

l'écran traduit

revue sur la traduction et l'adaptation audiovisuelles

n° 1 printemps 2013

Les traducteurs tissent leur toile

Dossier : le doublage en Allemagne

Le sous-titre révélateur

Entretien avec Charles Vannier

De l'écrit à l'écran : *Anna Karénine*

L'Écran traduit n° 1
printemps 2013

Éditorial	p. 3
<hr/>	
Les traducteurs tissent leur toile <i>Entretien croisé entre Valérie Julia et Samuel Bréan</i>	p. 5
<hr/>	
Dossier : le doublage en Allemagne	p. 9
<hr/>	
Histoire du doublage en Allemagne des origines à 1970 <i>Norbert Aping</i>	p. 10
<hr/>	
Le talent des comédiens – Le premier doublage allemand de <i>New York-Miami</i> (Frank Capra, 1934) <i>Chris Wahl</i>	p. 22
<hr/>	
À propos des versions doublées en français de <i>New York- Miami</i> <i>Betty Serandour</i>	p. 31
<hr/>	
Sous-titrage, versions multiples, doublage – En quête du mode de traduction optimal <i>Joseph Garncarz</i>	p. 34
<hr/>	
« Un phénomène technique avant tout » – À propos du premier doublage allemand de <i>King Kong</i> (1933) <i>Patrick Vonderau</i>	p. 46
<hr/>	
Le sous-titre révélateur : inaudibilité et traduction audiovisuelle (1 ^{re} partie) <i>Samuel Bréan</i>	p. 54
<hr/>	
Entretien avec Charles Vannier, directeur technique chez Wild Bunch	p. 75
<hr/>	

De l'écrit à l'écran : le sous-titrage d'*Anna Karénine*
Entretien avec Isabelle Audinot p. 99

De l'écrit à l'écran : la « traduction révisée et abrégée » d'*Anna Karénine*
Entretien avec Boris Moissard p. 113

Voice-Over Translation – An Overview (Eliana Franco, Anna Matamala, Pilar Orero)
Recension d'ouvrage p. 118

Éditorial

En ce début de XXI^e siècle, tellement marqué par la « communication » et le multilinguisme, la traduction – ainsi que celles et ceux qui la pratiquent – demeure stigmatisée par des clichés séculaires. Quand ils ne sont pas accusés de haute trahison, les traducteurs ne peuvent prétendre qu’au statut de travailleurs de l’ombre, où on les somme parfois de rester, et ne sont guère plus tolérés que les porte-voix des manifestations de rue. La traduction audiovisuelle n’échappe pas à ces tares originelles. On va même jusqu’à les lui reprocher davantage qu’à d’autres formes de traduction. Ainsi, depuis que les films sont devenus parlants, l’antienne du « mal nécessaire » n’a cessé d’être chantée sur tous les tons à l’encontre du doublage et du sous-titrage.

Depuis un quart de siècle environ, la traduction audiovisuelle connaît pourtant une certaine visibilité due à deux facteurs intimement liés. Au cours de cette période, l’apprentissage des métiers de la traduction audiovisuelle est entré dans l’université et, par voie de conséquence, celle-ci est devenue pour les chercheurs objet d’études et de publications. Certes, dans les décennies précédentes, quelques écrits avaient été consacrés à ce type de traduction sous la forme d’articles ou, beaucoup plus rarement, de livres. Mais il fallait s’armer de courage pour les dénicher au détour d’une revue cinéphilique ou d’une fiche de catalogue de quelque fonds de bibliothèque spécialisée dans le cinéma. Car la traduction et l’adaptation audiovisuelles, objets de *L’Écran traduit*, trouvent leur origine dans la traduction de films et constituent, à cet égard, un domaine à part entière de la création cinématographique et audiovisuelle.

« Adaptation » ? Le terme est controversé, y compris parmi les praticiens de la traduction audiovisuelle. Pourtant, Simon Laks, traducteur de films et auteur de l’un des tout premiers ouvrages en langue française consacrés à ce domaine, fit de l’« adaptation » l’un des deux grands aspects de son métier dans un ouvrage pionnier qui sera prochainement mis à l’honneur dans notre revue.

L’Écran traduit se veut lui aussi pionnier, car il n’existe, à notre connaissance, aucune revue consacrée spécifiquement à nos métiers, quelle que soit sa langue de publication. Revue semestrielle, elle est une émanation de l’Association des traducteurs adaptateurs de l’audiovisuel (ATAA), sans en être « l’organe officiel » : les contributions proviendront aussi bien de ses membres que de personnes extérieures s’intéressant à nos questions, à un titre ou à un autre et de manière approfondie et avertie.

Notre revue est destinée à extraire la traduction audiovisuelle de l'ombre, ainsi que du cercle de la recherche institutionnelle où les voix multiples des praticiens de la traduction audiovisuelle ont parfois eu du mal à se faire entendre.

Ce premier numéro donnera un aperçu de cette ambition qui est la nôtre : donner la parole tout à la fois aux traducteurs, à ceux avec lesquels ils collaborent et aux chercheurs, universitaires et indépendants, qui s'intéressent à ce mode de traduction.

[Pour plus de précisions, notamment pratiques, nous renvoyons les lecteurs à l'article « Création d'une revue consacrée à la traduction/adaptation audiovisuelle », paru sur le Blog de l'ATAA le 19 novembre 2012, <http://www.ataa.fr/blog/creation-dune-revue-consacree-a-la-traductionadaptation-audiovisuelle/>.]

Les traducteurs tissent leur toile

Entretien croisé entre Valérie Julia et Samuel Bréan

Au moment où le premier numéro de *L'Écran traduit* voit le jour, *TransLittérature*¹, la revue de l'ATLF, s'offre Internet et met en ligne tous ses anciens numéros. Entretien croisé entre Valérie Julia, coordinatrice du projet de mise en ligne de *TransLittérature*, et Samuel Bréan, membre du comité de rédaction de *L'Écran traduit* (cet échange est publié simultanément dans le numéro 44 de *TransLittérature*, daté de janvier 2013).

Valérie Julia : Pourrais-tu nous donner quelques repères chronologiques ? Création de l'ATAA, du blog, du site... Dans quel ordre cela s'est-il fait ?

Samuel Bréan : L'ATAA est née en 2006, pour fédérer les traducteurs de ce secteur, mais aussi pour faire connaître la traduction audiovisuelle et ses métiers, tout particulièrement aux spectateurs, qui se demandent trop rarement comment sont traduits les films et les séries et par qui. Le blog² a suivi en 2009, mais nous avions déjà conçu le site de l'association avant sa création officielle et sa première assemblée générale. Depuis, il y en a eu deux autres versions. Assez vite, la création d'un blog s'est imposée, pour faire circuler plus rapidement certaines informations liées à l'actualité. Il nous a aussi donné une première occasion de réfléchir à notre pratique et de nous adresser à un plus large public. On a donc constitué un comité de rédaction (cinq personnes actuellement). Jusqu'à maintenant, ce blog publiait à la fois des annonces ponctuelles liées à la vie de l'association et des traducteurs (réunions publiques de l'ATAA, changements dans le fonctionnement des sociétés d'auteur, etc.), mais aussi des traductions de textes issus de différents autres sites professionnels, des articles de fond (un « journal de bord » de tutorat, du point de vue d'une étudiante ; un texte sur le détournement et la traduction audiovisuelle...), des textes de chercheuses sur

¹ *TransLittérature*, revue semestrielle, est co-éditée par l'Association des traducteurs littéraires de France (ATLF) et par les Assises de la traduction littéraire en Arles (ATLAS). Site : <http://www.translitterature.fr>

² <http://www.ataa.fr/blog>

certaines films en particulier (un dossier sur le doublage du film de Quentin Tarantino *Inglourious Basterds* en trois textes, de Carol O'Sullivan et Nolwenn Mingant et un troisième dû à Anne-Lise Weidmann). Pour les textes de fond, la difficulté principale, c'est de trouver des contributeurs hors du comité de rédaction. Les traducteurs de l'audiovisuel, même lorsqu'ils écrivent par ailleurs, n'écrivent pas volontiers sur leur pratique, ou disons qu'on a du mal pour l'instant à obtenir des contributions.

Valérie Julia : Oui, la recherche de contributeurs variés représente aussi un énorme travail pour une revue comme la nôtre. Il faut essayer d'élargir bien au-delà du comité de rédaction, pour ne pas transformer la revue en « club privé ».

Pour nous, la chronologie est carrément inverse. L'ATLF est née en 1973, à une époque où il n'était même pas question d'Internet ! Nous fêtons d'ailleurs cette année les quarante ans de l'association. Dix ans plus tard, ATLAS a vu le jour, pour assurer la promotion du métier de traducteur, et *TransLittérature* est née en 1991 de la volonté de ces deux associations. En 1991, Internet avait encore une place réduite dans la vie des traducteurs. Il n'y avait toujours pas de site, ni pour l'ATLF, ni pour ATLAS, ni pour la revue. La première mouture du site de l'ATLF date de 1999, et nous allons cette année mettre en chantier sa refonte graphique. Quant au blog de l'association³, sa création est assez récente : elle date de 2011.

Qu'est-ce qui fait que vous avez voulu créer une revue, en plus du blog ? Est-ce que c'est une question de statut des textes ? Vous avez publié sur ce blog un mélange de textes longs et de billets plus courts, ça ne fonctionnait pas ?

Samuel Bréan : Non, ce n'était pas forcément un problème. Mais l'avantage de la revue, c'est que ça donne une échéance. Pour le blog, le rythme peut être assez irrégulier, on fait les choses quand on a le temps de les faire ou quand l'actualité l'exige. Avec une revue, on aura une date de bouclage où tous les textes devront être prêts en même temps. Et puis, c'est un outil de plus pour faire connaître nos métiers. Nous avons un site, un blog, nous avons créé un Prix du sous-titrage en 2012, un Prix du doublage en 2013. Nous lançons maintenant une revue : ce sont autant de moyens pour promouvoir la traduction audiovisuelle en tant que maillon incontournable de la chaîne de production d'un film.

Valérie Julia : Côté *TransLittérature*, lorsque le blog de l'ATLF a été créé, nous nous sommes demandé si ça n'allait pas faire double emploi. Mais la ques-

³ <http://blog.atlf.org>

tion était en fin de compte assez théorique, car effectivement les rythmes ne sont pas du tout les mêmes, et la façon de parler des choses non plus. Il fallait néanmoins que quelqu'un du comité de rédaction de la revue soit aussi présent au blog, pour assurer la liaison. Chez nous, c'est Corinna Gepner qui fait le lien. On peut bien sûr aborder certains sujets communs, il suffit d'avoir un œil sur la façon dont ils ont été traités pour éviter les doublons.

Samuel Bréan : Chez nous, deux personnes sont membres à la fois du comité de lecture du blog et du comité de rédaction de la revue, il s'agit d'Anne-Lise Weidmann et de moi-même, ce qui nous permettra de décider quels textes relèvent davantage du blog ou de la revue.

Valérie Julia : Avez-vous quelques chiffres sur la fréquentation du blog ?

Samuel Bréan : Les statistiques sont un peu en dents de scie : en temps normal, on enregistre en moyenne 150 visiteurs uniques par jour (et entre 250 et 400 pages vues, ce qui veut dire que chacun de ces visiteurs uniques consulte une ou deux pages). Mais les jours fastes, ça peut monter à 400-500 visiteurs uniques (et 1 000-1 500 pages vues), quand un billet particulier est bien relayé sur Facebook, sur les listes de diffusion de l'ATLF ou de la SFT. L'ATAA a aussi une page Facebook sur laquelle est signalé chaque billet de blog.

Valérie Julia : Translitterature.fr a reçu 1 200 visites la première semaine ! Ce qui est intéressant dans l'analyse de la fréquentation, c'est de pouvoir repérer la provenance des visites. J'ai eu le plaisir de voir qu'on avait beaucoup de visites d'autres pays d'Europe (Espagne, Italie, Angleterre, Allemagne, etc.), ce qui en soi n'est pas très étonnant pour une revue de traduction, mais cela veut dire aussi que l'information circule bien par le biais des différentes associations membres du CEATL⁴. Nous avons publié beaucoup d'articles ou de dossiers sur les conditions d'exercice du métier à travers l'Europe. Il y a maintenant un maillage associatif important au niveau européen.

Samuel Bréan : Pour créer ce site, est-ce que vous êtes allés voir ce qui se faisait sur la toile en matière de revues en ligne ?

⁴ Conseil européen des associations de traducteurs littéraires.

Valérie Julia : Oui, il y avait deux possibilités : un portail de revues ou un site propre. Le portail www.revues.org, par exemple, sur lequel *Palimpsestes*, entre autres, a été mise en ligne, ne nous a pas semblé adapté. Il s'agit d'une plateforme de revues de sciences humaines et sociales, plutôt universitaires, dont les critères de sélection sont assez précis. *TransLittérature* n'y entrait pas. Nous avons donc décidé de créer un site propre, et nous avons confié ce travail à une web-designer, Sophie Desmyter, qui a construit le site et a très bien compris ce que nous recherchions. Nous voulions avant tout que ce soit un outil de travail permettant d'accéder facilement à tout le corpus de textes publiés depuis 1991. Ce site n'a pas vocation à être animé comme une revue en ligne, nous mettrons simplement en ligne chaque numéro papier six mois après sa sortie.

Pour naviguer dans la base de données, nous avons fixé quatre critères de recherche : par numéro de revue, si on sait déjà où se trouve ce que l'on cherche, par rubrique, par nom d'auteur et, enfin, par mot-clé. Nous avons relu les 43 numéros afin de choisir deux ou trois mots-clés ou thèmes par article. Enfin, le choix du format PDF téléchargeable nous a semblé le plus judicieux. Pour passer en html, il aurait fallu refaire la mise en pages pour chaque article, et on n'avait hélas pas de temps à consacrer à cela.

Samuel Bréan : *TransLittérature* était une revue assez... confidentielle.

Valérie Julia : Tu peux le dire : nous tirons actuellement à 1 500 exemplaires. Internet lui donne ainsi une visibilité qu'elle n'avait pas. Ce qui ressort de la lecture de tous les numéros, c'est la mobilisation de toute une communauté de traducteurs autour des problématiques de la traduction. Et puis, pour les jeunes traducteurs qui débudent (et peut-être aussi pour d'autres moins jeunes qui auraient raté les infos à l'époque !), tous les articles liés au contexte professionnel donnent des repères historiques sur l'évolution du métier, sur sa professionnalisation, et c'est très précieux. Ces articles retracent vingt ans d'une profession, à un moment où celle-ci a commencé à se fédérer en tant que telle.

Samuel Bréan : Oui, en parcourant les anciens sommaires de *TL*, j'ai parfois eu l'impression de lire des archives de ce qu'aurait été le blog de l'ATLF s'il y en avait eu un dès sa création...

Dossier : le doublage en Allemagne

Du point de vue de la traduction audiovisuelle, le continent européen est divisé en deux grands groupes, les « pays de doublage » et les « pays de sous-titrage ». Ceux dans lesquels le doublage s'est développé durablement à l'avènement du cinéma parlant sont l'Allemagne, la France, l'Italie et l'Espagne. Pour ce premier dossier thématique de *L'Écran traduit*, nous avons choisi de nous intéresser au développement et à l'évolution du doublage en Allemagne. Les textes d'auteurs allemands repris ici (jusqu'à maintenant inédits en français) mettent en lumière les stratégies tâtonnantes des débuts quant au choix de la meilleure méthode de traduction cinématographique sur le plan commercial et proposent un panorama des quarante premières années du doublage allemand. Les différentes versions doublées de deux films américains des débuts du parlant, *King Kong* et *New York-Miami*, fournissent des exemples concrets des pratiques allemandes de doublage à cette époque. Un éclairage sur le doublage français de *New York-Miami* permet en outre de comparer brièvement les pratiques des deux côtés du Rhin. Précisons enfin qu'en ce qui concerne les premières années du parlant, le terme « doublage », employé dans les articles de ce dossier, recouvre des pratiques très diverses d'adjonction de voix étrangères à un film. Le doublage comme procédé de postsynchronisation tel qu'on le connaît aujourd'hui, en Allemagne comme en France, ne s'est développé commercialement qu'à partir de 1931.

Histoire du doublage en Allemagne des origines à 1970

Norbert Aping

L'histoire du doublage commence paradoxalement au temps du cinéma muet. Avant même l'avènement du parlant, on s'efforce de mettre du son sur les films muets. C'est un pas décisif sur le plan technique car un fait est, dès lors, établi : ce n'est pas parce que les films sont muets qu'ils sont projetés sans son. Dans les salles, ils bénéficient d'un accompagnement musical qui peut être de nature différente en fonction de leur budget et de leur poids économique : du grand orchestre au « simple » piano en passant par l'orgue de cinéma. On utilise généralement ce qu'on appelle des œuvres « à programme », adaptées aux différentes situations du film pour en renforcer l'atmosphère.

Interpréter la musique en direct représente naturellement un coût important, que l'on tente bientôt de rationaliser à l'aide de mesures techniques. L'invention des « *glass discs* » [disques de verre] résulte de cet essai de standardisation. Ces disques contiennent de la musique et des effets sonores adaptés à chaque film et qui peuvent être lus simultanément, de façon la plus synchrone possible. En attendant le véritable film parlant qui associera dialogues, bruits et musique à l'image, on accole déjà les bruits et la musique au film, et c'est d'ailleurs ainsi que l'on sonoriserait les films muets dans les premiers temps du parlant. Il ne manque plus que les dialogues. D'un point de vue technique, fabriquer une bande-son complète, afin d'obtenir une postsynchronisation telle que nous la connaissons aujourd'hui, est une étape relativement facile à franchir.

L'arrivée du tout premier film parlant impose de se pencher sérieusement sur la postsynchronisation des dialogues. Dès le départ, le cinéma a été considéré comme un produit à vocation commerciale internationale. Au temps du cinéma muet, quels que soient le pays de tournage et la langue des intertitres, on pouvait facilement et à moindre coût fabriquer des cartons dans une autre langue.

Avec l'avènement du parlant, cette méthode n'est évidemment plus valable. À quelques exceptions près, les intertitres ne sont plus nécessaires pour fournir des explications au public. Le parlant remet en cause la dimension internationale du cinéma : on ne peut plus partir du principe qu'un film sera compris partout dans le monde. Pour résoudre ce problème digne de la tour de Babel, trois solutions sont envisageables, dont deux seulement ont encore aujourd'hui une importance centrale. La première, qui rencontre un certain succès avant d'être abandonnée dès le début des années 1930 à cause de son coût exorbitant, consiste à tourner

un même film en plusieurs langues, avec des acteurs différents. Les deux autres possibilités sont le sous-titrage et le doublage.

Dès lors, une bataille s'engage : peut-on se permettre, d'un point de vue artistique, de doubler un film ? Aujourd'hui encore, les cinéphiles sont divisés. Nombreux sont ceux qui estiment que l'on ne doit pas voler leur voix aux acteurs du film original. Pourtant, le sous-titrage est également problématique : quelle que soit la beauté d'une voix, un dialogue ne sera compris par le spectateur que si son contenu lui est intelligible. Tout d'abord, le sous-titre n'est qu'un résumé concis de ce que son auteur considère comme essentiel, laissant de côté les particularités de langage qui ne peuvent pas être rendues : ce n'est, là encore, qu'un pis-aller. Mais, plus important, chaque sous-titre porte aussi atteinte à l'esthétique de l'image du film en défilant dans la partie inférieure de celle-ci. Non seulement cette atteinte est discutable, mais elle entraîne aussi un troisième désavantage : si l'on veut comprendre le sous-titre, il faut le lire, or la lecture détourne l'attention de l'image et nuit au ressenti du film.

C'est ainsi que l'on commence, dès 1928 aux États-Unis, à réaliser des versions synchronisées – notamment en allemand – de films américains parlants. Des sociétés de production américaines font venir des acteurs étrangers pour enregistrer les dialogues dans leur langue maternelle, réalisant ainsi une version en langue étrangère du film original. Au fil du temps, cette pratique devient de plus en plus courante.

En Allemagne, Carl Robert Blum s'intéresse depuis quelque temps déjà aux possibilités de mettre du son sur un film. Ses recherches sont si avancées au début du parlant qu'il est en mesure de déposer un brevet pour son système de synchronisation de films parlants à la fin des années 1920. Il l'appelle « Rhythmographie ». Le procédé finit par s'imposer en Allemagne et sera encore utilisé après la Seconde Guerre mondiale.

Dès l'automne 1930, Universal-Allemagne fait doubler en allemand par la société berlinoise Rhythmographie GmbH, avec le procédé de Blum, deux films qu'elle a produits la même année : *Captain of the Guard* (John Stuart Robertson) et *À l'Ouest rien de nouveau* (*All Quiet on the Western Front*, Lewis Milestone). Les dialogues allemands d'*À l'Ouest rien de nouveau* sont l'œuvre d'un pionnier, Konrad Paul Rohnstein, qui restera pendant des années une figure centrale du doublage allemand. Sa société, Lüdtke, Dr. Rohnstein & Co., restera jusqu'en 1945 l'un des studios allemands de doublage les plus importants.

Au début, les versions allemandes souffrent évidemment de quelques erreurs de jeunesse. Les premiers résultats sont insatisfaisants et critiqués. Pourtant, quelques années plus tard, le doublage prend sa place, et de plus en plus de spectateurs demandent à voir des versions allemandes et non des versions originales sous-titrées. Tel est encore le cas de nos jours.

Vers 1930, une partie des films américains, particulièrement appréciés en Allemagne, sont encore doublés aux États-Unis ; processus onéreux puisqu'il faut faire venir les comédiens étrangers sur place. Très tôt se fait donc sentir le besoin de centraliser la réalisation des doublages pour l'ensemble des marchés européens en Europe même ou, mieux encore, de les réaliser directement dans chaque pays cible. À Joinville-le-Pont, près de Paris, la Paramount fait tourner les versions multiples de ses films pour le marché européen. Quand ce lieu de production est abandonné pour des questions de coût en 1932, Joinville est reconverti en centre européen du doublage.

Mais il est encore bien plus avantageux de réaliser les doublages dans chaque pays de distribution. C'est ainsi qu'en Allemagne, on construit bientôt des studios de doublage. En dehors des considérations purement budgétaires pour les entreprises, ce développement est influencé par la crise économique persistante. Pour protéger l'industrie cinématographique locale, une politique de quotas est instaurée. Elle apparaît en réaction aux énormes difficultés économiques que connaît l'Allemagne après la défaite de la Première Guerre mondiale et doit garantir la commercialisation d'un nombre important de films allemands face à un contingent limité de films étrangers. Les distributeurs qui achètent des films étrangers sont obligés de prendre dans leur catalogue un certain pourcentage de productions allemandes. À partir de la fin 1927, les quotas de films étrangers sont régulièrement revus à la baisse. Entre 1930 et 1932, trois ordonnances sont prises concernant l'importation de films étrangers. Une disposition de la troisième ordonnance est particulièrement décisive : les films étrangers ne peuvent être acceptés au titre des quotas que s'ils sont doublés en Allemagne par des citoyens allemands. La triste réalité est que, pendant la période nazie, les citoyens d'origine juive sont exclus et que le doublage allemand perd alors de nombreuses voix remarquables.

En 1934, la société allemande qui distribue les films de la MGM construit son propre service de doublage à Berlin et y réalise un nombre croissant de versions allemandes, sous la direction de Georg Fiebiger. Les quelques rares exemples de doublages d'avant-guerre qui ont été conservés (*Sequoia* [Chester M. Franklin et Edwin L. Marin, 1934] ou *Les Révoltés du Bounty* [*Mutiny on the Bounty*, Frank Lloyd, 1935]) montrent la grande qualité atteinte au milieu des années 1930.

Mais les branches allemandes de la Fox et de la Paramount font aussi réaliser leurs versions allemandes en Allemagne. Il y avait des studios à Berlin, dans le quartier de Johannisthal, sur les terrains de la société de production Tobis, et dans le quartier de Tempelhof où se trouvait l'UFA ; mais aussi à Munich, sur les terrains de la société Bavaria. Bon nombre des professionnels qui travaillent à l'époque dans le doublage en Allemagne sont aussi ceux qui assureront le relèvement du secteur après la guerre : Eugen Berger, Helmut Brandis, Georg Fiebiger et Reinhard W. Noack.

La situation politique dans l'Allemagne nazie influence aussi d'une autre manière la réalisation de versions doublées. À partir de 1936, l'importation de films étrangers – en particulier américains – est de plus en plus réduite. La projection du dernier film américain est autorisée en août 1940. Le clap de fin arrive à l'automne 1940 avec le boycott des films américains, puis l'interdiction totale de leur distribution. Les distributeurs américains doivent fermer leurs succursales et leurs départements de doublage.

Ces développements profitent aux sociétés allemandes de doublage qui gagnent en importance. En tête, celle de Konrad Rohnstein, qui domine le marché pendant les années de guerre, aux côtés de trois autres entreprises : Deutsche Synchron GmbH, Hispano-Film et Emil Unfried. Le rétrécissement du paysage cinématographique en Allemagne les oblige à concentrer leur activité sur des films italiens et espagnols (puissances de l'Axe fasciste), ainsi que sur les films de la Continental, produits en France. Une autre facette de leur travail, durant ces années-là, est de doubler des films de propagande allemands destinés à être projetés dans les pays européens occupés (par exemple *Sous-marins à l'Ouest* [*U-Boote westwärts!*, Günther Rittau, 1941]).

Après l'effondrement du Troisième Reich et le démantèlement de l'UFA, l'industrie cinématographique allemande est laissée en jachère. Les tournages de films allemands reprennent sur un rythme si lent que, pendant des années, les comédiens sont obligés de trouver d'autres moyens de subsistance. Dans l'immédiat après-guerre, les forces d'occupation manifestent un intérêt certain pour l'ouverture du marché allemand à leurs propres productions. C'est ainsi que des films américains, britanniques, français et russes déferlent sur les écrans des quatre zones occupées en Allemagne, mais aussi en Autriche. Le besoin se fait rapidement sentir de les projeter non seulement dans leur version originale, mais également doublés en allemand. De nouveaux pôles de doublage apparaissent dans les zones d'occupation : à Berlin, administré par les quatre alliés ; à Hambourg, dans la zone britannique ; d'abord à Teningen puis à Remagen, dans la zone française, ainsi qu'à Munich, dans la zone américaine. Chacun de ces pôles se concentre essentiellement sur les productions de la puissance occupante mais quelques exceptions demeurent. Ainsi, à Munich, on double aussi des films anglais et français, et à Remagen, quelques commandes concernent des films américains.

À Munich, la production de versions doublées se concentre principalement entre les mains de la MPEA (Motion Picture Export Association), l'organisation de distributeurs fondée au printemps 1946 par les huit plus grandes sociétés cinématographiques américaines (Columbia, MGM, Paramount, RKO, 20th Century Fox, Universal, United Artists et Warner Brothers) pour distribuer leurs films en Europe. Ce sont des spécialistes comme E. G. Techow, Alfred Vohrer (connu plus tard comme metteur en scène des films allemands adaptés des œuvres de Karl May et d'Edgar Wallace) et Josef Wolf qui organisent, pour le

compte de la MPEA, la reconstruction d'un pôle doublage sur les terrains de la Bavaria. À cette époque, Josef Wolf dispose déjà d'une expérience importante en matière de doublage : au début des années 1930, il a fait partie de ces comédiens appelés outre-Atlantique pour travailler sur des doublages. À Munich, Josef Wolf et ses confrères collaborent avec des auteurs de doublage expérimentés, comme Paul Mochmann et Ruth Schiemann-König, pour n'en citer que deux. Les studios de la Bavaria hébergent aussi la société Risle-Film (d'Etienne Risle, qui réalise des doublages de films français avec Conrad von Molo comme directeur de production) et la société britannique Eagle-Lion, dirigée par Edgar Flatau, lequel supervisera dans les décennies suivantes d'innombrables versions allemandes. Dans son équipe, on trouve également le scénariste Wolfgang Schnitzler et Werner Vögler, lui aussi scénariste et réalisateur pour la télévision.

À Berlin, on double tout aussi assidûment. En raison du statut quadripartite de la ville, les intérêts cinématographiques des puissances occupantes sont liés. Le studio Mars-Film voit le jour dans le quartier de Ruhleben (avec Richard Streithorst comme directeur de production), ainsi que l'ancien studio d'avant-guerre de l'UFA à Tempelhof, baptisé temporairement Film-Studio Tempelhof. La Phönix-Film d'Helmut Brandis prend en charge le doublage des films soviétiques dans les anciens studios de la Tobis à Johannisthal. L'un des premiers films doublés dans la zone d'occupation soviétique, dès l'automne 1945, est *Ivan le Terrible* (*Ivan Grozny*, Sergueï Eisenstein, 1943-1945). La version allemande est réalisée par le célèbre metteur en scène Wolfgang Staudte, qui a lui-même travaillé comme comédien de doublage dès 1930.

Pendant une période transitoire, quelques films soviétiques sont également doublés dans les zones ouest de la ville. En 1949, la création de deux États distincts, la République fédérale d'Allemagne et la République démocratique allemande, met fin à ces échanges. Pendant des décennies, à quelques rares exceptions, tous les films soviétiques ou provenant d'autres pays du bloc de l'Est ainsi que les films chinois et quelques films indiens seront doublés exclusivement dans les studios de la DEFA, issue entre-temps de la Phönix-Film de Brandis.

Le fonctionnement de la DEFA pendant les années 1950 a ceci de remarquable que la firme emploie de nombreux artisans du doublage qui sont à cheval entre les deux blocs, y compris après l'insurrection populaire du 17 juin 1953 en RDA. Les artistes qui habitent dans la partie ouest de Berlin acceptent d'aller travailler à Johannisthal, mais aussi ailleurs dans Berlin-Ouest ou en République fédérale. La construction du mur de Berlin le 13 août 1961 sonne le glas de cette pratique et marque, dans les faits, la fin de la collaboration interallemande pour les activités de doublage, à quelques rares exceptions près. Wolfgang Krüger devient l'un des meilleurs dialoguistes et directeurs artistiques de RDA.

Bien que le doublage en RDA se concentre essentiellement sur les productions cinématographiques des « pays frères », l'intérêt de la population pour les pro-

ductions américaines est indéniable. Les problèmes de devises de la RDA rendent difficile l'acquisition de droits pour des films américains. Mais un autre blocage vient des autorités est-allemandes, qui exigent que les studios de la DEFA réalisent les versions allemandes des films américains, même lorsqu'il existe déjà une version faite en République fédérale. On se méfie de l'ennemi de classe comme de la peste. De leur côté, dans les années 1950, les sociétés de distribution américaines exigent que soient distribuées en RDA les versions doublées en RFA. Pourtant, on continuera à voir des films américains distribués de part et d'autre du rideau de fer dans des versions différentes. C'est le cas de *La Grande Époque* (*The Golden Age of Comedy*, Robert Youngson, 1957) qui sort en 1959 en RFA sous le titre « Kintopps Lachkabinett » et en 1964 en RDA sous le titre « Lachparade » ; de *Cabaret* (Bob Fosse, 1972) qui sort en 1974 sous le même titre dans les deux États, mais fait l'objet de deux versions allemandes différentes ; ou encore d'*Un cadavre au dessert* (*Murder by Death*, Robert Moore, 1976) qui sort en 1976 en RFA sous le titre « Eine Leiche zum Dessert » et l'année suivante en RDA sous le titre « Verzeihung, Sind Sie der Mörder ? » [« Excusez-moi, êtes-vous l'assassin ? »].

Dans le contexte politique de la guerre froide, on renforce ostensiblement la présence alliée à Berlin-Ouest grâce à une loi fiscale favorisant l'implantation d'entreprises. Dès lors, des sociétés de doublage qui ne s'étaient pas installées dans cette ville dans l'immédiat après-guerre ouvrent des filiales dans la partie occidentale ou y transfèrent leur production. Au final, les studios de doublage de Berlin-Ouest récupèrent une part substantielle du marché des productions américaines de la MPEA, qui met un terme à son activité début 1950 en Allemagne. Les grands studios de cette époque sont les suivants : Berliner Synchron (fondé en 1949 par Wenzel Lüdecke), Elite-Film (avec à sa tête l'ex-directeur de production de la MPEA, Franz Schröder), Kaudel-Film (Amely Kaudel), le département de doublage de la RKO (qui, peu après la disparition prématurée de Reinhard W. Noack, passe sous le contrôle de Simoton, l'entreprise de Kurt Simon), Mondial-Film (Alfred Kirschner), Ultra-Synchron (Alfred Vohrer et Josef Wolf), autant d'entreprises ayant presque toutes leur siège dans le quartier berlinois de Lankwitz. S'y ajoute le département de doublage de la MGM situé à Tempelhof, dans les locaux des studios du même nom dirigés par Georg Fiebiger. Particularité, Alfred Kirschner exploite en parallèle à Paris un studio de doublage également baptisé Mondial-Film qui assure des adaptations vers le français. À Berlin, certains travaux sortent du lot, notamment ceux de Fritz A. Koeniger, qui excelle dans les dialogues raffinés de comédie et fait partie des auteurs auxquels des réalisateurs comme Alfred Hitchcock confient leurs films. Signalons aussi les adaptations de l'écrivain Hermann Gressieker, réputé pour l'élégance de son style.

Parmi les entreprises importantes des années suivantes figure Interopa, créée à la fin des années 1950 par Gerd Weber, l'ancien directeur de production de Berliner Synchron. Sorte d'« émanation » de Berliner Synchron, Arena est, quant à elle, dirigée par Walter Ambrock. L'UFA, qui n'a plus que son nom de commun

avec le groupe créé avant-guerre, ouvre également un département de doublage à Berlin, qui va bientôt donner naissance à l'un des studios les plus connus des années à venir : Deutsche Synchron, de Karlheinz Brunnemann. À partir de la fin des années 1960, ce dernier s'octroie une bonne part du marché grâce à des adaptations parodiques signées Rainer Brandt. Il connaît un succès phénoménal en misant sur la pochade et en substituant aux dialogues sérieux de la version originale des calembours, des expressions exagérées et excentriques, démarche qui, aujourd'hui encore, prête à controverse.

Internationale Film-Union (IFU), à Teningen puis par la suite à Remagen, adapte essentiellement des films français. Cependant, en accord avec le plan prévu par les officiers français du service cinématographique, le doublage ne devait au départ être qu'une activité annexe. Un grand studio de cinéma doit être construit à Remagen – sur le modèle des pôles de production de Babelsberg, de Barrandov (près de Prague) et de Munich –, mais, très vite, ce projet capote et la ville se dote d'un centre de doublage. Contrairement à d'autres studios, ce centre ne peut cependant pas s'appuyer sur les théâtres locaux pour recruter des comédiens. En conséquence, on fait venir des artistes de toutes les zones d'occupation occidentales, ce qui occasionne naturellement des frais de transport et d'hébergement élevés. Parmi les grands artistes de cette époque figure l'auteur de doublages et directeur de plateau Georg Rothkegel, dont le travail n'est pas salué seulement à Remagen, mais également à Berlin. La presse spécialisée fait régulièrement l'éloge de son travail, bien qu'elle n'accueille que rarement le doublage avec bienveillance. À sa mort en 1956, il est à la tête de son propre studio berlinois, Via-Film. Parmi les grands classiques du doublage, on compte aujourd'hui encore ses adaptations des trois premiers *Don Camillo*, du *Troisième homme* de Carol Reed (*The Third Man*, 1949) et des thrillers d'Henri-Georges Clouzot, comme *Le Salaire de la peur* (1953) et *Les Diaboliques* (1955).

À Hambourg, un premier studio de doublage ouvre dans la salle de bal de l'hôtel Ohlstedter Hof, en mai 1946. Avec le temps, il va devenir un grand studio de tournage. L'entreprise, créée par les hommes d'affaires Wilhelm Breckwoldt et Franz Wigankow, prend le nom d'Alster-Film. Le service de doublage de la société anglaise Eagle-Lion, installé initialement à Munich, déménage à Hambourg en 1950, alors qu'un nombre croissant de sociétés de doublage quittent la Bavière. À Hambourg, Edgar Flatau dirige l'adaptation d'innombrables grands films britanniques. Il collabore avec Werner Völger et Wolfgang Schnitzler, puis, des années durant, avec Erwin Bootz, l'ancien pianiste de l'ensemble vocal Comedian Harmonists. Entre-temps, le département de doublage d'Eagle-Lion a donné naissance au studio de doublage Rank qui, à la fin des années 1950, est transféré à Berlin. Toujours à Hambourg, la société de production cinématographique Real-Film de Walter Koppel et Gyula Trebitsch crée un studio de doublage qui occupe aujourd'hui les anciens locaux de l'entreprise devenue depuis Studio Hamburg. Cette ville reste intimement liée au doublage : pendant longtemps les principaux acteurs de ce secteur sont Alster Industrie GmbH (filiale d'Alster-Film) et l'Atelier

de Bendestorf, une petite localité située non loin d'Hambourg. De nombreux autres studios de doublage s'y installeront.

À Munich, la Bavaria dispose de son propre studio de doublage. Conrad von Molo, le directeur de production de Risle-Film, fonde Ala-Film qu'il rebaptisera par la suite Como-Film, puis Aura-Film. Cette entreprise dispose d'une filiale à Berlin, si bien que Conrad von Molo – qui est aussi un directeur de plateau très demandé à Remagen et l'auteur d'adaptations remarquables de films de Max Ophüls comme *Madame de...* (1953) et *Lola Montès* (1955) – fait la navette entre les différents sites. Tout aussi appréciée, Ingeborg Grunewald, qui a débuté comme adaptatrice en 1949, mène une belle carrière de comédienne de doublage, d'auteur de dialogues et de directrice de plateau, et fait partie pendant plusieurs décennies des artistes que l'on s'arrache. Elle est, entre autres, à partir de la fin des années 1940 et de *Ninotchka* (Ernst Lubitsch, 1939, sorti en Allemagne en 1948), la voix allemande d'après-guerre de Greta Garbo.

À partir de la fin des années 1950, la Bavaria se heurte à une concurrence nouvelle, celle de studios comme Arri, Aventin, Beta-Technik et Riva, mais surtout à celle de l'antenne munichoise d'Ultra-Film qui avait dans un premier temps quitté Munich pour Berlin. Pendant des années, Ultra-Film et ses successeurs, Elite GmbH (à ne pas confondre avec l'Elite-Film berlinois, qui fermera ses portes en 1970) et Cineadaptation, alimentent le marché allemand en doublages d'excellente facture sous la houlette du directeur de production Rudolf Kruschinski, prouvant ainsi que « hors de la qualité, point de salut ». Gerd Rabanus fait sienne cette devise avec sa société, Lingua-Film, à qui l'on doit notamment, parmi de nombreuses adaptations remarquables en allemand, celles des pièces de Shakespeare portées à l'écran.

L'un des dialoguistes les plus sollicités à partir du milieu des années 1950 s'appelle Manfred R. Köhler. Il a commencé sa carrière en tant que régisseur de plateau chez IFU, dont il devient, après le décès d'Eugen Berger, le directeur de production. Embauché à Munich, il y développe d'abord l'activité du studio de doublage Beta Technik, avant de fonder sa propre structure, Cinesonor, et de poursuivre en parallèle une carrière de réalisateur.

Peu après la guerre, le doublage est remarquablement bien rémunéré en Allemagne de l'Ouest. En 1948, lors de l'introduction du Deutsche Mark, chaque citoyen des zones occidentales et de Berlin-Ouest reçoit une « prime » de 40 DM, tandis que les cachets à la réplique des comédiens se montent à 5 DM et qu'auteurs de dialogues et directeurs de plateau touchent environ 3 000 DM par film. Mais rapidement, ces tarifs diminuent.

Le secteur peut alors compter sur un personnel à la fois nombreux et hautement qualifié. Les comédiens sont recrutés dans les grands théâtres allemands, l'offre étant particulièrement abondante à Hambourg (*Deutsches Schauspiel-*

haus) et à Berlin (particulièrement au *Theater am Schiffbauerdamm* et au *Schiller Theater*).

Jusque dans les années 1960, le doublage allemand se caractérise par la lutte que se livrent presque tous les studios pour obtenir une qualité artistique exceptionnelle, même si quelques exceptions viennent évidemment confirmer cette règle. Citons ainsi la dénaturation de l'intrigue de certains longs métrages dans leur doublage ouest-allemand, un chapitre peu glorieux. Le souvenir du régime nazi est encore présent : on éprouve des difficultés et une certaine crainte à traiter de l'histoire du pays et, de leur côté, les distributeurs veillent à ne pas froisser le sentiment national. Ce n'est que dans ce contexte que l'on peut comprendre que les espions nazis du film d'Alfred Hitchcock *Les Enchaînés* (*Notorious*, 1946) aient été transformés en trafiquants de stupéfiants et que le film soit sorti en salles sous le titre *Weisses Gift* [Poison blanc]. De même, la traque de Victor Laszlo par les nazis ne figurait pas dans les premières versions allemandes de *Casablanca* (Michael Curtiz, 1942). Le film avait été fortement raccourci afin d'éviter toute allusion susceptible de nuire à son succès. Soulignons cependant que ces deux adaptations sont malgré tout très réussies d'un point de vue artistique.

Pendant longtemps, rien ne distingue l'adaptation des longs métrages pour le cinéma de celle des séries télévisées, comme le prouve le doublage de la série britannique *Chapeau melon et bottes de cuir* (*The Avengers*), effectué pour la société berlinoise Rondo-Film par le célèbre acteur Werner Peters, interprète du rôle principal dans *Le Sujet de l'empereur* (*Der Untertan*, Wolfgang Staudte, 1951). De manière générale, le niveau de langue et la restitution des allusions propres à la culture britannique y sont exemplaires. Le réservoir de voix de doublage, que les spectateurs allemands savent reconnaître entre toutes et ont plaisir à entendre, semble encore inépuisable. D'ailleurs, un grand nombre de doublages existent aussi sous forme de pièce radiophonique (comme celui de *Douze hommes en colère* [*Twelve Angry Men*, Sidney Lumet, 1957]). Autre facteur de qualité, la présence d'acteurs de très bon niveau : des artistes connus font des doublages ne contenant que quelques répliques. Cette véritable philosophie est appliquée systématiquement jusqu'à ce que les coupes budgétaires se multiplient. Malgré une amélioration constante des possibilités techniques d'enregistrement de la voix, l'authenticité de l'environnement sonore est souvent perdue. Par comparaison avec les adaptations allemandes produites plusieurs années auparavant, qui semblent restituer fidèlement l'atmosphère sonore de la version originale, bon nombre de doublages paraissent désormais aseptisés.

Des doublages d'excellente qualité verront encore le jour après 1970. Cependant, la pression financière s'accroissant, d'innombrables adaptations, faites « à la chaîne », sont d'une qualité insuffisante. Il faut enregistrer de plus en plus de répliques par jour et, dans le même temps, les cachets s'effondrent de manière spectaculaire.

Cette tendance s'accroît en RFA avec l'apparition des chaînes de télévision privées. Elles inondent le marché d'innombrables séries, principalement américaines, dont la qualité est généralement médiocre. Inutile de préciser que cela a des conséquences catastrophiques sur les textes de doublage allemands qui s'alignent sur ce niveau pitoyable. Les prestations de certains comédiens de doublage – dont on peut se demander s'ils ont jamais mis les pieds dans un cours d'art dramatique – font le reste.

Même en ces temps de médiocrité, le secteur du doublage compte cependant de grands artistes comme l'excellent Wolfgang Staudte, que Stanley Kubrick choisit comme auteur des dialogues et directeur de plateau pour adapter *Orange mécanique* (*A Clockwork Orange*, 1971) et *Shining* (*The Shining*, 1980). Les films de et avec Woody Allen, qui rencontrent aussi un grand succès en Allemagne, sont fréquemment confiés à la société munichoise Ultra. Le cinéaste américain exige personnellement et par contrat qu'ils soient adaptés par l'auteur de dialogues et directeur de plateau John Pauls-Harding et doublés par le comédien Wolfgang Draeger. À juste titre : ces adaptations sont toutes de grande qualité.

Autre grand spécialiste qui produit aujourd'hui encore régulièrement un travail d'un aussi haut niveau, Arne Elsholtz. Grâce à ses parents, Peter Elsholtz et Karin Vielmetter, il découvre l'adaptation pour ainsi dire au berceau. Parmi ses nombreuses réussites, citons le doublage d'*Un poisson nommé Wanda* (*A Fish Called Wanda*, Charles Crichton, 1988). Il signe non seulement le texte, qui restitue l'excentricité et l'humour noir de l'original, mais également la direction artistique de la version allemande et l'interprétation dynamique du rôle d'Otto, tenu par Kevin Kline.

Pour les cinéphiles, les comédiens sont naturellement les rouages les plus connus du doublage. Des voix de qualité ont œuvré pendant de longues années, immédiatement reconnaissables par les spectateurs. Après leur mort, ces comédiens de doublage n'ont que très rarement eu droit à des successeurs dignes de ce nom. Quelques-uns méritent cependant d'être mentionnés ici.

Aujourd'hui encore, Margot Leonard reste indissociable de Marilyn Monroe, même si ce n'est qu'un exemple de l'incroyable diversité vocale qui a permis à cette comédienne allemande de marquer chaque doublage de son empreinte. Citons également Eleonore Noelle qui, par son refus de tout compromis artistique, n'a livré que des prestations exceptionnelles. Dans les rôles de Grace Kelly, par exemple dans *Fenêtre sur cour* (*Rear Window*, Alfred Hitchcock, 1954), elle est tout simplement époustouflante, tout comme Ingeborg Grunewald dans ceux de Greta Garbo et de Katharine Hepburn. Dans ce cercle des grandes comédiennes de doublage, ajoutons aussi Tilly Lauenstein (Joan Fontaine, Susan Hayward, Simone Signoret, Barbara Stanwyck) et Gisela Trowe (Ava Gardner, Gina Lollobrigida, Jeanne Moreau, Shelley Winters). Elles ont démontré qu'elles savaient tout jouer, des ingénues aux personnages burlesques en passant par les femmes

de mauvaise vie, et prouvé le bien-fondé d'un adage malheureusement trop souvent oublié de nos jours : « Sans talent, point d'artiste. »

Les grandes vedettes masculines du doublage allemand s'appelaient Curt Ackermann, qui a notamment doublé Cary Grant, et Arnold Marquis, que John Wayne réclamait expressément pour le doubler. Quand Charles Laughton apparaît à l'écran, on s'attend à ce que sa voix allemande soit celle d'Eduard Wandrey, comme dans l'emblématique *Témoin à charge* (*Witness for the Prosecution*, Billy Wilder, 1957). Pour le public d'outre-Rhin, James Stewart et Siegmund Schneider ne faisaient quasiment qu'un, tout comme Dustin Hoffman et Manfred Schott, jusqu'à la disparition prématurée de ce dernier. Avec la meilleure volonté du monde, impossible d'imaginer quelqu'un d'autre que Christian Brückner en alter ego de Robert de Niro. Mais surtout, comment ne pas citer Gert Günther Hoffmann, dont les performances vocales extraordinaires ont marqué un nombre incalculable de longs-métrages. Il a doublé occasionnellement Clint Eastwood, mais a surtout été la première voix allemande de James Bond (Sean Connery) et celle, inoubliable, de John Steed dans l'adaptation de la série anglaise *Chapeau melon et bottes de cuir* au côté de Margot Leonard, alias Emma Peel.

Article initialement paru en allemand sous le titre « Zur Synchrongeschichte in Deutschland bis 1970 » sur le site de la Gazette du doublage (www.objectif-cinema.com) le 8 mai 2007. Traduction de Francine Aubert et Christophe Ramage. Nous remercions Norbert Aping de nous avoir autorisés à le traduire et à le publier ici.

L'auteur

Historien du cinéma et du doublage, Norbert Aping est un spécialiste de Laurel et Hardy. Son ouvrage *Das Dick & Doof Buch - Die Geschichte von Laurel und Hardy in Deutschland* (Marbourg, Schüren Verlag, 2004) s'intéresse notamment aux versions doublées en allemand des films du duo comique, tandis que *Laurel & Hardy auf dem Atoll: Auf den Spuren von Laurel und Hardys letztem Spielfilm* (Marbourg, Schüren Verlag, 2007) est une étude consacrée au dernier film de Laurel et Hardy (*Atoll K.*, Léo Joannon, 1951), une œuvre au destin linguistique complexe et au doublage discutable, à tel point que la traduction américaine de l'ouvrage de Norbert Aping porte le titre révélateur de *The Final Film of*

Laurel and Hardy: A Study of the Chaotic Making and Marketing of Atoll K (Jefferson, McFarland, 2008). Par ailleurs, depuis 2001, Norbert Aping rédige régulièrement des livrets accompagnant les éditions en DVD des versions doublées allemandes des films de Laurel et Hardy.

Le talent des comédiens – Le premier doublage allemand de *New York-Miami* (Frank Capra, 1934)

Chris Wahl

New York-Miami (titre original : *It Happened One Night*), projeté pour la première fois le 22 février 1934 à New York, fut le premier film à remporter les cinq principaux Oscars : meilleur film, meilleur acteur, meilleure actrice, meilleur scénario et meilleur réalisateur. Aujourd'hui considérée comme l'œuvre la plus importante de Frank Capra, elle est celle qui a laissé la plus forte empreinte. C'est ainsi la première *screwball comedy* hollywoodienne et peut-être la meilleure de toutes, selon certains critiques, mais sans doute aussi celle qui fut le plus abondamment réexploitée par la suite¹. Katrin Oltmann en dénombre pas moins de quatre remakes rien qu'aux États-Unis : *Eve Knew Her Apples* (Will Jason, 1945), *The Runaround* (Charles Lamont, 1946), *L'Extravagante Héritière* (*You Can't Run Away From It*, Dick Powell, 1956) et *Garçon choc pour nana chic* (*The Sure Thing*, Rob Reiner, 1985)². Le film propulsa non seulement la carrière de son metteur en scène, mais également celle de son actrice principale, Claudette Colbert, qui devint *la star* des studios Paramount, connus pour leurs comédies raffinées à l'univers teinté d'exubérance et d'insouciance³.

La *screwball comedy*, genre apparu dans le sillage du parlant et de la Grande Dépression, se caractérise principalement par une guerre des sexes où la roublar-

¹ Leland A. Poague, *The Cinema of Frank Capra. An Approach to Film Comedy*, South Brunswick/New York, A. S. Barnes, 1975, p. 153 ; Duane Byrge, Robert Milton Miller, *The Screwball Comedy Films. A History and Filmography, 1934-1942*, Jefferson/Londres, McFarland, 1991, p. 45-47.

² Katrin Oltmann, *Remake/Premake. Hollywoods romantische Komödien und ihre Gender-Diskurse, 1930-1960*, Bielefeld, Transcript Verlag, 2008, p. 22, note 36. Pour une analyse des rôles hommes-femmes dans le film de Capra, lire Richard Maltby, « *It Happened One Night: The Recreation of the Patriarch* », dans Robert Sklar, Vito Zagarrío (dir.), *Frank Capra, Authorship and the Studio System*, Philadelphie, Temple University Press, 1998, p. 130-163.

³ Elizabeth Kendall, « Capra and Colbert: *It Happened One Night* », dans Elizabeth Kendall, *The Runaway Bride. Hollywood Romantic Comedy of the 1930s*, New York, Cooper Square Press, 1990, p. 26-49 ; Sabine Hake, « The Foreign and the Familiar. On German-American Film Relations, 1933-1940 », dans Sabine Hake (dir.), *Popular Cinema of the Third Reich*, Austin, University of Texas Press, 2001, p. 128-148, et notamment p. 132.

dise innée et les dialogues ciselés sont de mise⁴. Le critique de la revue *Film-Kurier* est enthousiaste : « Ce scénario est un chef-d'œuvre d'inventivité ! Combien de personnes ont bien pu y travailler ? Et pendant combien de temps ? On savoure chaque situation, il n'y a aucun temps mort. Quels dialogues, quels jeux de mots ! Scénaristes, allez voir ce film !!! C'est une œuvre unique, digne d'un Wilhelm Busch⁵ ! »

Malgré ce parallèle avec le poète populaire et humoriste allemand Wilhelm Busch, originaire de Basse-Saxe, l'auteur de cette critique enflammée fait bien sûr référence à la version originale en anglais du film, dont une copie sous-titrée avait été projetée la veille pour la première fois en Allemagne au Marmorhaus de Berlin. Situé sur la grande avenue du Kurfürstendamm, l'immeuble du Marmorhaus existe encore aujourd'hui, bien que le cinéma ait fermé ses portes en janvier 2001⁶. Si l'on en croit un autre article du *Film-Kurier*, le Marmorhaus était au milieu des années 1930 le seul des grands cinémas berlinois où l'on pouvait voir des films étrangers (c'est-à-dire surtout américains) en version originale. Deux petits cinémas indépendants, le Kamera et le Kurbel⁷, en projetaient également. D'après une étude, pourtant superficielle, publiée dans la même revue professionnelle, il y avait toutefois à tout le moins des exceptions à la règle, puisque *Grand Hotel* (Edmund Goulding, 1932, avec Greta Garbo) était passé en 1933 au Marmorhaus en version doublée, tandis que sa version originale pouvait être vue au même moment au Capitol de la Budapester Straße⁸. En mai 1936, l'U.T. Kurfürstendamm, un cinéma que possédait l'UFA⁹, projetait quant à lui la version originale sous-titrée de *Peter Ibbetson* (Henry Hathaway, 1935), avant que le film soit distribué dans d'autres salles en version doublée¹⁰. C'est également ce qui se produisit pour *New York-Miami*, qui, après avoir été montré pendant 56 jours en VOST, connut une deuxième sortie en version doublée dès le début de décembre 1935, soit moins de deux mois après sa première projection en Allemagne¹¹.

⁴ Lire par exemple Wes D. Gehring, *Screwball Comedy, A Genre of Madcap Romance*, New York/Westport, Greenwood Press, 1986.

⁵ « S-k » (pseudonyme du critique), *Film-Kurier*, 16 octobre 1935.

⁶ <http://www.kinokompndium.de/marmorhaus.htm> (consulté le 23 janvier 2010).

⁷ « Berlin sieht Auslands-Versionen », *Film-Kurier*, 29 avril 1936.

⁸ « Synchronisierung oder Original? », *Film-Kurier*, 9 mars 1933.

⁹ Universum-Film Aktiengesellschaft, principale société cinématographique allemande, passée à partir de 1933 sous la tutelle du ministère de Joseph Goebbels [NdT].

¹⁰ À ce sujet, voir les critiques des deux versions dans les *Film-Kurier* du 16 mai, puis du 3 juin 1936.

¹¹ Le 2 décembre 1935, la revue *Film-Kurier* annonce que « la version allemande a été abondamment censurée ». Les sources attestent que la version doublée était programmée trois jours plus tard au Marmorhaus.

L'histoire d'amour entre Peter Warne, journaliste peu recommandable, et Ellie Andrews, jeune fille quelque peu gâtée qui fugue parce que son père fortuné veut la marier contre son gré, connu comme ailleurs un très vif succès en Allemagne. Dès l'année suivante, les studios UFA réalisèrent *Glückskinder*¹², une grosse production avec Willy Fritsch et Lilian Harvey, qui reprenait sans complexes, jusque dans les détails, l'intrigue de *New York-Miami*, même s'il ne s'agissait pas officiellement d'un remake¹³. Là où, dans l'œuvre originale, Peter et Ellie tendaient entre leurs lits un drap baptisé « mur de Jéricho » en référence à la Bible, dans le film tourné par Paul Martin pour l'UFA, Gil Taylor et Ann Garden installaient entre eux une petite table d'appoint garnie de cactus¹⁴.

Le titre de la version doublée de *New York-Miami* réalisée en 1935 par la société Lüdtke, Dr Rohnstein & Co. est une traduction relativement fidèle de l'original : « Es geschah in einer Nacht » [« C'est arrivé en une nuit »]. Elle a été conservée dans les archives cinématographiques de RDA, après un passage par celles du Troisième Reich. En Allemagne de l'Ouest, un nouveau doublage fut réalisé pour la télévision en 1979 à la demande du radiodiffuseur public ARD, qui n'avait manifestement pas connaissance de l'adaptation de 1935¹⁵. Curieusement, la télévision est-allemande reprit également cette version et la diffusa le 3 décembre 1983 sur sa première chaîne¹⁶.

L'attrait du doublage de 1935 réside indéniablement dans sa bande-son. Par endroits, les dialogues des deux versions divergent nettement, tandis qu'ailleurs, les différences se logent dans le simple choix d'un mot :

1935 : Du Pavian
(Tu n'es qu'un babouin)

¹² *Glückskinder* est un film intéressant du point de vue de son destin linguistique, puisqu'à l'époque des « versions multiples », Paul Martin en réalisa une version allemande et une version française (*Les Gais Lurons*, avec la même Lilian Harvey dans le rôle d'Ann Garden, et Henri Garat dans celui de Gil Taylor). [NdT]

¹³ *There Goes My Heart* (Norman Z. McLeod, 1938) avait déjà été qualifié de décalque assumé de *New York-Miami*. À ce sujet, lire Ted Sennett, *Lunatics and Lovers. A Tribute to the Giddy and Glittering Era of the Screen's "Screwball" and Romantic Comedies*, New Rochelle, Limelight Editions, 1973, p. 96.

¹⁴ À ce sujet, cf. Eric Rentschler, « Eigengewächs à la Hollywood », dans Wolfgang Jacobsen (dir.), *Babelsberg. Ein Filmstudio, 1912-1992*, Berlin, Argon, 1992, p. 207-222, en particulier p. 214-218.

¹⁵ C'est aussi ce second doublage qui figure sur toutes les éditions DVD disponibles.

¹⁶ *Filmbibliographischer Jahresbericht*, Berlin, Henschel Verlag, 1983, p. 249, ainsi que *epd-Lexikon des internationalen Films 2000/2001* (Systhema in der United-Soft-Media-Verl.-GmbH, version CD-ROM).

1979 : Sie Riesenross
(Vous n'êtes qu'un sombre crétin)

1935 : Ich bin der Vogel, der in der Nacht schreit
(Je suis l'oiseau qui crie dans la nuit)

1979: Ich bin der Ziegenmelker, der jede Nacht ruft
(Je suis l'engoulevent qui appelle chaque nuit)

Dans les deux cas, soulignons-le, des solutions tout à fait heureuses ont été trouvées pour les scènes de joutes verbales. Voici un exemple tiré du début du film, lorsque le reporter Peter Warne se dispute au téléphone avec son patron¹⁷ :

Person- nage	VO	Version 1935 (Auteur : Alfred Haase)	Version 1979
Peter	Listen, monkey-face. When you fired me, you fired the best newshound your filthy scandal sheet ever had.	Hach, Du Affe, was ich, ich werde es Dir schon noch beweisen. Ich bin der tollste Reporter, den Dein Käseblatt besitzt. <i>(Espèce de singe, je n'ai pas dit mon dernier mot. Je suis le meilleur reporter de ta feuille de chou.)</i>	Hörn Sie, Sie Affe, als Sie mich rauswarfen, haben Sie den besten Reporter rausgeworfen, den Ihr dreckiges Skandalblatt je gehabt hat. <i>(Écoutez, espèce de singe : en me virant, vous avez viré le meilleur reporter qu'ait jamais eu votre sale feuille à scandales.)</i>

¹⁷ Nous ajoutons la version originale des dialogues ainsi qu'une traduction littérale des répliques doublées. [NdT]

Personnage	VO	Version 1935 (Auteur : Alfred Haase)	Version 1979
Gordon	Say, listen, you wouldn't know a story if it reached up and kicked you in the pants. Yeah? Sure, sure, I got your copy. Why didn't you tell me you were going to write it in Greek? I'd start a new department.	Wenn Du ein so guter Reporter bist, hast Du Dich wohl bisher verstellt. Ja, ja. Deine Geschichte hab ich. Wieso schreibst Du nicht gleich Chinesisch? <i>(Si tu es un si bon reporter que ça, tu as dû jouer la comédie jusqu'à maintenant. Oui, oui. Je l'ai, ton article. Pourquoi tu n'écris pas directement en chinois ?)</i>	Sie würden eine gute Story nicht mal bemerken, wenn Sie darüber stolpern würden. Ja, sicher, sicher, ihr Manuskript habe ich erhalten. Sie hätten mir vorher sagen sollen, dass Sie's in Griechisch schreiben, dann hätte ich ne neue Rubrik eingeführt. <i>(Vous ne remarqueriez même pas un bon sujet si vous trébuchiez dessus. Oui, bien sûr, j'ai reçu votre manuscrit. Vous auriez dû me dire que vous alliez l'écrire en grec, j'aurais créé une nouvelle rubrique.)</i>
Peter	That was free verse, you gashouse palooka!	Du bist viel zu blöde. <i>(Tu es vraiment trop con.)</i>	Freie Rythmen, Sie Kulturba-nause. <i>(C'est des vers libres, espèce d'inculte.)</i>
Gordon	Free verse, huh? What the dickens was free about it? It cost this paper a gob of dough. Well, I'm here to tell you, it's not gonna cost us any more.	Du willst auch noch frech werden? Deine Schmiererei hat uns genug Geld gekostet, und jetzt ist's aus. <i>(Tu as un sacré culot. Tes gri-bouillages nous ont coûté assez cher, maintenant ça suffit.)</i>	Was ist so frei daran? Das hat die Zeitung ´ne Menge Geld gekostet und meine Aufgabe ist es, Ihnen zu sagen, dass es uns nicht noch mehr kosten wird. <i>(Qu'est-ce qu'ils ont de libre¹⁸ ? Ça a coûté un paquet d'argent au journal et mon devoir est de vous dire que ça ne nous coûtera rien de plus.)</i>

Comme l'illustre cet extrait, la version de 1935 adopte fréquemment le tutoiement, tandis que celle de 1979 tend généralement au vouvoiement. Dans l'ensemble, toutefois, la première version se montre plus radicale dans l'adaptation à la langue cible. Ellie y prononce à l'allemande le prénom de son compagnon de route Peter, tandis que dans la version de 1979, sa prononciation

¹⁸ Le jeu de mots sur *frei* (« libre », mais aussi « gratuit ») fonctionne en allemand comme en anglais. [NdT]

est plus proche de l'américain. Pour l'intermède chanté interprété par un groupe de musiciens à bord de l'autocar, la version de 1935 prend encore la peine de doubler en allemand la « chanson de l'homme au trapèze » (« *The Man on the Flying Trapeze* »), quand celle de 1979 se contente de reprendre la bande-son de la version originale¹⁹. On note en outre une nette différence de *qualité* dans le traitement des atmosphères et des voix. Le doublage de l'ARD est extrêmement sec, il « sent » le studio et paraît dénué de toute vitalité, caractéristique pourtant fondamentale de l'œuvre. Le désastre se prolonge jusque dans la prestation des comédiens : on cherche en vain la fougue des personnages, leur verve spontanée, impertinente et audacieuse. Norbert Langer, dans le rôle de Clark Gable, donne notamment l'impression d'être trop gentil et honnête. Détail fascinant, sa voix semble aussi modifier l'allure physique de Clark Gable. C'est donc en visionnant la version de 1979 que l'on prend la mesure de la réussite de celle de 1935, car si l'on se risque à les comparer sur quelques séquences, on constate qu'une sorte d'« effet Koulechov » transposé au film parlant est à l'œuvre : le même Clark Gable, qui fait figure de casse-cou plein de charme dans la version de 1935, a tout d'un employé des postes qui s'ennuie ferme dans le traitement sonore de 1979.

La seconde version provoque inévitablement l'assoupissement lorsqu'on la visionne après la première. La qualité du doublage de 1935 tient sans doute aux techniciens et aux directeurs de plateau Konrad P. Rohnstein et Kurt Werther, mais aussi et surtout au talent des comédiens. Siegfried Schürenberg (1900-1993) s'était détourné du théâtre au milieu des années 1930 pour se consacrer exclusivement au cinéma. Comme acteur, il a surtout marqué les mémoires dans le rôle du chef de Scotland Yard, « Sir John », dans les films tournés après 1960 à partir de l'œuvre d'Edgar Wallace²⁰. Prêter sa voix à Clark Gable reste cependant le grand rôle de celui que Thomas Bräutigam surnomme le « prince des comédiens de doublage allemands » dans son dictionnaire des comédiens de doublage (*Lexikon der Synchronsprecher*). En 1953, la MGM insistera pour qu'il prête sa voix à la version allemande d'*Autant en emporte le vent* (Victor Fleming, 1939), et ce n'est guère étonnant au vu de sa prestation dans *New York-Miami*. On sait que « lors d'un séjour de Clark Gable en Allemagne pour une avant-première, Siegfried Schürenberg lui avait été présenté personnellement²¹ » ; de nos jours, les rencontres de ce type sont sans doute réservées à Christian Brückner et Robert De

¹⁹ La pratique consistant à doubler les chansons ne fut abandonnée qu'après la Seconde Guerre mondiale. Toutefois, certains spectateurs la réprouvaient déjà auparavant. Le 29 novembre 1937, la revue *Film-Kurier* publiait ainsi, sous un titre en forme d'appel désespéré (« Ne germanisez pas les scènes chantées ! ») la lettre d'un lecteur qui déplorait cette « idiotie ».

²⁰ Auteur britannique de romans policiers très populaires en Allemagne, dont plusieurs dizaines ont été adaptés en Allemagne pour le cinéma ou la télévision, principalement dans les années 1960. [NdT]

²¹ Thomas Bräutigam, *Stars und ihre deutschen Stimmen – Lexikon der Synchronsprecher*, Marbourg, Schüren Verlag, 2009, p. 234-235.

Niro. Till Klokow (1908-1970) est elle aussi nettement plus convaincante que Renate Küster dans le rôle de Claudette Colbert. Rien de surprenant à cela : élevée aux États-Unis et lointainement apparentée à Katherine Hepburn, la comédienne était, selon Thomas Bräutigam, « avec sa voix cajoleuse, envoûtante, et même enivrante [...] l'un des joyaux de l'après-guerre qui ne manquait pourtant pas de voix exceptionnelles²² ». Comme le montre, ou plutôt, le donne à entendre la version allemande de *New York-Miami*, son travail dans l'entre-deux-guerres était tout aussi remarquable.

Fiche technique

It Happened One Night / Es geschah in einer Nacht (USA, 1934)

Production : Columbia Pictures. Réalisation : Frank Capra. Scénario : Robert Riskin. Image : Joseph Walker. Montage : Gene Havlick. Son : Edward Bernds. Musique : Howard Jackson, Louis Silvers.

Première projection mondiale : 22 février 1934 (New York)

Censure allemande :

2 août 1935, commission de contrôle de Berlin, n° 39774, 35 mm, NB, parlant, 2 930 mètres, version originale

26 septembre 1935, commission de contrôle de Berlin, n° 40157, 35 mm, NB, parlant, 2 601 mètres, copie sous-titrée en allemand

28 novembre 1935, commission de contrôle de Berlin, n° 40795, 35 mm, NB, parlant, 2 477 mètres, copie doublée

Premières projections en Allemagne : 15 octobre 1935, Berlin (Marmorhaus : version sous-titrée) ; 5 décembre 1935, Berlin (version doublée) ; 9 décembre 1935, Berlin (projection de presse de la version doublée)²³

Doublage de 1935 :

Production : Markische Filmgesellschaft mbH, Berlin. Distribution : Panorama-Film GmbH, Berlin. Version allemande : Lüdtke, Dr. Rohnstein & Co. Direction

²² *Ibid.*, p. 144.

²³ Données techniques : « Deutsche Fassung: ES GESCHAH IN EINER NACHT », *Lichtbild-Bühne*, n° 289, 10 décembre 1935.

artistique : Konrad P. Rohnstein, Kurt Werther. Dialogues : Alfred Haase. Chansons : Wolfgang Böttcher.

Voix :

Till Klokow (Claudette Colbert, Ellie), Siegfried Schürenberg (Clark Gable, Peter), Alfred Haase (Walter Connolly, Alexander), Bruno Fritz (Roscoe Karns, Oscar), Herbert Gernot (Jameson Thomas, Westley), Hans Eggerth (Charles C. Wilson, Gordon), ainsi que Paul Klingler, Franz Weilhammer, Lili Schönborn, Edith Karin, Eduard Borntrager et Erich Dunskus²⁴.

Copie : Archives fédérales (Bundesarchiv-Filmarchiv), 35 mm, NB, parlant, 2 408 mètres (soit 88 minutes)

Doublage de 1979 :

Production : ARD

Voix :

Renate Küster (Claudette Colbert, Ellie), Norbert Langer (Clark Gable, Peter), Alf Marholm (Walter Connolly, Alexander), Manfred Schott (Roscoe Karns, Oscar)

Première diffusion en RDA : 3 décembre 1983, Fernsehen der DDR I (première chaîne est-allemande)

Article initialement paru en allemand sous le titre « Das Verdienst der Sprecher. Die erste deutsche Synchronfassung von Frank Capras IT HAPPENED ONE NIGHT von 1934 », dans la revue Filmblatt n° 43, automne 2010, p. 65-70. Traduction d'Anne-Lise Weidmann. Nous remercions son auteur et CineGraph Babelsberg de nous avoir autorisés à le traduire et à le publier ici.

²⁴ *Ibid.*, ainsi que Schu. [Hans Schuhmacher], « Zu einer Deutsch-Fassung: ES GESCHAH IN EINER NACHT », *Film-Kurier*, n° 288, 10 décembre 1935.

L'auteur

Né en 1974, Chris Wahl est l'auteur d'une thèse en science des médias intitulée *Das Sprechen des Spielfilms* (2003), consacrée aux effets du passage au parlant sur la réception, l'esthétique et le caractère international du cinéma (publication en 2005 chez Wissenschaftlicher Verlag Trier, Trèves). Au sein de la Hochschule für Film und Fernsehen « Konrad Wolf » de Potsdam-Babelsberg, il est l'initiateur d'un projet de recherche universitaire intitulé « Zeitlupe und Mehrfachbelichtung » qui explore notamment l'utilisation du ralenti et de la surimpression dans l'histoire du septième art. Outre de très nombreuses contributions à des ouvrages collectifs, il a publié *Sprachversionsfilme aus Babelsberg. Die internationale Strategie der Ufa* (Munich, édition text + kritik, 2009), sur les versions multiples allemandes, mais aussi *Lektionen in Herzog: Neues über Deutschlands verlorenen Filmautor und sein Werk* (Munich, édition text + kritik, 2011), consacré au cinéaste Werner Herzog.

À propos des versions doublées en français de *New York-Miami*

Betty Serandour

Le 12 septembre 1934, la version doublée de *New York-Miami* sortait sur les écrans français. Le film avait connu un grand succès public et critique en version sous-titrée au printemps de la même année à Paris. D'après la presse spécialisée de l'époque, la sortie du film en version doublée était promise à une égale réussite. Ainsi pouvait-on lire ces quelques lignes dans les comptes rendus critiques parus dans *La Cinématographie française* peu après l'événement : « Et le charme, la fraîcheur de ce film ne sont pas éteints par le doublage, qui, au contraire, permet de rendre plus perceptible encore cette comédie pleine d'esprit¹. » Sans doute devait-on ce compliment à la qualité du travail de Simone Madelin, la directrice artistique, ainsi qu'à la prestation des comédiens principaux, Roger Maxime et Madeleine Larsay. Cette version semble, hélas, aujourd'hui disparue ou, du moins, inaccessible. Un nouveau doublage fut réalisé par la société GK Garcia Ktorza quelques décennies plus tard².

Ce redoublage ne présente cependant pas autant de qualités que le laissait entendre *La Cinématographie française* à propos de la première version. On remarque par exemple un fort déséquilibre quant à la qualité de la traduction des dialogues. Ainsi, lors de la dispute entre Peter et son patron, le style oral est bien rendu, notamment grâce au tutoiement et au maintien du registre familier, mais l'usage d'expressions parfois inadéquates par rapport au parler de l'époque trahit le ton du redoublage contemporain. De même, si l'ironie du dialogue a été correctement conservée (quoique le jeu de mot sur « free verse » ait été évincé), l'ajout parfois inutile de certains mots reflète une tendance typique au « remplissage » caractéristique du doublage, conditionné par la contrainte du synchronisme labial. Le génie des dialogues originaux perd ainsi de son éclat et le

¹ « Les nouveaux films », *La Cinématographie française*, n° 834, 27 octobre 1934, p. 37.

² Comme son homologue allemand, c'est ce second doublage qui figure sur toutes les éditions DVD disponibles. Nous ne pouvons hélas certifier la date exacte de ce redoublage, ni l'identité de l'adaptateur, du directeur artistique et des comédiens, aucune indication ne figurant sur la version DVD éditée en 2001 par Columbia-TriStar. Selon les sites *La gazette du doublage* et *Le Nouveau Forum Doublage Francophone*, la société GK Garcia Ktorza était spécialisée dans le doublage de « nanars » dans les années 1970-1980, avant de devenir Les Studios de Saint-Maur dans les années 1990. Voir <http://www.objectif-cinema.net/communaute/showthread.php3?threadid=16199> et <http://doublagefrancophone.lebonforum.com/t2904-gk-garcia-et-ktorza-productions> (dernière consultation le 12 janvier 2013).

ton sarcastique des personnages s'en trouve le plus souvent affadi, de sorte que le rythme de cette version doublée s'essouffle vite par rapport au film original.

Toutefois, ce doublage est mieux réussi en ce qui concerne les caractéristiques vocales des comédiens. Malgré quelques passages surjoués³, les voix s'accordent généralement bien à l'atmosphère du film : la voix française d'Ellie possède les intonations propres au caractère capricieux et immature de la jeune fille, et est, en outre, assez fidèle à la voix de Claudette Colbert. De même, la voix assurée de Peter, assez proche du timbre grave et posé de Clark Gable, apparaît en adéquation avec l'attitude générale de l'acteur. La texture de la voix choisie pour Shapeley s'associe efficacement à la personnalité graveleuse du personnage. En revanche, le jeu des comédiens de doublage manque parfois de naturel et semble, dans certains cas, trop « lisse » ou « plat », conférant une sonorité un peu artificielle à l'ensemble du film. On ne ressent, de ce fait, plus vraiment cette « folie » si représentative des comédies débridées de l'époque.

À l'instar de la version allemande de 1979, le traitement des atmosphères et des voix s'avère plus problématique. Ayant été majoritairement réenregistrée⁴, la bande-son présente un fort décalage avec les images du film original. Ainsi, l'aspect très « propre » des nouvelles voix et du bruitage ne correspond guère à la texture sonore d'un film des années 1930. Ce contraste est aisément perceptible lors de l'intermède chanté par exemple. Durant cette séquence, la chanson est entendue en version originale, mais les interventions parlées des musiciens ont été doublées. On assiste à un véritable glissement d'une perspective sonore à l'autre, produisant non seulement un écart vocal conséquent, mais aussi un décalage dans l'ambiance générale. Le spectateur a l'impression que la voix française se superpose à la bande-son originale, ce qui renforce le côté « décalcomanie » du doublage.

Par ailleurs, l'association de l'image originale et d'un son plus récent est parfois tout simplement discordante. La marche nuptiale de Wagner initialement choisie pour la scène du mariage d'Ellie et de King Westley est remplacée par une pièce symphonique qui ne correspond pas du tout à l'ambiance et au rythme de la scène. Comble du paradoxe : les chœurs d'enfants n'entonnent aucun chant malgré leurs bouches ouvertes ! Cette musique de mariage apparaît en totale contradiction avec l'image, et affecte grandement l'intégrité esthétique du film⁵.

³ Voir notamment la scène de la dispute dans la chambre d'hôtel, ou celle suivant l'intermède chanté.

⁴ Quelques effets sonores originaux semblent toutefois avoir été conservés dans cette version doublée contemporaine.

⁵ Il est intéressant de constater que les versions doublées dans les autres langues proposées sur le DVD contiennent toutes un chant religieux en adéquation avec l'image.

La seconde version doublée de *New York-Miami* ne semble pas, globalement, à la hauteur de la première, si l'on en croit les témoignages de 1934. Il est bien sûr difficile pour un comédien de doublage de se représenter les conditions et l'atmosphère de tournage afin de donner le ton « juste » au moment de l'enregistrement, notamment lorsque le film à doubler est vieux de plus d'un demi-siècle, mais cela ne justifie en rien la pratique du redoublage. Souvent effectuée dans un but de rentabilité commerciale, celle-ci détruit dans bien des cas l'homogénéité cinématographique des films originaux. Retrouver la première version doublée, si elle existe toujours, pourrait réserver d'agréables surprises.

L'auteur

Betty Serandour est titulaire d'un Master en études anglophones et suit actuellement un Master en études cinématographiques à l'Université Rennes 2 et à l'Université d'Exeter en Angleterre. Elle est l'auteur d'un mémoire consacré à la traduction de l'humour dans les versions sous-titrées et doublées de trois *screwball comedies* américaines.

Sous-titrage, versions multiples, doublage – En quête du mode de traduction optimal

Joseph Garncarz

Au temps du muet, la traduction des films présentait peu de difficultés, puisqu'il suffisait de substituer aux intertitres originaux des cartons dans la langue du pays de distribution. Ce n'est qu'avec l'arrivée du parlant sur les marchés européens, à partir de 1929, que ce transfert linguistique devient problématique : comment traduire les films parlants ? Ne vaudrait-il pas mieux ne pas les traduire du tout ?

En mai 1930, une enquête sur la réception des films en langues étrangères est menée auprès d'exploitants de salles européens¹. Les réponses émanent des organisations professionnelles de Belgique, du Danemark, d'Allemagne, du Royaume-Uni, de Finlande, de Yougoslavie, des Pays-Bas, de Suède, du land autrichien de Styrie et de Tchécoslovaquie. Toutes soulignent que le grand public rejette les films en langues étrangères lorsqu'ils ne font l'objet d'aucune forme de traduction. Ils ne sont acceptés que dans les pays où la langue concernée est parlée (des films en allemand, en français et en italien sont par exemple distribués en Suisse) ou au moins maîtrisée par une forte proportion de la population (ainsi, de nombreux Néerlandais et Danois comprennent aussi l'allemand).

Les films en langues étrangères étant boudés par la majorité du grand public européen, il faut donc les transposer dans la langue des spectateurs visés et vers 1930, plusieurs procédés de traduction se trouvent en concurrence. Celui de la « voix off » conserve la bande-son, à laquelle se superpose un commentaire lu par un narrateur pour expliciter l'intrigue. Dans d'autres cas, des intertitres explicatifs viennent momentanément masquer l'image, tandis que les spectateurs continuent à entendre le son d'origine. Trois autres procédés, que nous allons analyser dans cet article, s'imposent au cours des années 1930 : le sous-titrage, le doublage et les versions multiples.

Avant toute chose, il est nécessaire de traduire les dialogues dans la langue du public cible. Dans le cas du sous-titrage, cette traduction est incrustée dans une suite de photogrammes sous forme de lignes de texte, de telle sorte que le spectateur puisse lire les répliques dans sa langue au moment où elles sont prononcées. En doublage, les dialogues traduits sont réenregistrés, en général par des

¹ « Antworten auf 10 Fragen über die Tonfilmlage Europas », *Film-Kurier*, 31 mai 1930 (numéro spécial).

locuteurs natifs du pays qui importe le film, et ce sont les voix des comédiens de doublage que l'on entend au lieu de celles des acteurs d'origine. Lorsque le film est refait dans la langue du pays destinataire, on parle de « versions multiples ». L'œuvre est alors retournée dans son intégralité avec de nouveaux acteurs qui s'expriment cette fois dans la langue du pays de distribution. Les voix qu'entend le public sont celles des acteurs qu'il voit parler, ce qui n'est pas le cas dans la version doublée. Contrairement aux remakes, le contrôle de la production des versions multiples incombe au studio qui a produit l'« original » (souvent en coopération avec un partenaire étranger).

Tous ces procédés constituent des modes de traduction des films parlants. En 1929, le parlant ne s'impose toutefois pas du jour au lendemain, mais progressivement. Si l'équipement des salles en matériel de projection sonore s'accomplit très rapidement en Allemagne et au Royaume-Uni (en 1935, 99,9 % des cinémas de ces deux pays sont passés au parlant), l'opération prend nettement plus longtemps dans certains pays tels que le Portugal et la Roumanie (dont respectivement 45,7 % et 53,7 % des salles sont sonorisées en 1935)². Des versions muettes de films parlants, avec intertitres, sont souvent produites à destination des cinémas qui ne sont pas encore équipés.

Le sous-titrage, procédé standard

Dès 1929, la très grande majorité des pays européens a recours au sous-titrage, de préférence à tous les autres procédés. Il devient sur le Vieux Continent le mode standard de traduction des films étrangers, par opposition aux versions multiples, phénomène éphémère, et au doublage, limité à quelques pays.

Le sous-titrage ne peut s'implanter que dans les pays dont le public est à même de lire avec une aisance suffisante. Dans l'ensemble, le taux d'alphabétisation ne constitue pas un obstacle à la généralisation du sous-titrage en Europe. En 1930, la quasi-totalité des habitants d'Europe du Nord, de l'Ouest et centrale savent lire ; ce n'est certes pas le cas dans le Sud et l'Est du Vieux Continent, mais une grande majorité de la population y maîtrise néanmoins la lecture³.

Si le sous-titrage s'impose comme le procédé standard de traduction, c'est aussi et surtout parce que le public peut l'accepter relativement facilement, d'un point de vue anthropologique. Comme le montrent des sondages et articles de presse du début des années 1930, le sous-titrage comme le doublage requièrent des processus d'apprentissage particuliers de la part des spectateurs. Dans le cas

² Alexander Jason, *Handbuch des Films 1935/36*, Berlin, Hoppenstedt & Co., 1935, p. 144.

³ Wolfram Fischer (dir.), *Handbuch des europäischen Wirtschafts- und Sozialgeschichte*, vol. 6, Stuttgart, Klett-Cotta, 1987, p. 74 et suivantes.

du sous-titrage, ce processus est bien plus aisé que dans celui du doublage. Certes, un temps d'adaptation semble nécessaire pour prendre l'habitude de lire pendant un film : vers 1930, la presse spécialisée française et allemande estime que la lecture des sous-titres est fastidieuse et détourne l'attention de l'image⁴. Si les spectateurs s'habituent néanmoins sans difficulté aux films sous-titrés, c'est sans doute parce qu'ils s'étaient déjà accoutumés à lire les intertitres des films muets. La nouveauté réside non pas dans le fait de devoir lire au cinéma, mais dans celui de devoir lire tout en suivant les images.

Le sous-titrage étant moins onéreux que les versions multiples et le doublage, il s'implante également pour des raisons économiques dans les communautés linguistiques de moindres dimensions. On sous-titre ainsi en Belgique, en Finlande, en Grèce, aux Pays-Bas, en Norvège, en Pologne, au Portugal, en Suède, en Suisse et en Tchécoslovaquie.

Les versions multiples, procédé idéal

En France, en Allemagne, en Italie, en Espagne et au Royaume-Uni, ce sont les versions multiples qui s'imposent dans un premier temps comme mode de traduction des œuvres cinématographiques, malgré l'existence du sous-titrage, procédé rentable et bien accepté culturellement. La décision de réaliser des versions multiples se prend généralement dès la planification de la production du film original, ce qui n'est pas le cas pour le sous-titrage ou le doublage.

D'un point de vue culturel, les versions multiples constituent un mode de traduction idéal : contrairement aux versions sous-titrées et doublées, elles ne nécessitent aucun apprentissage de la part du public, puisqu'elles ne sont pas perçues comme des traductions, mais comme des films à part entière que les spectateurs voient dans leur langue maternelle (à condition que les acteurs soient des locuteurs natifs de la langue concernée).

Bien que les versions multiples répondent, à l'origine, à un besoin de traduire les films, il s'avère très vite qu'elles offrent des possibilités bien plus riches que le sous-titrage et le doublage pour adapter aussi l'œuvre aux attentes culturelles de chaque public ciblé. Si les versions multiples constituent un procédé « idéal », ce n'est donc pas seulement parce qu'elles ne supposent aucun apprentissage de la part du public, mais aussi parce qu'elles apportent une réponse nouvelle et prometteuse à la diversité culturelle des pays européens. Comme le montrent des études menées en Allemagne, en France, en Suède et en Tchécoslovaquie, les

⁴ Andor Kraszna-Krausz, « Warum synchronisieren », *Filmtechnik-Filmkunst*, 28 novembre 1931, p. 1 ; René Lehmann, « À propos du "dubbing" », *Pour Vous*, n° 133, 4 juin 1931, p. 2.

publics nationaux privilégient leurs propres comédiens et traditions culturelles, aux dépens des stars et des films hollywoodiens⁵. Ces préférences tiennent aux modes de vie distincts qui se sont développés au fil des siècles dans les différents pays d'Europe.

La principale stratégie d'adaptation culturelle consiste à embaucher des acteurs du pays cible pour composer le casting des versions multiples. Ce processus, qui ne relève pas à l'origine d'une stratégie délibérée, a deux conséquences. D'une part, il devient courant de faire appel à des locuteurs natifs pour jouer dans les versions multiples, car ils sont mieux acceptés par le public. Si cette pratique s'impose dès les débuts du parlant en Europe, Hollywood expérimente quelque temps en employant des acteurs américains qui ne maîtrisent pas réellement la langue cible, mais se contentent de la reproduire phonétiquement. Citons ici la version allemande de *Le Désir de chaque femme* (*A Lady to Love*, Victor Sjöström, 1930) et *Kismet* (John Francis Dillon, 1930-31)⁶, ainsi que les versions allemandes, espagnoles et françaises de films aux stars irremplaçables telles que Laurel et Hardy ou Buster Keaton⁷.



Oliver Hardy et Stan Laurel dans *Sous les verrous* (*Pardon Us*, James Parrott, 1931)

⁵ Joseph Garnarz, « Hollywood in Germany: The Role of American Films in Germany, 1925-1990 », dans David W. Ellwood, Rob Kroes (dir.), *Hollywood in Europe*, Amsterdam, VU University Press, 1994, p. 94-135 ; Colin Crisp, *The Classic French Cinema*, Bloomington, Indiana University Press, 1997, p. 12 ; Leif Furhammar, *Filmen i Sverige: en historia i tio kapitel*, Stockholm, Bra Böcker/Svenska Filminstitutet, 1991, p.133 et suivantes ; voir également Petr Szczepanik, « Tief in einem deutschen Einflussbereich – Die Aufführung und Rezeption deutschsprachiger Filme in der Tschechoslowakei in den frühen 1930er Jahre », dans Jan Distelmeyer (dir.), *Babylon in FilmEuropa - Mehrsprachen-Versionen der 1930er Jahre*, Munich, CineGraph / edition text + kritik, 2006, p. 89-102.

⁶ Les versions allemandes dont il est ici question s'intitulent respectivement *Die Sehnsucht jeder Frau* (Victor Sjöström, 1930) et *Kismet* (Wilhelm Dieterle, 1931) [NdT].

⁷ Gustav Fröhlich, *Waren das Zeiten: Mein Film-Heldenleben*, Munich/Berlin, Herbig, 1983, p. 174 et suivantes.

Ces différences de stratégies de part et d'autre de l'Atlantique tiennent au fait qu'il est particulièrement coûteux de faire venir des acteurs européens à Hollywood pour jouer dans les versions multiples, tandis qu'il l'est beaucoup moins de les faire voyager d'une métropole à l'autre du Vieux Continent. Les États-Unis trouvent la solution à leur dilemme en délocalisant la production des versions multiples en Europe : dès 1929, la Paramount tourne les siennes dans ses propres studios à Joinville, non loin de Paris⁸.

D'autre part, les producteurs s'aperçoivent bientôt qu'il est nettement plus lucratif de faire appel, pour leurs versions multiples, à des acteurs de premier plan qu'à des seconds couteaux. Ces versions ont ainsi « l'avantage du terrain », puisqu'elles emploient des acteurs populaires auprès du public, un atout que ne possèdent ni le sous-titrage, ni le doublage. Les versions francophones de certaines productions allemandes affichent ainsi un casting de stars françaises, comme *Le Chemin du paradis* (Wilhelm Thiele, Max de Vaucorbeil, 1930), avec Henri Garat, et les versions germanophones de films tchèques ou américains font appel à des stars allemandes : *Tausend für eine Nacht* (Max Mack, 1932) avec Claire Rommer, ou *Menschen hinter Gittern*⁹ (Paul Fejos, 1930-1931) avec Heinrich George.

Si la composition du casting est la principale stratégie d'adaptation culturelle aux attentes du public visé, elle est loin d'être la seule. Le lieu où se déroule l'intrigue est par exemple souvent transféré dans le pays d'exportation du film : c'est ainsi que *Son Altesse l'amour* (Robert Péguy, Erich Schmidt, 1931), version française de *Ihre Majestät die Liebe* (Joe May, 1930), se passe à Paris et non à Berlin. En outre, les connaissances culturelles du public cible sont prises en compte : dans *Le Chemin du paradis*, version française de *Die Drei von der Tankstelle* (Wilhelm Thiele, 1930), l'histoire d'amour entre Lilian Harvey et Henri Garat débute nettement plus tôt que dans l'« original » avec Lilian Harvey et Willy Fritsch, car si le duo Harvey-Fritsch est déjà familier au spectateur allemand, le public français ne peut savoir d'emblée que Harvey-Garat forment le couple vedette du film.

Dans l'ensemble, les variations culturelles introduites dans les versions multiples restent néanmoins minimales en comparaison de celles qu'apportent les remakes. L'intrigue de l'œuvre originale n'est généralement pas modifiée. Cette caractéristique n'est pas seulement due à l'efficacité de la production parallèle des différentes versions (c'est la pratique habituelle à l'UFA, où l'original et ses déclinaisons sont tournés à la suite, plan par plan). Elle tient surtout au fait que les

⁸ Martin Barnier, *En route vers le parlant : Histoire d'une évolution technologique et esthétique du cinéma (1926-1934)*, Liège, Éditions du Céfal, 2002, p. 120-124.

⁹ Ce film est la version allemande de *The Big House* (George Hill, 1930), l'une des premières grandes productions parlantes de MGM, sortie en France sous son titre original avec un certain succès [NdT].

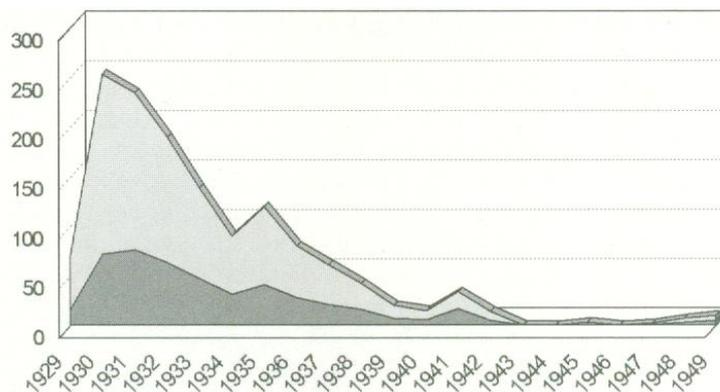
producteurs fabriquent ces versions « à la chaîne », même lorsqu'ils les font tourner dans un autre pays postérieurement à la réalisation de l'original, comme c'est le cas de la Paramount. Ce système tayloriste limite les variations culturelles, même s'il n'empêche pas de subtiles adaptations de détail.

Le mode de production des versions multiples apporte ainsi une solution optimale au problème de la traduction des films parlants, car il ne présuppose aucun apprentissage de la part du spectateur et permet une adaptation culturelle plus fine que le doublage ou le sous-titrage. Cette forme de « traduction » ne parvient cependant à s'imposer que sur les grands marchés cinématographiques européens, seuls à pouvoir amortir les coûts considérables des versions multiples qui atteignent entre 70 et 80 % de ceux de la production originale¹⁰. Une étude statistique menée sur les quelque 500 versions multiples réalisées pour les marchés européens montre que 93 % d'entre elles sont concentrées dans cinq espaces linguistiques¹¹. Il s'agit, dans l'ordre décroissant du nombre de versions multiples distribuées dans chaque pays, de la France (234), de l'Allemagne (140), du Royaume-Uni (48), de l'Espagne (42) et de l'Italie (32)¹². Les 7 % restants sont destinés aux nombreuses communautés linguistiques de plus petite taille : suédoise (12), néerlandaise (7), polonaise (4), tchèque (4), portugaise (3), roumaine (3), hongroise (3), bulgare (1) et danoise (1). Pour être rentabilisées dans les pays de dimensions plus modestes, les versions multiples doivent rencontrer un succès exceptionnel.

¹⁰ Ludwig Czerny, « “Jetzt wäre es Zeit” erobert den Auslandsmarkt durch rationelle Versionenherstellung », *Film-Kurier*, n° 304, 27 décembre 1930.

¹¹ Analyse menée à partir de la base de données de versions multiples de CineGraph. Je remercie Hans-Michael Bock pour la mise à disposition des données, ainsi que Michael Ross et Katrin Barkhausen pour leur traitement et leur exploitation.

¹² La question de savoir pourquoi l'industrie cinématographique européenne n'a produit pratiquement aucune version multiple pour les marchés américain et russe reste à élucider. S'agissant des tentatives de l'UFA d'en produire pour le marché américain, voir Horst Claus, « “Geschäft ist Geschäft” oder: Warum die Ufa lieber französische als englische Versionen dreht », dans Jan Distelmeyer (dir.), *Babylon in FilmEuropa*, op. cit., p. 133-145.



*Productions originales et versions multiples
dans la production cinématographique allemande entre 1929 et 1949*



Dès 1931, la production de versions multiples amorce un déclin irrémédiable, bien qu'elle se maintienne à un niveau élevé jusqu'au milieu des années 1930 (voir graphique). À partir des années 1940, les versions multiples ne sont plus que des cas isolés sur les grands marchés européens. Les raisons de ce recul sont économiques : les versions multiples étant pratiquement aussi coûteuses à réaliser que le film original, le risque d'échec auprès du public est lui aussi presque aussi grand. En outre, compte tenu des différences culturelles entre les publics européens, rares sont les intrigues susceptibles de rencontrer simultanément le succès sur deux marchés ou plus, moyennant des adaptations minimales.

Deux autres stratégies d'adaptation culturelle s'avèrent nettement moins risquées et plus rentables que les versions multiples. La première consiste à revendre les droits du film à l'étranger. Avant de les acquérir, l'acheteur a ainsi le temps de mesurer le succès de l'œuvre dans son pays d'origine. Il peut ensuite confier à des spécialistes de la culture cible la nouvelle mise en scène ; en conséquence, le degré d'adaptation culturelle est supérieur à ce qui aurait été possible dans le cadre d'une version multiple. Dans les années 1930, les droits des films allemands sont de plus en plus fréquemment vendus en Grande-Bretagne. *Viktor und Viktoria* (Reinhold Schünzel, 1933) est ainsi refait sous le titre *First a Girl* (Victor Saville, 1935).

La seconde stratégie consiste à produire des films directement pour un marché étranger donné, et non plusieurs versions, au sens large, d'un même film. Sous le Troisième Reich, des spécialistes de la culture française réalisent ainsi pour le compte de studios allemands des films taillés sur mesure pour le public hexago-

nal, la grande majorité des recettes revenant aux bailleurs de fonds allemands. Entre 1933 et 1939, l'UFA produit par exemple pour sa filiale ACE (Alliance cinématographique européenne) des films français en Allemagne ; la Continental produit des films français en France sur financements allemands à partir de 1940.

Le doublage, procédé de substitution

Dans les pays initialement adeptes des versions multiples, c'est le doublage et non le sous-titrage qui s'impose au cours des années 1930 comme mode de traduction des films étrangers. Une étude menée en 1950 par l'industrie cinématographique américaine sur un grand nombre de pays européens montre que l'Italie, l'Espagne et l'Allemagne sont les seuls pays qui n'acceptent les films étrangers qu'en version doublée¹³. Le public français privilégie également le doublage, même s'il ne rejette pas le sous-titrage. Le Royaume-Uni est le seul pays où la question de la traduction ne se pose pas, car son marché se trouve en autarcie linguistique du fait des films hollywoodiens¹⁴.

S'il faut attendre les années 1930 pour que le doublage s'impose comme procédé de traduction des films étrangers dans les pays susmentionnés, cela tient non pas à des raisons techniques, mais à des considérations anthropologiques et culturelles. Techniquement, le doublage est maîtrisé depuis 1929, mais il est d'abord rejeté dans tous les pays. Parallèlement, le sous-titrage ne suscite nulle part de résistances insurmontables, dès lors que le public sait lire. Dans l'enquête évoquée au début de cet article, menée en 1930 auprès des exploitants de salles européens, les réponses sont unanimes : avec le grand public, le doublage est « impossible », « un échec »¹⁵.

Ce large rejet des films doublés ne tient pas fondamentalement au problème du synchronisme, comme en témoigne le cas des « versions optiques ». Dans ces dernières, les acteurs s'expriment dans la langue du pays cible en phonétique, sans nécessairement la comprendre et sont postsynchronisés par des locuteurs natifs de cette même langue, ce qui permet d'obtenir un synchronisme parfait des dialogues avec le mouvement des lèvres¹⁶. Cette technique n'empêche cependant pas le mauvais accueil réservé aux doublages.

¹³ Victor Volmar, « Foreign Versions », *Journal of the Society of Motion Picture and Television Engineers*, vol. 55, 1950, p. 536-546.

¹⁴ John Sedgwick, *Popular Filmgoing in 1930s Britain*, Exeter, University of Exeter Press, 2000.

¹⁵ « Antworten auf 10 Fragen über die Tonfilmlage Europas », art. cit.

¹⁶ Czerny, art. cit.

Il ne s'agit donc pas au premier chef d'un problème de perception, mais de connaissance : les spectateurs rejettent le doublage parce qu'ils *savent* que les voix des comédiens de doublage ne sont pas celles des acteurs qu'ils voient. La voix d'un individu associée ouvertement à l'image du corps d'un autre génère une distance. Spectateurs et journalistes le rapportent au début des années 1930, en Allemagne comme en France¹⁷.

Dans ce contexte, il apparaît clairement que si les versions multiples constituent un procédé de traduction cinématographique idéal d'un point de vue culturel, c'est précisément parce que les comédiens y prononcent eux-mêmes leurs répliques. L'unité de la voix et du corps de l'acteur est préservée, si bien que les versions multiples ne rencontrent pas le même type de résistances que le doublage.

Par comparaison avec les versions multiples, le doublage est un procédé moins onéreux : les coûts d'une « version optique » représentent entre 15 et 20 % du budget du film original, tandis qu'une « version acoustique », c'est-à-dire un doublage tel que nous le connaissons de nos jours, est encore meilleur marché¹⁸. Par rapport au sous-titrage, en revanche, le doublage est nettement plus coûteux. Comment expliquer l'adoption, par l'Allemagne, l'Espagne, la France et l'Italie, d'un mode de traduction beaucoup plus onéreux que le procédé standard, dont la réception est en outre problématique pour des raisons anthropologiques ?

L'acceptation culturelle du doublage suppose un processus d'apprentissage plus important. Sachant que la voix qui émane de l'acteur est celle d'un autre comédien, le spectateur doit apprendre à ne pas y prêter attention. Au final, il se trouve toutefois récompensé, puisqu'il peut ménager sa concentration : il est moins contraignant d'écouter que de lire. En Allemagne et en France, ce processus d'apprentissage est acquis vers 1933. Un journaliste américain rapporte alors que le public allemand s'est habitué à entendre parler allemand sur des mouvements de lèvres américains¹⁹. En dépit de la campagne anti-doublage orchestrée par la presse allemande à l'époque de la sortie des premiers films doublés, le public a manifestement appris à accepter le doublage et ne se demande plus à qui appartient la voix qui sort du haut-parleur. Ce processus d'acceptation progressive fait l'objet d'une réflexion théorique, en Allemagne comme en France : après les polémiques enflammées des débuts, qui mettaient en doute la possibilité

¹⁷ Claire Rommer, « Stimmenwanderung », *Filmwoche*, n° 48, 30 novembre 1932.

¹⁸ Czerny, art. cit.

¹⁹ C. Hooper Trask, « On Berlin's Screens », *The New York Times*, 5 février 1933, p. 4, cité dans Kristin Thompson, *Exporting Entertainment: America in the World Market, 1907-1934*, Londres, BFI, 1985, p. 163.

même de réaliser des doublages, on cherche maintenant à balayer les objections et à prouver la faisabilité de la chose²⁰.

Le processus d'apprentissage que nous venons d'analyser ne peut cependant se produire que lorsqu'un marché donné assume le risque économique de proposer des versions doublées en nombre suffisant, malgré le rejet initial du public ; or le secteur du 7^e art ne prend un tel risque que lorsqu'il est soumis à une certaine pression. Celle-ci ne vient pas, en l'espèce, d'un défaut de maîtrise de la lecture dans la population car vers 1930, la quasi-totalité des Allemands et des Français savent lire. Certes, seuls les trois quarts environ des Italiens et des Espagnols peuvent en dire autant, mais leur population analphabète se compose pour l'essentiel de personnes âgées²¹, qui ne font pas partie du cœur de cible de l'industrie du cinéma.

Si l'industrie cinématographique, en Allemagne, en Espagne, en France et en Italie, est poussée à doubler les films étrangers, c'est plutôt en raison de l'autocélébration linguistique ambiante. Ce n'est pas un hasard si les pays dans lesquels le doublage va devenir l'unique processus de traduction des films étrangers sont aussi les berceaux du fascisme, qui érigent au rang de programme la supériorité de leur langue et de leur culture. Avec le doublage, la langue étrangère se trouve remplacée par la langue nationale et le film étranger peut ainsi être « annexé », dans une certaine mesure, par la culture du pays.

Le doublage s'impose à des vitesses variables dans les pays fascistes, mais c'est dans ceux qui se dotent d'une législation efficace qu'il progresse le plus rapidement. En Italie et en Espagne, le pouvoir adopte des lois rendant obligatoire le doublage des films étrangers. Le texte italien entre en vigueur en 1933, tandis qu'en Espagne, la première loi sur le doublage de 1934 (pendant la République), est révisée par le régime fasciste en 1941 et instaure une obligation effective de doubler les œuvres étrangères²².

L'Allemagne n'adopte pas la voie législative pour imposer le doublage²³. Pourtant, ce dernier s'y enracine également, quoique plus lentement et de façon moins méthodique qu'en Italie ou en Espagne. Ainsi, sur les 28 films étrangers qui sor-

²⁰ Kraszna-Kraus, art. cit., p. 3 ; Lehmann, art. cit.

²¹ Fischer, *op. cit.*

²² Valentina Ruffin, Patrizia D'Agostino, *Dialoghi di regime*, Rome, Bulzoni, 1997, p. 45 ; Antonio Vallés Copeiro del Villar, *Historia de la política de fomento del cine español*, Valence, Filmoteca de la Generalidad Valenciana, 1992, p. 39-46. Merci à Leonardo Quaresima pour les informations sur la situation italienne et à Alejandro Pardo Fernández pour celles concernant l'Espagne.

²³ Ministerialrat Dr Ernst Seeger (dir.), *Die Gesetze und Verordnungen für das deutsche Filmwesen vom 13. März bis zum 24. August 1933*, Berlin, Film-Kurier, 1933.

tent en Allemagne en 1941, 27 sont doublés²⁴. La seule exception est une coproduction germano-égyptienne, *Lachine* (Fritz Kramp, 1939), sous-titrée. Trois des films doublés sont également présentés en version sous-titrée, mais seulement dans quelques cinémas berlinois et lors d'avant-premières. Les autres cinémas, dans la capitale comme en province, reçoivent des copies doublées²⁵.

Dans l'Europe des années 1930, la traduction des films étrangers fait donc appel à différents procédés peu à peu optimisés, tant culturellement qu'économiquement. Le sous-titrage dans la langue du public cible devient le mode de traduction standard dans la plupart des pays, car il est accepté assez facilement par les spectateurs et s'avère économiquement viable pour les communautés linguistiques de petite taille.

Du point de vue de leur acceptation culturelle, les versions multiples constituent le procédé idéal, car elles ne présupposent aucun apprentissage de la part du public et permettent une meilleure adaptation à ses attentes que les autres modes de traduction. Elles sont cependant relativement onéreuses et ne se généralisent par conséquent que sur les grands marchés cinématographiques européens que sont la France, l'Allemagne, le Royaume-Uni, l'Italie et l'Espagne. Elles s'accompagnent par ailleurs d'une trop grande incertitude économique, si bien que des stratégies d'adaptation culturelle plus efficaces les remplacent bientôt. Il s'agit par exemple du rachat de droits à l'étranger ou de la production, par une entreprise cinématographique d'un autre pays, de films parfaitement adaptés aux attentes du public cible d'un point de vue culturel.

En France, en Allemagne, en Italie et en Espagne, le doublage fait ses premiers pas parallèlement aux versions multiples, dont la production paraît trop risquée. En quelques années, les spectateurs de ces quatre pays apprennent à ne plus faire attention au décalage entre la voix des comédiens de doublage et le corps des acteurs, et s'épargnent ainsi un effort, puisqu'il est moins fastidieux d'écouter que de lire. L'adoption du doublage comme procédé unique de traduction en Allemagne, en Italie et en Espagne tient à la pression culturelle qui s'accroît dans ces pays berceaux du fascisme et encourage le remplacement des sonorités étrangères par celles, familières, de la langue nationale.

²⁴ Reichsfilmkammer (dir.), *Filmhandbuch, bearbeitet von Heinz Tackmann*, Berlin, Luchterhand, 1938 et années suivantes ; particulièrement « Filmverzeichnis Spielfilme 1941, 12. Ergänzungslieferung vom 30.6.1943 ». Cette référence m'a été communiquée par Gerd Albrecht.

²⁵ « Rund um die Gedächtniskirche », *Der deutsche Film*, juillet 1937, p. 6.

Article paru initialement en allemand sous le titre « Untertitel, Sprachversion, Synchronisation – Die Suche nach optimalen Übersetzungsverfahren » dans l'ouvrage *Babylon in FilmEuropa – Mehrsprachen-Versionen der 1930er Jahre*, sous la direction de Jan Distelmeyer, Munich, édition text + kritik, 2006, p. 9-18. Traduction d'Anne-Lise Weidmann. Nous remercions son auteur de nous avoir autorisés à le traduire et à le publier ici.

L'auteur

Joseph Garnarz enseigne à l'Institut für Medienkultur und Theater de l'université de Cologne, où il travaille notamment sur les liens entre le local, le national et le mondial au début du cinéma. Il participe parallèlement au projet de recherche « Industrialisierung der Wahrnehmung » (industrialisation de la perception) au sein du collège de recherche consacré aux médias de l'université de Siegen. Parmi ses très nombreuses publications, citons *Maßlose Unterhaltung: Zur Etablierung des Films in Deutschland 1896-1914* (Francfort, Stroemfeld Verlag), sur les premières décennies du cinéma en Allemagne, ou encore *Hollywood in Deutschland: Zur Internationalisierung der Kinokultur 1925-1990*, sur l'internationalisation de la culture cinématographique en Allemagne, ou encore *The Cinema of Germany* (avec Annemone Ligensa, Londres, Wallflower Press, 2009), panorama du cinéma allemand en vingt-quatre films.

« Un phénomène technique avant tout » – À propos du premier doublage allemand de *King Kong* (1933)

Patrick Vonderau

Le vendredi 1^{er} décembre 1933, neuf mois après sa première présentation à New York, *King Kong*, de Merian C. Cooper et Ernest B. Schoedsack, arrivait à Berlin. Sous le titre *Die Fabel von King Kong* (La Fable de King Kong), la première version doublée en allemand de ce film fantastique américain était distribuée selon une politique de « lancement massif¹ ». Conformément à la commercialisation spectaculaire voulue par la RKO américaine dans le monde entier, la compagnie berlinoise Europa Filmverleih sortit ce « film à truquages et à sensation » (selon le sous-titre allemand) dans trente cinémas berlinois simultanément.

La « langue allemande superposée² » de cette première version doublée en allemand était l'œuvre de Tobis-Melofilm GmbH. Les noms des interprètes allemands et le texte du doublage n'ont pas été conservés ; au générique et dans la fiche d'autorisation de la commission de contrôle (*Film-Prüfstelle*), l'adaptation est attribuée à Curt Wesse, scénariste et réalisateur de films de fiction et de documentaires actif entre 1928 et 1943. On ignore si le choix de cet adaptateur fut influencé par la politique cinématographique de l'époque. En 1944 encore, Wesse faisait en effet partie des quatre-vingt-quinze auteurs, hommes ou femmes, autorisés par le ministère de la Propagande (ProMi) à poursuivre leur travail dans le cinéma – autrement dit à un moment où le directeur du Département cinéma au ProMi, Hans Hinkel, avait exigé un « tri » des plus stricts dans le « cercle des auteurs et dramaturges³ ».

Dans son livre de vulgarisation *Großmacht Film. Das Geschöpf von Kunst und Technik* (1928), Wesse plaidait déjà avec véhémence contre le cinéma comme « manifestation de la personnalité », pour l'idée de la « production collective, acte commun d'un grand nombre pour le grand nombre » et pour des « auteurs restant anonymes », ce qui paraissait rétrospectivement le prédestiner à une

¹ *Die Fabel vom King Kong (sic)* [« La Fable du King Kong »], *Der Film*, 2 décembre 1933.

² Film-Prüfstelle Berlin, 15 novembre 1933, numéro de contrôle 35091 (fiche d'autorisation au Bundesarchiv-Filmarchiv).

³ Boguslaw Drewniak, *Der deutsche Film 1938-1945. Ein Gesamtüberblick*, Düsseldorf, Droste, 1987, p. 142-143.

activité d'auteur de doublages sous le national-socialisme⁴. Il serait pourtant très insuffisant d'expliquer la forme de cette version doublée par son auteur et par le contexte général de la politique cinématographique. Elle constitue surtout une réponse artistique allemande au film original, conditionnée tant par le traitement antérieur de thèmes proches et de diverses variations sur le récit d'aventure, que par l'impressionnante technique d'animation et de truquages employée dans *King Kong*. Cette réponse allemande tenait sans doute moins à la qualité des dialogues originaux qu'à la stratégie de diffusion et à la critique cinématographique de l'époque.

Sur le plan sonore, *Die Fabel von King Kong* se distingue nettement d'une deuxième version doublée en République fédérale (1952), interprétée par Wolf Martini (Carl Denham) et Herbert Stass (Jack Driscoll), qui circule aujourd'hui encore à la télévision et sur le marché vidéo, sous le titre de *King Kong und die weisse Frau* (King Kong et la femme blanche)⁵. Il faut voir dans la qualité sonore du premier doublage le résultat de facteurs esthétiques et techniques, liés au niveau de développement du son optique⁶. Cette version dispose d'une gamme dynamique bien plus réduite ; elle est moins précise dans les détails sonores et révèle une technique limitée de mixage et de montage, qui oblige à couper quasiment sans transition de la piste originale à celle de la synchronisation⁷. Il en résulte de brusques passages d'une piste à l'autre, reconnaissables à l'augmentation soudaine du fond sonore (original) ou d'un écho spatial non-diégétique (version allemande), ainsi que dans des stylisations acoustiques du doublage, qui mise plus que l'original sur des oppositions abruptes, des excès expressifs et des voix bruyantes. Du point de vue dramaturgique, *Die Fabel von King Kong* se caractérise par une tonalité impérative et exclamative, à l'opposé de la version allemande de l'après-guerre qui dédramatise tant l'expédition que le singe (« *Heiliger Strohsack, hat der eine Schuhnummer !* » [Nom d'une pipe, il chausse une sacrée pointure !])

À la fin de la Deuxième Guerre mondiale, le matériel original de la version doublée de 1933 arriva à titre de prise de guerre au Gosfilmofond (fonds cinématographique d'État) de l'URSS. En 1970, le Gosfilmofond en envoya une

⁴ Curt Wesse, *Großmacht Film. Das Geschöpf von Kunst und Technik*, Berlin, Deutsche Buch-Gemeinschaft, 1928, p. 25.

⁵ En DVD dans la *King Kong Collection*, Kinowelt/Arthaus, février 2010.

⁶ Voir Barbara Flückiger, *Sound Design, Die virtuelle Klangwelt des Films*, Marbourg, Schüren Verlag, 2001, p. 28-40, et Michael Wedel, *Der deutsche Musikfilm, Archäologie eines Genres 1914-1945*, Munich, Edition Text + Kritik, 2007.

⁷ *King Kong* a la réputation d'avoir innové dans le domaine de la musique non-diégétique. Voir à ce sujet Royal S. Brown, *Overtones and Undertones, Reading Film Music*, Berkeley, University of California Press, 1994, p. 94, et Laurence E. MacDonald, *The Invisible Art of Film Music, A Comprehensive History*, New York, Scarecrow Press, 1998, p. 25.

copie standard au Staatliches Filmarchiv der DDR (archives cinématographiques de RDA). Il en fut tiré deux nouvelles copies d'exploitation, qui circulèrent jusqu'en 1990. Longues de 2 058 mètres, d'une durée de 75 minutes, elles sont plus courtes de trois minutes environ que la version de 1952, et d'une trentaine que la version originale américaine.

Cette première version doublée commence par un titre ajouté on ne peut plus explicite : « Nous vous montrons ce film parce qu'il est une merveille de la technique cinématographique d'aujourd'hui. Il ne s'agit pas ici d'un événement réel, mais d'un conte filmique mis en scène avec une virtuosité technique inouïe. Depuis des mois, ce film remplit les salles du monde entier, il est le plus grand événement cinématographique de l'année. Pour signaler encore une fois l'in vraisemblance de l'action, nous avons nommé ce film *La Fable de King Kong*. »

Présenter le spectacle d'une aventure invraisemblable : telle était la stratégie générale de la version doublée. C'est ainsi que le montage élimine avant tout le début, qui présente les circonstances du départ, l'ensemble des personnages et l'intrigue amoureuse ; de même, les parallèles et les renvois en miroir, par exemple entre Jack et la bête, sont éliminés⁸. La version allemande atténue les scènes de combat (comme celui entre les dinosaures), écarte des ralentissements dramaturgiques, fait passer à l'arrière-plan l'histoire d'amour entre Ann et Jack et va jusqu'à éliminer des informations sur l'intrigue, rendant par moments bancal le déroulement logique de l'action. Le résultat rappelle le style de la littérature populaire d'aventures pour la jeunesse d'alors, ainsi que les romans réalistes-exotiques de Melville, Stevenson, Conrad, Kipling ou London, dont certains venaient seulement d'être traduits.

Le ciblage d'un public jeune et masculin est souligné dans la langue du doublage de cette fantaisie coloniale, par exemple par l'utilisation de *Jungens* (les garçons, les gars) comme explétif et équivalent universel de *fellows* ou de *boys* : « *Kommt her, Jungens!* », « *Nur Mut, Jungens* », « *Nehmt eure Büchsen hoch, Jungens!* », « *Wir sind Millionäre, Jungens!* » et ainsi de suite. Bien sûr, à l'inverse de *New York-Miami (It Happened One Night, Frank Capra, 1934)*, le synchronisme labial ne joue pas un rôle primordial dans *King Kong* : pendant de longs passages, aucun son d'origine humaine n'est perceptible en dehors de cris, de piétinements et de bruits divers. La musique et les bruitages sont repris du son original⁹.

Die Fabel von King Kong témoigne aussi des problèmes dramaturgiques du travail de postsynchronisation à l'époque. Dans un reportage sur le studio de

⁸ Voir à ce sujet Cynthia Marie Erb, *A Hollywood Icon in World Culture*, Detroit, Wayne State University Press, 2009, *passim*.

⁹ Dr. Lo, « *Die Fabel von King Kong* », *Film-Kurier*, 1^{er} décembre 1933.

doublage, un journaliste du *Film-Kurier* énumère quatre de ces problèmes¹⁰. Selon lui, les auteurs de doublage ont tendance, en premier lieu, à transposer la langue américaine en un « allemand écrit inusité ». « *Hier liegt die Insel, welche gesucht wird* » (« Ici se trouve l'île laquelle est cherchée »), ou « *Weisst Du, dass ich Furcht hab', Jack* » (« Sais-tu que j'ai peur, Jack »), seraient des exemples correspondants dans *King Kong*. Deuxièmement, les auteurs de doublage se font une idée de l'anglais comme « langue au passé », comme le confirment des répliques telles que « *Wo erfuhren Sie davon?* » (« Où apprîtes-vous cela ? ») ou « *Hörten Sie mal was von Kong?* » (« Entendîtes-vous jamais parler de Kong ? »). Troisièmement, remarque le journaliste du *Film-Kurier*, la tentative d'éviter un « allemand unifié » conduit souvent dans les doublages à des différences exagérées dans l'expression de personnages aux origines ethniques diverses. Cela s'applique également à *Die Fabel von King Kong*. Le cuisinier de bord asiatique Charlie veut participer à l'action de sauvetage d'Ann : « *Will auch mitgehen, will liebe Misses holen* » (« Veux aussi aller, veux chercher gentille Mamzelle »), à quoi Denham réplique : « *Ach quatsch, back Du lieber Kuchen!* » (« Sornettes, va plutôt faire des gâteaux ! ») (dans la VO : « – *Me like to go – This is no thing for a cook, get out of here!* »). Le ton brusque, cavalier et crâne de la traduction correspond – quatrième et dernier point – à une conception répandue selon laquelle dans la « germanisation », il est impératif d'« extirper la mentalité typiquement américaine, parce qu'ici, souvent, on ne la comprend tout simplement pas ». Malgré ses efforts d'exactitude littérale, la « fable » doublée par Tobis-Melofilm encourage donc une lecture qui table clairement sur l'attrait promis par les divertissements d'un genre depuis longtemps populaire en Allemagne.

Pour comprendre comment l'Allemagne s'est approprié *King Kong*, il faut enfin rappeler la manière dont le film avait été présenté aux États-Unis en avril 1933. Même si *King Kong* est aujourd'hui considéré comme un classique du genre fantastique, cet aspect n'était pas au premier plan lors de la sortie : le marketing et la promotion atténuèrent même les relations avec le genre, qui avaient été discutées jusqu'en cours de production¹¹. La stratégie de distribution américaine reposait sur une hiérarchisation des films : il s'agissait ainsi, dans le calendrier des sorties RKO pour 1933, de mettre en valeur *King Kong* à côté de *La Carioca* (*Flying Down to Rio*, Thornton Freeland) et des *Quatre Filles du docteur March* (*Little Women*, George Cukor) comme l'un de trois *specials* réunissant un plus

¹⁰ Dr. Lo, « Im "Souffleurkasten" des Films », *Film-Kurier*, 17 novembre 1933. L'auteur ne présente pas tous les aspects décrits comme également problématiques.

¹¹ Des documents de production témoignent de discussions à propos de succès récents tels que *Dracula* (Tod Browning, Universal, 1931), *Frankenstein* (James Whale, Universal, 1932) et *Docteur Jekyll et Mister Hyde* (*Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, Rouben Mamoulian, Paramount, 1931). À propos du fonctionnement économique de ce genre, cf. aussi Douglas Gomery, « The Economics of the Horror Film », dans James B. Weaver, Ron Tamborini (dir.), *Horror Films. Current Research on Audience Preferences and Reactions*, Mahwah, Lawrence Erlbaum Associates, 1996, p. 49-62.

grand nombre d'attractions que les productions comparables de studios concurrents¹². Selon son producteur-réalisateur Merian C. Cooper, *King Kong* était une « *combination of travel, adventure, horror, trick stuff*¹³ » [un mélange de voyage, d'aventure, d'horreur, de truquages], bref une mixture de formules au succès garanti, où la nouveauté de la technique de truquages, que Willis O'Brien avait inaugurée dans *Le Monde perdu* (*The Lost World*, Harry O. Hoyt, 1925), comptait autant que les aventures sensationnelles et la séduction de la star féminine Fay Wray.

En revanche, si *Die Fabel von King Kong* sortit à Berlin avec trente copies, la publicité était entièrement centrée sur son aspect innovant, alors que genre, narration et *romance* passaient à l'arrière-plan¹⁴. Les recensions du film font d'une part l'éloge de son efficacité technique et économique ; d'autre part, elles cristallisent à chaque fois les stéréotypes négatifs concernant le public américain d'une part, la dystopie d'un désenchantement esthétique dû à la technique de l'autre, en une critique médiatique de l'institution cinématographique, dirigée de manière générale contre ses aspects populaires et de masse¹⁵. Un exemple symptomatique et extrême à la fois de cette position est la critique de la *Lichtbild-Bühne*, qui constate que la version doublée « témoigne de la mentalité d'un peuple que nous ne connaissions à ce jour que par ses effets, à savoir la réception et la réaction à la propagande sur les atrocités dans les années 1914-1918 et 1933¹⁶ ». Cette critique établit une équivalence bizarre entre *King Kong* et la « propagande » du *Livre brun sur l'incendie du Reichstag et la terreur hitlérienne* publié la même année par Willi Münzenberg. Elle semble donner pleinement raison à la version allemande doublée, pour avoir éliminé « les passages incroyablement brutaux et sadiques où l'on voit des têtes humaines arrachées d'un coup de dents, des hommes écrasés comme des mouches et d'autres horreurs, car ces passages ont un effet trop fort sur nous autres Allemands et heurtent trop le sentiment du peuple tout entier ».

La formulation du *Film-Kurier* est un peu moins excessive : « Bien raconté, ce récit fantastique ferait de l'effet à tous les Européens. Il a un point faible, qui touche au plus sensible : à savoir sa représentation plastique. [...] Ainsi la caméra

¹² John Sedgwick, « Product Differentiation at the Movies: Hollywood, 1946 to 1965 », dans John Sedgwick, Michael Pokorny (dir.), *An Economic History of Film*, Londres/New York, Routledge, 2005, p. 202-206. Au sujet de RKO, voir aussi Tino Balio, *Grand Design. Hollywood as a Modern Business Enterprise 1930-1939*, Berkeley/Los Angeles, University of California Press, 1995.

¹³ Cité d'après Erb, *Tracking King Kong*, op. cit., p. 26.

¹⁴ Voir aussi Ingo Strecker, *Haben Sie jemals von Kong gehört? Die Filmprojekte des Willis H. O'Brien*, Norderstedt, Books on Demand, 2008, p. 54-56.

¹⁵ Voir par exemple « *Die Fabel von King Kong* », *Deutsche Filmzeitung*, Munich, 10 décembre 1933 ; « *Die Fabel von King Kong* », *Kinematograph*, 2 décembre 1933.

¹⁶ « *Die Fabel von King Kong* », *Lichtbild-Bühne*, 1^{er} décembre 1933.

détruit les charmes de King Kong. [...] Pour nous, ce film est avant tout un phénomène technique¹⁷. »

Fiche technique

King Kong (USA, 1933)

Production et réalisation : Merian C. Cooper, Ernest B. Schoedsack. Producteur exécutif : David O. Selznick. Distribution : RKO Radio Pictures, Inc., New York. Scénario : James Creelman, Ruth Rose, d'après une idée de Merian C. Cooper et Edgar Wallace. Image : Eddie Linden, J.O. Taylor, Vernon Walker. Décors : Carroll Clark. Effets spéciaux : Willis O'Brien.

Interprètes : Fay Wray (Ann Darrow), Robert Armstrong (Carl Denham), Bruce Cabot (Jack Driscoll).

35 mm, noir et blanc. Durée : 104 minutes.

Avant-première : 2 mars 1933, New York (Radio City Music Hall, New Roxy)

Doublage de 1933 : *Die Fabel von King Kong. Ein amerikanischer Trick- und Sensationsfilm.*

Production : Tobis-Melofilm GmbH. Distribution : Europa Filmverleih AG, Berlin. Adaptation : Curt Wesse. Son : Siegfried Schulze. Montage son : Friedrich Schröder.

Censure : 15 novembre 1933, commission de contrôle de Berlin n° 35091, 35 millimètres, noir et blanc, parlant, 2 130 mètres (78 minutes), interdit aux mineurs. Les passages suivants ont été censurés : 1. Toutes les images où la jeune femme qui crie est montrée dans la main de King Kong (plans rapprochés) ; 2. La représentation de l'accident du métro aérien à partir du moment où commence le déraillement jusqu'à l'annonce par haut-parleur¹⁸. Film-annonce : 15 novembre

¹⁷ Dr. Lo, « *Die Fabel von King Kong* », *Film-Kurier*, 1^{er} décembre 1933.

¹⁸ Le film avait d'abord été interdit ; le distributeur s'engagea à procéder à « quelques modifications » (*Film-Kurier*, n° 190, 15 août 1933, nouvelles brèves).

1933, commission de contrôle de Berlin n° 35018, 35 mm, noir et blanc, sonore, 103 mètres, interdit aux mineurs.

Sortie berlinoise : 1^{er} décembre 1933, Berlin (Marmorhaus et trente salles de première exclusivité de Berlin).

N.B. Les interprètes de la version allemande ne sont pas nommés.

Copie : Bundesarchiv-Filmarchiv, 35 mm, noir et blanc, 2 058 m (75 minutes).

Doublage de 1952 : *King Kong und die weisse Frau*

Distribution : RKO Filmgesellschaft Ltd, Francfort/Main. Version doublée : RKO Synchron, filiale de Berlin.

Voix : Maria Koerber (Ann Darrow), Wolf Martini (Carl Denham), Herbert Stass (Jack Driscoll), Horst Niendorf (Briggs), Erich Fiedler (Weston), Hans Emons (chef indigène), Alfred Haase (capitaine Englehorn), Walter Bluhm (Charley)¹⁹.

FSK [Freiwillige Selbstkontrolle der Filmwirtschaft, commission de contrôle] : 18 mars 1952, n° 4023, 35 mm, noir et blanc, 2 636 mètres (96 minutes), interdit aux moins de 16 ans, projections non autorisées les jours fériés.

Avant-première : 18 avril 1952, Düsseldorf.

Article initialement paru en allemand sous le titre « “In erster Linie ein technisches Phänomen”: Zur ersten deutschen Synchronisation von KING KONG (1933) » dans la revue Filmblatt, n° 43, automne 2010, p. 71-76. Traduction de Bernard Eisenschitz. Nous remercions son auteur et CineGraph Babelsberg de nous avoir autorisés à le traduire et à le publier ici.

¹⁹ <http://www.synchrondatenbank.de/movie.php?id=7699>

L'auteur

Maître de conférences à l'Université de Stockholm, Patrick Vonderau a consacré sa thèse aux relations entre les cinématographies allemande et suédoise entre 1914 et 1939. Ses projets de recherche actuels portent notamment sur la place du cinéma au sein des industries créatives. Cofondateur du réseau européen NECS pour la recherche sur les médias et le cinéma, il a récemment publié un ouvrage sur le film industriel (*Films that Work. Industrial Film and the Productivity of Media*, avec Vinzenz Hediger, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2009) et codirigé avec Vinzenz Hediger une étude sur le marketing cinématographique (*Demnächst in Ihrem Kino. Grundlagen der Filmwerbung und Filmvermarktung*, Marbourg, Schüren Verlag, 2008). Sa dernière publication s'intitule *Moving Data: The iPhone and the Future of Media* (New York, Columbia University Press, 2012).

Le sous-titre révélateur : inaudibilité et traduction audiovisuelle (1^{re} partie)

Samuel Bréan

Doit-on (peut-on) sous-titrer ce qui est « inaudible » dans un film ? Au premier abord, cette question peut sembler incongrue, puisque le traducteur, bien souvent, laisse de côté des parties audibles de la bande son, soit par obligation (l'une des contraintes principales du sous-titrage force à condenser lorsque l'on traduit), soit par choix – sujet qui mériterait une étude à lui tout seul : parmi les cas de figure possibles, on peut citer notamment les bribes de dialogue, les bruits de fond (radio, télévision, aéroport), les chansons lorsqu'elles ne sont pas indispensables à l'intrigue, les exclamations, les « allô » (lorsqu'il s'agit d'un « *hello* », pas d'un « *moshi moshi* » japonais), les répétitions (un locuteur dit plusieurs fois quelque chose)... Dans cette énumération, la subjectivité du traducteur est mise à contribution pour décider de sous-titrer un passage ou de ne pas le faire. Ce qui vient d'être dit s'applique également aux inscriptions qui apparaissent à l'écran (panneaux, titres voire articles de journaux, etc.), où la plupart du temps c'est la place qui manque au sous-titreur, surtout s'il y a un dialogue au même moment.

En regardant *Une femme mariée* (Jean-Luc Godard, 1964) sur DVD, avec des sous-titres anglais, j'ai constaté le phénomène inverse : l'adaptateur a choisi de transmettre des informations qui sont absentes dans un autre sous-titrage. Il sera donc ici question de l'« inaudible » dans ce film, mais aussi dans un sens plus général, notamment grâce à d'autres films du même réalisateur offrant des situations similaires. Mon point de vue ne sera pas simplement celui du spectateur ou du traducteur : le recours à des sources secondaires (dossiers de censure, de tournage, témoignages) permettra de contextualiser les œuvres évoquées.

Mais avant d'aborder *Une femme mariée*, et puisque l'œuvre de Godard se prête volontiers aux digressions, je ferai en premier lieu un détour par l'un de ses films précédents, où il sous-titre lui-même des paroles inaudibles.

Godard et l'inaudible : *Vivre sa vie*

Dans l'avant-dernière scène de *Vivre sa vie* (1962), l'héroïne, Nana (Anna Karina), est avec « le jeune homme » (Peter Kassovitz), qu'elle a rencontré dans un café et dont elle est amoureuse. Nous entendons la musique du film, mais pas le dialogue entre les deux personnages, qui est rendu par quatre sous-titres (ce

passage dure un peu moins de trente secondes). De plus, nous ne voyons pas les lèvres des personnages, ce qui renforce l'étrangeté de la scène. Godard s'en est expliqué dans un entretien assez peu cité¹ :

« C'est une idée que j'ai eue au montage. Je trouvais que cette scène n'était pas bonne. Je voulais qu'on sente qu'elle était jouée, et ce n'était pas du tout le cas. J'ai alors eu l'idée de la "distancier" un peu, de lui donner un côté "carte postale" en utilisant les sous-titres². »

Il est très tentant de rapprocher cette scène d'un autre moment, très célèbre, du même film. Nana va au cinéma voir *La Passion de Jeanne d'Arc* (Carl Dreyer, 1928). Aux gros plans sur elle succèdent des plans du film qu'elle regarde, composé aussi majoritairement de gros plans, en particulier sur Jeanne (Renée Falconetti). La copie projetée est celle qui circulait à l'époque et qu'avait « assemblée » Lo Duca en 1952 à partir d'un négatif retrouvé dans les archives de Gaumont. Lo Duca prit lui-même la décision de modifier l'apparence des intertitres, d'ajouter une musique d'accompagnement et d'insérer des sous-titres sur certains plans, dont plusieurs sont visibles dans *Vivre sa vie*. S'il prit cette copie-là pour son film, Godard choisit en revanche de ne pas inclure la musique. La séquence se déroule donc dans le silence, ce qui avait d'ailleurs la préférence de Dreyer lui-même³.

¹ Une exception : Sarah Falato, *Questa è la mia vita di Jean-Luc Godard*, Rome, Aracne, 2005, p. 17-19, qui analyse cette scène et celle que je vais évoquer. Voir aussi deux intéressants textes de Roland-François Lack : « The Place of Cinema: Cinema as Location in *Vivre sa vie* », [thecinetourist.net](http://www.thecinetourist.net/the-place-of-cinema-cinema-as-location-in-vivre-sa-vie.html), <http://www.thecinetourist.net/the-place-of-cinema-cinema-as-location-in-vivre-sa-vie.html> (dernière consultation le 3 février 2013) et « *Vivre sa vie*: An Introduction and A to Z », *Senses of Cinema*, n° 48, 2008, <http://sensesofcinema.com/2008/48/vivre-sa-vie-a-to-z/> (dernière consultation le 3 février 2013).

² Tom Milne, « Jean-Luc Godard and "Vivre sa Vie" », *Sight and Sound*, vol. 32, n° 1, hiver 1962-1963, p. 12. L'allusion aux cartes postales fait irrésistiblement penser à la célèbre séquence des *Carabiniers* (1963).

³ La version « Lo Duca » est disponible en bonus sur l'édition parue chez Eureka en 2012 (DVD ou Blu-ray). Sur les différentes versions de *La Passion de Jeanne d'Arc*, voir, dans le livret de cette édition, Casper Tybjerg, « Two Passions—One Film? », p. 67-73 ; ainsi que Maurice Drouzy, « Jeanne d'Arc livrée aux bourreaux », *Cinématographe*, n° 111, juin 1985, p. 62-67, Tony Pipolo, « The Spectre of "Joan of Arc": Textual Variations in the Key Prints of Carl Dreyer's Film », *Film History*, vol. 2, n° 4, novembre-décembre 1988, p. 301-324, et Enno Patalas, « Liebe, Tod und Auferstehung », *CICIM*, n° 43-44, 1996, p. 23-36.





À en croire Godard, le choix de *La Passion de Jeanne d'Arc* ne s'est pas imposé dès le début :

« Pour l'extrait de *Jeanne d'Arc*, dans *Vivre sa vie*, j'ai hésité. D'abord, je pensais prendre un extrait de *Pickpocket* [Robert Bresson, 1959]. [...] J'avais envie, pour moi-même, pour me marquer, de faire un hommage personnel, de mettre un film de Bresson, et puis j'ai changé d'avis et j'ai pensé à mettre un fragment du *Testament d'Orphée* de Cocteau ; et puis, je suis revenu à Bresson qui était en train de tourner *Jeanne d'Arc*, et je lui ai demandé d'en mettre un extrait : il a accepté, et finalement j'ai encore changé d'avis et on a pris la *Jeanne d'Arc* de Dreyer... sans le dire à Bresson⁴. »

Fortuite ou non, la résonance entre les deux scènes reste frappante. Dans le cas du dialogue muet et sous-titré, on est très nettement hors d'un mode de représentation « réaliste ». La suite de la scène ne l'est d'ailleurs pas, à un niveau intertextuel : lorsque le « jeune homme » (la bouche toujours dissimulée) se met à parler, il a la voix de Jean-Luc Godard. Comme nous le verrons plus loin, l'emploi

⁴ *Cinéma* 65, n° 94, mars 65, p. 61.

des sous-titres par le réalisateur lui-même, dans *Une femme mariée*, rejoint ce mode de représentation « décalé⁵ ».

Une femme mariée et ses incarnations

Sur la vingtaine de films tournés par Jean-Luc Godard dans les années 1960, période sans doute la plus célèbre (et célébrée) de sa carrière, ce titre est peut-être l'un des moins connus. Il s'agit de son huitième long métrage, tourné très rapidement à l'été 1964. Montré au festival de Venise en septembre, il sortit en décembre en France, et l'année suivante en Grande-Bretagne et aux États-Unis.



En voici un résumé : nous suivons Charlotte (Macha Méril) pendant 24 heures, au terme desquelles son amant, Robert (Bernard Noël), acteur de théâtre, part jouer une pièce à Marseille. Pierre (Philippe Leroy), le mari de Charlotte, revient

⁵ Ce n'était pas le cas dans la première utilisation des sous-titres par Godard (au sens strict, puisque l'on pourrait également parler des intertitres et autres inscriptions qui parsèment ses films), dans *À bout de souffle* (1960) : il s'agissait alors d'un dialogue en anglais sous-titré en français, entre Patricia (Jean Seberg) et son ami journaliste (Van Doude).

d'Allemagne avec un passager (Roger Leenhardt, dans son propre rôle), que le couple reçoit à dîner. Le matin, elle assiste à une séance de photos et va voir son médecin, qui lui confirme qu'elle est enceinte. Elle se rend à Orly et fait l'amour avec Robert avant qu'il ne prenne son avion⁶.

Avant de pouvoir sortir son film en France, Godard eut des démêlés avec la censure. Le plus connu concerne son titre : appelé *La Femme mariée* depuis le début du projet et jusqu'à sa projection vénitienne, le film devint *Une femme mariée* sous la pression de la Commission de contrôle des films. En effet, l'adultère était un délit en France à cette époque ; les censeurs estimèrent que l'utilisation d'un article indéfini éviterait la « généralisation » connotée par l'article défini⁷. Quelques coupes furent aussi apportées à la bande son et au montage (la deuxième version est plus courte de 50 secondes⁸) : la sortie du film se fit à ce prix, puisque la Commission de Censure, lors du premier visionnage (le 29 septembre 1964), avait voté l'interdiction totale. Après des modifications sur le film même ainsi que sur son titre, *Une femme mariée* sortit le 4 décembre 1964, assorti d'une interdiction aux moins de dix-huit ans⁹.

Je m'intéresse ici non pas à « une » *Femme mariée*, mais à plusieurs : en effet, ce film est disponible dans différentes éditions DVD de par le monde (tableau 1).

⁶ D'après Ian Cameron (dir.), *The Films of Jean-Luc Godard*, Londres, Studio Vista, 1967, p. 72. [Toutes les traductions sont de moi, sauf indication contraire.]

⁷ À ce sujet, voir le commentaire grammatical ironique de Jean-Louis Bory au début de sa critique du film, reproduite dans *Des yeux pour voir*, Paris, 10/18, 1971, p. 101-107.

⁸ Durée citée par Frédéric Hervé, « Les Enfants du cinématographe et d'Anastasia : la censure cinématographique et la jeunesse en France (1945-1975) », thèse de doctorat en Histoire, sous la direction de Pascal Ory, Université Paris 1, 2012, tome 1, p. 558, d'après les minutages successifs du film.

⁹ Pour plus de détails sur cette affaire, voir Frédéric Hervé, « Les Enfants du cinématographe et d'Anastasia », *op. cit.*, tome 1, p. 556-562 et « Un couple épatant : l'auteur de la Nouvelle Vague et le censeur du cinéma », *Le Temps des médias*, n° 19, 2012, p. 22-36. Pour des informations détaillées sur le tournage et la sortie du film en France, voir Alain Bergala, *Godard au travail*, Paris, Cahiers du Cinéma, 2006, p. 202-225.

Éditeur	Date	Pays	Options de langues	Auteur(s)
New York Film Annex	2005	États-Unis	ST anglais (+ doublage anglais)	?
Tobis	2006	Allemagne	ST allemands (+ doublage allemand)	?
Koch Lorber	2009	États-Unis	ST anglais	?
Eureka	2009	Grande-Bretagne	ST anglais	?
Madman	2009	Australie	ST anglais	?
Intermedio	2010	Espagne	ST espagnols	Ana Useros, « sous la supervision » de Sònia Prieto
Gaumont	2010	France	ST anglais (+ sous-titres français pour sourds et malentendants)	?

Tableau 1 : éditions DVD du film Une femme mariée. (ST = sous-titres)

Ce tableau appelle deux observations :

- Le nom des auteurs n'est généralement pas indiqué. Seule exception, l'édition Intermedio, où, au sein du coffret DVD « Godard : Ficciones » regroupant quatre films du réalisateur, la section « *Créditos* » d'un des DVD fournit le nom des adaptateurs ayant travaillé sur le coffret. Tout au plus, dans les autres cas, peut-on lire le nom du laboratoire de sous-titrage. On ne peut que le regretter, à deux titres au moins : du point de vue du respect du travail de l'auteur, statut reconnu par la loi française mais pas partout ailleurs ; et parce que cela rend la tâche du chercheur plus difficile, l'identification des traductions étant par conséquent assez chronophage.

- D'après ce tableau, on pourrait justement croire qu'il existe pas moins de cinq sous-titrages anglais différents de ce film. Or les sous-titres de l'édition New York Film Annex (crédités, au générique de fin : « NY Film Annex, © 2004 ») ont été repris pour les éditions Koch Lorber et Madman (à de petites exceptions près, dont je reparlerai) ; ceux de l'édition Eureka ont été repris pour l'édition Gaumont.

Je me concentrerai ici principalement sur les sous-titrages anglais du film. Celui dont j'ai parlé en début d'article est celui de l'édition Eureka, dans sa collection « Masters of Cinema ». Les DVD et les Blu-ray que produit cet éditeur sont généralement soignés, accompagnés d'un appareil critique conséquent sous la forme de commentaires audio ou de textes (ainsi, le livret d'*Une femme mariée* fait pas moins de 80 pages). Eureka met notamment en avant la qualité de ses sous-titres¹⁰, par la formule « *new and improved English subtitle translations* » (« sous-titres anglais refaits et améliorés »). Il sera donc intéressant de voir la pertinence de ce slogan : pour cela, je m'appuierai également sur un troisième sous-titrage, antérieur, réalisé lors de la sortie du film aux États-Unis¹¹. Bosley Crowther, le célèbre critique du *New York Times*, le commenta ainsi : « Les sous-titres anglais rendent justice à des dialogues sèchement explicatifs et souvent assez osés¹². » Un livre de poche publié aux États-Unis cette année-là¹³ contient les dialogues d'*Une femme mariée*, « basés sur les sous-titres anglais d'Ursule Molinaro¹⁴ ». S'il me servira de référence pour ce qui est du texte lui-même, j'ai, de plus, pu visionner une copie du film avec ces sous-titres (copie disponible à la Cinémathèque Universitaire, Paris). Je ferai aussi référence à un document d'époque qui se révélera utile, le scénario du film, édité dans *L'Avant-scène cinéma*, n° 46, mars 1965, « découpage – après montage définitif – et dialogues in extenso » (ci-après : ASC). Le minutage cité est celui du DVD Gaumont.

¹⁰ Voir David Wagner, « More Than Words: How Some Movies Wind Up With Lousy Subtitles », npr.org, 28 juin 2012, <http://www.npr.org/blogs/monkeysee/2012/06/28/155902421/more-than-words-how-some-movies-wind-up-with-lousy-subtitles> (dernière consultation le 3 février 2013).

¹¹ Sur la distribution des films de Jean-Luc Godard aux États-Unis, voir Craig Fischer, « Films Lost in the Cosmos: Godard and New York Distribution (1961-1973) », *Spectator*, vol. 18, n° 2, printemps-été 1998, p. 47-66.

¹² Bosley Crowther, « A Day in the Life of a Young Wife Shown », *The New York Times*, 17 août 1965, p. 39.

¹³ *The Married Woman*, New York, Berkley Medallion Books, 1965.

¹⁴ Ursule Molinaro (1916-2000) était dramaturge, traductrice et romancière. Difficile de savoir avec certitude si elle a fait des traductions dans l'audiovisuel hormis *Une femme mariée* ; on sait notamment qu'elle a sous-titré *Le Bonheur* (Agnès Varda, 1965), comme en atteste A. H. Weiler, « "Le Bonheur" at the Fine Arts », *The New York Times*, 24 mai 1966, p. 54. D'après Bruce Benderson, son exécuteur testamentaire, elle aurait aussi sous-titré des films d'Édouard Molinaro (sans qu'on sache quel lien de parenté les unissait). Voir Bruce Benderson, « Ursule Molinaro », *Review Of Contemporary Fiction*, vol. 22, n° 1, été 2002, p. 114.

N°	Distributeur ou éditeur	Auteur	Date
1	Royal Films International	Ursule Molinaro	1965
2	New York Film Annex	-	2004
2bis	Koch Lorber	-	2009
2ter	Madman	-	2009
3	Eureka	-	2009

Tableau 2 : liste des sous-titres anglais étudiés.

Il faut tout d'abord reconnaître le caractère quelque peu subjectif de la notion d'inaudible : « inaudible » pour qui ? Dans quelle mesure ? En sous-titrage, le traducteur est censé se mettre à la place du spectateur d'origine. Cela peut vouloir dire, dans le cas d'un film en plusieurs langues (« multilingue »), qu'il ne traduira pas une langue non comprise par le public de départ. Dans *Une femme mariée*, l'inaudibilité est déclinée en deux catégories : totale (pour deux raisons différentes) ou partielle.

Inaudibilité totale (1) : « Je t'aime »

Le film comprend trois séquences où Charlotte fait l'amour : au début du film, avec son amant ; avec son mari, le même soir ; enfin, de nouveau avec son amant, le lendemain, dans un hôtel d'Orly, avant qu'il ne prenne l'avion. Ces trois séquences sont filmées de façon similaire, constituées de gros plans sur certaines parties du corps des deux partenaires, tandis que la bande son est remplie par l'un des derniers quatuors de Ludwig van Beethoven¹⁵. Dans les deux dernières, on voit l'un des deux partenaires répéter une phrase, qui est absolument inaudible (Pierre, dans la première scène ; Charlotte, puis Robert, dans la seconde). Or, le sous-titrage anglais n° 3 indique ce qu'un spectateur francophone peut deviner en lisant sur les lèvres du personnage en question : « Je t'aime. »

¹⁵ Voir Miriam Sheer, « The Godard/Beethoven Connection: On the Use of Beethoven's Quartets in Godard's Films », *The Journal of Musicology*, vol. 18, n° 1, hiver 2001, p. 170-188 et Jürg Stenzl, *Jean-Luc Godard – musicien*, Munich, edition text + kritik, 2010, p. 116-125.



Ici, l'adaptateur a considéré que le message, bien qu'inaudible, était suffisamment clair pour le spectateur comprenant la langue employée pendant le tournage, notamment de par la durée des plans en question (presque trente secondes), le cadrage et le contexte. C'est ce qui a également été présumé dans le scénario édité (« [Pierre] prononce le mot [sic] "je t'aime", inaudible », *ASC*, p. 19 ; « Charlotte murmure un "je t'aime" inaudible », *ASC*, p. 30).

À l'époque, plusieurs commentateurs étrangers « lurent » cette phrase et la notèrent dans leurs recensions du film¹⁶. L'un d'eux écrit : « En obligeant le spectateur à lire sur les lèvres du personnage (et la phrase est suffisamment simple pour qu'on y parvienne), Godard l'amène à ne faire qu'un avec le locuteur : le spectateur lui-même répète mentalement en boucle cette phrase¹⁷. »

Pour désigner le procédé cinématographique décrit ici, celui qui consiste à entendre intérieurement ce que l'on lit, mais qu'on n'entend pas, Michel Chion

¹⁶ Tom Milne, « Jean-Luc Godard ou la raison ardente », *Sight & Sound*, vol. 34, n° 2, été 1965, p. 111 ; John Bragin, « The Married Woman », *Film Quarterly*, vol. 19, n° 4, été 1966, p. 47 ; Manny Farber, *Cavalier*, janvier 1966, repris dans Robert Polito (dir.), *Farber on Film: The Complete Film Writings of Manny Farber*, New York, The Library of America, 2009, p. 554 ; Wolfgang Suttner, « Tecniche epicizzanti nel cinema di Godard », *Cinema e film*, n° 5-6, été 1968, p. 132.

¹⁷ John Bragin, « The Married Woman », art. cit., p. 47.

parle d'« endophonie¹⁸ », mot qui signifie étymologiquement « son intérieur ». Le concept d'endophonie est aussi évoqué par Ella Shohat et Robert Stam, dans un article sur la traduction audiovisuelle qui a fait date, si ce n'est qu'ils l'appliquent à la lecture silencieuse (et intériorisée) des textes apparaissant sur l'écran : « Les intertitres et les sous-titres des films étrangers [...] déclenchent le processus de ce que les linguistes appellent "l'endophonie", c'est-à-dire l'énonciation silencieuse des mots, l'évocation mentale du signifiant phonétique¹⁹. » On assiste donc ici, avec le sous-titrage de ces « Je t'aime » non audibles, à une possible double endophonie, à la fois dans le sens de Chion et celui de Shohat et Stam, selon que l'on lit sur les lèvres ou que l'on lit les sous-titres anglais.

Dans la deuxième scène où Charlotte fait l'amour (la première avec un « Je t'aime », donc), c'est elle qui met un disque de Beethoven. Mais dans la dernière, c'est une musique non-diégétique qui empêche d'entendre les paroles prononcées. D'autres cas de figures sont envisageables : un son provenant du film lui-même (musique, bruit), ou encore, plus simplement, un personnage qui s'exprime en formant les paroles sur ses lèvres, mais en ne les prononçant pas.

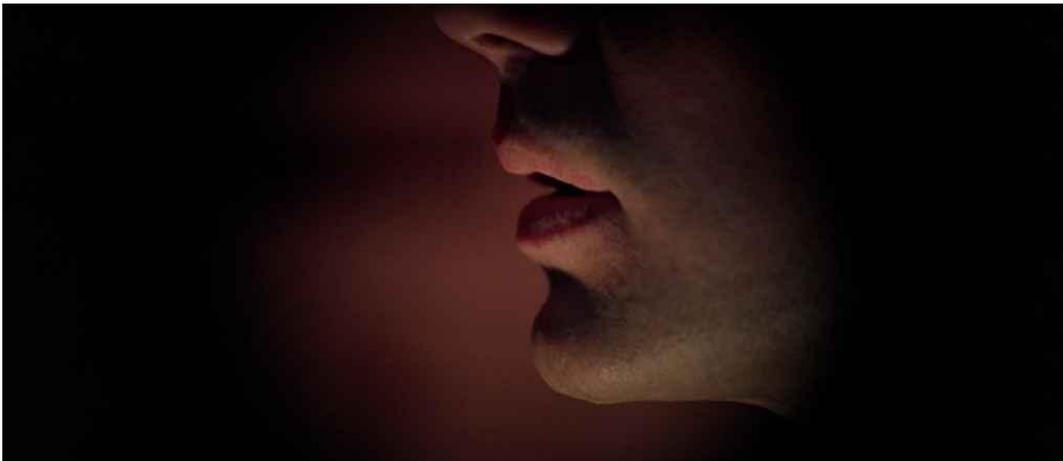
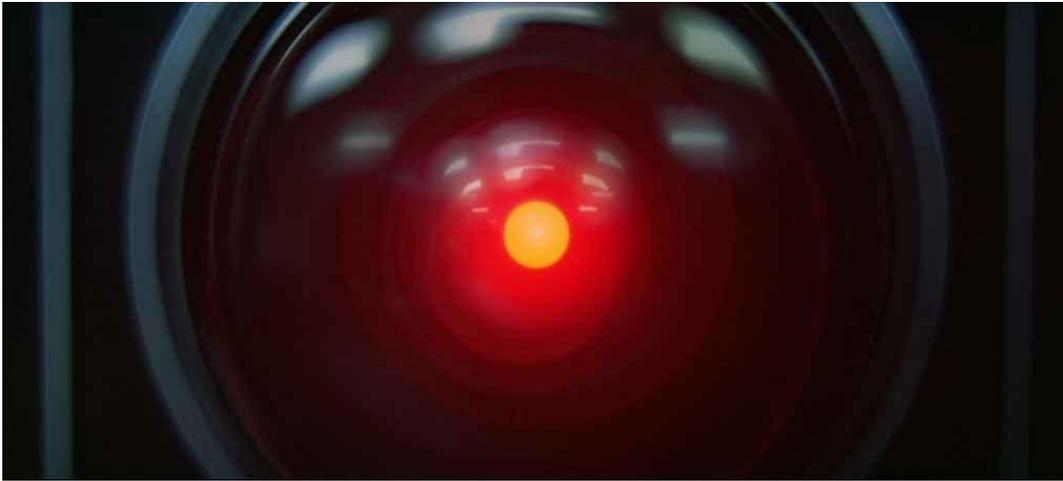
Les répliques de ce genre ne sont cependant pas toutes aussi chargées d'informations, ni dignes d'être sous-titrées. Par exemple, l'expression d'incrédulité sur le visage d'un personnage peut se suffire à elle-même.

Lire sur les lèvres ? C'est ce que Hal, l'ordinateur de *2001 : l'Odyssée de l'espace* (*2001: A Space Odyssey*, Stanley Kubrick, 1968) parvient à faire dans ce qui était alors, pour les premiers spectateurs du film, le futur. Les deux membres de l'équipage, David Bowman et Frank Poole, se sont isolés, croyant que l'ordinateur ne peut les entendre, mais il suit leur dialogue à distance. On voit d'abord un plan des deux cosmonautes en train de discuter, avec l'œil (*un œil*) de Hal à l'arrière-plan ; puis un gros plan de cet œil ; et enfin, des plans subjectifs des bouches, en gros plans (« Hal est une voix sans bouche, par l'œil duquel on regarde des bouches sans voix²⁰ »). La réalisation nous place dans la position de Hal, même si, ici, ce qu'il perçoit n'est pas transcrit : nous comprenons surtout que l'ordinateur est capable de comprendre ce que disent les humains.

¹⁸ Michel Chion, *Un art sonore, le cinéma*, Paris, Cahiers du Cinéma, 2003, p. 161.

¹⁹ Ella Shohat, Robert Stam, « The Cinema after Babel: Language, Difference, Power », *Screen*, vol. 25, n° 3-4, mai-août 1985, p. 41.

²⁰ Michel Chion, *Stanley Kubrick : l'humain, ni plus ni moins*, Paris, Cahiers du cinéma, 2005, p. 184.



Mais en remontant dans un passé plus lointain, à l'époque du « cinéma muet », « silencieux » (« *silent film* ») ou « sourd », selon l'heureuse expression de Michel Chion²¹, on trouvait déjà des exemples de ce phénomène. Cela se passait dans les salles mêmes. Comme Kevin Brownlow l'explique, « de nombreux spectateurs de films muets étaient devenus adeptes de la lecture sur les lèvres. Ils pouvaient savoir si l'intertitre avait quelque chose à voir avec ce que le personnage venait de dire. [...] Le langage des acteurs, spécialement celui de Victor McLaglen et Wallace Beery, était trop cru pour les intertitres. » McLaglen joua notamment dans *Au service de la gloire* (*What Price Glory?*, Raoul Walsh, 1926). Le réalisateur du film en a parlé ainsi dans ses Mémoires :

« [*Au service de la gloire*] reçut aussi un autre genre de publicité qui hérissa les bonnes âmes de la censure : un spectateur qui savait lire sur les lèvres déclencha un scandale en déclarant que Flagg et Quirt s'exprimaient avec une grossièreté inimaginable, comme cela ne s'était jamais vu à l'écran. D'autres qui savaient également lire sur les lèvres, constatèrent la même chose et nombreux furent ceux qui retournèrent une deuxième fois voir le film pour vérifier si cela était exact. Il était fréquent à Broadway d'entendre quelqu'un dire : "Allons au Roxy voir le capitaine Flagg traiter le sergent Quirt de sale con [*son of a bitch*] !" »²² »

Pour revenir à *Une femme mariée*, étant donné la clarté du message pour les spectateurs français (même moins exercés qu'en 1926 à la lecture sur les lèvres), il m'apparaît légitime de sous-titrer ces « Je t'aime » inaudibles, tant qu'ils sont soulignés en tant que tels (par des italiques, par exemple).

Notons enfin que le doublage anglais du film (disponible sur le DVD New York Film Annex) suit une tradition hélas bien établie : lorsque l'on voit les lèvres de personnages bouger, il faut un texte, même si les paroles d'origine ne sont pas audibles. Les « *I love you* » sont donc prononcés par les comédiens de doublage, ce qui, à mon sens, va à l'encontre du parti pris sonore du réalisateur.

Inaudibilité totale (2) : censure

Si les exemples précédents étaient le résultat d'une décision délibérée de l'auteur du film, la situation dont je vais parler maintenant relève de pressions extérieures.

²¹ « Ce n'est (...) pas le personnage de cinéma qui était sourd, c'est le cinéma qui lui était sourd, d'où l'expression de *cinéma sourd* que l'on peut employer pour ce cinéma qui donnait au spectateur, relativement aux actions qu'il montrait, le "regard du sourd" » (Michel Chion, *La Voix au cinéma*, Paris, Éditions de l'Étoile, 1982, p. 18). Voir aussi *Un art sonore, le cinéma*, *op. cit.*, p. 11-25.

²² Raoul Walsh, *Un demi-siècle à Hollywood* [1974], tr. de l'anglais par Claudine O'Hagan et Catherine Festy, Paris, Calmann-Lévy, 1976, p. 197 [traduction modifiée].

Plusieurs plans furent coupés entre la première version d'*Une femme mariée*, montrée au festival de Venise, et celle qui sortit en France (et à l'étranger). Godard signala l'une de ces coupes dans la version finie : un court plan d'avion en plein vol, très bruyant, est inséré au milieu d'une conversation entre Charlotte et son amant (à 5'04"). Au niveau du récit, cela n'est pas totalement illogique, dans la mesure où Pierre, le mari de Charlotte, est pilote d'avion ; reste que cette interruption, courte, agressive, peut être ressentie comme incongrue.

Le réalisateur a procédé de la même façon au niveau sonore : à deux reprises, un morceau de phrase est couvert par une sonnerie de téléphone n'ayant, là, aucune justification diégétique, ce qui rend sa présence d'autant plus surprenante (ou, au contraire, peut-être pas surprenante, dans le contexte d'un film de Godard). Ces répliques ayant été enregistrées tout à fait normalement lors du tournage, elles figurent dans le script déposé au CNC par les producteurs au moment de la demande de visa, et qui correspond donc à la première version du film²³. En fait de script (présenté dans la lettre d'accompagnement comme la « liste des dialogues sous sa forme intégrale et définitive »), il s'agit des dialogues repérés. Ce document de 72 pages indique le numéro des sous-titres après repérage (de 1 à 916), le nom des locuteurs, les répliques, et le nombre de lettres disponibles pour le sous-titrage. Les deux répliques sont également indiquées dans le script publié (*ASC*, p. 9 et 30). Dans les deux cas, les personnages sont dans une chambre. (La partie du dialogue couverte par la sonnerie est ici entre crochets.) La première fois, Charlotte se demande : « [Et par derrière], c'est de l'amour aussi²⁴ ? » (à 8'50"). La deuxième, Robert demande à Charlotte si elle se déshabille. Elle répond, « Oui, pas toi ? » et Robert dit : « [Non, j'enlève que mon pantalon], je prends la Caravelle dans une demi-heure » (à 81'18").

Étant donné que ces deux répliques étaient connues, publiées, il n'est pas très étonnant qu'elles soient systématiquement sous-titrées dans les différentes éditions DVD. D'ailleurs, elles l'étaient déjà dans le sous-titrage n° 1, à la sortie du film aux États-Unis. Les seules différences que l'on peut relever concernent, d'une part, le repérage (dans la première réplique, comme la sonnerie couvre le début de la phrase, elle n'est pas toujours incluse dans le repérage du sous-titre), et d'autre part, le signalement de la partie censurée (c'est le cas uniquement du sous-titrage n° 3, qui procède, comme ici, avec des crochets).

²³ Demande effectuée par Anouchka Films, le 23 septembre 1964 (dossier de censure du film, CNC).

²⁴ La suppression de cette réplique fut explicitement évoquée par Godard lors d'une conversation avec Bruno Chéramy, conseiller du ministère de l'Information, qui eut lieu le 16 octobre 1964, et que ce dernier relata dans une lettre à son ministre (Alain Peyrefitte). Note de B. Chéramy à A. Peyrefitte, 21 octobre 1964, Centre des Archives Contemporaines, versement 19870373, article 25, reproduite dans Frédéric Hervé, « Les Enfants du cinématographe et d'Anastasia », *op. cit.*, tome 2, p. 202-205.



Alors que le sous-titrage des « Je t'aime » fournit simplement une information (théoriquement) accessible au public français, il en est ici tout autrement. Les sous-titres anglais permettent de prendre connaissance du dialogue avant censure, de répliques que le public français ne peut pas entendre. Si la bande son conserve la trace de la censure, le sous-titrage permet de « restaurer » l'intégrité du dialogue, tel qu'il a été voulu par le réalisateur, tout comme on restaure certains films ayant connu des coupes pour des raisons diverses. À cet égard, on ne peut que regretter que l'édition DVD française du film ignore totalement cet aspect : il eût été envisageable, avec les explications idoines, d'insérer des sous-titres français communiquant ce contenu effacé par une intervention indépendante de la volonté de l'auteur du film.

Les deux répliques censurées dans *Une femme mariée* peuvent paraître anodines. Quelques années plus tard, *Le Gai Savoir* fut, lui, beaucoup plus gravement mutilé. Commandé par l'ORTF, il fut tourné en décembre et janvier 1968, puis monté après juin.

« Le film ne sera jamais diffusé par l'ORTF et la censure n'autorisera pas sa sortie en salle. Ne reculant devant aucune précaution, la commission de contrôle des films exige également que des coupes soient pratiquées sur ce film pourtant totalement interdit : preuve que les censeurs mesuraient bien qu'il finirait par circuler un jour ou l'autre. Godard semble y tenir, puisqu'il entreprend des démarches

pour réacquérir ses droits auprès de l'ORTF. En guise de coupes, il recouvre la bande son d'un bip continu rendant inaudibles les phrases incriminées, mais soulignant leur censure²⁵. »

Au total, si l'on additionne les coupes dues à la censure, on arrive à quasiment une minute. Elles sont de plusieurs natures : la recette du cocktail Molotov, des mots « obscènes » (mais pas tous), des insultes envers des chefs d'État... La logique de la censure est parfois difficile à comprendre, comme lorsque l'on regarde quels mots du passage suivant ont été « bipés » et lesquels ne l'ont pas été (les mots censurés sont en gras) :

« **Bordel, Salazar, putain, de Gaulle, baiser, Johnson**, enculer, impérialisme, **jouir, Franco, se branler**, Kossyguine, drogue, Allemagne de l'Ouest, les cuisses ouvertes, le fascisme, catholique, embrasser, sucer, avaler la **queue**, bourgeoisie, lécher le cul, autogestion, Yougoslave, se faire foutre. »

En tout cas, *Le Gai Savoir* fut effectivement montré, notamment dans des festivals (Berlin, New York). Si la bande sonore semble définitivement endommagée, il est en revanche possible de connaître le contenu des passages « bipés » : le texte intégral fut publié en avril 1969²⁶.

« La publication par Godard du texte du film apparaît comme un ultime défi envers la censure : celle des livres relevant d'autres autorités, les phrases dont la coupe a été exigée figurent sur le livre, comme un pied de nez. Ainsi la censure d'État est-elle contournée par une tactique visant à tirer profit de ses contradictions institutionnelles internes (contrôle des films/censure des livres²⁷). »

Si, dans ce cas précis, « le document vient [...] en sauveur²⁸ », on pourrait avancer que le sous-titrage peut, comme le montre l'exemple d'*Une femme mariée*, remplir ce même rôle, dans une certaine mesure. James Quandt, programmeur de la Cinematheque Ontario, à Toronto, a expliqué qu'au cours de la rétrospective consacrée à Godard en 2001-2002, *Le Gai Savoir* a été montré « avec des sous-titres électroniques qui incluaient le texte manquant, pour que le public puisse

²⁵ David Faroult, « Le livre *Le Gai Savoir* : la censure défiée », dans Nicole Brenez, David Faroult, Michael Temple, James S. Williams, Michael Witt (dir.), *Jean-Luc Godard / Documents*, Paris, Centre Pompidou, 2006, p. 109.

²⁶ *Le Gai Savoir*, Paris, Union des Écrivains, 1969. Le détail des passages bipés est donné dans David Faroult, *ibid.*, p. 110-112.

²⁷ David Faroult, *ibid.*, p. 109.

²⁸ Vincent Deville, « Jean-Luc Godard / Documents », *Cinéma 012*, automne 2006, p. 197.

savoir ce qui avait été supprimé²⁹. » Initiative louable, mais qu'en est-il des éditions DVD de ce film ?

Les passages censurés ne sont sous-titrés que sur une seule des quatre éditions auxquelles j'ai eu, directement ou indirectement, accès³⁰. Sur l'édition Intermedio (Espagne), un carton situé avant le film explique le contexte que je viens de décrire et précise ensuite : « Cette édition restitue les phrases et mots qui ont été coupés. Ils sont signalés en jaune dans les sous-titres et coïncident avec les "bips" introduits par Godard. » Malheureusement, la disposition des passages en question n'est pas très heureuse : les mots sont souvent isolés dans des sous-titres séparés. Il s'agit peut-être là d'une limitation technique, mais une autre solution aurait été souhaitable.

Regrettons à nouveau qu'aucun effort n'ait été fait à destination du public francophone, puisque l'édition DVD parue en 2012 chez Gaumont ignore complètement la censure du film. Certes, historiquement, elle en fait partie intégrante, mais l'absence d'accès aux passages voulus au départ par Godard est préjudiciable à l'intégrité de l'œuvre. Reste la possibilité, si l'on sait où se trouve cette information, de se reporter à l'écrit ; mais le sous-titrage (inter- ou intralinguistique) offre bien entendu l'avantage d'un accès simultané, lors du visionnage.

Dans un domaine assez différent, je rappellerai que la pratique consistant à « biper » des gros mots est courante à la télévision (mais après tout, *Le Gai Savoir* était déjà une commande de l'ORTF), notamment anglo-saxonne. Les jurons obscènes sont particulièrement visés. Il s'agit là d'une autocensure préventive (aux États-Unis, pour éviter des amendes de la Federal Communications Commission, équivalent du CSA). Sonore, cette censure est aussi parfois visuelle : on « floute » également la bouche de l'individu prononçant les mots honnis – ce qui empêche donc (même si tout cela reste teinté d'une hypocrisie certaine) la lecture sur les lèvres. On retrouve ici les deux points que j'ai évoqués.

²⁹ James Quandt, « Here and Elsewhere: Projecting Godard », dans Michael Temple, James S. Williams, Michael Witt (dir.), *For Ever Godard*, Londres, Black Dog Publishing, 2004, p. 130.

³⁰ Koch Lorber, États-Unis, 2008 ; Madman, Australie, 2009 ; Intermedio, Espagne, 2010 (traduction : Javier Bassas et Joana Masó ; coffret « Jean-Luc Godard : Ensayos ») ; Gaumont, France, 2012 (sous-titres anglais, repris de l'édition Madman (eux-mêmes peut-être repris de l'édition Koch Lorber) ; coffret « Jean-Luc Godard : politique »). Pour l'édition Koch Lorber, l'information m'a été fournie par Andy Rector (message sur la liste de discussion « Godard List », le 25 septembre 2009), qui a également signalé qu'une VHS antérieure (éditée, selon ses souvenirs, par New York Film Annex) sous-titrerait les passages censurés. Autres éditions DVD : Studiocanal, Allemagne, 2011 ; Ripley's Home Video, Italie, 2012.



« Le cul troué de *Mort à crédit*³¹ »

Dans *Une femme mariée*, un passage incite à reprendre le rapprochement audiovisuel-écrit, toujours sous l'angle de la censure. Charlotte et Robert ont une femme de ménage, Raymonde Céline, qui tient à être appelée par son nom (Mme Céline, donc) plutôt que par son prénom. Dans la séquence intitulée « La java » (à 57'15", annoncée par le carton « n° 5 », le film en comportant sept), on assiste à ce que Jacques Doniol-Valcroze décrit comme « la fulgurante irruption (je devrais dire : "éruption") de Céline dans une cuisine matinale³² » : en effet, Mme Céline se lance dans un long monologue, tiré (en partie) de *Mort à crédit*, de Louis-Ferdinand Céline³³ (l'écrivain est mort deux ans plus tôt, en 1962), où elle raconte avec truculence ses ébats avec son mari. L'une des modifications par rapport au texte de départ concerne la narration : alors que le passage cité est raconté depuis le point de vue du narrateur du livre, Ferdinand, il est ici transposé depuis celui de Mme Céline. L'association entre Céline (le romancier) et Céline (le personnage) n'est guère difficile à faire, mais Godard, de plus, rend explicite sa source (chose qu'il est loin de faire systématiquement dans ses films) : la séquence se

³¹ Claro, « Le cul troué de *Mort à crédit* », Le Clavier Cannibale, 28 janvier 2013 <http://towardgrace.blogspot.fr/2013/01/le-cul-troue-de-mort-credit.html> (dernière consultation le 3 février 2013).

³² Jacques Doniol-Valcroze, « Jean-Luc Godard, cinéaste masqué », *L'Avant-scène cinéma*, n° 46, mars 1965, p. 42.

³³ Le passage en question se trouve respectivement p. 325-326 de l'édition originale (Paris, Denoël, 1936), p. 278-279 de l'édition Folio, et p. 769 de l'édition Pléiade actuelle.

termine par un gros plan sur le livre, dont le titre³⁴ nous est révélé par un travelling de droite à gauche.



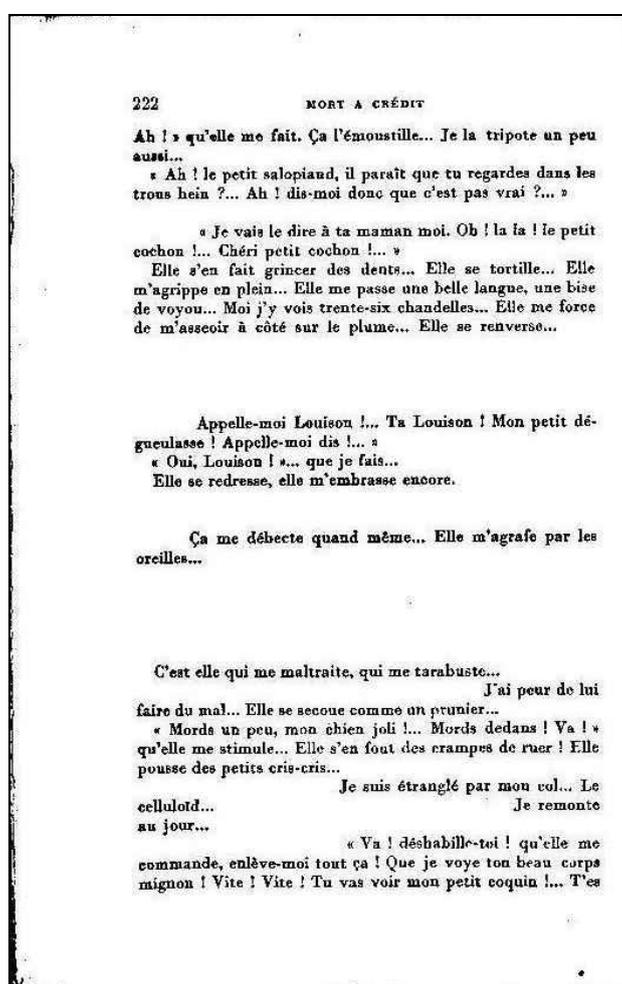
C'est l'histoire éditoriale de *Mort à crédit* qui me pousse à faire un parallèle entre les déboires de Godard avec la censure et ceux de Céline. L'écrivain avait publié *Voyage au bout de la nuit* en 1932 ; *Mort à crédit* était son deuxième roman. Tout comme Godard dans *Une femme mariée* et *Le Gai Savoir*, Céline vit son œuvre défigurée par endroits, mais non pas à cause d'une censure extérieure, étatique :

« En 1936, l'éditeur Robert Denoël jugea impubliables les passages les plus obscènes du texte du roman et demanda à Céline d'en donner une version plus acceptable. Celui-ci ayant refusé, dans l'édition originale ces mots, phrases ou paragraphe furent purement et simplement supprimés du texte imprimé, exception faite d'un tirage de luxe hors commerce limité à cent dix-sept exemplaires. Dans sa version livrée au public, le livre portait cet avertissement : "À la demande des éditeurs, L.-F. Céline a supprimé plusieurs phrases de son livre ; les phrases n'ont pas été remplacées. Elles figurent en blanc dans l'ouvrage." Certaines pages apparaissaient ainsi trouées de blancs plus ou moins étendus, lacunes de lecture que le lecteur ne pouvait combler que par l'imagination. [...] Entre 1936 et 1962, les éditions successives reproduisirent plus ou moins fidèlement les blancs de

³⁴ Le sous-titrage anglais du titre varie selon les pays : *Mort à crédit* fut traduit sous le titre *Death on Credit* au Royaume-Uni, et *Death on the Installment Plan* aux États-Unis.

l'édition originale. Pour la première reprise du roman dans la Bibliothèque de la Pléiade, Céline accepta de faire ce qu'il avait refusé en 1936, en écrivant pour combler les lacunes un texte en principe moins choquant. C'est cette version de 1962 que reproduit le texte de la collection Folio. Depuis 1981, la nouvelle édition des *Romans* dans la Bibliothèque de la Pléiade a repris dans son tome I le texte non censuré tel qu'il avait été imprimé dans le tirage hors commerce de l'originale³⁵. »

C'est ici la première version publiée qui m'intéresse tout particulièrement : visuellement, elle présente des « trouées » qui font écho, au niveau sonore, aux trouées présentes dans *Une femme mariée* et *Le Gai Savoir*. Mais au niveau de l'écrit, elles trouvent leur pendant dans les sous-titres, perpétuant la censure par des points de suspension en lieu et place des mots bipés.



(Suite et fin dans le prochain numéro de L'Écran traduit.)

³⁵ Henri Godard, *Mort à crédit de Louis-Ferdinand Céline*, Paris, Gallimard, 1996, p. 108. Voir aussi Philippe Alméras, « Éros et Pornos. À propos des passages censurés de *Mort à crédit* », dans *Céline : Actes du colloque de Paris, 27-30 juillet 1976*, Paris, Société d'études céliniennes, 1978, p. 297-306.

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.

Entretien avec Charles Vannier, directeur technique chez Wild Bunch

La traduction et l'adaptation audiovisuelles sont des maillons d'une chaîne, celle qui permet de transposer une œuvre cinématographique ou audiovisuelle dans une autre langue. Il s'agit parfois d'un processus de longue haleine, qui fait intervenir différents métiers. *L'Écran traduit* souhaite aussi donner la parole à ces autres professionnels qui interviennent en amont ou en aval du travail des auteurs de sous-titrage, de doublage ou de voice-over. Rencontre avec Charles Vannier, directeur technique chez le distributeur Wild Bunch, à Paris.

Quel est votre parcours ?

Ce sont les aléas professionnels qui m'ont conduit à faire ce métier. Je viens au départ d'une formation d'ingénieur télécoms, qui n'a donc vraiment rien à voir, si ce n'est qu'elle m'a donné une certaine rigueur. Pour diverses raisons, j'ai voulu changer de voie à la sortie de l'école d'ingénieurs et j'ai donc fait un troisième cycle pour travailler dans le cinéma, dans la distribution.

J'ai commencé chez Pan-Européenne en 2004, comme stagiaire marketing. À l'époque, ils ne sortaient que trois ou quatre films par an, si bien qu'une même personne était responsable du marketing et de la technique. C'est comme ça que j'ai commencé à m'occuper un peu de sous-titrage et de doublage. Puis Pan-Européenne a été rachetée par Wild Bunch, le nombre de films étrangers a augmenté, et j'ai appris sur le tas.

Pour ce qui est de la compétence linguistique, j'avais un bon niveau d'anglais, notamment grâce à quelques séjours aux États-Unis. Travailler sur les subtilités linguistiques, c'était quelque chose qui m'intéressait déjà auparavant. En outre, quand on s'occupe du sous-titrage et du doublage, on travaille vraiment sur le film, avec des auteurs, ça relève de la création artistique. Je trouve ça très intéressant, de réfléchir au sens des scènes et des dialogues.

En quoi consiste votre métier ?

Chez Wild Bunch, contrairement peut-être à d'autres sociétés comme les *majors* américaines, on a une tradition de « petite boîte » un peu artisanale. Outre mon poste de directeur technique, je fais aussi un peu de marketing. La direction technique est plus légère en ce qui concerne les films français que distribue Wild Bunch, parce qu'il y a généralement des directeurs de postproduction qui suivent tout le processus. Sur les films étrangers, il y a plus de choses à superviser : il faut commander au vendeur tout le matériel nécessaire à la sortie française, vérifier sa conformité et s'assurer qu'on pourra bien l'utiliser pour l'exploitation en France. Et une fois ce matériel récupéré, il faut l'adapter pour la sortie française. Ça va du sous-titrage et du doublage, qui vous intéressent plus directement, à la réalisation d'inserts, la fabrication des DCP¹ ou de la copie en 35 millimètres (même si ça ne se fait plus beaucoup aujourd'hui), en passant par la fabrication des *masters* vidéo pour faire de courts extraits, le montage de la bande-annonce, etc. C'est peut-être spécifique à Wild Bunch, mais je m'occupe aussi de la réalisation du matériel promotionnel : l'impression des affiches et la fabrication des produits physiques qui accompagnent la sortie en salles et qui servent la promotion.

Cela représente combien de films étrangers distribués par an ?

En 2012 – et ce sera vraisemblablement pareil l'an prochain – Wild Bunch a sorti vingt films au total, français et étrangers confondus, alors qu'on atteignait une moyenne de douze ou treize les années précédentes. En proportion, ça représente à peu près 50 % de films étrangers et 50 % de films français, soit une grosse dizaine de films étrangers cette année, contre cinq ou six les années précédentes.

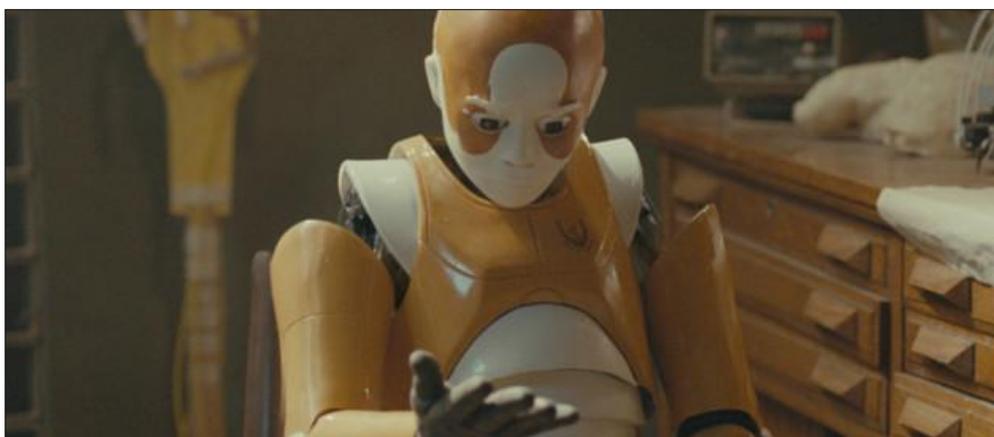
Ce sont des films produits en France, parfois par Wild Bunch, mais pas toujours. Par ailleurs, je compte par exemple dans les films français le dernier film de Roman Polanski, *Carnage* (2011), qui comporte des sous-titres, car c'est une production française bien qu'elle soit en langue étrangère. Mais dans ce cas-là, je n'ai pas à superviser le sous-titrage. C'est la société de production qui s'en occupe et qui nous livre des éléments d'exploitation clés en main.

¹ DCP : « Digital Cinema Package », la copie numérique du film.

Sous-titrage ou doublage : un choix délicat

Quelle est la proportion de films à la fois doublés et sous-titrés, parmi les films étrangers ?

C'est spécifique à chaque distributeur, et les *majors* qui sortent des blockbusters font systématiquement doubler leurs films. Chez Wild Bunch, un tiers ou un quart seulement des films en langue étrangère bénéficient d'un doublage en plus du sous-titrage. Ces derniers mois, *Lady Vegas* (*Lay the Favorite*, Stephen Frears, 2012) est sorti en salles uniquement en version sous-titrée, de même que *360* (Fernando Meirelles, 2012) et le petit film fantastique espagnol *Eva* (Kike Maíllo, 2011).



Le choix de réaliser ou non un doublage se fait-il au niveau de Wild Bunch ou dans un dialogue avec les exploitants ?

C'est une décision qui relève de Wild Bunch, mais qui est généralement prise aussi en fonction des premiers retours des exploitants, du potentiel qu'on sent dans le film, du budget qu'on peut se permettre de dépenser (car un doublage, ça a un coût) et du public qu'on vise. Si on se fixe un certain seuil d'entrées à dépasser, cela signifie qu'il va falloir toucher des cinémas de province qui demandent des versions doublées et cibler un public qui n'est pas habitué à voir de la VOST.

La question s'est posée pour *Eva*, le film fantastique. C'est un film de genre, mais un film de genre « d'auteur ». Au départ, on pensait le doubler et essayer de le distribuer assez largement, pensant que le public ne le verrait pas comme un « petit film espagnol de genre », parce qu'il est de bonne facture. Mais en fin de compte, c'est l'avis des exploitants qui l'a emporté parce que le film n'avait pas un positionnement clair. Les salles d'art et d'essai nous disaient : « C'est un film de science-fiction, un film de genre, c'est pour les grands réseaux. » Tandis que les grands réseaux nous disaient : « C'est un petit film espagnol, ce n'est pas pour

nous, c'est pour l'art et essai. » Après quelques hésitations, on s'en est tenu à une distribution art et essai sans tenter une ouverture vers un autre public avec une VF, parce qu'on a perçu un manque d'envie de la part des grands réseaux. Le projet initial n'a donc pas pu être mené à bien.

Lady Vegas, distribué uniquement en VOST, est pourtant un film aux multiples vedettes.

On a longtemps débattu pour savoir si on devait le doubler. Traditionnellement, les films de Stephen Frears ne sortent qu'en VOST : pour *Tamara Drewe* (Stephen Frears, 2010), par exemple, le doublage était exclusivement destiné aux diffusions télévisées et au DVD. Comme il y avait effectivement de grosses vedettes comme Bruce Willis dans *Lady Vegas*, la question s'est posée. Mais quand on dit qu'on fait un doublage, on n'a rien dit ! Si on décide de faire un doublage, c'est qu'on cible un public plus large et un peu différent de celui qui est visé traditionnellement par les films de Stephen Frears en VOST. D'un seul coup, il faut changer toute la stratégie de sortie ou, en tout cas, l'adapter. En plus du doublage, il faut prévoir un marketing spécifique, viser d'autres salles, essayer de communiquer auprès d'autres publics. En l'occurrence, il ne nous a pas paru opportun d'enclencher tous ces investissements pour ce film.

Arrive-t-il que le choix se fasse aussi en fonction de la volonté d'un réalisateur, qui ne souhaiterait pas que ses films soient doublés, par exemple ?

Je n'ai pas souvent rencontré ce cas... Pour *360*, Fernando Meirelles avait donné des consignes qui semblaient logiques concernant le doublage destiné à la télévision et au DVD : il fallait doubler l'anglais, qui est la langue principale du film, mais pour le reste, l'histoire repose sur des incompréhensions entre les langues, donc il n'était pas question de doubler tous les personnages. Certains réalisateurs font attention à cela, dans le cas d'un doublage.

Chronologiquement, à quel moment se prend la décision : prenez-vous contact avec les exploitants quand vous élaborez la stratégie marketing du film ?

Quand on achète le film – que ce soit « sur papier » ou une fois le film fini – on a déjà une petite idée de son potentiel et de ce qu'on va pouvoir faire. Puis on consulte les grands réseaux de salles : UGC, Kinopolis, Pathé Gaumont, ainsi que MK2, qui est important dans la carrière des films positionnés entre films d'auteur et films grand public, car c'est son créneau à Paris. En montrant le film à ces quatre réseaux, on a déjà un premier retour.

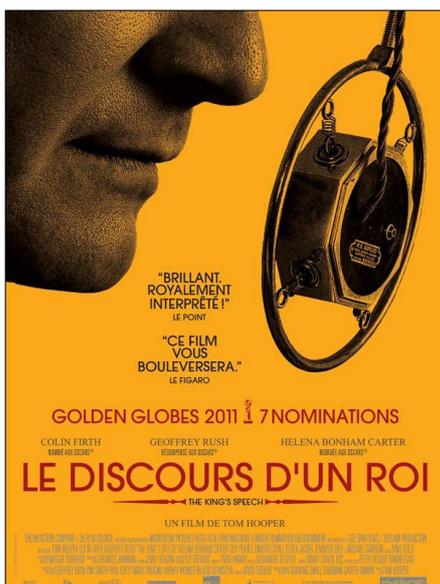
Après, on affine en fonction de l'avis des exploitants et des premières critiques presse. Soit on se rend compte qu'il faut rabattre un peu la voilure et prévoir une sortie plus modeste parce que l'enthousiasme qu'on espérait n'est pas au rendez-vous, soit le film « prend » bien, on voit qu'il y a une attente et on y va. Si ça prend aussi bien auprès des exploitants et de la presse, il y a des chances pour que ça prenne également auprès d'un grand nombre de spectateurs. On va donc se donner les moyens de toucher un plus large public, c'est-à-dire qu'on va faire en sorte qu'il soit au courant de la sortie du film.

La réception préalable du film à l'étranger joue-t-elle un rôle ? Eva est sorti en Espagne sans grand succès, par exemple.

Il est certain que les résultats d'un film sur son territoire national sont un bon indicateur. Si *Lady Vegas* fait peu d'entrées en Angleterre ou si *Eva* ne marche pas en Espagne, évidemment, ce n'est jamais bon signe. Pour autant, ça ne nous fera pas changer drastiquement de stratégie. Il arrive que des films qui ne marchent pas dans leur pays marchent très bien en France. Mais ça incite à la prudence, c'est un signal peu engageant qui nous rend plus précautionneux.

Il reste qu'il y a des contre-exemples : les films de James Gray, qui font peu d'entrées aux États-Unis, sont distribués en France par Wild Bunch et sont de gros succès. Il en va de même pour certains petits films pointus comme *Les Citronniers* (*Etz limon*, Eran Riklis, 2008), qui sont très peu vus dans leur pays d'origine.

*Est-ce que l'aspect artistique entre aussi en ligne de compte dans le choix de faire doubler ou sous-titrer un film ? Wild Bunch a par exemple distribué *Le Discours d'un roi* (*The King's Speech*, Tom Hooper, 2010), un film qui repose beaucoup sur la prestation d'un comédien et sur sa diction. Est-ce que la question s'est posée ? Ou est-ce que le doublage s'imposait parce que c'était un film attendu ?*



Il y a toujours des contre-exemples, comme *Une séparation* (*Jodāei-ye Nāder az Simin*, Asghar Farhadi, 2011) qui a réussi à faire un million d'entrées en VOST, mais il est généralement très difficile de dépasser un certain seuil d'entrées avec le seul sous-titrage. Tout simplement parce que beaucoup de salles ne programment pas de films sous-titrés, et que le seul moyen de passer dans certaines salles et de toucher un certain public, c'est d'avoir une version doublée. Pour *Le Discours d'un roi*, on avait des attentes fortes et on pensait que ça pouvait marcher. Automatiquement, il fallait une version doublée. La question, dans ce cas de figure, est plutôt de savoir comment faire une bonne

VF qui ne dénature pas le film, même si elle n'a pas la prétention d'être au niveau du jeu de Colin Firth dans la VO. Mais il faut au moins que le spectateur qui regarde le film en version doublée voie quelque chose de presque aussi bien, qu'il n'y ait pas de déperdition de qualité.

Traductions relais et « anglais de festival »

Comment faites-vous lorsqu'il y a plusieurs langues, éventuellement rares, dans le film de départ ? L'adaptation est-elle réalisée à partir des dialogues originaux ou des sous-titres anglais ?

C'est parfois compliqué. Souvent, quand on reçoit la *spotting-list*² de la production américaine et qu'il s'agit d'un film dans lequel il y a d'autres langues que l'anglais, il n'y a que les sous-titres anglais, pas les dialogues originaux. Ces sous-titres sont censés servir de base pour la traduction, parce que le réalisateur les a validés et a toute confiance en eux. Il y a sans doute des distributeurs qui se contentent de cela, mais dans la mesure du possible, chez Wild Bunch, nous essayons d'obtenir un relevé des dialogues originaux, ce qui n'est pas toujours facile.

Récemment, nous avons distribué *Safe* (Boaz Yakin, 2012), une histoire de guerre des gangs qui se passe dans les milieux new-yorkais de la pègre, avec les mafias chinoise et russe. L'anglais est la langue principale, mais il y a aussi des dialogues en chinois et en russe, pour lesquels nous n'avions pas de relevé.

² Document fourni par la production, comportant notamment le détail des dialogues et les timecodes correspondants.

Dans ces cas-là, je demande des noms de traducteurs de ces langues aux adaptateurs avec lesquels je travaille, je fais appel à l'ATAA ou j'interroge mes interlocuteurs dans les laboratoires de postproduction.

Si on parvient à obtenir un relevé des dialogues originaux, généralement, je laisse l'adaptateur principal choisir un confrère avec qui il s'entend bien, je ne lui impose pas un nom. D'autant qu'il faut qu'il puisse disposer de cette traduction au moment où il en a besoin et que ça cadre avec son propre timing.

Si ce n'est pas possible, il faut au moins montrer les passages à un traducteur de la langue concernée et lui demander si les sous-titres élaborés à partir de l'anglais sont fidèles au sens des dialogues. Pour *Safe* ou pour *360*, par exemple, on a ainsi corrigé plusieurs sous-titres.

On a l'impression qu'à l'étranger, les sous-titrages sont parfois réalisés d'une façon un peu désinvolte. Selon vous, est-on plus attentif à la qualité de la traduction en France ?

Soyons chauvins deux minutes : il y a en France l'une des plus grandes diversités de films et une diffusion très large de copies sous-titrées. Dans beaucoup de pays, il n'y a que quelques cinémas d'art et essai pointus, pour les cinéphiles purs et durs, qui diffusent de la VOST et la quasi-totalité des films sont doublés. Ce n'est pas nécessairement fait par-dessus la jambe, mais il me semble qu'il n'y a pas la même rigueur et en tout cas, pas le même enjeu en ce qui concerne la qualité du sous-titrage. Nous-mêmes, nous récupérons parfois des sous-titres dont la qualité est à pleurer.

Justement, imaginons que vous repérez un film à Cannes qui est présenté avec des sous-titres français d'une qualité tellement mauvaise qu'il faudra les refaire. Est-ce que ça arrive ?

Cette année, deux films qu'on a achetés à la Quinzaine des réalisateurs posaient justement ce problème. Ils étaient tous les deux sous-titrés en français, puisque c'est obligatoire à Cannes.

Pour le premier, *Room 237* (Rodney Ascher, 2012), c'était particulièrement catastrophique, ni fait ni à faire. Ça ressemblait à ce que produit Google Traduction : à la place du terme « fondu enchaîné », par exemple, les sous-titres indi-

quaient « dissolve », sans traduction³. Tout était à l'avenant et il manquait un sous-titre sur deux. Ce sous-titrage 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. Comme tout le film a été fait dans un garage, on peut imaginer qu'il en va de même pour le sous-titrage. D'une manière générale, le français était approximatif. Le repérage, n'en parlons pas, et la lisibilité n'était pas non plus respectée.

Le second long métrage qu'a acheté Wild Bunch était *No* (Pablo Larraín, 2012), un film avec Gael García Bernal qui parle du renversement d'Augusto Pinochet au Chili. Le vendeur international voulait faire réaliser le sous-titrage en France avant Cannes, mais faute de budget, le sous-titrage a été fait au Chili. En raison des délais, par ailleurs, la copie du film risquait de ne pas pouvoir être rapatriée au bon moment. Avant la présentation à Cannes, il est tout de même passé entre les mains d'un laboratoire de sous-titrage, qui a retouché la partie technique du repérage, mais pas le texte. Résultat, ce sous-titrage ne convenait pas du tout : il y avait beaucoup d'expressions datées, les niveaux de langue ne correspondaient pas du tout à la VO... Dans ce cas précis, il ne s'agissait pas de mauvais français, mais d'une absence d'adaptation. La traduction était très littéraire.

Ce problème, nous l'avions déjà rencontré avec un autre film que nous avons acheté dans un festival avant de le présenter à Cannes : *Buenos Aires 1977* (*Crónica de una fuga*, Adrián Caetano, 2006), un film argentin sur la dictature militaire. L'équipe de production avait elle-même fait le sous-titrage français. Le film raconte le destin de jeunes gens prisonniers dans un camp secret de l'armée. Dans les sous-titres, les geôliers vouvoyaient les détenus et toutes les vulgarités étaient gommées. Le traducteur avait été recommandé par l'ambassade de France en Argentine, mais il était fait pour les belles lettres, pas pour le cinéma. Le sous-titrage a été refait, et on se rend bien compte maintenant que les dialogues sont au contraire très vulgaires. Dans le premier sous-titrage, au cours d'une scène de torture, un prisonnier criait au geôlier : « Ne vous moquez pas de moi ! ». Dans la nouvelle version, ça donne « Te fous pas de ma gueule, connard »...

³ *Room 237* est un film documentaire qui expose les théories de plusieurs passionnés de *Shining* (*The Shining*, Stanley Kubrick, 1980), entendus en voix off sur un montage d'images diverses, provenant en grande partie du film.



Parfois, l'adaptateur part aussi d'une traduction « relais » en anglais.

Quel que soit le pays, le vendeur propose généralement des sous-titres anglais, souvent fournis par la production. Une partie de Wild Bunch est basée à Londres : il s'agit du *servicing*, c'est-à-dire la récupération et la redistribution du matériel aux distributeurs étrangers. Quand on nous fournit ce type de sous-titres et qu'on sait qu'ils vont servir (soit pour une diffusion dans un festival, soit parce que le film passera obligatoirement par un distributeur anglophone), on demande à l'équipe de Londres de relire les sous-titres pour s'assurer de leur qualité.

Il arrive d'ailleurs que le sous-titrage anglais présenté à un vendeur ne soit pas le même que le sous-titrage anglais destiné à un distributeur pour un pays anglophone. Pour le vendeur, on se contente souvent d'un sous-titrage en *simple English*, ce que j'appellerais de « l'anglais de festival », qui pourra être facilement compris par les acheteurs qui ne sont pas de langue anglaise. Ces sous-titres-là gommant certaines subtilités qui seraient présentes dans un sous-titrage en bon anglais, mais qui pourraient échapper à un locuteur d'une autre langue, qui n'est pas anglophone de naissance. Ce n'est pas du nivellement par le bas, c'est une façon de rendre le film accessible au public, ce qui est tout de même l'enjeu de l'adaptation. L'erreur serait bien sûr de reprendre aveuglément ces sous-titres-là pour une diffusion en salles dans les pays de langue anglaise. Il arrive que ce sous-titrage en *simple English* convienne à la fois pour les vendeurs et la diffusion en salles, lorsque les dialogues ne sont pas particulièrement travaillés. Cependant, il faut souvent refaire les sous-titres différemment.

D'autres contraintes peuvent entrer en ligne de compte, par exemple le fait que certaines langues sont particulièrement rares. Il y a également des contraintes techniques, des contraintes de coût et surtout de temps lorsque les films sont

destinés à être projetés dans des festivals. Il est parfois difficile de trouver un traducteur de langue rare au pied levé lorsque les éléments nécessaires à l'adaptation arrivent à la dernière minute.

Le choix des adaptateurs

Justement, dans le cas d'un film dans une langue rare, comment trouvez-vous et choisissez-vous vos adaptateurs ?

À ce jour, je n'ai eu à m'occuper que de films dont la langue majoritaire était l'anglais, ou alors une langue européenne courante pour laquelle on trouve sans difficulté des adaptateurs. Seule exception : un film en persan de Samira Makhmalbaf (*L'Enfant-cheval* [*Asbe du-pa*], 2008). Pour le persan, on sait qu'on peut faire appel à Massoumeh Lahidji, qui s'impose avec une certaine évidence⁴, dès lors qu'elle est disponible.

Prochainement, Wild Bunch va distribuer le nouveau film de Wong Kar-wai (*The Grandmasters*), et je me suis donc renseigné en vue de trouver un traducteur/adaptateur depuis le chinois. Comme souvent, j'ai fait appel aux adaptateurs avec lesquels j'ai l'habitude de travailler pour leur demander de me conseiller quelqu'un. Je commence à bien connaître certains adaptateurs : si je sais qu'Untel travaille bien, qu'on a la même vision de ce qu'est un bon sous-titrage, je pourrai lui faire confiance pour me conseiller un confrère qui correspondra aux critères que je recherche. Je me suis également renseigné auprès d'autres directeurs techniques, notamment chez Wild Side⁵, qui fait partie du même groupe que Wild Bunch et qui a distribué et réédité beaucoup de films asiatiques. On m'a recommandé des professionnels pour le mandarin, le cantonais, etc.

À mes débuts, je demandais souvent conseil à Brigitte Dutray, la directrice technique chez Wild Side, qui m'a toujours épaulé. Les laboratoires de postproduction peuvent eux aussi recommander une personne avec laquelle ils ont l'habitude de travailler quand ils ont à traiter des films dans telle ou telle langue exotique ou rare. J'ignore comment font mes homologues dans les autres sociétés de distribution quand ils se retrouvent confrontés à des langues moins connues, mais ça me semble une démarche logique : se renseigner auprès de gens qui ont pu avoir d'autres films de ce genre-là, dans cette langue-là, ou auprès du labo qui peut parfois donner des conseils.

⁴ Massoumeh Lahidji est lauréate, pour le film *Une séparation*, de l'un des deux prix du sous-titrage 2011-2012 remis par l'ATAA.

⁵ Wild Side fait majoritairement de l'édition DVD et accessoirement de la distribution en salles.

D'une manière plus générale, comment choisissez-vous vos adaptateurs ? Y a-t-il une spécialisation : Untel est doué pour les jeux de mots, Untel connaît sur le bout des doigts un domaine particulier, etc. ?

Il y a une forme de spécialisation, qui tient parfois aux centres d'intérêt de la personne. Pour les films de genre, j'ai tendance à travailler avec Sylvestre Meininger, parce que c'est un fan de ce type de films. Je sais qu'il va saisir toutes les références culturelles et qu'il fera les recherches nécessaires parce que ça l'intéresse.

Pour *Le Discours d'un roi* et *Deux sœurs pour un roi* (*The Other Boleyn Girl*, Justin Chadwick, 2008), j'ai travaillé avec un duo d'adaptatrices, Marianne Savoye et Anne-Marie Thuot, qui sont passionnées par la royauté et par Jane Austen. D'autres traducteurs auraient certainement fait ça très bien, mais n'y auraient peut-être pas trouvé le même intérêt.

Je reconnais que j'ai tendance à travailler régulièrement avec les mêmes auteurs. Une fois qu'on a trouvé quelqu'un qui fait un travail satisfaisant et avec qui on s'entend bien, on s'y tient. Mais j'essaie aussi, de temps en temps, de me diversifier un peu et de ne pas travailler exclusivement avec les mêmes adaptateurs.

Parfois, il y a des adaptateurs habitués à un univers particulier : *Kaboom* (Gregg Araki, 2010), par exemple, était un film au langage très jeune. La production s'était renseignée et on lui avait recommandé Pascale Joseph⁶, parce qu'elle avait traduit des séries comme *The L Word* ou des films comme *Very Bad Trip* (*The Hangover*, Todd Phillips, 2009). Pour les jeux de mots et les expressions un peu pointues, on nous avait dit que Pascale était très bien. Ça peut se passer comme ça aussi quand on cherche une compétence spécifique.

Le fait qu'un adaptateur ait traduit les précédents films du même réalisateur peut-il jouer un rôle ?

Cela arrive, mais pas systématiquement. Le plus souvent, l'adaptateur qui a traduit le film précédent se manifeste quand il apprend que le nouvel opus du cinéaste qu'il suit arrive chez Wild Bunch. Dans ce cas, je regarde ce qu'il a fait sur les films précédents. Si c'est bien, il m'arrive de confier l'adaptation à un auteur avec lequel je n'avais jamais travaillé auparavant.

Cela peut aussi rassurer le réalisateur : un adaptateur qui suit un réalisateur depuis le début, ce n'est pas quelqu'un qui fait du travail à la chaîne. Quand il

⁶ Pascale Joseph est lauréate de l'autre prix du sous-titrage 2011-2012 remis par l'ATAA pour le film *Bon à tirer (B.A.T.)* (*Hall Pass*, Peter Farrelly, Bobby Farrelly, 2011).

s'agit de films qui font de bonnes entrées en VOST, la France est souvent un territoire fort. Il arrive donc que le réalisateur suive un peu les chiffres de ses films, voire qu'il aït, à l'occasion d'un festival, rencontré la personne qui fait ses sous-titrages. S'il a eu de bons échos, il recommande en quelque sorte son traducteur. C'est rassurant pour tout le monde, de se dire qu'on reprend la même équipe pour reproduire un succès.

A contrario, quand certains réalisateurs jugent qu'ils ne sont pas suffisamment applaudis à Cannes, ils mettent souvent cela sur le dos des sous-titres. Ainsi, *What Just Happened?*⁷, de Barry Levinson, a fait la clôture de Cannes 2008. Les sous-titres étaient très bien, mais comme les spectateurs ne riaient pas assez aux moments voulus par le réalisateur et qu'il a estimé qu'on ne l'avait pas suffisamment applaudi, il en a déduit que ça ne pouvait pas venir de son film, mais forcément des sous-titres.

Le producteur et le responsable de la postproduction nous ont réclamé les sous-titres après coup, pour les faire relire à un autre traducteur et faire des commentaires. On n'a jamais vu revenir une seule remarque.

Arrive-t-il que vous mettiez en contact l'auteur des sous-titres ou du doublage et le réalisateur ?

Non, c'est même assez rare. Si l'occasion se présente, lors d'un festival, on peut les mettre en relation. Parfois, il arrive qu'on transmette à la production des questions du traducteur parce que tout n'est pas toujours clair dans les dialogues. Mais dans ce cas, cela ne donne pas toujours lieu à un contact direct avec le réalisateur, c'est souvent un assistant ou un membre de l'équipe de postproduction qui assure le suivi des sous-titres.

Il y a toutefois des exceptions : quand on demande des précisions à Guillermo del Toro en vue de réaliser les sous-titres, c'est lui-même qui répond.

⁷ Le film n'est pas sorti en salles en France, mais en DVD, sous le titre *Panique à Hollywood*.

Les réalisateurs face à l'adaptation

Guillermo del Toro avait été assez mécontent des sous-titres anglais réalisés pour L'Échine du diable (El espinazo del diablo, 2001)⁸. Il avait suivi de près et co-écrit ceux du Labyrinthe de Pan (El laberinto del fauno, 2006).

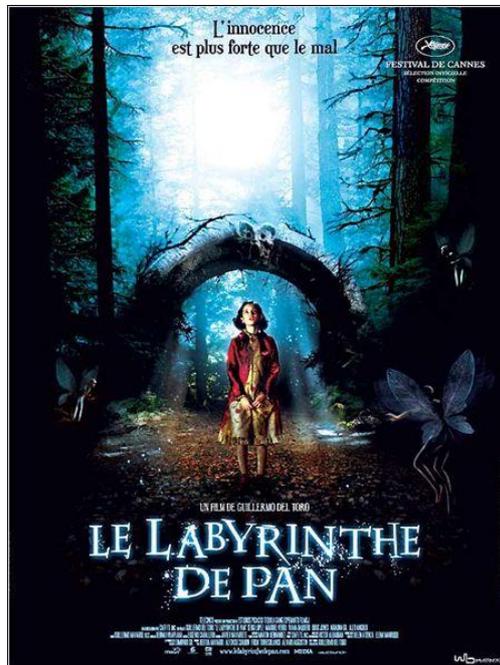
L'explication est sans doute là... Pour *Le Labyrinthe de Pan*, Wild Bunch s'est occupé à la fois des sous-titres anglais et des sous-titres français, pour la présentation à Cannes. C'est à cette occasion qu'on a échangé avec lui.

Comme les deux sous-titrages apparaissaient simultanément sur la copie, il fallait coordonner les deux pour que ce soit plus propre et plus joli. Le laboratoire de postproduction a parachevé le tout pour que tout soit bien en place. Dans un cas comme ça, on évite surtout qu'il y ait de trop gros écarts de sens entre les sous-titres anglais et les sous-titres français. Sans aller bien sûr jusqu'au faux sens, il peut arriver que l'adaptateur français fasse un choix, en se disant : « Dans cette réplique, c'est cet élément qui est important. » Si l'auteur anglais juge que c'est une autre idée qui est importante, mais qu'il n'y a matériellement pas la place de tout mettre dans le sous-titre, on s'efforce d'harmoniser les deux versions.

Pour Cannes, le repérage des sous-titrages anglais et français est le même ?

En l'occurrence, les deux versions avaient été faites dans le même laboratoire, le repérage était donc identique. Généralement, quand il y a de petits écarts, on s'efforce d'aligner le repérage des deux versions.

La largeur des sous-titres est moins grande en sous-titrage électronique [c'est-à-dire pour les sous-titres anglais projetés en « sous-titrage virtuel » sur la copie] qu'en sous-titrage classique [c'est-à-dire pour les sous-titres français gravés et incrustés « à l'ancienne » dans la copie par un processus physique et chimique]. De ce fait, il arrive que ce qui tient en



⁸ Heather Murphy, « Oscar noms not lost in translation - Del Toro, Inarritu learn importance of subtitles », *Variety*, 14 février 2007, article consultable sur : <http://www.variety.com/article/VR1117959519?refcatid=1043>.

une ligne en sous-titrage classique se retrouve sur deux lignes en sous-titrage électronique. On a donc fait en sorte que ça n'arrive pas dans *Le Labyrinthe de Pan*, pour éviter d'avoir deux sous-titres qui ne s'affichent pas de la même façon.

En revanche, bien que le repérage soit le même, à certains endroits, on a jugé que les dialogues n'étaient pas importants et jouaient davantage un rôle de bruit de fond. Le fait d'avoir des sous-titres sortait le spectateur de la scène et l'obligeait à lire le texte au lieu de se laisser happer par l'image.

Un exemple me revient à l'esprit : au début du film, quand Ofelia et sa mère, Carmen, arrivent en voiture, la petite fille voit la fée pour la première fois et la suit dans la forêt. Sur ces images, on entend encore de manière très présente les répliques de la mère qui insulte le chauffeur. Dans une version initiale du sous-titrage, ce passage avait été traduit. Lors de la simulation des sous-titres, il m'a semblé que c'était dommage : on lisait les sous-titres alors que le dialogue n'avait aucun intérêt, puisqu'on comprenait bien, au ton, que les personnages se disputaient. Il valait mieux accompagner la petite fille, avec ses yeux émerveillés sur la forêt, sur la fée... On a donc proposé à Guillermo del Toro de supprimer ces sous-titres. Puisqu'on le faisait pour les sous-titres français qui allaient être visibles en même temps que les sous-titres anglais, il fallait aussi les supprimer dans le sous-titrage en anglais.

Le cas s'est également présenté dans *Two Lovers* (James Gray, 2008). À un moment, Joaquin Phoenix fait un tour de magie à table. Autour de lui, on entend des conversations, qui étaient toutes sous-titrées initialement. Or pendant qu'il faisait son tour de magie – le truc de la cuillère molle – le sous-titre apparaissait juste devant la cuillère. On a donc proposé de ne pas traduire cette partie du dialogue, parce qu'il s'agissait d'ambiance.

Pourtant, en l'espèce, l'ambiance était très présente. La volonté du réalisateur était manifestement qu'un anglophone puisse suivre la conversation. Il s'agissait donc d'un vrai choix de notre part de décréter qu'on n'allait pas la sous-titrer. Quelqu'un qui voudrait suivre la conversation comme le spectateur anglophone, ne le pourrait pas. On a tranché, avec l'accord des producteurs de James Gray.

VO et VF : deux publics différents

Comment se passent les simulations et les vérifications ? Qui est présent ? Arrive-t-il que le réalisateur y assiste ?

Je n'ai jamais vu un réalisateur présent à une simulation. Il arrive qu'un réalisateur, même s'il n'est pas francophone, demande tout de même qu'on lui envoie les sous-titres, peut-être pour les faire relire par un ami. Mais généralement, on n'a pas de commentaires par la suite. Ils ont tendance à dire systématiquement

que c'est très bien ! Touchons du bois, c'est peut-être vrai... ou alors ils ne les lisent pas du tout !

Généralement, sont présents le simulateur ou la simulatrice, l'auteur des sous-titres, ainsi qu'un ou plusieurs représentants de Wild Bunch. Il peut arriver que Wild Bunch envoie plusieurs personnes, si elles ont le temps : le service marketing se déplace parfois, par exemple. Quand on s'occupe du sous-titrage d'un film en langue étrangère pour une société de production française, l'équipe de cette société peut être intéressée aussi. Si c'est la production française qui s'occupe des sous-titres, dans la mesure du possible, j'essaie de me manifester pour signaler que j'aimerais relire les sous-titres ou, encore mieux, être présent à la simulation.

Dans le cas des doublages, le directeur artistique est bien sûr présent, mais Wild Bunch s'efforce d'y assister aussi. Personnellement, pour les films dont je m'occupe, je m'y rends toujours. S'agissant des films pour lesquels on nous livre une version doublée, j'essaie d'y aller dans la mesure du possible, mais je suis souvent prévenu au dernier moment : je n'ai alors que les textes, ou je suis simplement convié à la double bande⁹. Il y a cependant toujours un responsable de postproduction qui supervise tout cela comme je l'aurais fait, et bien sûr, il y a un directeur artistique.

Y a-t-il parfois des demandes de coordination, d'harmonisation, entre les auteurs de doublage et de sous-titrage ? On pense toujours à l'harmonisation des tutoiements et des vouvoiements, mais faites-vous d'autres choix que vous communiquez aux auteurs ?

Pour les derniers films que Wild Bunch a fait doubler, le calendrier le permettant et les adaptateurs étant aussi compétents en sous-titrage qu'en doublage, j'ai fait appel à la même personne.

Mais dans mes expériences précédentes, ce n'était pas toujours le même auteur qui travaillait sur les deux adaptations. On communique parfois les sous-titres à l'auteur du doublage dans un deuxième temps, pour l'aider un peu ou pour qu'il s'assure qu'il n'y a pas de contresens. Comme je suis généralement présent à la vérification, je peux de toute façon m'assurer de cette cohérence.

⁹ La double bande est la dernière étape du doublage : après enregistrement, montage et mixage, un représentant du distributeur et du studio, ainsi que le directeur artistique, écoutent ensemble le mixage de la VF. C'est l'occasion d'apporter quelques ultimes modifications avant validation définitive et livraison de la version doublée. Avant l'avènement du numérique, cette opération mettait en jeu deux supports distincts : la bande image, sur pellicule 35 ou 16 mm, et la bande-son, sur piste magnétique. D'où l'appellation de « double bande », qui est restée malgré l'évolution des supports.

Dans certains films, il y a en revanche des mots inventés ou des termes très spécifiques qu'on harmonise. Dans *Land of the Dead* (George Romero, 2005), par exemple, il y a un camion baptisé le « Dead Reckoning ». Après réflexion, on a opté en français pour « Le Patrouilleur de la mort ». La consigne a été transmise aux deux auteurs, pour des questions de marketing.



Pour *Sin City* (Frank Miller et Robert Rodriguez, 2005), il y avait l'héritage de la bande dessinée. On a eu un débat sur le surnom d'un personnage, « mortelle petite Miho¹⁰ ». En bon français, on aurait dû employer « fatale » au lieu de « mortelle ». Mais c'est un personnage emblématique et récurrent de la BD, connu sous ce nom par tous les fans. Des sites web qui portent ce nom lui sont dédiés, par exemple. Pour des noms de ce type, on ne tient pas à se mettre à dos la communauté des fans ! Comme « mortel » est de toute façon employé un peu à tort et à travers aujourd'hui, j'ai demandé à l'auteur de reprendre ce nom qui figurait dans la traduction de la BD et qui était devenu comme un cri de ralliement des fans.

Pour en avoir discuté avec les adaptateurs, je sais qu'il arrive que des distributeurs demandent à l'auteur du sous-titrage de reprendre certaines répliques du doublage, quand un client juge une trouvaille particulièrement bonne, sur un terme ou un jeu de mots. Mais a priori, les spectateurs vont voir soit la VOST, soit la VF, pas les deux. Quand je donne des consignes, c'est donc vraiment pour des termes techniques ou spécifiques que l'on retrouve en dehors de l'adaptation elle-même. « Le Patrouilleur de la mort », c'était un nom qui pouvait figurer sur le site web du film, par exemple. Mais ça n'a pas grande importance à mes yeux de retrouver exactement le même jeu de mots dans les deux versions.

Histoires de titres

Parlons du choix des titres des films. Lady Vegas, par exemple, porte un titre très différent en anglais.

Oui, le titre original est *Lay the Favorite*, un terme technique des paris sportifs. C'est Isabelle Audinot, l'adaptatrice, qui m'a appris ce qu'il signifiait en faisant ses recherches sur l'univers du pari et des bookmakers. Cela consiste à parier

¹⁰ Dans la version originale : « *Deadly Little Miho* ».

contre le gagnant pour faire baisser la cote... c'est un peu compliqué, ce sont des histoires de bookmaker ! C'est d'autant plus compliqué que les paris ne fonctionnent pas de la même façon en France. En d'autres termes, le titre original n'était pas parlant pour le public français.

En anglais, c'est une expression consacrée. Certes, il faut connaître et le public ne visualise peut-être pas instantanément ce que cela désigne, mais il comprend qu'il s'agit de parier sur la défaite du favori.

On a cherché des traductions, mais aucune ne nous satisfaisait. *Lady Vegas, mémoires d'une joueuse* est le titre français du roman dont est adapté le film¹¹. On a gardé ce titre et ce sous-titre.



« On », c'est le service marketing ?

Chez nous, c'est le directeur de la distribution qui tranche, en dernier ressort. C'est l'équipe marketing qui réfléchit au titre, mais elle fait souvent participer à la réflexion le service technique ou la programmation. Dans certains cas, l'équipe marketing juge que c'est une bonne idée de conserver le titre original, mais l'équipe de programmation n'est pas du même avis. Au contact des exploitants, on se rend parfois compte que le titre ne « passe pas », qu'il y a un problème.

Prenons l'exemple de *Safe* : on a imaginé plusieurs titres, tels que « Sous haute protection » ou « Protection rapprochée », mais on basculait tout de suite dans la série B. Le film a été renommé plusieurs fois, mais les titres français qui n'étaient pas déjà pris ne nous convenaient pas. *Safe*, c'est le titre original, un jeu de mots

¹¹ Beth Raymer, *Lady Vegas - Mémoires d'une joueuse*, traduit de l'anglais par Maryse Leynaud, Paris, Florent Massot, 2010.

sur « sécurité » et « coffre-fort ». Même si tout le monde ne le comprend pas, même si certains le prononcent « saf », ce n'est pas difficile à dire.

Pour d'autres films, en revanche, on pensait que c'était une bonne idée de garder le titre original, mais la programmation nous en a dissuadés. Pour élargir le public du film et atteindre le nombre d'entrées que l'on souhaitait, par exemple, on ne pouvait pas conserver *We Own the Night*, il fallait traduire : *La Nuit nous appartient*.

Arrivederci amore, ciao (Michele Soavi, 2005) est un contre-exemple...

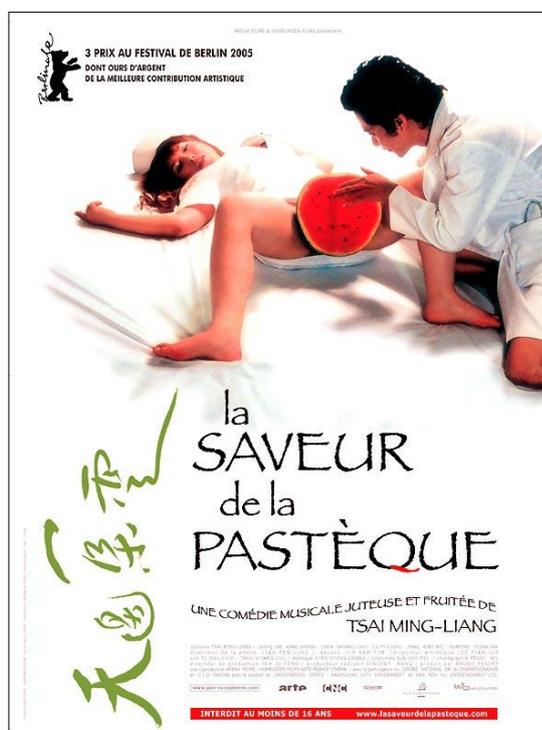
C'est vrai, on l'a gardé. Mais c'est un film qui sortait uniquement en VOST dans des salles art et essai, c'est le titre d'une chanson italienne et, de plus, tout le monde connaît les mots « arrivederci », « amore » et « ciao ». C'est parlant et facile à dire.

Arrive-t-il encore que le titre soit proposé ou imposé par la production de départ, comme cela se faisait à une époque ?

Non. Quand on choisit un titre, on le fait toutefois systématiquement valider par la production et il arrive qu'il y ait débat.

C'est arrivé pour un film de Tsai Ming-liang, dont le titre international était *The Wayward Cloud* (2005). Il était produit par une société française, si bien qu'il avait déjà un titre français quand nous l'avons racheté : *Un nuage au bord du ciel*. Je trouvais ça très joli et très poétique, mais le film avait un caractère assez sensuel, charnel, voire sexuel. Il restait typique du style de Tsai Ming-liang : très contemplatif, avec peu de dialogues et un rythme particulier. Mais il y avait dans ce film un côté comédie musicale qu'il n'y a pas dans les autres, ainsi que ce côté très sexuel.

Nous avons délibérément choisi d'être un peu plus racoleurs et de ne



pas conserver le titre original. La photo que nous avons retenue pour l'affiche provenait de la première scène du film : un tournage de film pornographique, lors duquel un acteur se retrouve face à une actrice habillée en infirmière, qui a une demi-pastèque coincée entre les jambes. Le cliché a été épuré, nous avons supprimé tous les autres éléments autour, ajouté un fond blanc et un lettrage « asiatisant ». Pour l'accompagner, nous avons choisi après réflexion *La Saveur de la pastèque*, qui était plus en accord avec l'image. Si nous avions gardé *Un nuage au bord du ciel* avec cette affiche, il y aurait eu un décalage.

Dans le cas d'un titre contenant un jeu de mots ou une référence particulière, vous arrive-t-il de demander une proposition de titre au traducteur ?

C'est arrivé que l'on demande une idée à l'auteur du doublage ou du sous-titrage, soit pour le titre, soit pour les « catchlines » qui figurent sur l'affiche ou dans les bandes-annonces. On ne retient pas systématiquement sa proposition, mais il participe à cette réflexion et nous donne des pistes, ce qui nous permet de plancher ensemble ensuite.

Comment le titre de Tucker et Dale fightent le mal (Tucker & Dale vs Evil, Eli Craig, 2010) a-t-il été trouvé ?

On s'est beaucoup interrogés pour ce film. En version originale, le titre est *Tucker & Dale vs Evil*. C'est beaucoup plus simple, mais on ne pouvait pas le conserver, car « versus » et « evil » ne sont pas très parlants. « Tucker et Dale » tout court, ça tombait un peu à plat, tout comme « Tucker et Dale contre le mal ». À force de réfléchir, on a cherché des expressions utilisées par les jeunes et on a pensé à « on se fight ». C'était dans l'esprit du film, qui est une comédie très second degré. On voulait jouer sur ce côté un peu potache dans le marketing. On a donc choisi « fightent le mal », en conjuguant « fight ».

Je pense qu'on a atteint l'objectif visé avec ce titre. Beaucoup de gens ne l'ont pas du tout, du tout apprécié, mais comme ils se manifestaient pour le dire, ça faisait tout de même parler du film. Et beaucoup ont trouvé ce titre très sympa et très osé, parce qu'il essayait de sortir un peu des sentiers battus, des titres assez calibrés que l'on trouve habituellement dans les films de genre.

Pour *Land of the Dead*, il n'y a pas eu de choix français ?

Le film date de 2005, on était encore en rodage. Mais la question s'est posée, c'est la raison pour laquelle l'affiche porte en sous-titre « Le Territoire des morts ». Les caractères sont plus petits que ceux du titre, mais c'est tout de même bien lisible : la traduction apparaît donc. Quand on discutait du film avec certains exploitants qui n'arrivaient pas à prononcer « *Land of the Dead* », on parlait plutôt du « Territoire des morts », et l'association était faite.

Du reste, les distributeurs qui ont sorti les épisodes suivants ont aussi conservé les titres anglais : *Diary of the Dead* et *Survival of the Dead*.



La qualité a un prix

Qu'en est-il du budget consacré à l'adaptation ? Comment est-il décidé ?

On me dit toujours que c'est trop cher ! Je fais le maximum pour avoir tout de même un budget qui me permet de rémunérer correctement les auteurs et au final, je crois qu'on arrive à obtenir des sous-titrages et des doublages de qualité. En tout cas, je n'ai jamais eu de remarque négative en interne et les échos extérieurs sont habituellement bons. Si on sabrait dans le budget, ce serait au détriment de la qualité.

En ce qui concerne la prestation des laboratoires de doublage ou de sous-titrage, le tarif est standardisé et dépend du nombre de bobines et de sous-titres. De la même façon, le tarif de l'auteur est un tarif à la bobine ou au sous-titre. Sauf cas particulier – et j'en ai eu très peu – c'est ce prix, un point, c'est tout.

Dans le cas d'un petit film pour lequel j'ai très peu de budget, s'il y a énormément de sous-titres, on essaie de se mettre d'accord avec l'auteur, parce que le poste « sous-titrage » risque d'être disproportionné. On lui demande alors un petit effort, parce qu'on a tout de même envie de travailler avec lui et d'obtenir un résultat de qualité. Mais ce genre de cas est rarissime. Pour le sous-titrage, c'est mathématique : le nombre de sous-titres dépend des dialogues du film.

Pour les doublages, le choix des comédiens est-il délégué aux directeurs artistiques, ou est-ce Wild Bunch qui s'en charge ?

On commence par choisir un studio de doublage. Ils sont nombreux, plus encore que les labos de sous-titrage, si bien que depuis quelque temps, j'interroge plusieurs sociétés en passant par des appels d'offres. On sélectionne notre prestataire en fonction du prix, de la promesse qualitative qui va avec et parfois aussi de l'équipe qu'il nous propose.

Ensuite, il y a généralement trois points que l'on détermine ensemble, le prestataire et moi : premièrement, l'auteur. Maintenant que je connais un peu plus d'auteurs qui font du doublage, j'ai tendance à en proposer un moi-même et si mon choix ne convient pas, on en discute.

Deuxièmement, le directeur artistique. J'émet des suggestions, mais j'écoute aussi celles du studio de doublage, parce que j'en connais moins. Parfois, pour un film un peu particulier, ils savent qu'Untel ou Untel serait bien. Parfois aussi, on prend le directeur artistique « maison ». Quand on travaille avec Alter Ego, par exemple, on sait qu'Hervé Icovic va diriger le doublage. Il est connu pour être très bon sur les films un peu compliqués, qui nécessitent de sortir des sentiers battus. C'est avec lui qu'on a doublé *Le Discours d'un roi* et il a fait appel à des comédiens de théâtre, qui n'étaient donc pas spécialisés dans le doublage. Mais connaissant l'expérience d'Hervé en doublage, je savais qu'il saurait obtenir un très bon jeu tout en garantissant la synchro des répliques.

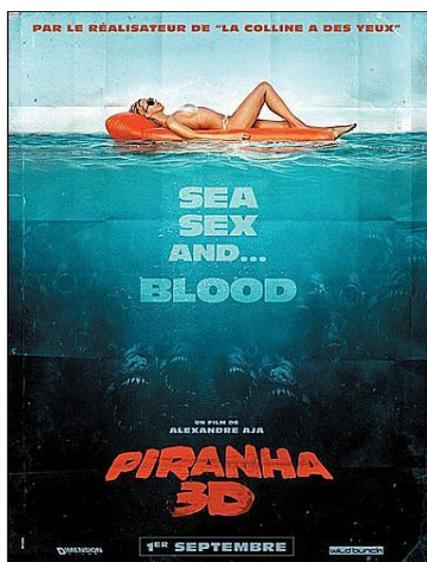
Le troisième poste sur lequel on se met d'accord est celui de l'ingénieur son, pour le mixage.

La discussion sur les comédiens vient dans un deuxième temps. On en parle avec le studio de doublage et le directeur artistique qui ont été retenus. Il peut y avoir débat, par exemple, sur le fait de choisir ou non la voix « officielle » d'un comédien. Il peut aussi arriver qu'il n'y ait pas de voix attitrée ou qu'il y en ait plusieurs, ou encore que le directeur artistique propose un autre comédien, etc. En cas de doute, on peut demander des essais de voix. J'en faisais beaucoup au début parce qu'on distribuait de plus petits films avec des acteurs moins connus. Maintenant, c'est peut-être le hasard, mais les voix s'imposent davantage comme des évidences et je fais peut-être plus confiance aussi aux directeurs artistiques, que je connais mieux. En outre, les essais de voix ont un coût : il faut payer l'auditorium d'enregistrement, les comédiens et le directeur artistique qui vient les diriger.

En résumé, on discute généralement de quatre ou cinq rôles-clés. La distribution des petits rôles et des ambiances est laissée à la discrétion du directeur artistique.

Vous arrive-t-il d'avoir des retours de spectateurs sur les traductions ?

Il est rare qu'on en reçoive directement. En revanche, on regarde un peu les forums (ceux d'Allociné, par exemple) pour voir ce qui se dit du film d'une manière générale : si la promo prend, si les gens aiment ou pas, etc. C'est un outil précieux pour avoir un retour du public auquel on s'adresse, mais sur Internet, les gens se manifestent plutôt pour râler que pour dire du bien, et ce n'est pas spécifique au cinéma ! Il y a toujours des gens pour dire : « Le doublage va être nul, il faut vraiment voir ce film en VO », alors que le doublage n'est même pas fait et les sous-titres non plus.



Il est arrivé – rarement – qu'on ait de bons retours sur la VF ou sur les sous-titres, et ça fait toujours plaisir. Il y a trois cas qui m'ont marqué. D'abord, celui de *Piranha 3D* (Alexandre Aja, 2010) : le réalisateur nous avait fortement recommandé un directeur artistique et un auteur de doublage en qui il avait confiance. Dans un tel cas, si les personnes recommandées peuvent convenir, on évite d'aller au conflit et on fait appel à elles. Lors de la projection de presse, le matériel avait du retard et on n'avait pas pu préparer un sous-titrage 3D dans les temps. La projection avait lieu dans une grande salle du Publicis et rassemblait les journalistes, les partenaires du film, les gens de la promo, etc. On leur a donné le choix entre la version doublée en 3D ou la version sous-titrée en 2D. Choix cornélien ! Habituellement, les journalistes ne voient jamais la version doublée, mais pour une fois, plusieurs articles consacrés au film ont noté que la VF fonctionnait bien et était dans l'esprit du film. Il y avait eu un gros travail d'adaptation, le dialoguiste (Marc Saez) s'était un peu lâché par moments, sans s'affranchir complètement de la VO, bien sûr, mais en donnant une vraie personnalité à la VF. On avait aussi, par exemple, repris la voix de Pierre Hatet, qui double Christopher Lloyd dans le rôle du Doc de *Retour vers le futur*, lequel a aussi un petit rôle de scientifique un peu fou dans *Piranha 3D*. Ces petits détails ont également plu aux journalistes qui ont vu le film en VF.

Le deuxième cas, c'est *Kaboom*. Le lendemain de la projection cannoise, *Libération* a publié un long article¹² disant que le film était très bien, que les dialogues faisaient mouche et étaient « correctement traduits ». On ne peut pas dire qu'ils

¹² Gérard Lefort, « Araki, bi en tête », *Libération*, 17 mai 2010. Article consultable sur : <http://www.ecrans.fr/Araki-bi-en-tete,9902.html>

aient porté les sous-titres aux nues, mais je n'avais jamais vu ça dans un titre de presse quotidienne nationale.

Le troisième, c'est *Safe*. Il y a eu un long article sur le site *Écran large* consacré à la VF du film¹³. Comme il avait un côté très années 1980, on avait joué sur cet aspect. Certains journalistes ont noté cet effort et en ont parlé. Comme on n'a généralement que des retours négatifs, ça fait toujours plaisir, quand il y a des gens pour applaudir le travail du distributeur.

Le sous-titrage 3D dynamique, un exercice délicat

Est-ce que la 3D peut jouer sur le texte des sous-titres ?

Le cas ne s'est pas présenté pour l'instant. Mais quand on a commencé à travailler sur *Piranha 3D*, l'équipe nous a prévenus que s'il y avait des sous-titres un peu longs et compliqués, il faudrait peut-être les couper en deux dans certains cas, pour préserver le confort de lecture. Ou les modifier un peu pour mieux pouvoir les placer en hauteur dans le cas d'un effet de jaillissement au premier plan.

Plus généralement, que change la 3D pour les sous-titres ?

L'image est en relief, avec une profondeur de champ, si bien qu'à chaque plan, l'œil doit faire le point sur un autre niveau de profondeur principal. Il faut donc placer le sous-titre à un niveau confortable pour la lecture : s'il est trop en avant, par exemple, et que l'œil a besoin de faire le point différemment pour le sous-titre et pour le reste de l'image, ça devient vite très fatigant.

Concrètement, une fois que les sous-titres sont faits, nous les envoyons à un labo spécialisé dans la 3D, qui réalise le placement des sous-titres. Il existe des logiciels qui calculent la profondeur de champ et proposent automatiquement un « préplacement », mais le reste du travail est laborieux et se fait sous-titre par sous-titre. Il faut vérifier, avec des lunettes 3D, si le placement est confortable. Parfois, quand il y a des effets de jaillissement qui donnent déjà l'impression de « sortir » beaucoup de l'écran, il ne faut pas que le sous-titre soit encore plus en avant. C'est la raison pour laquelle les sous-titres 3D sont parfois un peu décalés, pour ne pas percuter un élément en mouvement ou créer une aberration de profondeur pour l'œil.

¹³ Simon Riaux, « Hommage à *Safe*, le doublage le plus balèze de l'année », publié sur www.ecranlarge.com le 14 juin 2012, consultable sur : <http://www.ecranlarge.com/article-details-23110.php>

Mais ce n'est qu'un premier niveau de sous-titrage 3D. Ce qui se fait de plus en plus souvent – et c'était le cas pour *Piranha 3D* – c'est du sous-titrage 3D dynamique. On y a recours en particulier pour les bandes-annonces, mais aussi quand un sous-titre passe un changement de plan, ou quand les comédiens se déplacent dans le plan et que l'œil est obligé de les suivre : il faut alors que le sous-titre se déplace en même temps pour rester dans le champ visuel, au bon niveau. Ou encore en cas de champ/contrechamp : si le sous-titre passe le plan, il faut ménager une transition pour ne pas gêner l'œil.

Vous pouvez faire l'expérience pendant une projection 3D : quand on retire les lunettes, l'image apparaît généralement en double. Le sous-titrage apparaît lui aussi en double, et on voit les deux lignes de sous-titres qui se déplacent, marquant les changements de profondeur de plan.

Le sous-titrage 3D dynamique est donc un exercice délicat. L'œil ne le perçoit pas, tout est fait pour que le spectateur ne se rende pas compte que le sous-titre se déplace. Le sous-titre reste confortable, lisible sans difficulté.

De plus, l'intégration d'un tel sous-titrage dans une version 3D prend du temps. Pour un film « simple », il faut déjà compter une à deux semaines pour obtenir un sous-titrage 3D correct. En l'occurrence, le sous-titrage de *Piranha 3D* était particulièrement compliqué parce qu'il y avait beaucoup d'effets de jaillissement. Il a été fait en six jours par deux spécialistes qui étaient des passionnés et faisaient chacun des journées de quinze ou seize heures. On a été invités à faire une projection-test un soir à 22h30 avec l'un d'eux. Il était tout seul dans sa salle de projection, j'étais un peu gêné qu'il soit obligé de travailler si tard pour respecter nos délais, mais ça n'avait pas l'air de le déprimer, il trouvait ça passionnant. C'est ce qui me plaît dans les métiers du cinéma de manière générale : on croise beaucoup de passionnés qui ne comptent pas leurs heures, ni leur énergie.

Propos recueillis par Samuel Bréan et Anne-Lise Weidmann
à Paris, le 25 août 2012

De l'écrit à l'écran : le sous-titrage d'*Anna Karénine*

Isabelle Audinot est adaptatrice depuis 1988. À son actif, quelque 200 films en anglais et en italien sous-titrés pour le cinéma et la télévision, mais aussi des doublages, depuis 2007. Ces dernières années, on a pu voir ses sous-titres dans les films de Michael Moore et de James Gray (dont elle a également cosigné le doublage), et tout récemment dans *Projet X* (*Project X*, Nima Nourizadeh, 2012) ou *Lady Vegas – Les Mémoires d'une joueuse* (*Lay the Favorite*, Stephen Frears, 2012).

Elle relate pour *L'Écran traduit* comment elle a sous-titré de l'anglais *Anna Karénine*, l'adaptation du roman de Tolstoï réalisée par Joe Wright et sortie en France en décembre 2012 (le film est distribué par Universal Pictures International France ; la version doublée est signée Linda Bruno).

Résumé du film :

Saint-Petersbourg, 1874. Anna Karénine, jeune femme de la haute société, est mariée à un haut fonctionnaire, avec qui elle a eu un fils. Lors d'un voyage à Moscou chez son frère Oblonski, elle fait la connaissance du fringant comte Vronski. Ils entament une liaison qui choque l'aristocratie et provoque la déchéance sociale d'Anna. Elle abandonne mari et enfant pour vivre sa passion avec Vronski, une passion dont l'issue sera tragique.

Parallèlement, le film suit le destin de Levine, un propriétaire terrien idéaliste et éperdument amoureux de Kitty, la jeune sœur de l'épouse d'Oblonski. Après avoir essuyé un refus, il obtient sa main et l'emmène vivre une vie paisible à la campagne.

Comment avez-vous été amenée à sous-titrer Anna Karénine ? Comment s'est organisé votre travail ?

Il se trouve que j'avais lu *Anna Karénine* en février 2012, dans l'édition Livre de poche traduite par Jean-Wladimir Bienstock et publiée initialement en 1906. Je venais de terminer la lecture de *Guerre et paix*, il m'a semblé que c'était une bonne manière de continuer, et la sortie annoncée du film m'a motivée. Universal m'a confié le sous-titrage de l'adaptation cinématographique à l'été. Le repérage, fait par le laboratoire Titra Film, m'a été envoyé fin août. J'ai eu un mois pour sous-titrer le film, ce qui est un bon délai. Il comporte environ 1 200 sous-titres.

Ce n'est pas excessif pour une œuvre de plus de deux heures, je m'attendais à davantage de scènes dialoguées.

Après avoir vu le film, j'ai relu le roman, cette fois dans l'édition Folio, traduite par Henri Mongault et parue en 1935, car Myriam Peyre, la directrice technique d'Universal, qui avait entendu une bonne émission de radio consacrée au roman qui s'appuyait sur cette version¹, nous avait demandé, à l'auteur du doublage et à moi-même, de nous y référer. Puis j'ai constitué un fichier Word rassemblant les passages de l'œuvre repris dans le film : le roman est touffu et fait environ mille pages, si bien que bon nombre de scènes ne figurent pas dans l'adaptation.

J'avais déjà sous-titré des films inspirés de bandes dessinées, notamment *Tamara Drewe* (Stephen Frears, 2010) et *Sin City* (Frank Miller et Robert Rodriguez, 2005)², mais c'était la première fois que je me plongeais dans l'adaptation d'un classique étranger.

Le sous-titrage et le doublage ont été écrits en parallèle. On nous a demandé de coordonner notre travail et de comparer nos versions au fur et à mesure. Cela se fait de plus en plus et c'était justifié sur ce film, parce qu'il y avait beaucoup de problèmes communs tels que la translittération des noms russes ou les choix en matière de tutoiement et de vouvoiement. Nous avons donc échangé de nombreux courriels et discuté de plusieurs points sensibles en vue d'harmoniser nos adaptations à certains égards. C'était intéressant : cela m'a obligée à me poser encore plus de questions que d'habitude et à m'interroger sur les raisons de mes choix pour pouvoir les défendre. Par ailleurs, j'ai assisté à la vérification du doublage avec Linda Bruno.

D'un point de vue technique, y a-t-il eu des problèmes particuliers au niveau du repérage ou du découpage des sous-titres ?

Je retouche toujours un peu le repérage. C'est difficile pour le repéreur d'imaginer comment vont être traduits les dialogues. Quand on fait le repérage soi-même avant de traduire, on a déjà une idée de ce qu'on va écrire, mais repérer pour quelqu'un d'autre, c'est différent. Mais en l'occurrence, je n'ai pas modifié grand-chose, car le repérage était plutôt bon. De toute façon, le rythme des sous-

¹ « Ça peut pas faire de mal », émission produite par Guillaume Gallienne et diffusée initialement sur France Inter le samedi 10 décembre 2011, consultable sur <http://www.franceinter.fr/emission-ca-peut-pas-faire-de-mal-anna-karenine-de-leon-tolstoi>.

² La bande dessinée *Tamara Drewe*, de Posy Simmonds, a été publiée entre 2005 et 2007 au Royaume-Uni dans le *Guardian* et traduite en France par Lili Sztajn (Denoël, 2008). *Sin City*, de Frank Miller, est une série en sept tomes parue entre 1991 et 2000 aux États-Unis et publiée en France chez Vertige Graphic et Rackham (traduction de Lorraine Darrow).

titres était très rapide en raison des innombrables changements de plan, ce qui laissait peu de marge de manœuvre.

Dans certaines scènes un peu mouvementées, j'ai dû réunir certaines répliques pour faire des sous-titres en forme de dialogue sur deux lignes, afin de gagner en clarté, mais j'essaie d'en faire le moins possible, je trouve ça confus.

Quelques passages ont été délicats, comme cette longue tirade que prononce Levine lors d'un dîner : « *To admire another man's wife is a pleasant thing, but sensual desire indulged for its own sake is greed, a kind of gluttony, and a misuse of something sacred which is given to us so that we may choose the one person with whom to fulfill our humanness.* » En général, j'essaie d'éviter les phrases qui courent sur cinq sous-titres d'affilée, mais il arrive qu'on ne puisse pas mettre de point, s'il n'y a pas de temps mort. C'était le cas ici, la phrase est prononcée d'un trait. Je n'aime pas mettre des points là où il n'y en a pas dans la manière de jouer de l'acteur, parce que cela arrête la lecture. J'ai fait mon possible pour que cette suite de sous-titres soit bien claire, en regroupant les mots qui allaient ensemble et en évitant que les coupes perturbent la compréhension. Cela donne en définitive :

1) Admirer la femme d'autrui

est plaisant,

2) mais le désir comme fin en soi

est de l'avidité,

3) un péché de gourmandise,

4) une corruption de l'élan sacré

5) qui nous guide vers l'être aimé

pour révéler notre humanité.

Comment se sont faits les choix concernant le tutoiement et le vouvoiement entre les personnages ?

Dans la traduction française du roman, le recours au tutoiement et au vouvoiement fluctue selon que les personnages se parlent en privé ou en société, selon qu'ils se disputent ou sont en bons termes. Je ne suis pas allée voir ce qu'il en était dans la version originale du roman, mon russe n'étant pas assez bon pour que je puisse me faire une idée d'ensemble de l'œuvre (je n'ai étudié cette langue que cinq ans, au lycée et à la fac), mais j'ai supposé que les éditions françaises suivaient fidèlement le russe, puisque c'est une langue où la distinction entre « tu » et « vous » existe.

Dans certains cas, l'auteur du doublage et moi-même n'avions initialement pas fait les mêmes choix en matière de tutoiement et de vouvoiement, il a donc fallu trouver un terrain d'entente. En sous-titrage, il est difficile de faire des allers et retours incessants entre « tu » et « vous », surtout dans un film qui comporte beaucoup de personnages aux relations multiples. En doublage, au contraire, le passage du « tu » au « vous » est facilité par le jeu des comédiens, qui peuvent l'accompagner en mettant le ton. À l'écrit dans des sous-titres, un tel changement saute aux yeux et peut amener le spectateur à se demander s'il a bien suivi l'intrigue et pourquoi les personnages se tutoient ou se vouvoient soudainement.

Les rapports entre Anna Karénine et son mari, par exemple, dégénèrent assez rapidement dans le film. On a donc décidé qu'à partir du passage où elle lui annonce son départ, ils se vouvoieraient jusqu'à la fin et ne repasseraient jamais au « tu ».

En revanche, lorsque Vronski et Anna se disputent peu avant leur rupture, ils se vouvoient, mais ils repassent au tutoiement dans leurs derniers échanges.

Il y a aussi le cas du prince Oblonski : au début du roman, un paragraphe le décrit comme un homme aimable et jovial qui s'entend très bien avec tout le monde, y compris avec ses sous-fifres à son travail. Dans les faits, il tutoie la plupart de ses interlocuteurs. Cependant, le roman ne comprend aucune scène entre lui et sa belle-sœur Kitty, alors que le film en invente une. Il m'a semblé qu'ils devaient se tutoyer, de par leurs liens de parenté mais aussi parce que Kitty est très jeune et qu'Oblonski est un personnage chaleureux. En la matière, même quand le film s'en écarte, le roman donne des indices.

Pour la translittération des noms russes, on vous a donc demandé de vous appuyer sur la traduction d'Henri Mongault ?

Le script que l'on m'a remis était de bonne qualité, mais la transcription des noms propres est de toute façon différente en anglais et en français. Le nom d'un

personnage secondaire était orthographié « Chirkov » en anglais, par exemple, ce qui suppose un son *tch* en début de mot. Après recherches, j'ai vu que ce nom commençait en fait par un son *ch* dans la version originale en russe du roman. Je ne voyais donc pas l'intérêt d'écrire « Tchirkov », même si cela n'avait pas une grande incidence dans le film.

La translittération des noms russes pose de vrais problèmes : il existe une norme internationale en la matière, mais elle est très peu employée et ne correspond pas aux usages français³. En sous-titrage, il faut que les spectateurs puissent lire et reconnaître les noms instantanément, il est donc impossible d'appliquer cette norme. Alexei en version originale est ainsi devenu Alexis, puisque c'est son nom dans la traduction du roman. Mais les choix d'Henri Mongault ne sont pas toujours évidents à déchiffrer rapidement non plus : le nom du prince et de la princesse « Shcherbatsky » dont il est question dans la version originale du film s'orthographie « Stcherbatski » dans la traduction Folio du roman et, désormais, dans les sous-titres français.

Y a-t-il des moments où vous vous êtes éloignée des partis pris de traduction du roman ?

C'est arrivé à plusieurs reprises. Parfois, il s'agissait d'une simple question de style, comme dans la scène où Anna Karénine déclare à Kitty avec nostalgie : « *Oh, to be your age again, surrounded by that blue mist!* » Cette réplique figure dans le roman et l'expression correspondant à « *blue mist* » est « brouillard bleuâtre » chez Henri Mongault. Il m'a semblé que cette formule était datée et portait une connotation négative, alors qu'Anna regrette au contraire ses jeunes années. Dans les sous-titres, c'est devenu : « Quel bel âge que le vôtre ! On voit tout à travers une brume bleutée. »

³ Hélène Henry, « Translittérer en caractères latins : Cyrille chez les Romains », *TransLittérature*, n° 26, hiver 2004, p. 53-56 : « Il existe pourtant, depuis 1995, une norme de translittération internationale (la norme ISO 9) qui permet une mise en équivalence lettre à lettre du cyrillique et du latin. (...) Ce système parfaitement rigoureux comporte deux inconvénients :

1) Il est encore relativement peu usité, et son usage semble être circonscrit à des contextes savants (thèses, bibliographies, etc.). Il est bien difficile de demander aux éditeurs de tous les pays de s'unir pour transcrire *Živago* là où les uns ont l'habitude de donner *Jivago*, les autres *Zhivago*, les troisièmes *Schivago*... Quant à *Puškin*, il est, il faut l'avouer, difficilement acclimatable chez nous, où il existe (je cite Philippe Mennequier) « une translittération française assez bien codifiée. » (...)

2) Il s'agit, en effet d'une « translittération » (qui se limite à la dimension graphique et propose un équivalent lettre à lettre) et non pas d'une « transcription » capable, en principe, de prendre en charge la dimension sonore du signe linguistique, c'est-à-dire de rendre compte de la prononciation. » (article consultable sur : http://www.translitterature.fr/media/article_437.pdf)

De la même façon, la traduction d'Henri Mongault utilise fréquemment le verbe « causer », qui s'employait couramment autrefois, mais paraît aujourd'hui soit très vieilli, soit très familier. Quand Betsy vient au chevet d'Anna, vers la fin du film, j'ai donc opté pour « J'ai trop bavardé », alors que le roman indiquait « J'ai assez causé » à cet endroit.

Bien souvent, j'ai aussi noté des glissements de termes entre le roman et le film. Un exemple : dans une scène, le personnage de Levine va voir son frère, qui vit avec une ancienne prostituée ramenée d'une maison de passe. Levine se montre très bienveillant avec elle : il la vouvoie dans le roman et l'appelle « *madam* » dans la version originale du film. Son frère le reprend et lui dit, dans le roman : « Mais ne lui dis pas *vous*, ça lui fait peur. Personne, à part le juge de paix qui l'a jugée lorsqu'elle voulait partir de la maison de tolérance, ne lui a dit *vous*. » En russe et dans la traduction anglaise que j'ai consultée⁴, c'est ce même terme de « juge de paix » qui est utilisé (respectivement « *мировой судья* » et « *justice of the peace* »). Mais dans le film, cette réplique devient : « *Don't talk to her like that. You sound like a magistrate* », ce qui apporte une nuance. Il m'aurait semblé incongru de traduire « *magistrate* » par « juge de paix » dans les sous-titres, puisque les dialogues du film ne correspondaient pas à cet endroit à ceux du roman.

Il y a aussi le cas intéressant du mot « fardeau »...

Dans le roman, il apparaît lors d'une scène où le commandant de Vronski lui donne son avis sur sa liaison avec Anna Karénine :

« Vois-tu [...], dans la carrière d'un homme, la femme est toujours la grande pierre d'achoppement. Il est difficile d'aimer une femme et de rien faire de bon. Le mariage seul permet de ne pas être réduit à l'inaction par l'amour. Comment t'expliquer cela ? continua Serpoukhovskoï en cherchant une de ces comparaisons dont il était amateur... Ah ! voilà ! Suppose que tu portes un *fardeau* : tant qu'on ne te l'aura pas lié sur le dos, tes mains demeureront embarrassées. C'est ce que j'ai éprouvé en me mariant : mes mains sont tout à coup devenues libres. Mais traîner ce *fardeau* sans le mariage, c'est se vouer fatalement à l'inactivité. Regarde Mazankov, Kroupov... Ce sont les femmes qui ont à jamais compromis leur carrière⁵. »

Ce qui est intéressant, c'est que le mot « fardeau » figure tel quel, en français, dans le texte russe (et dans sa traduction en anglais).

⁴ Lev Tolstoy, *Anna Karenina*, traduction de Constance Garnett publiée en 1901 et consultable en ligne sur de nombreux sites.

⁵ Léon Tolstoï, *Anna Karénine*, tr. du russe par Henri Mongault, Paris, Gallimard, 1952, p. 348.

Dans le film, la scène est assez différente. C'est le frère de Vronski qui le met en garde : « *Alexei, we're brothers, so don't take offense. Getting married puts the pack on your back. It leaves your hands free for, for climbing the ladder. Getting serious about a married woman is like carrying your pack in your arms.* »

Le début de la tirade, qui décrit la femme comme la grande pierre d'achoppement dans la carrière de l'homme, a disparu. Il en va de même du terme « fardeau », qui donnait l'idée de quelque chose de pénible et d'écrasant pour celui qui le porte. À la place, on a le mot « *pack* » qui donne un sens différent à la scène : c'est un terme pratique, un terme de militaire, d'ailleurs, le frère de Vronski est lui aussi un militaire. Et c'est surtout un terme beaucoup moins connoté que « fardeau ». Son frère lui explique simplement qu'une femme est un « *pack* » qu'il faut se caler sur le dos pour avoir les mains libres et grimper à l'échelle sociale, mais le côté pesant du fardeau a été gommé. Voilà pourquoi je n'ai pas repris ce mot. Dans les sous-titres, c'est devenu : « Alexis, tu es mon frère, alors, ne te froisse pas. Se marier, c'est mettre son paquetage sur le dos. On a les mains libres pour grimper à l'échelle. Avec une femme mariée, on a les mains encombrées. »

Plus globalement, en quoi le film s'éloigne-t-il du roman et quelles sont les répercussions sur la traduction ?

On le voit avec l'exemple du « fardeau », ce film est une adaptation assez moderne du roman, plus favorable aux femmes. Il s'agit tout de même d'un film réalisé en 2012 d'après une œuvre écrite au XIX^e siècle et traduite en 1935 : on ne peut pas se permettre de calquer les sous-titres sur la traduction d'Henri Mongault. Bien sûr, si l'on retraduisait aujourd'hui le roman *Anna Karénine*, il faudrait tenir compte du fait qu'il date de la fin du XIX^e siècle. Mais un réalisateur qui crée une nouvelle œuvre a plus de liberté et, en l'occurrence, le scénariste, Tom Stoppard, a beaucoup actualisé le roman. À un moment, par exemple, Anna Karénine se voit proposer des sorbets et répond : « Je préfère essayer une cigarette. » Cette réplique n'est pas dans le roman et dénote une certaine modernité. Le film dit des choses sur le couple et sur la place des femmes qu'on ne pouvait pas dire au XIX^e siècle, ce qui oblige à peser soigneusement la traduction de chaque terme. C'est d'ailleurs ce qui me guide : pourquoi ? Pourquoi ce mot et pas un autre ? Pourquoi cette scène ? C'est toujours mon point de départ.

Dans le même ordre d'idées, la princesse Betsy déclare à Anna lors d'une réception : « J'admire toujours la netteté d'expression de votre mari [...] : les questions les plus transcendantes me deviennent accessibles quand il parle⁶. »

⁶ *Ibid.*, p. 160.

Dans le film, cette réplique est très différente : « *His opinions are all wrong but he talks so brilliantly he wins every argument.* » Le sens est complètement renversé, Karénine est plutôt présenté comme un idiot. C'est devenu dans les sous-titres français : « Il raisonne de travers mais c'est un orateur convaincant. »

Cette version filmée appuie sur la culpabilité des hommes et les raille davantage que le roman. Cela donne des pistes pour traduire certaines répliques. Dans une scène du film, Anna exprime sa crainte qu'on lui retire son fils si elle quitte son mari : « *I would never see my son again. The laws are made by husbands and fathers.* » Cette dernière phrase ne présente pas de difficulté particulière, si ce n'est que je n'avais droit qu'à 21 caractères (espaces compris) pour la sous-titrer ! J'ai donc choisi d'écrire : « Les hommes font les lois. » C'est un raccourci par rapport à la réplique originale, et la formulation à la voix active est plus abrupte en français qu'en anglais, mais cela va à mon avis dans le sens de ce que je viens d'évoquer, c'est-à-dire que le film épouse plutôt le point de vue des femmes et est moins à charge contre Anna que le roman.

De fait, certaines répliques sont très directes, comme dans cette scène où la belle-sœur de Vronski déclare qu'elle ne rendra plus visite à Anna et commente sa conduite : « *I'd call on her if she'd only broken the law. But she broke the rules.* » Pour moi, cette dernière phrase est à prendre très littéralement : elle a vraiment enfreint les règles de la bonne société, qui permettent de tout faire du moment qu'on ne se fait pas prendre et que la chose ne devient pas officielle. Cela m'a beaucoup fait penser à *La Règle du jeu*, de Renoir (1939), et j'ai tenté de restituer cet aspect en français : « J'irais si elle n'avait fait que violer la loi, mais elle a enfreint les règles. »

La modernité vient aussi de la place donnée à Levine. Il me semble que c'est la première adaptation du roman qui n'est pas uniquement centrée sur le personnage d'Anna et donne toute sa place à celui de Levine, qui est en quelque sorte le pendant d'Anna dans l'histoire. Mais c'est aussi un double de Tolstoï, d'une certaine façon, dans les scènes où on le voit comme ce propriétaire terrien qui, taraudé par des réflexions sur la société et la religion, va travailler dans les champs avec ses ouvriers juste après l'abolition du servage en 1861. Ce rééquilibrage entre les personnages est également intéressant, même s'il ne peut être aussi exhaustif que dans le roman.

Si le film présente une certaine modernité dans le propos, les dialogues conservent un style « à l'ancienne ».

C'est vrai, la modernité passe par le choix de certains mots, mais pas tellement par le style proprement dit. À l'époque du sous-titrage laser, on aurait sans doute

utilisé la police de caractères « Souvenir⁷ » pour ce film. On employait la police Futura pour tous les films qui se passaient à l'époque contemporaine, et Souvenir pour les films historiques, parce qu'elle portait une connotation plus classique, voire surannée.

Pour autant, les dialogues ne paraissent pas ampoulés ni datés, et ils sont plutôt bien écrits. Je me suis efforcée de conserver ce style, par petites touches. Cela suffit souvent pour donner une couleur particulière aux dialogues, car on ne peut pas tout rendre en sous-titrage, qui est une traduction de l'oral à l'écrit. Il faut faire attention de garder la fluidité et l'évidence.

Cela passe entre autres par la suppression de « pas » dans certaines négations : « Un inconnu croisé dans une gare ne peut me parler ainsi », « Elle sait qu'elle ne peut te voir. » Ou par l'emploi de « puis » à la place de « peux » : « je ne puis vivre sans elle », « je ne puis pardonner », « je ne puis refuser »... C'était l'occasion aussi de recourir à des mots un peu oubliés, comme lorsque Levine dit à son frère : « *Go abroad to a spa.* » J'ai traduit par : « Va prendre les eaux à l'étranger », l'expression m'est venue spontanément. Parmi les autres « petites touches » de ce type, il y a aussi « *Alexei, you look desperate. It's not attractive* » traduit par « Alexis, vous semblez abattu. Cela vous gâte le teint » ; ou encore « si vous êtes un galant homme » pour rendre « *if you're a good man* ».

Pour traduire un « *When?* » un peu sec en anglais, il m'est arrivé d'écrire « Quand cela ? » dans le sous-titre. Il est rare d'*ajouter* du texte en sous-titrage, mais lorsque c'est possible, je préfère toujours faire une phrase, plutôt que de me contenter d'un mot. C'est plus dialogué. Lorsqu'un camarade de Vronski lui demande « *How was Moscow?* » et qu'il répond « *Provincial* », j'ai par exemple choisi de traduire par : « Et Moscou ? » « Provincial à souhait. » C'est sans doute subjectif, mais « Provincial » tout seul me semblait un peu plat et sec. Avec « Provincial à souhait », on décrit aussi Vronski dans sa classe sociale, et le léger mépris dont il fait preuve dans cette réplique ; il me semble que c'est comme ça qu'il s'exprimerait en français. On a très peu de latitude quand on écrit des sous-titres : il faut saisir les occasions de donner une couleur aux dialogues et de faire passer quelque chose qui est perceptible dans le ton et le jeu de l'acteur.

Les dialogues anglais comportent aussi des emprunts au russe ou au français. Comment les avez-vous traités ?

Le mot français qui revient le plus souvent dans le film est sans doute « *Ma-man* ». C'est notamment ainsi que Vronski et son frère parlent de leur mère. J'ai

⁷ Pour un aperçu de cette police, voir par exemple <http://www.identifont.com/similar?1FA>.

donc conservé « Maman » dans les sous-titres, de préférence à « Mère » qui pouvait être tentant, au vu de l'époque à laquelle se passe l'histoire et de son contexte social. Dans le roman, le français est en effet la langue de l'intimité et même les personnages de la haute société emploient « Maman ».

Certains emprunts au français sont cependant des faux-amis. Lors d'un dîner, la princesse Stcherbatski s'exclame par exemple : « *You Petersburgers think yourselves so de bon ton compared with dull, old-fashioned Moscow.* » Elle s'adresse à Oblonski, qu'elle souhaite provoquer. Traduire littéralement « les Pétersbourgeois se croient de bon ton par rapport à Moscou » n'avait pas grand sens. De plus, l'expression « de bon ton » a un sens légèrement différent en anglais : elle désigne quelque chose de sophistiqué, à la mode, qui renvoie à la haute société. C'est l'idée de condescendance qui domine ici. J'ai donc opté pour « Les Pétersbourgeois se croient tellement supérieurs. Pour eux, les Moscovites sont sinistres et désuets », sans reprendre le terme français « de bon ton ».

S'agissant des emprunts au russe, Anna appelle son fils « my little *kotik* » au début du film. « Kotik » (« *котик* ») veut littéralement dire « chaton » et est employé comme une marque d'affection. Je craignais qu'on ne comprenne pas ce mot dans les sous-titres et que l'expression « petit *kotik* » suscite des associations malheureuses en français (« psychotique », par exemple !). J'ai donc traduit par « mon petit chaton », puisque c'était le sens, et n'ai pas conservé « kotik ».

Globalement, il y a cependant peu d'emprunts à la langue russe mais, au contraire, un certain nivellement des références aux réalités locales. Par exemple, le roman évoque la « kacha », une bouillie typiquement russe : elle est appelée « kacha à la russe » dans la traduction Folio, « gruau à la russe » dans l'édition Livre de poche et « porridge à la russe » (en français dans le texte !) dans une des traductions anglaises. Dans le film, la kacha disparaît au profit d'une soupe au chou. Peut-être était-ce plus parlant pour un film destiné à être vendu dans le monde entier.

Il y a une scène particulièrement frappante du point de vue des problèmes de traduction qu'elle pose : celle des cubes. Pouvez-vous nous en dire deux mots ?

Ce passage a été un vrai casse-tête. Il s'agit d'une scène dans laquelle Kitty et Levine s'avouent leur amour avec un jeu de cubes, les cubes portant des lettres qui forment des mots.

Dans le roman, il n'est pas question de cubes, mais d'inscriptions à la craie sur un drap vert :

« - Attendez, dit-il en s'asseyant à son tour. Il y a longtemps que je voulais vous demander une certaine chose.

(...)

- Voilà, dit-il en traçant à la craie les lettres, *q, v, m, a, r, c, e, i, e, i, a, o, t ?*, qui étaient les premières des mots : “quand vous m’avez répondu : c’est impossible, était-ce impossible alors ou toujours ?” Il était peu vraisemblable que Kitty pût comprendre cette question compliquée ; néanmoins il la regarda de l’air d’un homme dont la vie dépendait de l’explication de cette phrase.

Elle appuya le front sur sa main et se mit à déchiffrer avec beaucoup d’attention, interrogeant parfois Levine des yeux.

- J’ai compris, dit-elle enfin en rougissant.

- Que veut dire cette lettre ? lui demanda-t-il en désignant le *t*.

- “Toujours” ; mais cela n’est pas vrai.

Il effaça brusquement ce qu’il avait écrit et lui tendit la craie. Elle écrivit : *a, j, n, p, r, d*.

(...)

Soudain, Levine rayonna de joie : il avait compris la réplique : “Alors je ne pouvais répondre différemment.”

Il l’interrogea d’une œillade craintive :

- Seulement alors ?

- Oui, répondit le sourire de la jeune fille.

- Et... maintenant ? demanda-t-il.

- Lisez. Je vais vous dire ce que je souhaite de toute mon âme.

Elle traça les premières lettres des mots : “que vous puissiez oublier et pardonner.”

De ses doigts tremblants il saisit le bâton de craie, le brisa dans son trouble et répondit de la même façon : “Je n’ai rien à oublier ni à pardonner, car je n’ai jamais cessé de vous aimer.”

Kitty le regarda et son sourire se figea.

- J’ai compris, murmura-t-elle.

Il s'assit et écrivit une longue phrase. Elle la comprit sans hésitation et lui répondit par une autre, dont il fut longtemps à saisir le sens, le bonheur lui enlevant l'usage de ses facultés. Mais dans les yeux ivres de joie de Kitty il lut ce qu'il désirait savoir. Il écrivit encore trois lettres, mais la jeune fille, lui arrachant la craie, termina elle-même la phrase et y répondit par un "oui" en toutes lettres⁸. »

La scène du roman est improbable, mais les phrases de narration insérées entre les lignes de dialogue rendent crédible le fait que les deux personnages devinent sans difficulté des suites de mots interminables. Elle a été traitée différemment dans le film : les phrases sont plus courtes et Kitty manipule les cubes pendant plus longtemps, ce qui paraît plus vraisemblable.



La première série de cubes qu'aligne Levine porte les lettres « D N M N », pour « *Did "no" mean "never"?* ». Pleine d'optimisme, je pensais initialement trouver une solution de traduction commençant par ces quatre lettres, ou au moins une formulation en quatre mots, mais j'ai abandonné cette ambition après de longues tentatives infructueuses. C'est une phrase extrêmement compacte, même en anglais, de sorte qu'il était impossible de trouver une traduction française satisfaisante en si peu de mots. Pour corser le tout, Kitty hésite à un moment donné, écrit « *Do* » avec les cubes, puis corrige en « *Did* », ce qu'il faut sous-titrer aussi, et elle déclare encore « *The last word is "never"* » pendant qu'elle tente de deviner les mots.

⁸ Léon Tolstoï, *Anna Karénine*, op. cit., p. 438-439.

Je suis passée par plusieurs versions : « Votre non était définitif », puis « Etait-ce un non définitif ? », puis « Diriez-vous non aujourd'hui encore ? » et enfin « Avez-vous dit non pour toujours ? », la variante qui a été conservée dans le sous-titrage. Mais cela m'a paru très frustrant de ne pas trouver une suite de quatre mots qui convienne.

Y a-t-il des passages où vous avez ressenti le besoin de vous éloigner de la version originale ?

Dans une discussion, Oblonski explique, en parlant de son travail : « *We're overwhelmed with work* », ce à quoi Levine réplique : « *Paperwork!* » J'ai traduit cette réponse par : « Du griffonnage ! » parce qu'il m'a semblé que cela disait quelque chose sur le personnage. Je trouvais que « paperasse » ou « paperasserie » passait mal à la lecture dans le sous-titre. « Griffonnage » correspondait bien à Levine parce que c'est un mot qui renvoie à l'enfance et possède une dimension ludique, or Levine est montré dans le film comme un petit garçon qui arrive de sa campagne. C'est un sous-titre en accord avec le personnage qui prononce la réplique, même si le terme peut sembler étonnant à première vue.

Vers la fin du film, un autre passage met en scène une femme de la haute société qui joue les entremetteuses et parle à Vronski d'une princesse à marier. Après avoir détaillé la situation familiale de la jeune fille, elle déclare : « *I'm a sales catalogue.* » Là, il était bien sûr impensable de traduire littéralement par « Je suis un catalogue des ventes », qui signifie une « liste d'objets présentés à une vente aux enchères. ». Cela tombait à plat et c'était incompréhensible. J'ai envisagé plusieurs versions : « Je sais ce qui est à vendre », « Je connais les marchandises à vendre » ou encore « Mon catalogue est très fourni ». Finalement, j'ai opté pour « Je tiens mon catalogue à jour », qui me paraissait bien rendre l'image de l'anglais.

Parfois, il peut aussi être utile de donner une précision supplémentaire par rapport à la version originale. Ainsi, Anna Karénine s'étonne dans une scène de croiser la comtesse Lydia Ivanova et la salue en lui disant : « *Countess, I thought you would be at Peterhof.* » Dans le film, c'est la première fois que le nom de Peterhof est mentionné. Dans le roman, au contraire, on en parle beaucoup et on sait qu'il s'agit en fait de la résidence d'été de la famille. Le spectateur risquait de ne pas comprendre cette référence, car s'il faut avoir lu le roman pour comprendre le film, c'est un peu gênant. J'ai donc ajouté un élément dans la traduction pour que le public ne soit pas perdu : « Je vous croyais à Péterhof pour l'été. »

Ma priorité, c'est que les spectateurs comprennent, et cela conditionne ma manière de travailler : je traduis le film en le visionnant et en l'écoutant, mais je

relis plusieurs fois mes sous-titres sans l'image avant de faire une « pré-simulation » avec un confrère. Autrement dit, j'essaie de plus en plus de « lire le film » comme si je ne l'avais pas vu auparavant et de passer en revue chaque sous-titre en me demandant si tout est bien compréhensible. Je m'efforce de me rapprocher de plus en plus du point de vue du spectateur français et de m'éloigner de celui d'un traducteur qui parle anglais et n'a pas besoin de sous-titres. Cela me permet de rectifier le tir, d'explicitier ou de préciser.

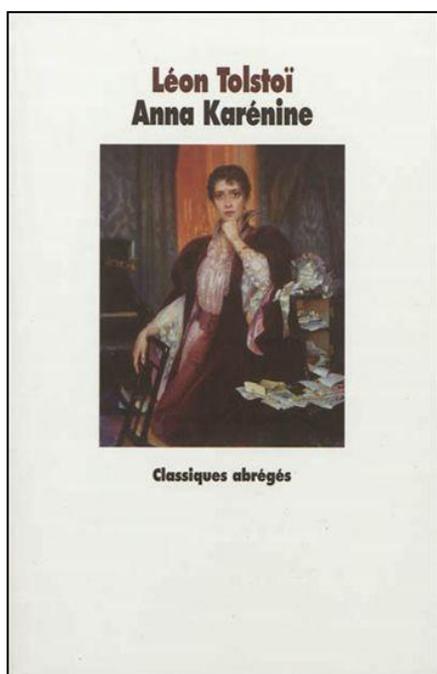
En revanche, je ne pense pas que le sous-titre soit là pour mettre sa patte sur une œuvre et d'une manière générale, j'évite de « faire des effets » dans les sous-titres. Je crois au contraire qu'il faut disparaître le plus possible, faire en sorte que le spectateur comprenne tout de suite ce qu'il y a à comprendre, sans ajouter de fioritures. Quand on a deux secondes pour traduire une réplique, on ne s'amuse pas à écrire une belle phrase « pour se faire plaisir » : on va à l'essentiel.

Propos recueillis par Samuel Bréan et Anne-Lise Weidmann
à Paris, le 16 décembre 2012

De l'écrit à l'écran : la « traduction révisée et abrégée » d'*Anna Karénine*

Entretien avec Boris Moissard

Mettre en résonance la traduction d'une œuvre littéraire et celle de son adaptation cinématographique, telle est l'ambition de cette rubrique, « De l'écrit à l'écran ». Curieusement, *Anna Karénine* n'a fait l'objet d'aucune retraduction récente, contrairement à nombre de classiques de la littérature russe (que l'on songe par exemple au travail d'André Markowicz sur les œuvres de Dostoïevski et de Pouchkine). L'éditeur jeunesse L'École des loisirs a cependant publié à l'automne 2012 une « traduction révisée et abrégée » du roman. Cet intitulé intrigant nous a donné envie d'en savoir plus auprès de l'auteur de cette adaptation destinée aux adolescents, Boris Moissard.



Vous avez déjà fait un travail comparable sur d'autres classiques étrangers (notamment Dracula, Les Hauts de Hurle-Vent, ou encore Le Portrait de Dorian Gray). Comment se fait le choix des œuvres ? S'agit-il d'une commande de l'éditeur ou d'un désir personnel de vous plonger dans tel ou tel roman ?

L'École des loisirs propose depuis longtemps une collection de « classiques abrégés » qui veut mettre les chefs-d'œuvre littéraires – sans les déshonorer ni les dénaturer – à la portée de collégiens et de lycéens dont la capacité, l'envie et les occasions de lecture tendent peut-être aujourd'hui à se réduire. Il s'agit plutôt, en fait, d'essayer d'élever ces jeunes gens au niveau des chefs-d'œuvre, en abrégeant ceux-ci dans le plus grand respect

de leur forme et de leur ton.

Personnellement cette entreprise me réjouit et me passionne. Je crois que tout lecteur, quand il lit, abrège. Moi, en tout cas, j'ai toujours abrégé, lu beaucoup de

pages en diagonale. Et il en va du livre comme de la table. Nos aïeux étaient des ogres, ils avaient un appétit que nous avons perdu. Ils étaient capables d'ingurgiter quatre ou cinq plats au même repas de noce et pouvaient lire dix tomes de suite. Pour nous – et je crois que c'est Mona Ozouf qui le dit – savoir lire c'est d'abord savoir ne pas lire. Chacun fait son choix, s'en tient à son régime propre, et il doit le faire sous peine d'indigestion et de cholestérol.

Je suis tombé récemment sur une interview de Régis Debray dans laquelle il déclare *Les Misérables* incontestables aujourd'hui *in extenso*. Il a raison. L'homme moderne n'a plus le temps ni la force d'absorber les descriptions hugo-liennes. Le cinéma lui en fournit d'autres beaucoup plus directement réalistes et convaincantes. Toute la littérature mondiale de tous les temps serait d'ailleurs aujourd'hui à « dégraisser », si on veut lui conserver une chance de trouver à l'avenir des amateurs. Tel est en tout cas mon humble avis.

Cela dit, je n'ai personnellement rien contre aucune œuvre en particulier. Mon éditeur me propose celle-ci ou celle-là à amputer, me sachant par principe friand d'abrégement. Et, bien sûr, si un film est en vue, cela peut être un motif supplémentaire et justifié d'exercer sans délai les soustractions chirurgicales voulues. Ça a dû être le cas pour *Anna Karénine*. Mais en général, je n'écoute que mon bon plaisir. Égoïstement je vais vers les classiques que je n'ai jamais lus, ou que j'ai lus voici trop longtemps, et que je souhaite relire. Car la meilleure manière de lire, de vraiment lire, c'est de traduire, d'abréger ou d'adapter. Dans ce genre d'opérations, on pèse chaque mot, chaque phrase, chaque réplique. Cette lecture « professionnelle » est la seule qui aille au fond des choses et vous mette en symbiose avec l'auteur. Le lecteur non professionnel, le lecteur de plaisance, ne fera jamais que surfer sur l'œuvre ou la survoler en touriste. Ce qui n'est déjà pas si mal, remarquez.

Vous êtes-vous référé au texte russe ou êtes-vous parti d'une ou de plusieurs traductions françaises existantes ? Le cas échéant, qu'est-ce qui a motivé votre choix de vous appuyer sur telle ou telle version ?

Je ne parle pas un mot de russe. J'ai donc réuni, fondu en une seule et retravaillé trois traductions françaises, plus une quatrième incomplète. Je ne les nommerai pas, pour pouvoir en dire tout le mal que j'en pense. Mon travail a abouti à une sorte de cinquième version dont j'ai l'intuition modeste mais farouche qu'elle est de loin la plus fidèle au texte original. Tolstoï, comme la plupart des écrivains de son calibre, se signale entre autres par une énorme drôlerie, un comique explosif, un vrai brio de caricaturiste (sauf, bien sûr, quand il s'agit pour lui de jeter la pauvre Anna sous le train). Ce sens du comique m'a frappé tout au long de ma lecture, tandis que m'accablait la pesanteur sénatoriale des différentes versions françaises dont je disposais et qui, par parenthèse, différaient

l'une de l'autre au point que je croyais avoir affaire chaque fois à un autre roman. Heureusement, ce qu'il y a d'extraordinaire chez les grands écrivains, c'est que leur génie diffuse des ondes particulières et caractéristiques, qui passent au travers de n'importe quoi. On en est toujours plus ou moins irradié.

On imagine que ce n'est pas une mince affaire de remanier et d'abréger une traduction d'Anna Karénine, en raison du statut de son auteur et de l'ampleur du roman. Quelles difficultés avez-vous rencontrées ?

Ma mission était surtout d'abréger. La difficulté d'une opération d'abrégement dépend non de la longueur du livre mais de sa qualité. Meilleur est l'auteur, plus grande est cette difficulté, car alors on ne trouve pas grand-chose à ôter au texte, peu de passages à couper. Dans le cas d'*Anna Karénine*, on enlève sans dommages pour l'ensemble deux ou trois digressions mystiques et religieuses, quelques considérations ontologiques, divers aperçus d'agronomie. Pour le reste, il faut se faire violence. Et il faut aussi beaucoup d'une sorte de respect que je qualifierais de filial, beaucoup d'amour envers l'auteur en particulier, et envers la littérature en général, pour se sentir en droit de se faire cette violence. L'abrégement est un acte moins de soustraction que de vénération, c'est un culte qu'on célèbre. On allège pour donner du poids. Et c'est le privilège du petit-fils qui s'agite sur les genoux de son grand-père adoré : il a le droit de lui tirer la barbe. N'importe qui ne peut pas se le permettre.

Comment faites-vous vos choix de réécriture ? Avez-vous toute latitude ou l'éditeur vous impose-t-il un canevas ?

Il ne s'agit, à proprement parler, jamais de réécriture, ni de résumé, ni de synthèse, à moins que toute traduction ne soit, elle aussi, au moins une réécriture. Mon éditrice, Marie-Hélène Sabard, ne badine pas sur la « feuille de route » qu'elle impose à ses abrégés. Elle accorde la gomme, jamais le crayon. Je peux retrancher, pas ajouter, ni bricoler. Et il m'est demandé d'opérer le retranchement dans l'esprit particulier de la collection, qui est une collection destinée aux adolescents, aux jeunes. Disons que, comme le fait peut-être un cinéaste, je tâche de préserver avant tout l'action du roman, de respecter sa ligne dramatique. Il faut que le jeune lecteur tourne la page et soit emporté par l'histoire. Tout cela, encore une fois, dans le strict et rigoureux respect des intérêts moraux et littéraires de l'auteur et de l'œuvre. Marie-Hélène Sabard me relit : elle a un œil d'aigle et une férule de plomb.

L'adaptation pour un public jeunesse passe-t-elle aussi par un travail de modernisation de la langue ? Si oui, dans quelle mesure, avec quelle latitude par rapport au texte original et par quels moyens ?

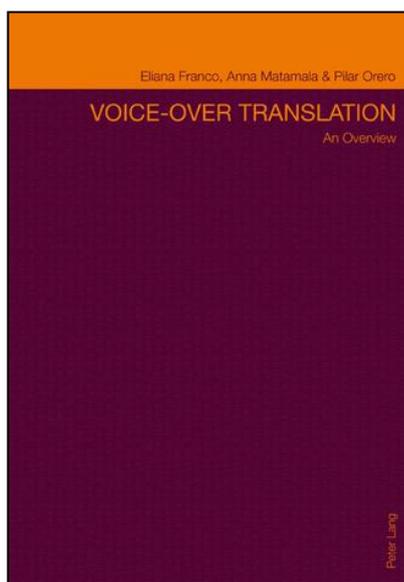
Ma réponse sera simple. Modernisation, oui, à la rigueur, mais légère, discrète et pleine de tact, pour une compréhension plus exacte par le lecteur d'aujourd'hui de ce qui a été écrit hier. Ce, d'autant que la traduction qu'on abrège est sans doute elle-même déjà (à moins qu'elle ne soit contemporaine de l'œuvre originale) une modernisation. Si Corneille était un dramaturge étranger, on pourrait aujourd'hui remplacer par exemple son « Rodrigue, as-tu du cœur ? » par « Rodrigue, as-tu du courage ? », puisque c'est ce que demande précisément, dans la langue du XVII^e siècle, le père au fils, et non s'il est gentil et serviable. Par contre, pas d'anachronisme langagier, jamais ! Rien ne serait pire que Vronski s'exclamant en 1870 dans un salon de Saint-Pétersbourg : « J'en ai ras le bol de ma famille, c'est une bande de bourges. »

Il n'y a semble-t-il pas eu de retraduction récente d'Anna Karénine. Est-ce que cela tient selon vous à la longueur de l'œuvre, à la qualité déjà bonne des traductions existantes, à d'autres raisons ?

Alors, là, je suis bien incapable de vous répondre. Ce que je constate et déplore, c'est qu'on a tendance aujourd'hui à refaire en moins bien d'excellentes traductions existantes, et qu'en revanche (si on peut parler de revanche), on en laisse traîner d'autres qui mériteraient largement les honneurs du remplacement. Là non plus, pas de noms !

Propos recueillis par Anne-Lise Weidmann
le 11 janvier 2013

Voice-Over Translation – An Overview (Eliana Franco, Anna Matamala, Pilar Orero)



Par comparaison avec le sous-titrage et le doublage, de plus en plus abordés dans les publications universitaires, le voice-over fait parfois figure de « parent pauvre » dans la littérature consacrée à la traduction/adaptation audiovisuelle. L'ouvrage *Voice-Over Translation – An Overview*, paru en 2010 chez l'éditeur Peter Lang, vient en partie combler cette lacune en proposant un panorama relativement complet de cette forme d'adaptation.

On peut par conséquent saluer l'effort accompli par les auteurs, qui tentent en 248 pages de faire un tour d'horizon du voice-over sous différents angles : définition du procédé et de sa place dans la recherche universitaire, description de la pratique du voice-over et des problèmes rencontrés au cours du processus de traduction, question de la formation au voice-over, résultats d'une enquête menée auprès d'adaptateurs professionnels et, enfin, bibliographie commentée sur le sujet.

Chacun des chapitres se termine par une série d'exercices pratiques suggérés au lecteur pour se familiariser avec le voice-over. L'ouvrage revêt ainsi une tonalité délibérément pédagogique et apparaît peut-être avant tout comme un manuel destiné aux étudiants en traduction et à leurs enseignants. Cette impression est renforcée par le caractère très descriptif de certains chapitres : présentation des différences entre le voice-over et une série d'autres modes de transfert linguistique (le doublage et le sous-titrage, cela va de soi, mais aussi l'interprétation, entre autres) ; exposé détaillé des divers types de relevés de texte (parfois abusivement appelés « scripts ») dont peut disposer le traducteur/adaptateur de voice-over pour faire son travail ; ou encore description des mérites des différents modes d'enseignement du voice-over (en ligne, en présentiel, etc.). Si certaines parties risquent de paraître quelque peu « élémentaires » ou scolaires aux adaptateurs de métier, elles sont sans aucun doute éclairantes pour les étudiants ou les chercheurs qui souhaitent en savoir plus sur les conditions de travail des traducteurs professionnels. Le propos a en outre le mérite d'être illustré par de nombreux exemples concrets issus de programmes audiovisuels de nature variée.

Le chapitre 3 (« Voice-over for postproduction [II]: The translation process ») entre davantage dans le vif du sujet en présentant de façon très fine et documentée les contraintes qui s'imposent à l'adaptateur de voice-over : conservation ou non des hésitations, répétitions et tics de langage de la personne interviewée, traitement des accents, contrainte de temps qui oblige parfois à resserrer la version voice-overisée par rapport à la version originale, prise en compte des mouvements signifiants du locuteur ou des différents éléments montrés à l'écran tandis qu'il parle, degré de liberté dont dispose l'adaptateur pour réécrire partiellement le texte du commentaire, vérification des informations données et des noms propres, recherches terminologiques, prise en compte du public cible pour moduler la technicité des termes employés, nécessité d'adapter certaines références culturelles, etc. Illustré là encore par des exemples abondants et bien choisis dans l'ensemble, ce chapitre permet de se faire une idée précise et fidèle à la réalité de la pratique de la traduction de voice-over.

Alors que la grande majorité des commandes d'adaptation en voice-over (en France, du moins) intervient au stade de la postproduction des documentaires, le chapitre 4 (« Voice-over for production ») est intégralement consacré à la traduction pour la production, c'est-à-dire au stade de la « fabrication » du programme audiovisuel (reportage, magazine, documentaire, etc.). C'est peut-être là que réside l'apport le plus intéressant de l'ouvrage, car il aborde sur une vingtaine de pages des problématiques plus rares : le travail sans « script », la traduction de *rushes* et le risque de manipulation ou d'erreurs lors du montage des propos traduits, la difficulté qu'il peut y avoir à travailler sur un programme inachevé, ou encore la place du traducteur dans la réalisation des reportages pour les journaux télévisés. Un exemple développé sur plusieurs pages, celui de la diffusion sur la BBC d'une vidéo d'Oussama Ben Laden, est particulièrement éclairant à cet égard¹.

Autre originalité de *Voice-Over Translation – An Overview*, l'ouvrage présente aussi les résultats d'un sondage effectué par ses auteurs auprès d'une quarantaine de chercheurs et praticiens du voice-over. Si ce chapitre a plus valeur de curiosité qu'autre chose (l'enquête semble modérément représentative, puisque ce sont en tout et pour tout 22 traducteurs qui forment l'échantillon de professionnels étudié), il permet de mettre en évidence de subtiles variations des pratiques en matière de voice-over d'un pays à l'autre : mise à disposition ou non d'un script, indication ou non des time-codes dans la traduction, compétence de la personne chargée de réviser la traduction, etc.

¹ Ce développement est repris en partie dans Pilar Orero, « Voice-over: A Case of Hyperreality », actes de la conférence MuTra 2006 « Audiovisual Translation Scenarios », p. 5-6, consultable à l'adresse suivante : http://www.euroconferences.info/proceedings/2006_Proceedings/2006_Orero_Pilar.pdf

Enfin, la bibliographie commentée qui figure à la fin de l'ouvrage – la première du genre, si l'on en croit les auteurs – présente plus de 70 articles, thèses et ouvrages en anglais, français ou espagnol consacrés au voice-over (la référence la plus ancienne date de 1983). Une précieuse source d'informations pour approfondir l'étude de ce mode d'adaptation et la réflexion sur ses enjeux.

Eliana Franco, Anna Matamala et Pilar Orero, *Voice-Over Translation – An Overview*, Berne, Peter Lang, 2010, 248 p.

Anne-Lise Weidmann

L'Écran traduit n° 1

printemps 2013

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

Comité de rédaction (revue@ataa.fr)

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

Auteurs de ce numéro

Norbert Aping, Samuel Bréan, Joseph Garncarz, Betty Serandour, Patrick Vonderau, Chris Wahl, Anne-Lise Weidmann

Traducteurs de ce numéro

Francine Aubert, Bernard Eisenschitz, Christophe Ramage, Anne-Lise Weidmann

Remerciements

Florence Curet, Délia D'Amassa, Claire Gause, Marie-Christine Guyon

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