aux personnages principaux, en particulier Othello dont le nom est prononcé au moment où l'on voit une grande ombre projetée sur la façade d'un imposant palais. Le sous-titre correspondant (OTHELLO : ORSON WELLES) superpose sa lumière à la noirceur associée au personnage et en atténue la puissance figurée par le palais. La construction du générique en deux parties devient également beaucoup moins perceptible à la première vision. Le passage des fondus enchaînés aux coupes franches, qui signalent le début de l'action, a lieu entre les sous-titres 22 et 23 qui ont l'inconvénient d'associer de façon erronée Maria de Matteis et Julien Derode, malgré le temps qui les sépare, qui plus est.

Sur le plan esthétique, l'intervention du sous-titrage relève donc davantage de l'ingérence par la perturbation notable qu'elle induit dans la perception des rapports texte-voix-images du générique. Le sous-titre étant lui-même une image, il suscite en outre une interférence visuelle *et* « sonore » (littéralement « audiovisuelle »), comme s'il était l'image d'une voix récitant de façon monocorde un générique réduit à l'état de liste. Cette voix monocorde existe d'ailleurs dans l'esprit du spectateur, par sa lecture intérieure, et se mêle à celle réellement entendue. Exempts de fautes, bénéficiant d'un repérage qui prît en compte à la fois l'enchaînement des images et le rythme propre de la voix, voire placés dans un espace noir au-dessous de l'image, les sous-titres continueraient de poser un problème esthétique insoluble puisqu'ils contredisent le parti pris du cinéaste. Demeure le dilemme proprement hamletien du traducteur : sous-titrer ou ne pas sous-titrer.

Générique parlé et sous-titrage, l'impossible conciliation

Les motivations qui sont à l'origine du générique parlé d'*Othello* restent incertaines. On ne peut que constater la prédilection de Welles pour le rôle du récitant, la narration *off* et la voix toute-puissante dès ses premiers projets cinématographiques. La caméra subjective qui devait « incarner » le rôle de Marlow dans son adaptation non tournée du roman de Joseph Conrad *Heart of Darkness* (*Au cœur des ténèbres*, 1902) aurait dû s'accompagner de la voix de l'acteur-réalisateur s'exprimant à la première personne du singulier¹⁴. Pour la sortie de

¹⁴ Voir J.-P. Berthomé et F. Thomas, *op. cit.*, p. 31.

Citizen Kane, Welles réalise lui-même un film-annonce de quatre minutes dont il est le narrateur. Son goût pour le boniment et son expérience de la radio se retrouvent ensuite dans le générique de fin de *La Splendeur des Amberson*.

Quelles que soient les raisons exactes qui ont amené Welles à faire le choix du générique parlé pour la deuxième fois dans son œuvre, ce recours ne semble pas avoir été dicté par l'urgence et constitue un choix artistique délibéré. Ce générique est l'un des nombreux aspects qui distinguent *Othello*, premier film réalisé en Europe par Welles, de ses productions américaines antérieures, car il est aussi plus inhabituel que celui de *La Splendeur des Amberson*. Le prologue et le générique conclusif placés au début relèvent de cette stratégie si chère à Welles qui consiste à déstabiliser le spectateur dès les premières images, comme pour mieux capter, paradoxalement, son attention. Le caractère parlé, donc inattendu, du générique accentue cette stratégie. Welles égare son spectateur-auditeur dans un labyrinthe qui, pourtant, l'hypnotise et l'incite à ne pas renoncer. Les questions soulevées par son sous-titrage en sont d'autant plus cruciales.

Évoquer les problèmes que pose le sous-titrage d'un générique parlé ne se limite pas à un problème de traduction car l'enjeu n'est pas seulement *comment* traduire, mais *faut-il* traduire ? Dans le cas d'*Othello*, cette question devient une merveilleuse clé pour tenter de déchiffrer la construction d'un générique dont le rôle n'est pas restreint à l'énumération des participants au film, puisqu'il sert de transition entre un prologue énigmatique et le récit proprement dit. La succession des images qui accompagnent la voix paraît, à la première vision, tout aussi énigmatique. C'est la présence de sous-titres, par essence indésirables dans ce générique, qui incite à voir et à écouter de plus près la manière dont celui-ci fonctionne. La voix narre quelque chose, la fabrication du film, tandis que les images racontent tout autre chose, le commencement tourmenté d'une tragédie. Comme l'écrit fort justement Youssef Ishaghpour, « le cinéma de Welles est déterminé, jusque dans ses images, par la parole ; il tient sa spécificité de l'effet de la parole dans l'ordre des images ; il exige tout autant l'écoute que le regard¹⁵ ».

L'antagonisme esthétique introduit par le sous-titrage est alors flagrant. En apparaissant sous la forme du sous-titre, le mot reprend la forme d'une image que Welles avait précisément choisi d'évacuer. Les sous-titres rendent compte du contenu du générique, et encore, approximativement, mais ils ne disent rien de sa forme puisqu'ils transforment l'oralité absolue en écrit mécanique. En outre, ils perturbent la perception des indices que Welles sème au fil de la séquence à l'intention du spectateur, à propos des personnages et du début de la tragédie. La régularité quasi métronomique des sous-titres, dans leur apparition, leur format et leur contenu, met à mal l'absence de repères qui caractérise ce début. En faire le constat circonstancié n'entraîne en aucun cas une condamnation du sous-

¹⁵ Youssef Ishaghpour, *op. cit.*, p. 585.

titrage en soi. Face à la double forme que Welles a donnée à cette séquence, il faut simplement reconnaître l'impossible conciliation du sous-titrage avec le générique parlé.



La seule solution pouvant respecter le parti pris adopté par Orson Welles de se passer de l'écrit, sans laisser le spectateur dans l'incompréhension du texte, est celle du doublage qui soulève néanmoins d'autres questions. L'existence d'une version doublée en français de la version de 1952 d'*Othello* permet de juger sur pièces.

À suivre...

Ce texte s'appuie sur un fragment d'une communication intitulée « Sous-titres indésirables, sous-titres désirés », donnée au 10e Congrès de la SERCIA (Société d'études et de recherches sur le cinéma anglophone) organisé à l'Université Rennes 2 en 2005, communication qui, depuis, n'a fait l'objet d'aucune publication.

Pour leurs précisions à propos des différentes versions d'*Othello* et de l'exploitation du film en France, je remercie François Thomas et Jean-Pierre Berthomé, ce dernier également pour son aide matérielle.

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. Il fait paraître *Le doublage et le sous-titrage : histoire et esthétique* aux Presses universitaires de Rennes au second semestre 2014.

Dossier : de nouvelles formes de doublage à la télévision italienne

Introduction

Anne-Lise Weidmann

La revue en ligne italienne *ASINC* a vu le jour fin 2005¹. Née du désir de combler un manque dans le paysage italien de la critique des œuvres cinématographiques et audiovisuelles, elle s'est fixé pour objectifs d'informer sur les réalités du secteur du doublage et de mettre en valeur le travail des professionnels qui le composent.

ASINC publie ainsi des brèves sur l'actualité du doublage, des critiques des doublages distribués en Italie (œuvres récentes ou plus anciennes), des entretiens avec des professionnels du secteur (dialoguistes, acteurs, directeurs artistiques, etc.) ainsi que des articles de fond. Certains textes sont également disponibles en anglais². Enfin, le site de la revue est interactif, les lecteurs pouvant laisser des commentaires sur les critiques de doublages et engager un dialogue avec les auteurs de celles-ci.

L'Italie est traditionnellement un pays de doublage. *ASINC* rappelait dans son article inaugural que ce mode d'adaptation permet au public italien « d'accéder chaque année à quelque 300 films étrangers, qui représentent environ 80 % des recettes au box-office, 85 % du marché vidéo et plus de 75 % des œuvres – fictions et documentaires – diffusées par les chaînes télévisées³ ». Ce secteur est par ailleurs en crise depuis longtemps, comme en témoignait déjà l'article de Gabriella Gallozzi paru en 2003 dans le quotidien *L'Unità* et intitulé « L'enfer du

¹ <http://www.asinc.it/>.

² Version anglaise du site : http://www.asinc.it/index_en.html

³ « È la stampa, bellezza », premier article publié sur le site de la revue le 12 décembre 2005, consultable sur http://www.asinc.it/as_00_pdv.asp (ma traduction).

doublage à l'heure du "marché libre"⁴ ». Les tarifs sont en baisse (malgré une convention collective couvrant les prestations des adaptateurs), les délais se raccourcissent à l'extrême et la qualité globale des doublages s'en trouve diminuée.

C'est dans ce contexte qu'il convient de lire le dossier qui suit, mis en ligne par la revue à l'été 2013. Giovanni Rampazzo, critique régulier d'ASINC, s'y interroge sur les nouvelles formes que prend le doublage à la télévision italienne : innovation esthétique ou pis-aller à bas coût dans un paysage audiovisuel difficile ?

Nous remercions ASINC d'avoir autorisé la publication en français de ces textes, dans une traduction de Chloé Lamireau.

⁴ Gabriella Gallozzi, « L'inferno del doppiaggio nell'era del "libero mercato" », *L'Unità*, 12 juillet 2003, reproduit sur le site de l'AIDAC : <http://www.aidac.it/documenti/rs/rs004.u.pdf>

« *Similsync* » et « *reversioning* » : redéfinition des frontières du doublage ou nouveaux modèles économiques ?

Giovanni Rampazzo

Discovery Italia est actuellement le troisième groupe italien en termes d'audience sur la télévision hertzienne. En 2011, son chiffre d'affaires dépassait 46 millions d'euros (soit une augmentation de plus de 600 % par rapport à 2009) et à ce jour, en l'absence de données officielles, il est estimé à plus de 100 millions d'euros.

Selon les chiffres Auditel [le Médiamétrie italien], Real Time, la chaîne phare du groupe, était en tête des audiences de la télévision numérique terrestre au mois de mars 2013, tandis que la chaîne thématique D-Max la suivait à la cinquième place (après Rai YoYo, mais avant Rai Movie). Néanmoins, la part de marché des deux chaînes tourne autour des 3 %. Si cela semble peu, c'est en fait beaucoup, étant donné qu'elles diffusent toutes deux un seul type d'émissions, de la télé-réalité, et qu'elles souhaitent à terme adjoindre durablement à l'écran principal un « second écran » : celui des smartphones et notebooks (le visionnage est désormais alternatif, voire simultané, à celui de la bonne vieille télévision, à laquelle manque cet élément interactif indispensable pour partager opinions et impressions en temps réel.)

Le temps réel, justement : Real Time, un patchwork à base de documentaires, de docu-fictions, de télé-réalité, de tutoriels, etc. Pourvu que le spectacle ressemble le plus possible à la vraie vie, ou à ce que l'homme est capable de produire de plus proche dans un studio de télé.

Il s'agit, en simplifiant un peu, d'émissions dans lesquelles une humanité variée est aux prises avec des problèmes quotidiens : comment réparer le dentier de grand-père, comment cuisiner un soufflé sans se ridiculiser... le tout avec la noble intention de rendre la vie du spectateur digne d'être retransmise et donc également d'être vécue.

Si ces émissions recherchent avant tout la « vérité », on s'attendrait à ce qu'elles soient doublées (choix d'une fiction totale et recreation d'une réalité) ou, au contraire, traitées en voice-over, technique classiquement utilisée pour les documentaires, où le personnage à l'écran, qui est par définition un non-acteur (c'est un spécialiste, un scientifique, le témoin d'un événement), parle dans sa

propre langue, la voix du comédien de doublage étant en léger décalage. Le message est alors : attention, ce que vous entendez est la vraie voix du personnage et ce que vous voyez n'est pas de la fiction, c'est la réalité. Par conséquent, la voix du comédien est simplement une « voix de service » ; elle est là pour aider le public à comprendre sans qu'il ait besoin de sous-titres, auxquels il n'est pas habitué.

Or, si certaines émissions (comme *Abito da sposa cercasi* [*Say Yes to the Dress*]) sont traitées en voice-over, d'autres (comme *Cucine da incubo* [*Ramsay's Kitchen Nightmares*, diffusée en France sous le titre *Cauchemar en cuisine*]) sont doublées, mais pas en doublage synchrone.

Sur plus de 2 500 heures de versions italiennes produites par Discovery Italia pour ses sept chaînes (c'est leur nombre actuel), 70 % sont adaptés à l'aide de cette seconde technique, baptisée « *similsync* » (ou « doublage asynchrone »).

Un article à ce sujet paru en 2013 dans le *Corriere della Sera*¹ m'a intrigué. Laura Carafoli (responsable des contenus de Discovery Italia) y déclarait : « Il s'agit d'une technique qui n'existait pas il y a quatre ans » et Michela Barbiero (directeur de Sky Uno) ajoutait : « Nous, plutôt que "doublage", nous préférons appeler cela *reversioning*. » J'ai décidé d'approfondir le sujet.

En premier lieu, j'ai lu avec attention la convention collective nationale du doublage², qui consacre au voice-over un article entier (l'article 8, pour être précis). Il commence ainsi : « Par documentaire non synchrone et télé-réalité non synchrone, on entend une œuvre non cinématographique qui ne comprend aucune partie à doubler en synchronisme rythmique et labial. » En somme, il semblerait que la convention tienne compte de ce type de produit audiovisuel (depuis 2008). Alors, pourquoi crier à la nouveauté ? Et pourquoi les comédiens de doublage se plaignent-ils de ne pas savoir quel tarif appliquer à ces produits hybrides pour lesquels il faut quand même jouer, bien que ce ne soient pas des fictions ?

Parce qu'en effet, bien que les tarifs minima fixés pour l'adaptation tiennent compte du genre « télé-réalité non synchrone », il n'y en a aucune trace dans les tableaux de tarifs pour les comédiens de doublage. S'il règne une certaine confusion, ce n'est donc pas sans raison.

¹ Chiara Maffioletti, « Oprah, gli show Usa, i talent Più voci in tv per i doppiatori », *Corriere della Sera*, 25 janvier 2013, p. 51, disponible sur : http://archivioistorico.corriere.it/2013/gennaio/25/Oprah_gli_show_Usa_talent_co_o_20130125_210c3304-66ba-11e2-a903-6f485e07bc85.shtml [Toutes les notes sont de la rédaction de *L'Écran traduit*.]

² « Contratto collettivo nazionale di lavoro del settore doppiaggio » adopté le 30 janvier 2008 et consultable sur <http://www.aidac.it/documenti/ccnl.pdf>.

Afin de tenter d'y voir un peu plus clair et de faire le point sur la situation, j'ai posé quelques questions à deux professionnels.

Le premier est Stefano Mondini, acteur, comédien de doublage, directeur artistique et président de l'ANAD (Association nationale des comédiens de doublage), mais aussi narrateur habituel de *La grande storia* [La Grande Histoire], diffusée sur la Rai.

J'ai également interviewé Mario Paolinelli, dialoguiste, vice-président de l'AIDAC (Association italienne des dialoguistes et adaptateurs de l'audiovisuel) et auteur d'une série d'articles et d'ouvrages qui ébauchent, si l'on peut dire, une « esthétique du doublage ».

Entretien avec Stefano Mondini, acteur, comédien de doublage, directeur artistique et président de l'ANAD

Le fait de « dramatiser » le voice-over, c'est-à-dire de passer d'une lecture plus ou moins plate à une semi-interprétation du personnage interviewé est, selon moi, un usage établi depuis déjà un certain temps. En tant que spectateur, je me souviens de l'avoir remarqué pour la première fois dans un documentaire qui reconstituait, dix ans après, l'attentat du 11 septembre 2001. Mais vous avez certainement des informations plus précises « de l'intérieur ». En tant qu'acteur, vous semble-t-il que le genre y ait gagné ou que cet ajout d'interprétation rende, paradoxalement, plus faux quelque chose qui était vrai ?

Certes, la dramatisation de l'interprétation des voice-over n'est pas nouvelle, ou plutôt, il y avait auparavant deux écoles : les uns souhaitaient une interprétation plus neutre, les autres plus affirmée. Ces dernières années, on a préféré aller dans cette deuxième direction, en vertu du ton toujours plus narratif qu'ont pris les documentaires. Au début, en effet, la plupart des documentaires étaient surtout consacrés à la nature et à la vie des animaux. Quand quelqu'un était interviewé, il ne parlait que du sujet traité et uniquement d'un point de vue technique. Aujourd'hui, les sujets se sont diversifiés : sujets sociaux, vie quotidienne, pathologie comportementale, monde économique et ainsi de suite. Je crois que si certains produits ont du succès en Italie, c'est notamment grâce à cette dramatisation qui reproduit fidèlement l'original. Bien entendu, ce n'est pas du doublage pur, qui est tout autre chose.

D'un point de vue « syndical », le similsync et le voice-over, dont parle la convention, désignent-ils la même chose, ou bien ce genre de doublage est-il une nouveauté qui échappe de ce fait à la réglementation ?

Le *similsync* est apparu ces dernières années. Il s'agit d'une technique qui coûte beaucoup moins cher que le doublage synchrone et qui, actuellement, représente le même coût que le traitement classique des documentaires. C'est une méthode qui n'existait pas auparavant et qui ne figure donc pas encore dans les dispositions de la convention collective nationale. Par conséquent, les tarifs appliqués sont alignés arbitrairement sur ceux du voice-over.

Quelles réflexions cela vous inspire-t-il, étant donné le succès de ces produits et les excellents résultats financiers des chaînes qui les produisent ?

Discovery reçoit des éloges pour son bilan financier positif, mais dans le même temps, ses rapports avec le secteur du doublage se dégradent. La tendance est de payer ces travaux toujours moins, chose qu'à l'ANAD nous ne pouvons pas accepter. Nous devrions avoir une reconnaissance adéquate. Dans quelles proportions, c'est ce que nous verrons lors du renouvellement réglementaire de la convention¹.

Pour conclure, le monde du doublage est-il vraiment un nouveau far west ou voyez-vous se dessiner des horizons plus sereins ?

Le monde du doublage n'est pas, et ne deviendra certainement pas, un nouveau far west. Et tant que je serai président de l'ANAD, je ferai tout mon possible pour l'éviter. C'est essentiel pour préserver notre réputation mondiale de professionnalisme. Les artisans du doublage, et j'y inclus les directeurs artistiques, les dialoguistes, les assistants, les comédiens, les ingénieurs du son, les « synchronisateurs² » et tout le personnel qui fait avancer ce secteur, sont des personnes hautement qualifiées. Il est important de reconnaître le savoir-faire qu'ils ont toujours apporté à cette entreprise extraordinaire qu'est le doublage, domaine dans lequel nous restons les meilleurs au monde. Les nuages qui obscurcissent actuellement l'horizon laisseront place au beau temps, car nous sommes décidés non seulement à renouveler la convention et à l'améliorer, mais aussi à faire comprendre combien ce travail est important commercialement et artistiquement en Italie.

Entretien réalisé le 15 mai 2013

¹ Initialement prévu pour 2010, ce renouvellement n'a pas encore eu lieu. Une réunion en ce sens a eu lieu en mars 2014, premier pas vers la réouverture des négociations. Pour de plus amples informations, voir la rubrique « Notizie » du site de l'AIDAC : www.aidac.it

² Techniciens chargés, après l'enregistrement des voix, de sélectionner les meilleures prises réalisées par les comédiens et de les synchroniser au plus près sur les images en fonction des mouvements de bouche. Ce métier n'existe pas en France, où l'étape préalable de la détection permet normalement d'affiner la synchronisation en amont de l'enregistrement plutôt qu'en aval.

Entretien avec Mario Paolinelli, dialoguiste et vice-président de l'AIDAC

Alors que « voice-over » est un terme technique qui indique de façon neutre que nous ne sommes pas en présence d'un doublage, mais d'une superposition de la voix d'un narrateur à la voix d'origine, le terme « similisync » introduit une idée de mélange entre réalité et fiction, ce qui compromet, à mon avis, le pacte passé avec le spectateur, selon lequel ce dernier est disposé à suspendre sa propre incrédulité et à accepter le doublage. Selon vous, qu'implique ce glissement ?

Vous avez presque tout dit et il ne me reste qu'à compléter votre analyse. Cette aberration esthétique-auditive va rapidement conduire à l'effondrement du contrat mutuel que le doublage établit avec le spectateur ; en se révélant de façon aussi évidente, cet entre-deux mettra à nu sa nature factice et le spectateur commencera à le rejeter : pourquoi devrais-je sortir de chez moi et dépenser sept ou huit euros pour entendre quelqu'un qui fait semblant de jouer, quand la télé-réalité me montre la même chose, mais ne s'en cache pas ? J'ignore si les majors se posent la question, mais je ne crois pas que les intérêts de ceux qui distribuent un film étranger en version doublée coïncident avec ceux qui gèrent des produits de télé-réalité. Je suis même convaincu que ce genre d'opération sous-culturelle visant à maximiser les recettes publicitaires nuit profondément au doublage (et à ses petites mains) et, par là même, à la grande distribution internationale, s'il est toujours exact qu'un bon doublage multiplie par huit les recettes. En l'occurrence, le comportement des responsables du doublage italien ressemble un peu au suicide collectif des lemmings dont le mythe a été colporté par Disney.

D'un point de vue purement terminologique, je trouve que l'appellation « similisync » tend à réduire la traduction appliquée au doublage à une simple question de synchronisme.

Surtout lorsque c'est, non pas une « nouvelle pratique », mais au pire un doublage mal fait et, au mieux, un voice-over moins bien fait. C'est une tentative ratée : elle ridiculise et discrédite le comédien ou la comédienne qui s'efforce de jouer l'injouable et rend manifeste et grotesque le travail du traducteur-dialoguiste, en montrant inévitablement les limites théoriques et techniques de son travail. Il y a plusieurs années, je disais qu'un doublage remarquable était précisément celui qu'on ne remarquait pas. Aujourd'hui, je dois dire : mieux vaut

un bon sous-titrage qu'un doublage trop flagrant (ou qui ne respecte pas les règles de l'art).

En ce qui concerne l'écriture, cependant, les conditions de travail des adaptateurs de ces produits semblent davantage définies que celles des comédiens de doublage.

Pas exactement. D'après certaines rumeurs et des photocopies de factures interceptées, nous pouvons dire que, pour la plupart des dialoguistes, ces travaux sont payés « à la minute » plutôt qu'à la bobine, comme le prévoit normalement la convention, avec des tarifs allant de 2 à 6 euros. Évidemment, cela n'inclut pas le paiement des contributions à l'Office national de prévoyance et d'assistance des travailleurs du spectacle, tout au plus l'application du régime de prévoyance des travailleurs indépendants économiquement subordonnés, qui est dérisoire. Si l'on appliquait correctement la convention – qui prévoit justement le non-respect du synchronisme « rythmique (longueur des phrases) et labial (mouvements des lèvres) » – ces travaux seraient rémunérés conformément à la catégorie C du tableau D¹ : 186 euros par bobine, c'est-à-dire environ 19 euros la minute. Mais là aussi, la loi économique prévaut : le mauvais dialoguiste sous-payé chasse le bon. Amusez-vous à calculer – outre les dommages culturels – combien cela fait d'argent en moins dans les caisses de l'État et de la sécurité sociale.

Comment expliquez-vous qu'un groupe « leader » comme Discovery Italia déclare aussi naïvement avoir « inventé un genre » et en profite pour ignorer la convention ?

À vrai dire, dans ce pays où l'on laisse les enfants passer trois heures par jour devant la télévision, où une personne sur trois ignore quel est le fleuve le plus long, où plus d'un tiers de la population – dont la plupart ne mange pas à sa faim – vote pour le patronat, où, dans le classement pour le respect des droits de l'homme, nous sommes bien au-delà de la 40^e place, après le Ghana, cela ne me surprend pas du tout. Ce qui me surprend, en revanche, c'est que la maison « mère », la Discovery Communication Inc., en la personne de son fondateur John S. Hendricks et de son actuel président David M. Zaslav, cautionne ces comportements préjudiciables à la culture d'un pays, du fond de son lointain et puritain Maryland, tout en allant tranquillement le dimanche à l'église à Silver Spring pour assister à l'office. Mais peut-être – j'en suis même sûr – ignore-t-elle ce que ses employés et son personnel font en Italie.

¹ « Contratto collettivo nazionale di lavoro del settore doppiaggio », p. 24, consultable sur : <http://www.aidac.it/documenti/ccnl.pdf>.

Y a-t-il quelque chose que je ne vous aurais pas demandé et que vous souhaiteriez dire ?

Eh bien, oui. Je pensais que vous me demanderiez si je n'avais pas un peu honte d'appartenir à ce secteur. Je vous aurais répondu « oui ». Parce que c'est un secteur dans lequel le mot « dignité » a disparu, tant chez les travailleurs qui acceptent n'importe quelles conditions afin de « rentabiliser leur journée », que chez les entreprises qui font de même avec leurs clients sur le dos des travailleurs, ou encore parmi les commanditaires qui profitent de la qualité des studios et des travailleurs, mais aussi de leur faiblesse économique, pour exploiter la situation et fuir leurs responsabilités, ce qui est moralement honteux. Enfin, je trouve que le mot dignité a également disparu de toutes nos institutions qui devraient avoir pour mission de surveiller, de corriger et de sanctionner ces pratiques. Disons qu'en filigrane, c'est là le reflet emblématique du pays indigne que nous sommes devenus, durant ces vingt ans de domination de l'ignorance et de la pensée unique. Bref, vous avez bien fait de ne pas me poser cette question, je vous aurais sûrement donné une réponse compromettante.

Entretien réalisé le 15 mai 2013

« Étrangères dans leur propre langue » : Poto, Cabengo et les sous-titres

Samuel Bréan

Le 11 mars 2013, au Centre Pompidou, à Paris, a été projeté le film *Poto and Cabengo* (1979), en clôture d'une programmation intitulée « "Wuhs dis now ?" Langues imaginaires et inventées au cinéma¹ ». C'était loin d'être une coïncidence : « Wuhs dis now ? » est une réplique tirée de ce film, et la responsable de cette programmation, Judith Revault d'Allonnes, avait choisi « Poto et Cabengo » comme identité sur Internet, sur son blog comme sur Twitter. Si l'on devait fournir un résumé de *Poto and Cabengo*, film complexe, passionnant et difficile à cerner, on pourrait dire qu'il s'agit d'un documentaire sur deux sœurs jumelles qui auraient « inventé leur propre langage ». La langue, les langues, à la fois sujet et moteur du film, y sont représentées avec une grande inventivité formelle, notamment du point de vue de l'utilisation des sous-titres.

Le réalisateur, Jean-Pierre Gorin, a été un proche collaborateur de Jean-Luc Godard entre 1968 et 1972, notamment au sein du groupe Dziga Vertov. Ils ont coréalisé six films : *Vent d'est* (1969), *Lotte in Italia* (1969), *Vladimir et Rosa* (1971), *Tout va bien* (1972) et *Letter to Jane* (1972)². Gorin s'est ensuite installé en Californie, où il enseigne aujourd'hui encore le cinéma. En 1978-1979, il a tourné son premier long métrage, *Poto and Cabengo*, suivi par *Routine Pleasures* (1986) et *My Crasy Life* (1991).

Poto and Cabengo a été coproduit par Gorin et la chaîne ouest-allemande ZDF (Zweites Deutsches Fernsehen) dans le cadre d'une case hebdomadaire appelée « Das Kleine Fernsehspiel³ », que l'on peut traduire par « Le petit jeu télévisé » et que son programmeur, Eckhart Stein, a décrit comme « un atelier permettant de développer de nouvelles formes de télévision, un forum où les réalisateurs

¹ Voir Judith Revault d'Allonnes, « Wuhs dis now ? » Langues imaginaires et inventées au cinéma, 10 février 2013, <http://potoetcabengo.tumblr.com/post/42740076744/wuhs-dis-now-langues-imaginaires-et-inventees-cinema>.

² Voir David Faroult, « Never More Godard. Le groupe Dziga Vertov et la signature », dans Nicole Brenez, David Faroult, Michael Temple, James Williams et Michael Witt (dir.), *Jean-Luc Godard/Documents*, Paris, Centre Pompidou, 2006, p. 120-129.

³ Voir Thomas Elsaesser, « Television and the Author's Cinema: ZDF's *Das Kleine Fernsehspiel* » [1992], dans *European Cinema: Face to Face with Hollywood*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2005, p. 212-218 et Sheila Johnston, « The Radical Film Funding of ZDF », *Screen*, vol. 23, n° 1, mai-juin 1982, p. 60-73.

débutants (ou prenant un nouveau départ) peuvent proposer des idées qui n'ont pas encore été essayées⁴ ». Les films en question étaient souvent montrés dans des festivals, parfois avant leur télédiffusion, ce qui a été le cas pour *Poto and Cabengo*.

Ce film pose, de par sa nature, la question de la traduction et, avant cela même, de la compréhension. Cet aspect est traité dès la conception de l'œuvre, par l'auteur lui-même ; je commenterai donc ici principalement la version livrée à la ZDF, et qui prend comme langue de référence l'anglais, que ce soit dans le commentaire en voix off (dit par le réalisateur, avec un assez fort accent français) ou dans les inscriptions à l'écran (il s'agit de la version éditée en DVD en 2012 par Criterion, aux États-Unis). Cependant, il sera intéressant de se pencher aussi brièvement sur la traduction du film en Allemagne (pour des raisons à la fois linguistiques et liées à la production), ainsi qu'en France, pays du réalisateur, où l'œuvre n'a toutefois jamais connu d'exploitation commerciale.

Au fil de l'enquête

Le projet de *Poto and Cabengo* est né d'un double hasard : en 1977, Eckhart Stein, de passage en Californie, demanda un projet de film à Jean-Pierre Gorin. Ce dernier venait de lire dans les journaux l'histoire de Virginia et Gracie Kennedy, et proposa ce sujet au programmateur, en affirmant (de façon mensongère) avoir déjà rencontré les filles⁵. Lorsqu'il commença son enquête, il s'aperçut, selon ses dires, qu'elles « parlaient anglais » (comme on le verra, la situation était un peu plus complexe que cela). Et pour le citer : « À ce moment-là, deux solutions : soit on se dit "Il n'y a plus de sujet à traiter, le film ne se fera pas", soit, au contraire, on dit "Là, cela devient intéressant justement parce qu'il n'y a pas de sujet à traiter⁶." »

Poto and Cabengo est un film relativement court (73 minutes) que l'on peut trouver assez déroutant par sa facture et sa construction peu « classiques » (un critique de l'époque l'a décrit comme « confus, montrant les preuves de manière

⁴ « A workshop to develop new forms of television, a forum where film-makers starting out (or starting afresh) can discuss ideas which have not yet been tried and tested. » Eckhart Stein, « Das Kleine Fernsehspiel: An Attempt at Constructive Controversy », dans Gillian Hartnoll et Vincent Porter (dir.), *Alternative Film-Making in Television: ZDF – A Helping Hand*, Londres, BFI, 1982, p. 20. [Toutes les traductions sont de moi.]

⁵ Lynne Tillman, « Jean-Pierre Gorin », *Bomb*, n° 23, printemps 1988, p. 34.

⁶ « So at that point there's two solutions: either you decide, "Well the story's gone and the film is not going to be made" or, on the contrary, you say, "Well what's becoming interesting is precisely the fact that the story's not there. » Kathy Bail et Raffaele Caputo, « Have Idées Will Travel », *Cinema Papers*, n° 65, septembre 1987, p. 18.

bancale⁷ »). Tout comme il présente des sons de natures très diverses, il mélange plusieurs types d'images, notamment celles que Gorin et son équipe ont tournées à partir d'août 1978, soit un an après l'apparition des premiers articles consacrés à l'histoire des jumelles. Si j'ai employé plus haut le mot « enquête », c'est à dessein : le réalisateur lui-même se présente en tant que détective privé de ce film à la première personne. Il s'en est expliqué dans une interview : « Il y a une voix qui est la mienne et qui est une voix *noire*, comme dans les histoires de détectives. [...] C'était à l'évidence une voix modelée sur le brave Chandler. La voix d'un gars qui s'aperçoit que le mystère du crime est vite élucidé mais que le processus d'élucidation le confronte à un problème éthique moins facile à résoudre⁸. » L'allusion à Raymond Chandler était encore plus flagrante dans l'un des titres envisagés pour le film, *Farewell my Lovelies*⁹, référence au roman *Farewell, my Lovely* (Adieu ma jolie, 1940).

Un « essai filmé »

Mais Gorin est ici à la fois Raymond Chandler et Philip Marlowe, l'écrivain et son personnage, et à ce titre, il se met en scène lui-même. Il qualifie tous ses films d'« essais filmés », genre difficile à cerner, généralement rattaché au documentaire, et plutôt désigné ainsi par les critiques que par les cinéastes, au même titre que les films noirs, d'ailleurs, construction critique a posteriori. En voici tout d'abord une brève définition synthétique : « L'essai filmé [*essay film*] est un champ ouvert à l'expérimentation, situé au croisement de la fiction, du documentaire et du cinéma expérimental¹⁰. » En 2007, invité par la Vienne à élaborer une programmation sur l'essai au cinéma, Jean-Pierre Gorin choisit de l'intituler « La voie du termite », en référence à son ami, le critique étasunien Manny Farber, et à son texte « L'art termite et l'art éléphant blanc¹¹ », dans lequel, selon le résumé de Gorin, l'auteur

⁷ « Hardly articulate, presenting the evidence in a ramshackle way. » N. Wapshott, « A Brilliant but “Inaccessible” Mirror on Family Life », *The Times*, 18 avril 1980, p. 11.

⁸ Jean-Pierre Fargier, « Ici et là-bas : entretien avec Jean-Pierre Gorin », *Cahiers du cinéma*, n° 388, octobre 1986, p. 38.

⁹ Gorin cite deux autres titres envisagés : *Two Spoke Together*, en référence au film *Two Rode Together* (*Les Deux Cavaliers*, John Ford, 1961) et *Everybody Speaks Funny* (Lynne Tillman, « Jean-Pierre Gorin », art. cit., p. 34).

¹⁰ « The essay film is an open field of experimentation, sited at the crossroads of fiction, nonfiction, and experimental film. » Laura Rascaroli, « The Essay Film: Problems, Definitions, Textual Commitments », *Framework: The Journal of Cinema and Media*, vol. 49, n° 2, printemps 2008, p. 43.

¹¹ Manny Farber, « L'art termite et l'art éléphant blanc » [1962], tr. de l'anglais par Sylvie Durastanti, dans *Espace négatif*, Paris, POL, 2004, p. 162-172.

« partage les films en deux catégories : les éléphants blancs et les termites. Les éléphants blancs se cachent derrière le grandiose de leur sujet, ils ont une stratégie qu'ils poursuivent sans jamais la changer. Et il y a le termite. Le termite part d'une prémisse, et puis il la grignote. On ne sait pas où ça va, ni comment ça va, le termite lui-même ne comprend pas très bien : il bouffe¹²... »

On comprend, bien entendu, que Gorin classe les essais dans la catégorie des « termites ». Dans l'introduction du catalogue accompagnant sa programmation, il explique sa propre conception de l'essai au cinéma, écrivant notamment :

« Dans un essai filmé, le statut d'une image, le statut d'un son, que ce soit une voix, un bruit ou quelques accords de musique, diffère radicalement du statut que les mêmes éléments occupent généralement dans un film de fiction ou un documentaire. Ce n'est pas que l'enjeu soit plus important, mais c'est quelque chose de complètement différent. Il y a une linéarité dans les chronologies de la fiction (même si l'ordre de leur présentation peut être chamboulé) et dans l'exposition factuelle des documentaires (même si les réalités décrites peuvent être complexes) qui ne remet pas en question la nature de l'image filmique et de son déroulement. À l'opposé, un essai filmé procède inlassablement à des opérations essayant d'interrompre ou de faire dévier ce déroulement et de le rediriger sur lui-même. L'essai filmé résiste à sa propre temporalité, à sa propre progression. Cette résistance peut prendre la forme d'une récurrence laissée telle quelle ou d'un recadrage par le son. Un bon essai filmé doit peut-être sa réussite à ses mille et une façons de résister au temps, de retarder son passage. Schéhérazade réside dans les palais bâtis par les réalisateurs d'essais filmés¹³. »

Si j'insiste sur le concept de l'essai filmé, tel que décrit par Jean-Pierre Gorin, c'est parce que ce passage s'applique parfaitement à *Poto and Cabengo* dans son ensemble, mais aussi, par extension, au traitement de la langue dans le film, examinée sous toutes ses coutures.

¹² Camille Nevers et Vincent Vatrican, « French Connection : entretien avec Jean-Pierre Gorin », *Cahiers du cinéma*, n° 476, février 1994, p. 62.

¹³ « In an essay film, the status of an image, the status of a sound, be it a voice, a noise or a few chords of music, radically differs from the status the same elements tend to occupy in a fiction film or in a documentary. It is not that more is at stake, but something definitely different. There is linearity to the chronologies of fiction (however scrambled the order of their presentation) and to the factual exposition of documentaries (however complex the realities described) that do not put in question the nature of the film image and its flow. But a film essay seems to be endlessly engaged in operations that try to stop or divert this flow and redirect it upon itself, and it resists its own temporality and passing. This resistance can take the form of an untouched recurrence or a reframing by sound. The success of a great essay film may well be its thousand and one ways of resisting time, of delaying it. Scheherazade dwells in the palaces the film essayists built. » Jean-Pierre Gorin, « Proposal for A Tussle », dans Astrid Ofner (dir.), *Der Weg der Termiten*, Marbourg, Schüren Verlag, 2007, p. 10.

Stratégies formelles

Les premières minutes annoncent les méthodes formelles particulières utilisées par le réalisateur. On entend d'abord une voix off (la sienne) sur un écran noir. Ensuite, quatre plans, tirés d'un *comic strip* nommé par le commentaire, *The Katzenjammer Kids* (connu en France sous le titre *Pim, Pam et Poum*). Les trois derniers plans viennent de la même case, dont le dialogue est lu par une voix masculine : la case est montrée dans son ensemble, puis l'on voit un agrandissement des deux personnages d'enfants, Hans et Fritz, et enfin, une partie du texte. Suit le carton de titre du film, dont la signification ne sera donnée qu'à la 29^e minute, sans emphase (il s'agit des surnoms que les filles se donnent entre elles). Un carton indique ensuite la date à laquelle ont été enregistrées les jumeaux, dont on entend les voix sur un fond noir ; noir que vient troubler à deux reprises la phrase « What are they saying? », question de départ de Gorin inscrite à l'écran, qui défile de droite à gauche et réapparaîtra fréquemment au cours du film. C'est évidemment la question que se pose aussi le spectateur, confronté pour la première fois à une élocution décrite ainsi par un article de l'époque : « Comme si on jouait une cassette en accéléré sur un magnétophone, avec un mot compréhensible qui émerge de temps en temps¹⁴. » Le contexte de l'histoire est ensuite présenté par le biais des médias : quatre extraits d'articles lus par « une voix neutre, parfaitement intelligible », comme l'a décrite Gorin lui-même¹⁵. À l'écran, trois types d'images alternent : des écrans noirs, des travellings sur des portions de journaux et des phrases tirées d'articles, soit en plan fixe, soit défilant horizontalement. Enfin, les filles apparaissent seules à l'écran dans une vidéo tournée en août 1977, dans le cadre d'études menées sur elles par des orthophonistes.

Outre l'utilisation de l'écrit, qui sera décliné de diverses façons inventives, on voit déjà ici l'une des principales stratégies du film : l'isolement, à partir d'un tout, de composantes distinctes, d'éléments séparés, dans le but de faire ressortir les informations importantes. C'est le cas lorsque l'écran est noir alors que le son subsiste. La démarche est claire : attirer l'attention sur le son, la parole (Gorin : « Avec *Poto and Cabengo*, j'ai vraiment poussé au maximum mon envie de faire un film sonore¹⁶ »). L'isolement est également le point de départ de l'histoire : à la naissance des deux filles, en 1970, les médecins dirent aux parents qu'elles risquaient d'avoir un retard mental. Ils les isolèrent, les privant ainsi de toute possibilité d'interaction avec les autres enfants. Virginia et Gracie vécurent tout le début de leur vie « dans leur monde ». Gorin commence son commentaire par cette

¹⁴ « As if a tape recorder were turned on fast forward with an occasional understandable word jumping out. » « Ginny and Gracie Go to School », *Time*, 10 décembre 1979, p. 119.

¹⁵ « A perfectly intelligible, flat, neutered PBS-like voice. » Lynne Tillman, « Jean-Pierre Gorin », art. cit., p. 35.

¹⁶ « *Poto and Cabengo* was really pushing the idea of doing primarily sound films. » Christian Höller, « Tilting Effects, Disturbances », dans *Time Action Vision*, Zurich/Dijon, JRP Ringier/Les Presses du Réel, 2010, p. 188.

phrase : « On peut seulement être un étranger dans une langue autre que la sienne » [You can only be a foreigner in a language other than your own], qu'il répète et complète quelques minutes plus tard par « ces deux-là étaient étrangères dans leur propre langue, et c'était cela qui était fascinant » [these two were foreigners in their own language, and that's where the fascination was]. Mais comme « l'énigme » est déjà résolue au moment où il commence à tourner, il emploie une autre stratégie pour ménager le « suspense », en choisissant de différer les informations. Enfin, le film, basé sur la prétendue « langue secrète » des filles, aborde en cours de route d'autres problématiques que celle du langage.

Une fois passée cette présentation, Gorin met en scène son entrée dans le récit, par le biais de photos de lui lisant le journal, à sa machine à écrire, puis au volant de sa voiture : l'enquête débute. Après un plan depuis le véhicule en mouvement, puis des images de cartes géographiques pour préciser la destination de « l'enquêteur », le film nous montre les images tournées par Gorin le jour de sa rencontre avec les deux jumelles (le 15 août 1978, nous est-il précisé). Il est difficile d'affirmer qu'elles « parlent anglais », mais elles sont plus compréhensibles que sur les vidéos datant de l'année précédente (et qui sont montrées régulièrement au cours du film). Dans cette séquence, Gorin, qui ne s'exprime pas sur la bande-son, emploie plusieurs méthodes successives pour « commenter » ou accompagner visuellement les paroles des filles :

1) des points d'interrogation défilants, relayant aussi bien l'étonnement du spectateur que celui du réalisateur ;

2) des sous-titres défilant à l'horizontale, ou « crawlers¹⁷ », qui transcrivent les quelques bribes compréhensibles ;

3) enfin, des sous-titres fixes « classiques ».

Il faut ajouter à cela l'emploi d'écrans noirs, soit accompagnés de son, soit silencieux, ainsi que des arrêts sur image (ou « arrêts sur visage », selon la belle formule d'Arnaud Lambert¹⁸, à propos de *Sans soleil* [Chris Marker, 1983], dans le cas de regards caméra), façon d'arrêter un plan sans que la bande-son, d'ailleurs, ne soit toujours stoppée.

¹⁷ Pilar Orero, « Le format des sous-titres : les mille et une possibilités », dans Jean-Marc Lavaur et Adriana Șerban (dir.), *La traduction audiovisuelle : approche pluridisciplinaire du sous-titrage*, Bruxelles, De Boeck Université, 2008, p. 65.

¹⁸ Arnaud Lambert, *Also Known as Chris Marker*, Cherbourg-Octeville, Le Point du Jour, 2008, p. 25.



Gorin dit ensuite (en voix off) : « À la fin de la première journée, je me suis rendu compte que ce que j'entendais était une langue créolisée et que pour comprendre d'où elle venait, je devrais écouter les voix qui avaient dominé leur vie » [At the end of the first day, it dawned on me that what I was hearing was a creolized language and that to understand how it had come to be, I would have to listen to the voices which had dominated their lives]. Il retrace donc l'histoire familiale et fait entendre Tom, le père, Chris, la mère, et Paula, la grand-mère. Dans les trois cas, il s'agit de monologues, non interrompus par l'intervieweur ou le commentaire. La mère et la grand-mère des jumelles sont allemandes et sont arrivées aux États-Unis peu après la Seconde Guerre mondiale. Paula, qui ne parle que très peu anglais et vit au domicile familial, est celle qui a le plus côtoyé les jumelles. Lorsqu'elle apparaît dans le film, elle s'exprime en allemand avec des

sous-titres anglais : utilisation traditionnelle du sous-titrage pour traduire une langue autre que celle de référence (l'anglais, choisi comme langue de départ par le réalisateur).

Les deux séquences suivantes, titrées (à l'écran) « A Dinner » et « Four-Way Conversation over a coloring book » représentent deux « pièces à conviction » que Gorin porte au dossier. La deuxième, moins intéressante, permet simplement de constater que Chris et Paula parlent principalement en allemand entre elles, même lorsqu'elles sont avec les filles. Leur conversation se déroule sur fond noir.

La séquence se déroulant pendant un dîner est sans doute la plus passionnante du film en ce qui concerne l'utilisation des sous-titres. Il ne s'agit pas du repas dans son intégralité, bien entendu, mais d'un aperçu d'environ deux minutes.

Dissection d'un dialogue autour d'une table

La séquence commence par un gros plan sur Gracie, puis un zoom arrière cadre les deux sœurs ensemble. Elles sont attablées, leur mère vient de leur apporter leurs assiettes. La caméra suit ensuite Chris en travelling le temps qu'elle pose le plat suivant (une salade) sur la table, puis revient sur les jumelles, préférant recueillir leurs réactions que se focaliser sur les autres personnages, pourtant généralement plus loquaces qu'elles. Le dernier recadrage réunit Gracie et sa mère, qui lui parle. Pendant toute la séquence, Tom reste assis à une extrémité de la table ; on entend Paula depuis la cuisine.

« C'est une côtelette de porc » [That's a pork chop], explique Tom aux filles, avant de dire le bénédicité. Une première perturbation survient ensuite dans le déroulement du film : comme la viande est trop chaude, Paula fait une suggestion en allemand à sa fille (« Essen wir erst 'n Salat, Schatzi » [« On n'a qu'à commencer par la salade, ma chérie »]). L'image se fige alors sur le visage de Gracie et la phrase est répétée, en même temps qu'elle apparaît à l'écran sous la forme d'un sous-titre allemand. Viennent ensuite des sous-titres défilants contenant des bribes du dialogue entre Chris et Tom, portant sur la composition de la salade (qui s'avère être mixte). On constate que Tom emploie lui aussi des mots en allemand, comme « pommes de terre » [Kartoffel] ou « mixte » [gemischt], ce dernier déclenchant à nouveau un arrêt sur image et une boucle sonore. Gracie, cadrée en gros plan, répète à ce moment-là le mot « gemischt ». Interruption suivante : Paula dit (comme l'indique le sous-titre, cette fois simultanément) « Hier is peach mit Schlaglecker! », que traduit en anglais le sous-titre suivant, alors que la phrase est répétée (« Voici des pêches avec de la crème fouettée (miam !) » [Here are peaches with whipped cream (yummy)!]) sur un arrêt sur image (Gracie, l'œil brillant). Enfin, dans le dernier dialogue de la scène, Gracie est cadrée avec Chris, située à sa gauche. La discussion porte sur le type de couteau dont dispose Gracie,

ce qui ramène au tout début de la scène, quand sa mère lui avait dit qu'elle devrait couper sa viande elle-même. Cette fois-ci, Gracie est intriguée par une phrase de son père et demande des explications, fournies (à un débit rapide) par sa mère. L'écran devient alors noir, puis on réentend la conversation qui vient d'avoir lieu (« nettoyée » d'éléments extérieurs, coupés au montage sonore), retranscrite simultanément en sous-titres. La voici avec les noms des intervenants ajoutés ici pour plus de clarté :

Tom : ...And a Käse knife...

Gracie : A Käse knife? What's a Käse knife for? Is that a Käse knife?

Chris : What?

Gracie : That one.

Chris : No, that's not a steak knife. What you got is a steak knife.

Gracie : Why I got a steak knife?

Chris : Because what you're eating is a schnitzel, and that's something like a steak. You're using a sharp knife going mit it.

(À noter que la typographie des sous-titres ne distingue pas les mots allemands employés, par exemple en les mettant en italiques.)

La discussion reprend ensuite normalement, pendant quelques dizaines de secondes, avant la fin de la scène.

Dans une interview, Gorin a décrit à la fois son intention et sa méthode à propos de cette séquence :

« Par le biais de la dématérialisation visuelle, à l'écran, des mots échangés pendant le dîner et par la répétition de ces mots en boucle sur la bande-son, le spectateur reçoit et analyse la langue telle que la perçoivent les jumelles, une langue qui ne reste pas en place, qui glisse constamment de l'anglais à l'allemand et in-

versement. Cette méthode permet de faire comprendre comment les jumelles se sont retrouvées perdues dans cet espace linguistique¹⁹. »

D'après la séquence elle-même et ce qu'en dit Gorin, on pourrait parler de sous-titres « impressionnistes », une sorte de « salade mixte » mélangeant diverses techniques : sous-titres inter- et intralinguistiques, mobiles et fixes, boucles de dialogues... Il s'agit là d'une séquence extrêmement travaillée sur les plans visuel et sonore, mais surtout, structurée autour des éléments saillants de ce « mélange » de voix et de langues. Et à ce stade, le spectateur dispose certainement d'assez d'éléments pour comprendre ce qui a pu arriver aux filles. Notons que les sous-titres, ici, s'appliquent davantage aux autres membres de la famille, ceux dont la « langue » est considérée comme étrangère.

Cette séquence donne une impression de désordre, due au fourmillement d'informations ; cependant, l'adjonction de sous-titres, de mots écrits venant s'ajouter au son ou supplantant l'image (dans le cas d'écrans noirs), permet une meilleure compréhension de la situation.

Retour de l'enquêteur, résolution

Ensuite, Gorin effectue une sorte de « retour » dans le film, après avoir régulièrement donné à entendre les observations et les explications des orthophonistes, en faisant lui-même très peu de commentaire sur leurs propos. Il dit en voix off : « [Les jumelles] n'avaient que faire de ma fascination pour leur passé. Elles voyaient en moi une façon d'accéder au monde, et elles voulaient sortir » [[The twins] couldn't care less about my fascination for their past. They saw me as an avenue to the world, and they wanted to go out]. À partir de là, il se trouve comme happé par le film et en devient un personnage à part entière : il interagit avec les filles, dialogue avec elles et apparaît même à l'écran. De façon assez frappante, à deux reprises, il s'applique les méthodes employées auparavant avec les autres « personnages » : arrêts sur image, phrases diffusées en boucle. Il finit par constater : « Leur vie n'était pas avec moi, mais chez elles, dans leur famille » [Their story wasn't with me, but back home with their family].

Gorin reprend également la main du point de vue de la narration et se lance dans plusieurs digressions ou, plus exactement, des associations d'idées. Particulièrement intéressantes sont celles qu'il fait autour du personnage d'Alice, créé

¹⁹ « The visual dematerialization on the screen of the words exchanged during the dinner, the looping of these words on the soundtrack offer the viewer the possibility both to experience and reflect upon the language as it is lived by the twins in their home, a language which won't stay centered, which incessantly will slide from English to German and back again. It's a way to make the viewer feel how the twins got lost in linguistic space. » Lynne Tillman, « Jean-Pierre Gorin », art. cit., p. 35.

par Lewis Carroll (il décrit les jumelles comme des « Alices inversées » [Alices in reverse]), et surtout des *Katzenjammer Kids*, bande dessinée évoquée dès le début du film. Cela a conduit Chris Marker à décrire synthétiquement (et justement) le film comme « l'invention du langage par les Katzenjammer Kids sous l'œil de Lewis Carroll²⁰ ». Ce *comic strip*, créé en 1897 par l'Allemand Rudolph Dirks et dessiné ensuite (comme dans les cases montrées dans le film) par Harold Knerr, met en scène quatre personnages principaux : deux enfants (Hans et Fritz), « der Captain » et Mama. La pertinence de la référence est évidente : comme on le voit dans les phylactères (parfois agrandis) et comme on l'entend par les lectures qui en sont faites, les personnages parlent anglais avec un pittoresque accent allemand²¹. Par exemple : « Gand le chat n'est pas là, les zouris dansent ! Mais peut-être que le chat s'amuse aussi ! Où allerions-nous si Christophe Colomb n'avait pas découvert l'Amérique ? [Ven der cat iss away, der mice luf to play! But maybe der cat iss having a good time, too! Where would we be if Columbus didn't discover America?]. Gorin souligne la ressemblance en disant que Hans et Fritz « s'enfuient en courant avec la langue anglaise sous le bras » [run away with the English language under their arms]. À la troisième et dernière citation visuelle (et sonore) de ce *strip*, il fait un lien avec l'autre thème du film (parlant de Chris, la mère) : « Je savais ce que signifiait cette façon de massacrer l'anglais : la lutte pathétique, difficile et terriblement drôle de l'immigré qui arrive dans une culture qui n'est pas la sienne » [I knew what this way of butchering English meant: the pathetic, tough, desperately funny fight of the immigrant landing in a culture which is not his]. L'autre histoire qui se déroule tout au long du film est en effet celle des parents Kennedy, un couple de classe moyenne qui a toujours cru et croit encore au « rêve américain ». « Leur histoire faisait penser à Ellis Island. Ellis Island revisité, 50 ans plus tard » [There was a ring of Ellis Island to their story. Ellis Island revisited fifty years later], commente la voix off. Rêve américain, mais aussi peut-être « rêve anglo-allemand », comme ceux de Hans et Fritz : un carton en allemand (non traduit) reprend deux vers de Heinrich Heine, « Wir wollen hier auf Erden schon/Das Himmelreich errichten » (*Deutschland. Ein Wintermärchen*, 1844) que l'on peut traduire par : « Nous voulons déjà, ici-bas sur terre, fonder le royaume des cieux. »

²⁰ Chris Marker, « Marker mémoire : introduction », *Images documentaires*, n° 31, 2^e trimestre 1998, p. 77.

²¹ À noter que lors de sa publication française, « tous [les personnages] ont perdu leur accent germanique à la traduction » (Francis Lacassin, *Pour un neuvième art, la bande dessinée*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1971, p. 97).



Gorin finit par reconnaître qu'il a retardé le moment de révéler la réponse à la question « Que disent-elles ? » [What are they saying?]. Il déclare : « Mais à propos du mystère qui nous avait réunis, je savais que la science avait déjà rendu son verdict » [But on that mystery which had brought us together, I knew that science had already given its verdict]. On peut supposer que cette dernière expression (suivie, plein écran, de l'inscription « Le verdict de la science » [The Verdict of Science]) est quelque peu teintée d'ironie, mais il reste que la séquence en question, émaillée des commentaires des orthophonistes, est intéressante. Une fois de plus, Gorin a recours à un écran noir pour isoler un dialogue entre Gracie (désignée par « G ») et Virginia (« V »). Des sous-titres fixes retranscrivent ce qu'elles disent ; puis un carton annonce la « traduction anglaise » et le même dialogue est entendu, mais cette fois, avec des sous-titres anglais. Ensuite, deux voix d'adultes se relaient pour lire les seize variations linguistiques et phonétiques des jumelles sur le mot « potato » :

- | | |
|-----------------|-----------------------|
| 1. poo day dooz | 4. puh tay toe sa led |
| 2. puh da tut | 5. po ta too |
| 3. buh da duh | 6. puh day too tah |

7. po da tuht

12. buh da too

8. po da too

13. puh tay toe ta led

9. po day tah ta led

14. puh ted ta led

10. puh tah ta let

15. puh tay to tah

11. boo day poo tile

16. puh toe toe

Enfin, la conclusion tombe, de façon « très peu spectaculaire²² » : il ne s'agit pas d'une langue inventée (« not an invented language », souligne un carton plein écran), mais d'une variante distordue de l'anglais, influencée par les sonorités que les filles ont entendues autour d'elles.

« Le mystère était donc élucidé... », ajoute Gorin, « mais je savais que l'histoire des jumelles n'était pas terminée, et une question restait en suspens : qu'allait-il leur arriver ? » [So the mystery was solved... but I knew that the story wasn't finished, and I was left with a question: What was going to happen to them?]. Gorin montre à la fin du film que les médias se sont désintéressés de l'affaire. Les parents se débattent dans leurs problèmes financiers, et les filles finissent par être scolarisées, placées dans deux établissements séparés. C'est pour elles un nouvel isolement, mais censé cette fois les aider à progresser, tant dans leur intégration sociale que dans leur développement linguistique. Ce sont elles qui ont, en quelque sorte, le mot de la fin : après une photo d'elles, le générique défile, et on les entend parler... Mais sans sous-titres. Il s'agit d'un enregistrement non daté, mais certainement antérieur à l'arrivée de Gorin, puisque leurs paroles ne sont pas compréhensibles. Une façon pour lui de consigner la langue de « Poto » et de « Cabengo » dans un espace à la frontière, en marge (et les marges, selon le mot de Jean-Luc Godard, sont importantes parce qu'elles servent à tenir les pages ensemble).

²² Harun Farocki, « Poto und Cabengo », *Filmkritik*, n° 276, décembre 1979, p. 585.



Dans le dossier de presse du film, Jean-Pierre Gorin a écrit : « [Ce film porte sur un discours non-structuré (la langue des jumelles) entouré de discours structurés (le discours de la famille, le discours des médias, le discours de la psychothérapie, le discours du cinéma documentaire) » [It is about unstructured discourse (the language of the twins) surrounded by structured discourses (the discourse of the family, the discourse of the media, the discourse of therapy, the discourse of documentary filmmaking)]²³. Il a construit, pour ce film, un discours formel en phase avec son sujet de départ. À situation exceptionnelle, traitement exceptionnel. Il s'agit en effet d'un cas rare de film forcément multilingue, quelles que soient la ou les langues que parle le spectateur : jusqu'à la séquence de décodage, le script précise, à l'attention des traducteurs éventuels du film, que les sections avec les jumelles « ne peuvent pas être traduites » (« cannot be translated »). Il faut, me semble-t-il, prendre « pouvoir » dans les deux sens : « il ne faut pas les traduire » pour respecter la volonté de l'auteur du film et, de toute façon, « il est impossible de les traduire ».

²³ « It is about unstructured discourse (the language of the twins) surrounded by structured discourses (the discourse of the family, the discourse of the media, the discourse of therapy, the discourse of documentary filmmaking). » Cité dans Vivian Sobchack, « 16 Ways to Pronounce "Potato": Authority and Authorship in *Poto and Cabengo* », *Journal of Film and Video*, vol. 36, n° 4, automne 1984, p. 21.

Poto and Cabengo en traduction

Poto and Cabengo a été diffusé sur la ZDF, chaîne coproductrice du film, en 1980. Sa première diffusion française date de 1993, sur la chaîne franco-allemande Arte. J'ai pu consulter les fichiers de sous-titres allemands de 1980, ainsi que ceux de 1993, en allemand et en français. Cependant, ils ne représentent pas la traduction intégrale du film, puisque dans ces trois cas de figure, on a effectué un choix assez traditionnel pour ce qui concerne les documentaires diffusés à la télévision : les voix off et les interviews « face caméra » ont été traduites en voice-over. Nathalie Renaudin, la traductrice française des sous-titres, a fait plusieurs choix intéressants pour souligner (d'une façon, là aussi, plutôt inhabituelle) l'« hybridité linguistique » de certains dialogues. Par exemple :

(1) **Boucle sonore + signalement d'une faute de langue**

[sous-titre n° 99]

... 2 petites très remuantes.

(faute d'anglais)

[La mention « (faute d'anglais) » fait partie de ce sous-titre]

(2) **La grand-mère : mélange allemand (traduit en français) + anglais (laissé tel quel)**

[sous-titre n° 144]

Et là, elles ont appris

l'anglais à la "school".

(3) **Séquence « A Dinner » : même phrase, deux sous-titres successifs (explicitation)**

[sous-titre n° 178]

Salade de pommes de terre

(en anglais)

[sous-titre n° 179]

Salade de pommes de terre

(en allemand)

Par ailleurs, ce film a été projeté en France dans plusieurs festivals ou rétrospectives²⁴. N'ayant pas connu d'exploitation commerciale, il a probablement été sous-titré intégralement en français pour ces projections ; il serait intéressant de comparer les différentes traductions et les stratégies utilisées face à cet objet filmique particulier.

« Métaphore, poésie, dérive »

Dans son article sur le film, le réalisateur et critique Harun Farocki écrit :

« Gorin, la ZDF, nous, les journaux... apprenons que deux enfants ont inventé leur propre langue. Quand on entend cette information, on a immédiatement envie de l'analyser ou d'élaborer des théories à son propos. Si la nouvelle indiquait que deux enfants ont inventé un nouveau jeu, cela ne serait, pour le dire à la manière de Godard, plus aussi *intéressant*²⁵. »

Composante sonore du cinéma depuis la fin du muet, la langue est ici, en effet, un objet de fascination, d'étude. Et si, en 1957, Simon Laks écrit que le sous-titrage « n'est en somme qu'un trucage cinématographique comme les autres. Exécuté de main de maître, il doit rester... invisible²⁶ », le dérèglement sonore que représentent les jumelles Kennedy entraîne justement un surcroît de visibilité pour les sous-titres ajoutés au montage par l'auteur du film.

« Étranger dans une langue autre que la sienne », le réalisateur l'est d'ailleurs lui-même, mais volontairement : il aurait très bien pu choisir d'ajouter une langue supplémentaire (le français) à ce film déjà multilingue. Mais il a expliqué que

« c'est bien pour ça que j'étais parti [aux États-Unis] : pour travailler dans un langage qui n'est pas le mien, avec tout l'espace que ça produit. Ça libère ! Dans une situation comme ça, ou on est paralysé par le manque de mots, de mots justes, ou au contraire, puisqu'on est face à un bloc, on tourne autour du bloc et ce qui se

²⁴ Notamment : Dunkerque, 1993 ; Cinémathèque française (Paris), 1994, 1998 ; Belfort, 2004 ; FID Marseille, 2005 ; BAL (Paris), 2011 ; Centre Pompidou (Paris), 2013.

²⁵ Harun Farocki, « Poto und Cabengo », art. cit. (c'est l'auteur qui souligne).

²⁶ Simon Laks, *Le sous-titrage de films, sa technique, son esthétique*, Paris, Propriété de l'auteur, 1957, p. 62.

libère alors, c'est la métaphore, la poésie, la dérive... C'est ce qui s'est passé pour moi²⁷.»

« Métaphore, poésie, dérive » : on ne saurait mieux décrire *Poto and Cabengo*, film émouvant, touchant, auquel une simple étude des sous-titres ne peut que partiellement rendre justice.

Remerciements : Marie Banteignie, Carol O'Sullivan, Coralie Van Rietschoten, Anne-Lise Weidmann.

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.

²⁷ Jean-Pierre Fargier, « Ici et là-bas », art. cit., p. 42.

L'Écran traduit n° 3
printemps 2014

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 (ISSN : 2270-6348)

Comité de rédaction (revue@ataa.fr)

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

Auteurs de ce numéro

Samuel Bréan, Jean-François Cornu, Bernard Eisenschitz, Giovanni Rampazzo, Georges Sadoul, Anne-Lise Weidmann

Traductrice de ce numéro

Chloé Lamireau

Remerciements

Cécile Delaroue, Valérie Julia

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