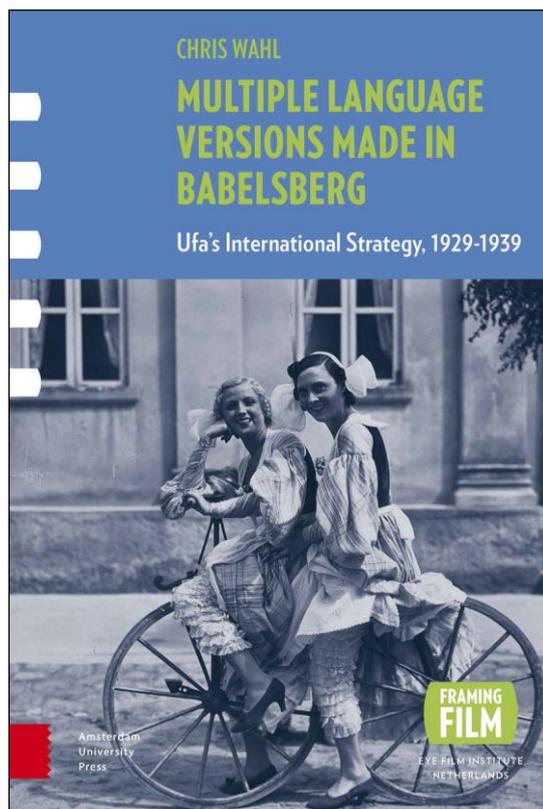


Notes de lecture : Le doublage dans l'Allemagne et l'Italie des années 1930

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).

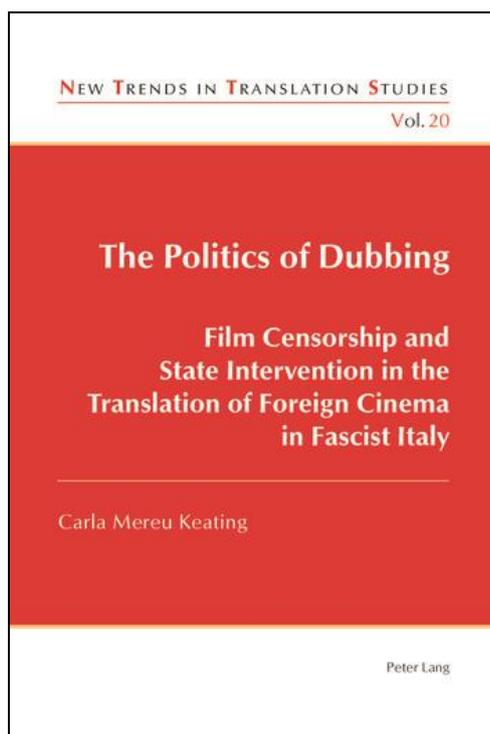
Plus généralement, l'un des grands points forts de cette étude est la manière dont Chris Wahl souligne que les participants aux versions multiples effectuaient, en changeant de langue, une traduction non seulement linguistique, mais artistique d'un film. Il considère que ces versions relèvent pleinement 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.