

l'écran traduit

revue sur la traduction et l'adaptation audiovisuelles

n° 6 printemps 2018

Captain Fantastic sous-titré en français :
entretien avec Matt Ross et Anaïs Duchet

Journal de traduction : *Hannah Arendt –
Du devoir de la désobéissance civile*

Dossier : Doublage et postsynchronisation,
enquête en Italie en 1970 (I)

Notes de lecture

L'Écran traduit n° 6
printemps 2018

Éditorial	p. 2
<hr/>	
<i>Captain Fantastic</i> sous-titré en français <i>Entretien avec Matt Ross et Anaïs Duchet</i>	p. 3
<hr/>	
<i>Captain Fantastic</i> subtitled in French <i>Interview with Matt Ross and Anaïs Duchet</i>	p. 17
<hr/>	
Journal de traduction : <i>Hannah Arendt – Du devoir de la désobéissance civile</i> (Ada Ushpiz) <i>Anne-Lise Weidmann</i>	p. 30
<hr/>	
Dossier : Doublage et postsynchronisation : enquête en Italie en 1970 (1 ^{re} partie)	
<hr/>	
Introduction <i>Samuel Bréan</i>	p. 52
<hr/>	
Doublage et postsynchronisation : enquête en Italie en 1970 (1 ^{re} partie) <i>Dossier réuni par Elias Chaluja, Jacques Fillion, Gianna Mingrone et Sebastian Schadhauer</i>	p. 58
<hr/>	
Notes de lecture – Le doublage dans l'Allemagne et l'Italie des années 1930 <i>Jean-François Cornu</i>	p. 73
<hr/>	

Éditorial

Les entretiens avec des cinéastes à propos de leurs films sont monnaie courante dans les revues de cinéma, imprimées et en ligne. Souvent passionnants, ils mettent en avant les actes de création que sont l'écriture du scénario, le tournage et les contributions des comédiens, ainsi que le montage. C'est bien souvent l'image qui est privilégiée, le son restant le parent pauvre des interviews, en particulier les dialogues.

La traduction des dialogues est encore moins évoquée dans ce type d'entretiens. La raison principale tient au fait que les réalisateurs n'interviennent pas, ou très peu, dans la fabrication des versions sous-titrées ou doublées de leurs films dans des langues qui leur sont étrangères. Il arrive cependant que des cinéastes ayant tourné dans une ou des langues autres que leur langue maternelle participent à la réalisation des sous-titres de leurs films. Une autre raison, et non des moindres, est liée au fait que la traduction s'effectue après coup, parfois très tard après l'achèvement d'un film, et qu'elle relève rarement de la postproduction.

Dans le cinéma dit d'auteur, les réalisateurs sont souvent scénaristes et dialoguistes de leurs propres films. Le destin que connaissent leurs dialogues lors de la traduction est une question aussi capitale au cinéma qu'elle l'est en littérature, mais fort peu commentée dans les revues cinéphiles.

Nous souhaitons depuis longtemps recueillir la parole de réalisateurs sur ce thème. Avec cette sixième livraison de *L'Écran traduit*, nous sommes heureux d'inaugurer ce que nous espérons être une longue et riche série d'entretiens avec des cinéastes. Matt Ross et Anaïs Duchet y dialoguent à propos de la réalisation de la version sous-titrée de *Captain Fantastic*, version née d'échanges entre le cinéaste américain et sa traductrice française.

La parole des cinéastes à propos de la traduction constitue également la matière d'un dossier consacré au doublage en 1970 par la revue italienne *Filmcritica*. Ce numéro de *L'Écran traduit* reproduit en français un premier volet de ce dossier reflétant les positions de réalisateurs italiens et étrangers sur le principe et la pratique de la postsynchronisation et du doublage. Nos « Notes de lecture » offrent un complément sur les raisons historiques de la domination écrasante du doublage dans ce pays.

Où l'on voit que traduire un dialogue pour le sous-titrage ou le doublage est un acte à la fois technique et artistique, comme bien des métiers du cinéma.

Captain Fantastic sous-titré en français Entretien avec Matt Ross et Anaïs Duchet

Deuxième long métrage réalisé par le comédien américain Matt Ross, Captain Fantastic (2016) est une œuvre singulière, notamment par l'originalité de ses dialogues qui mêlent les registres de langues, les références culturelles et les manières de parler de trois générations de personnages. À l'initiative d'Anaïs Duchet, auteure des sous-titres français du film, nous publions un entretien avec le cinéaste et sa traductrice, réalisé au début de 2017 sous la forme d'une correspondance électronique.

Matt Ross, quel est votre rapport aux langues étrangères ? Vous arrive-t-il souvent de regarder des films non anglophones ?

Matt Ross : J'ai étudié le français, l'italien et l'allemand, et j'ai vécu un an en Italie. Environ la moitié des films que je regarde sont étrangers.

En tant que spectateur, quel est votre regard sur le sous-titrage et le doublage ?

Matt Ross : Les États-Unis ne sont pas un pays de doublage, je n'y suis donc confronté que lorsque je suis en France ou en Italie. Et si j'ai le choix, je préfère toujours voir un film sous-titré plutôt que doublé.

Je comprends que beaucoup de gens n'aient pas envie de lire des sous-titres en regardant un film, et il est vrai que cela altère l'expérience du spectateur car il peut être plus difficile de se laisser simplement porter par les images, mais je préfère toujours entendre la voix originale des acteurs. Je trouve que la profondeur et les nuances qu'ils apportent ne sont jamais totalement reproductibles.

Évidemment, reste le problème de la qualité du sous-titrage, qui peut être très variable, et le fait que les sous-titres ne peuvent pas restituer la totalité des dialogues. Il y a forcément des coupes, une forme d'épuration. Malgré tout, je considère que pour voir un film de langue étrangère, une version sous-titrée est largement préférable à une version doublée.

Quel était pour vous l'enjeu de l'adaptation du film vers le français ?

Matt Ross : La première projection de *Captain Fantastic* dans un pays non anglophone a eu lieu au festival de Cannes [en 2016], et le premier et unique contact personnel que j'ai eu dans le cadre de la traduction vers une autre langue, c'était avec l'auteur des sous-titres français, Anaïs Duchet.

La France est un grand pays, au rayonnement important, et Cannes est évidemment un événement majeur, où le film allait être vu pour la première fois par un vaste public international. Ne serait-ce que pour toutes ces raisons déjà, je voulais que la traduction soit excellente.

Mais en plus, et ceci est tout à fait spécifique au film, les membres de cette famille parlent d'une manière très particulière et ont une qualité d'expression remarquable, du fait de leur vie loin de tout et de leur haut niveau d'éducation. Il était donc important pour moi que la traduction retranscrive ces nuances.

Anaïs Duchet, dans quelles conditions avez-vous fait ce sous-titrage ?

Anaïs Duchet : C'est Mars Films qui m'a confié le sous-titrage du film, par le biais de sa directrice technique, Catherine Aubert. Le délai était relativement serré (une dizaine de jours avant la première simulation, si je me souviens bien) car Mars voulait que le comité de sélection cannois, qui avait déjà vu le film et l'avait apprécié, puisse le revoir sous-titré en français pour confirmer sa décision de le sélectionner.

Nous étions début avril. Par chance, le film était totalement achevé car il avait été présenté au Sundance Film Festival en janvier, donc je n'ai pas eu la difficulté supplémentaire de travailler sur des montages successifs ou des images ou un mixage inachevés.

Après la simulation et les échanges avec Matt Ross, nous avons encore fait par la suite plusieurs projections-tests sur grand écran et peaufiné quelques derniers petits détails avec la directrice technique. C'est quelque chose que je n'avais jamais eu l'occasion de faire avec d'autres distributeurs, et je trouve que c'est une étape essentielle, de voir le film avec ses sous-titres dans les conditions du réel, notamment en termes de qualité sonore, car quelquefois, certaines répliques qui semblent à peine audibles dans un logiciel de sous-titrage qui utilise une vidéo très basse résolution (le mpeg-1) peuvent se révéler très nettement audibles au cinéma.

Que saviez-vous de Matt Ross et comment vous êtes-vous « plongée » dans l'univers particulier du film ?

Anaïs Duchet : Je ne connaissais pas Matt Ross en tant que réalisateur, car il n'avait réalisé qu'un long métrage auparavant : *28 Hotel Rooms*, qui est inédit en France et très difficilement trouvable. En revanche, je me suis rendu compte que je l'avais déjà vu jouer dans des films, comme *Aviator* [Martin Scorsese, 2004] ou *Good Night, and Good Luck* [George Clooney, 2005]. J'ai vu qu'il tenait un rôle récurrent dans la série *Silicon Valley*. J'ai donc regardé par la suite quelques épisodes et je l'ai trouvé extrêmement drôle et étonnamment crédible à contre-emploi, dans ce rôle de « méchant », on sent qu'il s'amuse beaucoup à le jouer.

J'ai découvert *Captain Fantastic* comme on devrait toujours découvrir les films, sans rien savoir ou presque de l'histoire, et sans avoir lu les critiques de Sundance, c'est-à-dire vierge de tout a priori ou attente, ce qui permet souvent de mieux se laisser porter et surprendre. Portée et surprise, je l'ai été. Je me souviens de m'être dit qu'un réalisateur qui avait choisi de raconter une histoire comme celle-là, avec ces références-là, était forcément quelqu'un d'atypique dans le paysage américain, quelqu'un qui réfléchit, et que cette histoire devait avoir des éléments de vécu.

De l'importance des mots

De toute évidence, la langue joue un rôle crucial dans le film, car elle donne à chaque personnage une couleur, un ton, des intentions différentes, tout en étant révélatrice de son milieu social ou de son niveau d'éducation, ainsi que de la nature ou de la proximité des relations entre les personnages. Matt Ross, comment avez-vous procédé à l'écriture ? Y a-t-il eu plusieurs versions successives ?

Matt Ross : Oui, idéalement, comme dans la vie, chacun doit avoir une « voix », une façon de parler qui lui est propre. C'est une idée dont j'ai conscience, mais que j'ai rarement besoin de surveiller ou de beaucoup corriger. Une fois que j'ai trouvé les caractéristiques qui définissent un personnage, l'écriture de ses répliques me vient naturellement.

Pour ce qui est des versions successives, j'en écris généralement environ six avant de faire lire le scénario à ma productrice. Une fois qu'elle m'a fait ses remarques, il peut y avoir également un retour de l'acteur principal, par exemple. Dans ce cas précis, Viggo Mortensen [Ben] avait des idées, ce qui a donné lieu à des versions supplémentaires. J'ai également intégré quelques suggestions de Frank Langella [Jack, le grand-père]. Mais tous les films sont différents.

Au fil de mes années d'écriture, je me suis constitué un noyau dur d'amis qui lisent mes premiers jets et jouent un rôle-clé dans mon processus d'écriture.

Écrire, c'est réécrire. Et jusqu'au moment où la postsynchro est dans la boîte, on continue à réécrire.

Pendant l'accrochage verbal entre Ben et sa sœur Harper, Ben lui dit : « Ce sont tes mots, mais ce ne sont que des mots. » Et plus tard, Ben demande à Zaja, sa fille cadette, d'expliquer les amendements à la Constitution « avec [ses] mots ». Était-ce important pour vous de souligner, dans le film lui-même, cette attention portée aux mots ?

Matt Ross : Absolument. Personnellement, j'aime la langue et je suis fasciné par les mots. Et dans cette famille, on hérite la langue et les mots, leurs nuances, leur poésie, leur subtilité, et on fait attention à la grammaire.

Le choix des mots a une grande importance. Ces personnages aiment donner de la profondeur à ce qu'ils expriment, et la capacité à dire les choses le plus précisément possible, avec élégance et justesse, fait partie de leur culture comme de la mienne.





Diriez-vous que l'un des messages du film est que la langue a le pouvoir d'être une arme, un outil intellectuel et social, voire un marqueur susceptible d'enfermer le locuteur dans une case ou un stéréotype ?

Matt Ross : À vrai dire, je n'avais pas conscience de véhiculer ce message, et je n'avais pas envisagé le langage comme une arme, même s'il est vrai que Ben arrive par ce moyen à combattre les arguments de sa sœur et de son beau-frère, et qu'il instrumentalise d'une certaine façon le langage en demandant à Zaja de réciter et de décortiquer les amendements à la Constitution. Mais je suis d'accord pour dire que le langage est un outil, et que la capacité ou la difficulté à manier les mots peuvent être des révélateurs de classe ou de caste.

Références culturelles

Dans quelle mesure avez-vous pensé à un « spectateur idéal » dans le choix des références culturelles ? Par exemple, les livres que lisent les enfants ne sont pas choisis au hasard (leurs titres sont lisibles à l'écran et on dispose d'assez de temps pour les traduire), tout comme les personnalités évoquées comme Noam Chomsky. Aviez-vous déjà en tête une éventuelle distribution du film à l'international, et envisagé la possibilité que certaines références échappent aux publics étrangers ? Ou au contraire, que certaines références leur parlent spécialement ? Par exemple, Noam Chomsky est assez connu en France.

Matt Ross : Je ne réfléchis pas en termes de spectateur idéal. Si j'écris pour un public donné, c'est éventuellement pour mes amis, pour les gens qui me sont proches et chers. Mais c'est une notion qui reste très vague, et ce n'est pas une démarche consciente. Je pense qu'en fait, j'écris le film que j'aimerais voir.

Les livres que lisent les enfants sont des livres que j'adore, qui comptent ou ont compté pour moi. Ou alors des livres que le père, dans mon esprit, les inciterait à lire. Je n'ai pas réfléchi à l'avance à la distribution à l'étranger ou au fait que certains de ces livres soient inconnus du public étranger. Tout ce qui comptait était qu'ils collent à l'esprit de ces personnages.

Même chose pour Noam Chomsky, que j'ai choisi parce que son œuvre m'a personnellement et profondément marqué. À mes yeux, c'est une figure américaine majeure, un homme admirable qui mérite qu'on lui rende hommage, et son œuvre devrait être étudiée dans toutes les écoles américaines.

Anaïs, vous avez traduit uniquement le début de la chanson « Sweet Child O' Mine ». Pour quelle raison ?

C'est moi qui ai proposé cette solution à Catherine Aubert, chez Mars Films. Cela m'a paru logique dès le premier visionnage (alors que c'est souvent un choix difficile à trancher par ailleurs) : le début est chanté lentement, a cappella, et avec des plans d'une longueur suffisante pour permettre un sous-titrage agréable à lire. Après le premier refrain et l'arrivée des instruments, le débit et le montage s'accélèrent, la scène s'anime, et il fallait selon moi que le public puisse profiter de la scène ; d'autant plus que les paroles ne sont pas aussi capitales pour l'intrigue que ne le serait une chanson de comédie musicale. On aurait d'ailleurs pu faire le choix de ne rien traduire, mais j'ai le sentiment, peut-être à tort, que cela aurait manqué.

Les langues étrangères dans le film

Dans le car où vit la famille, qui l'a surnommé « Steve », lorsque les filles parlent esperanto et que Ben leur répond dans d'autres langues, était-ce un choix délibéré de ne pas sous-titrer en anglais l'allemand et le mandarin ? Pour vous, c'était compréhensible ou du moins identifiable par le spectateur, comme c'est censé l'être pour ses filles ?

Matt Ross : J'ai choisi de ne pas sous-titrer ces répliques, mais pas pour ces raisons-là. Simplement, cela m'a semblé superflu. Ce qui est intéressant, ce n'est pas ce qu'il dit, mais le fait qu'ils parlent tous plusieurs langues. Si le spectateur

comprend l'allemand ou le mandarin, c'est encore mieux, mais je ne pense pas que ce soit nécessaire pour comprendre ou apprécier la scène.

Comment avez-vous procédé pour l'écriture et la prononciation de ces répliques ?

Matt Ross : Nous avons engagé des enseignants et spécialistes pour réécrire les phrases d'esperanto que j'avais écrites dans le scénario, et pour qu'ils travaillent avec Sami Isler (Kielyr) et Annalise Basso (Vespyr). Très peu de gens dans le monde parlent esperanto, mais je voulais m'assurer que ces locuteurs entendraient des phrases bien prononcées et correctes. Les enseignants et spécialistes en étaient ravis et nous ont apporté une aide précieuse.

Nous avons également fait travailler Viggo Mortensen avec un locuteur de mandarin. Pour l'allemand, j'ai consulté un ami germanophone. Pendant le tournage, Viggo a aussi fait des variations en français, en espagnol et en catalan, que nous n'avons pas gardées au montage.

Registres de langue

Matt Ross, comment avez-vous abordé le problème des gros mots, qui peuvent conduire un film à être interdit au jeune public dans des pays comme les États-Unis, le Royaume-Uni ou l'Australie ?

Matt Ross : La présence ou non de gros mots détermine la classification d'un film, ce qui a une incidence sur les entrées. Mais pour être franc, je ne me préoccupe pas de ces considérations lorsque j'écris. Tout ce qui m'importe, c'est l'authenticité.

Je déplore le fait que dans de nombreux pays, dont les États-Unis, on stigmatise les gros mots. Je trouve cela idiot parce qu'en créant un interdit, on leur donne un pouvoir disproportionné. Ce ne sont que des outils d'intensification, de dramatisation ou d'humour, rien de plus.



Anaïs Duchet, comment avez-vous traité la question du choix entre vouvoisement et tutoiement dans Captain Fantastic ? Jack tutoie Ben, qui le vouvoie, par exemple. Or on pourrait penser que Ben aurait tendance à tutoyer tout le monde !

Anaïs Duchet : Ben a un côté nature et fraternel, c'est vrai, mais il a aussi une bonne éducation et il respecte un certain nombre de codes sociaux. Plusieurs arguments ont plaidé dans mon esprit en faveur du « vous » : avant tout, c'est le fait qu'autour de moi, ce tu/vous asymétrique semble être la pratique la plus courante entre beaux-parents et beaux-enfants, pour ma génération et dans mon environnement socioculturel, sans doute, car on met toujours plus de soi qu'on n'en a conscience, dans ses choix de traduction ! Dans des milieux plus aisés ou traditionnels, c'est plutôt un « vous » réciproque qui prévaut. Et dans des milieux où les relations sont moins hiérarchisées, ce serait plutôt un « tu » réciproque. J'ai fait ce choix en raison des relations à couteaux tirés entre Ben et Jack et le fait que je ne sentais pas une grande familiarité de la part de Ben. De plus, il a épousé la fille de Jack et Abby avant de faire ce choix de vie radical, on peut peut-être imaginer qu'il était plus « dans les clous » auparavant.

Au cours de nos échanges, Matt Ross m'a posé la question de ce choix. Expliquer les codes sociaux, les configurations et toutes les connotations possibles derrière un tutoiement/vouvoisement dans une langue, c'est toujours une sacrée paire de manches, mais il a heureusement eu l'air convaincu par mes arguments.

De même, pour l'adresse des enfants à leurs grands-parents, il a d'abord été surpris que j'opte pour « grand-père » et « grand-mère » plutôt que « papy » et

« mamie », mais j'ai estimé que ces derniers termes étaient trop affectueux par rapport au peu de relations que les enfants ont avec eux. Cela pouvait être une mise à distance volontaire du père, qui leur aurait « dicté » ces termes plus neutres (car en l'absence des grands-parents eux-mêmes, ce sont les parents qui auraient décidé que ces gens seraient appelés « grand-père » et « grand-mère »).



Y a-t-il des difficultés particulières à traduire des dialogues prononcés par des enfants ?

Anaïs Duchet : Je pense que c'est essentiellement la qualité d'écriture et le naturel de l'original qui permettent qu'à l'arrivée, les dialogues aient une chance de sonner juste également.

Ces enfants ont beau avoir un langage plutôt élaboré par rapport à leurs congénères, ils gardent une innocence et une spontanéité qu'il faut retranscrire, même si elle se sent déjà dans le jeu et la voix des acteurs à l'image. Par exemple pour la phrase « *It's that sick sense of entitlement that these people have* », j'ai préféré privilégier le naturel avec des mots plus simples en français : « Ces gens se croient tout permis » ou « Ils veulent faire la loi », car le sens y est. Sans oublier qu'on est à l'écrit, et qu'une formule plus technique pour coller à l'anglais, comme « ces gens ont l'assurance de leur classe » aurait immédiatement semblé pompeuse, en plus de passer à côté de l'aspect péjoratif et familier donné en anglais par « *sick* ».

Choix du titre

Matt Ross, avez-vous été consulté sur la traduction du titre du film ? Souhaitiez-vous conserver le titre original autant que possible ? Les distributeurs sont-ils à l'écoute de l'avis du réalisateur, ou cela varie-t-il d'un pays à l'autre, d'un distributeur à l'autre ?

Matt Ross : J'ai eu mon mot à dire, et je tenais vraiment à conserver le titre original. Quelques pays ont demandé à changer le titre, pour différentes raisons, mais j'ai trouvé tous les distributeurs ouverts à mes arguments en faveur du maintien du titre anglais. Au bout du compte, il n'y a qu'au Japon que j'ai consenti à ce qu'il soit changé. Les Japonais m'ont bien fait comprendre que c'était nécessaire pour des raisons culturelles, et par respect pour une culture qui n'est pas la mienne, j'ai accepté.

Au Québec, où les titres en anglais sont systématiquement traduits, le film s'appelle Une vie fantastique, qu'en pensez-vous ?

Matt Ross : C'est vous qui me l'apprenez. Ce titre n'est ni catastrophique ni choquant. Mais quand j'ai dit ça à mon fils de 9 ans¹, il a éclaté de rire en disant : « Je suis pas sûr qu'ils aient compris le sens du titre. »

En tout cas, je trouve ce titre moins bien que *Captain Fantastic*. Je le trouve plus plat, plus neutre, moins révélateur de la tonalité du film. Sans compter qu'il ne fait plus référence au personnage principal et qu'il ne pose plus la question : « Est-ce que le personnage mérite ce titre, ou non ? »

N'avez-vous pas eu peur que ce titre risque d'induire en erreur les spectateurs quant au genre du film et à son intrigue ? Avez-vous envisagé d'autres titres ?

Matt Ross : Je n'ai jamais voulu tromper personne, et ce n'est pas une crainte que j'ai eue, mais j'avais évidemment conscience que, le cinéma américain étant hélas largement dominé par les films de super-héros, le titre hors contexte pouvait faire penser à un film de cette catégorie. Finalement, étant donné les supports promotionnels, j'ai fait confiance à l'intelligence des spectateurs pour qu'ils se fassent une idée du genre et du ton du film.

Je reconnais qu'on ne peut vraiment comprendre le titre qu'après avoir vu le film. Mais à mes yeux, *Captain Fantastic* est un titre extrêmement riche de sens, à la fois lyrique, espiègle et mystérieux. Et surtout, il pose une question qui est au cœur même du film. Le distributeur américain m'a demandé d'envisager d'autres titres, et nous avons passé en revue des centaines d'autres possibilités. Au bout du compte, j'ai préféré prendre un petit risque avec un titre qui avait toutes les facettes citées plus haut, plutôt que d'opter pour un titre plus plat.

Une collaboration inhabituelle

Quelle forme ont pris vos échanges sur les sous-titres français du film ?

Matt Ross : Le distributeur français Mars Films a engagé Anaïs, et sa première version était exceptionnelle. Viggo Mortensen et moi, qui parlons français (lui mieux que moi), avons simplement quelques remarques. J'ai également parmi mes meilleurs amis un Français qui vit aux États-Unis depuis 20 ans. Il a relu les

¹ Le fils de Matt Ross est scolarisé dans une école française et parle parfaitement français. [NdT]

sous-titres et nous avons discuté de la façon dont Anaïs avait traduit certaines idées.

J'ai demandé à prendre contact avec elle, non parce que son travail n'était pas excellent, mais parce que je souhaitais que nous échangions au sujet de certaines subtilités du film. Nous nous sommes parlé une fois, puis nous avons poursuivi le dialogue par mail.

Je me souviens l'avoir interrogée sur la traduction de la phrase : « *Don't talk to us like we're your inferiors* » qui avait été traduite en français par : « Ne sois pas condescendant. » J'avais l'impression que cette traduction était trop littérale et perdait l'ironie de la phrase d'origine, mais sa traduction s'est avérée tout à fait exacte.

Anaïs Duchet : Lors de la scène à la sortie de l'église, Ben se dirige vers la grand-mère, Abby, la prend par les épaules et lui dit d'un ton grave : « *I'm sorry.* » Ma première intuition a été d'écrire « Pardon », puis j'ai eu un doute sur le sens de cette phrase. J'ai pu demander à Matt Ross s'il s'agissait d'un « Mes condoléances » ou plutôt d'un « Pardon d'avoir perturbé la cérémonie ».

Ma question l'a désarçonné, il m'a avoué qu'il n'avait pas réfléchi à l'ambiguïté du sens dans la mesure où cette séquence avait été improvisée par Viggo Mortensen sur le moment. En réfléchissant, il m'a dit que, dans la mesure du possible, il aimerait garder les deux sens. Étant allergique à « Je suis désolé » qui, trop souvent, a tendance à relever selon moi du mauvais doublage calqué, j'ai opté pour un « Je suis navré » un peu plus solennel, qui véhicule en partie l'ambiguïté, même si la balance penche un peu plus du côté des excuses que des condoléances.



Matt Ross : À la fin du film, au bûcher funéraire, Ben surnomme sa femme « *little bird* ». Nous avons aussi discuté ensemble de la meilleure façon de traduire ce surnom.

Anaïs Duchet : J'avais commencé par traduire par « petite fleur ». En simulation, nous avons remplacé par « ma douce colombe », car il semblait préférable de garder la métaphore d'un oiseau. Mais dans les notes envoyées ensuite par Matt Ross, il était précisé qu'il fallait plutôt privilégier l'idée de la fragilité de l'oiseau que sa douceur. Une de ses propositions était « petit oiseau », j'ai donc dû expliquer que « le petit oiseau » avait une tout autre connotation en français ! L'autre était « moineau », qui était dans l'idée mais que je préférais remplacer par un nom féminin. Nous sommes donc tombés d'accord sur « hirondelle ».

Quel bilan dressez-vous de ces échanges ?

Matt Ross : J'ai beaucoup aimé ces allers-retours, que j'ai trouvés passionnants et qui m'ont permis d'exprimer vraiment en détail ce que j'espérais faire passer, de m'assurer que mes intentions étaient bien rendues.

On peut dire que l'auteur des sous-titres a le pouvoir d'éclairer ou au contraire d'appauvrir les dialogues d'un film. Et j'ai eu énormément de chance de tomber sur Anaïs, qui a compris le film et ses intentions en profondeur.

Anaïs Duchet : Le fait de disposer d'une relecture attentive de la part de l'auteur du texte et des intentions d'origine m'a fait reconsidérer des sous-titres sur lesquels, autrement, je ne serais pas forcément revenue une énième fois, sur lesquels j'avais peut-être « capitulé » un peu trop vite devant les contraintes.

Face à la question « Pourquoi n'avoir pas traduit cet aspect, ce mot ou cette phrase plus précisément, plus littéralement ou plus complètement ? », si la réponse facile (et souvent justifiée, il faut bien le dire) est : « Il n'y a pas la place », le fait de me repencher sur le problème m'a parfois ouvert de nouvelles solutions pour mieux rendre l'esprit ou la lettre.

Cela m'a aussi montré que la hiérarchisation que j'avais faite des informations à retranscrire en sous-titres n'était pas forcément celle de l'auteur d'origine ; et finalement, une tournure, un mot ou un sous-texte que j'avais dû laisser de côté par manque de place reprenait toute son importance lorsque je prenais conscience du fait que rien dans le texte n'était écrit à la légère.

Devoir justifier ses choix de traduction, cela peut sembler un exercice désagréable au premier abord, mais lorsque l'interlocuteur est d'une bienveillance aussi grande que l'a été Matt Ross, cela pousse simplement à élever encore un peu plus son niveau d'exigence.

Matt Ross, avez-vous été en contact avec des traducteurs du film vers d'autres langues que le français ?

Matt Ross : Viggo Mortensen a transmis (par l'intermédiaire des vendeurs internationaux) ses remarques sur les adaptations sous-titrées vers l'espagnol, le danois et le catalan, langues qu'il parle couramment. En dehors de cela, nous n'avons pas eu de contact avec les autres traducteurs.

Il m'aurait été évidemment impossible de superviser moi-même toutes les traductions. Mais le choix des mots a une grande importance, et dans les cas où je ne participe pas au processus, je ne peux qu'espérer que chaque traducteur aura compris mes intentions. Les échanges que j'ai eus avec Anaïs auraient tout à fait pu avoir lieu pour chacune des langues d'arrivée. Sans ces échanges, on perd des choses cruciales à la traduction.

Entretien réalisé grâce à un échange de courriels en janvier et février 2017. Les réponses de Matt Ross ont été traduites de l'anglais par Anaïs Duchet.

Captain Fantastic subtitled in French Interview with Matt Ross and Anaïs Duchet

Captain Fantastic (2016), American actor Matt Ross's second feature, is an unusual film, especially in its very original dialogue mixing languages registers, cultural references and ways of expressing themselves by three generations of characters. Anaïs Duchet, who wrote the French subtitles for the film, suggested the following interview between the filmmaker and herself, which was done by email in early 2017.

Matt Ross, what is your relationship to foreign languages?

Matt Ross: I've studied French, Italian and German and I lived in Italy for one year. Probably half the films I watch are foreign films.

As a moviegoer, what is your take on subtitles and dubbing?

Matt Ross: The US doesn't have a tradition of dubbing, so it's only really an issue when I'm in France or Italy. And there, if I have a choice, I'd always choose a subtitled film over one that's dubbed.

In terms of subtitling, I understand that many people don't want to read while watching a film and it certainly changes the way one views a film, as it can make it difficult to simply let the images wash over, but I always want to hear the original actors. I think their depth and nuance cannot ever truly be replicated.

The other issue, of course, is the quality of the subtitling, which varies, and the fact that you can't possibly translate every single word. So there is an editing going on, a distillation. But I still contend that subtitling is a far better way to watch a film in another language than dubbing.

From your point of view, what were the stakes of translating the film into French?

Matt Ross: *Captain Fantastic's* first showing in a non-English speaking territory was at the Cannes Film Festival [in 2016] and the first – and only – contact I had personally with the people who translated the film into another language was with the French translator, Anaïs Duchet.

France is a large and important territory – and Cannes is obviously a very important venue, where a large international audience would see the film for the first time. I wanted the translation to be excellent, for those reasons alone.

But also – and this may be unique to this film – the family in the film speaks in a very specific way, they live in an isolated manner, are highly educated, and are therefore unusually, even hyper, articulate. It was important to me that the translation communicated these nuances.

Anaïs Duchet, what were the conditions in which you subtitled this film?

Anaïs Duchet: Catherine Aubert, the technical director of Mars Films, entrusted me with the subtitling of the film. The deadline was relatively short (if I remember correctly, about ten days before the first simulation of the subtitled version) because Mars wanted the Cannes selection committee, who had already seen and liked the film, to be able to see it again subtitled in French to confirm their decision to select it.

It was early April. Fortunately, the film was completely finished because it had been screened at the Sundance Film Festival in January, so I didn't have the additional difficulty of working on new edits or an unfinished mix.

After the simulation and exchanging ideas with Matt Ross, we organized several trial screenings on a large screen and polished the last few details with the technical director. It's something I'd never had the opportunity to do with other distributors and I think seeing the film with its subtitles in real-life conditions is an essential part of the process, particularly for the sound quality because sometimes certain lines which seem barely audible in subtitling software which uses very low resolution video (mpeg-1) can turn out to be clearly audible in a theatre.

What did you know about Matt Ross and how did you immerse yourself in the film's specific atmosphere?

Anaïs Duchet: I didn't know Matt Ross's work as a director, because he'd only directed one feature film before, *28 Hotel Rooms*, which wasn't released in France and is very hard to find. But I realized that I'd seen him act in films such as *Aviator* [Martin Scorsese, 2004] or *Good Night, and Good Luck* [George Clooney, 2005]. I saw that he played a recurrent role in the series *Silicon Valley*. So, I later watched a few episodes and I found him extremely funny and surprisingly credible, cast against type as a bad guy. You could see he had a lot of fun doing it.

I discovered *Captain Fantastic* the way you should always discover films: without knowing almost anything about the story nor having read the reviews from Sundance. In other words, free from any preconceived ideas or expectations, which lets you be more easily carried along and taken by surprise. And I certainly was. I remember thinking that a director who had chosen to tell a story like that, with those references, had to be unusual in American cinema, someone who uses his mind, and that parts of this story had to be based on personal experience.

The importance of words

Obviously, the dialogue plays a pivotal role in this film, giving each character a different tone, different intentions, different social or educational backgrounds, and establishes the different natures or levels of relationships between the characters. How did you go about this writing process? Matt Ross, did you have to go through many drafts?

Matt Ross: Yes, ideally, just like in life, each character should have their own "voice", their own specific way of speaking. I'm aware of this, but rarely have to monitor it, or go back and make those kinds of corrections. Once I find each character's distinct voice, writing them seems to flow organically.

In terms of drafts, I usually write about six drafts before I give the script to my producer. Then after her notes, there are usually a few more, from the lead actor, for instance. In this case, Viggo Mortensen [Ben], had ideas and there were a few more drafts for him. And I also did some additions for Frank Langella [Jack, the grandfather] as well. But each film is different.

Over many years of writing, I have collected a select group of friends who read my early work and are instrumental in helping my progress. Writing is re-writing and until the ADR¹ is recorded, it continues to the very end.

During the fight between Ben and his sister Harper, Ben tells her, “They’re just words. Your words, but just words”. And Ben asks his younger daughter Zaja to explain the Bill of Rights “in [her] own words”. Was it important for you to stress, in the movie itself, this attention to words?

Matt Ross: Yes, absolutely. Personally, I love language and am obsessed with words. And this is a family that cares deeply about both. They cherish words and language, the nuance and poetry and subtlety of them, and also care about proper grammar.

Words and word choice matters. These characters care about expressing themselves in the deepest way possible and the ability to express precisely what you mean, to do so with elegance and specificity, is part of their culture and their world. As it is part of mine.

Would you say that one of the film’s messages is the power of language as a weapon, a social and intellectual tool, and sometimes a marker that can “lock” you in a box or a stereotype?

Matt Ross: The truth is that I wasn’t conscious of delivering this message and certainly hadn’t thought of language as a weapon. However, Ben is able to counter his sister and brother-in-law’s arguments very well and encourages language as a weapon of sorts when he invites Zaja to recite and dissect the Bill of Rights. But I agree that language is a tool. And that one’s ability with language, or lack thereof, can frequently indicate ones “class” or “caste”.

¹ Automated Dialogue Recording (ADR) consists in adding dialogue after shooting, in the sound post-synchronisation process. [Editors’ note]



Cultural references

When choosing its cultural references, to what extent did you imagine an “ideal viewer” for this film? For instance, the books that the children read are chosen carefully (their titles can easily be read on screen and there is enough time for them to be subtitled), and so are prominent figures like Noam Chomsky. At that point, did you already think about potential international distribution and the possibility that some references might be lost on foreign audiences? Or, on the contrary, that some references would particularly speak to them? For instance, Noam Chomsky is well-known in France.

Matt Ross: I don't think in terms of "ideal viewer". If there is some possible audience that I write for, it would be my friends, the people I know and love. But even that is very vague. I certainly don't do it consciously. On some level, I write the film I'd want to see, I suppose.

The children read books that I love, that are, or were, important to me. Or they are books that I thought the father would wish them to read. I didn't think about international distribution or worry that foreign audiences might not know some of them. They're true to these people and that was all that mattered to me.

And the same is true of Noam Chomsky. He may be well-known in France, but I chose him because his work has had a profound effect on me personally. I think he's an important and admirable American, worthy of celebration, and his work should be read in every school in the US.

Anaïs, you only translated the start of the song "Sweet Child O' Mine". Why was that?

Anaïs Duchet: I suggested this solution to Catherine Aubert of Mars Films. From the first viewing, it seemed logical to me (whereas it's often a difficult choice to make): the song begins slowly, a cappella, with sufficiently long shots to make the subtitles pleasant to read. After the first chorus when the instruments kick in, the delivery and editing speed up, the scene becomes more animated, and I thought the audience should be able to enjoy it, especially as the lyrics aren't as essential to the plot as they are in a musical. We could have decided not to translate anything, but I felt – and I might be wrong – that it was necessary.

Foreign languages in the film

On the bus where the family lives, nicknamed "Steve", when the girls speak Esperanto and Ben replies in other languages, was it your choice not to subtitle into English the German and Mandarin spoken by Ben, implying that we should understand them or at least identify them, just like his daughters are supposed to?

Matt Ross: It was my choice not to use subtitles there, but I wasn't thinking in those terms. It just seemed pointless to do so. The point isn't what he's saying, but the fact that they all speak many languages. If someone speaks German or Mandarin, all the better, but I don't think it's necessary to understand or enjoy the moment.

How did you go about the writing of those specific lines?

Matt Ross: We hired Esperanto experts/teachers to re-write the Esperanto that I had written in the script and to work with Sami Isler (Kielyr) and Annalise Basso (Vespyr). Very few people in the world actually speak Esperanto, but I wanted to make sure that those who do would see it portrayed accurately. The Esperanto experts/teachers were very happy about this and helped us tremendously.

We also had a native Mandarin speaker work with Viggo Mortensen for the Mandarin. For the German, I consulted with a German friend. While filming, Viggo also did variations in French, Spanish, and Catalan, but those didn't make the final cut.

Levels of language

Matt Ross, how do you go about the use of bad/strong language which could lead to restrictions in your film's authorized viewership in countries like the US, the UK or Australia?

Matt Ross: "Bad/strong" language will determine the rating. Which can affect box office. But the honest answer is that I don't worry about that at all when I'm writing. I only worry about truth and authenticity.

It is sad to me that in many countries, the US included, "bad" words are vilified. Honestly, by making them forbidden, we give them unnecessary power. It's so silly. They're tools, to be used for emphasis or drama or humor – nothing more.

Anaïs Duchet, how did you decide to use "tu" and "vous" in the subtitles of Captain Fantastic? Jack says the informal "tu" to Ben who says "vous" to him, for example. One might think that Ben would tend to say "tu" to everyone!

Anaïs Duchet: Ben has a natural, fraternal side to him, it's true, but he is also well educated and he respects certain social codes. Several reasons led me to opt for the "vous": above all, it's the fact that among my friends and family, this asymmetrical "tu"/"vous" seems to be the most common practice with in-laws, for my generation and in my sociocultural context, because you always put more of yourself than you realize in your translation choices! In more traditional or wealthy settings, the tendency is more for a reciprocal "vous". And in contexts where relations are less hierarchical, you tend to find a reciprocal "tu". I made this choice, because Ben and Jack are at daggers drawn and because I didn't feel Ben was particularly familiar. What's more, he married Jack and Abby's daughter

before making this radical life choice, so we can maybe imagine he was more conventional before.



Over the course of our exchanges, Matt Ross asked me about this choice. Explaining social codes, the configurations and all the possible connotations behind “tu”/“vous” is always an uphill struggle, but luckily he seemed convinced by my arguments.

Similarly, he was initially surprised that I chose to have the children address their grandparents as “grand-père” (grandfather) and “grand-mère” (grandmother) rather than “papy” (grandpa) and “mamie” (grandma), but I thought that the latter terms were too affectionate for the limited relations the children have with them. It could be a deliberate distancing by the father who had “dictated” these more neutral terms, because in the grandparents’ absence, the parents would have decided that these people be called “grand-père” and “grand-mère”.

Are there any particular difficulties in translating dialogue spoken by children?

Anaïs Duchet: I think it’s essentially the quality of the writing and the naturalness of the original dialogue which mean that the translation stands a chance of sounding natural, too.

These children may have a more elaborate language than their peers, but they still have an innocence and spontaneity that you must convey, even though it comes through in the acting and the voices. For example, for the line “It’s that sick sense of entitlement that these people have”, I chose to stress a more natural side with simpler words in French: “Ces gens se croient tout permis” (“These people think they can get away with anything”) or “Ils veulent faire la loi” (“They want to lay down the law”) because the meaning is the same. Not to mention that it’s in writing and that a more technical expression to stick closer to the English such as “ces gens ont l’assurance de leur classe” (“these people have the assurance of their class”) would have sounded pompous, as well as omitting the pejorative, familiar aspect provided in English by “sick”.



The film's title

Matt Ross, did you have a say in the film's foreign titles, and did you wish to keep the original title as much as possible? Do distributors take the director's opinion into account, or does it depend on the country or the distributor?

Matt Ross: I did have a say and I very much wanted to retain the original title. A few territories asked to change the title, for various reasons, but I found that all the distributors were open to my reasoning as to why I wished to retain the original title. In the end, I only agreed to allow this in Japan. The Japanese were very clear that for cultural reasons they believed that the title needed to be changed and out of respect for a culture that is not my own, I agreed.

In Quebec, where titles are always translated, the title is Une vie fantastique. What do you think of it?

Matt Ross: That's the first I've heard of it. It's not terrible or offensive. When I mentioned this to my 9-year old son², he laughed and said, "I'm not sure they understood what the title was supposed to mean."

Regardless, I just think it's inferior to *Captain Fantastic*. In my opinion, it's more bland, generic, and says much less about the tone of the film. And of course, doesn't include a reference to the main character, nor ask the question, "Is he or is he not?"

Didn't you fear that the title would deceive people as to the film's genre and storyline, or might be lost on the audience? Did you consider other titles?

Matt Ross: I certainly didn't wish to deceive anyone, nor did I fear that we might, but I was certainly aware that US cinema is entirely dominated by superhero films, unfortunately, and that, without context, it might sound like one. Ultimately, given the marketing materials, I trusted people's intelligence to understand the genre and tone. But I also understand that it's true that the title is only really understood AFTER seeing the film.

For me, *Captain Fantastic* is a deeply meaningful title, it's lyrical, playful, and has mystery. And more than anything, it asks a question that gets at the heart of the film. The US distributor asked me to consider other titles and we went through hundreds of other possibilities. In the end, I preferred taking the chance

² Matt Ross's son goes to a French-speaking school and speaks perfect French. [Editors' note]

with something that was all the things I mentioned, rather than going with something generic.

An unusual co-operation

Can you tell us about your exchanges with Anaïs Duchet on the preparation of the French subtitles?

Matt Ross: Mars, the French distributor, hired Anaïs and her first pass was exceptional. Viggo Mortensen and I speak French (he better than I) and we both had only a few suggestions. I also have a very close French friend, who has lived in the US for 20 years. He looked it over and we discussed the way Anaïs had translated certain ideas.

I asked if I could speak with her, not because her work wasn't excellent, but because I wanted to have a dialogue about the nuance of certain moments. We spoke once and then had an on-going email conversation.

I remember asking about the translation of the sentence, "Don't talk to us like we're your inferiors", which in French was translated as "Don't be condescending." I assumed that particular translation was too literal and lost the humor of the original, but Anaïs's translation turned out to be absolutely correct.

Anaïs Duchet: During the scene when they come out of church, Ben goes over to the grandmother, Abby, takes her by the shoulders, and says to her in a serious tone: "I'm sorry." My initial intuition was to write "Pardon", then I had doubts about the meaning of this sentence. I asked Matt Ross if it meant "My condolences" or "Sorry for disturbing the ceremony".

My question threw him off and he admitted he hadn't thought about the ambiguity of the meaning as this scene had been improvised by Viggo Mortensen. He considered it and said that insofar as it was possible, he would like to keep the two meanings. As I'm allergic to "Je suis désolé", which often tends to be too literal, because it sounds like a badly dubbed line, I opted for the slightly more solemn "Je suis navré" which partly conveys the ambiguity, even if it leans more towards apologies than condolences.



Matt Ross: At the end, at the funeral pyre, Ben refers to his wife as “Little Bird”. We also discussed how best to translate this, whether in French it should be “dove” or something else.

Anaïs Duchet: I started by translating it as “petite fleur” (“little flower”). During the simulation, we replaced it with “ma douce colombe” (“my sweet dove”) as it seemed preferable to keep the metaphor of a bird. But in the notes Matt Ross later sent, he specified that I should favor the idea of the bird’s frailty rather than its gentleness. One of his proposals was “petit oiseau” (“little bird”), so I had to explain that “petit oiseau” had a very different connotation in French [“penis” in child talk]! The other was “moineau” (“sparrow”) which is closer but that I preferred to replace with a feminine word. So, we agreed on “hirondelle” (“swallow”).

What conclusions do you draw from such exchanges?

Matt Ross: I loved this back-and-forth, as it was fascinating, but also because it allowed me to really discuss, in detail, what I hoped to communicate and know that my intentions would be preserved.

In truth, the subtitler has the power to illuminate or obfuscate the spoken language. And so I was extremely fortunate to get Anaïs, someone who understood, on a deep level, the film and its intentions.

Anaïs Duchet: Having the writer carefully proofread the subtitles and knowing his original intentions made me reconsider subtitles which I might not otherwise

have returned to over and over, about which I had maybe “capitulated” a bit too fast in the face of the technical constraints.

Faced with the question “Why didn’t you translate this aspect, this word or this sentence more precisely, more literally or more fully?”, if the easy (and admittedly often justified) answer is: “There’s no room”, looking at the problem with fresh eyes sometimes opened up new solutions which better rendered the spirit or the letter.

It also showed me that the priorities I’d set as to what information to retain in the subtitles weren’t necessarily the same as the author’s. In the end, a turn of phrase, a word or a subtext I’d left aside due to lack of space took on all its importance when I became aware of the fact that everything in the text had been written for a reason.

Having to justify your translation choices may seem an unpleasant exercise at first, but when you’re dealing with someone as benevolent as Matt Ross, it just encourages you to raise your game a bit more.

Matt Ross, were you in contact with translators of the films into languages other than French?

Matt Ross: Viggo Mortensen read and gave notes – through the foreign sales agents – on the Spanish, Danish, and Catalan subtitle translations, as he speaks those languages. Otherwise, we had no more contact with any of the other translators.

Personally overseeing every translation would be impossible, of course. But the choice of words matters and when I’m not part of the conversation, I’m really just sort of hoping that the individual translators understood my intentions. I can only imagine that the conversations I had with Anaïs could very well have been had in every language. Without them, something invaluable is lost in translation.

This interview was conducted through an exchange of emails in January and February 2017. John Miller (Asif) translated Anaïs Duchet’s original French replies into English.

Journal de traduction : *Hannah Arendt – Du devoir de la désobéissance civile* (Ada Ushpiz)

Anne-Lise Weidmann

Commençons par une précision : n'étant pas réalisatrice, je n'ai jamais été confrontée aux problèmes que posent, pour l'auteur d'un documentaire, le choix, l'agencement et l'intégration d'images ou de textes préexistants dans une œuvre qui a son propre rythme, son point de vue et sa dynamique. Je ne peux que supposer qu'il s'agit d'une tâche délicate, nécessitant la prise en compte de nombreux paramètres. Mon propos n'est donc bien sûr pas de pointer du doigt le travail des réalisateurs évoqués dans ce texte, mais de mettre en lumière les difficultés, les questionnements et les dilemmes parfois insoupçonnés qu'entraînent leurs décisions d'écriture et de montage pour les traducteurs-adaptateurs de l'audiovisuel. Au demeurant, les trois documentaires cités ont été passionnants à traduire, tant sur le fond que sur la forme.

Cette traduction en voice-over et sous-titrage d'un documentaire sur Hannah Arendt pour la chaîne Arte m'est proposée en août 2015 par Stéphanie Urbain du laboratoire de post-production Eclair Media. On n'a pas toujours le choix de ce que l'on traduit (car s'il est bien sûr permis de dire « non » de temps en temps, il faut bien vivre), mais en l'occurrence, je me réjouis à l'idée de me replonger dans l'univers de cette philosophe, dont j'ai un peu abordé l'œuvre au cours de mes études d'allemand. La date de rendu est fixée à la mi-septembre, ce qui me permet de partir en vacances l'esprit tranquille (la traductrice profite mieux de ses congés lorsqu'elle sait qu'une commande intéressante l'attend sur son bureau).

Un mot sur le documentaire tel qu'il se présente. Il s'agit d'une version raccourcie et quelque peu modifiée de *Vita Activa: The Spirit of Hannah Arendt*, coproduction israélo-canadienne de 125 minutes réalisée en 2015 par Ada Ushpiz¹ (ci-après : *Vita Activa*). La « version Arte », signée par la même réalisatrice, dure 90 minutes et porte le double titre franco-allemand de *Hannah Arendt – Du devoir de la désobéissance civile/Hannah Arendt – Die Pflicht zum Ungehorsam* (ci-après : *Hannah Arendt*). Multilingue, *Hannah Arendt* établit des parallèles entre la pensée de la philosophe (évoquée par l'intermédiaire d'images d'archives, d'interviews de penseurs ou d'activistes contemporains et de lectures en voix off) et certains mouvements sociaux et politiques en cours en Égypte, en Israël, en Chine, en Ukraine et au Canada. Outre l'anglais et l'allemand, qui sont mes langues de travail, des interviews et archives en arabe, en hébreu, en cantonais et

¹ Bande-annonce du film visible sur <https://vimeo.com/146213219>.

en ukrainien doivent donc également être traduites ; elles sont confiées respectivement à Hassina Baba-Ali, Joanna Levy, Alice Touch et Marilynne Fellous. La plupart de ces passages tournés dans des langues autres que l'anglais et l'allemand constituent des ajouts qui ne figurent pas dans *Vita Activa*.

La version allemande Arte d'*Hannah Arendt* constitue pour moi le point de départ de l'adaptation. Le documentaire ne comportant pas de narration, mais uniquement des interviews, archives et lectures en voix off, la question de la « véritable version originale » du documentaire ne semble initialement pas se poser avec une acuité particulière ; ce cas de figure est fréquent pour la chaîne franco-allemande et il est convenu que les traducteurs partent des interviews originales pour les passages traités en voice-over dans la version allemande. Toutefois, les nombreuses lectures en voix off, qui sont en allemand dans cette version Arte, sont en anglais dans *Vita Activa*, ce qui est loin d'être un détail, comme on va le voir.

Je me propose dans les pages qui suivent d'évoquer à la façon d'un « journal de bord » quelques problèmes posés par la traduction des citations d'œuvres d'Hannah Arendt et des archives audiovisuelles présentes dans l'œuvre, en opérant à l'occasion quelques détours par d'autres œuvres que j'ai adaptées au cours des années passées. Ne seront abordés que des passages du documentaire qui étaient à l'origine dans mes langues de travail.

Histoires de droits

Avant même que je me plonge dans la traduction proprement dite, se pose la question des nombreuses citations qui parsèment le documentaire en voix off. Selon le relevé qui m'est fourni, il s'agit d'une vingtaine de passages issus des œuvres majeures d'Hannah Arendt (notamment *Les Origines du totalitarisme – Le Système totalitaire* et *Eichmann à Jérusalem*), mais aussi de lettres ou d'essais moins connus du grand public, sans oublier quelques écrits d'autres auteurs. Tout ayant été traduit et publié en français, il « suffit » en théorie d'éplucher la dizaine d'ouvrages concernés pour y retrouver les différentes citations. Dans un premier temps, c'est d'ailleurs la consigne qui m'est transmise.

Puis Arte se ravise. Le service juridique de la chaîne, chargé de régulariser les droits avec les éditeurs, craint de longues et fastidieuses démarches et préférerait que les extraits soient retraduits dans le cadre de cette version française.

Voilà plus de dix ans que je travaille pour la chaîne franco-allemande sans m'être interrogée, je l'avoue, sur la procédure permettant d'utiliser des citations littéraires d'une certaine longueur dans l'adaptation d'un documentaire. J'apprends à cette occasion qu'il ne suffit pas, tant s'en faut, de faire apparaître au

générique de fin un sous-titre résumant les informations relatives à l'œuvre citée, mais que l'utilisation d'un extrait se monnaie généralement et doit faire l'objet d'un contrat (dès lors que l'on excède le droit de courte citation, bien sûr). L'opération prend du temps et rien ne garantit que l'éditeur donne son accord. Pour compliquer le tout, les maisons d'édition ne disposent pas systématiquement des droits nécessaires pour autoriser une utilisation du texte à la télévision, a fortiori lorsque la publication de l'ouvrage concerné remonte à plusieurs décennies. Enfin, leurs exigences concernant les sous-titres à faire figurer à la fin du programme sont parfois difficiles à satisfaire, tout simplement par manque de place.

Me va-t-il falloir retraduire des paragraphes isolés du *Système totalitaire* ? Je l'avoue, cette perspective me fait courir un léger frisson le long de l'épine dorsale. Il s'agit d'un texte complexe, d'une œuvre magistrale que les lecteurs francophones connaissent dans la traduction de Jean-Loup Bourget, Robert Davreu et Patrick Lévy (oui, ils avaient dû s'y mettre à trois !) publiée au Seuil en 1972, puis révisée en 2002 par Héléne Frappat. Est-il bien raisonnable de retraduire quelques passages éparpillés au fil des 380 pages de l'ouvrage, hors contexte, sans le temps nécessaire, vraisemblablement, pour accomplir l'indispensable travail de fond terminologique et conceptuel que nécessiterait un tel texte ?

Fort heureusement, un compromis est trouvé : pour les œuvres les plus connues de la philosophe, je suis autorisée à reprendre la version publiée ; pour les écrits moins « intimidants » et les extraits de correspondances, je proposerai une nouvelle traduction. Il n'y a plus qu'à s'y atteler.



Documentation en cours de constitution

Extraits : que peut-on réutiliser ?

Les citations littéraires abondent dans les documentaires (surtout, cela va de soi, lorsque ceux-ci abordent des thèmes historiques ou culturels au sens large) et il n'est pas toujours évident de retrouver d'où elles sont issues précisément. Chose rare qui mérite d'être soulignée, on me fournit pour *Hannah Arendt* un fichier clair et complet réunissant tous les extraits cités en allemand avec le titre de l'ouvrage dont ils proviennent.

Une certaine marge de manœuvre m'est laissée dans le choix des passages pour lesquels je reprendrai une traduction publiée, même si je sens bien que moins je le ferai, mieux ce sera ! La sélection va cependant en partie se faire toute seule, car les citations allemandes sont parfois coupées d'une façon qui a de quoi laisser perplexe : un morceau de phrase ici, un autre là, un verbe issu d'une troisième phrase... Ainsi, lorsque le documentaire cite en voix off l'essai « Franz Kafka² » au timecode 00:40:00³, c'est en ces termes :

« Im Sommer 1924 starb Franz Kafka. Heute wissen wir, dass Kafkas Welt mehr als ein Alptraum ist. Auf der Suche nach dem wahren Grund, trifft K. mit dem Gefängnisgeistlichen zusammen, der ihm die verborgene Größe des Systems predigt und ihm anrät, nicht mehr nach der Wahrheit zu fragen, denn ‚man muss nicht alles für wahr halten, man muss es nur für notwendig halten.‘ So ist die Welt. Und da K. dies für eine ‚trübselige Meinung‘ hält, erwidert er: ‚Die Lüge wird zur Weltordnung gemacht.‘ »

Le paragraphe s'ouvre par une phrase lapidaire : « *Im Sommer 1924 starb Franz Kafka.* » [À l'été 1924, Franz Kafka mourut.] Dans la version française de l'essai⁴, la phrase complète – qui est aussi la première du texte – se présente ainsi : « Lorsque Franz Kafka, un Juif de Prague de langue allemande, mourut de phthisie à l'âge de quarante et un ans durant l'été 1924, son œuvre n'était connue que d'un petit nombre d'écrivains et d'un cercle encore plus restreint de lecteurs⁵. » Soit une phrase nettement plus riche et complexe. La deuxième phrase de la citation en voix off (littéralement : « Nous savons aujourd'hui que l'univers de Kafka est davantage qu'un cauchemar ») apparaît onze pages plus loin dans

² Hannah Arendt, « Franz Kafka » [1948], dans *Die verborgene Tradition – Acht Essays*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 1976, p. 88-107.

³ J'indique à titre informatif les timecodes correspondant aux citations ou aux séquences évoquées sur la base de ma vidéo de travail, version définitive du documentaire.

⁴ Hannah Arendt, « Franz Kafka », dans *La tradition cachée – Le Juif comme paria*, tr. de l'anglais et de l'allemand par Sylvie Courtine-Denamy, Paris, Christian Bourgois, 1993, p. 96-121.

⁵ *Ibid.*, p. 96. Version non tronquée en allemand : « Als Franz Kafka, ein Jude deutscher Sprache aus Prag einundvierzigjährig im Sommer des Jahres 1924 an der Schwindsucht starb, war sein Werk nur einem kleinen Kreis von Schriftstellern und einem noch kleineren Kreis von Lesern bekannt. »

l'essai : « Nous sommes aujourd'hui sans doute beaucoup plus conscients qu'il y a vingt ans que cet univers est davantage qu'un cauchemar et qu'il coïncide de façon inquiétante avec la structure de la réalité que nous sommes contraints d'endurer⁶. » Là encore, un net appauvrissement et une juxtaposition de deux phrases sans lien dans le texte d'origine.

Nous passons ensuite de but en blanc, dans la voix off, à une évocation de la quête de « K. », le personnage du *Procès*, qui nous ramène neuf pages en arrière dans l'essai par rapport à la phrase 2. Le « faux raccord » est évident pour quiconque comprend l'allemand : « *Auf der Suche nach dem wahren Grund* », dit la phrase, « en quête de la véritable raison » (mais la raison de quoi ? on ne le sait pas). Dans l'ouvrage d'Hannah Arendt, une page sépare ce début de phrase de ce qui suit dans la voix off. Le reste est à l'avenant, n'insistons pas.

Après une demi-heure passée à reconstituer ce puzzle à partir de la traduction de Sylvie Courtine-Denamy, il me paraît évident que l'effet obtenu tiendra davantage du monstre de Frankenstein que du patchwork harmonieux. Je finis donc, la mort dans l'âme, par retraduire le passage tel qu'il se présente dans la version originale du documentaire, sans me préoccuper outre mesure du texte d'Hannah Arendt (un comble !) et en ajoutant quelques éléments – soulignés ci-après – visant à fluidifier et à clarifier une citation censée paraître homogène et suivie :

« Franz Kafka mourut à l'été 1924. Nous savons aujourd'hui que son univers était bien plus qu'un cauchemar. En quête de la véritable raison de son arrestation, le personnage de K. dans *Le Procès* rencontre un aumônier de prison qui lui fait un sermon sur la grandeur cachée du système et lui conseille de cesser de chercher la vérité. Car, dit-il, “on n'est pas obligé de croire que tout est vrai, il suffit de le tenir pour nécessaire”, et ainsi va le monde. K., jugeant qu'il s'agit d'une “triste opinion”, rétorque qu'elle “ferait du mensonge un ordre mondial”. »

Cet extrait me laisse un sentiment désagréable : à quoi bon présenter comme une citation d'Hannah Arendt une suite de mots qui ne correspond plus à rien de réel et d'existant à force de coupes ? Pourtant, un synthé⁷ annonce bien la source du texte au moment où la voix off en commence sa lecture :

⁶ *Ibid.*, p. 107. Version non tronquée en allemand : « Daß [Kafkas Welt] mehr als ein Alptraum ist, daß sie vielmehr strukturell der Wirklichkeit, die wir zu erleben gezwungen wurden, unheimlich adäquat ist, wissen wir heute vermutlich besser als vor zwanzig Jahren. »

⁷ S'agissant des termes spécialisés, je renvoie au *Glossaire de la traduction audiovisuelle* publié par *L'Écran traduit* en 2014, <http://ataa.fr/revue/archives/3568>.



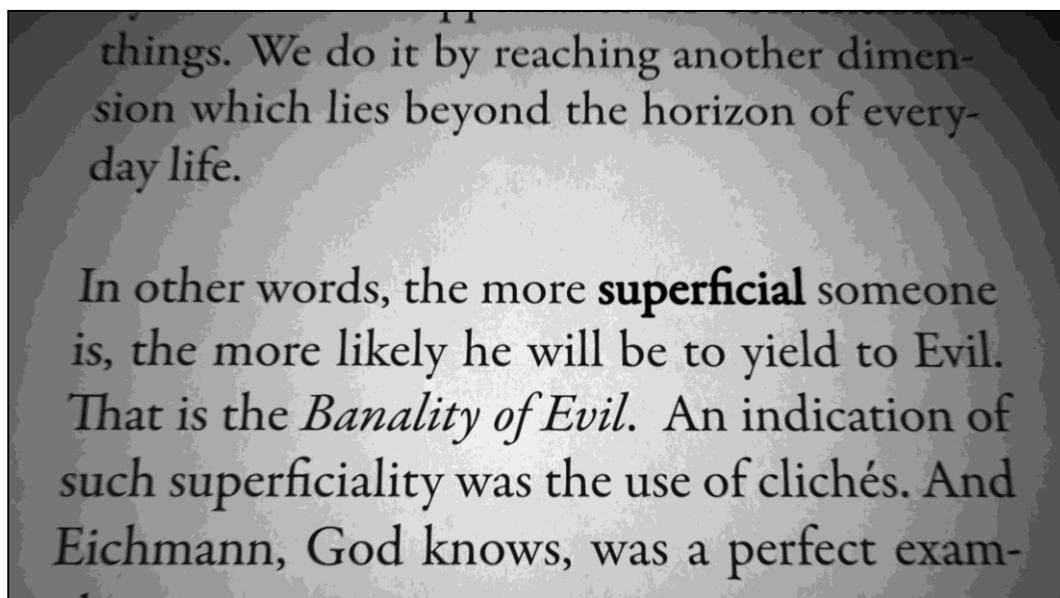
Ce pendant audiovisuel d'un « deux-points, ouvrez les guillemets » est trompeur et le choix de la VO me place devant un « conflit de loyauté » : pour conserver la cohérence du texte choisi par la réalisatrice et présenté dans le documentaire comme une citation d'Hannah Arendt, je me vois obligée de trahir les mots de la philosophe.

Ailleurs, c'est le montage qui me force la main. Au timecode 00:05:01, la voix off allemande cite un extrait des *Écrits juifs* d'Arendt, entre deux archives du procès d'Adolf Eichmann. Je remarque en consultant l'édition française qu'une phrase de l'allemand ne figure pas dans la traduction publiée (elle est en gras ci-dessous) :

« Das Böse ist ein Oberflächenphänomen. Wir widerstehen dem Bösen nur dann, wenn wir nachdenklich bleiben. Das heißt, indem wir eine andere Dimension erreichen als die des täglichen Lebens. Je oberflächlicher jemand ist, desto eher wird er sich dem Bösen ergeben. **Das ist die Banalität des Bösen.** [C'est la banalité du mal.] Ein Anzeichen für eine solche Oberflächlichkeit ist der Gebrauch von Klischees. Und Eichmann war, weiß Gott, ein perfektes Beispiel dafür⁸. »

⁸ Traduction publiée du passage correspondant : « Le mal est un phénomène superficiel (...). Nous résistons au mal en n'étant pas entraînés par la surface des choses, en nous arrêtant et en commençant à penser – c'est-à-dire en atteignant une autre dimension que l'horizon de la vie quotidienne. Autrement dit, plus quelqu'un est superficiel, plus il est probable qu'il sera prêt à céder au mal. Un signe d'une telle superficialité est l'emploi de clichés et Dieu sait qu'Eichmann en était un parfait exemple. » Hannah Arendt,

Je rétablis dans un premier temps la version publiée de la citation (d'autant que la célèbre notion arendtienne de « banalité du mal » est approfondie ailleurs dans le documentaire), mais un nouveau visionnage du passage dans le documentaire me fait changer d'avis. En effet, au moment où la voix off lit ces mots, voici ce que montre l'image :



Serait-ce un oubli de l'édition française ? Mais non, vérification faite dans l'édition américaine⁹, la phrase « *That is the Banality of Evil* » n'apparaît nullement à cet endroit. Ce que le documentaire nous montre en sous-entendant qu'il s'agit du texte original authentique est une reconstitution à laquelle on a cru bon d'ajouter une phrase, pour partie en italique qui plus est, comme pour accentuer son importance. Il me paraît difficile, dans l'adaptation française, de ne pas ajouter à mon tour « C'est la "banalité du mal" », sans quoi le spectateur pensera que la traductrice a oublié une phrase de la voix off...

Ça me rappelle... (1)

Petit détour, léger retour en arrière : en décembre 2009, je traduis un documentaire sur la prostitution intitulé *Das älteste Gewerbe/Le plus vieux métier du monde* (Katja Esson, 2009). Ce panorama de l'histoire de la prostitution évoque

« Réponses aux questions posées par Samuel Grafton » [1963], dans *Écrits juifs*, tr. de l'anglais et de l'allemand par Sylvie Courtine-Denamy, Paris, Fayard, 2011, p. 661.

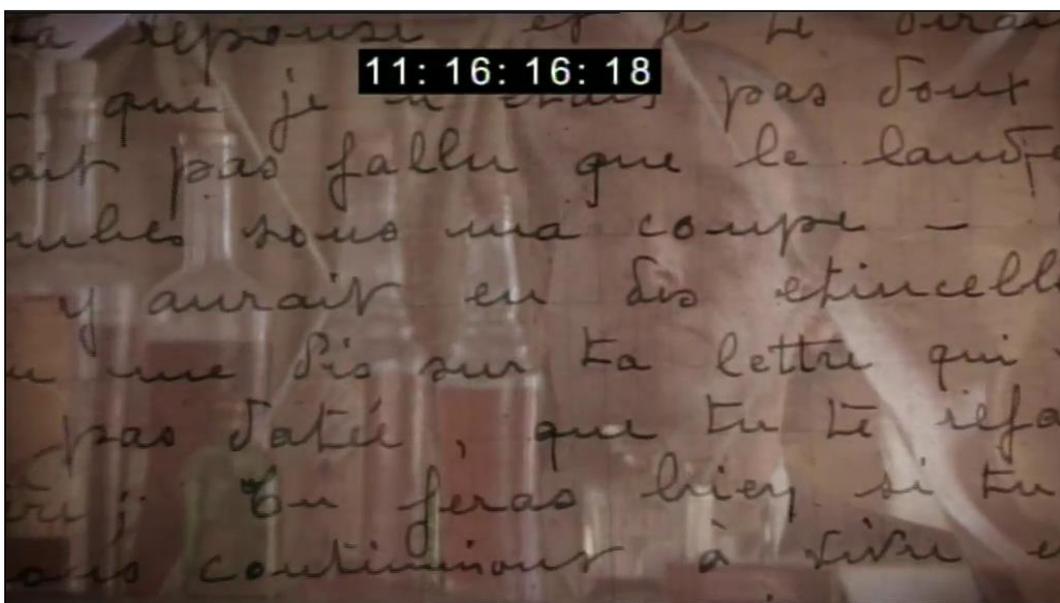
⁹ Hannah Arendt, « Answers to Questions Submitted by Samuel Grafton » [1963], dans *The Jewish Writings*, New York, Schocken Books, 2007, p. 479-480.

et cite au fil de ses 88 minutes différents écrits français, parmi lesquels la correspondance entre Alban F. (souteneur) et Suzanne G. dite « Suzy » (prostituée exerçant à Parthenay dans les Deux-Sèvres) pendant la Seconde Guerre mondiale. Aucune indication de source ne permet de situer ces citations. Or dans la mesure où la version originale de cette correspondance est en français, il n'est pas question ici de « retraduire », il me faut retrouver le texte. Il s'avère, après enquête, que cette correspondance est conservée aux Archives départementales des Deux-Sèvres, à Niort (peu accessibles pour moi qui vis alors à Paris). Fort heureusement, cette information figure dans un article de l'historien Cyril Olivier, « Un proxénète écrit à Suzy en 1941 », qui cite lui-même abondamment les lettres d'Alban et de Suzy¹⁰.

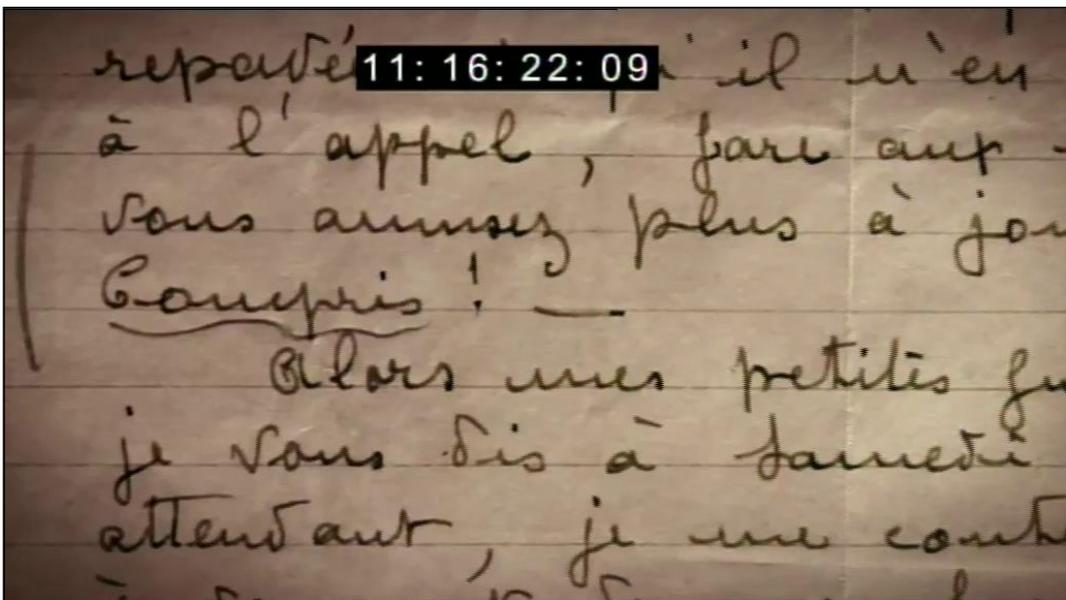
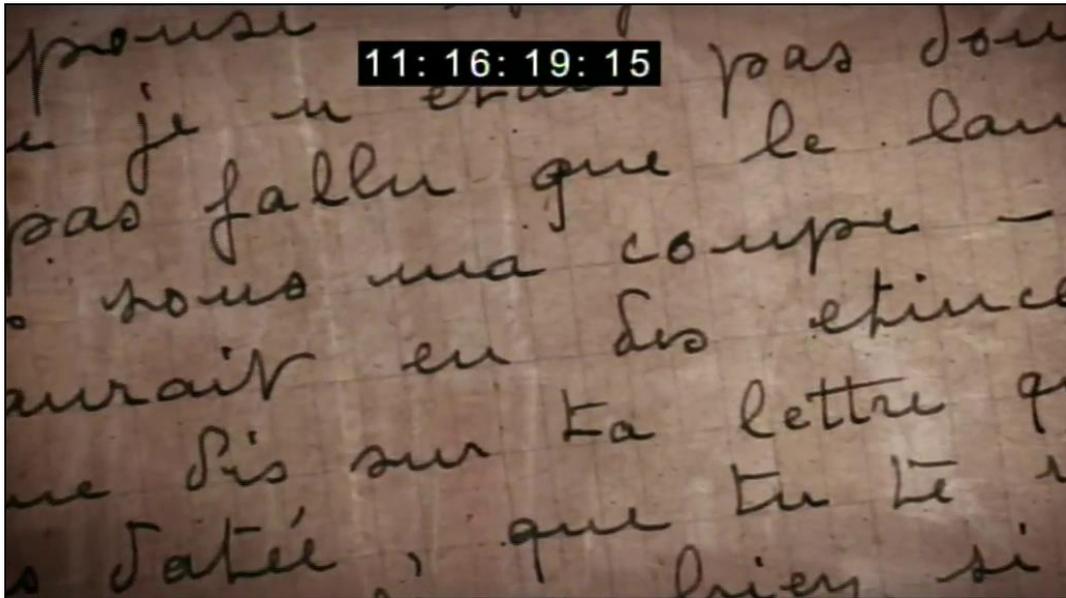
À 01:16:02, la narration du documentaire précise qu'Alban manipule Suzy et la menace lorsque celle-ci envisage de cesser de se prostituer. Puis un extrait de la prose d'Alban est lu d'une traite en voix off à 01:16:10, tandis que la caméra glisse en gros plan sur différents fragments des lettres d'origine :

« Du weißt doch, dass ich dich nicht ausschimpfen werde, wenn du alles tust, um Geld zu verdienen. Das wäre gut, wenn wir Freunde bleiben wollen. Ich hoffe, dass du verstehst, sonst muss ich dich strafen. Kapiert? »

[Tu sais bien que je ne te gronderai pas si tu fais ton possible pour gagner de l'argent. Il serait préférable que nous restions amis. J'espère que tu comprends, sans quoi je devrai te punir. Compris ?]



¹⁰ Cyril Olivier, « Un proxénète écrit à Suzy en 1941 », *Clio. Histoire, femmes et sociétés*, n° 17, 2003, p. 115-136, version en ligne consultable sur <http://clio.revues.org/585>.



Bien minutée, la séquence fait coïncider le « *Kapiert?* » final de la voix off et le « *Compris!* » souligné à l'écran. On se rend cependant compte, en lisant les lettres visibles à l'image et l'article de Cyril Olivier, que cette citation n'en est pas une, mais qu'il s'agit, là encore, d'un assemblage de phrases sans rapport les unes avec les autres. La première est ainsi sortie de son contexte, un long paragraphe dans lequel Alban manipule la jeune fille en alimentant ses espoirs de bonheur

conjugal tout en la poussant à travailler davantage pour lui¹¹. La troisième provient d'une autre lettre, rédigée près de deux mois plus tard et destinée non seulement à Suzy, mais aussi à sa consœur Gilberte. En français, Alban s'adresse aux deux jeunes femmes avec un « vous » collectif pour leur reprocher d'avoir pris en même temps un jour de congé (phrase d'origine non tronquée : « J'espère que vous saurez comprendre sans acte de quoi il s'agit et que vous ne m'obligerez pas à prendre des sanctions, mais je vous préviens que je suis à bout et que j'en ai marre¹². »). L'allemand a traduit le « vous » par un « tu », modifiant ainsi le sens de la menace. Ce que les destinataires de la lettre sont censées « comprendre » a également changé entre le texte original et sa citation tronquée en allemand, la phrase précédente n'ayant plus rien à voir. En somme, rien ne colle dans ce passage.

Que faire ? Reprendre les citations d'origine et remplacer le « vous » devenu incongru par un « tu », c'est sans doute un moindre mal. Mais là encore, le travail de recherche attendu du traducteur débouche sur une forme de tricherie (encore plus gênante que dans le cas de « Franz Kafka » dans *Hannah Arendt*, puisqu'il s'agit d'un texte écrit à l'origine en français). Il n'est jamais très agréable, en soulevant le capot d'un documentaire (ce que l'on attend théoriquement d'un traducteur consciencieux), d'y trouver des citations détournées de leur sens, édulcorées ou approximatives, surtout lorsque cette découverte génère une incompatibilité entre la fidélité souhaitée à l'œuvre audiovisuelle et le respect de la source citée. La situation est d'autant plus ridicule lorsqu'une partie de la citation originale est visible à l'écran dans sa forme manuscrite et ne correspond manifestement pas à ce que dit la voix off. Mais revenons à *Hannah Arendt*.

À phrase coupée, sens modifié

Une nouvelle citation allemande me donne du fil à retordre au timecode 00:37:32 du documentaire :

¹¹ « Ce matin, chérie, j'avais deux bafouilles de toi et sur une, pauvre chou, tu me sembles triste. Il ne faut pas ma cocotte et il faut avoir confiance dans l'avenir. Tu sais que le nôtre est tout tracé et que rien au monde ne pourra nous en détourner. Alors, vis avec cette confiance et si par hasard tu travailles moins une semaine que l'autre et [sic] bien, tu cherches à te rattraper la semaine suivante. Tu sais bien que je ne te gronderai pas si tu fais ton possible pour arriver, ce que [sic] je suis certain, et comme nous avons déjà un peu d'économie, nous pouvons voir venir. Naturellement, ce n'est pas une raison pour s'arrêter en croyant que notre fortune est faite, non ! mais quand même, c'est mieux que de vivre au jour le jour. Il n'y a qu'à prendre du pognon il y en a à prendre et après l'on attends [sic] la secousse. N'est-ce pas chérie ? » Lettre du 30 août 1941, citée dans Cyril Olivier, *ibid.*, paragraphe 18.

¹² Lettre du 25 octobre 1941, citée dans Cyril Olivier, *ibid.*, paragraphe 30.

« Jedes Mal, wenn sie aus diesem langen, verträumten und doch festen Schlaf erwachte, in dem man so ganz eins und einig mit sich selbst ist, wie mit dem, was man träumt, hatte sie dieselbe scheue und tastende Zärtlichkeit zu den Dingen der Welt, an der ihr deutlich wurde, ein wie großes Stück ihres eigentlichen Lebens gänzlich in sich versunken – schlafartig¹³. »

Il s'agit d'un texte curieux : une lettre adressée à Martin Heidegger dans laquelle Hannah Arendt livre ses sentiments les plus profonds, mais à la troisième personne du singulier¹⁴. Seulement, la dernière phrase a été abrégée (le texte continue ainsi : « ... *schlafartig, möchte man sagen, wenn es im gewöhnlichen Leben etwas diesem Vergleichbares gäbe – dahingelaufen war* ») et par là même privée d'un de ses verbes (placé tout à la fin, « *dahingelaufen* »). Si l'on part de la traduction publiée de ce paragraphe, voici ce qu'il faudrait barrer dans le texte français pour parvenir au même « montage » que dans la citation allemande tronquée :

« Chaque fois qu'elle s'éveillait de ce long, de ce lourd sommeil malgré tout peuplé de rêves, de ce sommeil où l'on ne fait qu'un avec soi-même comme avec ce qui vous visite en rêve, toujours elle éprouvait la même tendresse pudique et tâtonnante envers les choses du monde, qui lui fit voir combien un pan non négligeable de sa propre vie ~~s'était écoulé en sombrant pour ainsi dire par lui-même~~ comme dans le sommeil, ~~serait-on tenté de dire, si tant est qu'il y ait quoi que ce soit de comparable dans la vie de tous les jours~~¹⁵. »

Là encore, il s'avère indispensable de revenir au texte source et de commencer par se procurer l'édition allemande de cette lettre : sans sa fin, sans son verbe, tout un pan de la phrase perd son sens. Le capot, à nouveau !

La question du texte source

Les citations des œuvres majeures d'Hannah Arendt me placent face à un autre problème : *Les Origines du totalitarisme – Le Système totalitaire* et *Eichmann à Jérusalem*, en particulier, ont initialement été écrits en anglais (la philosophe ayant émigré aux États-Unis en 1933 pour fuir le nazisme), puis traduits en allemand par Hannah Arendt elle-même. Cependant, cette auto-traduction n'est, de l'aveu même de la philosophe, pas totalement fidèle à son original. L'intéressée

¹³ Hannah Arendt et Martin Heidegger, *Briefe 1925-1975*, Francfort-sur-le-Main, Klostermann, 2013, p. 21.

¹⁴ Dans *Vita Activa*, la version anglaise de ce texte est d'ailleurs à la première personne du singulier, peut-être pour lever l'ambiguïté quant à la situation d'énonciation.

¹⁵ Hannah Arendt et Martin Heidegger, *Lettres et autres documents 1925-1975*, tr. de l'allemand par Pascal David, Paris, Gallimard, 2001, p. 26.

précise les allers-retours entre les deux langues au début de l'édition allemande des *Origines du totalitarisme* :

« Ceci est la version allemande de l'ouvrage *The Origins of Totalitarianism*, paru aux États-Unis au printemps 1951. Il ne s'agit pas d'une traduction fidèle au mot près du texte anglais. J'ai rédigé certains chapitres directement en allemand et les ai ensuite traduits en anglais ; le cas échéant, c'est alors la version originale qui est présentée. Mais le remaniement du texte en allemand a aussi donné lieu à des modifications, des suppressions et des ajouts qui ne méritent pas d'être détaillés ici¹⁶. »

Une étude précise des enjeux et des modalités de cette auto-traduction tout à fait singulière dépasserait bien sûr le champ de cet article¹⁷, mais l'on devine bien le problème qui va se poser dans le cadre de l'adaptation d'*Hannah Arendt* : la version originale du documentaire Arte cite la version allemande du texte, tandis que la traduction publiée en France des *Origines du totalitarisme* a été réalisée à partir de la version anglaise. Et les deux ne coïncident effectivement pas toujours « au mot près ».

On notera d'ailleurs que l'édition française de l'ouvrage¹⁸ ne comporte ni avant-propos ni avertissement au lecteur qui mentionneraient ce fait, ce qui peut paraître étonnant. À l'inverse, *La Tradition cachée – Le Juif comme paria*, par exemple, s'ouvre sur une note d'une page, rédigée par Sylvie Courtine-Denamy, qui contextualise brièvement les essais du recueil et se termine par cette précision :

« Nous avons pris le parti de traduire de l'allemand, tout en gardant l'anglais en regard, d'une part les articles dont il existe une version dans les deux langues (due à Hannah Arendt), d'autre part les articles originellement écrits en anglais puis réécrits en allemand par l'auteur, pour confirmer cette remarque d'Hannah Arendt : "Il y a une différence incroyable entre la langue maternelle et toute autre

¹⁶ Hannah Arendt, *Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft* [1955], Munich, Piper, 1986, p. 13 (ma traduction).

¹⁷ À ce sujet, voir par exemple l'analyse très fine de Sigrid Weigel, « Sounding Through – Poetic Difference – Self-Translation. Hannah Arendt's Thoughts and Writings Between Different Languages, Cultures, and Fields » dans Eckart Goebel et Sigrid Weigel (dir.), *"Escape to life". German Intellectuals in New York: A Compendium on Exile after 1933*, Berlin/ Boston, Walter de Gruyter, 2012, p. 55-79, téléchargeable à partir de <http://www.zfl-berlin.org/personenliste-detail/items/weigel.html>.

¹⁸ Hannah Arendt, *Les origines du totalitarisme – Le système totalitaire*, Éditions du Seuil, 1972, tr. de l'américain par Jean-Loup Bourget, Robert Davreu et Patrick Lévy. Il en va de même de l'édition de 2002 révisée.

langue... La langue allemande, c'est en tout cas l'essentiel de ce qui est demeuré et que j'ai conservé de façon consciente¹⁹...". »

Vérification faite pour les besoins de l'adaptation du documentaire, les écarts sont parfois non négligeables entre la version allemande et la version française des passages de *L'Origine du totalitarisme* cités, même si la philosophe reste bien sûr globalement fidèle au fond de son propos. Prenons l'exemple d'un bref paragraphe cité en voix off à 00:43:35 dans *Hannah Arendt* :

« Totalitäre Politik ist nicht Machtpolitik (...) im Sinne einer (...) nie dagewesenen Übertreibung und Radikalisierung des alten Strebens nach Macht nur um der Macht willen; hinter totalitärer Macht (...) wie hinter totalitärer Realpolitik liegen neue, in der Geschichte bisher unbekannte Vorstellungen von Realität und Macht überhaupt²⁰. »

[Traduction littérale : La politique totalitaire n'est pas une politique de puissance au sens d'une accentuation et d'une radicalisation inédites de la vieille aspiration au pouvoir pour le pouvoir ; le pouvoir totalitaire, tout comme la realpolitik totalitaire, est sous-tendu par des conceptions de la réalité et du pouvoir nouvelles, sans précédent dans l'Histoire.]

Voici le passage correspondant dans la version anglaise d'origine et sa traduction fidèle en français publiée au Seuil :

« The problem with totalitarian regimes is not that they play power politics in an especially ruthless way, but that behind their politics is hidden an entirely new and unprecedented concept of power, just as behind their *Realpolitik* lies an entirely new and unprecedented concept of reality²¹. »

« L'ennui avec les régimes totalitaires n'est pas qu'ils manipulent le pouvoir politique d'une manière particulièrement impitoyable, mais que, derrière leur politique, se cache un concept entièrement nouveau, sans précédent, du pouvoir ; de même que derrière leur Realpolitik se trouve un concept entièrement nouveau, sans précédent, de la réalité²². »

Si les versions allemande et anglaise se rejoignent à peu près sur la fin de l'extrait, le début diffère fortement, l'« aspiration au pouvoir pour le pouvoir », notamment, étant complètement absente de l'anglais. Ailleurs, les glissements sont parfois plus subtils, mais tout de même gênants du point de vue du sens. Au timecode 00:15:05, la voix off lit : « *Die Massen weigern sich die Zufälligkeit, die*

¹⁹ Sylvie Courtine-Denamy, « Note du traducteur », dans Hannah Arendt, *La tradition cachée – Le Juif comme paria*, op. cit., p. 9.

²⁰ Hannah Arendt, *Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft*, op. cit. p. 865.

²¹ Hannah Arendt, *The Origins of Totalitarianism* [1951], New York/Cleveland, The World Publishing Company, 1958, p. 417.

²² Hannah Arendt, *Les origines du totalitarisme – Le système totalitaire*, op. cit. p. 148.

*eine Komponente alles Wirklichen bildet, anzuerkennen*²³. » [Les masses refusent de reconnaître le caractère fortuit qui est une composante de tout réel.] L'anglais indique à cet endroit : « *What the masses refuse to recognize is the fortuitousness that pervades reality*²⁴ », traduit comme suit dans l'édition française : « Ce que les masses refusent de reconnaître, c'est le caractère fortuit dans lequel baigne la réalité²⁵. » Simple composante dans un cas, élément omniprésent dans l'autre, le sens lui-même a évolué d'une version à l'autre.

On retrouve ici le conflit de fidélité évoqué précédemment, bien qu'il soit cette fois plus facile à trancher. Il paraît logique que la version française d'*Hannah Arendt* cite la traduction française publiée du *Système totalitaire*. Cette fois, on peut considérer que je m'éloigne du propos de la documentariste, mais il me semble peu judicieux de retraduire en français l'auto-traduction/adaptation par Arendt de son propre ouvrage.

Faire parler Hannah Arendt

S'il est courant de sous-titrer les séquences d'archives, Arte a choisi pour ce documentaire de traiter en voice-over les nombreux extraits d'interviews d'Hannah Arendt en noir et blanc et de confier leur interprétation à la comédienne Céline Monsarrat, voix française habituelle de Julia Roberts.

Hannah Arendt présente, entre autres archives, des extraits de deux entretiens avec la philosophe : le premier est télévisé, réalisé par Günter Gaus dans le cadre de son talk-show *Zur Person* et diffusé sur la chaîne ouest-allemande ZDF le 28 octobre 1964²⁶ (ci-après « entretien Gaus ») ; le second est radiophonique, réalisé par Joachim Fest, diffusé sur la station SWR le 9 novembre de la même année²⁷ (ci-après « entretien Fest »).

²³ Hannah Arendt, *Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft*, op. cit., p. 560 (c'est moi qui souligne).

²⁴ Hannah Arendt, *The Origins of Totalitarianism*, op. cit., p. 351-352.

²⁵ Hannah Arendt, *Les origines du totalitarisme – Le système totalitaire*, op. cit., p. 78.

²⁶ Cet entretien a été transcrit et publié en Allemagne. La chaîne YouTube ArendtKanal en propose la vidéo intégrale : <https://www.youtube.com/watch?v=J9SyTEUi6Kw>. Une transcription lissée (sans les hésitations, les ruptures syntaxiques, etc.) figure sur le site de la chaîne de service public RBB, dans les archives consacrées à l'émission *Zur Person* : http://www.rbb-online.de/zurperson/interview_archiv/arendt_hannah.html. Une traduction française par Sylvie Courtine-Denamy existe également sous le titre « Seule demeure la langue maternelle » dans la revue *Esprit*, juin 1980, p. 19-38.

²⁷ La chaîne YouTube ArendtKanal propose cet entretien en intégralité : <https://www.youtube.com/watch?v=GN6rzHemaYO>. Sa transcription complète peut être consultée sur le site HannahArendt.net :

Un extrait de l'entretien Gaus est présenté dès les premières minutes d'*Hannah Arendt*, à 00:02:45. La nature de l'archive est annoncée par un syn-
thé :



Dans un premier échange, Günter Gaus interroge Hannah Arendt sur les reproches qu'a suscités aux États-Unis la parution de son ouvrage *Eichmann à Jérusalem*. La question est elle-même composée de trois phrases non consécutives dans l'entretien original et remontées pour former un tout relativement cohérent. Après quelques hésitations, l'intéressée répond :

« Sehen Sie, es gibt Leute, die nehmen mir eine Sache übel, und das kann ich gewissermaßen verstehen von außen: Nämlich, dass ich da noch lachen kann. Und ich war wirklich der Meinung, dass der Eichmann ein Hanswurst ist, und ich sage Ihnen: Ich habe dies Polizeiverhör, 3.600 Seiten, gelesen und sehr genau gelesen, und ich weiß nicht, wie oft ich gelacht habe; aber laut! »

[Voyez-vous, il y a des gens qui m'en veulent – et je peux le comprendre, dans une certaine mesure, vu de l'extérieur – parce que j'arrive encore à rire. J'étais convaincue qu'Eichmann était un bouffon. Je vais vous dire : j'ai lu son interrogatoire de police, 3 600 pages, je l'ai lu de très près, et j'ai ri aux éclats je ne sais combien de fois !]

<http://www.hannaharendt.net/index.php/han/article/view/114/194>. Il figure en français avec la correspondance entre Fest et Arendt dans Hannah Arendt et Joachim Fest, « *Eichmann était d'une bêtise révoltante* » - *Entretiens et lettres*, tr. de l'anglais et de l'allemand par Sylvie Courtine-Denamy, Fayard, Paris, 2013, p. 41-69.

Un changement de plan au TC 00:04:01 nous fait alors passer du visage d'Hannah Arendt à des images d'archives du procès d'Adolf Eichmann.



Sur ces nouvelles images, Hannah Arendt poursuit, hors champ :

« Eichmann war ganz intelligent, aber diese Dummheit hatte er. Das war die Dummheit, die so empörend war. Und das hatte ich eigentlich gemeint mit der Banalität. Da ist keine Tiefe, das ist nicht dämonisch, das ist einfach der Unwille sich je vorzustellen, was eigentlich mit dem anderen ist. Nicht wahr! Ich habe

keineswegs gemeint, der Eichmann sitzt in uns, jeder von uns hat den Eichmann und was weiß der Deibel was. Nichts dergleichen! »

[Eichmann était très intelligent, mais il avait cette bêtise. Et c'est cette bêtise qui paraissait scandaleuse. Voilà ce que je voulais dire quand j'ai parlé de « banalité ». Il n'y a là aucune profondeur, rien de démoniaque, simplement le refus complet de se mettre à la place des autres, n'est-ce pas ? Je n'ai jamais voulu dire qu'un Eichmann sommeillait en chacun d'entre nous ou je ne sais quelle bêtise. Non, rien de tel !]

En l'absence d'indication contraire, il semble évident pour le spectateur que ce paragraphe prend la suite de ce qui précède. On entend pourtant un léger décrochage dans la bande-son et le rendu de la voix d'Hannah Arendt change sensiblement : pour cause, ce second extrait est issu de l'entretien Fest. Lorsque l'interviewée dit « *diese Dummheit* » [cette bêtise], elle se réfère en réalité à une anecdote qu'elle vient de rapporter à Joachim Fest, anecdote qu'elle tient elle-même d'Ernst Jünger (dans laquelle il est question de la bêtise d'un paysan allemand qui affamait des prisonniers russes pendant la Seconde Guerre mondiale).

Dans l'archive remontée, traduire « cette bêtise », « cette forme de bêtise » ou « la même bêtise » n'a pas de sens, puisqu'il manque la référence antérieure. Quant aux deux dernières phrases, on constate en écoutant l'intégralité de l'entretien ou en consultant sa transcription qu'elles sont en fait prononcées *avant* ce qui précède. Comme avec certains extraits des œuvres d'Arendt, on se trouve ici face à un patchwork dont la cohérence laisse à désirer.

Pourtant, le spectateur français n'en saura rien : la traduction superposée à l'original permet de gommer les petites inconséquences générées par le remontage. La différence de son perceptible dans la VO disparaît sous la voix française et il suffit de traduire par exemple « *aber diese Dummheit hatte er* » par « mais il avait une forme de bêtise » pour évacuer toute ambiguïté. Ni vu ni connu.

C'est en effet une fonction bien connue de la traduction en voice-over que de lisser quelque peu les propos du locuteur interviewé, lorsqu'un entretien est remonté ou, tout simplement, que l'intéressé hésite, se reprend ou ne termine pas ses phrases. Le savoir-faire du traducteur consiste généralement à recréer une impression de naturel, tout en occultant sciemment une partie des marques de spontanéité du discours d'origine. Mais une interview tournée spécialement pour un documentaire n'a-t-elle pas un autre statut que des images d'archives ? Ces entretiens existent en dehors du documentaire *Hannah Arendt*, ils sont consultables sur Internet sous forme de vidéo et de transcription, ont été publiés et traduits, leur contenu est donc bien connu²⁸. À l'heure où les images et les textes

²⁸ Le sous-titrage anglais de l'entretien Gaus est lui-même objet d'étude, par exemple, dans le carnet de recherche d'une universitaire non spécialiste de la traduction audiovisuelle ; voir Claire Placial, « "Il n'y a pas d'ersatz à la langue maternelle." Sur un

circulent si facilement, comment ne pas se sentir là encore tiraillé entre la fidélité au montage voulu par la réalisatrice et le respect de la parole arendtienne ?

D'autant que par endroits, le remontage des entretiens finit par changer franchement le sens du propos original. Un passage issu de l'entretien Fest est particulièrement éclairant à cet égard ; il est composé d'une question et d'une réponse rassemblées artificiellement dans le documentaire. Voici la transcription exacte des propos de la philosophe à 01:04:57 et leur traduction littérale :

« Es ist ein neuer Verbrechertyp. Ich stimme Ihnen zu. Wir stellen uns doch unter einem Verbrecher jemanden vor mit verbrecherischen Motiven. Und wenn wir uns Eichmann begucken, dann hat er verbrecherische Motive eigentlich überhaupt. Er wollte mitmachen, er wollte ‚Wir‘ sagen. Und dieses Mitmachen, und dieses Wir-Sagen-Wollen war ja ganz genug, um die allergrößten Verbrechen möglich zu machen. »

[C'est un criminel d'un nouveau genre. Je suis d'accord avec vous. On imagine qu'un criminel est une personne qui agit avec des mobiles criminels. Et si on se penche un peu sur Eichmann, on voit qu'il a tout à fait des mobiles criminels. Il voulait participer, il voulait dire « nous ». Et cette aspiration à participer et à dire « nous » était amplement suffisante pour rendre possibles les pires crimes.]

Mais le montage est ici quelque peu radical. Il manque une négation dans la quatrième phrase, qui, dans l'entretien original, se présente en réalité ainsi : « *Und wenn wir uns Eichmann begucken, dann hat er verbrecherische Motive eigentlich überhaupt nicht.* » Cette absence inverse le sens de la phrase, qu'il faut en réalité traduire ainsi : « Et si on se penche un peu sur Eichmann, on voit qu'il n'a absolument pas de mobiles criminels » (ce qui se raccorde mieux au reste).

Sans un retour à l'archive audiovisuelle d'origine ou à sa transcription fidèle, comment éviter ici le contresens ? La suite de cet extrait de l'entretien Fest juxtapose à nouveau des groupes de deux ou trois phrases non consécutives dans l'entretien original, jusqu'à une fin particulièrement obscure. En voici là encore la transcription fidèle et la traduction très littérale (à 01:06:01) :

« Und ich würde nun sagen, dass die eigentliche Perversion des Handelns ist das Funktionieren. Und die Lust an diesem reinen Funktionieren, diese Lust, die ist ganz evident bei Eichmann gewesen. Dass er besondere Machtgelüste gehabt hat, glaube ich nicht. Er war der typische Funktionär. Und ein Funktionär ist, wenn er wirklich nichts anderes ist, als ein Funktionär – ist wirklich ein sehr gefährlicher Herr. Mit Skrupeln. Es waren die Funktionäre mit Skrupeln. »

[Je dirais que la véritable perversion de l'action réside dans le fonctionnement. Le plaisir que procure ce pur fonctionnement était tout à fait évident chez Eichmann. Je ne crois pas qu'il nourrissait un désir de puissance. C'était l'archétype du fonc-

entretien d'Hannah Arendt. », *Langues de feu*, 22 janvier 2014, <https://languesdefeu.hypotheses.org/671>.

tionnaire. Et un fonctionnaire, quand il n'est vraiment rien d'autre que ça, est un homme très dangereux. Avec des scrupules. C'étaient les fonctionnaires qui avaient des scrupules.]

Comme l'on peut s'en douter, un raccord malheureux intervient avant les deux dernières phrases, qui sont, elles, tirées d'un passage ultérieur évoquant d'autres hauts fonctionnaires du régime nazi et leurs déclarations lors du procès de Nuremberg. Pourtant, le montage ne laisse pas de respiration avant ces deux phrases, l'enchaînement est fluide. La fin de cette interview devient en conséquence proprement incompréhensible. Dans ma traduction, j'ai choisi d'explicitier en remplaçant ces deux dernières phrases par une seule : « Mais certains fonctionnaires ont eu des scrupules. »

On le comprend, le traducteur ne peut pas faire l'économie de la consultation des archives d'origines, dans des cas comme ceux-ci. Fort heureusement, il s'agissait de documents facilement accessibles, en l'occurrence, et le traitement en voice-over choisi par la chaîne permet de lisser quelque peu les incohérences relevées au stade des recherches. Tel n'est pas toujours le cas (et l'on songe à la perplexité probable des spectateurs allemands du même documentaire).

Ça me rappelle... (2)

Nouveau détour et retour en arrière : en mai 2008, je traduis un documentaire de Michael Christoffersen intitulé *Slobodan Milosevic : le jugement dernier* (*Milosevic On Trial*, 2007), dont la version originale est majoritairement en anglais et pour partie en serbe. Le délai étant serré, mon client n'a pas trouvé d'adaptateur du serbe vers le français disponible assez rapidement, mais un traducteur technique qui a accepté de venir faire quelques heures de simulation pour vérifier que la traduction des scènes d'audiences réalisée à partir des sous-titres anglais ne trahissait pas la version originale. C'est donc moi qui suis chargée de faire ce premier jet dans cette configuration peu idéale.

Il est intéressant, du reste, de traduire les passages d'audiences dans leur intégralité au lieu de ne traiter que les répliques en anglais, car cela permet de mieux suivre ce qui se passe. Il se trouve en outre que les archives du Tribunal pénal pour l'ex-Yougoslavie sont accessibles au grand public : les vidéos des audiences (avec version originale et interprétation), ainsi que les transcriptions, sont disponibles en ligne²⁹. Grâce à cet accès aux archives, je m'aperçois assez rapidement que les séquences présentées dans le documentaire ont fait l'objet d'un remontage parfois extrême. Il ne s'agit pas seulement de phrases qui n'ont objectivement pas d'intérêt dans le propos du documentaire (points de procédure, pas-

²⁹ Sur <http://icr.icty.org/>.

sages hors sujet, etc.) qui ont été coupées, ce qui serait compréhensible, mais d'interventions largement « charcutées ». Ce qui est présenté, dans *Slobodan Milosevic*, comme une suite de questions-réponses, correspond souvent en réalité à des phrases sans lien, éparpillées sur plusieurs heures d'audience et remontées sous une forme très condensée. En tendant l'oreille, on perçoit une légère saute de son aux points de montage. Cependant, rien à l'image n'indique que l'on est passé de la minute 10 à la minute 47 de l'audience entre une question et la réponse correspondante (alors qu'un rapide fondu au noir, par exemple, aurait sans doute pu faire l'affaire). Le procédé est donc propre à induire en erreur.

Je suis déjà assez mal à l'aise (s'il s'agit de montrer que l'accusé était coupable en alignant ses sorties les plus accablantes, il me semble que les faits étaient suffisamment graves en l'état), toutefois le summum est atteint au TC 01:41:46, lors de l'échange suivant entre Slobodan Milosevic et le général de police Obrad Stevanovic, à la suite de la projection à l'audience d'une vidéo accablante montrant l'exécution de prisonniers de Srebrenica :

« Milosevic :

Da li vama kao čoveku koji se bavi ovakvim poslovima policijskog istraživanja i to ovo govori da je ovo dodato, kompilacija, nasnimljeno malo? »

[Vous qui avez l'habitude de mener des enquêtes de police, diriez-vous que ces images ont été assemblées, compilées, qu'il s'agit d'un montage³⁰ ?]

« Stevanovic :

Pa meni govori očigledno da je reč o dve stvari, koje su spojene. »

[Je dirais qu'il s'agit de toute évidence de deux choses différentes que l'on a mises bout à bout.]

L'accusation de manipulation des images semble particulièrement ironique dans ce contexte. En 2008, c'est la première fois que je me retrouve face à un tel cas de remontage « extrême » d'archives. Le documentaire est bien sûr achevé, il a même été présenté et primé dans plusieurs festivals. Certes, il est peu probable que la presse titre, au lendemain de sa diffusion, « Un documentaire primé manipule les archives ! La traductrice savait tout ! », mais j'éprouve un sentiment désagréable à me retrouver malgré moi dans la confidence sans pouvoir y faire grand-chose, si ce n'est signaler à mon client ce que j'ai constaté lors de mes recherches (sans même savoir si mes remarques seront transmises à la chaîne).

Dans *Hannah Arendt*, le même procédé est employé pour des scènes montrant le procès d'Adolf Eichmann en avril 1961 à Jérusalem (à 01:06:44) ainsi qu'un interrogatoire d'Hermann Göring à Nuremberg en 1946 (à 00:41:30). Dans ce dernier cas, par exemple, on passe sans transition d'une question posée par le procureur américain Robert Jackson le 18 mars 1946 à un échange entre Her-

³⁰ Ce passage a été retraduit par Belinda Milosev pour les besoins du présent article.

mann Göring et Robert Jackson séparé de la question initiale par plus de 1 600 mots de questions-réponses dans les transcriptions³¹, puis à la réponse de Göring à une autre question, posée, elle, le 13 mars 1946³² par son avocat, Otto Stahmer. Le synthé qui ouvre la séquence indique simplement « Procès de Nuremberg – Göring confirme la politique nazie de 1933 », sans donner plus de précisions sur les images montrées. Rien ne signale bien sûr la première ellipse ni le passage à une séquence filmée cinq jours plus tôt.



En guise de conclusion

Traduire des fragments est toujours une gageure. Mais dans le cas de fragments qui ont une existence en dehors d'un documentaire ou de toute autre œuvre, le traducteur a besoin de revenir au discours original, afin d'y grappiller

³¹ Voir la transcription en allemand sur <http://www.zeno.org/Geschichte/M/Der+N%C3%BCrnberger+Proze%C3%9F/Hauptverhandlungen/Vierundachtzigster+Tag.+Montag.+18.+M%C3%A4rz+1946/Vormittagssitzung> ; ou en anglais dans *Trial of the Major War Criminals Before the International Military Tribunal : Proceedings Volumes, Volume 9 : Seventy-Seventh Day - Eighty-Ninth Day*, International Military Tribunal, Nuremberg, Allemagne, 1947, p. 395 et suivantes, version numérique et paginée consultable sur <http://avalon.law.yale.edu/imt/03-18-46.asp>. Les archives audiovisuelles sont bien sûr à la fois en anglais et en allemand.

³² Voir la transcription en allemand sur <http://www.zeno.org/Geschichte/M/Der+N%C3%BCrnberger+Proze%C3%9F/Hauptverhandlungen/Achtzigster+Tag.+Mittwoch.+13.+M%C3%A4rz+1946/Nachmittagssitzung>. Pour l'anglais, *Trial of the Major War Criminals Before the International Military Tribunal*, *op. cit.* p. 257, consultable sur <http://avalon.law.yale.edu/imt/03-13-46.asp>.

un peu de contexte et d'y trouver une cohérence (ou de vérifier les incohérences qu'il soupçonne).

Les traducteurs travaillant pour l'édition évoquent volontiers les contradictions croisées dans les ouvrages qu'ils traduisent (personnage secondaire qui change de nom en cours de roman, déplacements improbables du point de vue de la topographie d'un lieu, héros qui enlève plusieurs fois ses chaussures dans une même scène, ou simplement erreur factuelle sur une date ou un nom) et qu'ils sont amenés à rectifier discrètement.

En traduction/adaptation audiovisuelle, les erreurs de ce type ne peuvent pas toujours être gommées complètement, puisque l'image demeure et que les dialogues originaux restent audibles (en totalité dans le cas d'une version sous-titrée, partiellement dans un traitement en voice-over). Lorsque les coupes et les remontages sont délibérés, le traducteur se retrouve en outre à devoir « choisir son camp » : respecter les choix de l'auteur de l'œuvre audiovisuelle ou rester fidèle au document d'origine par égard pour le public. Après tout, un contrat tacite lie tout documentaire « sérieux » à ses spectateurs : ce qui est montré est authentique et digne de confiance...

L'enchaînement bancal des phrases d'un extrait littéraire ou d'un entretien, les raccords de son, les changements de plan en cours d'archive sont autant d'indices qui peuvent mettre la puce à l'oreille et inciter le traducteur à approfondir ses recherches avant de se lancer dans l'adaptation du passage concerné pour, peut-être, mieux comprendre son propos, et ainsi mieux le traduire dans la langue d'arrivée.

Il arrive que l'on regrette, en traduction audiovisuelle, de ne pas pouvoir communiquer avec les futurs spectateurs de l'œuvre en insérant dans les œuvres des « notes du traducteur » à la façon de nos confrères de l'édition. Le plus souvent, il s'agirait d'explicitier un jeu de mots ou une référence culturelle, mais on se prend à rêver d'un dispositif permettant de signaler au public un raccourci de montage discutable ou une coupe qui modifie le sens des phrases prononcées...

Remerciements à Belinda Milosev, Hadar Taylor Schechter et Stéphanie Urbain.

L'auteur

Anne-Lise Weidmann exerce depuis 2003 dans la traduction audiovisuelle et technique. Elle est membre du comité de rédaction de *L'Écran traduit*.

Doublage et postsynchronisation : enquête en Italie en 1970 (1^{re} partie)

Introduction

Samuel Bréan

Le dossier que nous présentons, publié par la revue italienne *Filmcritica* dans son numéro de juillet-août 1970, s'inscrit dans un contexte précis, à la fois dans l'histoire de cette publication et celui de son pays.

Créée en 1950 par Edoardo Bruno, qui la dirige aujourd'hui encore, *Filmcritica* est contemporaine des deux grandes revues cinéphiles françaises, les *Cahiers du cinéma* et *Positif*.

À l'époque de ce dossier, l'Italie est depuis longtemps un « grand pays de doublage », comme trois autres pays européens : l'Allemagne, l'Espagne et la France. Toutefois, la France a toujours accordé une certaine place aux films en version originale sous-titrée dans les salles commerciales, voire sans sous-titres lors de certaines projections à la Cinémathèque française, établissement fréquenté par les cinéphiles qui professent leur amour de la VO. L'un d'eux, Jean-Luc Godard, s'en fait l'écho dans *Le Gai Savoir*, tourné en 1968, en faisant dire au personnage joué par Jean-Pierre Léaud : « Avec Bernardo [Bertolucci], on va foutre des grenades dans le plus grand cinéma de Rome, pour punir les spectateurs italiens. Ils refusent qu'on projette les films en VO. Depuis l'invention du cinéma "parlant", ils ont jamais vu un film "parlé". C'est incroyable, ça. Terrifiant ! Préférer un son esclave à un son libre ! Non non non, faut les punir. »

Mais la situation italienne est plus complexe encore : non seulement les films étrangers y sont doublés, mais les films italiens eux-mêmes sont postsynchronisés, les tournages se faisant sans son direct.

Deux grandes étapes précèdent la publication du dossier de *Filmcritica* : la publication d'un texte de plusieurs cinéastes italiens à propos du doublage et,

plus directement, le tournage en Italie d'un film en son direct par les cinéastes Jean-Marie Straub et Danièle Huillet.

Le manifeste d'Amalfi

Les 3 et 4 février 1968, *Filmcritica* organise la troisième édition de son « Congrès sur le langage filmique » (« *Convegno sul linguaggio filmico* »), dans la ville d'Amalfi¹. Le thème en est « le film sonore » (« *Il film sonoro* »). À cette occasion, une dizaine de cinéastes italiens, jeunes et moins jeunes, publient un manifeste, reproduit dans la revue quelques mois plus tard² :

« Les développements actuels des études théoriques sur le film sonore impliquent de prendre position, avant toute chose, sur l'utilisation abusive et systématique du doublage, qui nuit très souvent aux valeurs expressives du cinéma. Les acteurs eux-mêmes prennent l'habitude, sachant qu'ils seront postsynchronisés (généralement par d'autres comédiens), de se détacher des personnages qu'ils jouent.

Les techniques du doublage et l'utilisation d'effets sonores pré-enregistrés privent les films de l'apport, sur le plan du style, d'éléments qui devraient en être partie intégrante, tout en leur infligeant des procédés trompeurs imposés par les producteurs et les distributeurs, et qui finissent par revêtir un caractère idéologique. La postsynchronisation des films italiens, quand elle n'est pas nécessaire pour des raisons de style, et le doublage de films étrangers constituent les deux facettes absurdes et inacceptables du même problème.

Le moment de la réflexion théorique doit donc se joindre à l'action sur le terrain.

Un premier pas souhaitable serait la mise en place, en marge du circuit commercial ordinaire (dont il serait bon, de toute manière, de revoir l'organisation), d'un réseau organisé et dynamique de salles spécialisées, dans le but d'habituer aux versions originales un public dont le goût est aujourd'hui de plus en plus déformé aujourd'hui par la tromperie sonore.

L'abolition de l'utilisation systématique du doublage, dont l'existence met en danger la possibilité d'un cinéma italien sonore, est un aspect crucial de la lutte pour défendre la richesse de la langue pour protéger une véritable liberté d'expression, pour mettre en place et développer un cinéma *total*.

Michelangelo Antonioni, Marco Bellocchio, Bernardo Bertolucci, Vittorio Cottafavi, Vittorio De Seta, Alberto Lattuada, Alfredo Leonardi, Valentino Orsini, Pier

¹ Pour une présentation générale, voir Edoardo Bruno, « Amalfi 2 », *Filmcritica*, n° 186, février 1968, p. 71-72.

² « Il manifesto di Amalfi », *Filmcritica*, n° 186, février 1968, p. 95 (notre traduction, avec l'aide d'Enrico Gheller). Traduit partiellement en anglais dans Geoffrey Nowell-Smith, « Italy sotto voce », *Sight and Sound*, vol. 37, n° 3, été 1968, p. 145-147, article qui fournit un bon état de la situation italienne d'alors.

Paolo Pasolini, Gillo Pontecorvo, Brunello Rondi, Francesco Rosi, Paolo Taviani, Vittorio Taviani »

On le voit, les signataires de ce manifeste abordent le *doppiaggio* à la fois dans le sens de postsynchronisation et de doublage, comme cela sera le cas dans le dossier de *Filmcritica* deux ans plus tard. Le ton véhément étonne d'autant plus qu'il tranche avec les pratiques ou opinions exprimées ailleurs de certains de ces réalisateurs, Pasolini en tête, qui intègre dans sa démarche artistique la dissociation entre un acteur à l'écran et celui qui le double. C'est la position inverse de deux cinéastes français alors récemment installés en Italie : Jean-Marie Straub et Danièle Huillet.

Sur une (autre) petite bataille d'*Othon*

En août et septembre 1969, Straub et Huillet tournent, à Rome, leur premier film dans leur langue maternelle, le français, après trois courts-métrages et un long-métrage réalisés en allemand. Il s'agit d'une mise en cinéma d'*Othon*, tragédie de Corneille (1664), dont deux vers fournissent le titre complet du film (peu usité, au profit du simple *Othon*) : *Les yeux ne veulent pas en tout temps se fermer ; ou Peut-être qu'un jour Rome se permettra se choisir à son tour*. La pièce se déroulant à Rome, la capitale italienne fournit logiquement le décor du film.

Contrairement à ce qui se faisait alors dans le pays, *Othon* est enregistré en son direct, pratique à laquelle Straub et Huillet auront toujours un « attachement fanatique³ ». Plusieurs partis pris peuvent dérouter : tout d'abord, même si les comédiens sont en costumes d'époque, le film est tourné en décors réels, sans volonté de dissimuler les aspects modernes de la ville (présence de voitures, notamment). Les acteurs sont pour la plupart non professionnels (critique de cinéma, par exemple, dans le cas du rôle-titre, joué par Adriano Aprà). De plus, en très grande majorité, ils ne sont pas de langue maternelle française et peuvent avoir de forts accents étrangers (italien, argentin, anglais) difficiles à saisir. Deux éléments supplémentaires ajoutent au trouble que l'on peut éprouver, sur le plan sonore, en voyant le film : le débit rapide de certains comédiens (Adriano Aprà au premier chef) et la présence de bruits extérieurs (moteurs de voiture, en particulier). *Othon* est donc, volontairement, difficile à saisir pour les spectateurs de langue maternelle française, auquel il est pourtant en premier destiné : le générique de fin indique que « ce film est dédié au très grand nombre de ceux qui sont

³ Benoît Turquety, « “Il doppiaggio è un assassinio” : regarder/écouter/lire le cinéma de Danièle Huillet et Jean-Marie Straub », dans Alain Boillat, Irene Weber Henking (dir.), *Dubbing. Die Übersetzung im Kino. La traduction audiovisuelle*, Marbourg, Schüren, 2014, p. 183. Article fournissant un regard très intéressant et fouillé sur la conception et la pratique de la traduction dans les films Straub-Huillet.

nés dans la langue française, qui n'ont jamais eu le privilège de faire connaissance avec l'œuvre de Corneille ».

Othon fera l'objet de vifs échanges critiques en France, surtout entre *Positif* et les *Cahiers du cinéma*⁴ ; en Italie, c'est la question de sa traduction qui fait débat. En effet, la Rai Due, qui a participé au financement du film en le préachetant pour sa diffusion télévisée, exige qu'il soit doublé en italien à cet effet.

Jean-Marie Straub, qui s'est exprimé peu auparavant dans une revue italienne pour appeler à « empêch[er] le doublage de nos films dans le monde entier (même pour la télévision)⁵ », refuse logiquement de se plier à cette demande et s'en explique dans une lettre ouverte, adressée au directeur de la programmation de Rai Due, M. Arrosio⁶. Pour justifier son opposition au doublage, il cite notamment les arguments avancés par Jorge Luis Borges ou Jean Renoir contre cette pratique et conclut ainsi : « Je propose donc de soumettre à la télévision en août une version de *Les Yeux ne veulent pas...* sous-titrée en italien (que je voudrais, dans le même temps, montrer au festival de Venise) ; si la télévision refuse cette version sous-titrée, je préfère renoncer aux quinze millions de participations de la RAI au film⁷. » Le film, effectivement, ne sera pas diffusé par la chaîne⁸.

Edoardo Bruno, en 2016, se souvenait « avoir publié la lettre de Straub parce qu'elle contribuait au combat d'alors en faveur de la liberté d'expression⁹ ». Lors

⁴ Voir, chronologiquement, les articles suivants : Michel Ciment, « *Othon* », *Positif*, n° 119, septembre 1970, p. 29-30 ; Jean Narboni, « La vicariance du pouvoir », *Cahiers du cinéma*, n° 224, octobre 1970, p. 43-47 ; Michel Ciment, Louis Seguin, « Sur une petite bataille d'*Othon* », *Positif*, n° 122, décembre 1970, p. 1-6 ; « Cinéma, littérature, politique », *Cahiers du cinéma*, n° 226-227, janvier-février 1971, p. 115 ; « Nouvelles de l'idéologie dominante », *Cahiers du cinéma*, n° 228, mars-avril 1971, p. 63-64, ainsi que, pour un regard extérieur, Aimé Guedj, Jean-André Fieschi, Richard Demarcy, Jean Narboni, Maurice Goldring, « Débat sur *Othon* », *La Nouvelle Critique*, n° 43, avril 1971, p. 58-67.

⁵ Jean-Marie Straub, « Supprimer le système et l'État », *Bianco e nero*, XXX^e année, n° 5-6, mai-juin 1969, p. 78-79. Réponse, publiée en français et en italien, à une « enquête sur la contestation de la jeunesse dans le cinéma et le spectacle » menée par Nedo Ivaldi. Texte repris sous le titre « Une déclaration de Straub » dans *Cahiers du cinéma*, n° 215, septembre 1969, p. 19.

⁶ Jean-Marie Straub, « Contro il doppiaggio », *Filmcritica*, n° 203, janvier 1970, p. 2-3. Texte français : « Le doublage est un assassinat », traduit de l'italien par Giorgio Passerone et Jeanne Revel, dans Jean-Marie Straub, Danièle Huillet, *Écrits*, textes réunis par Philippe Lafosse et Cyril Neyrat, Paris, Independencia éditions, 2012, p. 66-68.

⁷ *Ibid.*, p. 68.

⁸ Information figurant dans Jean-Marie Straub, Danièle Huillet, *Testi cinematografici*, textes réunis par Adriano Aprà, Rome, Editori Riuniti, 1992, p. 354.

⁹ Cité dans Sally Shafto, « Filmmakers at work: a critical edition of Jean-Marie Straub and Danièle Huillet's writings », dans *Writings: Jean-Marie Straub and Danièle Huillet*, textes réunis par Sally Shafto, New York, Sequence Press, 2016, p. 24.

de sa parution, elle est précédée par ces lignes de la rédaction de *Filmcritica* : « Nous publions, en lieu et place de l'éditorial, le texte de cette lettre de Jean-Marie Straub [...] parce qu'elle nous semble être un témoignage efficace de la bataille entreprise contre le doublage par notre revue. »

Point de départ de tous les films de Straub et Huillet, qui se sont toujours basés sur des œuvres préexistantes, le texte revêt pour les cinéastes une importance primordiale, tant dans ce qui figure sur la bande son que dans sa traduction (films tournés en allemand et en italien), aussi bien sur papier (découpages publiés en revue ou en volume) que dans les sous-titres – traduction systématiquement effectuée par Danièle Huillet, seule ou en collaboration vers les langues autres que le français, jusqu'à son décès en 2006¹⁰.

Le conflit autour d'*Othon* marque surtout, dans le contexte italien, une nouvelle étape dans le débat autour du son direct et de la postsynchronisation ; l'étape suivante, directement liée sera le dossier de *Filmcritica* publié quelques mois après la lettre ouvert de Jean-Marie Straub.

Le dossier de *Filmcritica*

L'ensemble publié par *Filmcritica* a été réuni par quatre personnes ayant participé au tournage d'*Othon* : Elias Chajula et Sebastian Schadhauer, comme assistants ; Gianna Mingrone, qui joue dans le film, tout comme Jacques Fillion et Sebastian Schadhauer, ces deux derniers dans de plus petits rôles non crédités au générique (deux soldats). De plus, Gianna Mingrone et son frère, Leo, ont participé à la traduction d'*Othon* vers l'italien, tant pour la publication en revue que pour les sous-titres, en collaboration avec le critique Adriano Aprà et les deux cinéastes¹¹.

¹⁰ Voir Bernard Eisenschitz, « La parole écrite : extrait des Mémoires d'un traducteur », dans Jacques Aumont (dir.), *L'image et la parole*, Paris, Cinémathèque française, 1999, p. 42-43.

¹¹ Le découpage d'*Othon* en italien a été publié dans *Cinema & Film*, n° 11-12, été-automne 1970, p. 203-239. Jean-Marie Straub décrit ainsi les sous-titres italiens du film : « [Ils] tentent de communiquer une impression de la langue de Corneille, très dense et pourtant très simple, très moderne et pourtant étrangère ; ces sous-titres sont une traduction (d'Adriano Aprà, Leo et Gianna Mingrone, Danièle Huillet et moi-même) toujours littérale, et pourtant fragmentaire du texte parlé, et ces sous-titres on n'a même pas besoin de les lire tous : ils sont là offerts au choix du spectateur, comme des signaux » (« Presentazione di *Otone* alla Rai » (1969), dans Jean-Marie Straub, Danièle Huillet, *Testi cinematografici*, op.cit., p. 350 ; traduction d'après le passage correspondant dans « *Othon* : introduction à la présentation télévisée » (1969), traduit de l'allemand par Bernard Eisenschitz, dans Jean-Marie Straub, Danièle Huillet, *Écrits*, op. cit., p. 73). La même équipe se réunira pour l'écriture des sous-titres italiens du film suivant de Straub-

On retrouve logiquement Jean-Marie Straub lui-même parmi les réalisateurs interrogés, certains alors proches du couple de cinéastes (notamment Bertolucci et Pasolini, tous deux signataires du manifeste d'Amalfi). Le débat à propos d'*Othon* revient tout aussi naturellement dans les conversations. Plus étonnante, au milieu de ces réalisateurs italiens, la présence de deux metteurs en scène étrangers, Elia Kazan et Miklós Jancsó.

Si ces pages s'avèrent passionnantes à lire aujourd'hui, c'est parce que la variété des réponses va de pair avec l'ampleur du sujet : le dialogue porte aussi bien sur la postsynchronisation que sur le doublage, ce qui amène, logiquement, à aborder le sous-titrage. Une quarantaine d'années après les débats accompagnant l'arrivée du cinéma sonore, ce dossier fournit des témoignages précieux, tant la parole des réalisateurs sur la traduction audiovisuelle est, aujourd'hui encore, peu courante.

Huillet, *Leçons d'histoire* (*Geschichtsunterricht*, 1972). Enfin, Leo Mingrone, assistant sur le tournage d'*Othon*, assurera cette fonction sur neuf autres films de Straub-Huillet (voir la liste sur le site <http://www.leomingrone.fr/cinema/>).

Doublage et postsynchronisation : enquête en Italie en 1970 (1^{re} partie)

Dossier réuni par Elias Chaluja, Jacques Fillion,
Gianna Mingrone et Sebastian Schadhauer

Le 6 octobre 1889, Edison fait les premières tentatives de cinéma sonore avec le kinéscope. En 1896, Messter invente la synchronisation. De 1903 à 1916, les films synchronisés sont à la mode (films chantants, etc.).

Lors de ces premières tentatives, le cinéma muet sort (clairement) vainqueur de ces premières tentatives de cinéma sonore.

Le 8 décembre 1910, on demande aux comédiens d'adapter leur jeu à une bande sonore préexistante.

Grâce à de puissants brevets, des sociétés telles que Western Electric, Siemens & Halske, A.E.G. et d'autres accaparent un secteur jusqu'alors indépendant.

Du manifeste contre le « parlant » de Poudovkine, Eisenstein et Alexandrov [1928], qui affirmaient que « toute addition de la parole à une scène filmée à la façon du théâtre, tuerait la mise en scène, parce qu'elle jurerait avec l'ensemble, qui procède surtout par juxtaposition de scènes séparées », on passe en 1929 lors de la projection de *Lights of New York* [Bryan Foy, 1928] à la protestation publique : à Paris contre une langue qui n'est pas le français et à Londres, où l'on siffle l'accent yankee.

Avec le film muet, tous les marchés étrangers pouvaient être satisfaits ; avec le parlant, les sociétés hollywoodiennes risquent de dépérir.

En 1931, Chaplin réalise son premier film sonore, *Les Lumières de la ville* [*City Lights*], sonore mais non parlant, car il craint que les paroles n'entravent la compréhension du film à l'étranger.

Dans un livre allemand de 1932 sur l'industrie cinématographique¹, on peut lire que le caractère international des films a disparu avec l'avènement du film sonore.

¹ Malgré nos recherches, nous n'avons pas pu identifier cet ouvrage. [Toutes les notes sont de la rédaction de *L'Écran traduit*.]

Désormais, le fantasme du « film international », apparu au temps du muet, doit nécessairement disparaître.

En 1933, Wall Street investit 120 millions de dollars dans les films produits à Hollywood, contre 200 quatre ans plus tôt.

Le nombre des films diminue de plus en plus, tandis que se multiplient les films de série « B », films à petit budget réalisés en peu de temps.

Et quand la technique permet son arrivée, voilà que le doublage devient un miracle économique, travesti en passeur d'espéranto.

C'est ainsi que des marchés quasiment perdus sont reconquis, et à Washington, les profiteurs de l'époque misent fortement sur la diffusion des films américains doublés.

En 1935, année de la nouvelle guerre des brevets sonores, les groupes financiers exercent leur influence sur les sociétés de production cinématographique, Paramount, Warner, Loew-M.G.M., Fox, R.K.O., Universal, Columbia, United Artists... contrôlées par les groupes Rockefeller, Randolph Hearst, Dupont de Nemours, General Motors, General Electric et quelques banques importantes.

Le cinéma est désormais soumis à la spéculation commerciale et le doublage n'échappe pas à la règle. Le cinéma est dorénavant une gigantesque industrie, brassant des capitaux énormes, comme tant d'autres industries américaines.

Les producteurs, qui sont les véritables maîtres des films, désignent les acteurs, et le réalisateur devient un employé quelconque, qui doit se plier à tous les caprices du producteur.

Italie, 1970 : le film muet règne encore, on tourne en muet et la bande-son est ajoutée plus tard, ailleurs et souvent par d'autres mains et avec d'autres personnes.

Le « purisme » linguistique imposé par Mussolini est toujours en vigueur : tous les films étrangers doivent être diffusés en italien et donc doublés. Cela implique que le doublage doive bénéficier d'un type de langue destiné aux Italiens.

En Italie, il y a deux écueils : les films italiens, généralement parlants, sont tournés en muet et ensuite doublés ; les films étrangers, importés en Italie, se voient automatiquement dépouillés de leur bande-son et donc doublés (NB : encore aujourd'hui, les États-Unis imposent le doublage à l'Italie, comme dans d'autres pays européens).

Les enfants s'aperçoivent souvent de la supercherie, face à un film doublé. La bouche d'un acteur qui ne bouge pas suivant ce qu'il dit, un verre qui ne fait pas

de bruit lorsqu'on le pose sur une table, une horloge qui ne fait pas tic-tac lorsque les aiguilles avancent... et tant d'autres exemples ordinaires que nous connaissons tous, mais que nous oublions souvent.

Ceux qui fréquentent souvent les cinémas et se nourrissent de films doublés finissent par acquérir ces réflexes mal conditionnés que le cinéma leur a inculqués.

Il arrive que, dans la vraie vie, on s'émerveille d'une horloge qui sonne l'heure ou encore de l'eau d'un ruisseau qu'on entend couler.

Le doublage est un produit de consommation, un geste politique, un asynchronisme, il est la voie royale pour la censure, il est paresse, manque de conscience.

La prise de conscience coïncide avec la lutte.

Lutte des distributeurs contre les exploitants, lutte des producteurs contre les distributeurs, des réalisateurs contre les producteurs, des acteurs contre les réalisateurs, du public contre tous ceux-ci et de tous ceux-ci contre le public. Lutte du public qui proteste, qui déserte les salles de cinéma. Lutte des réalisateurs qui n'acceptent de produire leurs œuvres que sous certaines conditions (la prise de son directe) et pas d'autres (la postsynchronisation).

La prise de son directe est donc la solution au problème du doublage des films italiens. Mais quelle solution pour les films étrangers ? La version originale, d'accord. Mais se présentent alors de nouveau pour certains les difficultés linguistiques déjà maintes fois débattues.

Certains invoquent les sous-titres qui, bien que momentanément valables, ne doivent pas être considérés comme « la solution ».

Le sous-titrage, bien souvent, dénature l'image, distrait le spectateur le plus habitué : lorsqu'il est trop long, on n'a pas le temps de finir de le lire ; quand il est trop court, il n'est qu'une approximation. Il est aujourd'hui utile, mais demain il nous faudra une autre solution que cette réminiscence des cartons du muet.

Par conséquent, luttons contre le doublage, en une lutte ouverte et totale.

Gianna Mingrone, Sebastian Schadhauer

En refusant de tourner en prise de son directe, les réalisateurs italiens montrent qu'ils considèrent le son comme un simple adjuvant à l'image.

Ils devraient comprendre qu'avec la prise de son directe, la parole n'est plus le produit d'une reconstitution, d'un remaniement approximatif, mais qu'il est, au même titre que l'image, la manifestation de la réalité même.

Avec le doublage, c'est la langue de la classe au pouvoir et des idéologies dominantes qui conquiert le cinéma ; avec la prise de son directe, c'est le cinéma qui conquiert la parole, toutes les paroles, celles des uns et des autres.

La prise de son directe donne au cinéma une autre dimension, une autre portée éthique (Godard : « Notre tâche [...] : commencer à mettre des sons justes sur des images encore fausses »).

Les Italiens ne sont-ils que des esthètes ?

En tournant en muet, ils oublient l'existence :

1) de l'espace (qui est donné par le son) ;

2) du temps (le son de la prise directe est le présent qui passe et ne peut être reproduit).

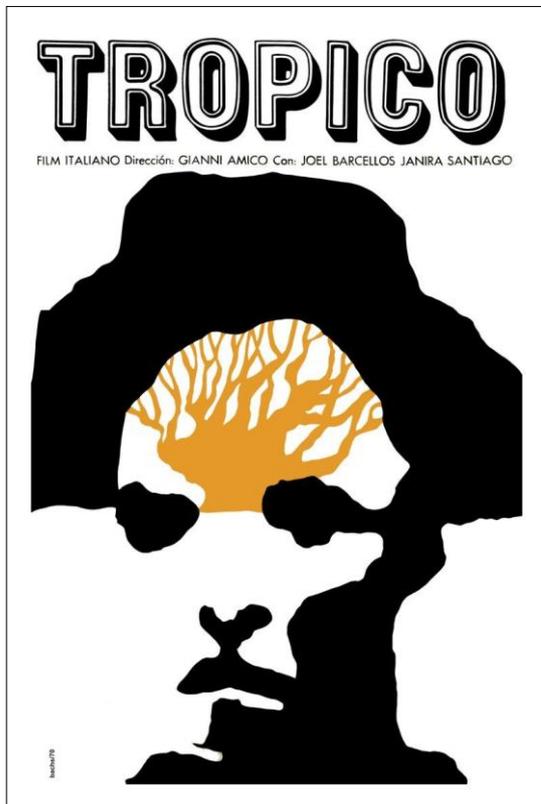
Ils vont à l'encontre de la nature même du cinéma et commettent ainsi une grave erreur.

Quand, à la fin de *Chantons sous la pluie* (*Singin' in the Rain*, 1952), Gene Kelly et Donald O'Connor montrent la star doublée par la chanteuse cachée derrière un rideau et que l'imposture est démasquée, le public se met à rire éperdument. C'est ce rire final qui serait indispensable, de la part des Italiens, pour mettre fin à ce mensonge.

Les textes suivants, tirés de conversations avec différents réalisateurs, ne veulent pas se contenter de lancer simplement un débat sur le doublage, mais souhaitent déclencher une lutte concrète : refus des contrats qui privent les réalisateurs de leurs droits sur leurs films, refus du doublage (même à l'étranger et à la télévision), détermination à tourner uniquement en prise directe...

Elias Chaluja

Gianni Amico



Tropici [1968] est le premier film brésilien tourné en prise de son directe. Comment en es-tu venu au son direct ? Pourquoi penses-tu que c'est préférable ?

C'est le premier film tourné en brésilien en son direct, mais ce n'est pas un film brésilien... Il y a déjà eu un film en son direct au Brésil, celui de [Arnaldo] Jabor, *A Opinião pública* [1967], un film-enquête. C'est du cinéma-vérité, à base d'entretiens, je ne sais pas si vous le connaissez, il a été présenté au festival de Pesaro². *Tropici* est le premier film de fiction en son direct. Depuis, je crois qu'il n'y a qu'*Antonio Das Mortes* [*O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*, Glauber Rocha, 1969] qui ait été filmé comme ça. Par ailleurs, en Italie non plus, il n'y en a pas eu

tant que ça... des bouts de films de Rossellini, celui d'Adriano Aprà, ceux de Bernardo [Bertolucci]... Personnellement, je suis arrivé assez naturellement à la prise de son directe, ça m'a semblé la seule solution possible, au moment du tournage. C'était surtout une affaire de conviction. Et puis, j'avais aussi une raison bien particulière : filmer en son direct, c'était pour moi le seul moyen d'avoir une version portugaise du film. Sans ça, je me serais retrouvé avec un film dialogué en italien, parce que je n'aurais pas pu faire une version portugaise à Rome. Et je tenais absolument à avoir une copie en portugais, pour garder le bilinguisme, les dialogues en portugais d'une part, les commentaires des parties documentaires en italien de l'autre. C'est pour ça que le film a été tourné en son direct : pour avoir les dialogues en portugais dans le film, sinon, ça aurait été impossible. Outre le fait que, comme pour la quasi-totalité de mes films, le son direct me semblait indispensable.

² Depuis 1964, la Mostra internazionale del Nuovo Cinema di Pesaro est un festival international consacré aux premiers films.

Comment se fait-il que Tropicci ait été diffusé à la télévision italienne en version doublée ?

Je ne me suis même pas posé la question, tellement il était évident que, s'il passait à la télévision italienne, il serait doublé.

Mais je suis très contrarié d'avoir dû le faire. Doubler un film comme ça, c'est vraiment le tuer. En même temps, il faut bien faire des compromis. On sait a priori que pour être diffusé, le film devra être doublé... Par ailleurs, il me semblerait absurde de demander à une chaîne de télévision ce que le cinéma n'offre pas encore. En Italie, il est impossible de voir des films sous-titrés en salles, alors comment exiger ça de la télévision ? Cela pourrait se faire dans des pays où on a l'habitude des sous-titres, où le public les accepte. Moi, je trouve que ce serait bien, mais d'un point de vue pratique, ce n'est pas envisageable.

Je sais, par exemple, que Jean-Marie [Straub] a eu des problèmes avec son film. Je comprends tout à fait son choix, je suis même assez d'accord avec lui, mais je suis persuadé que le public rejetterait la version originale. Par exemple, j'étais opposé à ce que *Le Dieu noir et le Diable blond* [*Deus e o Diabo na Terra do Sol*, Glauber Rocha, 1964] passe en version sous-titrée, parce que ça l'a privé d'un public qu'il aurait pu tout à fait toucher... Bien sûr que le public du Nuovo Olimpia n'a rien contre les sous-titres, mais il ne faut pas oublier qu'au Nuovo Olimpia, le film ne passera qu'un jour ou deux, après avoir été très mal accueilli à sa sortie au Salone Margherita ou au Mignon, où il est sorti³. Si on veut vraiment poser le problème, il ne faut pas hésiter à dire que seuls les films très populaires peuvent sortir en version sous-titrée, les films qui font de grosses recettes, les films avec de grandes stars, etc., qui peuvent imposer au public le goût de la version originale. Mais faire cette expérience sur un film déjà difficile, c'est signer son arrêt de mort.

À ton avis, comment en est-on arrivé, en Italie, à ce que tous les films, italiens ou étrangers, soient systématiquement postsynchronisés ou doublés ?

Honnêtement, je ne sais pas comment ça s'est imposé historiquement. Je sais que les films italiens, jusqu'à une certaine époque, étaient tournés en son direct... je pense que c'est le doublage des films étrangers qui a introduit la pratique de la postsynchronisation pour les films italiens. Le perfectionnement de la technique du doublage, pour les films étrangers, a fait découvrir qu'on pouvait aussi doubler

³ Le Nuovo Olimpia, le Salone Margherita et le Mignon étaient trois salles de cinéma de Rome. Le Salone Margherita est aujourd'hui un théâtre présentant des spectacles musicaux, tandis que le Nuovo Olimpia et le Mignon sont toujours des cinémas.

les films italiens. Je pense que c'est aussi beaucoup lié aux acteurs non professionnels qu'on a employés après la guerre. Dans les années 1930 à 1935, on filmait en son direct. Jusqu'à quand, je ne saurais pas dire, mais j'ai souvent parlé avec des ingénieurs du son âgés qui ont fait des films en son direct. Je pense que, jusqu'au début de la guerre, la majorité des films italiens étaient tournés en son direct.

As-tu des arguments contre le doublage ou la postsynchronisation, et lesquels ?

Je n'y suis pas farouchement opposé. Pour les films étrangers, oui, je trouve que c'est monstrueux de les doubler parce qu'on se trouve vraiment face à un autre film. Sans parler de ceux, aujourd'hui connus de tous, dont les dialogues ont été changés (ce qui, à mon avis, arrive sur tous les films, à ceci près qu'on s'en rend compte sur un film de Godard, mais pas forcément sur un film de Minnelli). On ne change pas seulement la langue, on change aussi le son, les intonations. C'est tout le matériau sonore du film qui est modifié. C'est pour ça que je dis que c'est monstrueux. Pour ce qui est des films italiens, en revanche, ça dépend des cas. Par exemple, Fellini fait des films pour lesquels la postsynchronisation est très importante. Une part importante de sa créativité se développe à ce stade-là. Par exemple, j'ai vu la version originale en son direct de *La Dolce Vita*, et tous ceux qui l'ont vue ont gardé le souvenir d'un film absolument fascinant, justement du fait de la présence de toutes ces langues, italien, français, anglais, qui se mêlent avec bonheur. Mais quand on voit un film de Fellini, peut-être même aussi de Visconti, on se rend compte que la postsynchronisation pour eux est un moment important, où le film est littéralement recréé. En revanche, chez certains réalisateurs, comme Olmi, il est vraiment dommage qu'ils ne puissent pas tourner en son direct. Ils ne le font pas pour des raisons essentiellement techniques et financières, mais il est clair qu'Olmi devrait tourner en son direct. Pour toutes ces raisons, je ne pense pas qu'on puisse généraliser, il faut traiter au cas par cas. Une chose est sûre, je suis résolument contre le doublage des films étrangers : qu'ils soient postsynchronisés ou filmés en son direct dans leur langue d'origine, je pense qu'il faut laisser au film son intégrité sonore.

Mon film *L'inchiesta* [téléfilm, 1971], je l'ai tourné en son direct, en prenant des risques assez importants. Des trois acteurs principaux, deux sont étrangers : Anne Wiazemsky et Joel Barcelos. Je les ai fait jouer tous les deux en italien. Mais avec deux personnages étrangers dans un film, dont on ne sait pas bien d'où ils sont – elle est française, et lui sud-américain –, il a fallu trouver une solution dans le scénario, parce que je tenais à la fois à ces deux acteurs et au son direct. C'est pour ça que le film a été pensé en fonction du son. Par la suite, j'ai postsynchronisé trois ou quatre séquences, l'une parce qu'il y a un long plan-séquence de cinq minutes avec beaucoup de dialogues et Anne a eu beaucoup de

mal, elle n'arrivait pas à mémoriser les répliques, elle se trompait dans son texte, elle n'y arrivait pas... et l'autre séquence, parce que le son direct ne me plaisait pas. Il me semble qu'en ce moment, depuis la lettre de Jean-Marie, dans *Filmcritica*, il y a un peu d'exagération. J'ai toujours fait des films en son direct et je continuerai à en faire, mais je ne partage pas cette position jusqu'au bout. Quand on dit que le cinéma américain, par exemple, est un cinéma en son direct, ce n'est pas vrai. Dans les films hollywoodiens, la bande-son est en partie en son direct, et en partie postsynchronisée, parce qu'il n'est pas toujours possible de faire du son direct, surtout comme le font les Américains, un son absolument limpide, tellement limpide qu'on le dirait sorti d'une salle de postsynchro (pas comme le son des films de Godard, où on entend toutes sortes de bruits, etc.). En somme, il me semble qu'on doit respecter la valeur du son d'un film, qu'il soit le fruit d'une prise de son directe, d'un mélange de son direct et de postsynchro... ou encore de postsynchro seule. Cela relève de la liberté du réalisateur.

Je ne vois pas au nom de quoi on devrait obliger un réalisateur à faire des films en son direct, alors qu'il préfère la postsynchronisation, si c'est la voie qu'il a choisie. Pourquoi ?

C'est comme si on disait que tous les films devraient être filmés avec le même type d'objectif. Pourquoi ?

Pour moi, il faut respecter le travail de l'auteur sur le son. Et c'est pour ça que je suis contre le doublage des films étrangers en italien. Mais en même temps, je ne suis pas scandalisé par un réalisateur qui ne tourne pas en son direct. Pour reprendre le cas d'Olmi, je peux très bien aller voir un de ses films et me dire : dommage qu'il n'ait pas été tourné en son direct. Que fait Olmi ? Il essaie d'obtenir des effets de son direct après coup, en rajoutant des bruits, etc. Mais il n'y arrive pas, parce que c'est impossible, techniquement. Mais quand je vois un film de Bolognini, il ne me vient jamais à l'idée que le film aurait pu être différent s'il avait été fait en son direct.

Oui, si Bolognini utilisait le son direct, il ferait bien plus qu'une opération esthétique, ce serait un choix éthique...

Bien sûr, le cinéma de Bolognini est esthétisant, ça ne fait pas de doute... mais quand je vais voir un film de lui, je ne me dis jamais que, si ce film était tourné en son direct, il serait différent. Il me dérangerait de la même manière, parce que ce qui me dérange, c'est sa conception même du cinéma. Le son direct n'y changerait rien. Si Bolognini aime travailler comme ça, pourquoi pas ? Moi, je suis favorable au son direct, mais en même temps, je ne pense pas que cela doive devenir un impératif, une recette à imposer à tous les films. Sans compter que les films en son direct ne le sont jamais totalement. Cela vaut pour *Tropici*, pour les films de Ber-

nardo que j'ai suivis d'un peu plus près. Même quand les films sont en son direct, il y a aussi souvent des passages postsynchronisés. Des sons enregistrés à vide⁴ et puis insérés dans un second temps, au moment du mixage. Il y a toujours un travail sur le son. Pas forcément de doublage mais de postsynchronisation de répliques enregistrées à vide sur le lieu du tournage. Dans tous les cas, il y a toujours une manipulation du son. Je crois que c'est même le cas dans les films de Godard, qui fait un gros travail sur le son, à partir de la prise de son directe qui n'est pas traitée de façon naturaliste.

Il y a cinq jours, par exemple, j'ai vu à New York le dernier film de Minnelli, *Say it With Music*⁵, et j'ai été particulièrement attentif à ces problèmes de son. Vraiment, c'est assez curieux, parce qu'à l'intérieur d'une même séquence, il y a des plans en prise de son directe et d'autres où le son est postsynchronisé. Les personnages marchent et on n'entend pas le bruit de leurs pas, uniquement leurs voix bien propres, et puis, le plan d'après, un personnage s'assoit et on a le bruit typique de la prise de son directe... le froissement de l'imperméable. C'est donc qu'il y a un travail sur le son, dans les divers plans, et le résultat donne une unité extraordinaire, et ça, je pense que c'est dû au talent des techniciens.

C'est un fait que le cinéma italien, pendant vingt ans, n'a pas accordé la moindre importance à la composante sonore, en-dehors de la musique qui a toujours été utilisée de façon plus ou moins juste... Pendant des années, le cinéma italien a méprisé la bande-son, et c'est un tort. Mais pour moi, ce n'est pas une raison pour faire du son direct l'unique possibilité. Un film peut tout à fait être doublé, re-doublé... le tout étant de prendre conscience qu'un film n'est pas fait seulement d'images, mais aussi de sons. C'est ça, l'aspect le plus important. Le son direct est une voie possible, mais ce n'est pas la seule.

Penses-tu que le sous-titrage puisse être une bonne solution pour les films étrangers ?

Absolument, et d'ailleurs c'est la seule qui existe, à ce jour. Si tu exclus les sous-titres, il reste la solution de la traduction simultanée, qui empêche d'entendre le son du film. Il n'existe pas d'autre possibilité, matériellement. Il se peut qu'on en invente une, à terme, mais pour le moment, il n'y en a pas. Pour l'instant, il existe des possibilités de sous-titrage intéressantes, sur des microfilms projetés sous l'écran. La qualité de la photographie est meilleure, mais ça reste un sous-titre...

⁴ Sons enregistrés indépendamment de toute prise de vues.

⁵ Il s'agit vraisemblablement de *Melinda (On a Clear Day You Can See Forever)*, Vincente Minnelli, 1970).

Carmelo Bene

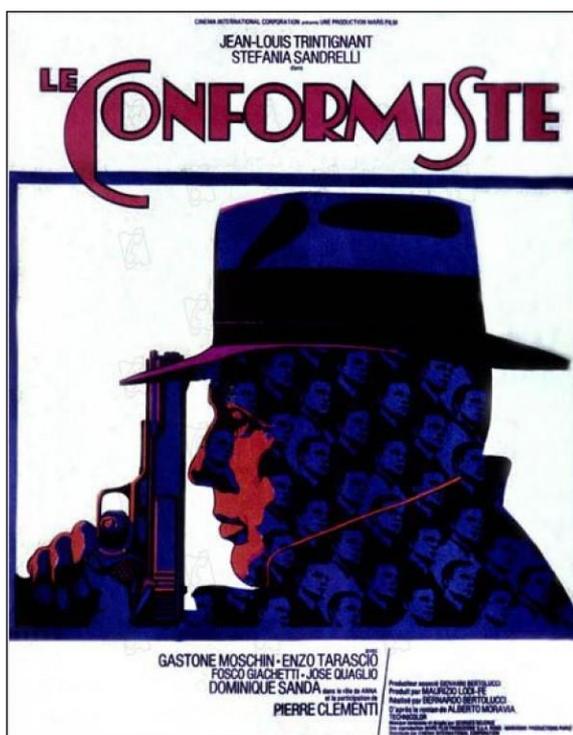
Votre prochain film, pensez-vous le tourner en son direct ou bien allez-vous privilégier la postsynchronisation, si prise en Italie ?

Je n'en ai aucune idée. Si ça se trouve, ce sera un muet.

Bernardo Bertolucci

Le Conformiste [Il Conformista, 1970] n'a pas été tourné en son direct, en raison des problèmes linguistiques liés à [Jean-Louis] Trintignant...

À cause de la pluralité de langues, oui. À cause de la nature malheureusement coûteuse du film, qui a nécessité la présence d'acteurs rentables, d'où des acteurs étrangers, d'où Trintignant, d'où les problèmes de langue. Mais *enfin*^{*6}, Trintignant valait bien ce sacrifice. *Dommage*^{*} pour la version italienne. Le public accepte le doublage, tant pis pour lui. Un grand acteur méritait bien un grand compromis : la faute m'incombe entièrement, à moi et à ma faiblesse.



En tout état de cause, une langue déformée par un accent n'est-elle pas préférable à la fausse perfection d'un doublage ?

C'est le choix que j'ai fait dans *Partner* (1968). Dans le scénario, le personnage principal était italien, professeur de théâtre. À partir du moment où j'ai choisi [Pierre] Clémenti, j'ai transformé le rôle en un professeur de théâtre français vivant à Rome.

⁶ Les mots en italiques suivis d'un astérisque sont en français dans le texte.

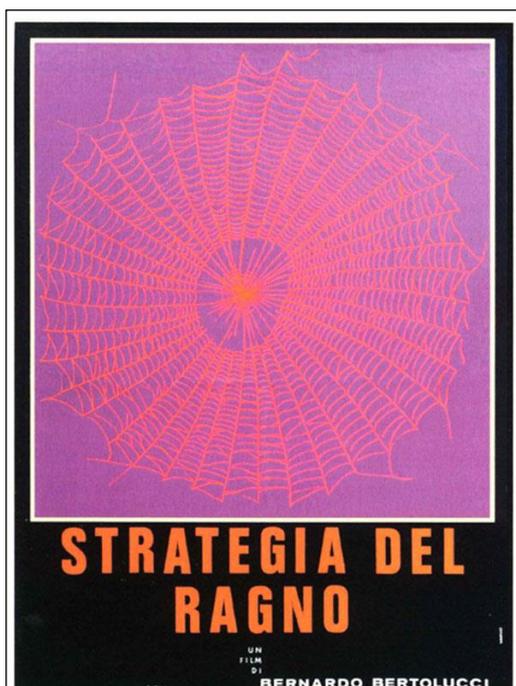
La version originale de *Partner* est mixte, bilingue, comme les contrebandiers qui vivent aux frontières. Celle qui sort à Paris en ce moment comporte 70 % de français et 30 % d'italien.

Ce n'était pas possible dans *Le Conformiste*, puisque le protagoniste était un véritable Romain de naissance. Ou alors, il aurait fallu renoncer à cette part d'illusion qui est la clé du film. *Le Conformiste* est centré sur l'illusion. Dans un autre film, j'aurais pu me servir de cette contradiction. J'aurais pu dire que Marcello était né à Rome, avait vécu dans le quartier du Parioli et étudié au lycée Tasso, et j'aurais pu tourner en son direct, en faisant parler Trintignant dans son italien à lui, c'est-à-dire avec un bon niveau de langue, mais aussi un accent français prononcé. J'aurais pu avoir recours à ces artifices, mais pas pour *Le Conformiste*. Là, je veux que la personne qui voit le film ne soit pas distraite par ce genre de considérations. Le spectateur doit suivre l'intrigue. Un son direct, dans ce cas précis, aurait été un facteur de distraction, comme l'une de ces opérations terroristes que j'ai déjà menées dans *Partner*, par exemple.

Dans La Stratégie de l'araignée [Strategia del ragno, 1970], il semble y avoir un soin particulier apporté au son (en prise directe, la voix des anciens : le présent ; la voix de l'enfant : le passé), qui devient presque le porte-voix de l'inconscient...

J'ai tourné en son direct avant tout pour conserver l'amitié de [Jean-Marie] Straub. Postsynchroniser le film aurait entraîné une rupture avec mon ami, alors voilà. Ça, c'est la raison numéro un, parce que je n'avais pas tellement envie de me disputer avec lui. Deuxièmement, c'est un film dialectal. C'est impossible de recréer en postsynchronisation l'authenticité du dialecte. Troisièmement, en tournant en son direct, on élimine une étape détestable dans la réalisation d'un film, celle de l'enregistrement. C'est une période horrible, j'en ressors... Il y a quinze jours, je suis ressorti anéanti de la postsynchronisation du *Conformiste* parce que c'est le seul moment de la fabrication d'un film où le hasard n'existe pas. On reste sur une phrase tant qu'elle n'est pas bien dite. On la répète huit cents fois, il n'y a plus de hasard, l'aléatoire n'entre plus du tout en ligne de compte.

Par ailleurs, j'avais déjà l'idée avant de commencer... Dans *La Stratégie de l'araignée*, je savais qu'il y aurait une nette opposition entre le son et l'image. Alors je recherchais un son un peu brut, qui évoluerait à l'intérieur d'images très léchées, à l'opposé du son. C'est du direct, et le son direct, aujourd'hui, c'est un son brut. J'aimais bien ce contraste, cette différence entre le son et l'image.



Si La Stratégie de l'araignée est présentée à l'étranger, les problèmes habituels du doublage se poseront. Ce sera particulièrement compliqué puisqu'il s'agit d'un film avec un son en prise directe. Outre le compromis acceptable des sous-titres (les termes « compromis acceptable » pour qualifier le sous-titrage étant de Gianna Mingrone et de Sebastian Schadhauer), quelle pourrait être la solution nouvelle, concrète et décisive à ce problème ?

Vous êtes fous, ma parole. Les sous-titres sont sublimes... Il faut les assumer, les sous-titres. Mais, je ne me suis pas posé la question, à vrai dire. Je ne pense pas que le film sera doublé. Il sera uniquement sous-titré.

Avez-vous déjà préparé les sous-titres ?

Non, parce que je ne sais pas qui... Je ne m'en occuperai pas, je laisserai faire. Ceux qui achèteront le film feront faire leurs propres sous-titres, ils écriront ce qu'ils voudront. Alors, méfiez-vous.

Pour Othon [Danièle Huillet et Jean-Marie Straub, 1969], Straub a déjà supervisé le sous-titrage en italien, en allemand, en anglais...

Oui, mais moi, je ne suis pas fétichiste, donc je n'arrive pas à... Je viens de faire ce film, j'en ferai encore une quarantaine, je ne vais pas m'arracher les cheveux pour chacun d'entre eux. Il faut avoir un rapport normal avec les films, comme celui que l'on a avec les gens. Si vous... Si je traitais ma femme Paola ou si elle me traitait comme Jean-Marie traite ses films, on deviendrait fous au bout de trois mois. Il faut avoir des rapports sereins. Si je peux, je relirai les sous-titres de *La Stratégie de l'araignée* quand ils seront faits, mais si je n'ai pas le temps ou si je suis occupé à autre chose, je ne les relirai pas. Sans vouloir vous choquer, je suis sûr qu'ils les feront sans doute bien mieux que moi. Et puis ça m'embêterait d'être là, à faire des sous-titres. Je veux bien les vérifier. Mais en allemand, comment faire ? Je ne sais pas. Je demanderai à Straub.

Marco Ferreri

Avez-vous déjà tourné avec un son en prise directe ? Ne pensez-vous pas que l'expérience du direct soit importante ?

Je n'ai pas tourné en son direct. J'ai toujours fait sans, et ça ne me dérange pas le moins du monde. Ce ne sont là que les conclusions d'un groupe de mandarins. Qu'est-ce que ça veut dire ? « On le fait en son direct, on va faire un film avec un son en prise directe. » Ça n'a aucune importance, on ne postsynchronisera pas les films...

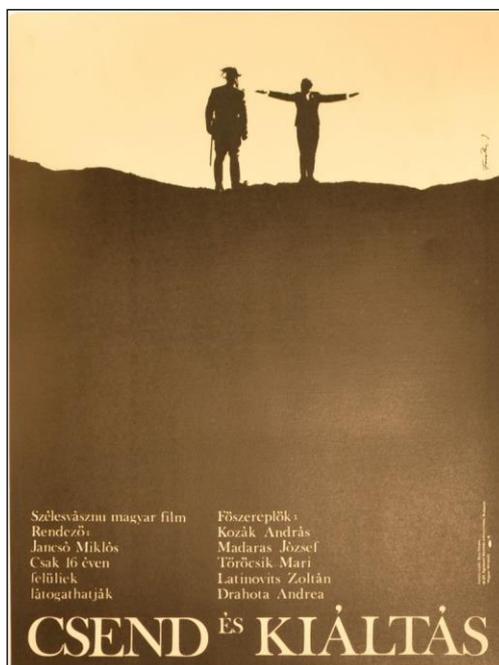
Aujourd'hui, en Italie, la postsynchronisation est une véritable industrie...

Oh, demain, il y aura l'industrie du son direct. On peut aussi postsynchroniser un film sans passer par une société de doublage. L'équipe du tournage peut s'en charger. Pour moi, le cinéma est une œuvre composite. Je peux tout à fait avoir besoin du visage d'un homme avec la voix d'un autre.

Miklós Jancsó

En Hongrie, tous les films étrangers sont-ils doublés, comme en Italie ?

Ça dépend. Nous, nous luttons contre le doublage des films. Cela fait dix ans que cette pratique se répand chez nous. Les distributeurs voulaient doubler tous les films étrangers, mais nous nous y sommes opposés, ce qui fait qu'environ 50 % des productions importées ont été doublées. Dieu merci, il s'agissait surtout de comédies mineures. Souvent, les films importants sont diffusés en version originale. Voilà plus ou moins l'état des lieux depuis dix ans. Avant, doubler un film était une méthode, pour ainsi dire, stalinienne. En Russie, on double les films depuis les années 1950. Pendant dix ans, tous les films étrangers ont été doublés, à l'exception de quelques-uns, que l'industrie du doublage n'était pas en mesure de traiter. Mais depuis 1956, 1958, il y a un début de protestation. Aujourd'hui, on peut voir beaucoup de films en version originale.



Empêchez-vous le doublage de vos films ?

Non. Nous sommes des fonctionnaires d'État et, quand nous avons terminé un film, il devient la propriété de l'État hongrois. C'est un organisme d'État qui s'occupe de l'exportation des films. S'ils vendent un long métrage à un acheteur qui veut le doubler, l'organisme ne s'y oppose pas. Et moi, je n'ai rien à dire.

Straub s'oppose farouchement au doublage de ses films. Il ne l'autorise pas.

C'est vraiment un autre cas de figure. Je crois qu'il fait tout tout seul. Par exemple, il produit ses propres films. Non ? Il faudrait vérifier. Projeter un film hongrois en Italie, c'est un peu une mission culturelle. Si le distributeur veut le doubler, il a carte blanche. D'ailleurs, il est très rare qu'un film hongrois soit doublé, en Italie.

Mattia Corvino⁷ va-t-il être tourné avec un son direct ?

Non. Cela fait déjà cinq ans que je ne tourne plus en son direct. Par exemple, pour mes trois derniers films, j'ai toujours fait des plans longs, des plans-séquences, des mouvements de cinq ou dix minutes, avec l'aide d'une caméra très légère. Sur le tournage, je dirige les acteurs et l'équipe*, ce qui génère beaucoup d'agitation : on crie, on discute pendant la réalisation...

C'est pour ça que je ne tourne pas en son direct. C'est peut-être moins authentique, moins humain. Mais, d'un autre côté, avec le son direct, je perdrais quelque chose pendant le tournage.

En outre, ce choix tient aussi au fait qu'il n'y a pas beaucoup de dialogues dans mes films. Il y a eu deux courts métrages réalisés sur le tournage de mes films, l'un sur *Rouges et blancs* (*Csillagosok, katonák*, 1967) et l'autre sur *Sirocco d'hiver* (*Sirokkó*, 1969). Ils montrent bien l'effervescence qui règne sur le plateau : il y a beaucoup de monde autour de la caméra, autour de moi, c'est presque un spectacle en soi. Avec cette méthode, le son direct n'est pas possible.

Si, un jour, je pouvais moi-même entrer dans le champ (en tant que réalisateur derrière la caméra), comme l'a fait Shirley Clarke dans son premier film⁸, alors là, oui, je pourrais tourner en son direct. Sur ce point, le choix dépend toujours du

⁷ Projet de film qui n'a pas abouti.

⁸ *The Connection* (1962) s'interroge sur l'interaction entre filmeur et filmé via le personnage de Jim Dunn, documentariste qui apparaît à l'image et alter ego de la réalisatrice. Voir <http://www.dvdclassik.com/critique/the-connection-clarke>

sujet et, surtout, du budget des producteurs. J'ai travaillé sur deux scénarios qui permettaient la prise de son direct, mais je n'ai pas obtenu le financement. Il s'agissait évidemment d'un thème d'actualité en Hongrie, c'était très délicat.

Que pensez-vous du doublage des films étrangers en italien, comme par exemple votre film Silence et cri [Csend és kiáltás, 1967] ?

Je ne connais pas très bien la langue italienne, alors je ne peux pas juger ce cas précis. Je n'ai vu que quelques séquences parce que je n'aime pas revoir mes films. Personnellement, je n'aime pas le doublage, je préfère la version originale. Je déteste le doublage. Je ne supporte pas les films doublés. Le grand public aime beaucoup les petites comédies mineures, les films de jeunes, les films doublés.

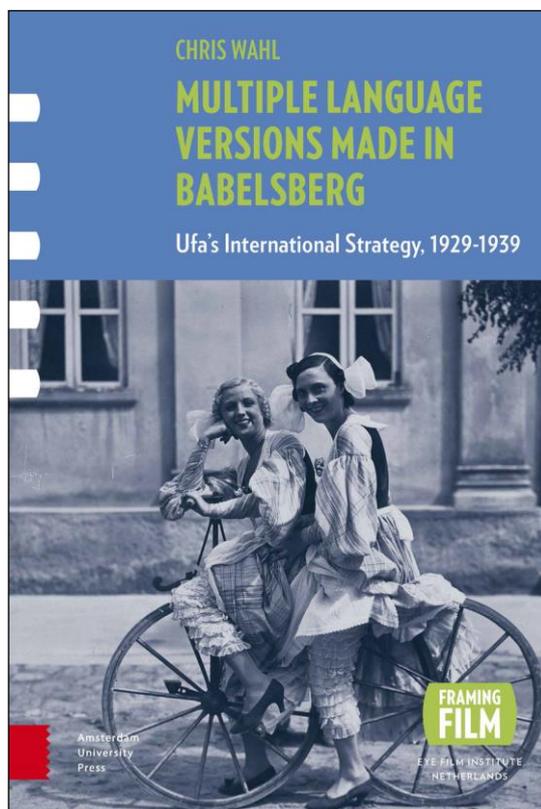
Dossier initialement paru en italien sous le titre « Sul doppiaggio » dans la revue Filmcritica, n° 208, juillet-août 1970, p. 258-274. Traduction de Perrine Dézulier, Délia D'Ammassa et Valérie Julia. Nous remercions la revue Filmcritica de nous avoir autorisés à le traduire et à le publier ici.

Notes de lecture : Le doublage dans l'Allemagne et l'Italie des années 1930

Jean-François Cornu

L'Allemagne et l'Italie sont aujourd'hui, comme l'Espagne et la France, des pays de doublage, même si la France consacre au sous-titrage une place beaucoup plus importante que les trois autres pays. Deux livres récemment parus en anglais permettent d'en savoir plus sur la naissance du doublage en Allemagne et en Italie : *Multiple Language Versions Made in Babelsberg: Ufa's International Strategy 1929-1939* de Chris Wahl et *The Politics of Dubbing: Film Censorship and State Intervention in the Translation of Cinema in Fascist Italy* de Carla Mereu Keating.

Le doublage occupe une place secondaire, mais passionnante, dans l'ouvrage de Wahl, tandis que Mereu Keating en fait son sujet principal. Les périodes étudiées par leurs auteurs se recoupent puisque l'un s'intéresse aux versions multiples produites par la grande société de production berlinoise UFA de 1929 à 1939 et l'autre à la politique linguistique italienne dans le cinéma de 1923 à 1943.



Les versions multiples et doublées en Allemagne

Multiple Language Versions Made in Babelsberg est l'édition en anglais d'un ouvrage initialement paru en allemand en 2009¹. Professeur spécialisé dans le patrimoine audiovisuel à la Filmuniversität Babelsberg Konrad Wolf à Potsdam, Chris Wahl offre avec ce livre une étude exhaustive des « versions multiples » produites et distribuées par l'UFA pendant toute la décennie des années 1930. Née avec la généralisation du cinéma parlant afin de surmonter la barrière des langues, cette pratique consistait à tourner un même film en plusieurs langues, d'où l'appellation de « versions multiples », en anglais *multi-language* ou *multi-lingual films* et en allemand *Sprachversionsfilme*. Éphémère aux USA et dans le reste de l'Europe, elle a perduré en Allemagne jusqu'à la fin des années 1930.

La structure générale de l'ouvrage s'organise en six grands chapitres abordant successivement le concept de « version » ; les versions multiples réalisées aux États-Unis et en Europe ; les versions multiples de l'UFA selon trois périodes : 1929-1932, 1933-1936, 1937-1939 ; et enfin la notion de remake, ultime chapitre qui fait pendant au premier.

Les premières expérimentations de doublage ont, en effet, eu lieu parallèlement à la stratégie des versions multiples, contrairement à ce que l'historiographie du cinéma a longtemps affirmé jusqu'à une période très récente². Il est significatif que la majeure partie des informations concernant les débuts du doublage se trouve dans le chapitre consacré aux versions multiples aux USA et en Europe.

Premiers pas du doublage en allemand

Au début du parlant, les films étrangers diffusés en Allemagne, principalement américains et français, sont majoritairement doublés selon des méthodes variées, les unes mises au point aux États-Unis, les autres en Allemagne même. Le premier film à avoir été doublé en allemand – et, d'ailleurs, dans quelque langue que ce soit – est, nous informe Wahl, *Lummo* (1930), film américain d'Herbert Brenon, avec de gros défauts de synchronisme labial, selon les comptes rendus de l'époque. Le dilemme était le suivant : soit la qualité et la fidélité du dialogue doublé au film original étaient privilégiées au détriment du synchronisme, soit

¹ Bien que daté de 2016, cette édition a paru à l'automne 2015, après avoir été annoncée par Amsterdam University Press pour le printemps 2015, mais plusieurs fois repoussée.

² Cette simultanéité mise en évidence par l'auteur corrobore mes propres recherches sur les stratégies des *major companies* américaines pour la diffusion de leurs productions parlantes sur le marché francophone (voir Jean-François Cornu, *Le doublage et le sous-titrage : histoire et esthétique*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2014, p. 29-31). Le livre de Carla Mereu Keating, recensé dans ces mêmes notes, va dans le même sens.

celui-ci était respecté à la lettre au risque de modifier profondément le sens des répliques. Pour contourner cette difficulté dans le doublage de ses propres productions, l'UFA envisagea de réaliser pour chaque film un second négatif en évitant les gros plans, de manière à simplifier le doublage en langues étrangères, stratégie qui ne semble pas avoir été durable.

Plusieurs procédés de doublage, du plus rudimentaire au plus sophistiqué, sont mis au point pour la réalisation des versions allemandes. Selon une méthode mise en œuvre dès 1930, l'acteur ou l'actrice filmé/e mime les répliques en langue étrangère dont le texte est visible hors champ. La voix d'un ou d'une autre comédien/ne parlant cette langue est enregistrée simultanément dans une cabine insonorisée. Un autre procédé, mis au point par la société Organon, adapte l'image aux nouveaux dialogues plutôt que le contraire. Deux productions UFA sont doublées en français grâce à ce système : *Au pays du sourire (Das Land des Lächelns, Max Reichman, 1930)* et *L'Attraction tragique (Schatten der Manege, Heinz Paul, 1931)*.

L'ingénieur Ludwig Czerny met au point un système suivant lequel les acteurs originaux apprennent phonétiquement leurs répliques en langue(s) étrangères(s) avant de tourner les futures versions destinées à l'exportation. Dans un second temps, les voix de comédiens locuteurs de ces langues sont synchronisées avec l'image de manière théoriquement parfaite. Cette méthode est employée aussi bien pour le doublage en allemand d'un film américain comme *The Great Gabbo* (James Cruze, 1930, avec Erich von Stroheim) que pour les versions doublées de plusieurs films allemands : *Der unsterbliche Lump* (Gustav Ucicky, 1930) et *Der weiße Teufel* (Alexander Wolkoff, 1930) en anglais ; *Quatre de l'infanterie (Westfront 1918, G. W. Pabst, 1930)* en français.

Le procédé le plus élaboré est celui mis au point par Carl Robert Blum en 1930. Pour l'enregistrement des dialogues doublés, les comédiens regardent plusieurs fois la scène à interpréter, puis disent leurs répliques en suivant attentivement le texte qui défile sur une bande : des repères leur permettent de parvenir au meilleur synchronisme possible. Baptisé *Rhythmographie*, ce procédé est employé en 1930-1931 par la succursale allemande d'Universal pour le doublage en allemand de certaines des productions américaines de la maison-mère, ainsi qu'à Paris pour le doublage en français de films allemands, à partir de 1931³.

Après ce petit panorama des premières méthodes de doublage, Chris Wahl précise très utilement qu'à l'instar d'autres pays européens comme la France et l'Italie, l'Allemagne légifère sur la diffusion des versions doublées à l'intérieur de ses frontières et impose, à partir de juillet 1932, que tout doublage soit réalisé sur

³ D'après mes propres recherches, ce procédé ne semble pas avoir connu un avenir durable en Allemagne. Commercialisé en France sous le nom de « Rythmographie », il a donné naissance au terme générique de « bande rythmo » qui désigne une méthode toujours employée aujourd'hui dans ce pays.

son territoire. L'auteur indique également que l'attitude de l'époque voit dans le doublage une manière d'adapter les films à la mentalité allemande, phénomène que l'on trouve également en Italie et en France⁴. Il en donne un exemple probant avec une scène révélatrice du doublage allemand de *La Reine Christine* (*Queen Christina*, Rouben Mamoulian, 1933).

Simultanéité des versions multiples et doublées

Les *majors* américaines qui s'étaient lancées dans une stratégie de production multilingue avaient expérimenté la solution du doublage. De même en Allemagne, comme le montre très clairement Wahl, l'UFA a opté simultanément pour les deux solutions, bien que les versions multiples aient été privilégiées et, surtout, beaucoup plus longuement qu'aux États-Unis (où cette pratique s'est achevée dès 1931). Rien que pour la période 1931-1935, plus de la moitié des films UFA étaient des versions multiples, destinées majoritairement au marché français.

Dans sa passionnante étude esthétique des versions multiples de l'UFA⁵, l'auteur indique que la politique de cette société se distinguait de celle des studios hollywoodiens par le choix de comédiens « rentables » au box-office et acceptables culturellement par les spectateurs de France et de Grande-Bretagne, ses principaux débouchés à l'étranger. En outre, il fallait que ces acteurs soient à la hauteur des comédiens allemands de la version « originale », tandis que les studios hollywoodiens cherchaient avant tout des acteurs ayant une bonne diction en français.

Dans la filmographie très complète (en fin d'ouvrage) des versions multiples produites par l'UFA de 1929 à 1939, on relève notamment les noms de comédiens français ayant aussi participé à des versions doublées pendant la même période : Léonce Corne, Raymond Rognoni, Daniel Mendaille, Marcel Duhamel et Jean Rozenberg⁶. L'UFA fit d'ailleurs doubler certains de ses films en France, dans les studios de Paramount à Joinville. La plupart des pages consacrées au doublage par Wahl apportent des preuves supplémentaires de l'imbrication des deux stratégies en Allemagne, comme à Hollywood : la participation de plusieurs comédiens aux deux types de versions en est une.

⁴ Voir l'ouvrage de Carla Mereu Keating recensé ici et mon propre livre, *Le doublage et le sous-titrage*.

⁵ Voir la section « Global Understanding and Local Appeal » (chapitre 3, p. 149-168) et, en particulier, la sous-partie consacrée aux acteurs (« Cast », p. 156-163).

⁶ Rozenberg était comédien et directeur artistique pour le doublage de films allemands par la société Rythmographie à Paris. Tous les acteurs cités ici ont contribué au développement du doublage en France (voir *Le doublage et le sous-titrage : histoire et esthétique*, ch. V et VI, en particulier p. 145-185).

Balbutiements du sous-titrage en Europe

Par ailleurs, cet ouvrage donne quelques informations éparses sur l'intérêt commercial variable du sous-titrage au début du parlant. Par exemple, au début de 1930, Fox avait connu des expériences malheureuses avec des versions de ses films sous-titrées en allemand et en tchèque et s'était résigné, dans les premiers temps, à distribuer ses premiers films parlants sans les dialogues en anglais (en version muette accompagnée de musique). Les productions françaises et les versions tournées en français par l'UFA étaient distribuées en versions sous-titrées dans des pays entretenant de bonnes relations avec la France, comme la Pologne, la Tchécoslovaquie, la Serbie, la Roumanie et la Bulgarie. Dans le cas du film de Robert Siodmak *Stürme der Leidenschaft* (1932), un accord entre l'UFA et Gaumont-British, distributeur du film en Grande-Bretagne, stipulait que ce dernier avait la charge de faire sous-titrer le film en anglais et qu'il était interdit de le doubler, comme d'autres productions UFA distribuées par cette société. Ce même film fut également sous-titré pour son exploitation à New York.

Les versions multiples, une forme de traduction cinématographique

Multiple Language Versions Made in Babelsberg constitue, sans aucun doute, une somme et une référence sur le sujet des versions multilingues produites en Allemagne. On pourra déplorer quelques défauts davantage dus à l'éditeur qu'à son auteur. Ainsi, l'adoption de l'anglais américain ne se justifie pas de la part d'un éditeur néerlandais publiant en Europe un livre initialement paru en allemand. Les très abondantes notes de fin de texte ne sont pas toujours précises : par exemple, les numéros de page sont souvent manquants dans les références de périodiques du début des années 1930 (leur présence faciliterait la tâche des chercheurs). À propos des premières versions doublées réalisées par Paramount à Joinville en 1931 et de l'arrêt des versions multiples par ce studio en 1932, la seule référence donnée est « Barnier, 122 » sans autre indication (p. 293, note 251), alors que deux ouvrages de cet auteur figurent dans la bibliographie⁷.

Si Wahl surprend le lecteur averti quand il affirme, sans autre précision ni référence, que la technique du doublage existait en Allemagne dès 1929 (bas de la p. 41), il est passionnant dans un développement sur les voix et les accents dans les versions doublées, considérées du point de vue des spectateurs allemands. De même quand il souligne, en citant le périodique *Film-Kurier*, que, dès 1935, le doublage avait fait en Allemagne des progrès tels que la plupart des spectateurs

⁷ Vérification faite, cette information ne figure à la page indiquée dans aucun des deux ouvrages en question (Martin Barnier, *Des films français made in Hollywood*, Paris, L'Harmattan, 2004 et *En route vers le parlant. Histoire d'une évolution technologique, économique et esthétique du cinéma [1926-1934]*, Liège, CEFAL, 2002).

n'avaient pas conscience que les versions doublées n'étaient pas les films originaux (p. 138).

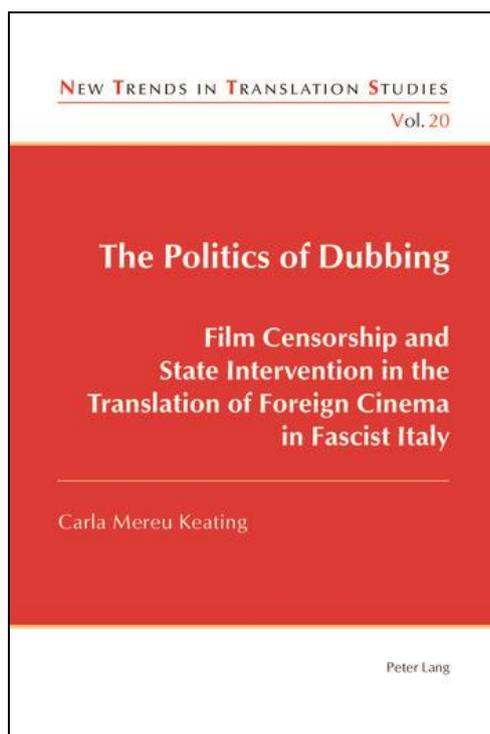
Plus généralement, l'un des grands points forts de cette étude est la manière dont Chris Wahl souligne que les participants aux versions multiples effectuaient, en changeant de langue, une traduction non seulement linguistique, mais artistique d'un film. Il considère que ces versions relèvent pleinement d'une forme de traduction cinématographique. Étant donné l'imbrication des versions doublées avec la production des versions multiples à l'UFA, on peut affirmer de la même manière que le doublage est tout autant une forme de traduction qui ne se limite pas à la dimension linguistique.

Le doublage dans l'Italie fasciste

Tout cinéphile sait combien l'Italie est célèbre pour son goût de la postsynchronisation, tant de ses propres productions que des films étrangers via le doublage. Avec *The Politics of Dubbing*, paru en 2016, Carla Mereu Keating dresse un tableau passionnant de la politique linguistique italienne vis-à-vis du cinéma, à l'époque du muet et au début du parlant, sous le régime fasciste.

L'ouvrage s'articule selon cinq grands chapitres qui rendent compte des prescriptions politiques quant à l'usage de l'italien dans les films muets et les premiers parlants, de l'interventionnisme du régime fasciste dans le doublage des films étrangers, de la censure non officielle et, enfin, des débats suscités par le doublage dans les revues cinéphiles.

Chercheuse italienne travaillant en Angleterre, Carla Mereu Keating s'est inspirée des travaux des historiens du cinéma Mario Quargnolo et Sergio Raffaelli, pionniers en la matière. Dès 1967, Quargnolo avait été le premier critique de cinéma à s'intéresser aux versions multiples et aux films doublés en italien du début des années 1930. Grâce à la consultation d'une masse impressionnante d'articles de la presse cinématographique italienne et américaine, de plus de 13 000 décisions des comités de censure italienne de 1923 à 1943 et de documents et films conservés à Los Angeles, l'auteure contribue grandement, par ses propres recherches, à enrichir les connaissances factuelles et historiques sur le sujet. Il s'agit pour elle de comprendre et d'expliquer pourquoi l'Italie est devenue un pays de doublage.



Mereu Keating dégage quatre moments cruciaux dans la manière dont s'est établie la politique officielle concernant la présence des langues étrangères dans les salles de cinéma italiennes : 1913-1914, création de la censure cinématographique ; 1923-1924, consolidation de la censure par le régime fasciste ; 1929, suppression des langues étrangères dans les films nouvellement parlants ; 1933-1934, imposition et « nationalisation » du doublage, envisagé comme moyen de défense de la production nationale.

Adapter le cinéma étranger à la culture italienne

Avant d'en venir au développement du doublage en Italie, l'auteure dresse un panorama historique de l'attitude italienne vis-à-vis des langues étrangères au temps du muet. Dès 1910, l'importante maison de production Cines propose ses films avec des intertitres en sept langues différentes pour l'exportation. En revanche, pour l'exploitation des films étrangers sur le marché italien, il est alors d'usage d'éliminer tout caractère étranger, que ce soit dans les intertitres ou dans les images. Les distributeurs de l'époque n'ayant recours à aucun traducteur professionnel, les intertitres sont « traduits » de manière erronée, quand ils ne sont pas purement et simplement supprimés.

Ces suppressions s'accompagnent de coupes dans l'image, à tel point que, dans les années 1920, le critique de cinéma et traducteur Guglielmo Giannini qualifie la traduction des films de *riduzione* (réduction) et considère qu'elle consiste à

adapter les films étrangers au goût italien. Il estime même légitime le droit du traducteur à interpréter le texte et à le manipuler, que ce soit à travers des choix de vocabulaire ou des modifications dans l'intrigue.

Naissance du doublage en italien

C'est dans ce contexte que les premiers films parlants arrivent en Italie à la toute fin des années 1920, d'abord en provenance des États-Unis. Afin de surmonter le problème linguistique nouveau que pose la parole pour la diffusion internationale des films, les principales *major companies* hollywoodiennes – Paramount, Fox et MGM – s'engagent dans la production de versions multiples et les premières expérimentations de doublage. L'un des apports notables de l'étude de Mereu Keating est de montrer à quel point ces deux stratégies sont simultanées et non consécutives. Elle contribue ainsi de manière cruciale à compléter le tableau des stratégies de ceux des studios hollywoodiens qui avaient misé à la fois sur les versions multiples et sur le doublage, comme le montre Wahl dans son propre ouvrage.

Les premiers essais de doublage en italien sont réalisés à Hollywood par Fox à l'été 1930, puis par MGM début 1931. De son côté, Paramount double en italien quelques-unes de ses productions dans ses studios parisiens de Joinville à partir de la fin de 1931, mais pendant quelques mois seulement.

À Rome, c'est l'importante maison de production Cines-Pittaluga qui, au second semestre de 1931, commence à réaliser les premières versions doublées en italien dans ses studios, entièrement rénovés l'année précédente. Grâce à la consultation de la presse italienne de l'époque, l'auteure a pu compléter les informations réunies dans les années 1980 par Quargnolo, pour lequel les débuts du doublage à Rome dataient de 1932.

Au tournant des années 1932-1933, Fox et MGM transfèrent leurs activités de doublage à Rome où elles bâtissent leurs propres studios, ceux de MGM étant considérés comme les plus grands et les mieux organisés. Mereu Keating ne dit rien toutefois des méthodes utilisées pour l'enregistrement, faute d'informations vraisemblablement. Ce qui est certain, c'est que ces deux *majors* ont d'emblée opté pour le doublage, le sous-titrage n'ayant jamais vraiment été envisagé pour la diffusion de leurs films en Italie.

D'ailleurs, l'exploitation des versions originales n'était pas encouragée par le régime fasciste. Pour voir des films dans leur langue d'origine, il fallait se rendre au cinéma romain La Quirinetta, inauguré fin 1935, lequel, en réalité, ne servait que de « soupape de sécurité » pour le public restreint de spectateurs qui n'aimaient pas le doublage. Certains critiques dénigrèrent même le sous-titrage,

le qualifiant de remède imparfait et snob, et n’y voyant que le triomphe du goût bourgeois⁸.

Selon l’auteure, les raisons du recours au doublage sont liées à l’important illettrisme qui touchait à l’époque la population italienne et à la diffusion dans tout le pays d’un italien standardisé. Mais il s’agissait aussi de rétablir le synchronisme entre image et parole, en mettant fin à la pratique consistant à réduire les premiers films parlants étrangers à l’état de films muets intertitrés.

Le doublage, une arme idéologique

L’adoption du doublage s’inscrit dans la politique du régime fasciste à l’égard des langues étrangères et de la promotion d’une langue italienne – dans sa variante toscano-romaine – la plus homogène possible. L’État cherche à « préserver » ses citoyens de l’influence des langues étrangères et à décourager les Américains de réaliser des films en italien, sous la forme de versions multiples ou doublées. Trois attitudes président, selon l’auteure, à la standardisation de la langue : l’hostilité à l’encontre des dialectes, l’opposition à la pratique des langues minoritaires et la réaction contre toute intrusion étrangère. Comme le résume Carla Mereu Keating, les mesures linguistiques fascistes sont expressément politiques et visent à l’unification nationale (p. 63).

Le rejet des dialectes et des accents régionaux est encore plus marqué dans les versions doublées que dans les productions nationales. Il faudra attendre le tournant des années 1960-1970 pour commencer à les entendre dans des doublages italiens. Le régime fasciste cherche à effacer tout caractère linguistique étranger en rendant la bande-son des films importés identique à celles des films italiens par l’emploi du doublage et l’intervention de la censure. Comme elle l’a fait auparavant pour les intertitres traduits des films muets, l’auteure donne plusieurs exemples éclairants de dialogues censurés et modifiés, notamment ceux du film français *La Belle Équipe* de Julien Duvivier (1936). Pareilles contraintes produisent des versions italiennes peu réalistes et souvent interprétées de manière très théâtrale.

Les premiers traducteurs du doublage italien

Bien que le travail des traducteurs soit peu évoqué, faute là encore d’informations de première main disponibles, Mereu Keating dresse une liste des

⁸ Carla Mereu Keating cite le critique Giorgio Vecchietti s’exprimant dans la revue *Lo Schermo* en octobre 1936 (p. 128).

premiers traducteurs pour le doublage. La plupart exerçaient un autre métier dans le cinéma : journaliste, critique de cinéma, scénariste, traducteur d'intertitres. Toutefois, on ignore s'ils travaillaient à partir d'une traduction préalablement réalisée par des traducteurs professionnels ou directement à partir des dialogues étrangers.

Certains critiques de l'époque énoncent la manière dont les traducteurs de films doublés doivent rédiger leurs dialogues. En 1937, par exemple, Gustavo Briareo (de son vrai nom Giacomo Debenedetti) se prononce en faveur des « belles infidèles » et qualifie le traducteur de doublage de *dialoghista*, pour le distinguer du traducteur de scénario. L'année suivante, Luigi Chiarini, opposé au principe même du doublage, appelle à une traduction « impersonnelle » incitant les comédiens de doublage à ne pas chercher à imiter le jeu et l'intonation des interprètes originaux.

Quelques années auparavant, Raffaello Patuelli avait publié en 1934 une brochure dans laquelle il déplorait qu'un film doublé ne portât jamais la signature du traducteur, celui-ci étant payé à la tâche et s'efforçant de traduire autant de films que possible pour vivre. En 1934-1935, les revues de cinéma se firent également l'écho de la concurrence exagérée que se livraient les studios de doublage, provoquant la chute des tarifs. L'histoire, décidément, nous apprend que rien ne change en la matière...

La réception des premières versions doublées en italien

Malgré l'imposition politique du doublage pour la diffusion des films étrangers en Italie, ce mode de traduction des films et la façon dont il est employé sont l'objet de débats dans les revues cinéphiles de l'époque, débats auxquels Carla Mereu Keating consacre l'ensemble du dernier chapitre de son ouvrage. Les tenants du doublage prêchent généralement pour une domestication des sentiments et des actions des histoires étrangères, comme Giorgio Vecchiotti dans *Lo Schermo* en octobre 1936. Il s'agit ni plus ni moins de faire des productions étrangères des films italiens par le truchement du doublage.

La vision populiste du cinéma prônée par le régime fasciste trouve logiquement un écho dans les revues favorables au doublage. En septembre 1937, *Cinema Illustrazione* présente sur une double page « les voix du cinéma » (« Le voci del cinema »), celles de pas moins de vingt-quatre comédiens doublant en

italien les vedettes américaines, françaises et allemandes, avec leurs portraits photographiques et les noms des acteurs et actrices auxquels ils prêtent leur voix⁹.

En 1941, à l'initiative d'un jeune critique nommé Michelangelo Antonioni, la revue *Cinema* lance une enquête auprès de ses lecteurs dont elle souhaite recueillir les sentiments sur la question. Son ampleur est certes modeste puisque 237 lecteurs (surtout masculins) répondent à la question « Pro o contro ? Inchiesta sul doppiaggio » [Pour ou contre ? Enquête sur le doublage]. Les résultats sont publiés dans sept livraisons successives de la revue, de janvier à avril 1941 : 119 personnes sont opposées au doublage et 113 y sont favorables. Partisans et opposants semblent donc répartis à parts sensiblement égales, ce qui peut surprendre de la part de lecteurs plutôt cinéphiles. Provenant de toute l'Italie, les réponses sont principalement issues de Rome et des grandes villes. Dans le premier numéro de l'enquête, c'est une majorité de professionnels du cinéma qui a répondu en se déclarant opposée au doublage et favorable au sous-titrage, comme moyen de favoriser la production italienne, en limitant le nombre de films étrangers parlant italien.

Avec les derniers résultats publiés dans la septième livraison, Antonioni résume simplement la situation : le doublage est fait pour les films de distraction, pas pour les films « artistiques ». C'est là un clivage qui deviendra courant et pas seulement en Italie : le doublage pour les films grand public, le sous-titrage pour les œuvres d'art du cinéma. À titre personnel, Antonioni s'était déjà prononcé contre le doublage en 1940 en critiquant les motivations économiques et politiques présidant au choix de ce mode de traduction¹⁰ et en prônant le recours au sous-titrage afin d'amener les Italiens à apprendre les langues étrangères. Position courageuse qui allait à l'encontre de la doctrine mussolinienne.

The Politics of Dubbing constitue lui aussi une indéniable somme sur la politique linguistique italienne au cinéma, durant la période fasciste. Sa forme, très universitaire, est inhérente à la collection d'études traductologiques¹¹ dans laquelle figure l'ouvrage, mais peut parfois rebuter. Par exemple, nombre d'informations apparaissant dans le corps du texte pourraient figurer en notes de manière à alléger ce dernier et donner plus de verve à l'ensemble du livre. C'est notamment le cas de la très longue liste des lecteurs ayant répondu à l'enquête

⁹ L'auteure reproduit cette double page dans son ouvrage (p. 136-137). Cet article rappelle une présentation du même ordre parue en France deux ans auparavant, sous le titre « Ceux qui prêtent leur voix aux étoiles » par Didy Gluntz, dans *Pour vous* (n° 356, 12 septembre 1935, p. 5-6), magazine cinématographique populaire.

¹⁰ Dans « Vita impossibile del signor Clark Costa », *Cinema*, n° 105, novembre 1940, cité par Carla Mereu Keating (p. 139-140), paru en français sous le titre « La vie impossible de monsieur Costa Clark », dans Giorgio Tinazzi (dir.), *Michelangelo Antonioni : écrits 1936-1985*, tr. de l'italien par Christiane Léopold et Christina Dall'Oglio, Rome, Cinecittà International, 1991, p. 153-157.

¹¹ Cet ouvrage est le volume n° 20 de la collection « New Trends in Translation Studies ».

d'Antonioni (p. 147). Cette étude n'en est pas moins capitale pour qui souhaite comprendre comment l'Italie est devenue à ce point un pays de doublage.

Visant l'exhaustivité, les ouvrages complémentaires de Chris Wahl et de Carla Mereu Keating contribuent au renouvellement du point de vue porté sur la transition du muet au parlant, à l'œuvre depuis une vingtaine d'années chez les historiens du cinéma. Longtemps considérées comme dépourvues d'intérêt historique et esthétique, les versions multiples, relativement éphémères, et les versions doublées, plus durables, font ici l'objet d'études approfondies qui les rendent visibles (et audibles) et leur donnent une place à part entière dans l'histoire des films.

Il faut regretter les prix prohibitifs (79 et 50 euros, respectivement) qui restreignent la diffusion de ces livres aux bibliothèques universitaires et spécialisées. Il s'agit pourtant d'ouvrages de référence qui gagneraient à toucher un grand nombre de lecteurs, aussi bien les étudiants et chercheurs que les professionnels du cinéma et de la traduction audiovisuelle et, bien sûr, tout cinéphile.

Ces deux études sont également d'un intérêt majeur pour les conservateurs d'archives du film et les programmeurs de cinémathèques, en ce qu'ils tirent de l'oubli des films, certes de qualité inégale, mais importants pour comprendre et observer la période passionnante de créativité qu'est la généralisation du parlant à partir de 1929 en Europe. Les expérimentations en matière de doublage, puis la standardisation qui a suivi, sont autant de témoignages de ce foisonnement créatif, en particulier dans l'enregistrement et la reproduction du son.

Pour approfondir la connaissance de ces aspects de la transition vers le parlant, l'étude des films eux-mêmes, dans leurs différentes versions, est cruciale. Sans la consultation des copies conservées dans plusieurs archives du film européennes, pour Wahl, et aux États-Unis, pour Mereu Keating, ces ouvrages ne seraient pas aussi complets et fiables. S'inscrivant dans les débats actuellement en cours parmi les archivistes¹², Wahl souligne en particulier la conscience grandissante que chaque copie conservée d'un film constitue en elle-même une version. Pour sa part, Mereu Keating met en évidence les questions de conservation, de disponibilité et d'accès aux copies conservées dans les archives, ainsi que les coûts de consultation parfois très élevés, qui peuvent compliquer la tâche des chercheurs. Néanmoins, les résultats capitaux de leurs recherches respectives ne peuvent qu'inciter à une collaboration accrue entre historiens et archivistes, sans oublier les traducteurs eux-mêmes dont l'activité d'aujourd'hui représente la matière des chercheurs de demain.

¹² Voir, par exemple, Paolo Cherchi Usai, David Francis, Alexander Horwath, Michael Loebenstein, *Film Curatorship: Archives, Museums, and the Digital Marketplace*, Vienne, Synema, 2008.

Chris Wahl, *Multiple Language Versions Made in Babelsberg: Ufa's International Strategy 1929-1939*, tr. de l'allemand par Steve Wilder, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2016, 458 pages ; édition anglaise légèrement remaniée et abrégée de *Sprachversionsfilme aus Babelsberg. Die internationale Strategie der Ufa 1929-1939*, Munich, Richard Boorberg Verlag, 2009.

Carla Mereu Keating, *The Politics of Dubbing: Film Censorship and State Intervention in the Translation of Cinema in Fascist Italy*, Oxford, Peter Lang, 2016, 180 pages.

L'Écran traduit n° 6

printemps 2018

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

Comité de rédaction (revue@ataa.fr)

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

Auteurs de ce numéro

Samuel Bréan, Elias Chaluja, Jean-François Cornu, Anaïs Duchet, Jacques Fillion, Gianna Mingrone, Matt Ross, Sebastian Schadhauer, Anne-Lise Weidmann

Traducteurs de ce numéro

Délia D'Ammassa, Perrine Dézulier, Anaïs Duchet, Valérie Julia, John Miller

Remerciements

Cécile Delaroue, Bernard Eisenschitz, Enrico Gheller

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