

l'écran traduit

revue sur la traduction et l'adaptation audiovisuelles

n° 5 été 2016

Dossier :

« Japon et traduction audiovisuelle » (II)

L'adaptation, côté *anime*

Le cinéma japonais vu et lu

Les *benshi* et le cinéma parlant au Japon

Hitchcock et IG Farben

Le doublage ou la danse dans les chaînes

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

L'Écran traduit n° 5

été 2016

Éditorial	p. 2
<hr/>	
Dossier : Japon et traduction audiovisuelle (II)	
<hr/>	
Introduction	p. 3
<hr/>	
L'adaptation, côté <i>anime</i> <i>Entretien avec Emmanuel Pettini</i>	p. 4
<hr/>	
Le cinéma japonais vu et lu <i>Max Tessier</i>	p.23
<hr/>	
Les <i>benshi</i> et le cinéma parlant au Japon <i>Markus Nornes</i>	p. 28
<hr/>	
Hitchcock et IG Farben Le doublage ou la danse dans les chaînes <i>Rainer M. Köppl</i>	p. 37
<hr/>	
Le générique parlé de l' <i>Othello</i> d'Orson Welles (II) Une version doublée problématique <i>Jean-François Cornu</i>	p. 74
<hr/>	

Éditorial

Depuis sa création, *L'Écran traduit* cherche à jouer le rôle de passerelle entre les traducteurs, les chercheurs qui analysent la traduction audiovisuelle et les spectateurs d'images animées en tout genre, désireux d'en savoir plus sur cette forme singulière de traduction. Au fil de ses numéros, s'entrecroisent sous-titrage et doublage sous tous leurs aspects, travail quotidien des traducteurs et analyse des observateurs (qui peuvent être, eux aussi, traducteurs), éclairage de séquences sous l'angle révélateur de la traduction, comptes rendus de publications internationales dans le domaine des recherches en traduction audiovisuelle.

Traduire, c'est déchiffrer, recouper, remonter, entrecroiser. C'est aussi réfléchir à ce qu'on traduit et à la façon dont on le traduit. La réflexion peut également avoir lieu après coup, lorsque traducteurs et traductrices jettent un nouveau regard sur leurs travaux antérieurs ou sur ceux de leurs confrères. L'observation de films traduits par d'autres et en d'autres temps est souvent riche d'enseignements, non seulement pour les chercheurs, mais aussi pour les traducteurs.

Les pages de ce numéro sont, elles aussi, faites d'entrecroisements, à propos de pratiques de traduction anciennes et contemporaines, depuis les bonimenteurs japonais des débuts du parlant jusqu'aux traducteurs d'*anime*. L'observation attentive des versions doublées d'œuvres de deux géants du cinéma, Welles et Hitchcock, révèle également un entremêlement de surprises et de manipulations.

Démêler le réseau des images et des mots pour l'entrecroiser sous une forme nouvelle, comprendre les rapports qu'ils entretiennent pour les faire comprendre aux spectateurs – telle est la mission des traducteurs de l'audiovisuel et de notre revue.

Dossier : Japon et traduction audiovisuelle (II)

Introduction

Dans la première partie de ce dossier spécial consacré au Japon, il a essentiellement été question de traduction de longs métrages pour le cinéma¹. Pourtant, une partie non négligeable du marché de la traduction audiovisuelle japonais-français concerne des dessins animés (ou *anime*) destinés à la télévision, aux plateformes Internet et à l'édition DVD. Nous avons demandé à Emmanuel Pettini, adaptateur au profil atypique, de nous parler de son parcours dans ce secteur de niche très particulier.

Cet entretien ouvre un deuxième volet qui approfondit notre exploration de la traduction des films japonais avec, tout d'abord, un point de vue très personnel de Max Tessier, critique et historien du cinéma, qui livre ici ses souvenirs de l'évolution de la traduction des films japonais en France depuis les années 1960.

En remontant le temps encore un peu plus, un flash-back jusqu'au début du cinéma parlant fera découvrir, ou redécouvrir, les *benshi*, ces bonimenteurs qui, initialement, traduisaient les intertitres des films muets étrangers, mais dont le rôle de « traducteurs » prit une nouvelle ampleur avec l'arrivée de la parole.

¹ Voir *L'Écran traduit* n° 4, automne 2015 : <http://ataa.fr/revue/archives/3657>.

L'adaptation, côté *anime*

Entretien avec Emmanuel Pettini

NB : s'agissant des termes et expressions propres au doublage et au sous-titrage, nous renvoyons au Glossaire de la traduction audiovisuelle publié par L'Écran traduit en 2014, <http://ataa.fr/revue/archives/3568>.

Quel a été votre parcours ?

J'ai commencé le japonais après le lycée. Comme beaucoup de jeunes de la génération *Club Dorothee*, j'avais consommé des dessins animés japonais à haute dose. Quand j'ai passé mon bac en 1996, la série de mangas¹ *Dragon Ball* explosait et Glénat commençait à la publier en français. C'était le début de l'arrivée massive des mangas sur le marché. Curieux, je me suis procuré une méthode Assimil pendant l'été et j'ai commencé à décrypter mes premiers noms de personnages de *Dragon Ball Z*, laborieusement, en japonais.

J'ai décidé de m'inscrire à un cursus de japonais à Bordeaux 3, sans avoir de projets très précis : j'aimais le japonais, c'est tout. C'était une toute petite UFR à l'époque, avec deux salles pour une grosse trentaine de personnes. Les effectifs commençaient à augmenter, justement grâce aux mangas, même si beaucoup d'étudiants s'arrêtaient après la première année. En 1999-2000, j'ai passé un an au Japon, grâce à un jumelage entre ma fac et l'université de Hirosaki, dans le nord de l'île principale du Japon. À mon retour en France, je suis parti faire un DEA à Paris 7 sur l'animation japonaise, et notamment sur *Pompoko* d'Isao Takahata [*Heisei tanuki gassen pompoko*, 1994].

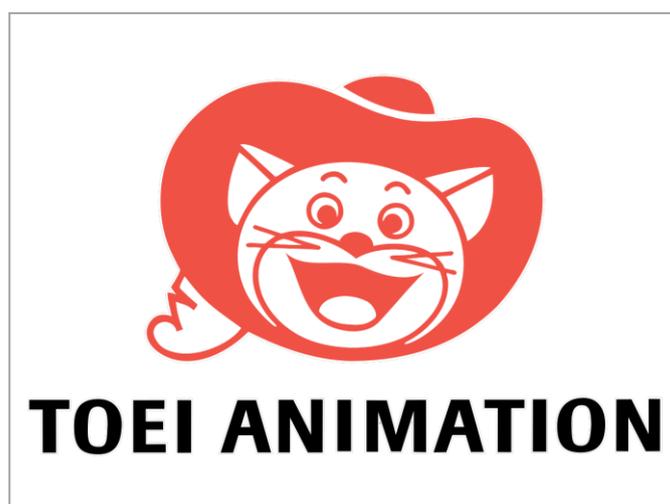
Entre-temps, j'avais commencé à faire un peu d'interprétation et à écrire quelques articles dans *AnimeLand*, mais j'avais très peu d'expérience professionnelle. Je n'avais pas le feu sacré pour me lancer dans une thèse, surtout au vu des perspectives « dorées » que nous présentaient nos profs (très peu de postes de recherche). Et en première année de japonais, on nous avait dit d'emblée : « Vous ne serez pas tous traducteurs de mangas ! » J'ai donc cherché une formation professionnalisante. À Nanterre, il y avait un DESS de traduction audiovisuelle, qui existe toujours. Il dépendait cependant de l'UFR d'anglais, or je n'avais pas de

¹ Rappel, car la confusion est persistante : le « manga » est une bande dessinée, l'« anime » (prononcer « animé »), un dessin animé. [Toutes les notes sont de la rédaction de *L'Écran traduit*.]

formation en anglais. J'ai tout de même été accepté et j'ai appris quelques connaissances théoriques là-bas. J'étais le seul japonais de la promo.

À la fin de ce cursus, on avait tous un stage à faire. Je n'ai même pas eu besoin de chercher, la société de doublage et de sous-titrage Chinkel a signalé à une de mes profs qu'elle cherchait des stagiaires. J'ai donc passé deux mois dans cette entreprise où j'ai fait des travaux techniques et appris à me servir du logiciel de doublage Cappella. À l'issue, j'ai travaillé à mon compte pendant trois ans environ.

Puis un ancien copain de la fac m'a contacté. Il travaillait pour le bureau européen de la grosse société d'animation japonaise Toei Animation.



Travailler pour Toei Animation

Toei Animation dispose de plusieurs bureaux à l'international, dont un à Paris pour l'Europe. Une quinzaine de personnes y travaillent depuis 2005. Auparavant, Toei Animation mandatait des gens pour représenter ses droits et ses séries, il n'y avait pas de bureaux.

Du point de vue de son organisation, Toei Animation est un peu une exception. Cela dit, la chaîne de télévision publique japonaise NHK a un bureau et une équipe en France. Il y a également la société VIZ Media Europe, qui est le fruit de la collaboration de trois éditeurs japonais (Shūeisha, Shōgakukan, et ShoPro). Ils ont créé une holding pour mettre un pied aux États-Unis et en Europe. VIZ Media a racheté par exemple l'éditeur Kazé, premier éditeur historique de japanim [d'animation japonaise, N.D.L.R.] en France.

Cette évolution est due au développement de la popularité des anime ?

Entre autres. C'est principalement un bureau commercial qui vend des séries et des licences, fait du marketing, etc. Mais ils voulaient aussi suivre de plus près ce que devenaient leurs séries et notamment au stade du doublage. Ils cherchaient donc quelqu'un pour relire les scripts de doublage et faire un peu de supervision. Au départ, les deux « piliers » de la société s'en occupaient, mais le temps leur manquait – sans compter que l'un d'eux ne parlait pas du tout français.

Je n'avais jamais été salarié, je me suis dit que ça pouvait être une bonne expérience et je n'ai pas été déçu ! J'y ai passé quatre ans en tant que « chargé éditorial et littéraire », c'était mon titre.

L'une des grosses séries de Toei Animation est *One Piece*. J'ai supervisé le doublage de 300 épisodes environ. Même les adaptateurs qui travaillent régulièrement sur une série-fleuve comme celle-là ne peuvent pas connaître tous les choix de traduction qui sont faits (par exemple pour les 400 « attaques spéciales » utilisées par les personnages), suivre tous les rebondissements, savoir que tel surnom a été choisi pour tel personnage, etc.

Au Japon, l'ayant-droit de *One Piece* est un géant de l'édition, la maison Shūeisha, qui est extrêmement vigilante sur les adaptations. Il y a donc tout un processus de validation en place dans la collaboration avec Toei Animation. Mais ce mécanisme n'existe pas au stade du doublage en France.

One Piece avait connu un premier doublage sur une cinquantaine d'épisodes dans les années 2000, qui a vite été oublié. Entre autres, les noms n'étaient pas respectés, les voix de la VF ne correspondaient pas à la VO...

Quand je suis arrivé chez Toei, en août 2008, ils étaient en train de relancer *One Piece* et avaient déjà fait doubler ou redoubler quelque 150 épisodes. C'était leur grosse série, ils voulaient que ça marche et que le doublage soit de qualité. Une « bible » en français avait déjà été mise en place, progressivement. Mon travail a consisté à relire tous les scripts de doublage ainsi que les sous-titres, par la suite. Le tout pour des diffuseurs variés, généralement des chaînes de télévision.

Pouvez-vous nous expliquer ce qu'est One Piece ?

C'est initialement un manga qui compte plus de 80 volumes. La série animée, elle, en est à plus de 700 épisodes. Au Japon, elle est diffusée depuis 1999 à raison d'un épisode par semaine, le dimanche matin, dans le cadre d'une case « jeunesse » très suivie, sur le réseau Fuji TV. Pour simplifier, c'est une histoire de

pirates qui vont d'île en île en essayant de trouver un trésor fabuleux, peut-être mythique, qui s'appelle « One Piece ».

En France, la série a vraiment décollé depuis cinq ans environ. En fait, un premier doublage des 52 premiers épisodes avait été entrepris mais cela n'était pas allé plus loin que ça. Devant le potentiel de la série, il a été décidé plusieurs années plus tard de relancer un doublage de ces premiers épisodes, et d'aller plus loin, un fait rare.

Quelques années plus tard, on peut voir que durant le salon Japan Expo, en 2015, il y avait un colisée *One Piece*, et 150 m² consacrés à *One Piece* et à *Dragon Ball Z*. La série a trouvé sa place et son public.



Vos contacts japonais étaient-ils conscients des contraintes du doublage, de la difficulté de la traduction ? Est-ce qu'ils comparaient la VO et les versions doublées ?

Il y a peu de doublage pour les films étrangers, au Japon. En revanche, il y a une grosse culture de doublage pour les dessins animés, ou plutôt de postsynchronisation. Certains comédiens de doublage sont de vraies stars : ils sortent des albums de chanson et peuvent être invités dans les émissions de télé. Un comédien peut vivre à 100 % du doublage et n'en ressentir aucune frustration.

La plupart du temps, mon travail était assez créatif, c'était par exemple à moi de définir le nom d'une « attaque » en français : est-ce qu'on la garde en japonais,

est-ce qu'il vaut mieux trouver un nom marrant en français... C'était le côté plaisant de ce travail, surtout après avoir travaillé en free-lance. Quand on est adaptateur à son compte et qu'on propose une idée, on a souvent des retours frustrants de la part du client qui a le pouvoir de décision et qui dit : « Non, on ne va pas mettre ton idée, on va mettre autre chose, c'est comme ça. » Parfois, on pouvait discuter longuement avec le client, mais parfois, il fallait suivre les termes adoptés.

C'était donc très agréable d'être de l'autre côté de la barrière. Je travaillais avec d'anciens confrères free-lance qui, je crois, étaient contents que je les relise. Ils savaient que je parlais japonais, que je connaissais bien les séries et que j'étais moi-même auteur, donc que j'avais conscience des contraintes. Ça se passait bien, dans l'ensemble.

Minute nostalgie

Vous parliez des 50 premiers épisodes de One Piece qui avaient été refaits. D'autres séries animées ont-elles connu le même sort ?

Ce n'est pas tout à fait du même ordre, mais il y a l'exemple de *Ken le survivant* [*Hokuto no Ken*], diffusé initialement au *Club Dorothée* à la fin des années 1980. Au bout de quelques épisodes, les gens se sont rendu compte que c'était assez violent et ça a fait scandale, avec des pétitions... L'animation japonaise n'avait déjà pas bonne presse dans les années 1980. Par la suite, il y a eu de la censure, parfois extrêmement lourde.

Cette série est entrée dans les annales pour son doublage « décalé ». Elle était tellement violente que les comédiens Maurice Sarfati (disparu récemment) et Philippe Ogouz ont exigé qu'on leur laisse les mains libres. C'était les années 1980, une autre époque. Ils ont complètement désamorcé cette violence en faisant des blagues. C'est devenu assez ridicule, avec des méchants qui parlaient par le nez et avaient des voix de fausset. Sans oublier les calembours du style « Nanto de vison » et autres « Hokuto de cuisine »... Du coup, ça fait beaucoup rire et pour une partie des gens, c'est un peu une madeleine de Proust, ce genre de doublage ! On pourrait réfléchir à la question du respect de l'œuvre, mais c'est du passé maintenant.

Les 20 derniers épisodes sont longtemps restés inédits et non doublés. Il y a quelques années, un éditeur a souhaité faire une édition DVD doublée d'une diffusion télé [sur la chaîne Mangas, qui appartient au groupe AB]. Il fallait donc compléter le doublage, mais la tâche était délicate : on voulait plus de sérieux, tout en respectant l'esprit des années 1980. Il y avait par exemple un méchant qui s'appelait Raoh en VO et Raoul en français. Un grand méchant qui s'appelle

Raoul, c'était peu crédible... Le nom a tout de même été conservé par souci de cohérence et des voix ressemblantes ont été engagées. En revanche, l'adaptation était plus proche de l'esprit original, sans jeux de mots stupides, en respectant les moments de tension, etc. Un véritable exercice d'équilibriste. Je ne sais pas ce que ça a donné, je n'ai malheureusement pas eu le temps de m'y intéresser de plus près et de voir l'intégralité du résultat.

Comment était faite la traduction des anime de notre enfance ? Il devait être encore plus difficile qu'aujourd'hui de trouver des adaptateurs.

C'est la grande question, il y a un vrai travail de recherche à faire sur le sujet ! Les auteurs qui ont travaillé sur ces œuvres dans les années 1970-1980, s'ils avaient 30-40 ans à l'époque, en ont peut-être 70-80 aujourd'hui, il faudrait les interviewer.

Prenons *Goldorak* [*UFO Robo Grendizer*], l'une des premières séries qui s'affirmaient en tant que japonaises, avec une vraie rupture d'image. À l'époque, je suppose que pour un adaptateur comme Michel Gatineau et pour le monde du doublage en général, cette série était un autre monde. La légende veut qu'elle ait été choisie parce que les bobines à rapporter du Japon étaient moins lourdes que celles d'une autre série. Il y a une part de mythe autour de *Goldorak*... Évidemment, elle a été adaptée sur bande-mère, au papier et au crayon, à une époque où les gens avaient le temps de travailler. On ne faisait pas un épisode en trois jours, j'imagine.

Je ne pense pas que Michel Gatineau connaissait le japonais. Quelqu'un a dû réaliser une transcription, peut-être une traduction relais en anglais, et après, il y a eu un vrai travail d'auteur. Il y a des pépites d'adaptation dans la version française de *Goldorak*. C'est souvent assez éloigné du japonais, mais le texte « vit » vraiment et ça fonctionne, paradoxalement. Outre l'effet « nostalgie », il y a une vraie poésie dans les dialogues. On a l'impression que l'adaptateur s'est vraiment approprié la série. Il ne comprend pas forcément tout, mais il essaie d'en faire quelque chose, c'est assez marrant.

Nolife

Pour terminer sur votre parcours et arriver jusqu'à aujourd'hui, vous êtes resté environ quatre ans chez Toei Animation...

En 2007, une petite chaîne de télévision a vu le jour, Nolife, lancée de manière totalement indépendante par Sébastien Ruchet et Alexandre Pilot. Quand j'étais free-lance, j'avais travaillé un peu avec Alex, fait de l'interprétation pour lui. Ce

sont des gens que je croisais aussi dans les conventions de japanim, à Japan Expo, etc. Je donnais parfois un coup de main à des gens de la chaîne parce que j'adorais le projet. En mai 2012, ils ont cherché un journaliste pour assurer notamment les news consacrées au jeu vidéo dans le cadre d'une quotidienne intitulée *101 %*, diffusée chaque soir à 19 h. Il leur fallait quelqu'un qui soit à la fois journaliste mais en même temps un peu chargé de production pour organiser les plannings d'enregistrement des voix, et un japonisant, vu les thématiques de la chaîne. Ça faisait très longtemps qu'on se côtoyait, c'était l'occasion. J'ai franchi le pas sans hésiter. Je continue à faire un peu d'adaptation en free-lance, notamment pour *One Piece*, sur mon temps libre le week-end.



Quelle est la place du japonais sur Nolife ?

Elle est très importante. Sébastien Ruchet a beaucoup travaillé par le passé pour le magazine *AnimeLand* à ses débuts et Alexandre Pilot est résolument ancré dans le Japon et dans le japonais. Il y a aussi Suzuka qui s'occupe des relations avec le Japon. Nolife est à la base une chaîne musicale et ses premiers programmes étaient des clips de musique japonaise.

On diffuse des *anime* exclusivement en version originale sous-titrée. C'est un vrai choix éditorial : un diffuseur qui cherche à faire de l'audience ne diffuse pas ses séries en VOST, ça ferait fuir 90 % des spectateurs. Comme c'est une chaîne de niche, elle opte pour des séries qui ne seraient pas diffusables ailleurs ou qui vont intéresser un public particulier, comme *Nadia, le secret de l'Eau Bleue* [*Fushigi no umi no Nadia*] ou *Gunbuster* [*Top wo nerae*], qui a un certain âge, mais a toujours un vrai potentiel. Ou encore *Noir* [*Nowāru*], plus destinée à un public adulte, puisque c'est l'histoire de deux tueuses à gages qui affrontent une société secrète.

On a en outre des partenaires japonais qui produisent des émissions au Japon pour Nolife, parce que c'est un plus pour eux d'avoir une diffusion française : *Japan in motion*, une hebdomadaire, et le magazine *Esprit Japon*. Il y a de vrais

moyens de production, des images de qualité... c'est un petit morceau de télé japonaise qui atterrit directement sur Nolife. C'est produit principalement au Japon, mais la voix off est enregistrée en France. La force de Nolife, c'est ainsi d'offrir une porte d'entrée pour les contenus japonais en France, alors que nos interlocuteurs ne savent pas toujours comment s'y prendre pour les distribuer ici.

Simulcast

En parlant de distribution, avez-vous eu l'occasion de travailler pour du simulcast² ? Que savez-vous de ce mode de diffusion ?

Je n'ai pas du tout eu l'occasion d'en faire. On m'en a proposé, mais ça se fait dans des créneaux horaires très restreints, car le Japon ne fournit aucun élément (vidéo, script...) avant la diffusion japonaise, ou très peu³, pour des raisons de sécurité. C'est compliqué : il faut des années, voire des décennies pour établir une relation de confiance. C'est aussi un secteur qui évolue très rapidement.

Les adaptateurs qui travaillent en vue de diffusions J + 1 ont peut-être la vidéo un jour avant la diffusion dans certains cas malgré tout. Mais régulièrement, ce qu'on appelle « simulcast » désigne une diffusion une semaine après le Japon. Le temps de recevoir les éléments, de les préparer pour le traducteur, de faire le repérage, puis deux ou trois jours pour réaliser l'adaptation, et encore un peu de marge pour l'encodage avant de pouvoir mettre l'épisode en ligne.

C'est un modèle qui se développe beaucoup ? Est-il viable ?

Il y a plusieurs plateformes accessibles en France, comme Crunchyroll, Wakanim, ou encore Anime Digital Network. À la télévision, seules quelques séries sont diffusées en simulcast. Sur les plateformes de VOD ou de streaming, en revanche, il y en a dix par site, l'offre est donc très fournie. Les spectateurs peuvent visionner chaque semaine 30 épisodes de dessins animés japonais, avec une semaine de décalage avec le Japon. Ce sont vraiment des nouveautés très

² Nom donné à la diffusion simultanée (ou, plus largement, quasi-simultanée, avec quelques heures ou jours de décalage) d'œuvres audiovisuelles dans le pays d'origine et sur d'autres territoires.

³ Contrairement aux diffusions de séries « US + 24 », pour lesquelles les sous-titres disposent dans certains cas d'une vidéo non définitive quelques jours ou semaines en amont. À ce sujet, voir par exemple Céline Fontana, « Séries, les secrets du sous-titrage », *Le Figaro TV*, 5 avril 2014, <http://tvmag.lefigaro.fr/programme-tv/article/serie/80788/series-les-secrets-du-sous-titrage.html>.

fraîches, sans le filtre d'un éditeur qui mise sur le succès de telle ou telle série : là, on a tout d'un bloc.

Je ne connais pas les conditions de travail pour chaque plateforme, mais les tarifs qu'on m'avait proposés semblaient dans la fourchette normale d'une adaptation de dessin animé japonais classique, soit entre 300 et 400 euros pour un épisode de 25 minutes, pour le repérage et l'adaptation.

Si le simulcast se maintient pour l'instant, c'est parce que c'est un marché de niche. Même si ce n'est pas une masse énorme, il y a un public très fidèle pour ce genre d'initiatives. Un site comme Wakanim, par exemple, a d'abord diffusé en simulcast une série très à la mode comme *L'Attaque des titans* [*Shingeki no Kyojin*], qui a eu suffisamment de succès pour qu'une version doublée soit réalisée et diffusée sur France 4. C'est donc un beau succès *anime* en France. Cette plateforme-là a été rachetée par Sony via sa filiale Aniplex, qui profite donc de ce site bien établi pour s'implanter en France.



Cela nous amène sur le terrain du fansubbing, auquel est liée l'apparition du simulcast et qui s'est historiquement développé d'abord pour l'animation japonaise.

Tout à fait. On trouve d'ailleurs sur le Net un petit documentaire bien fait sur la dynamique initiale⁴ du fansubbing d'*anime*. En France, les personnes qui allaient au Japon pour se procurer les premières VHS dans les années 1980 sont pour beaucoup devenues éditeurs de mangas ou de dessins animés, aujourd'hui. À l'époque, chaque magazine japonais, chaque *anime* qui atterrissait entre les mains de quelqu'un était un trésor. Les communautés de fans se regroupaient facilement pour regarder un laser-disc ensemble. Par des groupes de discussion aux débuts d'Internet, certains arrivaient à récupérer une transcription en anglais et faisaient eux-mêmes une traduction.

Durant mes études, à la fin des années 1990 et au début des années 2000, quand il commençait à être plus facile de se procurer ce genre de matériel, j'ai vu tout ça de près à quelques occasions. Il m'est aussi arrivé de sous-titrer quelques courts métrages d'animation pour un ami qui voulait les comprendre.

Il y a deux idées très présentes dans le fansubbing, de ce que je connais. D'abord, les fansubbers ont le sentiment de faire le travail de l'éditeur à sa place. « Regardez cette belle série, heureusement que je suis là pour vous la faire découvrir, sinon vous seriez passés à côté. » C'était peut-être vrai dans les années 1980, mais plus de nos jours... Et ensuite, l'argument qui veut que le fansubbing ne soit pas interdit et soit donc toléré, ce qui ne tient pas la route juridiquement. Avec le développement des plateformes, où on a accès à une offre très riche pour quelques euros par mois, il est devenu facile de voir des dessins animés japonais légalement, soit en simulcast, soit en attendant quelques mois. La qualité des sous-titres est peut-être variable, je ne suis pas allé voir partout, mais pour ce que je connais, c'est très correct dans l'ensemble. L'argument, parfois avancé, des sous-titres de meilleure qualité par les fans ne tient pas la route, sauf si on considère des couleurs flashy partout et des karaokés qui envahissent l'écran comme un gage de qualité. Il reste certainement des séries des années 1980 qui n'ont jamais été éditées en France parce que les droits sont bloqués (ou d'autres cas de figure), mais ça ne court pas les rues. La plupart des fansubs que l'on voit sur le net, c'est la « Team Naruto X » qui présente le dernier épisode de *Naruto* avant la « Team Naruto Y », c'est pour beaucoup un concours de vitesse.

Pour autant, je ne crois pas qu'il y ait moins de fansubbing d'*anime* qu'à une époque. Le modèle de fans se perpétue. Ce sont souvent des petites équipes de quelques personnes qui se renouvèlent facilement quand l'un des fans a envie d'arrêter.

⁴ *The Rise and Fall of Anime Fansubs* (Paul « Otaking » Johnson, 2008). Documentaire en cinq parties, disponible sur YouTube : www.youtube.com/watch?v=IUylqLlbix0.

Adaptation au public

L'une des caractéristiques du fansubbing d'anime, c'est son côté très sourcier⁵ : laisser « san » au lieu d'écrire « monsieur », « katana » au lieu de « sabre » ou « épée »... Quand on traduit, est-ce qu'on pense aux spectateurs qui ne connaissent rien de la culture japonaise ?

Ah oui, le fameux côté « magique » de la langue... Il y a évidemment un équilibre à trouver, d'autant qu'une évolution a eu lieu dans le public, qu'il faut prendre en compte. On peut commencer par évacuer le ridicule qu'il y a à laisser certaines expressions que peu de gens comprendront telles quelles, comme « *Arigatô* » (merci) ou « *Yoroshiku onegaishimasu* » (qui peut se traduire de multiples manières dont « je vous en prie »). Pour le reste, c'est vraiment une question de ligne éditoriale. Souvent, l'adaptateur est un peu livré à lui-même devant sa série animée. Quand il tombe sur des éléments typiquement japonais dans l'épisode qu'il adapte, il n'a qu'une angoisse, c'est qu'il y ait de nombreux retours du client du style : « Tu as mis “yen”, je voulais “euro”, tu as mis “*tonkatsu*”, je voulais “porc pané”... » S'il a trois jours pour adapter un épisode et que ce n'est pas à lui de définir ce genre de choses, il va être un peu perdu. Il faut qu'il y ait un interlocuteur qui comprenne la problématique et qui prenne ces décisions.

On peut avoir des demandes particulières pour les tout-petits, sur des chaînes jeunesse. Il faut alors que l'adaptation soit très accessible. Dans le cas d'une série qui n'est pas localisée très précisément au Japon, les quelques traits japonais peuvent être camouflés sans que cela porte atteinte à l'âme de la série. Dans ce cas, on écrira « boulettes de riz » plutôt qu'« *onigiri* ».

Si c'est une série clairement japonaise qui se passe dans un cadre japonais, elle va a priori s'adresser à un public qui, même s'il ne connaît pas la culture à fond, est attiré par l'univers nippon et ne va pas tomber des nues en découvrant que ça se passe au Japon. Mais il reste des questions tangentes : à quel point certaines réalités japonaises ont-elles été absorbées, assimilées par le public français ? Dans une scène qui se passe dans une gare, est-ce qu'on va écrire que les personnages prennent le « Shinkansen » ou le TGV ? Sans compter que « TGV » est plus court pour un sous-titrage ! Lors d'une scène dans un restaurant, il y aura forcément des noms de recettes de cuisine japonaise partout : jusqu'où aller ? La cuisine japonaise est extrêmement complexe. Ça me rappelle un manga intitulé *Les*

⁵ Terme de traductologie désignant les traducteurs qui restent délibérément très proches de la langue source, dont ils s'efforcent de préserver les particularités au sein de leur traduction (par opposition aux « ciblistes », qui donnent la priorité au texte d'arrivée et cherchent souvent des solutions de traduction plus idiomatiques).

*Gouttes de Dieu*⁶ [*Kami no Shizuku*], une histoire d'œnologie. Chaque vin qu'il goûte lui rappelle une région hyper précise en France, les descriptions sont extrêmement techniques. On peut imaginer la même chose pour le saké ! Ne serait-ce que le ferment « *koji* » utilisé pour confectionner le saké : est-ce qu'on traduit le mot ? Est-ce qu'on explique une bonne fois pour toutes que c'est le ferment essentiel à la fabrication du saké, pour l'intégrer dans le vocabulaire de base de la série ?

C'est souvent une question de bon sens, au cas par cas : pour tel mot, je pense que les gens ne vont pas comprendre et que ça porte atteinte à la compréhension directe, immédiate, de la série. Pour tel autre, il me semble que les spectateurs peuvent au contraire comprendre cette réalité... Beaucoup de paramètres entrent en ligne de compte, il n'y a pas de solution toute faite.

Autre question sur la différence de public : certaines séries comme Albator étaient plutôt destinées aux adolescents, initialement, mais pour la diffusion française, on en a fait un produit pour enfants. Avez-vous été confronté à des demandes pour édulcorer des séries animées ?

Les problèmes de « cibles » concernent surtout les gens qui veulent vendre les séries. Il y a souvent une incompréhension éditoriale entre ceux qui cèdent et ceux qui acquièrent les droits sur les séries : un programme présenté comme « pour les 6-10 ans » sur les plaquettes publicitaires japonaises va s'avérer en réalité être plutôt pour adolescents. Cela tient entre autres aux rapports qu'ont les deux cultures avec l'image.

Au Japon, les mangas *Dragonball*, *One Piece* ou *Hokuto no Ken* ont été publiés dans le magazine *Shōnen Jump*, c'est-à-dire pour un public qui va des jeunes garçons aux lycéens. Certains lecteurs qui ont grandi avec *Jump* pourront continuer à le lire même à 25 ans, ces histoires peuvent s'adresser à plusieurs générations, mais fondamentalement, le public visé, c'est le jeune garçon ou le pré-ado, qui va lire une histoire initiatique montrant comment on peut surmonter des épreuves, à force de résistance et de persévérance. En France, aujourd'hui encore, l'archétype du



⁶ Écrit par Agi Tadashi et dessiné par Okimoto Shū, publié en France chez Glénat depuis 2008 dans une traduction d'Anne-Sophie Thévenon.

dessin animé pour enfants a la vie dure. Il est compliqué de faire comprendre qu'il peut y avoir des dessins animés qui s'adressent à différents publics.

De plus, une scène qui va choquer au Japon ne va pas forcément choquer en France, et inversement. L'humour pipi-caca, qui paraît très innocent au Japon et va passer sans problème sur une chaîne à une heure de grande écoute, sera sans doute moins bien accepté en France. La série *Naruto*, elle, a été diffusée quelque temps dans la case jeunesse de France 3, mais dans une version censurée, car elle paraissait trop violente. Pour rappel, ce sont des histoires de ninjas qui s'affrontent en permanence. Les chaînes Game One puis J-One ont d'ailleurs fait de la promo en annonçant qu'elles allaient diffuser *Naruto* en intégralité, non censurée. De nos jours, ce genre de diffusions se réfugie vers le câble et le satellite, où il peut y avoir plus de liberté. Il y a en général moins de pressions et de demandes éditoriales, si ce n'est éviter trop de gros mots dans l'adaptation.

Qu'en est-il des niveaux de langue ?

En matière d'injures, je trouve le français beaucoup plus fleuri que le japonais, qui est souvent moins inventif. En japonais, on utilise beaucoup plus le registre de langue, le ton... Ou simplement la déformation de certains mots. Par exemple, « *anata* » veut dire « toi », c'est un terme neutre. Si on dit à la place « *témaé* », c'est déjà plus familier et si on passe à « *témée* », c'est insultant. Si en plus on roule les « r » et qu'on ajoute quelques « *yaro* »... C'est un terme d'argot qui désigne un connard, une enflure, que l'on retrouve par exemple souvent dans les films de Kitano. Il faut trouver quelque chose en français pour faire passer ça, mais dans certaines limites. On veut bien que ce soit intense, mais pas forcément que ça verse dans l'insulte ordurière. Il peut donc y avoir une certaine édulcoration, mais pas vraiment de pressions ou de censure bête et méchante.

Il peut y avoir des variations subtiles de niveau de langue n japonais : une femme ne va plus s'adresser de la même manière à son conjoint avant et après leur mariage. Par exemple, une fois mariée, elle utilisera systématiquement le terme « *anata* » à l'intention de son mari. Si elle l'appelait « *Yamada-san* » auparavant, elle l'appellera « *anata* » après le mariage. Cela peut être aussi un indice dans un film qu'il y a eu un mariage sans que le spectateur en ait été témoin... Ça pose évidemment un problème si on pense au filtre que représente une éventuelle traduction relais en anglais. Et en français, c'est par d'autres moyens qu'on va réintroduire la familiarité ou la distance, peut-être à un autre endroit dans les dialogues.

Un autre problème peut se poser : le japonais est une langue qui peut être très concise, mais plus elle est polie, plus elle se dilate. Et souvent, en plus, on n'a la proposition principale qu'à la fin. Donc toutes les subordonnées sont en début de

phrase (de temps, de manière...) et à la fin, une proposition vient changer tout le sens. Il faut donc tordre l'adaptation dans l'autre sens.

De quelques particularités du japonais

Y a-t-il d'autres difficultés propres au rythme de la langue ?

En dessin animé, les Japonais ont tendance à privilégier le jeu à la synchro, sauf dans les longs métrages ou les grosses productions pour lesquels la synchro est très travaillée. Dans une série classique, il y a trois bouches dessinées : position ouverte, fermée et intermédiaire. La position ouverte va parfois être un peu accentuée pour marquer une exclamation dans la synchro, mais c'est tout. On calcule la longueur du dialogue et on enchaîne les trois positions, de façon un peu aléatoire, à l'animation.

J'ai travaillé par exemple sur *Ghost in the Shell : Stand Alone Complex* [*Kōkaku Kidōtai : Stand Alone Complex*], une série cyberpunk très bavarde, avec beaucoup d'explications philosophiques souvent assez obscures. Il y avait parfois des phrases de 20 ou 25 secondes sur lesquelles l'animation était homogène, avec ces ouvertures de bouche aléatoires. En japonais, la comédienne est dans son jeu : sur ces 25 secondes, elle va faire trois phrases, marquer un accent au milieu, prendre deux secondes de pause en cours de route, et ça ne sera pas grave que les lèvres du personnage continuent à bouger. Avec la mise en scène, ça passe. Si on fait la même chose en France, n'importe quel spectateur va se dire : « Qu'est-ce que c'est que ce travail de cochon ? » Il faut donc faire durer la phrase 25 secondes, même si c'est tiré par les cheveux et même si le contenu tiendrait en 10 secondes. On essaie de délayer, de faire en sorte que ce ne soit pas trop lourd, d'introduire une mini-pause quand même...



On sait aussi que le japonais est une langue pleine d'ambiguïtés qui peut donner du fil à retordre aux traducteurs.

C'est une langue qui est beaucoup dans le sous-entendu. Le sujet d'une phrase n'est souvent pas explicité grammaticalement. Sans compter que c'est une langue riche en homophonies !

Ce qui peut être compliqué, c'est que parfois, l'ambiguïté est voulue dans la version originale. Imaginons qu'on parle d'un meurtrier mystérieux, une personne X. Les enquêteurs peuvent en parler en disant « la personne X va faire ceci ou cela ». En japonais, ils vont pouvoir rester dans le flou pendant très longtemps, sans préciser par exemple le genre de cette personne. Le renversement ou la révélation peut arriver bien plus tard. En français, on est obligé de faire un choix. On ne va pas passer 15 épisodes à faire des tournures emberlificotées pour essayer de ne pas employer un pronom personnel...

Il y a un « *cliffhanger* » typique dans les *anime* japonais : un personnage se retourne en s'exclamant « *Anata ga...* », c'est-à-dire « Tu es... ». La phrase reste en suspens, il y a un changement de plan et on passe à une autre partie de l'intrigue. En général, comme on a vu avant le personnage crocheter une serrure ou quelque chose de cet ordre, le sous-entendu est clair : « Mon Dieu, c'est toi le coupable ! » C'est au spectateur de compléter par lui-même selon le contexte. En doublage, si le personnage est à l'écran, on a à peu près trois battements pour faire une phrase complète, c'est un problème. Évidemment, on va éviter le classique « Oh, tu es ! », très idiomatique... (*rires*) Le comédien serait ravi ! Il faut donc trouver une manière de compléter la phrase, de tourner ça d'une façon ou d'une autre.

Dans des cas comme ça, le côté très elliptique du japonais peut être compliqué.

Y a-t-il des références culturelles très actuelles ou au contraire très anciennes qui peuvent donner du fil à retordre aux adaptateurs ? En particulier pour les auteurs de doublage qui adaptent à partir d'une traduction relais, sans parler le japonais...

Il y a de tout, ça dépend des séries. Quand on parle d'*anime*, on pense spontanément à des séries comme *Dragonball*, où les personnages se bombardent de boules de feu. Là, il y a peu de chance qu'il y ait des références à un fait divers réel récent, par exemple. Mais c'est complètement différent dans une série comme *Terror in Resonance* qui date de 2014. C'est une intrigue très géopolitique et actuelle sur deux dissidents qui prévoient de faire un attentat nucléaire dans Tokyo. Il y a une dizaine d'épisodes, c'est une très bonne série. Là, la probabilité qu'il y ait des références plus contemporaines augmente.



On se débrouille comme on peut. Avec le Net et les réseaux sociaux, on est nettement moins désemparé qu'il y a ne serait-ce que dix ans. Il existe des forums de voyageurs au Japon ou de fans du Japon : si vraiment on est bloqué par une phrase et qu'on ne parle pas japonais, on peut fouiller sur Internet et finir par trouver quelqu'un qui va donner une explication, un avis, etc.

On croise peu de vieux *kanji*⁷ dans les *anime*, en revanche. Les *kanji* sont l'écriture des lettrés, importée de Chine. Au Japon, une personne très cultivée et qui a beaucoup lu connaîtra beaucoup plus de *kanji* qu'un Japonais lambda qui lit simplement le journal et qui a une éducation moyenne. Il est rare que cette dimension puisse poser problème en animation. On peut imaginer, dans une série qui se passe à l'époque féodale, que le dialoguiste fasse quelques recherches et utilise un vieux *kanji* pour donner un cachet classique à une réplique, mais c'est tout.

Ce qui peut être déstabilisant, c'est au contraire certains termes très actuels. Certains mots, comme « *otaku* », ont été importés et sont très utilisés en français. Du coup, même au Japon, aujourd'hui, cela désigne un fan d'animation japonaise qui ne sort jamais de chez lui. Mais initialement, « *otaku* » est un terme de politesse qui signifie « ta maison ». On peut donc trouver le mot « *otaku* » dans un discours un peu formel, ça ne voudra pas dire qu'on parle d'un geek fan de dessins animés.

⁷ Le japonais possède plusieurs systèmes d'écritures qui s'entrecroisent : les *hiragana*, pour les syllabes courantes ; les *katakana*, des syllabes pour certains mots spécifiques et/ou de provenance étrangère ; les *kanji*, des idéogrammes.

Le japonais a aussi la capacité de créer des néologismes très facilement. Par exemple, les célèbres Pokémon, abréviation de « *Pocket Monster* », ou *cosplay*, pour « *Costume Playing* », qui désigne l'activité des fans qui se déguisent en leur héros fictif préféré.

Il y a aussi « *netabare* ». « *Neta* », c'est une astuce, un truc. Dans un film à rebondissements, il y a une « *neta* » à la fin. Ou quand on parle de comiques qui ont plein de petites histoires drôles, d'astuces dans leur répertoire, on dit qu'ils ont des « *neta* ». Et « *bare* », « *bareru* », veut dire « être découvert, être mis au jour ». Donc quand tu dis que tu as donné à quelqu'un un « *netabare* », en fait, c'est que tu as fait un *spoiler* [en bon français, révélé un élément clé de l'intrigue d'un film ou d'une série].

Grâce au système des *katakana*, la langue japonaise a une capacité d'absorption des mots étrangers très importante et une flexibilité extrême. Les Japonais peuvent créer des néologismes tout le temps, ils restent compréhensibles et les structures de base de la langue demeurent très solides. La création de mots va très vite, surtout chez les jeunes. Quand on traduit, on est obligé de décomposer le terme pour le comprendre et ce sont bien sûr des mots qui peuvent avoir une vie éphémère et qu'on ne trouve pas dans les dictionnaires. Il faut faire des recherches sur Internet ou fouiller des forums pour voir d'où ça vient.

Y a-t-il des particularités régionales ?

Oui, il y a une langue standard mais aussi des régionalismes très importants, des patois, qui peuvent être assez différents. Ils sont parfois utilisés dans l'animation. En général, ça reste assez léger, pour pouvoir être compris par tout le monde, mais c'est le meilleur moyen de caractériser un personnage. Le plouc qui vient de sa campagne, par exemple, va s'exprimer dans son patois.

Pour la version française, c'est l'éternel problème des accents. Il peut arriver qu'un comédien propose une caractérisation, un accent... Mais il est possible que le directeur artistique passe complètement à côté. Quand j'étais chez Toei Animation, il m'arrivait de signaler ce genre de choses au directeur artistique, qui réfléchissait alors à la manière la plus naturelle d'intégrer cette dimension sans verser dans quelque chose de surjoué et artificiel.

Dans *One Piece*, je me souviens d'un personnage très difficile à adapter : l'agent secret Kumadori, qui est un guerrier acteur de kabuki. Il surjouait toutes ses répliques. C'était excellent en japonais, il avait un parler à la fois classique et un peu théâtral. Mais essayer de faire du kabuki à la française, c'était compliqué ! À part lui donner un ton pompeux sur certaines répliques et adapter un peu le registre, il n'y avait pas grand-chose à pouvoir faire.

C'est aussi le genre de chose qui risque de passer à la trappe si l'on passe par une traduction relais. Sauf si le script anglais est bien fait : parfois, les intentions et les registres sont signalés. Mais quand on se retrouve dans le pire des cas avec des sous-titres italiens ou allemands et qu'on n'a que ses oreilles pour faire la détection, c'est très compliqué. Même s'il y a nécessairement des pertes quand on passe par l'anglais, avec un minimum de sérieux à tous les échelons, il y a moyen de sécuriser un peu le processus pour que le résultat ne soit pas catastrophique.

Avantages et inconvénients d'une niche

On s'imagine que les traducteurs du japonais spécialisés dans l'audiovisuel forment un peu une niche à l'intérieur d'une niche, est-ce le cas ?

J'ai noté une particularité en France : en sous-titrage, les traducteurs travaillent surtout directement du japonais vers le français. C'est notamment le cas de ceux qui font du simulcast. Ils n'ont pas le temps de perdre deux jours pour avoir une traduction relais... Au contraire, en doublage, la majorité des auteurs sont des non-japonisants. Ça tient peut-être à la spécificité du doublage, à la contrainte de synchronisme, bien qu'elle soit plus légère pour l'animation, je ne sais pas...

J'étais le premier japonisant à faire le DESS de Nanterre – et j'imagine, plus ou moins le premier en France à suivre une formation spécialisée en traduction audiovisuelle. Depuis, il y a eu quelques étudiants dans le même cas à Nanterre. Il y a aussi pas mal d'autodidactes, ou encore des binômes entre un traducteur de langue française et un(e) Japonais(e).

En tout cas, c'est un plus de parler japonais dans la masse d'auteurs de doublage. Quand j'étais indépendant, c'est ce qui m'a permis de travailler pendant trois ans sans jamais avoir plus d'une semaine de creux, alors que certains de mes confrères sur le même créneau que moi, mais non japonisants, avaient des périodes de vache maigre plus longues.

Il faut aussi être ouvert à toutes les opportunités, ne pas se dire qu'on ne va faire que du doublage de dessins animés japonais : sous-titrage, interprétation si on peut, simulcast, mangas, traductions de livrets, DVD bonus... On peut faire un peu de tout.

Vous avez des projets pour l'avenir ?

Actuellement, je travaille à plein temps chez Nolife et je fais un peu d'adaptation de temps en temps. Je suis content de mon sort parce que dans mon parcours, je n'ai jamais vraiment réfléchi à un « plan de carrière » précis, mais j'ai toujours réussi à m'en sortir et à faire ce qui me plaisait. J'ai fait des choix que je ne regrette pas du tout et je me sens privilégié d'exercer un métier que j'aime plutôt qu'une activité qui me rendrait malheureux mais qui m'offrirait des conditions matérielles plus confortables.

Je ne sais pas ce que me réserve l'avenir. Rien n'est gravé dans le marbre, tout peut changer très vite, surtout quand on travaille dans un secteur assez précaire. Pour l'instant, tout se passe bien et je continue à avoir du japonais dans les oreilles tous les jours, à lire des mails et autres documents en japonais, à chercher des infos pour des reportages... Lors des interviews avec des Japonais que je réalise pour Nolife, je peux aussi me passer d'interprète, ce qui fait gagner la moitié du temps pour l'entretien. C'est un gros point en plus et ça me permet d'être tout le temps en contact avec le Japon.

Propos recueillis par Samuel Bréan et Anne-Lise Weidmann
à Paris, le 28 juillet 2015
Entretien révisé par Emmanuel Pettini en août 2016

Le cinéma japonais vu *et* lu

Max Tessier

« Je me souviens, je me souviens, mais c'est si loin... »

Si ma mémoire ne me trahit pas trop, sans doute ai-je découvert mes premiers films japonais à Paris, au début des années 1960, dans les salles art et essai du Quartier latin, dont beaucoup ont disparu aujourd'hui (le Studio de la Harpe et bien d'autres) et, bien sûr, à la Cinémathèque française, dans la salle souvent bondée de l'Institut pédagogique de la rue d'Ulm (où l'on se battait littéralement pour voir *L'Âge d'or* de Buñuel, interdit d'exploitation à l'époque).

Je découvrais les films d'Akira Kurosawa et de Kenji Mizoguchi, bien avant Ozu (dont la mode vint plus tard, vers 1978, avec la sortie de *Voyage à Tokyo*) et Mikio Naruse. *Les Sept Samouraïs* (*Shichinin no samurai*, 1954) en version tronquée, *Rashōmon* (1950), *Le Château de l'araignée* (*Kumonosu-jo*, 1957) *Vivre* (*Ikiru*, 1952) ou les incontournables Mizoguchi : *Contes de la lune vague après la pluie* (*Ugetsu monogatari*, 1953), *L'Intendant Sansho* (*Sansho dayu*, 1954) et l'admirable *La Vie d'O-Haru, femme galante* (*Saikaku ichidai onna*, 1952), mon favori. Mais aussi les rares autres films japonais qui sortaient sur nos écrans, bien avant les VHS et les DVD ou Internet (évoquerai-je ici la préhistoire du nippo-cinéphile ?) : *Harakiri* (*Seppuku*, 1963) et *Kwaidan* (1964) de Masaki Kobayashi, *La Porte de l'enfer* (*Jigoku-Mon*, 1953) ou *Le Héron blanc* (*Shirasagi*, 1958) de Teinosuke Kinugasa, ou la fascinante trilogie de Kon Ichikawa : *Le Brasier* (*Enjo*, 1958), *L'Étrange Obsession* (*Kagi*, 1959), *Feux dans la plaine* (*Nobi*, 1959), entre autres films devenus rapidement des classiques.

Mais entrons dans le vif du sujet : me souciais-je à l'époque de la traduction française de ces films en VO pure et dure ? À vrai dire, à peine. Pourtant, j'étudiais la langue japonaise à l'Inalco, ou Langues O' (alors rue de Lille) et, bien que ma compréhension de la langue de Genji ait été infinitésimale, je me souviens d'avoir été pour le moins surpris par les outrances des sous-titres de certains films de Mizoguchi, notamment *O-Haru, femme galante*, qui m'avaient choqué par un mélange étrange de français littéraire et poétique, mais aussi médiéval et argotique (on y parlait entre autres de « gourgandines » et autres joyusetés de la langue française passée). J'appris par la suite que ces traductions extravagantes étaient le fait d'un certain Jean-Armand Campignon (que connaissait déjà Catherine Cadou), un traducteur essentiellement littéraire et plus qu'original, qui faisait passer sa propre interprétation avant le respect d'une traduction « à la lettre ». Au moins avait-il le mérite d'imprimer sa marque sur ses traductions.

Des sous-titres « d'auteur », en somme. Pourquoi pas, mais à l'époque, cela me choquait un peu.

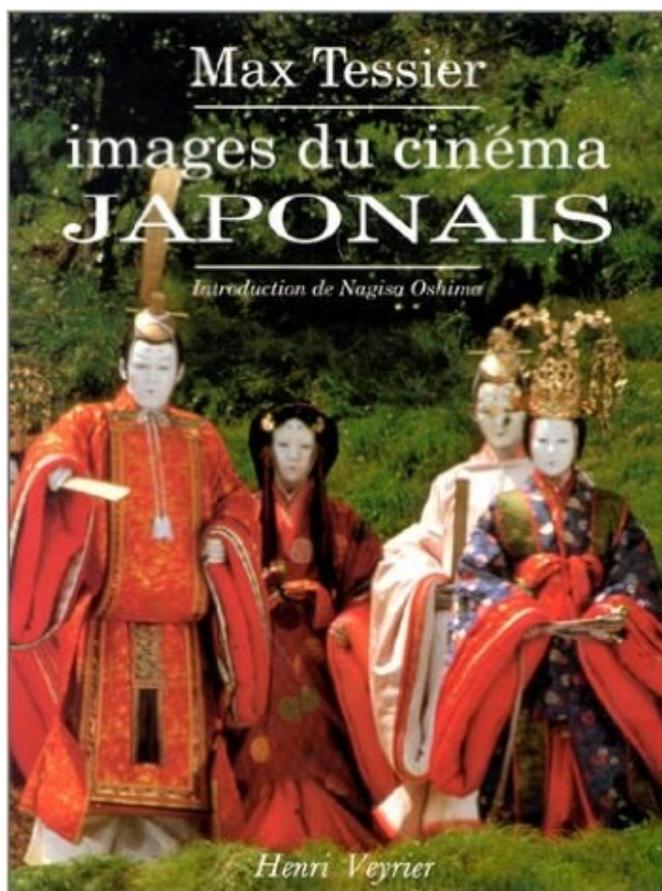
À côté, les sous-titres « classiques » des autres films japonais (souvent établis à partir de l'anglais) manquaient certes de saveur, mais respectaient sans doute mieux la lettre des dialogues originaux. En fait, comme tout jeune cinéphile fasciné par le Japon, je savourais plutôt la musique des mots, avec ses accents rauques (masculins) ou plus doux et raffinés (féminins), sans trop me soucier de la traduction. Et je serais incapable de citer les noms des traducteurs aujourd'hui.

Et puis, il y eut aussi le fameux film de Kaneto Shindo, *L'Île nue* (*Hadaka no shima*, 1960), parvenu jusqu'à nous grâce au Grand Prix obtenu au festival de Moscou (une autre époque...), et qui était la frustration absolue du traducteur, puisque sans aucun dialogue ! Shindo avait-il pensé à cela en tournant son film « universel » sans paroles, mais dont la mélodie de Hikaru Hayashi avait fait le tour du monde ? En tout cas, il avait résolu à sa manière le problème récurrent du fameux « *traduttore, traditore* » !

Dans les mythiques années 1960, on pouvait aussi voir à Paris certains films japonais un peu « sulfureux », traitant de thèmes sexuels encore masqués, avant la déferlante des films pornographiques des années 1970 (et des *roman-pornos* de la Nikkatsu !). Ces films « bis » étaient alors distribués par des sociétés mineures qui les achetaient à bas prix aux compagnies nippones, notamment à la Nikkatsu, grande productrice de films de jeunesse à scandale, et les doublaient en français, à destination d'un public « non-culturel », friand de frissons exotiques. On allait alors voir ces films « honteux » dans les salles de Pigalle ou de Strasbourg-Saint-Denis, et on pouvait parfois y découvrir des perles (du Japon) rares, comme *Cochons et cuirassés* (*Buta to Gunkan*, 1961) de Shōhei Imamura, sorti sous le titre plus aguicheur de *Filles et gangsters*, bien avant la découverte de sa Palme d'or en 1983, pour *La Ballade de Narayama* (*Narayama bushi-kō*, 1983). Ou encore le fameux *Passions juvéniles* (*Kurutta kajitsu*, 1956) de Ko Nakahira, qui avait tapé dans l'œil du critique François Truffaut (« Si jeunes et des Japonais », titre resté célèbre de son article dans les *Cahiers du cinéma*). Le doublage en français de ces films était du même niveau que celui de tous les films « sexy » italiens ou autres, fait à la va-vite et pas cher. Et là, aucun moyen de vérifier la traduction, puisque les dialogues originaux avaient disparu de la bande sonore.

Je commençai à me pencher un peu plus sérieusement sur les problèmes de sous-titres lorsque je m'occupai de la première sortie d'un film de Yasujirō Ozu en France, en 1978, avec Pascale Dauman : *Voyage à Tokyo* (*Tokyo monogatari*, tourné en 1953, vingt-cinq ans avant !). Pour voir des films d'Ozu avant cela, il fallait au minimum faire le voyage de Londres afin d'y découvrir certaines de ses œuvres (les dernières), sous-titrées en anglais, au British Film Institute, ce que je fis plusieurs fois, à l'époque où l'on pouvait y voir des films non distribués en France.

En 1978, je rentrai du Japon, où j'avais passé une année de recherches ciné-
philes, grâce à la Japan Foundation et à M^{me} Kashiko Kawakita (la célèbre
« grande dame » du cinéma japonais, qui avait fondé, avec son mari Nagamasa
Kawakita, la Kawakita Foundation), ainsi qu'au Film Center de Tokyo. Mon japo-
nais avait certes fait des progrès, mais j'étais encore incapable de traduire des
films, me confinant à la traduction plus ou moins fidèle des titres (quelques cen-
taines, tout de même...), en vue de la publication de mon livre *Images du cinéma
japonais* (1980, chez Henri Veyrier) et de mes articles pour la revue *Écran*. Tâche
fastidieuse, mais parfois amusante (à cause de la transposition des mots occiden-
taux en *katakana*¹ et des distorsions consécutives).



Il m'arrivait alors d'avoir des réactions un peu vives à la vision de certains
films, à l'époque où des distributeurs « art et essai » sortaient des films inédits ou
rééditaient des films anciens en France. J'avais ainsi envoyé une lettre de
protestation au distributeur du *Garde du corps* (*Yojimbo*, 1961) de Kurosawa (Les

¹ Caractères japonais employés pour la transcription des mots d'origine étrangère.
[N.D.L.R.]

Grands Films classiques), dont le générique n'était même pas sous-titré et dont le sous-titrage avait été bâclé. Colère d'un passionné !

Le niveau général de la traduction des sous-titres changea dans les années 1980, avec l'arrivée « au pouvoir » d'une génération de traducteurs (-trices, surtout) professionnels, qui ne passaient plus par l'anglais pour la traduction. Cécile Sakai, Valérie Dhiver et, bien sûr, l'incontournable Catherine Cadou, donnèrent enfin leurs « *kanji* de noblesse » à la traduction d'œuvres souvent plus sophistiquées et difficiles d'auteurs exigeants (Oshima, Imamura et surtout Yoshida), ainsi qu'aux derniers films des grands maîtres (Kurosawa). Par ailleurs, certains films de genre (comme la série des « Zatoichi », les *chanbara*², les films érotiques, les polars, les *roman-pornos*, etc.) devinrent plus visibles et lisibles (quand ils n'étaient pas doublés en français).

Pour finir, peut-être un soupir sur la période pionnière des années 1960/70, où l'on pouvait voir à la Cinémathèque française (Chaillot), notamment lors de la première grande rétrospective de 1963, des films japonais inédits, sous-titrés majoritairement en anglais, ou pas du tout, ou même en russe ! Il me souvient d'un film d'Inagaki, *Furin Kazan*, qui venait d'être montré au festival de Moscou et nous arrivait (sans aucun avertissement, bien sûr !) avec de magnifiques sous-titres russes que personne ne pouvait lire... Doit-on regretter cette période « insouciant » et hors des normes ? Peut-être, mais par pure nostalgie d'une jeunesse facilement amusée. On peut tout de même préférer une bonne version en français, sous-titrée par des professionnels. Pendant les films non sous-titrés, M^{me} Hiroko Govaers (qui gérait les films japonais pour la Cinémathèque française à l'époque) faisait office de *benshi* en traduisant/commentant à sa manière les dialogues originaux ou les intertitres des films muets. Retour aux origines !

Aujourd'hui, dans une époque normalisée, où le sous-titrage n'est plus qu'un épisode hypertechnique au service d'innombrables festivals-Moloch, le rythme de la traduction s'est accéléré et celle-ci a un peu perdu de sa poésie et de ses bizarreries d'antan (Campignon !), mais on n'a même plus le temps de s'en rendre compte, tant le rythme de visionnage s'est lui aussi accéléré. La nostalgie n'est plus ce qu'elle était ?

« *Aa ! Seishun !* » (Ah, jeunesse !), comme disaient autrefois les titres japonais de films sur la jeunesse romantique et révoltée...

Sayonara/Au revoir.

Février 2016

² Films de sabre. [N.D.L.R.]

L'auteur

Après des études de littérature anglophone et de langue et civilisation japonaises, Max Tessier devient critique et historien du cinéma à partir de 1963. Il collabore à de très nombreuses revues de cinéma comme *Jeune Cinéma*, *Cinéma* (65 à 71), *Écran*, *La Revue du cinéma*, *Positif* et *Cinemaya*. Il est l'auteur de plusieurs ouvrages consacrés au cinéma asiatique, parmi lesquels *Images du cinéma japonais* (1981), *Cinéma et littérature au Japon* (1986), *Le Cinéma japonais* (1997, 2008), et a collaboré au *Dictionnaire du cinéma asiatique* (2008). Après avoir été conseiller de nombreux festivals en Europe et en Asie, dont le festival de Cannes, il est aujourd'hui membre du NETPAC (Network for the Promotion of Asian Cinema) dont il est l'un des fondateurs en France. Il partage son temps entre la France et les Philippines.

Les *benshi* et le cinéma parlant au Japon

Markus Nornes

Les premiers films sonores présentés en Asie orientale étaient accompagnés par des *benshi*. En 1931, un visiteur étranger décrit ainsi ce qui se passe à l'époque dans les cinémas :

« Les *benshi* sont toujours aussi indispensables ; seulement, en ce qui concerne le “parlant”, ils doivent intercaler leurs paroles au sein d'un méli-mélo exaspérant de dialogues mécaniques en langue étrangère et de bruitages, tâche qui ne peut rendre que grotesque toute la bataille qui s'ensuit (car c'est bien une bataille). L'association du film muet et du *benshi* était une combinaison magnifiquement adaptée aux besoins et au tempérament des Japonais. Avec l'avènement du cinéma sonore, le manque d'attrait des films américains a menacé un temps de devenir aussi considérable que l'avait été jadis leur popularité. Mais cette impression n'avait rien à voir avec la naissance d'un sentiment antiaméricain. Au contraire, il s'agissait de la réaction toute simple d'un public contrarié par l'incapacité de comprendre quelque chose qui, auparavant, lui avait procuré un plaisir authentique¹. »

Un ingénieur du son hollywoodien de passage s'exprime en termes plus hostiles, et avec une arrogance assurée, après avoir regardé un *benshi* hurler son interprétation pendant une projection du *Réprouvé* (*Redskin*, Victor Schertzinger, 1928) : « Cela donnait l'impression d'un combat entre le *benshi* et l'ERPI [le système sonore de General Electric]. [...] [Le *benshi*] était de plus en plus en colère, selon le directeur du cinéma qui, un jour, a expliqué que si nous n'étions pas de son côté, le *benshi* pourrait déclencher une grève générale². » Il semble que les spectateurs japonais aient, eux aussi, partagé l'exaspération des *benshi* traducteurs. La description que fait Takahiro Tachibana de la même scène mérite une longue citation :

« [Le *benshi*] détaille les passages ardu d'une intrigue compliquée, rappelle aux spectateurs les scènes précédentes et, plus généralement, explique qui est qui et le pourquoi du comment à ceux pour lesquels toutes ces choses n'ont rien d'évident. En outre, dans les moments les plus dramatiques d'une histoire, il incarne les personnages de l'écran et interprète successivement, avec tout le savoir-faire du *ventriloque*, le méchant meurtrier, la mère en pleurs et l'enfant terrorisé. Pour les

¹ Sigfried F. Lindstrom, « The Cinema in Cinema-Minded Japan », *Asia*, vol. 31, n° 12, décembre 1931, p. 807.

² J. L. Pickard, « Old and New Meet in Orient as *Benshi* and Talkies Combine to Entertain Patrons », *Eripigram*, 1^{er} septembre 1929, p. 2, cité dans Donald Crafton, *The Talkies: American Cinema's Transition to Sound, 1926-1931*, New York, Scribners, 1997, p. 423.

films étrangers, il accomplit toutes ces tâches avec un talent identique ; il va même jusqu'à traduire les textes imprimés, de sorte que les difficultés de la langue ne présentent jamais de problèmes insurmontables. Avec l'arrivée des films parlants étrangers, il tente de perpétuer son art dans ce qu'il a de meilleur, avec des résultats qui sont peut-être plus faciles à imaginer qu'à décrire. Les malheureuses oreilles du spectateur sont assaillies, d'un côté, par les accents criards d'une langue étrangère et, de l'autre, par les explications du *benshi* qui, avec une perpétuelle bravoure, fait de son mieux. De ce combat de l'Homme contre la Machine jaillit un tohu-bohu, ou encore, comme me le décrivait un ami étranger en parodiant M. Kipling : "Le *benshi* braille / Mais le parlant hurle / jusqu'à ce que le *benshi* défaille³." Ainsi comprend-on que le *benshi*, grand atout des films étrangers muets, ne l'est guère du cinéma parlant⁴. »

Ces sentiments sont probablement partagés par les spectateurs. Les *benshi* s'efforcent de résoudre le problème de plusieurs manières. Ils attendent que des pauses apparaissent dans la bande-son pour prononcer leurs traductions et leurs explications. Certains *benshi* ont recours à ce qu'on a fini par appeler *kirisetsu*, ou « inserts explicatifs » : afin d'intercaler un fragment de traduction, ils font signe au projectionniste de baisser ou de couper le son du film. D'autres ont, semble-t-il, assez d'autorité pour faire installer sur leur pupitre des boutons de contrôle du volume sonore. En 1934, ils se mettent même à utiliser des microphones pour faire jeu égal avec l'amplification électronique des bandes-son⁵.

³ En anglais : « *The benshi brawls / But the talkie squalls / and it weareth the benshi down.* » C'est un vers du poème « *The Naulakha* » de Rudyard Kipling qui est parodié ici : « *For the Christian riles, and the Aryan smiles and he weareth the Christian down.* » [NdT]

⁴ Takahiro Tachibana, « *The Talkies in Japan* », *Contemporary Japan*, vol. 1, n° 1, juin 1932, p. 122-123. C'est l'auteur qui souligne.

⁵ Voir Jeffrey A. Dym, *Benshi, Japanese Silent Film Narrators, and Their Forgotten Narrative Art of Setsumei: A History of Japanese Silent Film Narration*, Lewiston, N. Y., Edwin Mellen Press, 2003, p. 198-199.



Inspiré de The Great West That Was, les mémoires de William Cody, dit Buffalo Bill, The Indians Are Coming (Henry MacRae, 1930) est le premier serial parlant réalisé à Hollywood. Cette page publicitaire extraite de la revue Kinema Junpō indique qu'au Japon, ce film a été montré à la fois en version parlante et en version muette. En réalité, la version muette a probablement consisté à supprimer le son de la version parlante et à le remplacer par un benshi.

Là où a cours la pratique des *benshi* dans d'autres régions du Sud-Est asiatique, en particulier dans les colonies japonaises de Corée et de Taïwan, la traduction est réalisée de la même manière aléatoire. On en trouve une charmante

reconstitution dans *Duo-sang* (1994) du cinéaste taïwanais Wu Nien-Jen⁶. Au cours d'une scène se déroulant dans un cinéma de Taïwan, un *benshi* parlant chinois traduit les dialogues japonais d'un film, auxquels il ajoute des apartés publicitaires, et s'adresse parfois directement à certains spectateurs. L'action de ce film se situe immédiatement après la Seconde Guerre mondiale, signe que ce mode de traduction représentait alors un vestige économique de la période de l'avènement du parlant.

Cet exemple des années 1940 est exceptionnel. Malgré la prédiction de Tachibana, selon laquelle le *benshi* allait perpétuellement jouer le rôle du traducteur, les distributeurs japonais imitent leurs homologues étrangers et se mettent aussitôt à adopter de nouvelles stratégies de traduction. Alors que les films parlants sont démolis par les critiques et que leur viabilité économique est encore loin d'être certaine, certains circuits de salles congédient déjà tous leurs *benshi*. D'autres assurent leurs arrières en organisant des séances avec sous-titres, ou titres projetés à côté de l'écran, puis en proposant à nouveau le même film avec un *benshi*. De nombreux commentateurs se sentent tiraillés. Fuyuhiko Kitagawa rapporte la petite expérience qu'il a faite en allant voir *La Tragédie de la mine* (*Kameradschaft*, G. W. Pabst, 1931) deux fois dans la même journée, la première fois avec un *benshi*, la seconde avec des titres latéraux. Même s'il a été contrarié par la cacophonie résultant de la compétition entre le *benshi* et la bande-son, il estime que le *benshi* lui a permis de découvrir des aspects du film que ne lui avait pas révélés la version titrée (il reconnaît toutefois être incapable de savoir si ces informations ont été traduites à partir du scénario ou si elles provenaient tout simplement de l'imagination féconde du *benshi*)⁷.

À la fin de 1929, le célèbre *benshi* Suisei Matsui prédit que les deux années à venir seront rudes et décisives et appelle à une bataille totale contre la transition vers le parlant. Selon lui, si les *benshi* ne livrent pas cette bataille, ils ne travailleront plus que pour les films parlants étrangers⁸. À ses yeux, tout l'intérêt du cinéma parlant étranger vient des *setsumei* [boniments] du *benshi*. Dans son combat pour la survie de son métier, Matsui a écrit de nombreux articles et entrepris

⁶ Présenté pour la première fois en France au Festival des Trois Continents de Nantes en 1994, ce film ne semble pas avoir été distribué par la suite. Il est sorti aux États-Unis sous le titre *A Borrowed Life* en 1995. [NdT]

⁷ Voir Fuyuhiko Kitagawa, « Setsumei, Saido Taitoru, Supa Inpozu, Sono Hoka » [Explications, titres latéraux, titres en surimpression et autres], *Kinema Junpō*, n° 451, 21 octobre 1932, p. 45.

⁸ *Ibid.*, p. 3. Voir aussi l'article quelque peu désespéré de Musei Tokugawa, « Kuo Badisuben » [À propos de *Quo Vadis*], *Kinema Junpō*, n° 422, 1^{er} janvier 1932, p. 78-79.

des actions auprès du grand public afin de former des jeunes au nouveau rôle de « *benshi* de films parlants étrangers⁹ ».

Matsui ne se trompe pas quand il s'attend à ce que l'année 1931 soit rude, mais il est loin de se douter que la menace viendra d'un autre secteur. Au début de cette année-là, le quotidien *Tokyo Asahi* s'interroge dans un gros titre : « Que va devenir le monde du cinéma à l'automne prochain¹⁰ ? ». Le journal révèle que la plupart des films étrangers seront désormais distribués en version japonaise, sous une forme ou une autre. Tandis qu'Obei (société distribuant les films RKO et Pathé), Warner et Universal restent attachés aux versions intertitrées, Paramount, MGM et United Artists font grand bruit au sujet d'un nouveau procédé de titrage grâce auquel le texte apparaît en surimpression sur l'image. Universal et Fox vont même jusqu'à annoncer l'emploi de sous-titres bilingues, afin que les personnes apprenant l'anglais puissent mieux se servir des films pour pratiquer cette langue¹¹. Un journal tokyoïte rapporte que la réduction du nombre de *benshi* dans les grands cinémas de Tokyo a des répercussions dans tout le secteur de l'exploitation¹². Les *benshi* au chômage s'installent à la campagne, où l'on continue de préférer leurs compétences verbales comme mode de traduction. Mais les cinémas ruraux lorgnent les succès des salles urbaines et passent commande des nouveaux projecteurs à mesure qu'apparaît un éventail de méthodes de traduction. À peu près à la même époque, *Variety*, la revue professionnelle d'Hollywood, fait la constatation suivante : « Les directeurs de firmes étrangères [...] sont tous parvenus à des conclusions différentes quant à la solution à trouver pour ce qui est actuellement la grande interrogation de la profession. La plupart sont indécis et hésitants car ils se demandent si les possibilités offertes par les marchés étrangers en valent la peine¹³. »

⁹ « Tokii Muki no Shinjin Benshi Yosei » [À propos des nouveaux *benshi* pour les films parlants], *Tokyo Asahi Shinbun*, 17 février 1931, p. 7.

¹⁰ « Jinyo Dodo to Hoga ni Semaru », *Tokyo Asahi Shinbun*, 17 février 1931, p. 8.

¹¹ Voir « Yoga Shisha Kozotte : Hobun Jimaku Sonyuan » [Avant-premières de films occidentaux : insertion de sous-titres en langue japonaise], *Kinema Shuho*, n° 60, 8 mai 1931, p. 22 ; « Hikitsuzuki Seisaku ni Chakute » [La production sonore est maintenant permanente], *Kinema Junpō*, n° 405, 1^{er} juillet 1931, p. 14.

¹² Voir « Tokii no Gisei – Benshi Shutsugyo Zokushutsusu » [Le sacrifice du parlant : le chômage des *benshi* se poursuit], *Tokyo Asahi Shinbun*, 2 novembre 1929, p. 3.

¹³ Cité par Ginette Vincendeau dans « Hollywood Babel: The Coming of Sound and the Multiple Language Version », dans Andrew Higson et Richard Maltby (dir.), *“Film Europe” and “Film America”: Cinema, Commerce and Cultural Exchange 1920-1939*, Exeter, University of Exeter Press, 1999, p. 212.



Page extraite d'un cahier publicitaire paru dans la revue Kinema Junpō pour le film Paramount on Parade (1930). Pour ce film réunissant les plus grands metteurs en scène et comédiens de Paramount, le studio avait aussi fait venir à Hollywood des vedettes étrangères pour la réalisation de versions en français, néerlandais, espagnol, norvégien, roumain, italien et dans d'autres langues. Pour la version japonaise, c'est le célèbre benshi Suisei Matsui – en très bonne place dans cette annonce publicitaire – que le studio avait engagé comme maître de cérémonie.

Pendant ce temps en Europe, les distributeurs présentent *Le Chanteur de jazz* (*The Jazz Singer*, Alan Crosland, 1927) avec un second écran placé à droite de l'écran principal, sur lequel sont projetées, à l'aide d'une lanterne magique, des diapositives comportant le texte traduit. Les Européens se livrent rapidement à d'autres expérimentations, tout particulièrement le sous-titrage que préfigure cette stratégie. Néanmoins, la lanterne magique deviendra, pendant plusieurs

années, une méthode courante dans certaines régions du monde, comme la Chine¹⁴. Étonnamment, à leur retour au pays, c'est de la méthode chinoise que parlent les Japonais ayant visité le continent. Peu après, M. MacIntyre, le directeur américain de Paramount à Tokyo, se rend à Shanghai pour y acquérir une lanterne magique chinoise. Trouvant l'appareil mal construit et totalement malcommode, il entreprend, avec l'aide d'un de ses employés, de la démonter et d'en comprendre le fonctionnement. Paramount se met ensuite à exporter ces appareils en Chine¹⁵. La firme vend aussi ces machines aux salles de tout le Japon, y compris à celles qui ne sont pas équipées en cinéma sonore. MacIntyre déclare à un journaliste : « Dans les salles où elles ne servent pas à projeter des intertitres pour menacer les *benshi*, ce sont de parfaits outils publicitaires pour afficher des réclames dans les halls des cinémas¹⁶. » Ces *side-titles* (titres latéraux), comme on finit par les appeler, sont bientôt éclipsés par d'autres méthodes. Les spectateurs trouvent l'image du titre insuffisamment lumineuse et rechignent à devoir passer constamment d'un écran à l'autre.

Une variante de cette méthode consiste à insérer, à intervalles réguliers, des intertitres à la manière du muet afin d'expliquer l'intrigue du film. Le premier exemple de cet usage au Japon est *L'Affaire Donovan* (*The Donovan Affair*, 1929) de Frank Capra, annoncé comme le premier « parlant japonais avec intertitres » (*hobun jimaku sonyu tokii*) lors de sa sortie en septembre 1929. Le cinéma Shochikuza de Tokyo édite une brochure pour tenter de convaincre son public que cette nouvelle technique de traduction est la réponse au problème des langues : « Cette adaptation en huit bobines d'une pièce de théâtre [...] est un film sonore d'un grand intérêt par la manière dont il révolutionne le cinéma parlant, rudimentaire et difficile à comprendre, grâce à des intertitres japonais présents tout au long du film¹⁷. » Cependant, le fait que, de temps à autre, ce cinéma coupe le son du film, fait appel à un *benshi* et projette l'œuvre de Capra comme un film muet trahit la faiblesse de cette conviction.

¹⁴ Voir Masanobu Takeyama, « Oro Tokii no Gaikokuban no Monday » [Films parlants en version étrangère le lundi], *Kinema Junpō*, n° 360, 21 mars 1930, p. 32. Takeyama était le directeur de la publicité de Paramount pour le Japon.

¹⁵ Voir « Hobun Jimaku Eishaki o Chumon » [Commande d'un projecteur pour les sous-titres en langue japonaise], *Yomiuri Shinbun*, 29 novembre 1930, p. 7 ; « Gyaku Yushutsu no Saido Taitoru Gentoki » [Exportation de lanternes magiques pour les titres latéraux], *Kinema Shuho*, n° 94, 20 février 1931, p. 10.

¹⁶ « Saido Taitoru Gyaku Yushutsu » [Exportation de titres latéraux], *Kinema Junpō*, n° 392, 21 février 1931, p. 15.

¹⁷ *Shochikuza Panfuretto*, programme des cinémas Shochikuza de Shinjuku et d'Asakusa, septembre 1929, conservé au Musée du théâtre Tsuboichi de l'université de Waseda, n. p.

系立独	系 各 中		シ ー エ ン P · S					
シネマ銀座	本郷座	芝園館	電気館	新松竹座	大勝館	武蔵野館	邦楽座	館名
二つの舟界 陽炎の春	アフリカは語る (船来文明街)	アフリカは語る (船来文明街)	アメリカの悲劇 巴里つ子	アメリカの悲劇 巴里つ子	赤熱の抱擁 乗合馬車	赤熱の抱擁 乗合馬車	アメリカの悲劇 乗合馬車	映画名
(全巻あり) タイトル無し	(全巻あり) タイトル無し	(全巻あり) タイトル無し	(全巻あり) タイトル無し	(全巻あり) タイトル無し	(全巻あり) タイトル無し	(全巻あり) タイトル無し	(全巻あり) タイトル無し	タイトルの有無
説明付	説明付	説明付	説明付	説明付	説明付	説明付	説明付	フリセンテーション

Ce tableau paru en 1930 dans un numéro de la revue *Kinema Junpō* répertorie les différentes manières de présenter les films dans les grands cinémas de Tokyo, prouve que les pratiques étaient multiples. La première ligne donne les noms des grands circuits de salles et la deuxième ceux des cinémas. La troisième dresse la liste des films à l'affiche, tous en double programme (deux films par séance). La quatrième précise si les films comportaient des sous-titres (ou titres latéraux). La cinquième ligne indique si la projection était accompagnée d'un benshi, de titres projetés à côté de l'écran principal, ou si elle était dépourvue de traduction. Étonnamment, dans plusieurs cinémas, des benshi faisaient leur boniment par-dessus la bande-son, même si les films étaient sous-titrés.

Peu de temps après, Warner adopte cette méthode pour le marché japonais, en la dénommant « Version X » (*X-Version*, appellation délicieuse aux origines obscures), et l'utilise jusqu'au début des années 1930¹⁸. Musei Tokugawa, l'un des *benshi* les plus appréciés et fougueux rebelle contre l'« invasion » du film sonore, suscite la controverse quand il passe dans l'autre camp après avoir accepté l'invitation de MGM à réaliser les traductions de ses propres Versions X¹⁹. Sa première tentative, qui concerne *Anna Christie* (Clarence Brown, 1930, version anglaise ; 1931, version allemande), avec Greta Garbo, est sévèrement critiquée à sa sortie. Il n'est pas venu à l'esprit de ses détracteurs de se demander si Tokugawa

¹⁸ Cette méthode fut utilisée brièvement en France sous les appellations de « synchronisation » ou de « sonorisation ». [NdT]

¹⁹ « Metoro no Nihonban ni Tokugawa Museihi » [Musei Tokugawa fera les versions japonaises de Metro], *Kinema Junpō*, n° 403, 11 juin 1931, p. 8. [Seul Warner employait l'appellation « X-Version ». NdT]

est un bon traducteur ; ils trouvent plutôt que celui-ci gâche les films en donnant à la traduction un côté « *benshi* ». Ils entendent par là que les intertitres sont rédigés dans une langue inutilement sophistiquée²⁰. Certains cinémas japonais proposent ce qu'ils appellent des « parlants en version étrangère » (*gaiko kuban tokii*), pour lesquels sont insérés des intertitres en japonais dans les scènes très dialoguées ; le reste du film est projeté sans son, mais avec un accompagnement musical et/ou un *benshi*²¹. Face à l'existence de tant de variantes, on peut affirmer que la Version X constitue la véritable méthode intermédiaire entre le cinéma muet et le cinéma parlant.

Extrait du livre paru sous le nom d'Abé Mark Nornes, Cinema Babel: Translating Global Cinema, chapitre 4, « Babel – The Sequel : The Talkies », Minneapolis, University of Minnesota Press, 2007, p.132-137 et 261-262 (www.upress.umn.edu/book-division/books/cinema-babel). © 2007, The Regents of the University of Minnesota.

Nous remercions l'auteur et les éditions University of Minnesota Press de nous avoir autorisés à publier une version française de cet extrait. Nous remercions également Markus Nornes de nous avoir fourni des compléments d'information, ainsi que les illustrations et leurs légendes. Ces images sont libres de droit et ne figurent pas dans l'édition originale de cet extrait dont le titre français a été choisi par la rédaction de L'Écran traduit. Traduit de l'anglais (États-Unis) par Jean-François Cornu.

L'auteur

Universitaire et traducteur, Markus Nornes est professeur en études cinématographiques asiatiques à l'Université du Michigan, à Ann Arbor (États-Unis). Spécialiste du cinéma asiatique, en particulier japonais, et de la traduction cinématographique, il a publié plusieurs ouvrages consacrés notamment au cinéma documentaire japonais et à la traduction des films japonais.

²⁰ Dazai Yukimichi, « Doro gassen: Nihonban Sono Hoka » [Rude compétition : à propos des versions japonaises], *Kinema Junpō*, n° 407, 21 juillet 1931, p. 18.

²¹ Masanobu Takeyama, « Tokii o Karera wa Do Suru ? » [Que vont-ils faire du parlant ?], *Tokyo Asahi Shinbun*, 20 juillet 1930, p. 5.

Hitchcock et IG Farben

Le doublage ou la danse dans les chaînes

Rainer M. Köppl

« Si, à la suite d'un grand et miraculeux bouleversement, tous les livres, ceux des Allemands exceptés, disparaissaient tout d'un coup, quelle pitoyable figure feraient auprès de la postérité les Virgile et les Horace, les Shaftesbury et les Bolingbroke¹ ? »

Gotthold Ephraim Lessing, *Lettres sur la littérature moderne et sur l'art ancien* (1759)

« MO-SI. – Il faudra que je me dépêche. J'ai à fournir avant ce soir une formulation difficile. [...] »

KA-MIH. – Aujourd'hui, je ne formule pas. J'ai vendu hier à un marchand de boyaux une opinion sur la musique atonale². »

Bertolt Brecht, *Turandot ou le Congrès des blanchisseurs* (fragments, pour partie publiés à titre posthume)

Faux amis

Dans le jargon cinématographique américain, le terme « *synchronization* » a conservé son sens étymologique et désigne le rapport temporel entre le son et l'image, qui peuvent être *in sync* ou *out of sync*. Ce que l'on appelle « *Synchronization* » en allemand a pour nom « *dubbing* » [doublage] à Hollywood : un film se retrouve « doublé » d'une nouvelle langue, comme l'on pose une semelle neuve sur une vieille chaussure.

¹ Gotthold Ephraim Lessing, *Lettres sur la littérature moderne et sur l'art ancien*, extraits traduits de l'allemand par G. Cottler, Paris, Hachette, 1876, p. 7.

² Bertolt Brecht, *Turandot ou le Congrès des blanchisseurs*, dans *Théâtre complet – XI*, tr. de l'allemand par Armand Jacob, Paris, L'Arche, 1968, p. 14.

Cette *Synchronisation*-là permet non seulement de prêter aux acteurs une voix qui n'est pas la leur, mais aussi de dénaturer les mots qu'ils prononcent. L'isochronie et le synchronisme n'ont rien à voir avec la fidélité au contenu, bien au contraire : comme on le sait, ce qui différencie les langues est précisément le fait qu'elles font correspondre des sons et des mouvements labiaux *différents* à des contenus *identiques*³.

Pour obtenir un doublage impeccable du point de vue du synchronisme audiovisuel, les mots les plus adaptés sont ceux dont les sonorités sont identiques à celles de la version originale, car ils épousent les mouvements des lèvres jusque dans les gros plans. Ces jumeaux sonores ont cependant parfois un inconvénient sémantique : l'anglais « *actual* » ressemble à l'allemand « *aktuell* » [actuel], mais signifie « réel » ou « vrai ». « *Kalt* » [froid] est l'inverse de « *caldo* » [chaud]. « *Synchronization* » aux États-Unis n'a pas le même sens que « *Synchronisation* » en allemand. Dans un film français, lorsqu'un acteur parle de « trafic », peut-être parle-t-il de commerce, de circulation, voire de contrebande, mais certainement pas de « *Trafik* » (nom des bureaux de tabac en Autriche). La linguistique appelle ces couples de vocables « faux amis ».

Marchandise de contrebande

Voilà plus d'un demi-siècle, Theodor W. Adorno invitait à se méfier des faux amis dans son prophétique « Prologue sur la télévision » : « Cet objectif qui consiste une fois encore à disposer du monde sensible tout entier dans une copie affectant tous les organes, ce rêve sans rêve, on s'en approche par la télévision, et l'on a en même temps la possibilité de faire passer subrepticement dans cette duplication du monde ce qu'on estime pouvoir ajouter en plus au monde réel⁴. » Le doublage est un procédé de contrebande systématique. Une version doublée est un duplicata plus ou moins complet de la version originale, contenant des dialogues « de contrebande ».

En étudiant l'exemple du film *Les Enchaînés* (*Notorious*, Alfred Hitchcock, 1946), je montrerai comment, dans les deux doublages allemands de ce grand classique (celui de 1952, mais aussi celui de 1969), on a introduit en contrebande des répliques éloignées de la version originale, que l'on estimait « pouvoir ajouter en plus au monde réel ».

³ Sur la notion d'isochronie, voir Georges Mounin, *Teoria e storia della traduzione*, tr. du français par Stefania Morganti, Turin, Einaudi, 1965, p. 159-165. [Le texte original français, intitulé *Traductions et traducteurs*, n'a jamais été publié. NdT]

⁴ Theodor W. Adorno, « Prologue sur la télévision » [1953], dans *Modèles critiques*, tr. de l'allemand par Marc Jimenez et Éliane Kaufholz, Paris, Payot, 1984, p. 55.

Body Language Babylon

Walter Benjamin formule comme suit son opinion concernant la définition d'une bonne stratégie de traduction : « C'est pourquoi ce n'est pas la plus grande louange que l'on peut faire d'une traduction de dire qu'elle se lit comme une œuvre dont la langue originale est celle de la traduction – surtout à l'époque de sa parution⁵. »

J'ai remarqué dans mes séminaires que la plupart des étudiants omettent de lire le terme clé de ce passage et comprennent : « C'est la plus grande louange que l'on peut faire d'une traduction de dire qu'elle se lit comme un texte original. » Or c'est tout le contraire qu'a en tête Benjamin : « La vraie traduction est translucide, elle ne recouvre pas l'original, elle ne lui fait pas d'ombre⁶. » Il conclut son essai programmatique sur cette précision : « La version interlinéaire du texte sacré est le prototype ou l'idéal de toute traduction⁷. » Cette « version interlinéaire » est une traduction qui suit au plus près la syntaxe, la séquence et l'ordre chronologique des éléments du texte source. Bien que le parallèle ne soit pas voulu, le doublage de films vient se greffer d'une façon comparable sur une structure existante. Dans les médias audiovisuels, la langue verbale est liée à la dimension visuelle. Les nouveaux dialogues sont donc soumis à l'ordre visuel, non verbal, du texte source.

À la question : « Mais pourquoi diable existe-t-il différentes langues verbales ? », l'Ancien Testament répond que l'arrogance des hommes a irrité le Seigneur. « *Venite igitur, descendamus* », exhorte Dieu, « *et confundamus ibi linguam eorum ut non audiat unusquisque vocem proximi sui*⁸. » [Allons ! Descendons ! Et là, confondons leur langage pour qu'ils ne s'entendent plus les uns les autres⁹.] Aussitôt dit, aussitôt fait. Les Écritures parlent expressément de la voix (*vox, voxis, vocem*) que l'on ne comprend plus ou que l'on n'entend plus (*audiat*). Mais les études qui s'efforcent de quantifier la proportion de communication verbale et non verbale nous apprennent que la langue et la voix ne constituent qu'une partie du message transmis. Dès les années 1950, Albert Mehrabian, l'un des pionniers de l'étude de la communication non verbale, mettait en évidence que « l'impact total d'un message n'est verbal (mots seuls) qu'à 7 %, qu'il

⁵ Walter Benjamin, « La tâche du traducteur » [1923], dans *Expérience et pauvreté*, tr. de l'allemand par Cédric Cohen Skalli, Paris, Payot & Rivages, 2011, p. 130.

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*, p. 137.

⁸ Je n'analyserai pas ici les contradictions entre les chapitres 10 et 11 de la Genèse (Babel).

⁹ *Bible de Jérusalem*, Genèse 11:7.

est vocal à 38 % (ton, inflexion de la voix et sons annexes), et qu'il est non verbal à 55 %¹⁰ ».

Sans aucun doute, la confusion de Babel existe également au sein de la communication non verbale, quoique dans une moindre mesure. Les scientifiques tentent depuis longtemps de déterminer si les capacités de communication non verbale sont innées chez l'Homme ou si nous devons acquérir le langage du corps comme nous apprenons notre langue maternelle :

Des tests ont été effectués à l'échelle internationale sur des aveugles de naissance – qui ne pouvaient [...] avoir acquis [les signaux non verbaux] par imitation – issus de cultures différentes, ainsi que sur des singes, nos plus proches parents dans le règne animal¹¹.

À la question de savoir si les signaux non verbaux sont « innés, génétiques ou acquis¹² », on peut répondre : les trois à la fois. Bon nombre de comportements sont innés, d'autres doivent être appris. De nombreux « signaux de la communication élémentaire¹³ » sont valables de façon universelle, tandis que d'autres diffèrent d'une culture à l'autre, autant que les langues verbales. Les faux amis existent aussi dans la gestuelle : des gestes d'apparence similaire peuvent avoir une tout autre signification. Ainsi, lorsque l'on forme un « o » avec le pouce et l'index, on signifie l'approbation aux États-Unis, on désigne l'argent au Japon, on dit « zéro » en France et on effectue un geste obscène en Turquie.

Le doublage rompt la cohérence entre éléments verbaux et non verbaux : c'est un Allemand qui parle, mais un Italien du Sud qui gesticule. On voit une « langue », on en entend une autre. Ce phénomène n'est pas nécessairement perçu comme une contradiction, car de nombreux éléments non verbaux sont valables à grande échelle, de façon transculturelle¹⁴. Paul Ekman, de l'Université de Californie à San Francisco, a mené une étude de grande ampleur à ce sujet :

[Il] a montré à des personnes de 21 cultures différentes des photos de visages exprimant joie, colère, peur, tristesse, dégoût et surprise et la majorité des participants ont décodé la même émotion. [...] Ekman s'est rendu en Nouvelle-Guinée pour y étudier les cultures des ethnies fore et des Dani de l'Irian de l'Ouest, qui

¹⁰ Cité dans Allan et Barbara Pease, *Pourquoi les hommes se grattent l'oreille et les femmes tournent leur alliance ?* [2004], tr. de l'anglais par Daniel Roche, Paris, First Éditions, 2006, p. 32.

¹¹ *Ibid.*, p. 44.

¹² *Ibid.*

¹³ *Ibid.*, p. 45.

¹⁴ À ce sujet, voir également Paul Watzlawick, Janet Beavin et Don D. Jackson, *Une logique de la communication* [1967], tr. de l'anglais par Janine Morche, Paris, Seuil, 1972.

sont restées très longtemps isolées du reste du monde. Il y enregistra les mêmes résultats [...]»¹⁵.

Voilà qui explique le succès international des films muets. Mais l'invention du parlant oblige le traducteur à danser dans des chaînes¹⁶. Puisque la langue est « arrimée » à l'image, des anachronismes audio-visuels et des interférences peuvent apparaître dans le cadre des restrictions qu'impose un doublage, et des éléments sans rapport se trouvent juxtaposés : « Divers degrés de bruit et de redondance », ainsi que l'écrivent Roberto Mayoral, Dorothy Kelly et Natividad Gallardo dans leur article « Concept of Constrained Translation¹⁷ » [la notion de traduction sous contrainte]. Dans « *constrained* », on retrouve la sonorité du latin *stringo/strinxi/strictus* : serrer étroitement.

Il est possible de distinguer deux types de bruit (« *noise* ») audiovisuel :

- a) Les interférences post-babéliennes : les différences « naturelles » entre langages verbaux et éléments de communication non verbaux empiètent les unes sur les autres. Un Anglais qui déclare, écœuré, « *I don't like that* » fronce le nez sur « *don't* ». Un Viennois crispera sans doute aussi le visage en début de phrase : « *I maaag des net* ». En revanche, le comédien de doublage français articulante dans la même scène « Je n'aime pas ça », froncera le nez vraisemblablement plutôt sur « ça », c'est-à-dire en fin de phrase¹⁸. La version doublée en français se trouvera donc *out of sync*, désynchronisée d'avec l'élément visuel. Un phénomène de même type se produit lorsqu'un geste relevant d'une « langue nationale » entre en collision avec un autre langage verbal. Lorsqu'un acteur japonais entend signifier « argent » en joignant le pouce et l'index, le comédien de doublage allemand aura beau prononcer le mot « *Geld* » [argent], le public autrichien interprétera tout de même ce geste comme voulant dire « O. K. ». Si l'on veut exclure toute interférence de ce type, c'est un remake qu'il faut réaliser, et non un doublage.

¹⁵ Cité dans Allan et Barbara Pease, *Pourquoi les hommes se grattent l'oreille...*, op. cit., p. 165.

¹⁶ *Der Tanz in Ketten* [La danse dans les chaînes] est le titre d'un roman de Hans Bergel [1977, non publié en français]. Anita Andrea Széll a donné à son article concernant la traduction de cette œuvre en roumain le joli titre : « Übersetzung als Tanz in Ketten » [la traduction envisagée comme une danse dans les chaînes]. Voir *Zeitschrift der Germanisten Rumäniens*, 13^e-14^e année, vol. 1-2 (26-27)/2004, 1-2 (28-29)/2005, p. 264-282, www.e-scoala.ro/germana/anita_szell26.html.

¹⁷ Roberto Mayoral, Dorothy Kelly et Natividad Gallardo, « Concept of Constrained Translation. Non-Linguistic Perspectives of Translation », *Meta : journal des traducteurs/Meta: Translators' Journal*, vol. 33, n° 3, 1988, p. 359, <http://id.erudit.org/iderudit/003608ar>.

¹⁸ Voir Georges Mounin, *Teoria e storia della traduzione*, op. cit.

- b) Les interférences idéologiques : il s'agit des décalages entre le texte et l'image qui apparaissent lorsque les nouveaux dialogues font entrer en contrebande des répliques différentes, qui se retrouvent en porte-à-faux avec la dimension visuelle, transculturelle, du film, précisément parce qu'elles s'écartent du contenu de la version originale. De telles interférences idéologiques donnent généralement une idée de l'identité des faussaires.

Métamorphoses d'un chef-d'œuvre

La curieuse histoire d'une bouteille à la mer politique

Dans les derniers mois de la Seconde Guerre mondiale, le réalisateur Alfred Hitchcock et le scénariste Ben Hecht (qualifié par Ezra Pound de « seul homme intelligent dans tous les États-Unis ») écrivent l'histoire atypique d'une relation à trois mêlant amour, politique et trahison. Réalisé par Hitchcock dès la fin du conflit, le film est projeté pour la première fois à New York à l'été 1946 sous le titre *Notorious*. La critique le plébiscite, le public prend d'assaut les caisses des cinémas et le *New York Times* salue, dans sa recension de la première projection, « M. Hecht et M. Hitchcock¹⁹ » (on notera l'ordre de citation !).

Notorious est devenu un classique de l'histoire du cinéma. Son mélange de suspense et d'histoire d'amour constitue « la quintessence de Hitchcock », affirmait avec enthousiasme François Truffaut, fidèle disciple du cinéaste²⁰.

Dans une scène clé du film, le personnage de Devlin (joué par Cary Grant) demande à la charmante Alicia Huberman (Ingrid Bergman), atteinte d'une forte gueule de bois : « *Ever hear of the IG Farben Industries ?*²¹ » [Vous avez entendu parler des Industries IG Farben ?].

Cette question est une bouteille à la mer politique. Ben Hecht, juif américain, inscrit dans le scénario le nom du géant allemand de l'industrie chimique IG Far-

¹⁹ Critique de l'avant-première de *Notorious*. Bosley Crowther, « 'Notorious,' Hitchcock Thriller, Opens at Radio City », *New York Times*, 16 août 1946, consultable sur <http://www.nytimes.com/library/film/081646hitch-notorious-review.html>.

²⁰ Alfred Hitchcock et François Truffaut, *Hitchcock/Truffaut : Édition définitive*, avec la collaboration de Helen Scott, Paris, Ramsay, 1983, p. 139.

²¹ De nombreuses éditions DVD du film présentent à cet endroit précis une piste sonore « défectueuse ». Je cite donc la version originale, selon le scénario du film et l'édition vidéo *Notorious. The Hitchcock Collection*, CBS/FOX Video, 1992, ISBN 07939-811-9. Scénario : *Cutting Continuity on Notorious*, Motion Picture Division du New York State Education Department, New York State Archives, Albany. Dossier n° 48650, daté du 1^{er} août 1946.

ben, mais ce message n'arrivera jamais en Allemagne ni en Autriche : plus de cinquante ans après la première projection de *Notorious*, il n'existe aucune version du film doublée en allemand dans laquelle on entend cette question.

De l'aspirine au zyklon B

Le 2 décembre 1925, les firmes allemandes Agfa, BASF, Bayer et Hoechst se rapprochent pour former le premier conglomérat industriel d'Europe. Ce réseau de sociétés est baptisé « IG Farben », désignation qui masque plus qu'elle ne dévoile. « IG » est l'abréviation d'« *Interessengemeinschaft* » [groupement d'intérêts], terme apparemment anodin. Contrairement à ce que le nom « *Farben* » [couleurs, peintures] laisse supposer, ce groupement d'intérêts ne produit pas que des peintures, mais toutes sortes de produits chimiques : engrais, matériaux pour l'industrie de la photo et du cinéma, carburants synthétiques ou encore médicaments, comme l'aspirine²².

Sept ans après la création du conglomérat, une réunion a lieu au domicile d'Hermann Göring, rassemblant les principaux capitaines d'industrie allemands. Le parti national-socialiste (NSDAP) a besoin de fonds pour les élections du 5 mars 1933 et l'industrie allemande promet de participer au financement de sa campagne. Le principal apport viendra d'IG Farben qui promet 400 000 reichsmarks – de loin la contribution la plus généreuse – pour la campagne d'Adolf Hitler, « afin que cette élection soit la dernière²³ ». Aux élections de 1933, les nazis enregistrent 5,5 millions de voix de plus qu'en 1932. Deux semaines plus tard, le premier camp de concentration est créé à Dachau. Carl Bosch, le « cerveau » chez IG Farben, « salue la création de ce type d'installations, car ces différents camps de travail vont permettre de transformer les “jeunes en déshérence et sans emploi” en “jeunes gens épanouis et fiers de leur travail”²⁴ ».

Carl Bosch avertit également Hitler que l'expulsion des scientifiques juifs va faire prendre un siècle de retard à la physique et à la chimie allemandes. Le Führer vocifère théâtralement en réponse : « Eh bien, l'Allemagne se passera pendant cent ans de chimistes et de physiciens²⁵ ! » Les Juifs occupant des postes

²² Dans la littérature spécialisée, le nom du conglomérat est orthographié de différentes façons, par exemple « I.G. Farben », « IG-Farben », etc. J'emploierai de façon constante « IG Farben » dans le présent article.

²³ Cité dans *Coordination gegen Bayer-Gefahren e.V., IG Farben. Von Anilin bis Zwangsarbeit. Zur Geschichte von BASF, Bayer, Hoechst und anderen Deutschen Chemie-Konzernen*, Bundesfachtagung der Chemiefachschaften/AK IG Farben, Stuttgart, Schmetterling-Verlag, 1995, p. 53.

²⁴ *Ibid.*

²⁵ Karl Holdermann, *Im Banne der Chemie: Carl Bosch. Leben und Werk*, Düsseldorf, Econ, 1954, p. 272. Cité dans Joseph Borkin, *L'I.G. Farben ou la puissance, les crimes et*

à responsabilités dans l'*Interessengemeinschaft* sont licenciés, les autres dirigeants adhèrent au parti nazi. Quels que soient les besoins exprimés par la Wehrmacht, IG Farben y répond, en produisant du magnésium pour les bombes aériennes, du propergol pour les missiles ou encore des explosifs.

IG Farben a besoin de nouvelles usines pour fabriquer du caoutchouc synthétique : « Les roues doivent tourner pour la victoire²⁶ ! » Auschwitz est choisi pour implanter la nouvelle unité de production, car la main-d'œuvre y est peu onéreuse : Himmler garantit la mise à disposition de 10 000 prisonniers du camp. Euphorique, le cadre responsable de l'opération écrit au siège d'IG : « Notre nouvelle amitié avec la SS s'avère être une bénédiction²⁷. »

Très vite, cependant, des plaintes se font jour. Le chantier de construction semble un gouffre sans fond pour le conglomerat. Les équipes doivent chaque jour parcourir plusieurs kilomètres sous haute surveillance au départ du camp de concentration. Certains hommes, quoique très affaiblis en raison de la sous-nutrition, des maladies et de la terreur maintenue par les SS, tentent de s'échapper en chemin.

C'est ce qui pousse IG Farben à créer son propre camp de concentration près du chantier. Le « camp de concentration IG Farben de Monowitz » est construit par des travailleurs forcés, dont plus de 25 000 meurent dans l'opération²⁸. On laisse mourir d'épuisement les détenus du camp de concentration propre au conglomerat, en contradiction avec la conception traditionnelle de l'économie esclavagiste, qui consiste à préserver la capacité de travail des forçats. Les cadavres et les prisonniers laissés à demi morts, exsangues et incapables de fournir le moindre travail, sont rendus aux SS, qui exploitent une dernière fois les corps pour l'économie de guerre allemande dans le camp d'extermination, tout proche, de Birkenau : les dents en or sont arrachées pour la Reichsbank, la graisse recueillie permet de fabriquer des savons, les cheveux coupés entrent dans la confection de matelas²⁹.

Le 25 octobre 1941, un nouveau gaz provenant des laboratoires d'IG Farben est testé sur 800 prisonniers de guerre russes. Il porte le nom de « zyklon B ». Son fabricant, la société Degesch (pour « Deutsche Gesellschaft für Schädlingsbe-

la chute d'une entreprise multinationale et nationaliste [1979], tr. de l'anglais par Xavier Bernard, Paris, Alta, 1979, p. 98.

²⁶ Allusion à une campagne de propagande lancée par les chemins de fer allemands en 1942. [NdT]

²⁷ Le fac-similé de cette lettre figure dans *IG Farben: Von Anilin bis Zwangsarbeit*, op. cit., p. 80.

²⁸ Voir Joseph Borkin, *L'I.G. Farben...*, op. cit., p. 14.

²⁹ C'est la raison pour laquelle l'agent Quiller refuse de dormir dans des hôtels médiocres en Allemagne. Voir Adam Hall, *Le Secret du rapport Quiller. Berlin Mémoire* [1965], tr. de l'anglais par Philippe Labro, Paris, Presses Pocket, 1966, p. 90.

kämpfung » [société allemande de lutte contre les parasites]) est une filiale d'IG Farben. Dans les années qui suivent, le zyklon B va couler à flots des douches des camps de la mort allemands. Degesch en livrera 10 tonnes ; un kilo suffit à tuer 250 personnes.

En complément de cette « lutte contre les parasites », les sociétés du conglomérat participent à des expériences en vue de produire une arme de destruction massive complètement nouvelle. Dans l'usine d'IG Farben de Leuna, on produit ainsi de l'eau lourde. Les nazis travaillent à l'élaboration d'une bombe atomique.

Maître-voleur, chroniqueur judiciaire et scénariste

La carrière de Ben Hecht commence à Chicago, ville des syndicats du crime et des éditeurs de presse. Le jeune homme escalade des échelles d'incendie, pénètre dans les salons par la fenêtre et se faufile par d'étroits vasistas. Il a cousu dans sa blouse de vastes poches intérieures, dans lesquelles il cache ses outils et le butin de ses cambriolages. Il s'intéresse exclusivement aux portraits, qu'il s'agisse de photographies, de dessins ou de peintures à l'huile. Lorsque les journaux de Chicago ont besoin de se procurer l'image exclusive d'un tueur, d'une victime ou de toute autre personne qui fait l'actualité, Ben Hecht est à pied d'œuvre. Le maître-voleur se fait ensuite chroniqueur judiciaire et devient bientôt une star parmi les journalistes de Chicago.

Avec son collègue Charles McArthur, il écrit une pièce sur l'intrication de la presse, de la politique et de la police. Le succès est foudroyant : « Un feu d'artifice verbal des plus divertissants », se pâme le *New York Times* après la première de *The Front Page*. Lewis Milestone en fait un film sous ce même titre dès 1931 ; Howard Hawks en tirera *La Dame du vendredi* (*His Girl Friday*, 1940), la comédie la plus effrénée de l'histoire d'Hollywood ; enfin, la mythique adaptation de Billy Wilder, *Spéciale première* (*The Front Page*, 1974), rend la pièce immortelle³⁰.

À Hollywood aussi, Ben Hecht est en passe de devenir une star. Il travaille pour et avec John Ford, Ernst Lubitsch et Alfred Hitchcock, pour les Marx Brothers et Orson Welles. « Ben était le plus grand de tous les scénaristes », déclare

³⁰ Pour la génération des téléphages, suivra encore *Scoop* (*Switching Channels*) de Ted Kotcheff en 1988.

David O. Selznick, producteur de films à succès³¹. « Ben Hecht est le scénariste le plus fort que j'aie jamais vu », confirme Godard, l'expérimentateur³².

Lorsque les nazis commencent à exterminer systématiquement les Juifs, l'Amérique officielle détourne les yeux, mais le chroniqueur judiciaire décide d'aller y voir de plus près et d'agir. Désormais, Ben Hecht met son don de « pyrotechnicien des mots » au service de la lutte contre l'Allemagne nazie. Le talent seul ne suffisant pas, il met également en jeu la majeure partie de la fortune qu'il a gagnée dans le cinéma. Le Shakespeare d'Hollywood fait publier à ses frais dans tous les grands quotidiens américains des annonces visant à sensibiliser au sort des Juifs et aux crimes du régime nazi. En professionnel du journalisme, il s'achète ainsi la possibilité de rendre publiques des informations sur l'Holocauste que les journaux américains ne souhaitent pas publier dans leurs rubriques rédactionnelles³³.

Amour, politique et trahison

Notorious se déroule en 1946 et s'ouvre sur le procès, à Miami, en Floride, du nazi d'origine allemande John Huberman, jugé pour sa participation à un complot antiaméricain. Il est condamné à vingt ans de prison pour avoir trahi son pays, « *treason against the United States* ». Il se suicidera en détention.

Alicia, sa charmante fille, semble l'incarnation même de la frivolité. Lors de la soirée qu'elle organise après la condamnation de son père, elle rencontre un jeune homme qui, comme tant d'autres, lui fait la cour. Mais les avances de Devlin (phonétiquement proche de « *Devil* », le diable) sont motivées par des intérêts politiques. Agent des services secrets américains, il veut recruter Alicia.

Celle-ci doit jouer les appâts en infiltrant un groupe de nazis qui continue, après la guerre, à œuvrer au service d'IG Farben contre les intérêts des États-Unis. La fille de John Huberman ne devrait pas éveiller leurs soupçons. Alicia refuse : la politique est un univers sordide, dans lequel tout le monde ment, trompe et trahit. Devlin, qui l'a entreprise sous un prétexte, en est le meilleur exemple.

³¹ William MacAdams, *Ben Hecht: The Man Behind the Legend*, New York, Macmillan, 1990, p. 119.

³² Entretien avec Jean-Luc Godard par Jean Collet, Michel Delahaye, Jean-André Fieschi, André S. Labarthe et Bertrand Tavernier, *Cahiers du cinéma* n° 138, décembre 1962, p. 36.

³³ Voir à ce sujet la postface d'Helga Herborth, « Der Shakespeare von Hollywood » dans Ben Hecht, *Geschichten aus Chicago und Hollywood*, tr. de l'anglais par Helga Herborth, Hofheim, Wolke, 1989, p. 141-149.

La jeune femme finit cependant par accepter la mission. Elle est tombée amoureuse de Devlin et veut entamer une nouvelle vie, loin de l'alcool et des soirées mondaines, au service d'une bonne cause. Devlin lui rend ses sentiments du bout des lèvres : à ses yeux, elle n'est qu'un pion. Alicia doit entrer en contact avec Alexander Sebastian, une vieille connaissance de son père. Cet industriel est à la solde d'IG Farben et sa résidence à Rio de Janeiro sert de Q.G. aux nazis.

Dans un premier temps, tout se passe comme prévu. Sebastian mord à l'hameçon et souhaite même épouser la jeune femme, ce qui met l'opération en péril. Alicia doit du jour au lendemain choisir entre sa mission et son amour pour Devlin. Celui-ci est quant à lui tiraillé entre ses sentiments et son devoir, mais ne s'oppose pas à ce qu'elle épouse Sebastian pour raison d'État.

Alicia et Alexander Sebastian forment un couple mal assorti : le nazi vieillissant est un mari comblé qui ignore que sa jeune et belle épouse l'espionne. La cave à vin de sa résidence renferme des bouteilles remplies d'uranium. Manifestement, les scientifiques au service d'IG Farben en Amérique du Sud n'ont pas abandonné le projet, resté inabouti sous le nazisme, de fabriquer une bombe atomique. Alicia et Devlin découvrent le pot aux roses, mais laissent des traces : ils cassent l'une des bouteilles et répandent de l'uranium.

La mère de Sebastian (admirablement interprétée par l'émigrée autrichienne Leopoldine Konstantin), qui n'a jamais apprécié sa belle-fille, voit bientôt ses doutes confirmés : sa bru est un agent à la solde de l'ennemi. Son fils est doublement en danger, car ses « amis » n'hésiteront pas un instant à l'éliminer s'il compromet la réussite de leur opération. Elle trouve une issue : Alicia doit mourir. Mais une disparition subite de la jeune femme, si peu de temps après le mariage, mettrait la puce à l'oreille des Américains et des nazis. Le mari et la belle-mère d'Alicia décident d'exploiter sa mauvaise réputation. Le poison qu'ils versent jour après jour dans son café conduira à une mort lente de la traîtresse ; si elle se plaint, ses récriminations seront mises sur le compte de la vie dissolue dont on la sait coutumière³⁴.

Alicia dépérit, frôle même la mort. Mais Devlin finit par comprendre la situation et prend une décision courageuse : il pénètre chez les Sebastian et libère la jeune femme, plantant là le mari trompé. Le film ne laisse aucun doute quant au sort fatal que lui réservent ses « amis ».

³⁴ D'où le titre original du film, *Notorious*, en anglais : « tristement célèbre, connu pour être peu recommandable ».

« *Il faut plus d'Hitch !* »

La préparation de *Notorious* s'annonce délicate, car les trois hommes qui travaillent sur le projet ont des intérêts différents. Le producteur, David O. Selznick, a découvert dans un journal un article original concernant « une femme vendue à l'esclavage sexuel pour des motifs politiques³⁵ ». Hitchcock est enthousiaste.

Si Selznick voit dans *Notorious* l'occasion de gagner gros³⁶, Hitchcock se régale de donner une incarnation à l'une de ses obsessions : faire d'une jolie femme une prostituée – pour une bonne cause, de surcroît – le réjouit, cela transparait dans le film.

Contrairement à Hitchcock, qui souligne constamment, comme par un réflexe de panique, qu'il ne fait pas de politique dans ses films, Ben Hecht, qui a exercé le journalisme en Allemagne, veut faire de *Notorious* une œuvre explicitement politique. Il semble obsédé par l'aspect peut-être le plus troublant du national-socialisme :

Les Allemands s'asseyaient à leurs bureaux, se réunissaient, débattaient de la façon la plus économique d'assassiner les Juifs. Les Allemands assis à ces bureaux n'étaient pas des Allemands hors norme. C'étaient des Allemands ordinaires. Des professeurs, officiers, urbanistes, hommes d'affaires allemands, des écrivains allemands, des héros allemands, des musiciens allemands, des scientifiques allemands³⁷.

Ben Hecht intègre ces Allemands normaux (« ordinaires » et non « hors norme ») dans le scénario de *Notorious*. Les « professeurs », les « scientifiques » et les « hommes d'affaires » deviennent dans le film le professeur Wilhelm Otto Rensler, « *one of Germany's scientific wizards* » [l'un des plus brillants scientifiques d'Allemagne], son confrère Emil Hupka, « *a first-class metallurgist* » [un métallurgiste hors pair] et le dirigeant d'IG Farben, Alexander Sebastian, « *the head of a large German business concern* » [le directeur d'un vaste conglomerat allemand]. Toutes ces descriptions de personnages figurent dans les dialogues de *Notorious*.

Ancien correspondant à l'étranger (« *foreign correspondent* »), Ben Hecht veut, avec *Notorious*, montrer les Allemands tels qu'il les a vus dans l'œuvre du peintre George Grosz, rencontré à l'occasion d'un spectacle dadaïste. George

³⁵ Leonard J. Leff, *Hitchcock & Selznick* [1987], tr. de l'anglais par Georges Goldfayn, Paris, Ramsay, 1990, p. 117.

³⁶ « Selznick se rendit compte que Hecht et Hitchcock avaient esquissé un potentiel gros succès financier », écrit Leonard J. Leff, avant de citer Selznick : « [Je] suis sûr qu'il en sortira un film vraiment exceptionnel. » *Ibid.*, p. 153.

³⁷ Ben Hecht, « A Talent for Murder », p. 111, dans *Guide for the Bedevilled*, Jérusalem, Milah, 1996, p. 111-118.

Grosz est « un chirurgien en train d'opérer l'Allemagne³⁸ », note-t-il avec enthousiasme. David O. Selznick s'écrie, pour sa part, qu'il faut « plus d'Hitch³⁹ ! » et ajoute : « Je recommande d'éviter les références aux nazis, qui seront fichus dans neuf mois⁴⁰. »

Mais ces différends internes ne sont pas les seuls obstacles au développement du scénario. L'équipe se voit également imposer des demandes de modifications. Si l'érotisme de certaines scènes entre Alicia et Devlin contrevient au code Hays, c'est pour l'instant le moindre des problèmes. Bien plus ennuyeux, l'Office of War Information [Office de l'information de guerre, service de propagande] s'en mêle. Puis c'est au tour du FBI dont le chef, John Edgar Hoover, fait savoir à Selznick qu'il désapprouve les mœurs légères d'Alicia, de Devlin et des autres, qui sont, après tout, des agents américains⁴¹.

L'affaire de l'uranium stocké dans la cave à vin est également source de complications. En mai 1945, Selznick a reçu une lettre de mise en garde du FBI : tout film mettant en scène des agents américains du renseignement doit recevoir l'aval du département d'État avant d'être exporté. Le producteur communique l'information à Hitchcock et lui conseille de maintenir une confusion et un flou maximaux s'agissant des aspects du film relatifs aux services secrets. Les nazis et la bombe doivent passer au second plan, par rapport à l'histoire d'amour⁴².

Un dilemme se présente : le FBI préférerait que le film ne soit pas trop explicite, tandis que l'Office of War Information critique l'imprécision du contexte politico-historique de l'intrigue. Celle-ci réduirait les motivations idéologiques et les moyens économiques des nazis à quelques destins individuels.

Mais en définitive, *Notorious* ne sera pas aussi naïf, confus et vague que le souhaite le FBI ou que le craint l'OWI. Le film ne laisse ainsi planer aucun doute sur le fait qu'Alexander Sebastian n'est qu'un prête-nom pour le puissant conglomérat et peut être remplacé à tout instant. « *Even if we arrested their leader, Alexander Sebastian* », fait remarquer un agent du FBI dans le film, « *tomorrow another Farben man takes his place and their work goes on.* » [Même si nous arrêtons leur chef, Alexander Sebastian, un autre homme de Farben prendrait sa place demain et ils poursuivraient leurs agissements.]

³⁸ Ben Hecht, *Guide for the Bedevilled*, op. cit., p. 181.

³⁹ Leonard J. Leff, *Hitchcock & Selznick*, op. cit., p. 154.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 164.

⁴¹ *Ibid.*, p. 147 et suivantes, ainsi que Donald Spoto, *La Face cachée d'un génie : la vraie vie d'Alfred Hitchcock* [1983], tr. de l'anglais par François Lasquin et Paule Pagliano, Paris, Albin Michel, 2004, p. 305 et suivantes.

⁴² Donald Spoto, *La Face cachée d'un génie*, op. cit., p. 308.

Les États-Unis d'Amérique contre le nazi John Huberman

Dès les premières minutes, *Notorious* éblouit par son montage dynamique, ses cadrages inhabituels et ses dialogues ciselés. En cet après-midi du 24 avril 1946 (à 15 h 20 précisément), une nuée de journalistes est massée devant la salle d'audience d'un tribunal de Miami. L'affaire qu'on y juge intéresse beaucoup la presse. L'un des reporters entrouvre prudemment la porte de la salle, permettant ainsi au spectateur d'assister au procès du nazi John Huberman.

Ce début correspond parfaitement à l'injonction de Selznick, « il faut plus d'Hitch ! ». Mais Ben Hecht, le chirurgien qui plonge son bistouri dans la gangrène nazie, y a lui aussi laissé sa marque. Dans cette première scène, John Huberman, nazi d'origine allemande, est condamné à vingt ans de prison. Comme dans la quasi-totalité des procès politiques, l'intéressé conteste le verdict, tonne et menace : on peut bien l'enfermer, mais la prochaine fois, le vent tournera en sa faveur.

Conformément à la volonté de Selznick (« les nazis seront fichus dans neuf mois »), d'Hitchcock (« l'aspect politique du film ne m'intéresse pas ») et du FBI (« maintenir un maximum de flou »), John Huberman reste un personnage très secondaire. Le procès constitue le prélude politique, signé Ben Hecht, à la pièce de résistance proposée par Hitchcock. Car à la porte, les paparazzis attendent Alicia, la fille de John Huberman. Elle est incarnée par Ingrid Bergman, tête d'affiche la plus populaire du cinéma américain de l'époque. Un guetteur donne le signal dès qu'elle sort de la salle d'audience : « *Here she comes!* » [La voilà !]. La meute lui tombe dessus sans pitié : « *Just a minute, Miss Huberman!* » [Un instant, Mlle Huberman !], « *Hold it, Miss Huberman!* » [Attendez, Mlle Huberman !], « *Look this way if you please!* » [Regardez par ici, s'il vous plaît !].

Sous un feu constant de flashes, Alicia est assaillie de questions. « *We'd like a statement from you, Miss Huberman, about your father!* » [Dites-nous quelque chose au sujet de votre père, Mlle Huberman !], lance un reporter. Un autre revient immédiatement à la charge : « *For instance, do you think your father got what he deserved?* » [Pensez-vous par exemple que votre père a eu ce qu'il méritait ?]. Ancien chroniqueur judiciaire, Ben Hecht a bien connu les « traques » de ce genre et maîtrise à la perfection le style à la fois agressif et insidieux de la presse à sensation. Alicia ne dit mot, sachant que même un « oui » ou un « non » lapidaire pourrait finir en gros titre le lendemain. Elle tente d'échapper à la meute, veut s'éloigner de la politique et retourner à ses soirées. Elle parviendra à se soustraire à la presse, mais pas à la politique.

« Ever hear of the IG Farben Industries? »

Chargé de recruter la fille du nazi pour le FBI, Devlin se rend à une soirée qu'elle organise et l'entreprind. Ils flirtent et boivent ensemble, puis Alicia, ivre et bienheureuse, se lance à toute allure dans la nuit au volant de sa voiture, avec Devlin à ses côtés. Quand un policier à moto arrête la voiture, Devlin lui présente sa carte de service : l'agent de police n'insiste pas. Naturellement, cet épisode éveille les soupçons d'Alicia, malgré son état d'ébriété. Comprenant que son soi-disant soupirant lui a menti, elle tente de le pousser hors du véhicule. L'agent Devlin se voit obligé de recourir à la manière forte et assomme la jeune femme.

Le lendemain matin, Alicia se réveille avec la gueule de bois et la tête qui tourne.



Figure 143 : Ingrid Bergman dans le rôle d'Alicia. Son univers semble vaciller : son nouvel amant est en réalité un ennemi et il l'a assommée. Une fois de plus, elle a trop bu et la pièce tourne autour d'elle.

⁴³ La figure 5 a été ajoutée à cette série d'illustrations dans la traduction française, pour une meilleure cohérence entre les légendes et les images. [NdT]



Figure 2 : Une silhouette menaçante apparaît soudain dans l'encadrement de la porte. Devlin, l'agent ambigu, pénètre dans la chambre. Alicia se redresse en gémissant.



Figure 3 : Devlin fait le tour du lit où est allongée Alicia



Figure 4 : La caméra épouse le point de vue d'Alicia sur ce personnage énigmatique.



Figure 5 : « What's your angle? » demande Alicia à l'homme qui met son univers sens dessus dessous. Devlin fait mine de ne pas comprendre et réplique : « What angle? ». « Angle » signifie à la fois « angle », « point de vue » et « angle de prise de vue ». Mais « What's your angle? » veut également dire : « Qu'allez-vous faire, quel est votre objectif? »



Figure 6 : « Just wanted to be friends! » [*Je voulais simplement qu'on soit amis !*], dit Devlin, en surplomb. Il a beau avoir retrouvé une position verticale, il continue de mentir. Mais s'il bouscule la vérité, Alicia voit clair dans son jeu : « Friends, yeah? » répond-elle d'un ton moqueur, « So you could frame me? » [*Amis, vraiment ? Pour pouvoir me coincer ?*]

Le verbe « *to frame* » signifie « piéger » quelqu'un », le « court-circuiter », le « tromper », « *to make an innocent person appear guilty* » [faire en sorte qu'un innocent paraisse coupable] (*Webster's New Encyclopedic Dictionary*). Mais le substantif « *frame* » désigne aussi le cadre d'une image et le cadrage dans un film. Dans le dialogue entre Devlin et Alicia, « *frame* » et « *angle* » se réfèrent tant au contenu qu'à la forme de cette scène merveilleusement dialectique. « Alfred Hitchcock, le cinéaste le plus accessible à tous les publics par la simplicité et la clarté de son travail, est en même temps celui qui excelle à filmer les rapports les plus subtils entre les êtres⁴⁴. » Et Ben Hecht associe à ces images des dialogues non moins géniaux.

Ce n'est qu'après cette joute oratoire que Devlin se met à table. L'agent du FBI explique à cette fille de nazi que les services secrets américains ont besoin d'elle pour une mission importante au Brésil, car les Allemands qui finançaient les activités subversives de John Huberman contre les États-Unis opèrent depuis Rio de Janeiro. Lorsque Devlin demande à Alicia – et au public en même temps : « *Ever hear of the IG Farben Industries?* », elle répond sur un ton froid et revêché,

⁴⁴ Alfred Hitchcock et François Truffaut, *Hitchcock/Truffaut*, op. cit., p. 13.

comme l'auraient fait beaucoup d'Allemands après la guerre : « *I tell you, I'm not interested.* » [Je vous dis que ça ne m'intéresse pas.] Mais Devlin ne se laisse pas démonter : « *Farben has men in South America, planted there before the war...* » [Farben a installé ses hommes en Amérique du Sud dès avant la guerre...]

D'un point de vue historique, géographique et politique, les propos de Devlin sont parfaitement exacts. En effet, IG Farben disposait déjà « *before the war* » de représentations en Argentine, au Chili, en Colombie et au Brésil, comme en témoigne une carte réalisée en interne par le conglomérat, intitulée « Délégations d'IG et autres entreprises amies », qui représente l'empire IG Farben en 1936⁴⁵.

Les points de vente internationaux, succursales et prises de participation à l'étranger n'avaient pas seulement pour objectif d'apporter des liquidités au conglomérat. Ils servaient aussi de têtes de pont idéologiques et abritaient les activités des services secrets œuvrant pour l'Allemagne hitlérienne. Dès 1933, le siège d'IG écrit à ses antennes étrangères pour les engager à soutenir activement les sections locales du NSDAP.

Le réseau international d'IG Farben assure donc le financement des branches étrangères du parti nazi. Au total, 9,6 millions de reichsmarks affluent dans les caisses des organisations étrangères national-socialistes, principalement en Espagne et – justement – au Brésil⁴⁶. L'une des principales représentations d'IG Farben se trouve alors à Rio de Janeiro : « *Some of the German gentry who were paying your father are working in Rio* » [Certains dignitaires allemands qui rémunéraient votre père travaillent à Rio], précise Devlin à Alicia Huberman dans *Notorious*.

Allemagne, 1951 : minéral brun et poison blanc

Film peu ordinaire, *Notorious* est plus que la somme de ses parties (le souhait d'un cinéaste de pousser son héroïne dans le lit d'un homme qu'elle n'aime pas, l'engagement antinazi d'un scénariste et le désir d'un producteur de gagner beaucoup d'argent avec « un film vraiment exceptionnel⁴⁷ »).

Ben Hecht veut mettre l'accent sur les aspects politiques, mais Selznick s'y oppose, tandis qu'Hitchcock s'intéresse avant tout à l'histoire d'amour. *Notorious*

⁴⁵ Carte reproduite dans *IG Farben: Von Anilin bis Zwangsarbeit*, op. cit., p. 33.

⁴⁶ Informations tirées du rapport « *O.M.G.U.S Bericht* » réalisé par l'Office of Military Government for Germany, United States. Voir *IG Farben: Von Anilin bis Zwangsarbeit*, op. cit. p. 50.

⁴⁷ Leonard J. Leff, *Hitchcock & Selznick*, op. cit., p.153.

sera en définitive un compromis, mais un compromis génial, qu'Hitchcock qualifiera lui-même avec le recul de « couronnement⁴⁸ ».

Stefan Sharff, qui fut l'élève d'Eisenstein, qualifie le film de « fascinante œuvre d'art cinématographique ⁴⁹ ». Lorsqu'il est distribué en Allemagne, cet important jalon de l'histoire du septième art paraît pourtant bâclé et lourd. Il y est projeté pour la première fois le 21 septembre 1951 sous le titre *Weisses Gift*⁵⁰ [Poison blanc]. Cette version doublée a encore l'apparence d'un film d'Hitchcock, mais est expurgée de toute trace de Ben Hecht.

Le film dans son ensemble a été modifié pour sa présentation au public allemand selon un grand principe : « Fini les nazis, place aux trafiquants de drogue. » Les références à l'Allemagne et au national-socialisme ont été systématiquement supprimées – une interprétation singulière et cynique du concept de « dénazification ». Avec les nazis, IG Farben a également disparu.

Comme la version originale, *Weisses Gift* commence au tribunal. Mais au lieu de présenter un procès politique, il s'ouvre sur une affaire de narcotrafiquant sud-américain. Le juge prononce la sentence de José Sombrapal – tel est le nom de John Huberman dans ce doublage allemand : « *Für schuldig befunden, die Einfuhr von Rauschgift in die Vereinigten Staaten vorgenommen, respektive Vorbereitungen dazu getroffen zu haben* » [coupable d'avoir procédé à l'introduction de stupéfiants aux États-Unis et d'avoir pris des dispositions à cet effet].

Jargon administratif épouvantable. Mais ce n'est pas tout. Dans *Notorious*, John Huberman formule ensuite une menace : la prochaine fois, la situation politique sera tout autre et le vent tournera en sa faveur ! Une fanfaronnade, habituelle dans les procès politiques. Dans *Weisses Gift*, l'accusé prend également la parole. « Dé-synchronisé » d'avec son contexte historique et politique, ce rituel se trouve vidé de sa raison d'être et devient ridicule. La situation, la langue et les émotions exprimées ne sont pas cohérentes, il n'en ressort que du « bruit ».

La prophétie de John Huberman dans la V.O., « *You can put me away but you can't put away what's going to happen to you and to this whole country next*

⁴⁸ Stefan Sharff, *Alfred Hitchcock's High Vernacular – Theory and Practice*, New York, Columbia University Press, 1991, p. 9. En 1945, Selznick avait vendu le projet *Notorious* (Hitchcock compris) pour 800 000 dollars à la R.K.O., jugeant tout compte fait un peu trop périlleuse sa thématique « bombe atomique et nazis » (le succès étant peut-être moins assuré qu'il ne le pensait initialement). Hitchcock fut outré par cette rupture de confiance, rapporte Donald Spoto dans *La Face cachée d'un génie*, op. cit., p. 309.

⁴⁹ Stefan Sharff, *Alfred Hitchcock's High Vernacular*, op. cit., p. 86.

⁵⁰ Voir l'article « *Berüchtigt* » dans *Lexikon des internationalen Films*, publié par le Katholisches Institut für Medieninformation et la Katholische Filmkommission für Deutschland, Reinbek, Rowohlt, 1987, volume A-C, p. 499 et suivantes, et notamment p. 500.

time. Next time, we are going to... » [Vous pouvez m'emprisonner, mais cela n'empêchera pas ce qui va vous arriver, à vous et à tout ce pays, la prochaine fois. La prochaine fois, nous...], devient le flot de paroles dénué de sens d'un trafiquant de drogue : « *Sie können mich verurteilen, aber Sie werden mich nicht zwingen können zu verraten, woher diese Droge stammt, die die Wirkung aller bisher bekannten Rauschgifte um ein Vielfaches übertrifft.* » [Vous pouvez me condamner, mais vous ne pourrez pas me forcer à révéler d'où provient cette drogue dont l'effet est beaucoup plus puissant que tous les autres stupéfiants connus à ce jour.] Une ineptie incompréhensible.

Le patriotisme remplacé par la philanthropie

Ce doublage allemand n'a pas seulement des allures de « publicité mensongère ». Le changement des noms et des termes a des conséquences dramaturgiques de grande ampleur. Ce sont les structures internes du film qui se trouvent détruites, et les personnages imaginés par Hecht et Hitchcock qui deviennent simplistes et sans substance. En remplaçant le nazisme par la drogue, on en arrive à substituer la philanthropie au patriotisme, ce qui donne au spectateur de langue allemande une image faussée d'Alicia Huberman.

Dans la version originale, Alicia est tiraillée entre sa joie de vivre et son devoir, qui la pousse à assumer des responsabilités. Devlin l'enjoint de prendre parti pour les États-Unis. « *Why should I?* » [Pourquoi le ferais-je ?], le rembarrette. « *Patriotism!* » [Par patriotisme !], insiste Devlin, décidé et grave. Avec ses sourcils rapprochés et sa ride du lion bien dessinée, il semble appuyer son propos par un point d'exclamation visuel. « *The word gives me a pain* » [Ce mot m'écoeure], répond Alicia, « *No, thank you, I don't go for patriotism nor... or patriots* » [Non, merci, le patriotisme ne m'intéresse pas, pas plus que les patriotes], avant de riposter avec une analyse amère : « *Waving the flag with one hand and picking pockets with the other. That's your patriotism.* » [Une main qui agite le drapeau, l'autre qui fait les poches. Voilà votre patriotisme.]

Blasée, précise, percutante, cette affirmation est inhabituelle à une époque de patriotisme exacerbé aux États-Unis, qui débouchera dans les années d'après-guerre sur la chasse aux sorcières engagée contre toutes les activités antiaméricaines⁵¹. Dans la version allemande, ce dialogue est lui aussi massacré.

⁵¹ À ce sujet, voir Rainer M. Köppl, « Filmsynchronisation und Politik: Wenn Übersetzer sich die Finger verbrennen », notamment la section « Big Jim McLain: Die Hexenjagd auf die Hawaii-Ananas », dans Lew N. Zybatow (dir.), *Translatologie – Neue Ideen und Ansätze. Innsbrucker Ringvorlesungen zur Translationswissenschaft IV.*, Francfort-sur-le-Main, Peter Lang, 2005, p. 187-200.



Figure 7 : « Patriotism! » – « Menschenliebe! »

« *Warum sollte ich [euch gegen die Rauschgifthändler] helfen?* » [Pourquoi devrais-je vous aider (à lutter contre les trafiquants de drogue) ?], demande Alicia dans *Weisses Gift*. « *Aus Menschenliebe!* » [Par philanthropie !], répond Devlin, dont l'air âpre et sombre contredit les sonorités sympathiques du mot.

La réplique hardie d'Alicia, « *I don't go for patriotism – or patriots* » devient en allemand l'expression de la mélancolie d'une femme déçue par la vie : « *Ich kümmere mich nicht um andere Menschen. Und Sie liebe ich auch nicht.* » [Je ne me préoccupe pas de mes semblables. Et vous, je ne vous aime pas non plus.] Le scepticisme politique se transforme ainsi en misanthropie individuelle. Enfin, sa tirade provocante (« *Waving the flag with one hand and picking pockets with the other, that's your patriotism!* ») est également dénaturée, tandis qu'Alicia martèle sa déception : « *Das sind alles hohle Phrasen, wenn von Menschenliebe gesprochen wird.* » [Quand on parle de philanthropie, ce ne sont que des phrases creuses.]

Selon le même principe, l'affrontement entre Alicia et son père, important pour la construction du personnage de la jeune femme, est lui aussi déformé. Dans la V. O., John Huberman lance à sa fille, parlant des États-Unis : « *This is not your country, is it?* » [Ce n'est pourtant pas ton pays, hein ?]

Elle répond dans un registre factuel : « *My mother was born here, we have American citizenship.* » [Ma mère est née ici, nous avons la citoyenneté américaine.]

Le père en appelle toutefois au sang et à l'attachement à la mère patrie : « *Where is your judgment? In your feelings you are German.* » [Où as-tu la tête ? Au fond de toi, tu es allemande.]

Courroucée, Alicia réplique : « *I hate you all* » [Je vous déteste tous (sous-entendu, « toi et tes camarades de parti »)] « *and I love this country, do you understand that? I love it. I'll see you all hang, before I raise a finger against it.* » [Et j'aime ce pays, tu comprends ? Je l'aime. Je préfère vous voir tous pendus que de lever le petit doigt contre lui.]

Transformer cet échange en dispute plausible entre un narcotrafiquant et sa fille n'est pas chose aisée. Dans la version doublée, José Sombrapal pose à sa fille une question aberrante : « *Aus welchem Grund lehnt Du es ab?* » [Pourquoi refuses-tu cela ? (sous-entendu « le trafic de drogue »)]

Sans surprise, Alicia répond : « *Weil Menschen dadurch unglücklich werden und ein furchtbares Ende nehmen.* » [Parce que cela fait le malheur des gens et qu'ils connaissent une fin horrible.] Son père réagit en homme d'affaires sans pitié : « *Jeder Rauschgiftsüchtige braucht die Droge. [...] Besorge ich sie ihm nicht, tut das ein anderer.* » [Tout toxicomane a besoin de drogue. [...] Si ce n'est pas moi qui lui en fournis, ce sera un autre.] Sa fille est outrée : « *Ich müsste Dich schon aus reiner Menschenliebe anzeigen, damit man Dir dieses abscheuliche Handwerk legt.* » [Je devrais te dénoncer, par pure philanthropie, pour t'empêcher de poursuivre cette activité odieuse.]

La version originale montre pour sa part que derrière le masque du cynisme (« *waving the flag with one hand and picking pockets with the other* ») se cache une Américaine exemplaire : « *I'll see you all hang, before I raise a finger against [America].* »

Cette scène aborde la différence fondamentale, pour le melting-pot américain, entre la patrie (« *Vaterland* ») au sens littéral et le patriotisme. Alicia prend parti pour l'*American way of life* et par là même contre son père : le patriotisme contre le *pater*. Dans la version doublée, il n'en reste rien.

IG Farben blanchi

On peut résumer en quelques mots le contexte historique de *Notorious* en version originale : au lendemain de la guerre, les nazis sont encore dangereux et pourraient être en mesure de fabriquer une bombe atomique. Tous les indices – y

compris la piste qui passe par le Brésil – conduisent en Allemagne, jusqu'à IG Farben.

Weisses Gift, en revanche, nous trompe : l'humain est foncièrement mauvais, veut nous faire croire le doublage, et toutes les pistes conduisent en Amérique du Sud !

La réplique de Devlin « *Some of the German gentry who were paying your father are working in Rio. Ever hear of the IG Farben Industries?* » devient, dans cette version : « *Allem Anschein nach befindet sich die Rauschgiftzentrale, die wir suchen, in Rio, denn von dort kam das weisse Gift hierher.* » [Selon toute vraisemblance, le Q.G. des trafiquants que nous cherchons se trouve à Rio, car c'est de là que part le poison blanc.] Puis « *Farben has men in South America. Planted there before the war.* » devient : « *Wir müssen unbedingt nach Südamerika, weil alle Spuren dorthin führen.* » [Il nous faut absolument partir pour l'Amérique du Sud, car toutes les pistes convergent là-bas.]

Le doublage s'efforce laborieusement de nous faire croire que toutes les pistes convergent effectivement en Amérique du Sud. Voilà pourquoi John Huberman devient un *señor* sud-américain du nom de José Sombrapal. Sur le même principe, les noms de tous les personnages qui pourraient évoquer l'Allemagne, le nazisme ou IG Farben, sont réorientés vers une autre origine géographique : Eric Mathis devient un « Marquez » espagnol, Emil se mue en Ramon, Alexander Sebastian, élément essentiel du triangle amoureux imaginé par Hitchcock, est rebaptisé Alessandro Sebastini.

À l'époque où Hecht et Hitchcock montrent à l'écran le procès de John Huberman, un homme à la solde d'IG Farben, les États-Unis s'apprêtent à attaquer en justice le conglomérat dans l'Allemagne occupée. L'acte d'accusation est remis au tribunal le 3 mai 1947, un an après le procès fictif de John Huberman. Les chefs d'accusation sont les suivants : planification, préparation et exécution de guerres d'agression ; exploitation, asservissement et extermination de travailleurs forcés ; mais aussi participation à une conspiration visant à commettre des crimes contre la paix, des crimes de guerre et des crimes contre l'humanité. Les autres points de l'acte d'accusation comprennent les expérimentations criminelles sur les êtres humains, notamment sur les détenus des camps de concentration, la complicité dans le génocide, en particulier les gazages à Auschwitz et dans d'autres camps, ainsi que la fourniture de gaz toxiques à cet effet.

La direction d'IG Farben s'est assuré les services de « soixante des meilleurs avocats d'Allemagne⁵² ». Ces ténors du barreau, tout comme les juges, imposent l'idée que seuls les crimes individuels peuvent être poursuivis, ceux pour lesquels le lien entre coupable, actes et victimes peut être établi de manière claire et indu-

⁵² Voir *IG Farben: Von Anilin bis Zwangsarbeit*, op. cit, p. 117 et suivantes.

bitable. On frôle l'acquiescement des organisateurs et des administrateurs du génocide. Les dirigeants du conglomérat ont été prévoyants. Vers la fin de la guerre, ils ont initié une grande opération visant à mettre en pièces, brûler ou falsifier leurs archives : rien qu'au printemps 1945, 15 tonnes de documents sont détruites dans le but d'effacer toute trace nominative et de réécrire l'histoire d'IG Farben.

Les documents qui subsistent sont accablants. Le simple fait qu'un détenu du camp se soit « chauffé les mains », ait « mendié du pain aux prisonniers de guerre » ou ait « ramassé des os dans une poubelle pour les ronger » est sanctionné par des coups de fouets ou de canne, la privation de nourriture ou la pendaison⁵³. Mais une fois la guerre terminée, soudain, plus personne ne peut être personnellement tenu pour responsable de ces atrocités. La culpabilité des uns ou des autres ne peut être établie, nul ne savait rien, tout le monde se contentait d'obéir aux ordres.

Josiah E. DuBois Jr., qui représente le ministère public, résume dans les termes suivants le contexte politique du procès contre IG Farben : « La plupart des généraux étaient opposés à ce que des généraux allemands soient mis en accusation. Les diplomates étaient opposés à ce que des diplomates allemands soient traduits en justice. Et les industriels réprouvaient les poursuites contre les industriels allemands⁵⁴. » Le climat politique est sur le point de changer, la guerre froide se fait déjà sentir.

Vladimir, le nouvel ennemi

À sa sortie aux États-Unis, *Notorious* est d'une actualité troublante. Les spectateurs de 1946 découvrent une œuvre qui aborde des questions brûlantes : les nazis sont-ils vaincus ? Possèdent-ils la bombe atomique ? Comment traiter les criminels de guerre ? Les nazis qui ont fui en Amérique du Sud risquent-ils de se réorganiser ?

Mais dans la version distribuée en Allemagne de l'Ouest, l'intrigue se déroule en 1949, plus loin de la fin de la guerre, de la politique et des procès contre l'industrie allemande de l'armement. Si les dialogues originaux sont vidés de leur contenu politique pour la présentation du film au public allemand, *Weisses Gift* est cependant repolitisé dans le même temps pour cadrer avec le nouveau contexte.

Puisque la bombe atomique s'est métamorphosée en trafic de stupéfiants, les atomistes doivent devenir des chimistes, spécialistes des drogues. Le personnage

⁵³ Joseph Borkin, *L'I.G. Farben...*, *op. cit.*, p. 129.

⁵⁴ Voir *IG Farben: Von Anilin bis Zwangsarbeit*, *op. cit.*, p. 117.

du « docteur Anderson », physicien nucléaire dans la version originale, est essentiel pour la falsification du film. Dans *Notorious*, « docteur Anderson » est un pseudonyme désignant le professeur Wilhelm Otto Rensler, scientifique allemand travaillant pour IG Farben, ainsi que nous l'apprenons dans le dialogue suivant :

Prescott : Professor Wilhelm Otto Rensler is working here in Brazil.
Beardsley : One of Germany's scientific wizards.
Barbosa : I didn't know he was here.
Prescott : Oh, yes. He's living and experimenting in Sebastian's house. They call him Doctor Anderson.

[Prescott : Le professeur Wilhelm Otto Rensler travaille ici au Brésil.
Beardsley : L'un des plus brillants scientifiques d'Allemagne.
Barbosa : J'ignorais qu'il était ici.
Prescott : Mais oui. Il réside et mène ses expériences chez Sebastian. Il se fait appeler Docteur Anderson.]

La version de Ben Hecht et d'Hitchcock correspond à une réalité historique. IG Farben était connu pour faire travailler un grand nombre de scientifiques de haut vol, y compris de nombreux prix Nobel. Dans *Weisses Gift*, Wilhelm Otto Rensler est remplacé par une nouvelle figure ennemie :

Prescott : Professor Vladimir Koschinski arbeitet hier in Brasilien.
Beardsley : Der berüchtigtste Rauschgifthersteller.
Barbosa : Das ist wirklich interessant.

[Prescott : Le professeur Vladimir Koschinski travaille ici au Brésil.
Beardsley : Le tristement célèbre fabriquant de stupéfiants.
Barbosa : C'est très intéressant.]

Finement observé : il est « très intéressant » qu'un nazi portant un prénom allemand, « Otto Wilhelm », se métamorphose en « Vladimir », « le tristement célèbre fabriquant de stupéfiants », un scientifique venu de l'Est. Ce changement de nom reflète l'évolution de la situation historique et politique entre 1945, époque de l'écriture du scénario, et le début des années 1950, moment où le film est doublé en allemand. La piste sonore dénaturée de *Weisses Gift* restitue correctement l'atmosphère culturelle et politique de ces années. Jusqu'en 1945, les États-Unis étaient alliés à la Russie dans la lutte contre l'Allemagne nazie. Mais une fois le conflit terminé, l'Amérique fait front avec l'Allemagne de l'Ouest contre l'Est, communiste. Voilà pourquoi, dans le doublage allemand, les barons de la drogue sud-américains s'associent à des individus louches du bloc de l'Est, dans le but d'inonder le monde libre de stupéfiants et sans doute, par la même occasion, d'une idéologie communiste néfaste.

IG Farben, qui a été et sera à nouveau dans l'histoire un rempart éprouvé contre le bolchevisme, est innocenté de deux façons : dans le procès pour crimes de guerre et dans le processus de cette version doublée.

Des dialogues acérés ?

La première projection de *Weisses Gift* a lieu le 21 septembre 1951. La *Süddeutsche Zeitung* critique la « construction laborieuse⁵⁵ » de l'intrigue, mais n'a rien à dire sur la tout aussi « laborieuse » conversion, au stade du doublage, d'un film sur l'interpénétration entre amour et politique en mélodrame sur les dangers de la drogue.

Le *Spiegel* écrit :

Weisses Gift (États-Unis). Ingrid Bergman, qui sert d'appât à la police, est exploitée tous azimuts dans la lutte contre les stupéfiants et déploie toute sa palette de jeu, de l'hystérie à la passion. Un tableau de mauvaises mœurs mis en scène par le réalisateur et sorcier en chef Alfred Hitchcock, avec des dialogues acérés, des invraisemblances supportables et une tension insupportable⁵⁶.

Le critique de cinéma, qui prétend avoir détecté des « dialogues acérés » dans *Weisses Gift*, est manifestement imbu de sa propre éloquence : le terme « tension » est orthographié « *Ueberspannung* » au lieu de « *Überspannung* », sans doute pour former une allitération visuelle avec la séquence de mots commençant par « U » en allemand (« *Unwahrscheinlichkeiten* » [invraisemblances], « *unterträgliche* » [insupportable], « *Ueberspannung* » [tension], « *Unsittenbild* » [tableau de mauvaises mœurs]). Il ne semble pas se préoccuper de savoir si sa recension rend justice au « sorcier en chef Hitchcock » ou au « simple sorcier » Hecht ; la critique du *Spiegel* et les rubriques cinéma de la presse quotidienne ne contiennent aucune allusion à la dénaturation de *Notorious*. Au contraire, les critiques cinématographiques se joignent à la conjuration des menteurs et créditent même l'entreprise de falsification d'une prétention de véracité supplémentaire, en feignant de détenir des informations privilégiées : « *Weisses Gift*, le poison blanc, c'est l'opium diabolique devenu un danger sans précédent pour l'homme moderne. Aujourd'hui, c'est avant tout l'Amérique qui est concernée par ce fléau. Ce film entend être une œuvre éclairante pour le grand public (américain) », affirme *Westfälische Nachrichten* sans indiquer d'où proviennent ces détails⁵⁷.

À en croire la presse ouest-allemande, Ben Hecht, pourfendeur de la « peste brune » du nazisme et défenseur de la cause d'Israël, s'est en fait attaqué à la menace que fait peser la « peste blanche » sur les États-Unis et le reste du monde. Les recensions du film laissent en outre transparaître de vieux ressentiments antiaméricains contre ces « Amerloques » [« *die Amis* » en allemand] incapables

⁵⁵ *Süddeutsche Zeitung*, 8 octobre 1951.

⁵⁶ *Der Spiegel*, 19 septembre 1951.

⁵⁷ Cité dans Joseph Garnarcz, *Filmfassungen – Eine Theorie signifikanter Filmvariation*, Francfort-sur-le-Main, Peter Lang, 1992, p. 136, l'ouvrage de référence concernant les multiples versions que connaissent les films.

de régler leurs problèmes de drogue. La construction linguistique de la critique de *Westfälische Nachrichten* est en elle-même hautement manipulatrice : « Ce film entend être une œuvre éclairante », comme si le film devenait, par la langue, un sujet doté d'une volonté propre. Dans l'esprit d'Alfred Hitchcock et de Ben Hecht, *Notorious* « n'entend » certainement pas être une œuvre éclairante sur les dangers des stupéfiants. C'est la FSK, la commission d'autocontrôle de l'industrie cinématographique allemande, qui en fait un film sur la drogue, sans l'accord de ses auteurs.

Le chef de la brigade des stupéfiants du commissariat central de Francfort déclare pour sa part que ce film « est pris très au sérieux par les agents de la police criminelle, y compris en Allemagne, comme source d'information [concernant les possibilités d'enquêtes en matière de stupéfiants]⁵⁸ ». Vu d'aujourd'hui, on croirait presque à un poisson d'avril. La formule « y compris en Allemagne » est trompeuse, puisqu'elle suggère que *Notorious* est aussi un film sur la drogue ailleurs qu'en Allemagne, qu'il est étudié par la police et sert de support de formation. Du point de vue de l'histoire du cinéma et de la police, c'est là une curiosité : le chef de la brigade des stupéfiants chante les louanges d'un *Weisses Gift* mutilé, présenté pourtant comme un film pédagogique exemplaire soi-disant « *made in USA* » pour les agents chargés de combattre la drogue. La police qui, dans le domaine de l'art, par exemple, traque les faux comme des actes criminels, confère ici à une version falsifiée l'aura d'un original et un label de qualité documentaire.

Le lard d'Hitchcock

Certaines sources portent à croire qu'Hitchcock en personne avait connaissance de la dénaturation de *Notorious*. John Russell Taylor rapporte ce qui suit dans sa biographie du réalisateur :

Quelques années plus tard, lorsque *Notorious* sortit tardivement en Allemagne, le distributeur allemand expliqua fièrement à Hitch qu'il lui avait sauvé la mise grâce au doublage en transformant l'uranium en diamants, car l'uranium était devenu si daté que plus personne ne l'aurait accepté comme ressort scénaristique⁵⁹.

Dans la version originale, la formulation est savoureuse : « *the German distributor proudly explained to Hitch how they had saved his bacon* ». Littéralement, le distributeur avait expliqué fièrement au réalisateur – connu pour son embonpoint – qu'il avait « sauvé son lard ».

⁵⁸ Cité dans *ibid.* p. 136.

⁵⁹ John Russell Taylor, *Hitch – The Life and Work of Alfred Hitchcock*, Londres, Faber and Faber, 1978, p. 201.

Le distributeur s'est-il réellement entretenu avec Hitchcock, prétendant que le public ne voulait plus entendre parler d'uranium, au lieu de lui dire la vérité, à savoir que personne en Allemagne ne souhaitait montrer ou voir des nazis ? Soit le cinéaste s'est laissé duper par son distributeur, soit la scène rapportée par John Russell Taylor est erronée. Dans cette anecdote, beaucoup de choses semblent confuses, mal comprises, voire inventées. Il n'existe pas, à ma connaissance, de version allemande de *Notorious* dans laquelle la bombe H serait remplacée par des diamants. Dans un projet antérieur de doublage, évoqué par Joseph Garncarz (grand connaisseur des versions doublées) sous le titre *Abenteuer in Rio de Janeiro* [Aventures à Rio de Janeiro], mais jamais concrétisé, les Allemands devaient être remplacés par « un gang de trafiquants internationaux », mais « l'uranium était conservé⁶⁰ ».

Quand bien même l'anecdote concernant le « lard » d'Hitchcock serait vraie, elle n'excuserait en rien ce doublage qui dénature *Notorious*. Elle ne prouverait même pas le consentement du principal intéressé, puisqu'on sait que le maître était un lâche « notoire », régulièrement pris de peur panique face aux autorités, aux institutions politiques et même aux policiers dans la rue⁶¹. Pourquoi aurait-il fait preuve de courage en l'espèce ? Il semble bien plus vraisemblable qu'il se soit retranché comme toujours derrière sa théorie du MacGuffin en minimisant les choses : « L'aspect politique du problème ne m'intéressait pas beaucoup⁶². »

On imagine volontiers Hitchcock plus mobilisé par « la fille » que par « la politique ». Mais même en supposant qu'il ne se soit pas du tout intéressé au « MacGuffin » de l'uranium (dont on sait qu'il était du reste très fier), ce dernier est l'unique élément auquel on doit l'existence du second doublage de *Notorious*, réalisé une petite vingtaine d'années après sa première exploitation en Allemagne, à l'occasion du soixante-dixième anniversaire du réalisateur.

Les girouettes font de piètres poteaux indicateurs

Ces dernières années, en m'entretenant avec des traductologues au sujet des doublages contaminés par des considérations politiques, j'ai eu le sentiment que les jugements qualitatifs traditionnels, « vrai » ou « faux », avaient pour partie été rétrogradés au rang de préjugés anachroniques.

Lorsque la traductologie trouve une bonne raison à toutes les mauvaises traductions, on glisse de la permissivité à l'absolution totale. J'y vois un danger : que

⁶⁰ Joseph Garncarz, *Filmfassungen*, op. cit., p. 102.

⁶¹ Concernant la façon dont Hitchcock jouait sur ses propres peurs et sur celles des autres, voir Donald Spoto, *La Face cachée d'un génie*, op. cit.

⁶² Donald Spoto, *La Face cachée d'un génie*, op. cit., p. 307.

le fait de « comprendre », au sens d'« expliquer, justifier, élucider, défricher à partir du contexte historique et politique » soit trop vite assimilé à « cautionner ». « Tout comprendre, c'est tout pardonner », dit-on couramment. « Tout est permis », bête le postmodernisme. Il se peut que je comprenne de travers certaines approches en traductologie, car elles me font l'effet d'un ragoût hégélien postmoderne pimenté d'une pincée de laissez-faire. On peut observer une tendance comparable dans la critique cinématographique allemande.

La quasi-totalité des articles et ouvrages consacrés à Hitchcock rabâchent comme des moulins à prières le point de vue du réalisateur, selon lequel le MacGuffin (cet objet après lequel tout le monde court dans le film, mais qui n'est « rien », comme le dit aussi Hitchcock) n'est important que pour les personnages de l'histoire, mais pas pour lui – auteur – ni pour nous – spectateurs. En l'occurrence, le prétexte du MacGuffin permet aux critiques de cinéma allemands de défendre la dénaturation de *Notorious* par le doublage. L'article de *Chronik des Films* consacré au film est emblématique à cet égard : « *Notorious* parle des relations complexes entre trois personnages. Le MacGuffin est interchangeable du point de vue de l'intrigue ; il pourrait aussi bien s'agir d'un meurtre non élucidé ou – comme dans l'une des versions allemandes – de trafic de stupéfiants⁶³. »

Au lieu de défendre l'original contre la contrefaçon, Hecht contre Hitch, on cautionne ici la tromperie. Celle-ci n'est rien d'autre qu'une « version allemande » prouvant que le MacGuffin peut être remplacé sans conséquence.

Modifier le MacGuffin au stade du doublage, c'est falsifier l'intrigue, les sentiments, les conflits et les protagonistes. L'image ne saurait être dissociée du son, de même qu'il n'est pas possible de disjoindre les personnages de leurs aspirations. Pour estimer que l'ennemi peut être, indifféremment, un criminel lambda ou un agent des nazis, il faut faire preuve d'une grande naïveté politique et ne rien comprendre à l'esthétique.

Une conversation sur le nazisme et une dispute concernant des diamants industriels ne se déroulent pas de la même façon, tout comme le procès d'un trafiquant de drogue diffère de celui d'un groupe terroriste.

Il est au demeurant plus économique de ne pas dénaturer les films lors de leur doublage. Une telle falsification requiert du temps, de l'énergie, de l'inventivité et, partant, de l'argent. Si le contexte historique et politique était vraiment futile et dénué d'importance pour *Notorious* et pour son public, comme le revendiquent Hitchcock et ses disciples adeptes du MacGuffin, on aurait pu, en 1950, s'épargner la peine de modifier cette histoire de nazis jugée trop explosive.

⁶³ *Die Chronik des Films*, année 1946, Munich/Gütersloh, Chronik Verlag/Bertelsmann Lexikon Verlag, 1994.

Allemagne, 1969 : *Weisses Gift* devient *Berüchtigt*

Lundi 11 août 1969, sur la ZDF

En 1969, Hitchcock fête son soixante-dixième anniversaire. Le cinéaste est une star et l'occasion est dûment célébrée un peu partout, y compris en Allemagne. La deuxième chaîne publique allemande (ZDF, « *Zweites deutsches Fernsehen* ») veut lui rendre hommage avec une rétrospective d'envergure. Mais il est inimaginable de servir au maître un gâteau d'anniversaire empoisonné depuis vingt ans. C'est ainsi que la ZDF commande un nouveau doublage de *Notorious* en guise de cadeau au grand réalisateur. Le lundi 11 août 1969, l'ère de *Weisses Gift* s'achève et laisse la place à celle de *Berüchtigt*⁶⁴, qui est présentée comme suit :

Après-demain, le 13 août 1969, le plus grand cinéaste au monde fête son soixante-dixième anniversaire : Alfred Hitchcock, un maître du film de divertissement agrémenté de suspense subtil, plébiscité tant par le public que par la critique.

À cette occasion, la ZDF diffusera d'août à novembre sept longs métrages réalisés par Hitchcock aux États-Unis dans les années 1940 et 1950. [...] Nous commençons ce soir avec son thriller d'espionnage *Berüchtigt*, tourné en 1946. Ce film a eu un curieux destin dans les salles allemandes, puisqu'il a été présenté, sous le titre *Weisses Gift*, dans une version qui en dénaturait le contenu. La bande d'agents fascistes d'origine allemande implantée à Rio de Janeiro devenait – dans une volonté notable de ménager le public allemand – un groupe de narcotrafiquants de nationalité indéterminée. Nous avons réalisé une nouvelle version allemande de ce film, fidèle à l'original. Les personnages y sont conformes à la volonté d'Alfred Hitchcock, qui a imaginé ce film alors que la Seconde Guerre mondiale n'était pas encore achevée et l'a réalisé peu de temps après la fin du conflit⁶⁵.

Enfin des paroles franches. Dix-huit ans après la sortie de *Weisses Gift*, il est question expressément et publiquement de dénaturation. Manifestement, dans l'après-1968, il n'est plus nécessaire de ménager le public allemand : l'heure est à la démystification plutôt qu'à l'hypocrisie, à la confrontation avec le passé plutôt qu'à la chape de plomb. Les réactions à la diffusion de cette « version allemande fidèle » sont partagées. De nombreux critiques de films accueillent favorablement le nouveau doublage, mais les journaux conservateurs, comme le *Münchner Merkur*, se montrent railleurs : « Il y avait quelque chose de puéril lorsque la chaîne a annoncé fièrement qu'elle diffuserait pour la première fois la version originale [sic] faisant référence à la nationalité allemande du cercle d'espions criminels, détail absent de la version projetée en salles. » Richard Kaufmann, en tartuffe,

⁶⁴ « *Berüchtigt* » est une traduction littérale de l'adjectif « *notorious* », « connu(e) pour sa mauvaise réputation ». [NdT]

⁶⁵ Texte de l'annonce à l'antenne, selon la transcription issue des archives de la ZDF ; *Berüchtigt*, numéro de production 6337/828.

soupire dans l'hebdomadaire conservateur protestant *Christ und Welt* : « Nous regrettons, sans doute au mauvais sens du terme, la légèreté de *Weisses Gift*. »

IG Farben reste incolore

Trois passages de *Notorious* évoquent expressément IG Farben. *Berüchtigt* étant présenté au public allemand comme une réparation (l'annonce à l'antenne lors de la première diffusion parle littéralement de « version allemande [...] fidèle à l'original »), on pouvait s'attendre à ce que ces répliques sensibles aient été doublées avec un soin tout particulier.

Lorsque Devlin prononce le nom complet du conglomérat au début de *Notorious* (« *Ever hear of the IG Farben Industries?* »), la mention d'« IG » indique sans aucun doute possible que c'est bien l'*Interessengemeinschaft Farben* qui est visée. Il ne s'agit pas d'un secteur quelconque, pas simplement d'entreprises bien connues produisant de la peinture, mais bien du conglomérat chimique de triste réputation, y compris aux États-Unis. Ce point n'a sans doute pas échappé aux auteurs de la version *Berüchtigt*, pourtant ceux-ci se comportent comme leurs prédécesseurs qui ont conditionné *Weisses Gift* à destination des spectateurs allemands en 1950-51 : ils falsifient les détails les plus importants. Les lettres « IG », déterminantes, passent à l'as, et le nom du conglomérat est dilué : « *Schon mal von der Deutschen Farbindustrie gehört?* » [Vous avez entendu parler de l'industrie allemande de la peinture ?]. On pourrait croire qu'il s'agit d'un secteur industriel comme un autre, et non du cartel mis en place pendant la guerre entre Agfa, Bayer, Hoechst et BASF.

L'information qui suit immédiatement dans *Notorious* (« *Farben has men in South America, planted there before the war* ») est également affaiblie dans *Berüchtigt* : « *Schon vor dem Krieg sind Leute von dort in Südamerika eingesetzt worden.* » [Avant la guerre, déjà, des gens de là-bas ont été implantés en Amérique du Sud.] « *Leute von dort* » [des gens de là-bas] désigne des quidams quelconques travaillant pour une industrie allemande de la peinture devenue anonyme. Le crime n'a plus ni nom ni adresse.

« It's this German scientist I'm worried about »

Dans une scène de *Notorious*, l'officier du FBI Paul Prescott s'entretient avec Julio Barbosa, délégué du gouvernement brésilien, et divers membres des services secrets afin de définir une stratégie contre les agissements antiaméricains d'IG Farben en Amérique du Sud. Alicia est-elle digne de confiance dans son rôle d'appât ? Y a-t-il des solutions plus simples pour neutraliser les nazis ? Faut-il emprisonner sans attendre les conjurés ?

Prescott : *Gentlemen, I assure you, she's the perfect type for the job.*
Barbosa : *It's not the girl, it's the German scientist I'm worried about.*

[Prescott : Messieurs, croyez-moi, elle est parfaite pour cette mission.
Barbosa : Ce n'est pas la fille qui m'inquiète, c'est le scientifique allemand.]

Le danger provient d'un atomiste allemand : peut-on le mettre hors d'état de nuire en emprisonnant l'homme qui se trouve à la tête de l'organisation ? Un collaborateur des services secrets souligne : « *It would do no good. Even if we arrested their leader, Alexander Sebastian, tomorrow another Farben man takes his place and their work goes on.* » [Cela ne servirait à rien. Même si nous arrêtons leur leader, Alexander Sebastian, demain un autre homme à la solde de Farben prendrait sa place et ils poursuivraient leurs travaux.]. L'ennemi n'est pas l'individu, mais l'organisation qui se cache derrière lui. En outre, les ressources et la logistique d'IG Farben lui permettent visiblement de remplacer du jour au lendemain une perte de personnel.

Si le nouveau doublage respectait la version originale, il devrait rester ici proche des répliques en anglais. Ce n'est pas seulement IG Farben qui est évoqué ici, mais aussi le « *German scientist* » Otto Wilhelm Rensler, rebaptisé Vladimir Koschinski dans *Weisses Gift*.

Cette scène constitue donc un passage « crucial », dénaturé dans la version précédente, qui aurait dû être re-doublé de façon soignée, précise et réfléchie. Pourtant, *Berüchtigt* édulcore là encore la version originale. « *Another Farben man* » devient un anonyme « *anderer* » [un autre], membre d'un groupe sans nom.

Le mot clé de « *scientist* », qui suggère un lien entre science, industrie de l'armement et guerre, est remplacé par le terme « *Spione* » [espion]. « *Diese deutschen Spione machen mir Sorgen* » [Ces espions allemands m'inquiètent], déclare ainsi Barbosa dans *Berüchtigt*. Le cadre de l'intrigue, objet de recherches approfondies par Hitchcock et Hecht, qui évoque des préparatifs en vue de la fabrication d'une bombe atomique pour les nazis, est ainsi présenté comme une aimable énigme d'espionnage. Ces petites manipulations suffisent à rendre les méchants parfaitement « incolores ».

Ces dialogues, mutilés pour la seconde fois, sont pour une grande part prononcés hors champ. Le locuteur n'est pas visible à l'écran, de sorte que ni la durée des répliques ni les mouvements des lèvres ne « forcent » l'adaptateur à opérer ces accommodements.

« Angelpunkt » à la place de « cover-up »

Dans une confrontation avec son supérieur Prescott, Devlin, mû par ses sentiments, s'efforce encore d'épargner à Alicia une mission périlleuse. Il souligne le danger qui menace la jeune femme, fait valoir qu'elle n'a pas de formation d'agent et sera immédiatement démasquée par les nazis. Walter Beardsley intervient et précise quelles sont les priorités :

I don't see why we are arguing about petty things like this. We've got important work to do. Sebastian's house is a cover-up for whatever this Farben group's up to here in Rio. We've got to get Miss Huberman inside that house and find out what's going on there.

[Je ne sais pas pourquoi nous débattons de ces détails. Nous avons une mission importante à accomplir. Le domicile de Sebastian sert de couverture aux activités douteuses du conglomérat Farben, ici à Rio. Nous devons faire en sorte que M^{lle} Huberman mette un pied dans cette maison et découvre ce qui s'y trame.]

Dans *Berüchtigt*, la situation est globalement plutôt bien restituée. Devlin veut protéger sa bien-aimée et se met en colère. Prescott dénigre Alicia avec cynisme, tandis que Beardsley voit tout sous l'angle de la politique internationale. Peu lui importe qu'Alicia soit exposée à un risque mettant sa vie en danger, car il pourfend un ennemi redoutable. Toutefois, cet ennemi n'a plus de nom dans *Berüchtigt* : « *Sebastians Haus ist der Angelpunkt* », déclare Beardsley, « *wir müssen in die Zentrale dieser Gruppe hier in Rio reinkommen.* » [La maison de Sebastian est la clé de voûte, nous devons pénétrer dans le Q.G. de ce groupe, ici à Rio.] De « couverture » commerciale derrière laquelle se cache le « *Farben group* », on passe au Q.G. d'un « *Gruppe* » anonyme.

Du studio de doublage comme congrès des blanchisseurs

Aucune des répliques concernant IG Farben n'est donc correctement traduite. Le doublage réalisé en 1969, année de la démystification, est pourtant annoncé comme « fidèle à l'original ». Or on a presque l'impression, en comparant *Notorious* et *Berüchtigt*, que la formule « IG Farben » désigne des réalités différentes en anglais et en allemand, à la manière d'un faux ami. À moins qu'IG Farben ait de vrais amis bien placés.

Dans un film policier, la multiplication des « coïncidences » ne manque jamais d'éveiller la méfiance de l'enquêteur. Lorsque la ZDF présente pour la première fois le nouveau doublage de *Notorious*, la question de Devlin, « *Schon mal von der Deutschen Farbindustrie gehört?* », y figure encore. Mais dans les versions diffusées ultérieurement (quel que soit le doublage), cette phrase est absente. Il est frappant que le film soit « mutilé » précisément à l'endroit de cette réplique

d'un poids politique non négligeable. Pour l'œil comme pour l'oreille, cette omission passe pratiquement inaperçue. Une écoute très attentive permet d'entendre un son presque imperceptible, un fragment de mot. Ce petit accroc sonore sur une surface parfaitement lisse correspond sans doute au projet d'ensemble : il vise vraisemblablement à suggérer qu'il s'agit là d'une imperfection dans le film et non d'une falsification délibérée. D'une mutilation. Dans toutes les versions que j'ai vues ces dernières années (y compris en langue anglaise et sur les DVD [commercialisés en Allemagne, NdT]), même ce minime cafouillage sonore est absent. Le son est parfaitement lissé.

Dès lors que même le nom « *Farbindustrie* » disparaît, c'est tout le système de repères historiques et politiques du film qui se désagrège. Les « *Leute von dort* » et « *diese Gruppe* » ne se rapportent plus à rien de concret. *Berüchtigt*, prétendument fidèle à l'original, est ainsi purifié de toute référence ou allusion à IG Farben par le jeu conjoint de la traduction et du montage.

En février 1969, au moment même où est réalisée cette version « fidèle à l'original » de *Notorious*, le théâtre de Zurich donne la première d'une pièce qui jette l'opprobre sur ceux qui « blanchissent » les faits historiques. *Turandot ou le Congrès des blanchisseurs*, œuvre inachevée de Bertolt Brecht montée pour la première fois après la mort de l'auteur, montre comment les Tuis (pour « Tellect-Uel-Ins », intellectuels) mettent tout en œuvre pour dissimuler la réalité derrière des formules habiles. Ils bousculent la vérité. Si ce sont des idiots qui ont transformé *Notorious* en *Weisses Gift*, ce sont des Tuis blanchisseurs qui en ont fait le bien plus dangereux *Berüchtigt*.

Car *Berüchtigt* est plus habilement dénaturé que *Weisses Gift*. Le nouveau doublage est à nouveau un « *cover-up* », c'est là l'« *Angelpunkt* », le cœur de l'affaire. Le plus grave est que ce cadeau d'anniversaire du service public à Alfred Hitchcock est devenu la version de référence en Allemagne, y compris pour les critiques et historiens du cinéma.

Du zyklon B à l'agent orange

IG Farben sort donc blanchi sur tous les tableaux : de son procès bien réel et de sa représentation à l'écran. Le conglomérat, également présent dans le secteur de la photo, du cinéma et de la vidéo (BASF), a rapidement relancé ses activités après la guerre. Bayer, à Leverkusen, fonde avec l'américain Monsanto la firme Mobay, spécialisée dans la fabrication de gaz toxiques. Pendant la guerre du Vietnam, elle produit et livre en quantités industrielles le sinistre « agent orange » aux Américains, lequel permet de défolier les forêts et d'abattre plus facilement l'ennemi depuis les hélicoptères.

« Les gaz employés au Vietnam ont été mis au point au centre de recherche Bayer de Wuppertal-Elberfeld. [...] BASF a également profité du sanglant négoce lié à la guerre du Vietnam par l'intermédiaire de ses trois filiales états-uniennes⁶⁶. »

À la lecture de certains récits concernant les activités d'IG Farben, on aimerait souvent qu'ils soient faux. Sous le titre « Weiße Wäsche – Konzerne lassen ihre braune Geschichte historisch umdeuten » [Linge blanc – Les grands groupes font réécrire leur passé « brun »], le journaliste et écrivain Otto Köhler présente ainsi, documents à l'appui, le cas de l'historien allemand Gottfried Plumpe. Ce collaborateur haut placé de Bayer (l'une des sociétés fondatrices d'IG Farben) a rédigé une étude sur IG Farben qu'il a présentée à l'université de Bielefeld au titre de thèse d'habilitation. « Citant quantité d'éléments issus des archives de l'entreprise, auxquelles il avait librement accès, il oriente avec une habileté remarquable l'interprétation des sources pour faire œuvre de blanchiment⁶⁷. »

Gottfried Plumpe nie ainsi qu'IG Farben ait demandé qu'on lui fournisse des détenus en guise de travailleurs forcés pour la construction de son usine de buna près d'Auschwitz ; il affirme que Carl Krauch, président du conseil de surveillance d'IG, a toujours contesté cette accusation et qu'il n'existe « aucune déclaration et aucun document la corroborant⁶⁸ ».

Il en veut pour preuve une lettre de Carl Krauch à Otto Ambros, membre du directoire du conglomérat, censée prouver la responsabilité du seul *Reichsmarschall* Göring, qui aurait ordonné au *Reichsführer SS* Himmler de s'occuper de la construction de l'usine d'IG Farben. L'historien cite la lettre comme suit : « Sur ordre du *Reichsmarschall*, le *Reichsführer SS* a ordonné ce qui suit le 26 février de cette année⁶⁹... ». Partant à tort du principe qu'il est le seul chercheur à avoir accès à cette lettre importante concernant l'histoire du groupe, Gottfried Plumpe a escamoté les quatre premiers mots de la phrase – et avec eux, la vérité. La lettre de Carl Krauch commence en réalité ainsi : « **À ma demande et** sur ordre du *Reichsmarschall*⁷⁰... »

Dans la nébuleuse d'IG Farben, un mot a tôt fait de disparaître d'un document sulfureux. Ou une réplique d'un film : « *Ever hear of the IG Farben Industries?* ».

⁶⁶ *IG Farben: Von Anilin bis Zwangsarbeit*, op. cit., p. 177.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 183.

⁶⁸ Cité dans *ibid.*, p. 184.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 184.

⁷⁰ *Ibid.* C'est moi qui souligne.

Article initialement paru sous le titre : « Hitchcock und die IG Farben – Filmsynchronisation als Tanz in Ketten », dans Lew. N. Zybatow (dir.), Sprachenkontakt – Mehrsprachigkeit – Translation, Francfort-sur-le-Main, Peter Lang, 2007, p. 107–141 (www.peterlang.com/view/product/60088). Traduction de l'allemand par Anne-Lise Weidmann. Nous remercions Rainer M. Köppl et les éditions Peter Lang de nous avoir autorisés à le traduire et à le publier ici. À noter : l'éditeur vidéo allemand Great Movies a fait paraître en 2014 un DVD/Blu-ray comportant les deux doublages allemands dont il est question dans cet article.

L'auteur

Rainer M. Köppl enseigne à l'Institut d'études théâtrales, cinématographiques et des médias de l'Université de Vienne. Auteur en 2010 d'un ouvrage sur le mythe du vampire dans la culture populaire, il a consacré plusieurs articles et communications au doublage et à la censure.

Le générique parlé de l'*Othello* d'Orson Welles (II) Une version doublée problématique

Jean-François Cornu

« La tragédie d'Othello. D'après William Shakespeare... », annonce en français une belle voix de basse, avant d'égrener sur un ton posé les noms des participants au film. Ce n'est pas la voix d'Orson Welles, mais elle permet au spectateur de contempler une suite d'images, à première vue déroutantes, sans être distrait par l'apparition de sous-titres¹.

Cette voix est celle de Jean Davy (1911-2001), comédien de théâtre et de cinéma, dont la carrière dans le doublage avait débuté dès 1932. Davy affirmait avoir été choisi par Welles en personne pour le doubler en français dans ses films². Après le succès remporté au festival de Cannes en 1952, où le film avait été récompensé par le Grand Prix, une version doublée en français fut réalisée pour la sortie en salles en septembre de la même année, en plus de la version sous-titrée³.

¹ Voir la première partie de cette étude, « Le générique parlé de l'*Othello* d'Orson Welles (I) », *L'Écran traduit*, n° 3, printemps 2014, p. 98-121. On y trouvera une description détaillée des images et des sons de ce générique parlé dans sa version originale.

² Voir François Justamand (dir.), *Rencontres autour du doublage des films et des séries télé*, Nantes, Éditions Objectif Cinéma, 2006, p. 104.

³ *Othello* partagea la récompense cannoise avec *Deux Sous d'espoir* (*Due soldi di speranza*) de Renato Castellani (1952). À propos des différentes versions projetées en France en 1952, voir Jean-Pierre Berthomé, « La parole disloquée », dans Jacques Aumont (dir.), *L'Image et la parole*, Paris, Cinémathèque française, 1999, p. 284, et J.-P. Berthomé et François Thomas, *Orson Welles au travail*, Paris, Cahiers du cinéma, 2006, p. 184.



1. Générique déroulant de fin de la version française d'Othello (1952)

Dans cette version française, les images et leur montage sont identiques à ceux de la version originale. De même, la bande-son n'est constituée que de la voix et de la musique. Les réalisateurs de la version doublée n'ont pas cherché à la compléter par d'autres sons (bruits d'eau, du vent, de pas, voix diverses, bruissement du vêtement de Iago), contrairement à ce qui se pratiquait souvent (et se pratique encore) dans les studios de doublage français⁴.

L'écoute de cette séquence en français produit une impression générale semblable à celle de la version originale. Les images peuvent être contemplées sans l'interférence visuelle produite par des sous-titres ; les informations données par la voix sont claires et bénéficient de la belle diction de Jean Davy, sociétaire de la Comédie-Française, statut qui, mentionné dans le générique de fin, ajoute rétrospectivement au prestige de cette version⁵. L'audition d'un texte totalement déconnecté des images qu'il accompagne produit le même effet qu'à l'écoute du générique original, effet déconcertant en raison même de cette déconnexion et du sentiment d'absence de repères dans la succession des images.

Le générique parlé en français semble donc conforme au parti pris artistique de Welles. Du moins à première vue ou, plutôt, à première écoute. Certes, une version doublée s'écoute avant tout pour elle-même et se juge principalement à l'aune de sa propre cohérence. Mais, face au recours très inhabituel au générique

⁴ On trouvera, annexée en fin d'article, la description visuelle et sonore du générique en français. Celle-ci reprend la description des images telle qu'elle figure dans la première partie de cette étude et permet de comparer les éléments sonores des deux versions.

⁵ La comparaison de la voix du récitant avec celle d'Othello (notamment lors du premier monologue du Maure au palais du doge à Venise) confirme que c'est bien Jean Davy qui double Welles du début à la fin de cette version.

parlé par le cinéaste, on ne peut s'empêcher de comparer la version française avec l'originale, comparaison qui révèle quelques surprises.

Le texte français

La durée de la version française de ce générique est la même que celle de la version originale : à peine plus de deux minutes pour 27 plans, à partir du plan noir qui masque les processions funéraires à la fin du prologue. Le texte français suit un ordre identique à celui du texte original :

Générique parlé de la version originale	Générique parlé de la version française
The Tragedy of Othello.	La tragédie d'Othello.
This is a motion picture based on a play by William Shakespeare.	D'après William Shakespeare.
The cast of characters in the order of their appearance.	Distribution par ordre d'apparition à l'écran.
Iago, Michael Mac Liammóir.	Iago, Michael Mac Liammóir.
Desdemona, Suzanne Cloutier.	Desdémone, Suzanne Cloutier.
Othello, Orson Welles.	Othello, Orson Welles.
Roderigo, Robert Coote.	Roderigo, Robert Coote.
Brabantio, Hilton Edwards,	Brabantio, Milton Edwards.
Cassio, Michael Laurence,	Cassio, Michael Laurence.
Emilia, Fay Compton,	Emilia, Fay Compton.
Lodovico, Nicholas Bruce,	Ludovico, Nicholas Bruce.
Montano, Jean Davis,	
Bianca, Doris Dowling.	Bianca, Doris Dowling.

Générique parlé de la version originale	Générique parlé de la version française
The photography is by Anchise Brizzi, G. R. Aldo and George Fanto, with Oberdan Troiani and Roberto Fusi.	Les images sont de Anchise Brizzi, G. R. Aldo ⁶ et George Fanto.
The film was edited by John Shepridge, with Jean Sacha and Renzo Lucidi.	Le montage de Jean Sacha, avec John Shepridge et Renzo Lucidi.
Michael Waszynski was associate director.	Michael Waszynski était second réalisateur.
Alexander Trauner designed the sets and Maria de Matteis the costumes.	Alexandre Trauner a dessiné les décors et Maria de Matteis les costumes.
Julien Derode and Giorgio Papi were associate producers with Walter Bedone, Patrice Dally and Rocco Facchini.	Julien Derode a dirigé la production avec Georges Papi, Walter Bedone, Patrice Dally ⁷ et Rocco Pacchini.
Francesco Lavagnino and Alberto Barberis composed the music, which was conducted by Willy Ferrero.	Francesco Lavagnano et Alberto Barberis ont composé la musique, qui a été enregistrée sous la direction de Willy Ferrero.
Orson Welles directed and produced. This is a Mercury production.	Orson Welles a réalisé ce film qui a été produit par Mercury et distribué par les Films Marceau.

Le générique parlé en français s'organise en quatre ensembles de volume inégal, définis par l'intonation de la voix : titre du film et nom du dramaturge dont il s'inspire ; énumération des noms des personnages et des comédiens qui les incarnent à l'écran ; collaborateurs de création et responsables de la production ; noms du réalisateur, de la maison de production et de la société de distribution. Si les structures générales des deux textes concordent, on note qu'aux seize

⁶ Pseudonyme d'Aldo Graziati (voir Alberto Anile, « "La tragedia di Otello": Cast and Credits », dans *L'« Otello » senz'acca : Orson Welles nel fondo Oberdan Troiani / "Otello" without the H: Orson Welles in the Oberdan Troiani Collection*, éd. établie par Alberto Anile, Rome, Fondazione Centro sperimentale di cinematografia, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2015, p. 125).

⁷ J'ai repris l'orthographe adoptée par J.-P. Berthomé et F. Thomas dans leur *Orson Welles au travail* (op. cit., p. 307) et par A. Anile dans « "La tragedia di Otello": Cast and Credits » (art. cité, p. 125). À noter que, dans le générique de fin de la version italienne, ce nom est orthographié Dalí (voir A. Anile, « "Otello" Without the H », dans *L'« Otello » senz'acca : Orson Welles nel fondo Oberdan Troiani*, op. cit., p. 91).

phrases du générique parlé original correspondent dix-neuf phrases en français. Cette différence s'explique par le fait que, dans la liste des personnages et comédiens, une phrase complète réunit ceux qui vont de Brabantio à Bianca dans l'original, alors qu'en français, une phrase indépendante est attribuée à chacun des noms de ce sous-groupe, à l'exception de Montano/Jean Davis qui a disparu du générique français. En outre, dans la version originale, le générique s'achève sur deux phrases distinctes (indiquées par une courte pause et une intonation descendante) pour nommer Welles et sa société de production Mercury, tandis qu'en français, une seule phrase associe Welles, Mercury et les Films Marceau.

Le générique français ne se distingue pas seulement par un nombre différent de phrases autonomes. Des disparités de plusieurs ordres apparaissent lorsqu'on se réfère à la version originale. L'orthographe des noms – du moins, telle que la prononciation du récitant la laisse deviner – ne correspond pas toujours à la réalité. Dans le groupe des personnages et de leurs interprètes, le prénom d'Hilton Edwards est devenu Milton (comme dans la version sous-titrée) ; le nom du personnage de Lodovico est prononcé « Loudovico » (il est écrit « Ludovico » dans la liste des comédiens du doublage figurant dans le générique de fin). Pour être complet sur le chapitre des acteurs, signalons que, dans les versions originale et doublée, Mícheál, le prénom du comédien Mac Liammóir, est prononcé à l'anglaise (Michael), alors que sa prononciation irlandaise est sensiblement différente. C'est aussi le cas du prénom du « second réalisateur » Waszynski, anglicisé ici comme dans la version originale et la version sous-titrée, alors qu'il s'agit du prénom polonais Michal⁸.

Parmi les collaborateurs de création, les prénom et nom du chef décorateur sont donnés dans leur version « française » : Alexandre au lieu d'Alexander (prénom anglais de ce Hongrois d'origine), Trauner prononcé « Traonère ». En ce qui concerne l'équipe des « *associate producers* », Giorgio Papi voit son prénom francisé en « Georges », tandis que le nom de famille de Walter Bedogni est modifié en « Bedone »⁹ et celui de Rocco Facchini en « Pacchini » (comme dans la version sous-titrée pour ces deux noms). Enfin, le nom du compositeur de la musique est devenu « Lavagnano » au lieu de Lavagnino¹⁰.

⁸ Voir A. Anile, « “La tragedia di Otello”: Cast and Credits », art. cité, p. 125.

⁹ On trouvera l'orthographe correcte de ce nom notamment dans A. Anile, « “La tragedia di Otello”: Cast and Credits », art. cité, p. 125.

¹⁰ Sur la mention d'Alberto Barberis comme compositeur, voir la note 8 de la première partie de cet article, dans *L'Écran traduit* n° 3.

Mais la disparité la plus frappante entre les deux versions est la disparition de plusieurs noms : outre celui de Jean Davis, déjà cité, on relève ceux d'Oberdan Troiani et de Roberto Fusi, membres de l'équipe de prise de vues¹¹.

Il faut aussi mentionner les modifications ou imprécisions concernant les fonctions. Alexandre Trauner aurait ainsi « dessiné » les décors : on devine aisément la traduction littérale de « *designed* », terme employé dans la version originale, qui aurait gagné à être traduit par « conçu ». Dans l'équipe des monteurs, les noms de John Shepridge et Jean Sacha ont été inversés, la version doublée donnant la priorité à Sacha¹². Tandis que, dans le générique en anglais, Julien Derode et Giorgio Papi sont cités à égalité comme « *associate producers* », dans la version doublée, le premier semble avoir été promu chef d'équipe (« Julien Derode a dirigé la production »). Mais la formulation est ambiguë puisque les noms des quatre autres collaborateurs sont introduits par l'adverbe « avec », ce qui tend à annuler la hiérarchie qu'exprime le verbe « diriger ».

Ces inversions de noms pourraient être dues au fait que *The Tragedy of Othello* est une coproduction italo-franco-américaine, réunissant Scalera Film, les Films Marceau-Cocinor et Mercury. En fonction du pays d'exploitation du film, les distributeurs ont peut-être cherché à mettre en valeur les ressortissants de leur propre pays en citant d'abord les noms italiens pour l'Italie, les noms français pour la France, etc. Il ne s'agit que d'une hypothèse qui, toutefois, demeure plausible dans le cas d'une coproduction internationale. S'appuyant sur une note adressée en décembre 1950 par Welles au chef opérateur George Fanto, Alberto Anile précise d'ailleurs que chacun des trois coproducteurs devait bénéficier d'un *Othello* pour ainsi dire sur mesure, sans hiérarchie particulière entre les versions en anglais, en français et en italien¹³.

De même que les erreurs orthographiques de la version sous-titrée, la prononciation incorrecte de certains noms, l'absence d'autres noms et les variations dans les fonctions énumérées dans le générique dit en français sont d'autant plus surprenantes qu'on s'attendrait à ce que les Films Marceau-Cocinor, société coproductrice¹⁴ et distributrice du film en France, se soient servis des documents de production pour la rédaction de ce générique. À cet égard, l'absence du nom de Jean Davis étonne bien plus encore : interprète du rôle de Montano, Davis faisait avant tout partie de l'équipe de production, au même titre que Julien Derode. En témoignent plusieurs lettres concernant la production d'*Othello*, notamment de

¹¹ À propos du prénom de Fusi (en réalité Alberto), voir la note 6 de la première partie de cet article, et A. Anile, « "Otello" Without the H », art. cité, p. 91.

¹² John Shepridge est le pseudonyme anglais de Jenő Csepregy, réalisateur hongrois, auteur de quelques films en Hongrie à la fin des années 1930.

¹³ Voir A. Anile, « "Otello" Without the H », art. cité, p. 74.

¹⁴ Voir J.-P. Berthomé et F. Thomas, *Orson Welles au travail*, op. cit., p. 167.

Jean Davis à Orson Welles et à George Fanto¹⁵. Qui plus est, fin novembre 1951, soit dix mois avant la distribution d'*Othello* en France, était sortie en Italie une version doublée en italien qui possédait, elle aussi, un générique parlé, dit en italien¹⁶.

Pour en terminer avec l'énumération des noms, le générique parlé en français ne mentionne pas ceux des responsables de la version doublée, à l'exception notable de leur commanditaire, les Films Marceau. En revanche, ces noms apparaissent dans un générique de fin déroulant et muet, ajouté à la bande-image du film original. L'adaptation des dialogues en français est due à un certain « J-C Bonnardot » et la direction artistique du doublage à René Montis.



2. Générique déroulant de fin de la version française d'*Othello* (1952). Cette image marque le début du déroulant et précède l'illustration 1

L'auteur de l'adaptation est probablement Jean-Claude Bonnardot (dont le prénom est aussi parfois donné comme Claude-Jean), acteur qui deviendra scénariste, puis réalisateur pour la télévision. Il aurait dirigé la version française de

¹⁵ Lettres de Jean Davis à Orson Welles et à George Fanto, 18 et 31 octobre 1950 respectivement, conservées à la Lilly Library (Indiana University, Bloomington). Je remercie François Thomas de m'avoir éclairé sur le rôle de Jean Davis et de m'avoir communiqué les copies de ces deux lettres.

¹⁶ Voir A. Anile, « "Otello" Without the H », art. cité, p. 76. Il ne m'a pas encore été possible d'écouter le générique italien afin d'en connaître le contenu précis. L'édition italienne d'*Othello* en DVD (Cult Media, sans date) a été réalisée à partir de la version « restaurée » en 1992 et ne comporte donc pas le générique parlé. Toutefois, l'écoute de la bande-son en italien de cette édition révèle la présence d'un fragment du générique dit en italien (annonce du titre et mention du nom de Shakespeare). Une copie de la version italienne complète est conservée à la Cineteca Nazionale à Rome (voir *ibid.*, p. 75).

Psychose (*Psycho*, Alfred Hitchcock, 1960)¹⁷. René Montis fait partie des pionniers du doublage pour avoir commencé son activité de directeur artistique au tout début des années 1930¹⁸. Cependant, rien ne permet d'affirmer que Bonnardot a également rédigé le texte français du générique parlé, ni même que Montis aurait dirigé Jean Davy lors de l'enregistrement qui, pour une voix unique, a pu se faire en la seule présence du preneur de son.

Enfin, il faut mentionner deux modifications d'ordre plus artistique. Le titre (« La Tragédie d'Othello ») est suivi de la simple mention « D'après William Shakespeare », tandis que, dans la version originale, Welles dit : « This is a motion picture based on a play by William Shakespeare », soit « Ce film s'inspire d'une pièce de William Shakespeare » (littéralement, c'est même : « Il s'agit d'un film... », ou encore « Le film que vous allez voir... »). Les mots choisis pour le texte français ne soulignent que le versant théâtral de cette œuvre (« tragédie », « d'après... »), là où Welles emploie délibérément les mots « *motion picture* » et « *play* », mettant sur un pied d'égalité ces deux moyens d'expression que sont le cinéma et la dramaturgie¹⁹.

Le second changement de formulation d'un aspect artistique a lieu à la toute fin du générique : « Orson Welles a réalisé ce film », qui correspond seulement en partie à « Orson Welles directed and produced ». L'aspect « production », que le cinéaste revendique doublement en l'attribuant à lui-même, puis à sa propre maison de production Mercury, ne relève, dans le générique français, que de cette dernière, comme si le metteur en scène avait été simplement commandité par une entité qui lui aurait été extérieure. Enfin, l'ultime phrase française ne s'arrête pas là et inclut le nom de la société de distribution Marceau.

Voix et rythme d'énonciation

Dans le générique original, le tempo et l'énonciation ne doivent rien au hasard²⁰. Dès l'annonce du titre, une légère pause avant le nom d'Othello donne, en plus de l'intonation, toute sa force grave au mot « *tragedy* » et semble ménager un bref suspense quant au protagoniste du drame. En français, Jean Davy ne fait pas de pause semblable et donne à la phrase-titre un ton plus neutre. En revanche, le titre est annoncé exactement au même instant dans les deux versions, chevauchant le fondu à l'ouverture qui révèle l'image inversée de la tour. À

¹⁷ Selon les sites Internet Movie Database (IMDb) et Ciné-ressources.

¹⁸ Voir J.-F. Cornu, *Le doublage et le sous-titrage : histoire et esthétique*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2014, p. 175 et 180.

¹⁹ Voir aussi « Le générique parlé de l'*Othello* d'Orson Welles (I) », p. 111.

²⁰ Voir *ibid.*, p. 110-112.

l'exception du « D'après William Shakespeare » nettement plus court que son équivalent anglais et de l'absence déjà évoquée de certains noms, les interventions de la voix se produisent aux mêmes moments dans les deux versions, ce que montre leur écoute simultanée.

Dans la version originale, Welles souligne par son intonation l'importance individuelle des quatre premiers personnages cités (Iago, Desdémone, Othello, Roderigo) et regroupe tous les autres. Le générique parlé en français ne distingue plus deux groupes, car l'intonation de Jean Davy est identiquement descendante pour chaque couple de noms de personnage/comédien-ne. Là encore, chacun des noms est prononcé au même moment dans les deux versions, à l'exception notable de Montano/Jean Davis qu'un silence remplace dans la version française.

Il en va de même de la manière dont les noms des techniciens, responsables de production et musiciens sont énoncés, excepté ceux des deux membres de l'équipe de prise de vues ayant disparu du générique français (également remplacés par un silence). Pour la dernière phrase associant réalisation, production et distribution, Jean Davy ne fait aucune pause – contrairement à Welles qui, d'un court silence sur un changement de plan, sépare son nom de celui de Mercury – et conclut avec une certaine emphase sur le nom de Marceau. En plus de cette mention orale au début du film, les Films Marceau sont cités à deux autres reprises, en ouverture et clôture du générique de fin de la version française.

La musique dans la version doublée

La musique de la version française est identique à celle de la version originale, à trois exceptions près, qui sont loin d'être négligeables. Au début de la séquence originale, un accord dissonant plaqué au clavecin se fait entendre dès que le noir a envahi tout l'écran, concluant le travelling vers le bas qui masque progressivement les processions funéraires. Détaché de la mélodie qui accompagnait ces processions, cet accord au clavecin n'a, par sa tonalité, rien de conclusif : il suscite davantage un effet de surprise, de suspension, comme si la musique ne s'achevait pas tout à fait, suscitant ainsi l'attente d'autre chose.

Dans la version française, cet accord a tout simplement disparu. Son absence a pour effet d'accentuer la séparation qu'introduit le plan noir entre le prologue et le générique et de rendre la transition plus conventionnelle : la séquence des processions est terminée, ponctuée par un plan noir et un court silence. La voix de Jean Davy se fait alors entendre et accompagne le lever de rideau que représente le fondu à l'ouverture sur le plan de la tour.

La deuxième différence concerne le placement de la musique sur la bande-son. Dans la version originale, la mélodie d'inspiration baroque commence à partir du

fondu enchaîné reliant les plans 3 et 4, et se termine sur le fondu enchaîné qui clôt le plan 27. Mais ses dernières notes sont perturbées par un nouvel accord plaqué au clavecin, qui résonne jusqu'au moment où le buste de Iago est vu en contre-plongée et à contre-jour.

Dans la version française, cette mélodie est de durée identique, mais débute quatre à cinq secondes plus tôt que dans la version originale, dès le plan 2, juste après que la voix a annoncé « La Tragédie d'Othello » et avant la mention de Shakespeare. Dans son générique en anglais, Welles ne fait démarrer la musique qu'après avoir cité le nom du dramaturge. Ce décalage en amont de la bande-son est d'autant plus surprenant que la musique du prologue est, elle, placée de manière identique dans les deux versions. Le démarrage précoce de la mélodie du générique parlé ne peut donc s'expliquer par la continuation d'un décalage qui existerait depuis le tout début du film. En commençant plus tôt que dans la version originale, la musique ne laisse pas le temps de découvrir dans le silence, ne fût-ce que pendant les cinq secondes de son apparition, le plan énigmatique de la tour à l'unique fenêtre allumée qui paraît se refléter dans l'eau ondoyante – fenêtre qui ne manque pas d'évoquer celle du fameux prologue de *Citizen Kane*²¹. Logiquement, la mélodie s'achève de façon prématurée, avec le plan 26, lorsqu'Othello rejoint Desdémone sur le quai, alors que, dans la version originale, elle ne se termine qu'avec le plan 27 réunissant deux images en surimpression, Iago et la surface d'une eau ondoyante. Cette image aquatique rappelle d'ailleurs celle qui, ouvrant le générique, se mêle à l'image inversée de la tour et feint d'en évoquer le reflet.

Troisième surprise, alors que l'accord final est identique dans les deux versions, sa place est différente puisque, dans ce doublage, il arrive avec deux ou trois secondes d'avance par rapport à la version originale. Surtout, isolé du reste de la musique, il est audible dès le moment où Iago entre dans le champ du plan 26 et jusqu'à la toute fin du plan 27. Dans la version originale, on l'entend plaqué sur les dernières notes de mandoline et simultanément au fondu enchaîné menant au plan de l'église, qui clôt la séquence du générique. L'accord perturbe l'harmonie de la musique en train de s'achever, mais c'est après coup qu'il est associé à Iago. Dans la version française, on entend cet accord grave et sombre lorsque la silhouette noire, encapuchonnée et vue de dos, traverse le cadre du plan 26 : l'effet produit est redondant et paraît sacrifier à une convention associant personnage maléfique et musique menaçante. La manipulation est doublement paradoxale : devenu isolé, l'accord final arrive tardivement par rapport à la musique, mais trop tôt par rapport aux images, quand on compare les deux versions. En outre, cet accord se fera à nouveau entendre à la toute fin du film, comme ultime ponctuation sonore sur le plan noir qui clôt la version doublée, alors qu'il est absent de la version originale. Manipulation supplémentaire qui annule en partie l'effet de suspension avec lequel s'achève la partition dans la

²¹ Voir J.-P. Berthomé, « La parole disloquée », art. cité, p. 284.

version originale. De manière plus générale, le démarrage précoce de la musique dans le générique parlé en français bouleverse l'imbrication savamment orchestrée des images, de la musique et du texte, qui caractérise le générique original²².

Les raisons des modifications apportées au placement de la musique dans la version française sont difficiles, voire impossibles, à élucider. Pourquoi a-t-on procédé à cet avancement de quelques secondes par rapport à la version originale ? Pourquoi a-t-on supprimé l'accord initial et isolé l'accord final ? S'agit-il d'une simple maladresse technique à l'étape du mixage de la version doublée ? En l'absence de réponses indéniables, ces interventions sur les accords soulèvent l'hypothèse suivante : les accords au clavecin et le reste de la musique se seraient trouvés sur deux pistes sonores différentes. Ainsi séparés, ils pouvaient facilement être placés en des endroits stratégiques (dans la version originale), mais aussi manipulés jusqu'à la suppression, au retardement et même à l'ajout final (dans la version doublée). Cet ajout délibéré incite à exclure la maladresse technique comme cause des changements apportés au générique parlé.

Si les raisons de ces changements restent obscures, les responsables en sont tout autant mystérieux. Malgré l'importance qu'il accordait à la singularité de chaque version linguistique de son film, il est peu probable que Welles en soit à l'origine. En l'absence de pièces à conviction permettant d'en savoir davantage, on ne peut, pour le moment, qu'attribuer ces modifications aux réalisateurs de la version française, tout en s'interrogeant sur leurs motivations.

Un doublage équivoque

L'incompatibilité suscitée par le recours au sous-titrage m'a conduit à suggérer, dans la première partie de cette étude, que le doublage était la seule solution permettant de respecter le singulier parti pris esthétique de Welles. Théoriquement, c'est en effet le seul moyen de transmettre au spectateur non anglophone les informations contenues dans le texte du générique sans nuire à l'intégrité des images, ni à la tentative de leur déchiffrement.

Encore fallait-il créer un équivalent qui fût le plus proche possible de l'original, qui ne se distinguât de celui-ci que par la langue et la voix. On peut toujours rêver d'un générique dit en français par Welles en personne, puisque le cinéaste parlait cette langue sans que son accent n'entrave la compréhension. Mais c'est ainsi : la version française ne porte pas la voix de Welles, bien que ce soit là son moindre défaut. C'est aussi le cas de la version italienne, antérieure à la française, puisque

²² Voir « Le générique parlé de l'*Othello* d'Orson Welles (I) », p. 111.

le générique y est dit par un narrateur professionnel²³ et non par Welles qui, pourtant, parlait couramment italien à cette époque.

Rappelons qu'écoutée et regardée pour elle-même, cette version fonctionne selon une logique propre qui, en soi, ne gêne ni l'audition ni le spectacle du générique. Il faut pourtant bien déplorer que la langue et la voix ne soient pas les seuls éléments qui différencient ce doublage de la version originale. Le texte, modifié ou lacunaire, l'énonciation et l'intonation qui s'éloignent par endroits de celles voulues par Welles, les manipulations effectuées sur la musique et son montage et leurs conséquences sur les relations entre voix, musique et images, tous ces aspects contribuent à ce que la version doublée ne corrige qu'imparfaitement les erreurs de la version sous-titrée et en ajoute d'autres. Ainsi modifiée, la bande-son donne à l'ensemble de la séquence comprenant le générique parlé une cohérence qui lui est propre, mais qui paraît moins inattendue, moins troublante, que celle de la version originale.

On pourrait objecter qu'attribuer une priorité artistique à la version originale de 1952 serait nier le souci qu'avait Welles de ne pas établir de hiérarchie entre les trois versions linguistiques de son film. C'est pourtant l'unique version qui puisse servir de référence car elle est la seule où l'on entend Welles en récitant du générique.

C'est l'incongruité des sous-titres accompagnant le générique parlé original qui a provoqué l'analyse détaillée de cette séquence, laquelle a révélé l'imbrication des images, du texte parlé et de la musique. C'est pourquoi la musique qui, en tant que telle, ne relève pas de la traduction, fait ici l'objet d'un long développement. Les modifications apportées au texte et à la musique de la version doublée contribuent à rendre équivoque une séquence certes complexe, mais parfaitement ordonnancée. Équivoque au sens ancien recensé par le *Petit Robert* : « qui offre un même son à l'oreille, mais un sens différent à l'esprit. » Outre que le son du générique parlé en français n'est pas tout à fait le même que celui de la version originale, le sens qu'il produit s'avère aussi différent de celui suscité par le générique en anglais et la musique qui l'accompagne.

L'équipe réunissant directeur artistique, comédiens et techniciens est clairement identifiée par le générique de fin de la version française d'*Othello*. Cependant, la date et les conditions de réalisation du générique parlé en français restent imprécises. Cette version doublée a nécessairement été réalisée entre la mi-mai et la mi-septembre 1952, soit après le festival de Cannes et la récompense obtenue (atout supplémentaire pour une distribution) et avant la sortie dans les salles françaises à partir du 19 septembre. Mais il est possible que l'enregistrement du générique parlé en français ait été effectué indépendamment de celui des dialogues proprement dits.

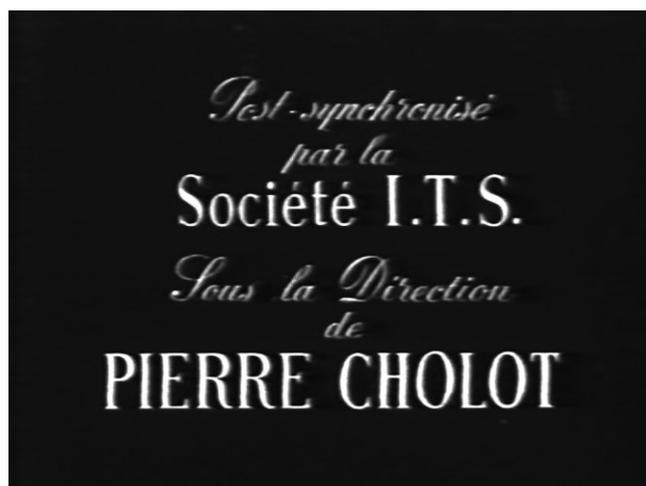
²³ Voir A. Anile, « "Otello" Without the H », art. cité, p. 76.

On peut se demander s'il n'en a pas été de même du sous-titrage français du générique parlé, étant donné les grandes différences de qualité entre celui-ci et le sous-titrage des dialogues du film. Des éléments de réponse figurent dans des documents devenus accessibles depuis la rédaction de la première partie de cet article. Cette étude se prolongera donc dans un troisième volet. Tirer sur l'écheveau d'une courte séquence de deux minutes révèle décidément l'existence de fils bien plus nombreux qu'on ne l'aurait imaginé, ainsi qu'une riche matière à réflexion sur la traduction au cinéma.

À suivre...



3. Première image (fixe) du générique de fin de la version française d'Othello (1952).
Cette image suit un carton « FIN », en français sur fond noir,
placé après la dernière image du film



4. Deuxième image fixe du générique de fin (faisant suite à l'illustration 3).
Un fondu enchaîné sert de transition entre cette image et le déroulant
qui commence avec l'illustration 2



5. Générique déroulant de fin de la version française d'Othello (1952).
Cette image suit l'illustration 1



6. Suite de l'illustration 5 et fin du déroulant



7. Dernière image (fixe) du générique de fin. Elle apparaît à la suite du déroulant par un fondu enchaîné et s'achève par un fondu au noir

Je remercie Jean-Pierre Berthomé, François Thomas et Alberto Anile pour les précisions supplémentaires qu'ils m'ont apportées à propos des versions françaises et de la version italienne d'*Othello*.

L'auteur

Membre du comité de rédaction de *L'Écran traduit*, Jean-François Cornu traduit de l'anglais pour l'audiovisuel (sous-titrage) et l'édition (ouvrages consacrés au cinéma et à l'art) depuis 1985. Menant parallèlement des recherches sur l'histoire et l'esthétique du doublage et du sous-titrage, il est l'auteur d'un livre et de plusieurs articles parus dans des ouvrages collectifs sur ce sujet, ainsi que de textes consacrés à d'autres aspects du cinéma.

Description visuelle et sonore du générique parlé de la version française d'*Othello* (1952)

Images (plans numérotés)	Voix <i>off</i> et musique	Version française
1. Noir.	<i>Silence.</i>	
	<i>Voix</i> (<i>chevauche le fondu à l'ouverture</i>)	La tragédie
2. Fondu à l'ouverture. Plan d'ensemble. Nuit. Surimpression d'images : eau miroitante et images inversées de remparts et d'une tour percée d'une petite fenêtre éclairée.	<i>Musique</i> : <i>mandolines, thème principal d'inspiration baroque.</i>	d'Othello. D'après William Shakespeare.
3. Plan d'ensemble. Nuit. L'image de la tour disparaît dans un fondu au noir, mais celle des reflets subsiste.		
4. Fondu enchaîné. Plan d'ensemble. Nuit. Disparition des reflets, apparition en contre-plongée d'un grément de bateau en clair-obscur.		Distribution
5. Fondu enchaîné. Plan d'ensemble. Nuit. Disparition de la première image de grément, remplacée par une autre en contre-plongée. Surimpression de deux ou trois images.		par ordre d'apparition à l'écran. Iago, Michael Mac Liammóir. Desdémone, Suzanne Cloutier.
6. Fondu enchaîné. Plan d'ensemble. Nuit. Disparition des images précédentes, remplacées par la façade d'un palais vénitien, vu en contre-plongée, sur lequel se projette l'ombre imposante d'un grément.		Othello, Orson Welles. Roderigo,

Images (plans numérotés)	Voix <i>off</i> et musique	Version française
7. Fondu enchaîné. Plan d'ensemble. Jour. Disparition de la façade du palais, remplacée par des mâts de bateaux à quai et leur nid-de-pie, vus en contre-plongée. Panoramique à gauche et vers le bas.	Musique : variations sur le thème principal.	Robert Coote. Brabantio, Milton Edwards. Cassio,
8. Fondu enchaîné. Plan d'ensemble. Jour. Image de grèements entrecroisés.		Michael Lawrence. Emilia, Fay Compton. Ludovico,
9. Fondu enchaîné rapide. Plan rapproché. Surface de l'eau : reflet inversé d'un campanile vénitien.		Nicholas Bruce. Bianca,
10. Fondu enchaîné. Plan d'ensemble. Jour, clair-obscur. Une gondole à quai sur un canal vénitien : à bord de la gondole, un fauteuil en partie recouvert d'un grand manteau.		Doris Dowling. Les images sont de
11. Fondu enchaîné. Jour. Plan d'ensemble en légère contre-plongée. Trois personnages non identifiables et vêtus de noir entrent dans un bâtiment à gauche. Le point de vue est peut-être celui du quai où est amarrée la gondole, en raison des marches et de la lumière renvoyée par l'eau qui se reflète sur l'arche d'un pont visible en amorce à droite.		Anchise Brizzi, G. R. Aldo et George Fanto.

Images (plans numérotés)	Voix <i>off</i> et musique	Version française
<p>12. Fondu enchaîné. Jour. Plan d'ensemble. Grande place vénitienne pavée et vide, à l'exception de deux femmes et d'un homme près d'une fontaine, vus de loin, qui se dirigent vers la droite. Un chien noir entre dans le champ par la droite et traverse la place vers la gauche, à l'arrière-plan. On aperçoit un quatrième personnage tout au fond à droite.</p>	<p>Musique : nouveau thème.</p>	<p>Le montage de Jean Sacha, avec John Shepridge</p>
<p>13. Fondu enchaîné. Jour. Plan d'ensemble. Une ruelle vide. À l'arrière-plan, un passage dans le bâtiment du fond laisse entrevoir un accès à un canal sur lequel passe une gondole. Deux ou trois silhouettes sont visibles sur l'autre rive, peut-être les trois personnages du plan 12.</p>		<p>et Renzo Lucidi. Michael Waszynski</p>
<p>14. Fondu enchaîné. Jour. Plan rapproché. Voûte d'un pont enjambant un canal. Au premier plan à gauche, un chat noir mange sur un muret. Une gondole passe sous le pont, de gauche à droite. À son bord, un personnage non identifiable, assis sous un dais, et le gondolier à l'arrière.</p>		<p>était second réalisateur. Alexandre Trauner</p>
<p>15. Fondu enchaîné. Jour. Plan d'ensemble. Vue d'une ville depuis un toit. Au premier plan à droite, un chat blanc à tête noire et blanche est assis.</p>		<p>a dessiné les décors et Maria de Matteis les costumes.</p>

**Images
(plans numérotés)**

Voix *off* et musique

Version française

16. Cut. Jour. Plan rapproché en contre-plongée. Un personnage encore non identifiable passe devant la caméra obscurcie par le bas de son manteau. [Iago]

Panoramique à droite, puis caméra fixe, légèrement oblique : le personnage s'éloigne, dos à la caméra.

Julien Derode a dirigé la production

17. Cut. Raccord. Plan d'ensemble. Panoramique à droite pour suivre le même personnage qui passe devant la ruelle du plan 13, puis caméra fixe quand il s'arrête au coin d'un mur, pour observer, sans être vu, une gondole s'éloigner.

avec Georges Papi, Walter Bedone, Patrice Dally et Rocco Pacchini.

18. Cut. (Faux) raccord. Plan d'ensemble en plongée et léger panoramique vertical vers le haut : la gondole fait demi-tour. À son bord, un gondolier et un personnage [Othello] vêtu d'un grand manteau, assis, puis debout.

Musique : retour au thème principal avec variations.

19. Cut. Jour. Plan d'ensemble d'une façade de palais vu en contre-plongée. Une femme [Desdémone] à un balcon rentre à l'intérieur.

Francesco Lavagnano et Alberto Barberis ont composé la musique

20. Cut. Plan d'ensemble et panoramique vertical vers le bas. Desdémone descend un escalier circulaire à colonnades, masqué par des branchages en clair-obscur.

qui a été enregistrée sous la direction de Willy Ferrero.

**Images
(plans numérotés)**

Voix *off* et musique

Version française

21. Cut. Jour. Plan d'ensemble.
Vue à travers une grille et des
colonnades en clair-obscur,
Desdémone s'avance en courant
vers la caméra.

Orson Welles a réalisé ce film
qui a été

22. Cut. Plan d'ensemble. Rac-
cord en contrechamp. Desdé-
mone finit sa course à la grille, à
travers laquelle on devine la
gondole à quai et le gondolier
debout, mais pas son passager.

produit par Mercury
et distribué par les Films

23. Cut. (Faux) raccord. Plan
d'ensemble fixe : Desdémone
sort d'un bâtiment par une ou-
verture à droite. Panoramique
vers la gauche : elle s'approche
du bord du quai en regardant
vers sa droite.

Marceau.

24. Cut. Jour. Plan d'ensemble.
Othello, debout à gauche sur le
quai, regarde Desdémone hors
champ à droite, puis s'avance
vers la droite dans sa direction.

25. Cut. Plan d'ensemble. Con-
trechamp. Desdémone, de profil
au bord du quai, se tourne en
voyant Othello, hors champ à
gauche, s'approcher d'elle.

26. Cut. Raccord. Plan
d'ensemble depuis le canal.
Othello rejoint Desdémone sur
le quai. Au premier plan, une
silhouette noire vue de dos
passe devant la caméra de
gauche à droite.

Musique : *fin.*
*L'écho des dernières notes de
la musique s'estompe. Silence.*

*Un accord au clavecin est
plaqué au moment où la sil-
houette noire entre dans le
champ.*

**Images
(plans numérotés)**

Voix *off* et musique

Version française

27. Cut. Raccord. Plan
d'ensemble en contre-plongée :
le personnage vêtu de noir
[Iago], vu en contre-jour, ob-
serve le couple hors champ.

*Le son de l'accord au clavecin
se poursuit sur tout le dernier
plan.*

Surimpression : reflets à la
surface de l'eau.

L'Écran traduit n° 5

été 2016

Revue sur la traduction et l'adaptation audiovisuelles éditée par l'Association des traducteurs/adaptateurs de l'audiovisuel (ATAA, 9 rue Custine, 75018 Paris) et publiée en ligne sur www.ataa.fr/revue (ISSN : 2270-6348).

Comité de rédaction (revue@ataa.fr)

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

Auteurs de ce numéro

Jean-François Cornu, Rainer M. Köppl, Markus Nornes, Max Tessier

Traducteurs de ce numéro

Jean-François Cornu, Anne-Lise Weidmann

Remerciements

Cécile Delaroue, Isabelle Miller

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