

# **l'écran traduit**

revue sur la traduction et l'adaptation audiovisuelles

## **n°7 hiver 2021**

**« Le sous-titrage,  
c'est extrêmement musical » :  
entretien avec Henri Béhar,  
traducteur de films anglophones**

**Gladys Pascazio, traductrice  
franco-italienne pour le cinéma  
au milieu du xx<sup>e</sup> siècle**

**Note de lecture : le doublage  
en Allemagne de 1930 à 1955**

*L'Écran traduit* n° 7  
hiver 2021

Éditorial p. 2

---

« Le sous-titrage, c'est extrêmement musical » :  
*Entretien avec Henri Béhar, traducteur de films anglophones* p. 4

---

Gladys Pascazio, traductrice franco-italienne  
pour le cinéma au milieu du xx<sup>e</sup> siècle  
*Paola Palma* p. 29

---

Note de lecture – Le doublage en Allemagne,  
des années 1930 au milieu des années 1950  
*Till Zimmermann* p. 51

---

## Éditorial

Si *L'Écran traduit* ne cherche pas à coller à l'actualité, difficile d'échapper à celle de 2020 et, probablement, de l'année qui vient, avec les conséquences de la crise sanitaire sur les pratiques et les conditions de travail des traductrices et traducteurs audiovisuels.

La situation économique, sociale et professionnelle de notre secteur est pour le moins critique. Le confinement du printemps 2020 a différé de très nombreux tournages en France et à l'étranger. La fermeture prolongée des salles de cinéma, au printemps et à nouveau à l'automne-hiver 2020-2021, a profondément bouleversé le rythme de sortie des films et reporté *sine die* la distribution en salles de bon nombre de productions étrangères, notamment américaines. En conséquence, une précarité accrue s'est installée chez celles et ceux qui sous-titrent et doublent pour ce secteur.

Dans le même temps, la « consommation » de films et séries semble avoir nettement augmenté sur les plateformes en ligne, provoquant une demande supplémentaire en sous-titrage et en doublage, mais dans des délais voulus sans cesse plus courts et à des tarifs toujours plus bas, en France comme dans toute l'Europe. Cette augmentation incite plateformes et prestataires techniques à imposer ces outils peu applicables à la traduction audiovisuelle que sont la traduction automatique et la mal nommée intelligence artificielle, outils qui réduisent des traducteurs professionnels qualifiés au rang de *post-editors*, selon l'anglais mondialisé en vigueur. Avec de telles méthodes, traduire pour l'audiovisuel revient à consacrer davantage de temps à rectifier tant bien que mal de mauvaises « traductions » qu'à traduire directement de l'original.

On est ici loin du soin méticuleux et de la créativité dont témoigne le traducteur Henri Béhar, dont nous publions un entretien fouillé dans ce numéro. On pourra aussi lire une évocation du travail de Gladys Pascazio, traductrice franco-italienne active dans les années 1950 – où l'on verra que rien ne change jamais vraiment ! – et un compte rendu d'un ouvrage consacré au doublage en Allemagne des années 1930 au milieu des années 1950. Tel est le menu de cette septième livraison de *L'Écran traduit* dont l'élaboration aura été longue mais fructueuse.

Sept numéros en sept ans, soit un par an en moyenne au lieu des deux visés par notre projet de départ. « Sept ans de réflexion », ou plutôt les réflexions de la septième année. En effet, notre revue a aujourd'hui besoin de trouver un nouveau souffle. Il est capital que nous continuions de nous exprimer par nous-mêmes et n'abandonnions pas aux seules publications universitaires l'espace de réflexion sur nos pratiques.

Ce numéro 7 est aussi l'occasion de saluer tout le travail accompli pour les six premiers par Anne-Lise Weidmann, cofondatrice de la revue qui l'a co-animée avec dynamisme et inventivité, par ses contributions personnelles, la corédaction éditoriale et l'immense tâche de mise en forme et en ligne de chaque numéro. Till Zimmermann a repris son flambeau avec vaillance.

## « Le sous-titrage, c'est extrêmement musical » Entretien avec Henri Béhar, traducteur de films anglophones

*Journaliste de radio, de télévision et pour la presse écrite, Henri Béhar est aussi traducteur pour le sous-titrage et interprète de différentes personnalités du cinéma lors d'entretiens publics en festivals ou d'interviews pour les médias. Sous-titreur de nombreux films anglophones, il a collaboré directement avec les cinéastes et producteurs des films qu'il a traduits, Woody Allen, Quentin Tarantino, Tim Robbins et Atom Egoyan, parmi bien d'autres.*

*En sous-titrage, un « dialogue » désigne un sous-titre qui réunit les propos de deux personnages. Dans cet entretien, dont la V. O. est tantôt en français tantôt en anglais, Henri Béhar relate souvent des conversations qu'il a eues avec des producteurs et des cinéastes en parlant, pour ainsi dire, « en dialogues ».*

*Vous traduisez principalement de l'anglais. Comment avez-vous appris cette langue, par vos études ?*

De naissance. Je suis né au Caire et on parlait quatre langues sans même y penser. J'en ai perdu au moins deux, par manque de pratique. On ne se posait même pas la question : on parlait italien et on parlait grec sans effort.

*Vous avez traduit majoritairement vers le français, mais vous indiquez dans la liste de films que vous avez traduits : « De et vers d'autres langues. » De quelles langues s'agit-il ?*

Il y a un film chinois, que j'avais fait à New York avec quelqu'un qui parlait le chinois. Mais je ne me souviens absolument pas du titre. Je ne l'ai même pas répertorié dans mes « œuvres ». Il n'y avait trois fois rien. Du chinois vers l'anglais. Quand je travaillais avec Miramax, j'avais eu un film de l'espagnol vers l'anglais, *Fraise et chocolat* [*Fresa y chocolate*, Tomás Gutiérrez Alea, 1994]. Une amie de Gutiérrez à Cuba, qui était la présidente des Amitiés américano-cubaines, avait traduit ça comme si c'était un roman. Et un roman pour quelqu'un qui sait ce qu'est la vie à Cuba. Appeler tel endroit par son nom, pour nous, ça ne correspondait à rien. Nous, c'est : « Il est en prison ». Point. Harvey Weinstein<sup>1</sup> avait révisé les choses

---

<sup>1</sup> Alors dirigeant de la société Miramax Films qu'il avait fondée avec son frère, Bob, en 1979.  
[Toutes les notes sont de la rédaction.]

en disant : « Ça, c'est pas clair. Ça, c'est pas clair. Je suggère ceci, je suggère cela. » J'ai repris tout en main avec quelqu'un de chez lui. Dès qu'on avait un problème, on appelait Harvey qui disait : « Appelez Gutiérrez à Cuba. » C'était sympathique ! On a passé un week-end... « solide ». Le texte a été fini le lundi en fin d'après-midi et livré par email. Mais ce que Weinstein avait oublié de me dire, c'est que le film sortait le mercredi. Les sous-titres ont été gravés le mardi et les copies tirées dans la nuit du mardi au mercredi pour que les films soient en place à neuf heures du matin ! Ça, c'est mes aventures espagnoles.

À la fin des années 1970, j'ai travaillé sur un film de Paul Vecchiali qui s'appelait *Corps à cœur* [1979], que j'avais traduit en anglais avec David Overbey, un ami journaliste américain en poste à Paris. On avait aussi traduit ensemble *Courts-circuits* de Patrick Grandperret [1981].

## Journalisme et sous-titrage

*Lorsque vous avez commencé à sous-titrer, vous n'avez pas abandonné votre activité de journaliste, votre métier principal à l'époque.*

Non. Je travaillais en radio et en télé.

*Et avec quels magazines de cinéma collaboriez-vous ?*

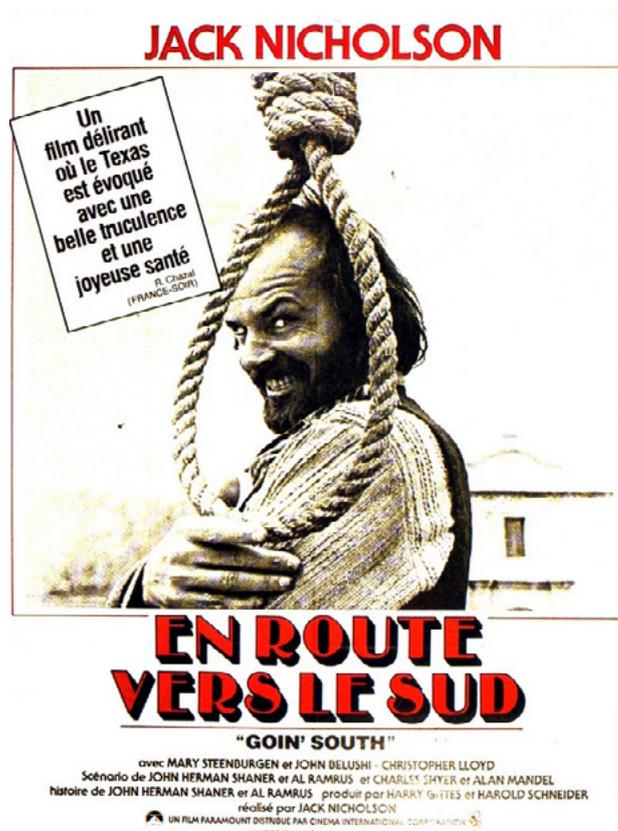
J'ai commencé à *La Revue du cinéma*, dans les années 1970. Pour une interview de Jack Nicholson à propos d'*En route vers le sud* [*Goin' South*, 1978]. En projection j'avais croisé quelqu'un qui m'a dit : « Pourquoi t'écrirais pas pour nous ? Qu'est-ce que tu as ? – Je viens de faire une interview avec Nicholson. – Ah, c'est intéressant, fais voir. » Et elle a paru quasiment intégralement dans un des numéros suivants. À partir de là, je suis devenu un des collaborateurs de *La Revue du cinéma*<sup>2</sup>.

*À la radio, vous travailliez spécifiquement sur les questions de cinéma ou vous faisiez un peu de tout ?*

En radio, j'ai tout fait. Mais j'avais fini par faire des choses uniquement culturelles : cinéma, théâtre. On avait des émissions en direct à Inter-Variétés, qui était une partie de France Inter. Je me souviens avoir fait, pour la sortie du film de René Allio *Rude journée pour la reine* [1973], un plateau radio entre Simone Signoret

---

<sup>2</sup> Les références des articles d'Henri Béhar parus dans cette revue sont disponibles en ligne.



et Marcelle Ségala, qui rédigeait le courrier du cœur du magazine *Elle*. Ça avait été filmé aussi pour la télé, ce qui ne se faisait jamais, avec un chef opérateur super sympa et super doué. Une vraie complicité s'est installée immédiatement entre Simone Signoret et lui. Elle a calmement allumé une cigarette et lui a offert la fumée la plus télégénique qui soit.

J'étais assistant de quelqu'un dont je suis devenu coproducteur. Et puis, on m'a demandé : « Est-ce que tu veux devenir producteur ? » J'ai fait « oui, pourquoi pas ? » Et c'est comme ça que ça a commencé. C'était dans les années 1960, ça. On faisait aussi de la télé, en même temps. On avait pensé à une télé en 1968 avec Pierre Dumayet, Pierre Desgraupes et tout ce monde-là<sup>3</sup>. On avait mis en chantier un truc sur la censure, avec des interviews d'Henri Langlois<sup>4</sup>, notamment. C'était assez rigolo à faire. Mais c'est uniquement parce que Dumayet m'avait dit : « Vous n'auriez pas une idée ? » J'étais en voiture, il attendait à une station de taxis pendant les grèves de 1968. Tout s'est enchaîné comme ça.

<sup>3</sup> Pierre Desgraupes et Pierre Dumayet sont des pionniers de la télévision française, à l'époque de l'ORTF (1964–1974). Pierre Desgraupes était journaliste et producteur d'émissions d'actualités. Également journaliste et producteur, Pierre Dumayet animait également des émissions culturelles.

<sup>4</sup> Directeur de la Cinémathèque française, dont il était aussi l'un des cofondateurs.

Et puis, un jour à Cannes, Marc Esposito et Jean-Pierre Lavoignat, qui en étaient au numéro six de *Première*, me disent : « Pourquoi tu n'écris pas pour nous ? – Vous ne me l'avez pas demandé. – Ben, on te le demande. – Ah bon, vous voulez quoi ? – Euh, Ken Russell, Noureyev... – Bon. » J'ai pu faire une demande à Noureyev et quatre jours après, voilà le papier !

*À la télévision, il y avait un magazine de cinéma ?*

Oui, cela s'appelait « À vous de voir ». Après l'éclatement de l'ORTF en... 92 chaînes, j'étais sur la 3. C'était toutes les semaines ou tous les mois, je ne sais plus très bien.

*Quand vous avez commencé à faire du sous-titrage, vous viviez à New York, vous étiez correspondant du Monde à ce moment-là ?*

*Première*, puis *Le Monde*. *Le Monde*, c'est en 1985. Je crois que mon premier papier pour *Le Monde* – j'en avais fait douze feuillets, ils en avaient besoin de deux, mais personne ne m'avait prévenu –, c'était sur *Out of Africa* [Sydney Pollack, 1985].

## Journaliste et interprète

*Vous avez aussi été interprète pour traduire des cinéastes et des comédiens lors de conférences de presse, de rencontres publiques et d'interviews. L'interprétation ou la traduction de liaison dans le domaine du cinéma est très rarement évoquée. C'est pourquoi j'aimerais que nous en parlions. Vous avez notamment traduit Orson Welles à la Cinémathèque française, à Paris.*

Oui. Orson Welles était venu pour la cérémonie des Césars, à l'invitation de Georges Cravenne<sup>5</sup> qui avait organisé des rencontres avec lui. Mais Welles avait dit : « Non, je ne veux pas rencontrer de journalistes. En revanche, je veux bien rencontrer des étudiants. » Il a fini par accepter une seule équipe de télé, celle de Pierre-André Boutang et Guy Seligmann. Ça s'est passé à Chaillot, en février 1982<sup>6</sup>.

<sup>5</sup> Fondateur de l'Académie des arts et techniques du cinéma en 1975, organisatrice de la cérémonie des Césars.

<sup>6</sup> Cette rencontre est le sujet du film *Orson Welles à la Cinémathèque française* (Pierre-André Boutang et Guy Seligmann, 1983), visible sur le site de la Cinémathèque française .

On m'a demandé si je voulais faire le meneur de jeu. Je faisais déjà des conférences de presse à Cannes. J'ai demandé s'il voulait qu'on travaille avant, mais on m'a dit : « Non, laisse-le se reposer. » Il y avait là 1 200 étudiants et personnes, dans une salle qui en contient moins de mille.

*Vous animiez aussi ou vous traduisiez seulement ses propos ?*

J'animais et je traduisais en même temps. J'étais assez nerveux. Encore que, devant un tsunami, qu'est-ce qu'on peut faire ? Sa première approche a été, si je me souviens bien – j'espère que je n'embellis pas mon souvenir –, « *Who here wants to be an editor? Who here wants to be a production designer? Who here wants to be an actor? Who here wants to be a producer?* » À chaque fois, quelques mains se lèvent. « *Who here wants to be a director?* » Mille mains se lèvent. Il se penche et il fait, avec la voix la plus wellesienne du monde : « *You fools*<sup>7</sup>. » Et là, je me suis dit : « C'est parti. Vogue ! »

Il y avait eu une question sur la façon de traduire le mot « *confused* », que j'avais traduit par « désarçonné » ou « désorienté », ou quelque chose comme ça. Je ne sais plus quel était le reste de la phrase. Et quelqu'un dans les premiers rangs m'a fait : « Non, non, c'est "confus". » Alors, j'ai répondu : « Non. » [*ton ironique*] « – Si, si, si. – Non. » Et lui, il a fait : « *What have we here? A debate at the Academy*<sup>8</sup>. »

Finalement, le lendemain, le samedi midi de la soirée des Césars, il a accepté de recevoir des journalistes au cours d'un déjeuner, qui s'appelait le « déjeuner Welles » ou le « déjeuner *Citizen Kane* », avec le « soufflé des Amberson » ! On était une trentaine. Il a été brillant comme d'habitude. À la fin, tout le monde s'est jeté sur lui pour demander un autographe. Je lui en ai demandé un aussi. Et sa réponse a été délicieuse : « C'est pour vous ? – Oui. » Et comme on avait fumé comme des rats, il a fait un truc comme ça [*Henri Béhar griffonne un croquis*] : Henri, le micro, le cendrier, une cigarette et un cigare. « Orson. » Je l'ai donné à la Cinémathèque québécoise.

*C'est au Festival de Cannes que vous avez fait vos premières armes d'interprète ?*

Oui, mon premier entraînement, si j'ose dire, avait été Cannes. Ce devait être en 1972, ou quelque chose comme ça. Je faisais de la télé avec le Festival de Cannes en coproduction avec le service des relations publiques de l'ORTF. FR3<sup>9</sup>

<sup>7</sup> « Quels sont ceux qui veulent devenir monteurs, décorateurs, acteurs, producteurs ? Qui veut devenir réalisateur ? Sots que vous êtes ! »

<sup>8</sup> « Qu'est-ce que c'est que ça ? Un débat à l'Académie française ? »

<sup>9</sup> Cette chaîne de la télévision française ne portait pas encore ce nom puisque l'ORTF existait encore. On l'appelait simplement la « Troisième chaîne couleurs ». Elle ne fut appelée FR3 (France Régions 3) qu'à partir de 1975, à la suite du démantèlement de l'ORTF.

allait émettre en couleurs et voulait faire son entrée en couvrant le festival. Avec comme *pitch*, le fait que, jusqu'alors, on pouvait être Gloria Swanson et le président Kennedy réunis, si on ne parlait pas le français, on n'était pas interviewés à la télé française. Ils cherchaient quelqu'un qui soit assez agile dans les deux langues. Comme je m'y connaissais un peu en cinéma, ils m'ont proposé de venir. On était installés dans un studio au premier étage de l'ancien palais et on devait faire deux fois 45 minutes de direct par jour.

Je suis arrivé sur le plateau, il y avait trois caméras. « L'interview, ça va être mon problème. Vous, ça va être le visuel. Une remarque : je bouge beaucoup. Salut ! » Ça a fait marrer deux des trois cameramen. L'un d'eux m'a dit : « Si tu bouges aussi vite que d'habitude, tu vas être flou. Alors, ralentis. » Et on a commencé avec des Losey, des Fonda, des fans de Bergman... Quelqu'un qui s'appelait Guy Allombert faisait office de maître de cérémonies, d'animateur de conférences. Pour des raisons que j'ignore, il avait dû rentrer à Paris en catastrophe. Et on m'a dit : « Guy vient de partir. Est-ce que ça t'ennuie de prendre la relève ? – Non. C'est quand ? C'est qui ? – Ah ben, c'est des Américains, c'est *L'Effet des rayons gamma*, Newman<sup>10</sup>. » C'était en 1973, mais le film est de 1972 et avait peut-être mis du temps de venir à Cannes. À cette époque-là, on était toujours à deux. Il n'y avait pas de traduction simultanée.

*Et l'un faisait vers une langue et l'autre, vers l'autre ?*

Non, l'un animait et l'autre traduisait. Et parfois, on alternait : l'un anime, les autres traduisent. Je faisais souvent équipe avec Richard Roud et Anne Head<sup>11</sup>. Anne était plus : « Tu dis ton paragraphe et je traduis le paragraphe. » Nous, c'était assez *snappy* [vif]. Dans les premiers temps de traduction avec Welles, c'était pareil : « Tu fais comme si j'étais un sous-titre, tu gardes ton rythme, laisse-moi juste un peu de place que je me glisse. » Sylvester Stallone avait compris parfaitement ce coup-là. Il faisait les plages. Il faisait la phrase « qui, que », « *and then* »...

*Est-ce que vous preniez des notes ? En cas de trou de mémoire.*

Non, aucune. Je traduisais en même temps, je n'avais pas le temps de prendre des notes. La sublime interprète qu'était Catherine Cadou prenait toujours des notes<sup>12</sup>.

---

<sup>10</sup> *De l'influence des rayons gamma sur le comportement des marguerites (The Effect of Gamma Rays on Man-in-the-Moon Marigolds, Paul Newman, 1972).*

<sup>11</sup> Richard Roud était alors le directeur du Festival du film de New York. Anne Head était une interprète britannique spécialisée dans le cinéma.

<sup>12</sup> Voir aussi notre entretien avec Catherine Cadou dans *L'Écran traduit*, n° 4.

Mais parce qu'on n'interrompt pas l'empereur Kurosawa. Même quand il s'arrête, il faut faire un long blanc. Qui n'est jamais un long blanc. Qui est toujours une pause. Avec Bette Davis, ç'avait été pareil. On m'avait demandé si je voulais traduire Bette Davis à la télé, à la Cinémathèque française. J'ai dit oui, évidemment, avant même qu'on ait fini de me poser la question. Elle est arrivée à dix heures pile, comme prévu. J'avais demandé à la rencontrer la veille. Elle avait une assistante qui faisait tout, qui était tout à fait remarquable et qui m'a dit : « Non, elle va arriver demain assez tôt. Vous pourrez la rencontrer. » À dix heures, Costa-Gavras<sup>13</sup> et moi, on l'attendait. Dix heures pile – on aurait pu régler la montre dessus –, Madame arrive. Petite comme ça. Toute petite. « *Hello, I'm Bette Davis.* » Ça surprend un peu, d'entrée.

Chaque fois que je voulais aborder la façon dont elle voulait que je traduise... « Pourquoi traduisez-vous pour moi ? – Parce que j'habite New York. – New York, ça n'est pas l'Amérique. – J'habite Gramercy Park. – Ah ben, Gramercy Park, c'est l'Amérique. » Et chaque fois, c'était « *Later* [plus tard]. » Elle voit les deux caméramen de TF1 ou d'Antenne 2, qui étaient en train de s'installer dans la salle de la Cinémathèque française à Chaillot, et leur fait un sourire de cobra. « *How close do you get? No nostril shots, please*<sup>14</sup>. » Elle dit à l'un d'eux : « Est-ce que je peux regarder ? » Elle va vers la caméra, puis le regarde et lui dit : « Vous êtes trop près de deux rangées. » Le plus jeune des deux grommelle : « Elle va quand même pas nous faire chier, la vieille. » L'autre l'interrompt : « Tu la fermes, tu recules, elle a inventé le cinéma. »

Moi, de temps en temps, je demande : « Comment voulez-vous que je traduise ? – *Later. Why are you translating for me?* » J'ai fini par dire : « *Because I'm the best*<sup>15</sup>. » Et elle dit : « Voilà comment ça va se passer. À onze heures et demie, on va ouvrir la porte pour laisser entrer les photographes qui opéreront pendant une demi-heure. Et puis, ils s'en iront et j'irai à la porte accueillir chacun des journalistes. » Costa et moi, on se regarde, effarés. Et je fais : « *Oh, that's not gonna work. – Oh, really?* – Dès l'instant où on entrouvrira la porte, deux cents personnes vont se ruer. – *We'll see*<sup>16</sup>. » Moi, je ne sais toujours pas comment ça va se passer. Elle commence et je comprends maintenant qu'elle va reprendre le show de « *Conversations with Bette Davis* » qu'elle avait fait aux États-Unis. Je commence à traduire – mais je ne sais toujours pas comment la traduire – dans ses respirations et elle fait : « *Stop!* » Je me tais, médusé. Elle enchaîne : « *You see, I'm not used to sharing*<sup>17</sup>. » Je m'effondre de rire sur la table, elle sourit. Et nous sommes partis. J'ai traduit au fur et à mesure.

---

<sup>13</sup> Le cinéaste Costa-Gavras était président de la Cinémathèque française lors de cette visite de Bette Davis en 1986.

<sup>14</sup> « Vous vous rapprochez beaucoup ? Pas de plan de narine, s'il vous plaît. »

<sup>15</sup> « Plus tard. Pourquoi est-ce vous qui me traduisez ? – Parce que je suis le meilleur. »

<sup>16</sup> « Ça ne va pas marcher. – Ah, vraiment ? – Nous verrons ça. »

<sup>17</sup> « Arrêtez ! Vous savez, je n'ai pas l'habitude de partager. »

*Phrase par phrase ?*

Non. Paragraphe par paragraphe. Elle me faisait des paragraphes courts, mais des paragraphes quand même. Et j'ai compris sa technique. La partie du public qui comprenait l'anglais riait à certains endroits et avec une certaine force, pour chacun des paragraphes. Elle a attendu deux ou trois paragraphes et vu que ceux qui ne parlaient que le français riaient à la même cadence et avec la même intensité. À partir de là, c'était gagné.

## Le sous-titrage, avant et après l'informatisation

*Revenons-en au sous-titrage. Avez-vous une méthode particulière ?*

Non, mais j'ai, dans certains cas, une approche assez eastwoodienne des choses. On ne fait pas de théories, on fait. Il y a un problème, on le résout. J'ai une philosophie très basique : moins vous voyez les sous-titres, mieux je me porte. Si c'est bien fait, vous devriez avoir l'impression de parler l'anglais. L'œil doit rebondir au même rythme que l'oreille. Si, au texte, c'est un deux-morceaux, je m'efforcerai de faire un deux-morceaux en sous-titres. C'est extrêmement musical, à mes yeux. Extrêmement musical. Moins ça se voit, plus je suis content.

*Vous souvenez-vous avoir dû visionner un film à sous-titrer sur une table de montage ou sur une Moritone ?*

Pour les films de Woody Allen, le contact avec le ou les sous-titreurs était la chef monteuse. C'est elle, je crois, qui supervisait aussi la rédaction des transcriptions des dialogues. Chaque fois que j'avais une explication à demander, qui n'était pas dans la transcription, ou si des mots avaient été oubliés, c'est elle que j'appelais. J'ai peut-être vaguement le souvenir de voir ça sur sa table de montage, à New York.

*Avant l'utilisation des ordinateurs, vous travailliez comment ?*

Sur machine à écrire.

*Vous n'avez jamais travaillé à la main ?*

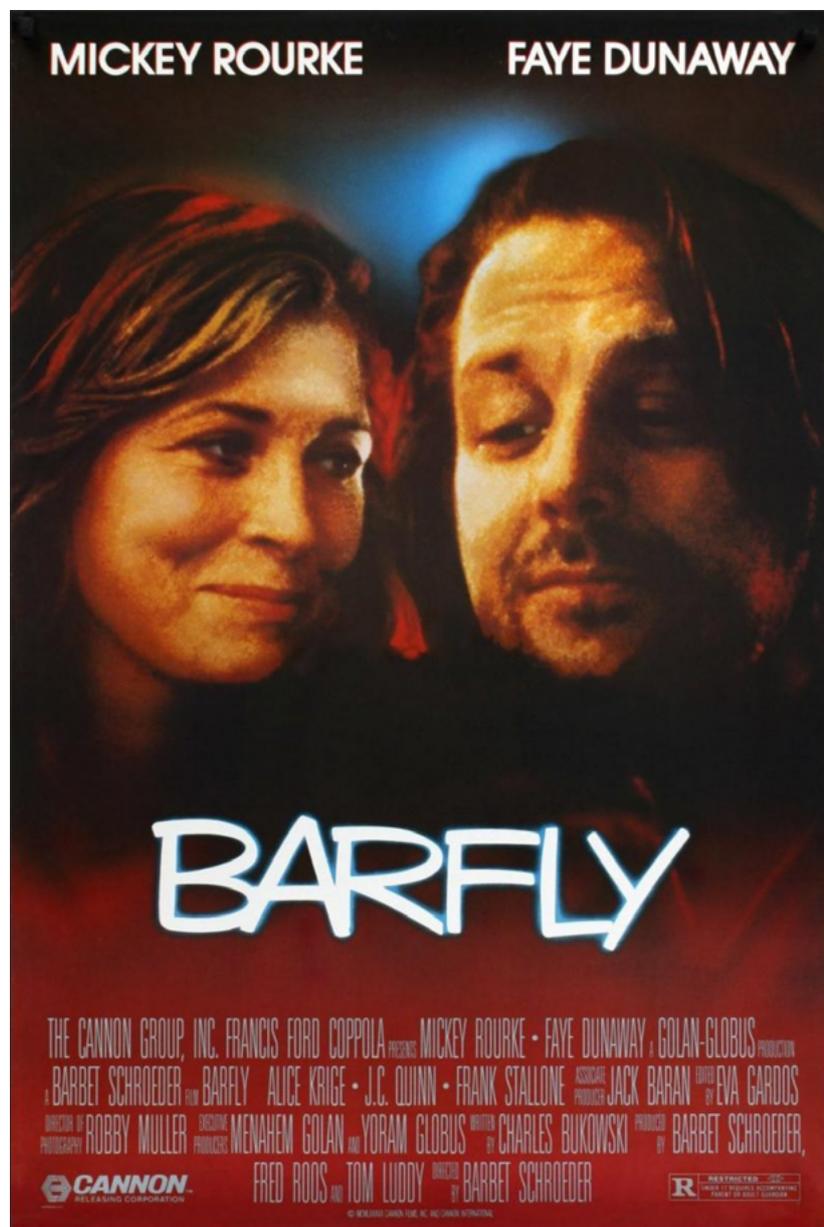
Non. Assez tôt, j'ai été pré-Microsoft, avec un système qui s'appelait le CPM et qui fonctionnait admirablement sur le Sinclair, un ordinateur anglais.

*Pendant la période sous-titrage chimique, est-ce que vous vous souvenez avoir relu sur épreuves ?*

Oui, on relisait sur épreuves. *Barfly* [Barbet Schroeder, 1987], par exemple, ç'a été relu sur épreuves.

*Et une fois la copie gravée, vous ne la revoiez pas.*

Non. À cette époque-là, non.



## La simulation et le travail à l'image

*Avec la vidéo, l'informatique et le laser, apparaît la simulation qui n'existait pas en sous-titrage en chimique.*

Non, effectivement. Ce qui est bien regrettable ! La simulation est tellement une troisième réécriture que c'est dommage de s'en priver.

*Est-ce que la simulation a provoqué un changement radical dans votre façon de traduire ?*

Ça dépend à quelle époque. Assez tôt d'ailleurs, mon ordinateur a été équipé du logiciel de LVT, « S titre », et après de Monal première version. Donc, j'ai fini assez vite par travailler à l'image. Ça dépendait des délais. Le plus souvent, le plus pratique, c'était de se faire envoyer le texte, que je voie dans quoi je m'engage. Je traduais ça comme si c'était une pièce, c'est-à-dire sans souci de l'espace, du nombre de caractères, de repérage, simplement pour que je comprenne ce qu'ils disent, que je comprenne les tons : ah, attention là, il y a une plaisanterie à trois étages. Il faut donc trois étages. Même si ça n'est pas tout à fait les mêmes. L'important, c'est qu'on rie ici. Le plus près possible de, évidemment. Une fois que j'avais l'image – que j'ai eue assez tard –, je réajustais sous-titre par sous-titre.

*Votre première étape, c'était donc une traduction intégrale.*

Ça dépendait des conditions. Dans les périodes pré-Cannes, les films étaient prêts trois minutes avant le passage dans l'amphithéâtre Lumière. Dans l'idéal, il fallait que tout arrive en même temps, ce qui était rarement le cas. Comme je connaissais les gens de Miramax et que je travaillais à côté de chez eux, ça ne sortait pas du territoire. « Envoyez-moi le texte. – Oui, mais on est en train de travailler sur la bobine 6. On n'a pas fini le générique de fin. – Je m'en fous. Vous m'envoyez le début, au moins que je voie où c'est. – Oui, mais on n'a pas encore mis toutes les explications. » Je revoyais les choses après avec le réalisateur.

*Le texte qu'on vous fournissait, c'était une spotting list<sup>18</sup> ?*

Oui. Mais il y a des différences culturelles entre le *spotting* américain et le *spotting* français. Les Américains mettent souvent des dialogues<sup>19</sup>. Et peu importe qu'on passe sur les changements de plan ou pas. Nous, on tâche d'éviter les dialogues. Sauf chez David Mamet. Ça va très vite. Et probablement chez Scorsese.

À la simulation, on modifiait les sous-titres en dialogue en les dédoublant. La *combined continuity* était souvent à réaménager. Et elle ne m'arrivait pas toujours complète, surtout quand le film était indépendant. « Donnez-moi simplement la liste des dialogues. » Je n'ai pas encore l'image, mais au moins, je sais où je vais. Qui dit quoi à qui. Mais on avait vraiment des divergences culturelles sur la façon de repérer. Je ne mets pas l'une au-dessus de l'autre. C'était comme ça.

Dès que ça a été techniquement possible, et logistiquement gérable, j'ai aussi vite que possible travaillé à l'image. Parce que, comme ça, au moins, j'avais les temps. Je demandais toujours : « N'attendez pas que les six bobines, ou les huit bobines, soient finies de repérer. Envoyez-moi bobine par bobine que je lise, que je voie où je vais. » C'était aussi l'époque où Bac Films, avec Jean Labadie, avait un contrat avec Miramax. Et Miramax était notoire dans le « Oui, oui, je t'envoie ça... » Mais comme j'étais sur place, j'insistais : « Envoyez-moi l'image, même en noir et blanc ! Donnez-moi le texte. – Oui, mais c'est pas bien écrit. – Alors, faites vérifier par le metteur en scène. Du moment que j'aie quelque chose. Même si ce n'est pas totalement complet. – Oui, bon d'accord. Tu es au coin de la rue. Ça va, je te l'envoie. »

Pour *No Country for Old Men* [Joel et Ethan Coen, 2007], les frères Coen m'avaient envoyé une version noir et blanc, hyper contrastée. Alors, comme tout commence par la nuit dans le désert, j'ai fini par téléphoner en disant : « Écoutez, je reconnais Tommy Lee Jones dans mon sommeil. Je connais l'accent. Mais, qui bouge où, quoi dans le désert au début ? Je ne vois rien. Vous ne pouvez pas m'envoyer ça en couleurs ? » Et ils m'ont effectivement remis une version couleur : « Surtout, ne dis rien. – Je ne dirai rien. » Tout est comme ça. Quand j'ai travaillé sur *Inglourious Basterds* [Quentin Tarantino, 2009], je portais le film entier sur une clé USB que j'avais autour du cou. On ne sait jamais.

---

<sup>18</sup> Liste des dialogues, complétée de brèves descriptions des plans et d'explications à destination des traducteurs. L'appellation *combined continuity*, employée un peu plus loin, en est synonyme. Voir aussi notre *Glossaire de la traduction audiovisuelle professionnelle*, au mot *script* : <https://beta.ataa.fr/documents/ET-HS2-complet.pdf>.

<sup>19</sup> Un sous-titre dit « en dialogue » est un sous-titre de deux lignes, chacune introduite par un tiret et correspondant à un personnage différent.



## Jongler avec les montages successifs

*Aujourd'hui, les traducteurs sont confrontés aux montages qui ne cessent de changer jusqu'à la dernière minute. Comment gérez-vous ce type de difficultés ?*

Pour *Inglourious Basterds*, la version sous-titrée devait être prête pour Cannes. Tarantino avait commencé par faire des séquences. Il n'a pas fait ça en bobines, mais en séquences, qui ont changé d'un montage à l'autre. Il y a plein de choses qui ne sont pas dans *Inglourious Basterds*. Il y avait des extraits de films où Lillian Harvey chantait avec Willy Fritsch. Alors il fallait traduire la chanson de Lillian Harvey. Je vais voir comment c'était traduit à l'époque. Oui, mais à l'époque, c'était une autre version avec Henry Garat<sup>20</sup>. Finalement, on entend la chanson de Lillian Harvey, mais dans la cave, dans la bobine où tout le monde parle allemand.

<sup>20</sup> Lillian Harvey est l'interprète féminine principale de deux films allemands dans lesquels elle donne la réplique à Willy Fritsch : *Die Drei von der Tankstelle* (Wilhelm Thiele, 1930) et *Der Kongress tanzt* (Erik Charell, 1931). Lillian Harvey a pour partenaire Henry Garat dans les versions tournées en français de ces films, respectivement *Le Chemin du paradis* (Max de Vaucorbeil, 1930) et *Le Congrès s'amuse* (Erik Charell et Jean Boyer, 1931).

Mais pourquoi allait-on voir tel film avec Lillian Harvey ? Quelle était son importance aux yeux de Goebbels ? On s'en fout. Il a fait sauter ça. Alors, tout à coup, c'était : « Au fait, la séquence 17 passe entre les séquences 11 et 12, parce qu'on a changé le montage. On a resserré. »

*Lorsque vous travaillez sur une version intermédiaire, pas encore mixée, devez-vous fréquemment reprendre votre traduction ?*

Toujours ! Pour *Menace to Society* [*Menace II Society*, Albert et Allen Hughes, 1993] j'avais dû avoir une transcription, y compris toutes les conversations d'ambiance. Puis il y a eu le mixage et la transcription ajustée est arrivée nettement plus tard, mais j'avais quand même travaillé les 8 644 « *fuck you* » de la troisième passante sur le trottoir d'en face. À la guerre comme à la guerre. C'est comme ça.

## Plusieurs films de front

*Vous est-il arrivé de traduire plusieurs films en même temps ?*

En 2002, il y a eu une période de l'année, genre novembre, décembre, où j'étais sur trois films qui étaient *Chicago* [Rob Marshall, 2002] dont il fallait sous-titrer les chansons, *Confessions of a Dangerous Mind* [2002] de George Clooney, qui s'appelle *Confessions d'un homme dangereux*, et *The Hours* [Stephen Daldry, 2002]. *Chicago*, c'est 1920. *Confessions*, c'est très précisément 1967, langage télé.



Et *The Hours*, c'est trois périodes différentes<sup>21</sup>. J'avais trois semaines pour faire les trois. Je me levais le matin en me disant : « Je suis à quelle époque aujourd'hui ? »

*Vous les avez traduits en parallèle ou l'un après l'autre ?*

Il y en a un qui a mordu sur le deuxième et un poil sur le troisième. Un qui a mordu sur l'un et l'autre. Et le troisième qui s'est fini tout seul, mais c'était viable car c'est à l'intérieur du même film que ça changeait de période [*The Hours*]. Ça me mettait devant des choix de vocabulaire. Pour les chansons de *Chicago*, je ne remontais pas jusqu'à Fréhel et Damia. Ce n'était pas le ton. Mais Mistinguett était plus proche.

Pour le même festival de Cannes, j'avais traduit *Grindhouse* [collectif, 2007] – c'est-à-dire la partie Tarantino, « Le Boulevard de la mort » [« Death Proof »] – et *No Country for Old Men* [Joel et Ethan Coen, 2007]. À quelqu'un qui avait vu les deux dans la même semaine, sinon dans la même journée, je demande : « Comment tu as trouvé le Tarantino ? – Ah, t'as trouvé des formules, etc. » Il était extrêmement laudateur sur le langage, entre autres parce que j'avais traduit *double fucks*, dit gentiment par une jeune femme à ses copines, par « les stéréoputes ». « Et le film des frères Coen, tu as trouvé ça comment ? » Il me dit : « C'était sous-titré ? » Là, j'étais aux anges. C'est le plus beau compliment que j'aie jamais reçu.

*Comment vous est venue l'idée des « stéréoputes » ?*

En fait, c'est très lié parce qu'on appelait les frères Coen les *stereo directors*. C'est en pensant à eux que j'ai traduit « stéréoputes ».

## Dialoguer avec les cinéastes

*Avez-vous des rapports directs avec les cinéastes, Woody Allen, Quentin Tarantino et Atom Egoyan, par exemple, dont vous avez traduit de nombreux films ?*

Oui, ou avec leur équipe. Avec Woody Allen, j'en ai eu assez peu, autres que journaliste. Il me connaissait en tant que journaliste du *Monde*. J'étais quantité connue.

---

<sup>21</sup> Années 1920, 1950 et 2000.

*Est-ce qu'à votre avis, c'était un gage, un bon signe pour lui ?*

Ah, ça n'a pas dû être un mauvais signe à cette époque-là. Il comprenait bien le français, mais ne le parlait pas particulièrement. Tout passait par sa monteuse, Susan E. Morse. On me disait : « Cette phrase-là, il y a quelque chose qui cloche. – Qu'est-ce qui cloche ? – Je ne sais pas. Quelque chose qui ne va pas. » Et, effectivement, il y avait une virgule, ou il fallait aller à la ligne ou diviser la phrase en deux. Woody Allen était imparable. Je pense que, pour 99 pour cent de ce type de remarques-là, il avait raison.

*Cela tient-il aussi à un sens du montage ?*

Un sens du rythme, un sens musical, je ne sais pas. Le tout à la fois ? Je me souviens sur *Zelig* [1983], au départ, il ne fallait pas traduire les chansons. Et puis, pour la sortie en vidéo : « Oui, oui, on traduit les chansons. » Alors, je traduis Helen Kane, très 1935, 78 tours. Et puis, il y avait une chanson – j'ai oublié qui la chantait – qui parlait de Humpty Dumpty. Et je dis : « Humpty Dumpty, en France, on ne connaît pas. Alors, quelle est l'idée de ça ? – Il faudrait que ça rime. » Bon. Résolvons le problème de comment transplanter, transférer la... Et j'ai dit : « Puisque l'idée, c'est que Humpty Dumpty tombe et se casse et ne se recolle pas en morceaux, est-ce que Jéricho<sup>22</sup>, ça marcherait ? – *Well, it's too far. I don't know*<sup>23</sup>. » Finalement, j'ai fait trois versions : une version littérale, une version Humpty Dumpty qui rimait, une version Jéricho qui rimait aussi. Silence radio. J'appelle une semaine après en disant : « Où on en est ? Vous faites quoi ? – Ah, on a pris Jéricho. »

*C'est intéressant parce qu'aujourd'hui, feriez-vous la même chose ? Il y a eu une évolution de la connaissance de la langue anglaise, plus ou moins bonne selon les spectateurs, mais aussi de la culture anglaise. Est-ce que Humpty Dumpty n'est pas un peu plus parlant aujourd'hui qu'il ne l'était il y a vingt-cinq ou trente ans ?*

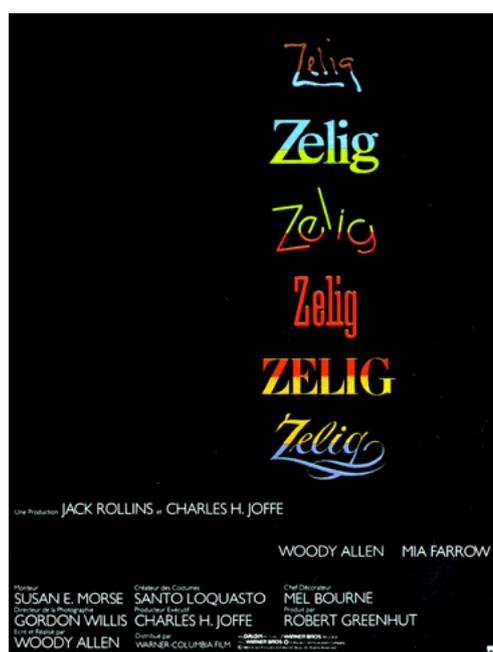
Je ne sais pas. Harry Potter, oui. Winnie the Pooh [Winnie l'ourson], non. Winnie the Pooh est-il aussi populaire, aussi connu que Mickey Mouse ?

*Parmi les cinéastes dont vous avez traduit les films, y en a-t-il que vous avez particulièrement sollicités ou, du moins, leurs maisons de production, pour sous-titrer leurs films ?*

---

<sup>22</sup> Humpty Dumpty est un personnage de la culture populaire anglaise, surtout connu pour son apparition dans *De l'autre côté du miroir*, la suite d'*Alice au pays des merveilles*, de Lewis Carroll. Jéricho est une allusion au récit biblique de l'écroulement des murailles de cette ville, au terme d'un siège de prière par les tribus d'Israël.

<sup>23</sup> « Ah, c'est trop éloigné. Je ne sais pas. »



À l'époque où je travaillais avec Bac Films, mes bureaux étaient à côté de ceux de LVT à New York, qui étaient eux-mêmes à cinquante mètres de Miramax. Donc c'était beaucoup plus facile. J'ai commencé à traduire avant même que Bac ait vu le film. Mais ils savaient que ça faisait partie des quarante-cinq films du *deal* avec Miramax. On ne sait pas si ça sort, mais on verra bien. C'est souvent venu par les réalisateurs et les producteurs. À part Bac, ce n'est pas trop souvent venu par les distributeurs français.

*Avec certains cinéastes, vous avez adopté une méthode de travail singulière.*

Avec Todd Field, dont j'ai sous-titré deux films – *In the Bedroom* [2001] et *Little Children* [2006] –, le principe était simple. Que je sois à Paris, à Los Angeles, ou ailleurs, on s'enfermait dans une chambre d'hôtel pendant deux jours, avec le texte que j'avais traduit du mieux que je pouvais. Je lui renvoyais ma traduction *off the cuff* [au pied levé] de ce qu'était son texte, mais complètement – forcément – déformé par moi. Ce qui ne devait pas être facile pour quelqu'un qui écrit ses scénarios.

*Il lisait le français ?*

Pas du tout. Je lui lisais ma traduction, mais en retraduisant en anglais à partir de ce qu'était le texte français. Comme ça, il voyait en quoi ça changeait les tons, quel était l'élément d'information que, pour des raisons d'espace, je laissais tomber, si c'était important ou pas. Et, de temps en temps, il fallait vérifier telle ou telle chose, mais ça, c'est avec tout le monde.



*En faisant ce retour vers l'anglais à partir de votre propre traduction et oralement, vous ne craigniez jamais de ne pas bien rendre ce que vous aviez bien traduit en français ?*

Non. La règle était : je traduis sans même contrôler, comme si on était à l'ONU et que vous me parliez d'agriculture.

*Et ça passait ?*

Ah, avec les erreurs. Et puis, si jamais il y avait une ambiguïté, il me disait : « Ça veut dire quoi ? – Attendez. Je reviens, je le traduis un peu mieux. »

*Je vous pose la question parce que j'ai aussi vécu cette expérience, ce qui n'avait vraiment pas été facile puisque j'avais l'impression de mal retraduire en anglais ce que j'avais fait correctement en français.*

Oui, on retraduit en pas bien ce qui a été écrit bien. On espère.

*Mais il faut se justifier assez fréquemment...*

Oui, mais ça ne me gêne pas. Dans certains cas, ils comprennent l'exercice : « Tu as écrit le bon sens, mais la nuance n'y est pas : explique-moi. – Parce que je n'ai pas l'espace, parce que je déborde déjà de cinq signes ou de dix signes. D'accord, je pourrais aller jusqu'au claquement de porte, mais pas plus loin. Sinon, c'est sur deux plans. »

Avec Tim Robbins, c'était la même chose. Tim Robbins avait réalisé un premier film qui s'appelle *Bob Roberts* [1992]. En homme de gauche qui se respecte, il jouait un homme de droite. Et il voulait que les chansons soient traduites, mais que le disque ne sorte jamais parce que ça pouvait devenir des hymnes de la droite américaine. Mais il voulait que ce soit extrêmement précis au niveau politique. Pour ça, il a fallu que j'explique un peu plus : « Ça, c'est plus Chirac, un peu plus à droite, mais moins que Le Pen. Maintenant, est-ce que tu veux que j'aille jusqu'à Le Pen ? » Comme ça, il savait de quoi je parlais. Il fallait vérifier que l'intensité droitiste soit la même qu'en anglais : « À cause de la façon dont ça se présente, j'ai préféré le dièse plutôt que le bémol. Ça te va ? » Des choses comme ça.

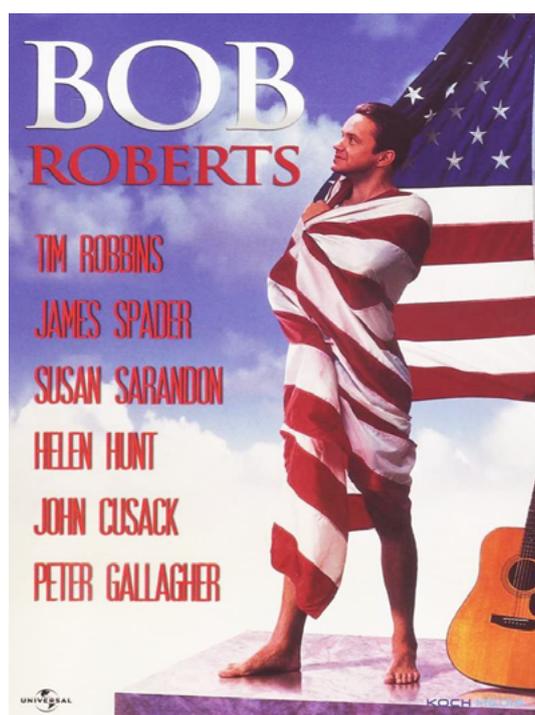
Travailler avec les cinéastes, c'est tout relire, puis commencer par corriger les fautes qu'ils n'ont pas vues quand ils ont corrigé la transcription des dialogues. Exemple : dans *Little Children* de Todd Field, Kate Winslet est dans un parc avec les enfants et toutes les mères qui sont là. Elle est un tout petit peu au ban. Arrive un mec avec une poussette à deux étages, si j'ose dire. Et elle fait : « Vous avez un seul enfant. » Et sa réponse est : « *Yes, but it's easier for the beer.* » Je traduis donc « *it's easier for the beer* ». Et il me fait : « *What? – "It's easier for the beer." – No, no, no: "It's easier for the beer"*<sup>24</sup>. » – Ah mais, tu as relu. – Oui, bon d'accord, ça m'a échappé. » Alors, on enlève la bière et on met le doudou.

Todd Field est le seul réalisateur que j'ai vu aussi actif et déterminant en simulation. Sur *Little Children*, il demande (il a quand même une journée entière de simu derrière lui) : « Est-ce qu'on peut démarrer le sous-titre deux images plus tard ? – OK. Ça va tenir. » Ou alors je disais : « D'accord, mais c'est serré. Est-ce qu'on peut prolonger jusqu'à la fin du soupir ? Même si la musique aura déjà commencé ? – D'accord. » À un autre moment, il fait : « Est-ce qu'on peut légèrement déplacer le sous-titre pour qu'il soit plus centré sur l'action ? » De façon assez imperceptible, le sous-titre a parfois deux millimètres de plus d'un côté ou de l'autre. Il se préoccupait du positionnement et de la découpe du sous-titre. Dans certains cas, c'était presque lui qui avait à réécrire ou à accepter une réécriture qui pouvait, toute seule, gêner à l'entournure, mais dans le flou, ne pas gêner. Ça aide, ce genre de petites choses qui passent inaperçues.

Sur *Bob Roberts*, Tim Robbins me dit : « Ils ont ri à tel endroit. Pourquoi ? – C'est un type d'émission littéraire qui s'appelle "Bouillon de culture". » Et comme je n'avais pas le temps de demander l'autorisation de, je l'ai appelée « Brouillon de culture. » « *That's fine. Okay. Try*<sup>25</sup>. » Sur *The Cradle Will Rock* [*Broadway, 39<sup>e</sup> rue, 1999*], il m'a demandé de renforcer un tout petit peu le côté brechtien du texte, des chansons.

<sup>24</sup> « "Oui, mais c'est plus facile pour la bière." – Quoi ? – "C'est plus facile pour la bière." – Non, non, non : "C'est plus facile pour le nounours." »

<sup>25</sup> « C'est bien. D'accord. Essayez. »



*Concrètement, ça consistait en quoi pour vous ?*

J'ai simplement relu Brecht, *La Résistible Ascension d'Arturo Ui*, et revu les films de Pabst, *L'Opéra de quat' sous*, *La Rue sans joie*<sup>26</sup>, pour voir comment étaient les intertitres. Chose que j'avais aussi faite pour *Kill Bill* [Quentin Tarantino, 2003]. J'étais à Montréal à cette époque-là et je suis allé dans une boutique très spécialisée dans les films manga, japonais, chinois, asiatiques, kung-fu, arts martiaux et tout. Le type me voit arriver et me fait : « Si c'est pour *Tigre et dragon...* » J'ai dit : « Non, je veux les films asiatiques mal traduits. – Ah, plenty of them!<sup>27</sup> »

*Avez-vous été confronté à des cinéastes qui étaient satisfaits de votre traduction, mais qui souhaitaient privilégier le texte sur le repérage, sur le rythme, qui ne saisissaient pas bien les enjeux du sous-titrage ?*

[*silence de réflexion*] À part un cas, je dirais non. La façon de leur expliquer est extrêmement simple : « Tu peux mettre la *Recherche du temps perdu* dans un sous-titre si tu veux. » Un seul réalisateur m'a dit : « Je me fous de l'espace. – D'accord, mais ça ne se lira pas. Donc tu y perds. Tu veux y perdre ? Ce n'est pas mon nom qui est au générique, c'est le tien. C'est ton film. »

<sup>26</sup> *Die Dreigroschenoper* (1931) et *Die freudlose Gasse* (1925) de Georg Wilhelm Pabst.

<sup>27</sup> « Ah, j'en ai plein ! »

*N'est-ce pas parfois difficile de leur faire entendre raison ?*

Non, je leur dis : « Ça n'est pas lu. Il y a des raisons pour lesquelles le sous-titrage a tel ou tel paramètre : c'est qu'on lit plus lentement qu'on entend. – Oui, mais alors, mettons ça sur trois lignes. – Non. Tu ne peux pas mettre ça sur trois lignes. » Dans certains cas, le metteur en scène ne m'écoute pas et fait ses sous-titres comme il veut. S'ils ne comprennent pas ça, encore une fois, c'est leur film. Moi, je peux toujours retirer mon nom du sous-titrage, si j'ai des désaccords profonds. Je me bagarre constamment pour les choix que j'ai faits, mais je rends les armes quand j'ai tort.

*Avec Atom Egoyan, aviez-vous aussi besoin de faire ce travail de retraduction vers l'anglais ?*

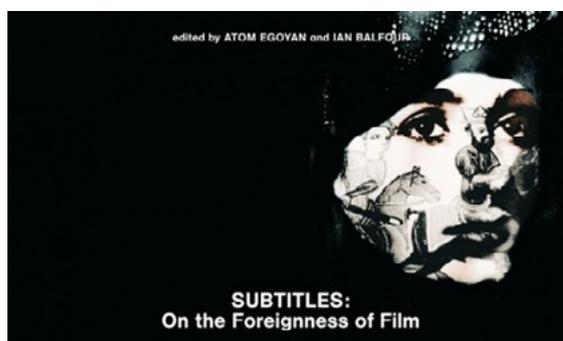
Non. Atom Egoyan parle le français, l'arabe, tout ce qu'on veut, l'arménien évidemment. Il est agile d'une langue à l'autre. Et il comprend les contraintes du sous-titrage. Lui, c'est la vraie délicatesse, plutôt que la difficulté. Avec Egoyan, il faut être extrêmement simple. Et ce n'est pas facile, la simplicité. Ça demande pas mal de relectures.

*C'est une manière d'arriver à une certaine épure ?*

Oui. Et comme c'est quelqu'un d'épuré – et multilingue –, il a parfois des solutions de... « Et si on essayait ça ? » Je dis : « Non, c'est trop évident. Mais il y a ça qui irait dans ta direction, qui serait plus ambigu. Tu as besoin d'ambiguïté, là. » Mais c'est aussi parce qu'on se connaît. Par les festivals. Ça facilite les choses. Il est effusif, ce n'est pas exactement quelqu'un de froid. Tout nourrit tout.

*Savez-vous ce qui a l'amené à faire son livre Subtitles<sup>28</sup> ?*

Non.



<sup>28</sup> Atom Egoyan et Ian Balfour (dir.), *Subtitles: on the foreignness of film*, Cambridge (MA), Londres, Alphabet City Media, The MIT Press, 2004.

*Ce n'est pas dû à votre travail ensemble ?*

Non, absolument pas. Il m'a téléphoné un jour en me disant : « Je vais faire ça. Ce serait sympa que tu fasses... On va demander différents papiers à X ou Y ou Z. Y aura un papier de Ruby Rich<sup>29</sup>, des tas de gens comme ça. » C'est à Carrie Rickey<sup>30</sup> que j'ai emprunté le titre, « The Cultural Ventriloquist<sup>31</sup> », qui me paraissait être exactement ma mission. Je ne vois pas comment le dire autrement. C'est donc Egoyan qui m'a appelé en me disant : « Ça t'intéresserait de faire un papier sur le sous-titrage vu de l'intérieur ? – Pas de problème. »

*C'est le seul texte du genre dans tout l'ouvrage, d'ailleurs.*

Oui. Il est assez bien inspiré d'un papier que Carrie Rickey avait fait dans *The Philadelphia Inquirer*<sup>32</sup>. Mais j'apporterais une nuance maintenant. Dans *Boyz N the Hood* (John Singleton, 1991), quelque part dans le dialogue entre Larry Fishburne et Cuba Gooding Jr, il y a une référence à *Amos 'n' Andy*<sup>33</sup>, que nous n'avons pas. Ou, du moins, que nous n'avions pas. Enfin, que je n'ai pas trouvée, que j'ai remplacée par Abbott et Costello, ce qui est une erreur. Si j'avais été plus enculturé, si j'ose dire, j'aurais dit « Footit et Chocolat ». Mais personne n'aurait compris. Parce qu'il y a l'opposition raciale entre les deux. Avec Abbott et Costello, il n'y en a pas. Donc, j'étais à côté de la plaque. Des petites choses comme ça. Qui nécessitent de temps à autre un repeignage des sous-titres, quels qu'ils soient. À mon avis.

Dans *Plenty* de Fred Schepisi [1985], j'avais traduit pas mal de choses très délicates au point de vue langage. *Plenty* avait été écrit par David Hare. C'est assez délicat, assez précis au niveau des différentes strates de langage. Comme à une époque, j'étais le sous-titreur des films blacks, puisque personne ne savait de quoi ça retournait, j'étais aussi le sous-titreur des films très anglais. Bien qu'il soit australien. Schepisi est un metteur en scène assez futé. Il y a différents accents entre Meryl Streep, Tracey Ullman et Sting.

---

<sup>29</sup> B. Ruby Rich est une critique de cinéma, enseignante et programmatrice de festivals américaine.

<sup>30</sup> Carrie Rickey est une critique d'art et de cinéma américaine.

<sup>31</sup> Ce texte, extrait de *Subtitles*, est consultable en ligne.

<sup>32</sup> Carrie Rickey, « Not lost in translation. The folks who write film subtitles don't expect prizes », *The Philadelphia Inquirer*, 3 mars 1999, article consultable en ligne.

<sup>33</sup> Feuilleton radiophonique diffusé aux États-Unis des années 1920 aux 1950, et adapté pour la télévision dans les années 1950.

*Avez-vous cherché à rendre les accents par des différences entre les niveaux de langue ?*

J'imagine, oui. En tout cas, j'en étais conscient. Ai-je réussi à le faire ? Je n'en sais rien. Je n'ai pas relu le texte depuis quarante ans.

*Continuez-vous à faire des sous-titres ?*

Oui, mais j'en fais maintenant beaucoup moins. D'un, la rythmique ne me satisfait pas trop. Le numérique a un petit peu faussé les choses. De deux, la façon de faire a changé au niveau tarification. Ça marche par X dollars ou X euros la minute.

*Il y a encore des distributeurs qui utilisent le tarif par sous-titre.*

Moi, c'est le seul tarif que je connaissais. Si on me donne *Halloween 20*<sup>34</sup> – ce que j'avais fait – à sous-titrer, il y a 600 sous-titres dont la plupart sont « *Hello? Anybody there? Are you here? Who are you? Aaarrghhhh*<sup>35</sup> ! » Ça, je l'ai fait en un après-midi. Mais si c'est une tarification à la minute et que c'est un film de Scorsese, il y a onze fois plus de travail.

*Si la possibilité se présentait, seriez-vous prêt à reprendre certains des films que vous avez sous-titrés ?*

Tous ! Pratiquement. En tout cas, je jetterais un œil à tous et il n'y aurait peut-être rien à changer. Mais il y a toujours quelque chose à changer. Toujours.

*Propos recueillis les 26 avril et 7 juin 2017 à Paris par Jean-François Cornu, révisés par Henri Béhar le 11 décembre 2020.*

---

<sup>34</sup> *Halloween, 20 ans après (Halloween H20: Twenty Years Later, Steve Miner, 1998).*

<sup>35</sup> « Y a quelqu'un ? Vous êtes là ? Qui êtes-vous ? Aaarrghhhh ! »

## Filmographie sélective des films anglophones sous-titrés en français par Henri Béhar

(par ordre alphabétique des noms de réalisateur et réalisatrice)

Woody Allen : *Zelig* (1983), *Broadway Danny Rose* (1984), *La Rose pourpre du Caire* (*The Purple Rose of Cairo*, 1985, révision), *Hannah et ses sœurs* (*Hannah and Her Sisters*, 1986, révision), *Radio Days* (1987), *September* (1987), *Une autre femme* (*Another Woman*, 1988), *Crimes et délits* (*Crimes and Misdemeanors*, 1989), *New York Stories* (coréal. Martin Scorsese, Francis Ford Coppola, 1989)

Gregg Araki : *Mysterious Skin* (2004)

Denys Arcand : *Stardom* (2000)

Noah Baumbach : *Margot va au mariage* (*Margot at the Wedding*, 2007)

Ken Burns : *Jazz* (2001, série documentaire)

Jane Campion : *Holy Smoke* (1999)

Nick Cassavetes : *She's So Lovely* (1997)

Derek Cianfrance : *Blue Valentine* (2010), *The Place Beyond the Pines* (2012)

Larry Clark : *Kids* (1995), *Bully* (2001)

George Clooney : *Confessions d'un homme dangereux* (*Confessions of a Dangerous Mind*, 2002)

Joel & Ethan Coen : *No Country for Old Men* (2007)

Michael Corrente : *American Buffalo* (1996)

Stephen Daldry : *The Hours* (2002)

Jonathan Demme : *Dangereuse sous tous rapports* (*Something Wild*, 1986)

Robert Duvall : *Le Prédicateur* (*The Apostle*, 1997)

Atom Egoyan : *Exotica* (1994), *De beaux lendemains* (*The Sweet Hereafter*, 1997), *Le Voyage de Felicia* (*Felicia's Journey*, 1999), *Ararat* (2002), *La Vérité nue* (*Where the Truth Lies*, 2005), *La Citadelle* (*Citadel*, 2006, documentaire), *Adoration* (2008)

Stephan Elliott : *Priscilla, folle du désert* (*The Adventures of Priscilla, Queen of the Desert*, 1994)

Todd Field : *In the Bedroom* (2001), *Little Children* (2006)

Terry Gilliam : *Las Vegas parano* (*Fear and Loathing in Las Vegas*, 1998)

James Gray : *The Yards* (2000)

Peter Greenaway : *The Tulse Luper Suitcases, part 1: The Moab Story* (2003)

David Wark Griffith : *Intolérance* (*Intolerance*, 1916, film muet, intertitres)

Lasse Hallström : *L'œuvre de Dieu, la part du diable* (*The Cider House Rules*, 1999), *Chocolat* (2000), *Une vie inachevée* (*An Unfinished Life*, 2005)

Michael Haneke : *Funny Games U. S.* (*Funny Games*, 2007)

Allen & Albert Hughes : *Menace to Society* (*Menace II Society*, 1993)

Peter Jackson : *Créatures célestes* (*Heavenly Creatures*, 1994)

Steve James : *Roger Ebert: Life Itself* (2014, documentaire)

Stan Lathan & Harry Belafonte : *Beat Street* (1984)

Ang Lee : *Chevauchée avec le diable* (*Ride With the Devil*, 1999), *Le Secret de Brokeback Mountain* (*Brokeback Mountain*, 2005), *Hôtel Woodstock* (*Taking Woodstock*, 2009)

Spike Lee : *Summer of Sam* (1999)

Richard Lester : *Quatre garçons dans le vent* (*A Hard Day's Night*, 1964)

Richard Linklater : *Fast Food Nation* (2006)

John Madden : *Shakespeare in Love* (1998), *Proof* (2005)

Rob Marshall : *Chicago* (2002, dialogue et chansons)

Anthony Minghella : *Retour à Cold Mountain* (*Cold Mountain*, 2003)

Sally Potter : *Yes* (2004)

Tim Robbins : *Bob Roberts* (1992, dialogue et chansons), *Broadway, 39<sup>e</sup> rue* (*Cradle Will Rock*, 1999)

Robert Rodriguez : *Spy Kids* (2001), *Mission 3D : Spy Kids 3* (*Spy Kids 3: Game Over*, 2003), *Planète terreur* (*Planet Terror*, 2007)

Patricia Rozema : *Mansfield Park* (1999)

John Sayles : *Le Secret de Roan Inish* (*The Secret of Roan Inish*, 1994)

Fred Schepisi : *Plenty* (1985)

Julian Schnabel : *Basquiat* (1996), *Avant que la nuit tombe* (*Before Night Falls*, 2000)

Paul Schrader : *Étrange Séduction* (*The Comfort of Strangers*, 1990), *Adam Resurrected* (2008)

Barbet Schroeder : *Barfly* (1987)

Ridley Scott : *Robin des bois* (*Robin Hood*, 2010)

Susan Seidelman : *Cherche Susan désespérément* (*Desperately Seeking Susan*, 1985)

John Singleton : *Boyz N the Hood, la loi de la rue* (*Boyz N the Hood*, 1991)

Kevin Smith : *Dogma* (1999), *Jay et Bob contre-attaquent* (*Jay and Silent Bob Strike Back*, 2001), *Clerks II* (2006)

Todd Solondz : *Happiness* (1998), *Life During Wartime* (2009)

Quentin Tarantino : *Kill Bill, volume I* (*Kill Bill: vol. 1*, 2003), *Kill Bill, volume II* (*Kill Bill: vol. 2*, 2004), *Boulevard de la mort* (*Death Proof*, partie de *Grindhouse*, coréal. Robert Rodriguez, 2007), *Inglourious Basterds* (2009), *Django Unchained* (2012), *Once Upon a Time... in Hollywood* (2019)

James Toback : *Tyson* (2008, documentaire), *Seduced and Abandoned* (2013, documentaire)

John Turturro : *Mac* (1992), *Illuminata* (1998)

Gus Van Sant : *Drugstore Cowboy* (1989), *Will Hunting* (*Good Will Hunting*, 1997)

Keenen Ivory Wayans : *Scary Movie* (2000), *Scary Movie 2* (2001)

Orson Welles : *Othello* (*The Tragedy of Othello*, 1952, version dite restaurée en 1992)

Marina Zenovich : *Roman Polanski: Wanted and Desired* (2008, documentaire)

David Zucker : *Scary Movie 3* (2000)

# Gladys Pascazio, traductrice franco-italienne pour le cinéma au milieu du xx<sup>e</sup> siècle

Paola Palma

La fameuse définition d'Umberto Eco selon laquelle « la langue de l'Europe, c'est la traduction » est applicable au monde du cinéma en général et à son produit final, le film. L'activité de traduction pour le cinéma exige des compétences en traduction de dialogues mais aussi la connaissance spécifique d'un secteur industriel et commercial, de différents genres, cinématographies nationales, écoles et tendances de l'histoire du cinéma. Les délais sont souvent courts et les matériaux et textes de nature très diverse : contrats, correspondances, projets et comptes rendus, documents financiers, synopsis, scénarios, dialogues, génériques, articles et recensions.

Cette diversité de documents est réunie dans un fonds qui porte le nom de Pascazio<sup>1</sup>, conservé par la Cinémathèque française. Ce n'est pas le nom d'un réalisateur, d'un acteur ou d'un scénariste, mais celui d'une traductrice, et c'est peut-être la raison pour laquelle ce fonds est moins connu que d'autres. Il rend compte, pour une période qui s'étend de 1947 à 1961, non seulement d'un parcours professionnel et en partie personnel, mais aussi d'activités et de techniques, surtout liées à la production et à la distribution, et de transferts culturels franco-italiens. Ce fonds répertorie également un nombre important de sociétés de production et de distribution, de réalisateurs et, bien sûr, de films traduits<sup>2</sup> qui ont marqué, de l'après-guerre aux années 1960, à la fois l'histoire du cinéma moderne et la diffusion du cinéma italien en France et du cinéma français en Italie. À ces films s'ajoutent les coproductions franco-italiennes qui, justement à cette époque, sont institutionnalisées grâce aux accords signés par les deux gouvernements<sup>3</sup> et se développent de façon exponentielle, au point de constituer un véritable phénomène au sein du cinéma européen de l'après-guerre.

À travers quelques éléments biographiques, la présentation du fonds et certains cas particuliers, je souhaite reconstituer le parcours de Gladys Pascazio et attirer l'attention sur ce vaste et riche ensemble de documents (la plupart d'entre eux sont en français, les autres en italien), mais aussi en souligner l'intérêt en ce qui concerne la connaissance des techniques de traduction et les activités de coproduction et de circulation internationale des films.

---

<sup>1</sup> cineressources.net

<sup>2</sup> Voir en annexe une sélection de ces sociétés et des films traduits par Gladys Pascazio.

<sup>3</sup> Sur les accords de coproduction cinématographiques franco-italiens, voir Paola Palma, « Les coproductions cinématographiques franco-italiennes 1946-1966 : un modèle de "cinéma européen" ? », dans Claude Forest (dir.), *L'Internationalisation des productions cinématographiques et audiovisuelles*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2017, p. 215-233.

## Un fonds de traduction riche et varié

Constitué de 94 dossiers répartis dans cinq boîtes, le fonds Pascazio a principalement pour objet des films, tandis que d'autres dossiers réunissent des traductions et des documents variés, relatifs à des contacts et des travaux pour des sociétés spécifiques, ou bien de la correspondance de diverse nature. On y trouve par exemple plus d'un curriculum vitae, ainsi que plusieurs lettres par lesquelles la traductrice se présente de manière à obtenir un nouvel emploi ou à élargir l'éventail de sa clientèle. Ces documents précieux nous renseignent sur sa trajectoire biographique et professionnelle. Dans le même temps, ils témoignent de la nature particulièrement « autonome » de la profession en question, aussi bien que de la nécessité d'être très entreprenant pour la pratiquer durablement (ainsi que, dans certains cas, pour en percevoir la rémunération<sup>4</sup>).

Par exemple, en juillet 1951, Pascazio reçoit une lettre de la Fox (ill. 1), dont le siège européen est à Paris. On lui demande de prendre contact avec M. Louis Lafon, qui voudrait lui confier « la traduction en Français du dialogue d'un film Italien "Il ladro di venezia" [*Le Voleur de Venise*, John Brahm, 1950, coproduction Italie-États-Unis], pendant la vision du film, c'est-à-dire pendant que les images passeraient sur l'écran. Vous auriez à donner à quelques personnes présentes le texte en Français du dialogue Italien<sup>5</sup> ». Le nom de la traductrice a été signalé à la Fox par « M. Lo Duca » : il s'agit peut-être de Joseph-Marie Lo Duca (1930-2004), écrivain et critique de cinéma italo-français, qui venait de co-fonder, en avril, les *Cahiers du cinéma*. Mais il pourrait aussi s'agir d'une erreur sur le com de l'éditeur et producteur de cinéma, lui aussi italo-français, Cino Del Duca (1899-1967) qui, deux ans plus tard, fondera à Rome la Cino Del Duca produzioni cinematografiche europea, avec une filiale à Paris, la Del Duca Films.

Ces documents ne donnent pas d'autres précisions, mais cette transaction (manquée) offre un exemple de l'habitude que la traductrice avait de tout noter, toujours en détail, à propos des processus de prise de contact, des rendez-vous, des accords financiers, des paiements, etc. Elle consigne noms, dates, horaires, la nature d'éventuels accords et engagements verbaux et le nombre de lignes et de pages remises (dont elle garde toujours une copie). En parcourant le fonds, l'utilité de cette méticulosité apparaît clairement, quand les commanditaires retardent le paiement, rémunèrent de façon incomplète, voire cherchent à tricher sur le nombre de pages remises ou à attribuer à Pascazio des erreurs professionnelles dont elle n'est pas responsable, dans le dessein de diminuer sa rétribution. Pour ce qui est de sa rencontre avec M. Lafon, elle note, par exemple, à la main au bas de la lettre citée :

---

4 Voir aussi ce qu'en dit la traductrice Marie-Claire Soleville dans « Comment se faire payer ? », dans *C'est toi qui as traduit ça ?*, fin des années 1980, reproduit dans *L'Écran traduit*, hors-série n° 3, 2015

5 Lettre des Productions Fox-Europa à Pascazio, 10 juillet 1951. Cinémathèque française, fonds Pascazio (ci-après CF, Pascazio), 10-B1. Le texte des documents cités est soit dans le français original, soit dans ma traduction de l'italien. Il semble que Gladys Pascazio n'ait finalement pas traduit ce film.

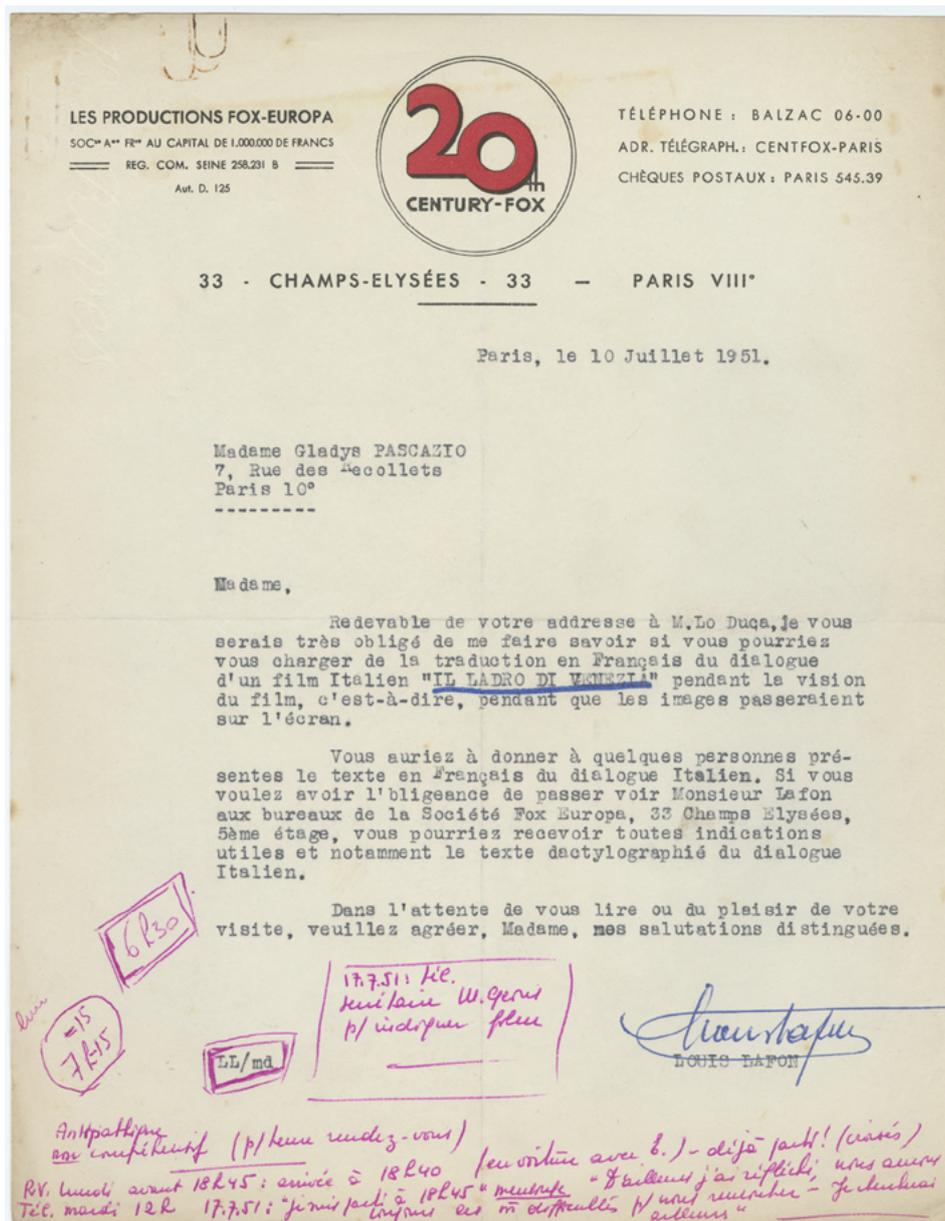
« Antipathique

non compréhensif (p/ heure rendez-vous)

RV. lundi avant 18 h 45 : arrivée à 18 h 40 (en voiture avec E.) – déjà parti !

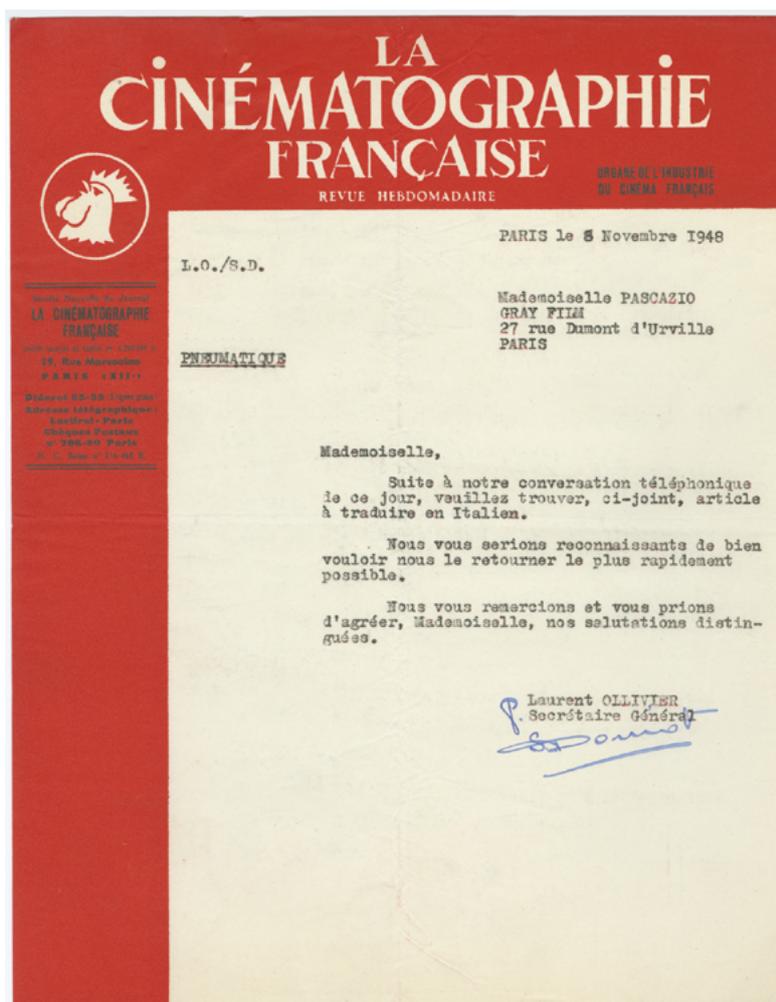
(croisés)

Tél. mardi 12 h 17.7.51 : « je suis parti à 18 h 45 » mensonge « D'ailleurs j'ai réfléchi, nous aurons toujours les m[êmes] difficultés p/ nous rencontrer. Je chercherai ailleurs. »

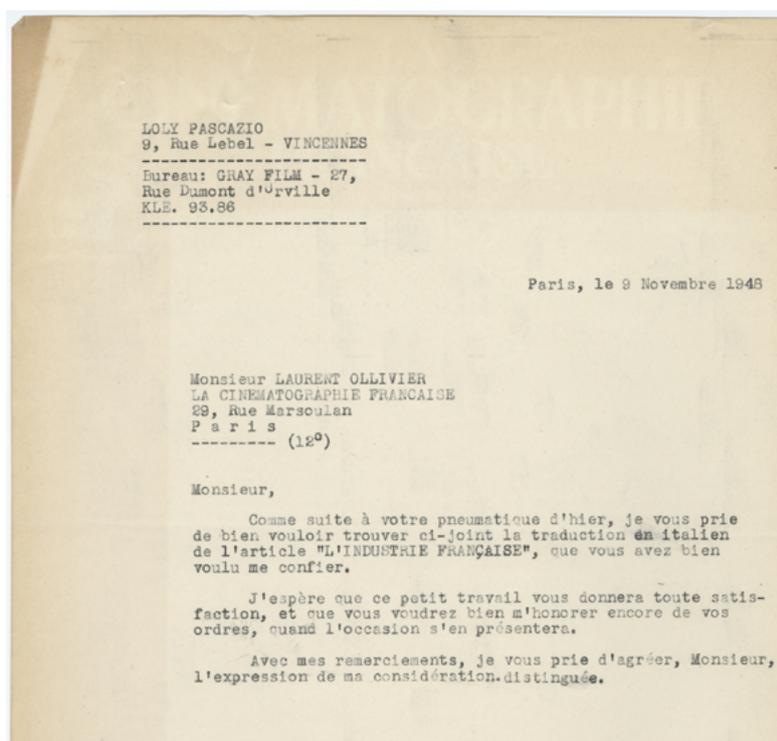


1. Lettre de la société Fox-Europa à Gladys Pascazio (10 juillet 1951), avec annotations manuscrites de la traductrice

Ce fonds recèle également des traductions (le plus souvent de l'italien vers le français) d'articles et de recensions de films déjà sortis dans un pays et qui s'apprêtent à être distribués dans l'autre. Les producteurs français et italiens sont donc attentifs à l'accueil critique de la nation voisine, mais aussi aux opinions exprimées sur l'état de l'industrie et du commerce cinématographiques, intérieurs ou internationaux. On trouve, entre autres, la version italienne de l'article « L'industrie française » de Laurent Ollivier, secrétaire général de la revue corporative *La Cinématographie française*, qui en a commandé la traduction. Ollivier part de considérations sur la production française de 1948. Si le début du propos est centré sur la chute de la production et la diminution corollaire du nombre d'œuvres prestigieuses, le texte – en italien dans le fonds – change rapidement de sujet : « On doit avouer que le grave tort de l'industrie française est la méconnaissance du pouvoir de la publicité. » La rareté et la médiocrité de la promotion seraient ainsi un des principaux obstacles à un lancement efficace des films, tant sur le marché français qu'à l'étranger. La responsabilité en est attribuée aux producteurs et aux distributeurs, mais aussi aux exploitants<sup>6</sup>.



<sup>6</sup> Traduction en italien du 9 novembre 1949, CF, Pascazio, 14-B1.



2 et 3. Échanges entre Gladys Pascazio et Laurent Ollivier,  
secrétaire général de La Cinématographie française,  
à propos de la traduction en italien d'un article de la revue (8-9 novembre 1948)

## Les débuts à Rome et à Paris

Gladys Pascazio, qui signe parfois Gladys F. Pascazio<sup>7</sup>, ou simplement « Loly », utilise aussi parfois son nom d'épouse, Lorcely. Née en 1920, de nationalité française, elle quitte la France pour l'Italie en 1940, pour suivre ses parents, journalistes de profession<sup>8</sup>. Son père est italien et sa mère française, ce qui explique son bilinguisme. Elle commence une carrière de secrétaire de direction à Rome, au Consortium cinématographique EIA (Edizioni Internazionali Artistiche), qui œuvre dans le secteur de la production et de la distribution : elle y travaille de

<sup>7</sup> C'est ainsi qu'elle signe une traduction du français vers l'italien qui n'a rien à voir avec le cinéma : André Grangeon, *Il mio giardino, mondo incantato. Piccola storia naturale ad uso dei piccoli e dei grandi con illustrazioni dell'autore*, Milan, Rizzoli, 1950. Elle travaille à cette traduction en 1949, comme elle l'évoque dans une lettre à l'Union centrale de publicité du 29 mai 1949. CF, Pascazio, 10-B1. L'ouvrage original en français s'intitule *Mon jardin, monde enchanté, petite histoire naturelle à l'usage des petits et des grands, racontée et imagée par André Grangeon*, Lyon, I. A. C., publié en plusieurs tomes à partir de 1947. [Ndlr].

<sup>8</sup> Brouillon de lettre (en italien) avec curriculum vitae de Gladys Pascazio à M. Gurgo Salice, Zenith Films (Paris), [novembre 1947 ?]. CF, Pascazio, 10-B1.

juin 1940 à septembre 1946<sup>9</sup>. Entre-temps, elle obtient une licence de Lettres<sup>10</sup>. Durant la guerre, elle perd sa mère et une sœur, et son père se remarie<sup>11</sup>. Ne voyant plus l'intérêt de rester en Italie, elle se fait engager par la filiale parisienne de la Columbia Film, où elle travaille comme secrétaire du directeur technique d'octobre à décembre 1946, « en contact avec les acteurs de doublage<sup>12</sup> ». Au début de 1947, elle s'installe définitivement en France, où elle rejoint sa famille maternelle, qui réside à Aix-les-Bains. Pascazio commence à travailler comme secrétaire et traductrice à la Gray-Film, une société de production, distribution et exportation de films dont le siège est à Paris, où elle finit par s'installer. À partir de janvier 1947, elle est aussi traductrice de l'italien à la filiale parisienne de la prestigieuse Berlitz School<sup>13</sup>. En juin 1948, à la recherche d'un autre emploi, elle répond à une annonce – pour un poste de chef de service d'importation et d'exportation de films – par une lettre dans laquelle elle décrit son activité au sein d'« une importante Maison de Distribution », c'est-à-dire la Gray-Film, où elle est chargée « entre autres de la vente à l'Étranger<sup>14</sup> ». Elle explique également quel a été son travail pour le Consortium EIA, où elle s'occupait

aussi bien de ventes et achats de films, assurances, contentieux, personnel, etc. que de tout ce qui a trait à l'édition des films (doublage à l'image et à la bande, adaptations de dialogues, contrôle de ceux-ci à la moviola<sup>15</sup>, tirages de copies, confections de films-annonce, publicité et lancement, etc.).

Je connais les différents organismes officiels présidant à l'importation et exportation, ainsi qu'à la distribution des bons-pellicule<sup>16</sup> ; les différents Laboratoires s'occupant du tirage 35 m/m et 16 m/m ; les Maisons de transport spécialisées dans les expéditions de films à l'Étranger ; les marchés

---

<sup>9</sup> Cette société avait à l'époque son siège au 16/b via Verese. Voir la lettre de Pascazio au Centre national de transfusion sanguine, 2 novembre 1950. CF, Pascazio, 10-B1.

<sup>10</sup> Elle affirme à plusieurs reprises avoir obtenu sa licence de Lettres à l'université de Rome. Voir, par exemple, lettre (en italien) de Pascazio à M. Gurgo Salice, Zenith Films (Paris), 29 mai 1947. CF, Pascazio, 10-B1. Mais vers la fin de 1947 [?], elle précise qu'il lui manque encore l'examen de latin pour l'obtention du diplôme : voir le brouillon de lettre (en italien) avec curriculum vitae à M. Gurgo Salice, [novembre 1947 ?], déjà cité.

<sup>11</sup> *Ibid.*

<sup>12</sup> *Ibid.*

<sup>13</sup> Lettre de Pascazio au Centre national de transfusion sanguine, 2 novembre 1950, déjà citée.

<sup>14</sup> Lettre de Pascazio à M. L. Murguet, 19 janvier 1948. CF, Pascazio, 10-B1. Nous avons reproduit les usages typographiques adoptés par Gladys Pascazio dans ses documents. [Ndlr]

<sup>15</sup> Le doublage à l'image consiste pour les comédiens à enregistrer les dialogues traduits d'un film en les apprenant par cœur à l'avance, tandis que, dans le doublage à la bande, ils et elles lisent leurs répliques inscrites sur une bande qui défile sous l'écran pendant l'enregistrement. La Moviola est une table de vision et d'écoute des films sur pellicule. [Ndlr]

<sup>16</sup> Aucune précision sur la nature de ces « bons-pellicule » ne figure dans cette lettre. Il s'agit peut-être de « bons à tirer ».

étrangers, etc. etc. J'ajouterai que j'ai toujours travaillé dans le cinéma, et que j'ai toujours occupé des postes de responsabilité et d'initiative, ainsi que de confiance<sup>17</sup>.

Ailleurs, elle entre dans les détails :

À Rome, je me suis occupée de dialogues de films (« adaptations »). C'est moi qui réalisa [sic], entre autres (avec indication afférente de mon nom au générique) les dialogues de : *Le Bienfaiteur*, *Douce*, *Florence est folle* – sans compter d'autres films étrangers dont les titres italiens étaient *L'amante mascherata*, *Rivelazione*, *Idillio a Majorca*, etc<sup>18</sup>.

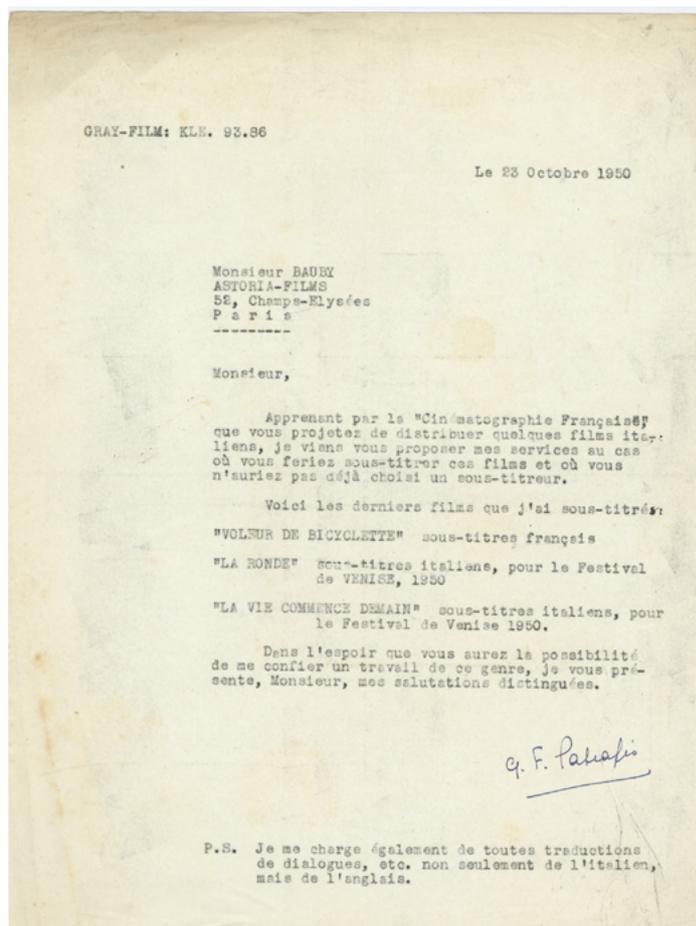
Sans cesse à la recherche de nouveaux travaux de traduction, Pascazio envoie souvent des lettres pour proposer ses services là où elle suppose qu'il peut y avoir des possibilités. Vers la fin du mois d'octobre 1950, elle écrit par exemple à la société parisienne Astoria Films : de toute évidence, elle dépouille les revues corporatives de cinéma, comme la *Cinématographie française*, où elle a appris « que vous projetez de distribuer quelques films italiens<sup>19</sup> ». Dans cette lettre, elle donne encore le numéro de téléphone de son bureau à la Gray-Film, qu'elle quittera un mois plus tard.

---

<sup>17</sup> *Ibid.*

<sup>18</sup> Lettre (en italien) de Pascazio à M. Gurgo Salice, Zenith Films (Paris), [novembre 1947 ?], déjà citée. Les films cités sont : *Le Bienfaiteur* (*Amore proibito*, Henri Decoin, 1942), *Douce* (*Evasione*, Claude Autant-Lara, 1943), *Florence est folle* (*Quella che tu non sei*, Georges Lacombe, 1944), Maskovanà Milenka (*L'amante mascherata*, Otakar Vávra, Tchécoslovaquie, 1940), *Now and Forever* (*Rivelazione*, Henry Hathaway, États-Unis, 1934) et *Idilio en Mallorca* (*Idillio a Majorca*, Max Neufeld, Espagne, 1942). Dans l'ordre des titres, la préséance est donnée à celui du pays majoritaire dans la coproduction, mais au titre original quand le film n'est pas une coproduction.

<sup>19</sup> Lettre de Pascazio à M. Bauby de l'Astoria Films, 23 octobre 1950. CF, Pascazio, 10-B1.



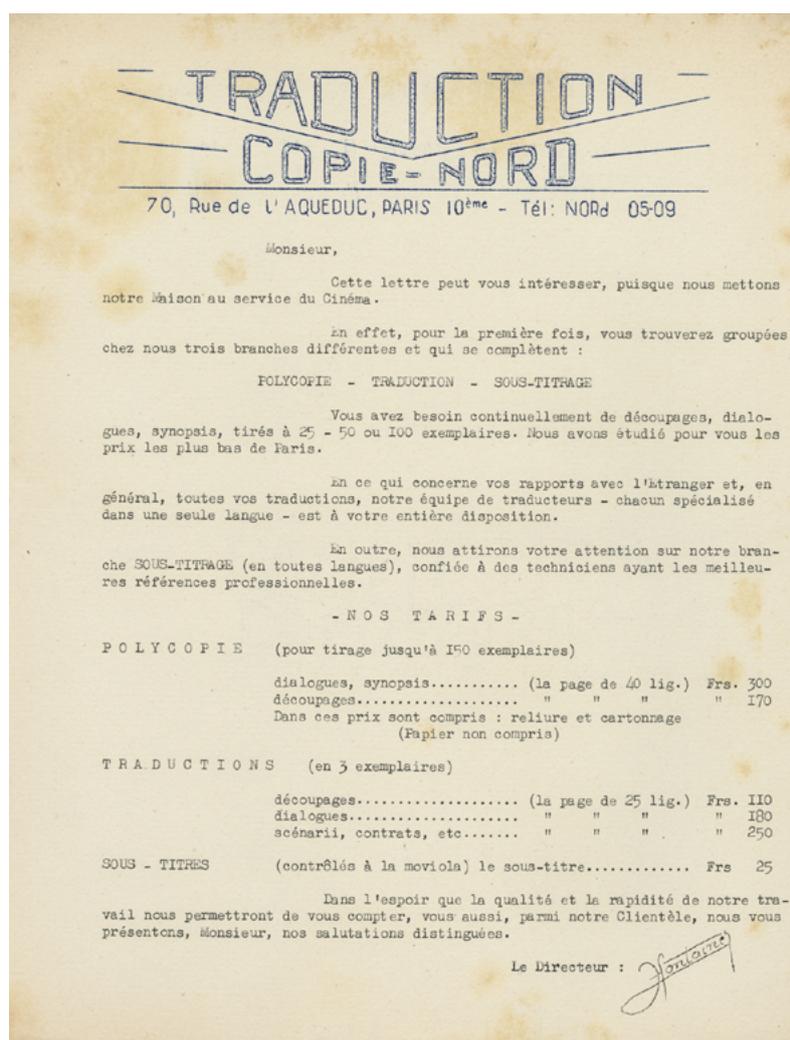
4. Lettre de Gladys Pascazio proposant ses services de traduction de l'italien (et de l'anglais) à M. Bauby de l'Astoria Films, Paris (23 octobre 1950)

En effet, à la fin de novembre 1950, elle occupe un emploi de secrétaire à la direction générale de la firme automobile Simca, mais elle écrit que « cela ne [l'] empêche pas de considérer le cinéma comme [son] milieu et de travailler pour lui<sup>20</sup> ». De fait, elle peut désormais compter sur une série de contacts dans le milieu de la distribution cinématographique. En décembre, elle souligne qu'« avec un de [ses] anciens collègues de Gray Film, [elle a] organisé un bureau de traduction (dont [elle] [s']occupe) et de multocopie (dont il s'occupe). Ce bureau s'appelle, très simplement : Traduction-Copie-Nord<sup>21</sup> » ; le siège se trouve dans le X<sup>e</sup> arrondissement, rue de l'Aqueduc. « J'ai réuni un groupe de traducteurs "d'origine", universitaires, et je voudrais essayer de nous imposer, par la bonté de notre travail, dans le milieu du cinéma<sup>22</sup> », précise-t-elle.

<sup>20</sup> Lettre (en italien) de Pascazio à [Robert] Chabert, 3 décembre 1950. CF, Pascazio, 37-B2.

<sup>21</sup> Lettre de Pascazio à un responsable (non identifié) de la SITAC (Société internationale de Titrage et d'Adaptation Cinématographique), 6 décembre 1950. CF, Pascazio, 37-B2.

<sup>22</sup> *Ibid.*



*5. Agence Traduction-Copie-Nord : lettre de présentation  
avec tarifs spécialement conçus pour le secteur cinématographique (sans date)*

Dès les années 1940, Pascazio avait effectué de prestigieuses traductions. Comme elle le signale elle-même plusieurs fois, elle est l'autrice des sous-titres français du *Voleur de bicyclette* (*Ladri di bicicletta*, 1948) de Vittorio De Sica, qu'elle a réalisés en mars 1949 « pour la soirée de gala à la salle Pleyel », et pour lesquels elle a « reçu les compliments de De Sica<sup>23</sup> ». Dans la même lettre, elle présente son travail au producteur Robert Chabert, de Francinex, et ajoute : « Après les sous-titres français d'un film avec De Sica, *Sperduti nel buio*<sup>24</sup> [*Perdu dans les ténèbres*] (de peu de valeur), on m'a confié 2 films sur les 6 présentés par la France

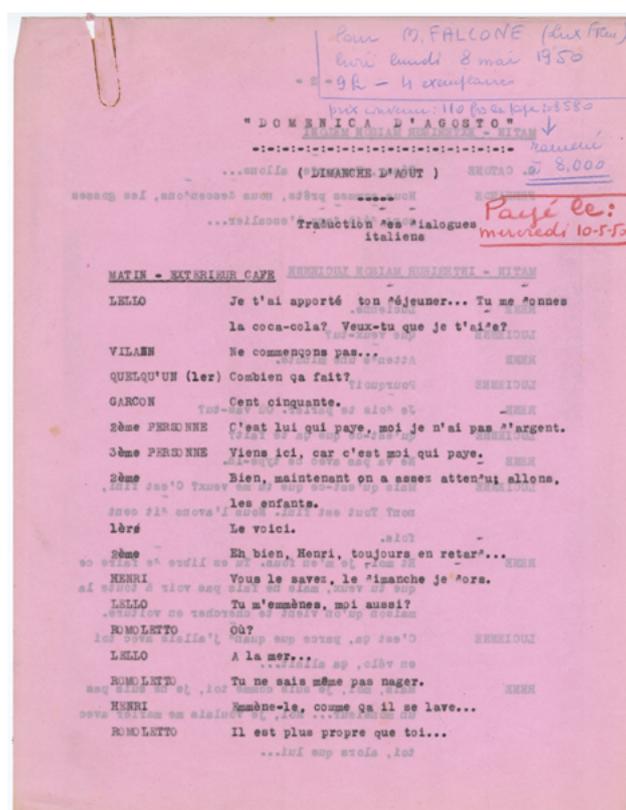
<sup>23</sup> Lettre (en italien) de Pascazio à [Robert] Chabert, 3 décembre 1950, déjà citée.

<sup>24</sup> Ce sous-titrage français lui a probablement été commandé pour la présentation de ce film, réalisé par Camillo Mastrocinque, en compétition dans la seconde édition du festival de Cannes, en septembre 1947.

à Venise [en septembre 1950] pour en préparer les sous-titres italiens : *La Ronde* et *La Vie commence demain*. Je les ai faits avec passion (comme pour *Le Voleur de bicyclette*), et j'ai eu la joie de recevoir une lettre enthousiaste de Max Ophuls. Vous la trouverez ci-joint<sup>25</sup>. »

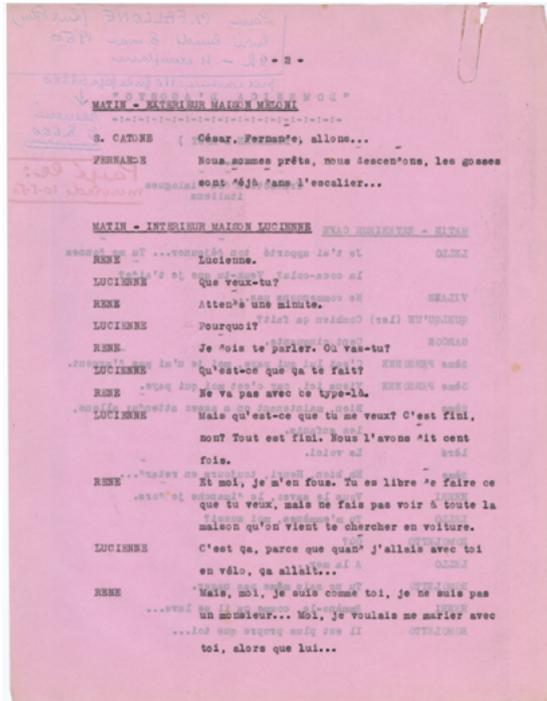
## Traduire pour la diffusion du cinéma italien en France

Dans les années 1950, elle contribue par son travail à la distribution en France de plusieurs dizaines de films italiens. Le 8 et le 30 mai 1950, elle livre la traduction des dialogues de *Dimanche d'août* (*Domenica d'agosto*, Luciano Emmer, 1950) et du *Mensonge d'une mère*<sup>26</sup> (*Catene*, Raffaello Matarazzo, 1949) à M. Falcone, de la Lux Film de Paris. Fait intéressant, dans ces deux films, les noms des personnages principaux sont traduits en français, alors qu'habituellement, la francisation des noms n'est pas systématique dans les doublages de films italiens.

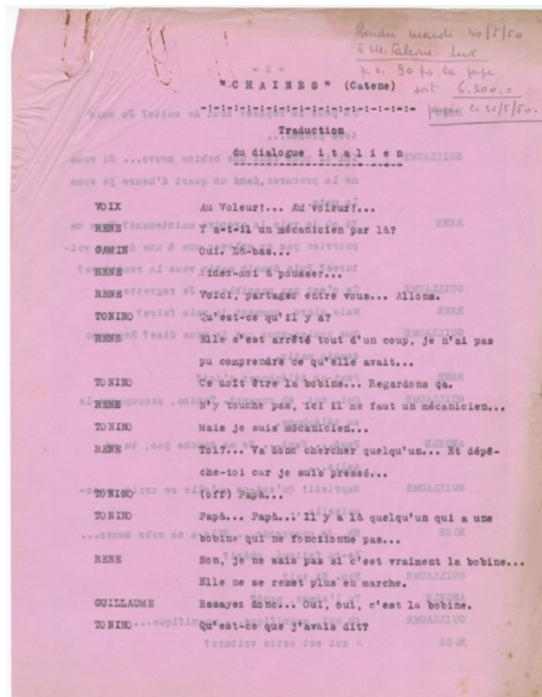


<sup>25</sup> Lettre (en italien) de Pascazio à [Robert] Chabert, 3 décembre 1950, déjà citée. La lettre d'Ophuls n'est pas présente dans le fonds. *La Vie commence demain* est un documentaire de Nicole Vedrès composé d'entretiens avec des personnalités du monde de la culture et de l'art français de l'époque. La France présente sept – et non six – films cette année-là au festival de Venise.

<sup>26</sup> *Domenica d'agosto*, traduction des dialogues italiens. CF, Pascazio, 31-B4. *Catene*, traduction des dialogues italiens. CF, Pascazio, 34-B2. Le document donne la traduction littérale du titre italien, « *Chaînes* », mais pour la distribution française le titre deviendra *Le Mensonge d'une mère*.

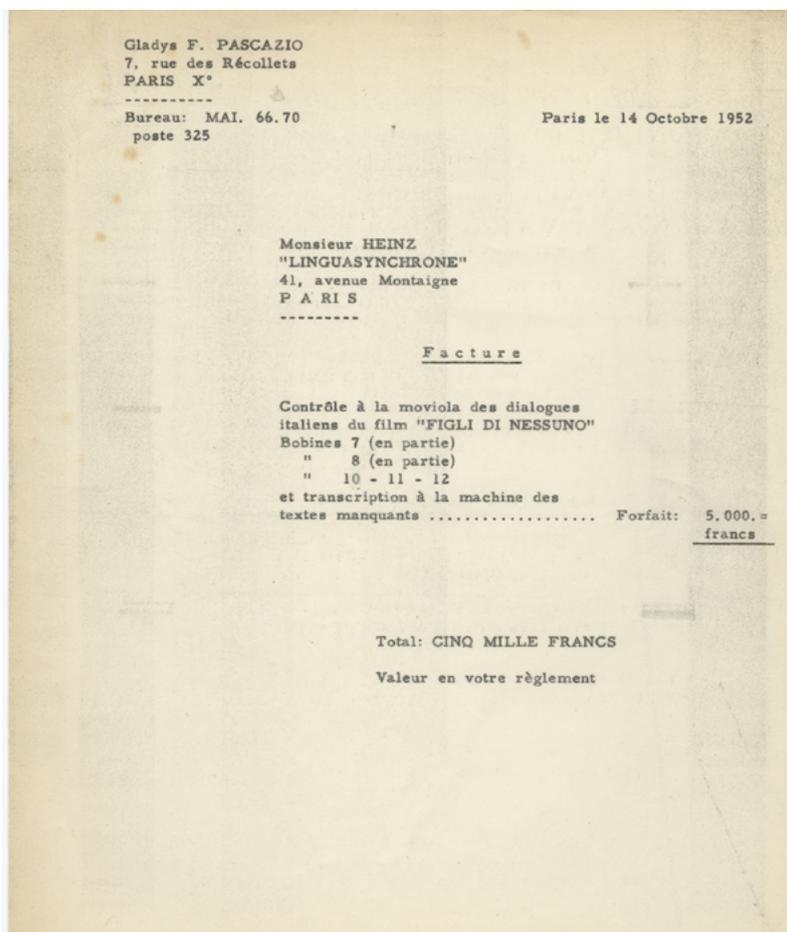


6 et 7. Première et deuxième pages de la traduction française des dialogues du film italien *Dimanche d'août* (1950), avec notes manuscrites de Gladys Pascazio. On remarque la francisation des noms italiens des personnages.



8. Première page de la traduction française des dialogues du film italien *Le Mensonge d'une mère* (ici le titre italien est encore traduit littéralement : Chaînes) (1949), avec notes manuscrites de Gladys Pascazio

Le 14 octobre 1952, elle facture à M. Heinz<sup>27</sup>, de Linguasynchrone-Entreprises cinématographiques (Paris), le contrôle sur Moviola d'une partie des dialogues du *Fils de personne* (*I figli di nessuno*, Raffaello Matarazzo, 1951), ainsi que la transcription dactylographiée des textes manquants.



9. Facture de Gladys Pascazio à M. Heinz, de Linguasynchrone-Entreprises cinématographiques (14 octobre 1952), avec liste de ses interventions pour *Fils de personne* (*I figli di nessuno*, Raffaello Matarazzo, 1951)

Pour la transcription à la Moviola, elle emploie la sténographie, qu'elle pratique tant en italien qu'en français<sup>28</sup>. Le violent mélodrame *Chair inquiète* (*Carne inquieta*,

<sup>27</sup> Richard Heinz était le cofondateur d'une des toutes premières sociétés de doublage française en 1931. [Ndlr]

<sup>28</sup> Facture du 14 octobre 1952 et transcription sténographiée manuscrite, s. d. CF, Pascazio, 51-B3. Pascazio connaissait suffisamment bien l'anglais pour être capable de faire une sténographie commerciale dans cette langue : voir la lettre de Pascazio au Centre national de transfusion sanguine, 2 novembre 1950, déjà citée. Lorsqu'on le lui demandait, elle traduisait également des dialogues de film de l'anglais : voir la lettre de Pascazio à M. Bauby, Astoria Film (Paris), 23 octobre 1950. CF, Pascazio, 10-B1.

Silvestro Prestifilippo, 1952), dont l'action est située en Calabre, pouvait intéresser la France en raison de la présence de Raf Vallone, à l'époque bien connu de ce côté-ci des Alpes : Pascazio traduit en français la bande-annonce, le synopsis et les dialogues<sup>29</sup>.

Ce fonds contient également des dossiers sur des « projets de films ». Par exemple, Pascazio traduit en français, pour la Gray-Film, trois textes de deux ou trois pages chacun, qui s'intitulent *En gondole dans Venise*, *Impressions vénitiennes* et *Verres et dentelles à Venise*, et qui semblent constituer un commentaire en voix *off* de documentaires sur la cité des Doges<sup>30</sup>. On trouve aussi trois brefs scénarios<sup>31</sup>, toujours traduits de l'italien vers le français, de saynètes portant le titre de chansons du répertoire napolitain classique, probablement destinées à devenir des courts-métrages musicaux ou des épisodes de films, produits par Excelsa et distribués par Minerva : *Fenestrella illuminata a Marechiaro*, *'Na sera 'e maggio* et *Comme facette mamma*<sup>32</sup>. Dans les trois cas, la musique est de Carlo Innocenzi, la photographie de Carlo Tiezzi et la réalisation de Pietro Francisci. Il reste à déterminer si cette traduction a été commandée en vue d'une éventuelle distribution en France de ces projets pourtant fortement liés à la culture napolitaine.

Parmi les divers clients de Pascazio, on trouve la Commission de censure du Centre national de la Cinématographie (CNC), pour laquelle elle effectue également des traductions simultanées en salle de projection. En août 1954, se trouvant dans l'impossibilité de se présenter à une projection, elle écrit à un collègue pour lui demander de la remplacer, étant donné qu'« [i]ls y tiennent beaucoup, parce que, sans interprète à la Censure, le travail serait complètement inutile<sup>33</sup> ». Il apparaît clairement que ce collègue n'est pas un expert, puisque Pascazio ajoute quelques instructions pour « L'interprétation en censure », qui « consiste en ceci : on passe le film sur l'écran et tu le traduis au fur et à mesure pour que les spectateurs français (les censeurs) comprennent. Surtout, dans chaque phrase, traduis la moitié ; et saute une phrase sur deux (en choisissant les plus importantes) car tu ne peux pas aller aussi vite que le film<sup>34</sup> ». Elle lui offre 1 500 francs sur les 13 000 qu'elle recevra forfaitairement pour la traduction simultanée et pour la traduction écrite des dialogues, du générique et du film-annonce de *La Flambée* (*La fiammetta*,

---

<sup>29</sup> Ces travaux sont remis le 30 juin 1952 à M. Mohosz. CF, Pascazio, 62-B3.

<sup>30</sup> Traductions pour la Gray-Film, projets divers, projets Minerva Film ayant pour sujet Venise. CF, Pascazio, 9-B1.

<sup>31</sup> *Ibid.* Les documents de ce dossier, y compris les films sur Venise, ne sont pas datés, mais on peut situer leur production entre 1947 et 1950.

<sup>32</sup> Chanson de 1937, de Gigi Pisano et Giuseppe Cioffi et chanson de 1906, de Giuseppe Capaldo et Salvatore Gambardella.

<sup>33</sup> Lettre de Pascazio à une personne non identifiée, 7 août 1954. CF, Pascazio, 87-B4. La traductrice s'adresse à son correspondant en le tutoyant et en l'appelant « mon cher petit », ce qui révèle un certain degré de familiarité.

<sup>34</sup> *Ibid.*

Alessandro Blasetti, 1952), film historique produit par la Cines et adapté du drame homonyme d'Henry Kistemaeker, avec Amadeo Nazzari et Eleonora Rossi Drago. Bien que la version française des dialogues ait été également fournie à la Commission de censure, la traduction simultanée s'avère essentielle pour une première vision. Et, ce qui ne manque pas d'intérêt, nous pouvons présumer que, souvent (Pascazio en parle comme d'une pratique courante), le degré de précision et le choix de ce qui est traduit durant la projection procèdent en grande partie du seul choix de l'interprète.

## Traduire pour les coproductions franco-italiennes

L'autre phénomène particulièrement représenté dans ce fonds est celui des coproductions franco-italiennes<sup>35</sup>. Par exemple, Pascazio a traduit en français le générique et les dialogues du doublage de *La Belle Romaine* (*La romana*, Luigi Zampa, 1954) pour le coproducteur français, l'Omnium International du Film, qui, étrangement, n'est pas indiqué dans la transcription en français du générique. Il manque également la mention « coproduction italo-française », pourtant obligatoire d'après les accords officiels<sup>36</sup>. Les traductions de lettres et de contrats fournissent plusieurs informations sur l'activité de coproduction, au moment même où celle-ci prend officiellement forme.

Ainsi ces documents nous renseignent-ils sur les procédures et les priorités nécessaires à la rédaction des dossiers destinés à l'attribution au film de sa nationalité, conformément aux accords franco-italiens du 19 octobre 1949, premiers du genre en Europe dans une forme aussi complète et officielle. Mais ils contiennent aussi des informations sur des cas particuliers. En avril 1950, la Minerva de Rome – qui produit à travers sa filiale Excelsa Film – écrit au coproducteur français, encore l'Omnium International du Film, au sujet de « la reconnaissance officielle de la coproduction franco-italienne pour notre film *La Porteuse de pain*<sup>37</sup> ». Les producteurs italiens demandent d'attendre leur feu vert pour déposer la demande d'homologation auprès du CNC, car il est fondamental que la conformité soit totale dans toute la documentation « en vue de l'examen de ces pièces qui doit être fait par les Organismes officiels de nos deux Pays, en étroite liaison »<sup>38</sup>. C'est sur ce contrat de coproduction, signé par les deux producteurs, que

---

<sup>35</sup> Voir en annexe une sélection de titres de coproductions franco-italiennes figurant dans le fonds Pascazio. CF, Pascazio, 80-B4.

<sup>36</sup> *La romana*. Traduction des dialogues et du générique italiens. CF, Pascazio, 80-B4.

<sup>37</sup> Lettre de la Minerva Film (Rome) à M. Armando Vay de l'Omnium International du Film (Paris), 27 avril 1950. CF, Pascazio, 39-B2

<sup>38</sup> *Ibid.*

se fonde cette procédure. Il est répété que « votre documentation doit apparaître en tout absolument conforme à la nôtre. Veuillez noter que notre Direction de la Cinématographie transmettra directement un double de cette documentation que nous aurons présenté au Centre National de la Cinématographie Française et que celui-ci devra effectuer son contrôle avec la documentation que vous lui aurez soumise pour en vérifier la conformité<sup>39</sup> ». Le réseau serré des vérifications croisées obligeait les coproducteurs à la ponctualité et à la transparence. On demande en outre la rédaction d'un contrat temporaire de distribution, qui deviendra caduc au moment où la coproduction sera approuvée, et qui sera remplacé par les termes contenus dans le contrat de coproduction lui-même. Le premier est donc un contrat nécessaire, mais transitoire, et seul le contrat de coproduction fera foi.

Un autre courrier relatif au même film fournit le titre et le nom du réalisateur du film « jumeau ». Ce jumelage est une nouvelle disposition qui, précisément à partir des accords de 1949, est d'une importance fondamentale : sans lui, la coproduction ne peut être agréée<sup>40</sup>. La lettre est accompagnée d'une copie, toujours en français, de la demande d'homologation de la coproduction, déposée par M. Antonio Mosco de l'Excelsa Film à la Direction générale du Spectacle auprès de la Présidence du Conseil et datée du 31 octobre 1949, soit quelques jours seulement après la signature du premier accord organique de coproduction entre l'Italie et la France. Dans cette requête, il est précisé que le « deuxième film prévu en coproduction et en contrepartie du film sous rubrique, sera réalisé en France dans le courant de l'année 1950 [...] [et] aura lui aussi un caractère international et une grande valeur<sup>41</sup> ». Il s'agit de *Demain est un autre jour* (*Domani è un altro giorno*, 1951), qui sera réalisé par Léonide Moguy. Est également fournie la liste des documents qui doivent être joints à la requête : le scénario du film, la liste complète du personnel technique et artistique, le plan de travail, le devis financier et la copie conforme du contrat de coproduction. Pourtant, malgré son metteur en scène français d'origine russe, *Demain est un autre jour* deviendra un film italien et non une coproduction. Pascazio a été engagée pour traduire de l'italien les lettres et la demande d'homologation. Elle acquiert ainsi une connaissance très précise des procédures exigées par les deux États pour les coproductions franco-italiennes au début des années 1950.

---

<sup>39</sup> *Ibid.*

<sup>40</sup> « [Les coproductions] seront jumelées, c'est-à-dire qu'à chaque film en coproduction réalisé en Italie doit correspondre un film en coproduction réalisé en France, et réciproquement » : « Accord cinématographique franco-italien signé à Paris le 19 octobre 1949 », *Gazzetta ufficiale della Repubblica italiana*, n° 11, 14 janvier 1952, p. 154. En français dans le texte original.

<sup>41</sup> Lettre de M. Mosco, de la S.A. Cinematografica excelsa Film (Rome) à M. Armando Vay de l'Omnium International du Film (Paris), 16 mai 1950. CF, Pascazio, 39-B2.

07/12/49

(of 12nd) (12th of 12th)

Letter de: EXCELSA FILM - Société Anonyme Cinématographique  
Via Palestro 75 - ROME

PRESIDENCE DU CONSEIL DES MINISTRES  
Direction Générale du Spectacle  
Service Cinématographie  
R o m e

0891

Concerne: Reconnaissance de la coproduction franco-italienne d'un film à réaliser en Italie

YAV OMNIA

La Soussignée, Société EXCELSA FILM, ayant son siège à Rome, Via Palestro n° 75, porte à la connaissance de votre Direction Générale que le film dont le titre provisoire est:

LA PORTATRICE DI PANE  
(La Porteuse de pain)

déjà devant être réalisé en Italie, et dont le début de tournage doit avoir lieu le 15 Décembre 1949, sera produit par elle-même en coproduction franco-italienne avec l'Omnium International du Film, Paris, dans le cadre des accords cinématographiques franco-italiens du 19 Octobre 1949.

Suivant les termes de l'art. 9 de la loi du 29 Décembre 1949, n° 958, la Société soussignée EXCELSA FILM se permet de demander par la présente votre accord pour la coproduction sous rubrique et dans ce but présente, ci-joint, la documentation nécessaire, et précisément:

- 1) Découpage du film
- 2) Liste complète du personnel technique et artistique
- 3) Plan de Travail
- 4) Plan financier
- 5) Copie conforme du contrat de coproduction avec la Société Omnium International Film.

Suivant les termes de l'accord cinématographique franco-italien du 19 Octobre 1949, la Société soussignée vous signale dès à présent que le deuxième film prévu en coproduction et en contrepartie du film sous rubrique, sera réalisé en France dans le courant de l'année 1950. Ce film, qui aura lui aussi un caractère international et une grande valeur, sera produit en coproduction par la Société Omnium International Film et la Société soussignée.

Le

- 2 -

Le titre provisoire du film est:

" DEMAIN EST UN AUTRE JOUR "  
(DOMANI E' UN ALTRO GIORNO)

Metteur en scène: M. LEONIDE MUGUJ.

3 Notre coproducteur s'est chargé de demander en même temps/que nous, ce jour, au Centre National de la Cinématographie Française que la nationalité française soit reconnue (au film).

Dans l'espoir que vous voudrez bien nous donner votre accord sur les termes de la présente, avec nos remerciements, nous vous présentons, Messieurs, nos salutations les meilleures.

ROME, le 31 Octobre 1949

S.A. CINEMATOGRAFICA  
EXCELSA FILM  
Un Directeur Général  
(signé: MOSCO)

362

10 et 11. Traduction française de la demande de reconnaissance de La Porteuse de pain comme coproduction franco-italienne, déposée par le producteur italien Excelsa Film à la Direction générale du spectacle en Italie (31 octobre 1949)

## Un fonds qui reste à explorer

Les pistes de recherche qui peuvent s'ouvrir à partir de ce fonds sont multiples, grâce aux nombreuses informations relatives aux techniques cinématographiques, aux pratiques de production et de distribution, à l'importance des coproductions franco-italiennes dans les années 1950, domaines dans lesquels la traduction joue un rôle capital. Mettre en lumière le travail de figures comme Gladys Pascazio permet d'approfondir sensiblement la connaissance que nous avons de ces échanges, tant il est vrai que la langue du cinéma européen était – et reste – la traduction.

Ce texte est une version remaniée et largement augmentée d'un article publié en italien sous le titre « *Found in translation. Gladys Pascazio: transfert culturali italo-francesi nel lavoro di una traduttrice per il cinema (1947-1961)* », dans Federico Pierotti, Paola Valentini, Federico Vitella (dir.), « Cinema italiano: pratiche e tecniche », *Quaderni del CSCI [Centro di Studi sul Cinema Italiano]: rivista annuale di cinema italiano*, n° 13, 2017, p. 209-214.

*L'Écran traduit* remercie la Cinémathèque française, tout particulièrement Régis Robert, chef du service Archives et Espace chercheurs, d'avoir permis la publication des documents du fonds Gladys Pascazio qui illustrent cet article, dont la reproduction a bénéficié du soutien financier de l'Unité mixte de recherche "Théorie et histoire des arts et des littératures de la modernité" (CNRS, Université Sorbonne Nouvelle, ENS) et de l'ATAA.

### L'autrice

Chercheuse associée à l'UMR Thalim (Théorie et histoire des arts et des littératures de la modernité) et chargée de cours en histoire du cinéma à l'École du Louvre, Paola Palma est spécialiste des coproductions cinématographiques franco-italiennes. Elle travaille également sur l'acteur de cinéma et sur les relations du cinéma avec la littérature.

## Sociétés de production pour lesquelles Gladys Pascazio a travaillé comme traductrice (sélection)

Sociétés italiennes (avec siège à Rome) : Atlantis Film, Cigno Film, Excelsa Film, Jolly Film, Lux Film, Minerva Film.

Sociétés françaises (avec siège à Paris) : Cocinex-Cocinor, Continental Films, Cormoran Films, Dispat Films, Les Films Ariane, Les Films Marceau, Filmsonor et Francinex, Gray Films, Hakim-Paris Film Production, Isarfilm, Majestic Films, Omnium International du Film, Les Productions Fox-Europa, SNC (Société Nouvelle de Cinématographie), Société des Films Sirius, Zenith Films, ainsi que le laboratoire de sous-titrage Titra Film.

## Films traduits par Gladys Pascazio (sélection)<sup>42</sup>

Films français traduits en italien (titre original suivi du titre de la version italienne)

*Le Bienfaiteur (Amore proibito, Henri Decoin, 1942)* : doublage.

*Douce (Evasione, Claude Autant-Lara, 1943)* : doublage.

*Florence est folle (Quella che tu non sei, Georges Lacombe, 1944)* : doublage.

*Lady Paname (Scandalo alla ribalta, Henri Jeanson, 1949)*: correspondance ; détection ; liste des sous titrages ; texte de la bande-annonce ; texte du générique de film

*Paysans noirs (Georges Régnier, 1948)* : traduction d'un texte sur le film pour l'Union générale de publicité, probablement pour le passage du film au festival de Venise en 1948.

*La Ronde (Max Ophuls, 1950)* : sous-titres italiens, pour le festival de Venise, 1950.

*La Vie commence demain (Nicole Vedrès, 1950)* : sous-titres italiens, pour le festival de Venise, 1950.

*Demain est un autre jour (Domani è un altro giorno, Léonide Moguy, 1951)* : traduction en français de lettres et documents portant sur un projet – qui n'a pas abouti – de coproduction avec l'Italie avec Minerva Film et Excelsa Film.

*La Table aux crevés (La domenica non si spara, Henri Verneuil, 1951)* : continuité dialoguée ; note.

*Carnaval (Henri Verneuil, 1953)* : sous-titres italiens<sup>43</sup>.

*Des gens sans importance (Appuntamento al chilometro 424, Henri Verneuil, 1955)* : correspondance et document contractuel.

*La Vie de Jésus (Yves Gibeau, 1951)* : détection.

---

<sup>42</sup> La nature des traductions se fonde sur les descriptifs des boîtes du fonds indiqués par le site de la Cinémathèque française.

<sup>43</sup> La lettre de la SITAC qui accompagne un chèque signale une « traduction en italien du film » (CF, Pascazio, 10-B1) : il s'agit des sous-titres.

*Les Amants de minuit* (*Gli amanti di mezzanotte*, Roger Richebé, 1952) : transcription.

*Les Évadés* (*Gli evasi*, Jean-Paul Le Chanois, 1955) : transcription.

*Les Hussards* (*La piccola guerra*, Alex Joffé, 1955) : transcription et continuité dialoguée.

## Films italiens traduits en français (titre original suivi du titre de la version française)

*La morte civile* (*La Mort civile*, Ferdinando Maria Poggioli, 1942) : traduction des dialogues.

*Un uomo ritorna* (*Un homme revient*, Max Neufeld, 1946) : contrôle à la Moviola des dialogues italiens et traduction des dialogues en français.

*Nostalgia napoletana* (Mario Bava, 1947) : liste des sous-titres ; texte de présentation ; texte du générique de film.

*Sperduti nel buio* (*Perdu dans les ténèbres*, Camillo Mastrocinque, 1947) : sous-titres.

*Ladri di biciclette* (*Le Voleur de bicyclette*, Vittorio De Sica, 1948) : sous-titres.

*Catene* (*Le Mensonge d'une mère*, Raffaello Matarazzo, 1949) : traduction des dialogues pour le doublage.

*Domani è troppo tardi* (*Demain il sera trop tard*, Léonide Moguy, 1949) : traduction des dialogues italiens pour Francinex (M. Pugliesi), pour présenter le film à la censure<sup>44</sup>.

*Domenica d'agosto* (*Dimanche d'août*, Luciano Emmer, 1950) : traduction des dialogues<sup>45</sup>.

*Francesco, giullare di Dio* (*Les Onze Fioretti de François d'Assise*, Roberto Rossellini, 1950) : liste des dialogues.

*Domani è un altro giorno* (*Demain est un autre jour*, Léonide Moguy, 1951) : détection ; texte du générique.

*Il Cristo proibito* (*Le Christ interdit*, Curzio Malaparte, 1951) : correspondance ; synopsis.

*I figli di nessuno* (*Fils de personne*, Raffaello Matarazzo, 1951) : contrôle sur Moviola d'une partie des dialogues et transcription dactylographiée des textes manquants dans la version italienne.

*Carne inquieta* (*Chair inquiète*, Silvestro Prestifilippo, 1952) : bande-annonce, synopsis et dialogues.

*La fiammetta* (*La Flambée*, Alessandro Blasetti, 1952) : traduction simultanée et

<sup>44</sup> « Nous nous sommes permis de corriger le texte italien, qui présente de nombreuses fautes », précise Pascazio (note dactylographiée du 1<sup>er</sup> décembre 1950, CF, Pascazio, 37-B2). Par la suite, avant la fin de l'année, elle fait une traduction intégrale des dialogues, contrôlés pour la SITAC.

<sup>45</sup> Dans ce dossier du fonds, une critique d'un journal de Vichy rend compte du film projeté dans cette ville. Il était très probablement doublé en français (même si l'article n'en parle pas), ce qui confirmerait qu'elle ait réalisé la traduction pour le doublage.

écrite des dialogues, traduction du générique et du film-annonce.

*Il tenente Giorgio* (Raffaello Matarazzo, 1952) : correspondance, document comptable, note, synopsis.

*Lo sceicco bianco* (*Le Sheik blanc*, Federico Fellini, 1952) : continuité dialoguée.

*Pane, amore e fantasia* (*Pain, amour et fantaisie*, Luigi Comencini, 1953) : liste des dialogues.

*Siamo donne* (*Nous, les femmes*, Alfredo Guarini, Gianni Franciolini, Roberto Rossellini, Luigi Zampa et Luchino Visconti, 1953) : liste des sous-titres, texte de la bande-annonce.

*Cavalleria rusticana* (*Duel en Sicile*, Carmine Gallone, 1953) : générique technique, liste des dialogues.

*La grande speranza* (*Tonnerre sous l'Atlantique*, Duilio Coletti, 1954) : détection, générique technique.

*Il mattatore* (*L'Homme aux cent visages*, Dino Risi 1960) : liste des sous titres, texte de la bande-annonce.

## Films étrangers traduits en italien (titre original suivi du titre de la version italienne)

*Now and Forever* (*Rivelazione*, Henry Hathaway, États-Unis, 1934) : doublage.

*Maskovanà Milenka* (*L'amante mascherata*, Otakar Vávra, Tchécoslovaquie, 1940) : doublage.

*Idilio en Mallorca* (*Idillio a Majorca*, Max Neufeld, Espagne, 1942) : doublage.

## Coproductions franco-italiennes mentionnées dans le fonds Pascazio, CF, Pascazio, 80-B4 (sélection)

*La Porteuse de pain (La portatrice di pane*, Maurice Cloche, 1949) : traduction en français de lettres et de la demande d'homologation de la coproduction du producteur italien.

*Né de père inconnu (I bastardi*, Maurice Cloche, 1950) : traduction en français du découpage italien.

*Parigi è sempre Parigi (Paris est toujours Paris*, Luciano Emmer, 1951) : traduction en français des dialogues italiens<sup>46</sup>.

*Adorables Créatures (Quando le donne amano*, Christian-Jaque, 1952) : correspondance, document comptable.

*Spartaco-Il gladiatore della tracia (Spartacus*, Riccardo Freda, 1953) : traduction en français du « scénario » italien<sup>47</sup>.

*Thérèse Raquin (Teresa Raquin*, Marcel Carné, 1953) : traduction en italien du découpage français.

*Jeunes mariés (Sposata ieri*, Gilles Grangier, 1953) : liste des dialogues.

*La signora senza camélie (La Dame sans camélia*, Michelangelo Antonioni, 1953) : continuité dialoguée, correspondance, document comptable.

*L'Amour d'une femme (L'amore di una donna*, Jean Grémillon, 1954) : correspondance, synopsis.

*Nana (Nanà*, Christian-Jaque, 1954) : transcription.

*Il paese dei campanelli (Ces voyous d'hommes*, Jean Boyer, 1954) : traduction en français du résumé du scénario (22 pages).

*La romana (La Belle Romaine*, Luigi Zampa, 1954) : traduction des dialogues.

*Mam'zelle Nitouche (Santarella*, Yves Allégret, 1954) : continuité dialoguée, document comptable, note, synopsis.

*Giorni d'amore (Jours d'amour*, Giuseppe De Santis, 1954) : sous-titres français.

*Il grido (Le cri*, Michelangelo Antonioni, 1957) : peut-être liste des sous-titres, note, texte de la bande-annonce, mais le dossier concerné réunit ce film et *Nata di marzo* (ci-dessous). Il est donc difficile de savoir auquel des deux films ces documents se rapportent.

*Nata di marzo (Les Époux terribles*, Antonio Pietrangeli, 1957) : voir ci-dessus.

---

<sup>46</sup> L'une des rares coproductions franco-italiennes paritaires (50 % – 50 %), ce film est sorti en français en France et en italien en Italie. Puisque l'histoire se passe à Paris et qu'une partie des comédiens est française, la version italienne contient des dialogues dits en français. Par conséquent, Pascazio n'a traduit en français que les répliques en italien (qui ne représentent qu'une petite partie de l'ensemble). Dans sa traduction en français, elle a signalé les passages parlés en français.

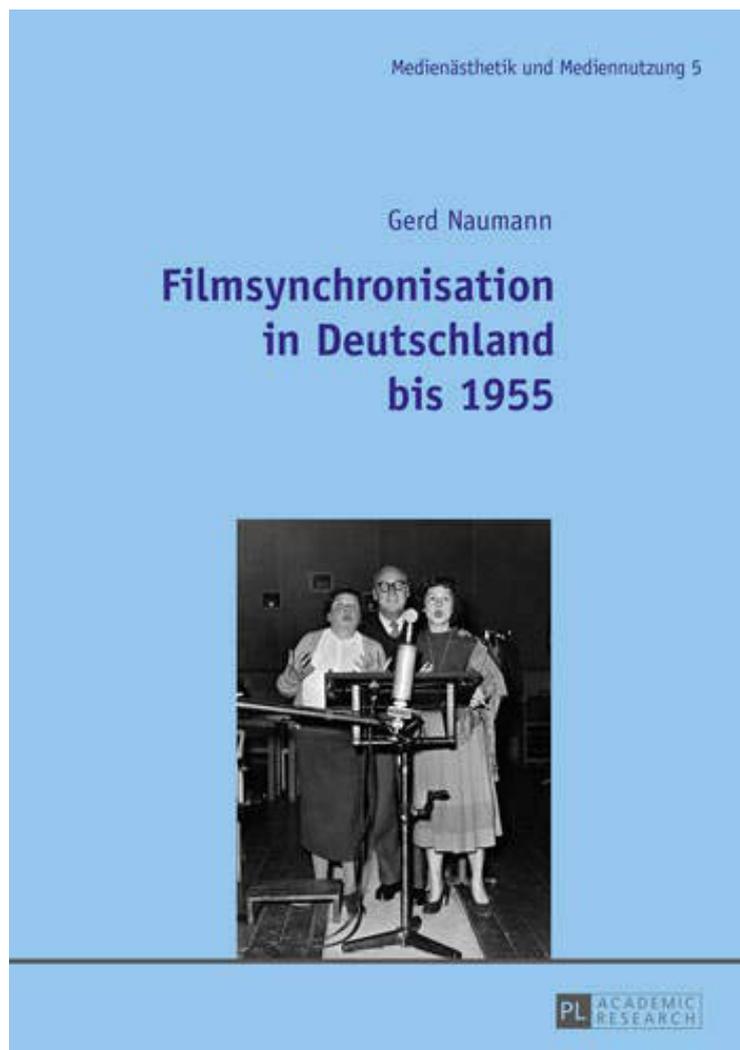
<sup>47</sup> Il s'agit en réalité d'un résumé du scénario en sept pages.

## Note de lecture

### Gerd Naumann, *Filmsynchronisation in Deutschland bis 1955*

Till Zimmermann

Le doublage et ses différents procédés sont nés avec le cinéma parlant, principalement en Allemagne, aux États-Unis et en France. Cette méthode de traduction des films a pris une importance considérable en Allemagne, où elle demeure dominante aussi bien dans la distribution des films en salles qu'à la télévision. L'ouvrage de Gerd Naumann, *Filmsynchronisation in Deutschland bis 1955* [Le doublage de films en Allemagne jusqu'en 1955], permet de découvrir et de comprendre les origines et le développement du doublage dans ce pays pendant le premier quart du siècle du cinéma parlant.



Directeur artistique de doublages et de pièces radiophoniques, auteur de livres et d'articles consacrés à la musique de film et au cinéma de genre, Gerd Naumann estime que l'histoire du doublage ne saurait être détachée de l'histoire du cinéma, ce qui serait encore trop souvent le cas selon lui. Il a mené de nombreux entretiens avec des témoins d'époques révolues, mais aussi avec des praticiens contemporains.

Après avoir passé en revue les ouvrages consacrés au doublage dans le domaine germanophone, Naumann conclut que, si le sujet a été étudié sous les angles sociologique, linguistique, économique ou politique, il ne l'a que trop rarement été du point de vue de l'histoire du cinéma. Il poursuit par quelques réflexions assez brèves sur le doublage comme moyen d'expression cinématographique et aborde plus largement le rôle de la parole dans la constitution de l'espace filmique. L'auteur détaille ensuite les étapes de fabrication d'une version doublée en allemand, de la première traduction intégrale au mixage final, aborde les conditions de travail et revient sur les quelques aspects esthétiques du doublage.

## Les débuts hésitants du doublage en Allemagne

Le terme allemand de *Filmsynchronisation* recouvre le doublage à proprement parler, mais aussi, de manière plus générale, le synchronisme son-image. C'est pourquoi Naumann consacre un chapitre à l'éclosion du cinéma parlant et à ses évolutions techniques, particulièrement en Allemagne. Il rappelle que les expériences sur le son ont accompagné le cinéma dès ses débuts et détaille ces premières recherches, dont beaucoup ont eu lieu en Allemagne.

Après des débuts hésitants, le film parlant gagne rapidement les faveurs du public. Les studios allemands n'étant pas en mesure de satisfaire la forte demande, les Américains s'engouffrent dans ce marché. Mais encore faut-il rendre leurs films accessibles à un public germanophone. Trois modes de transferts linguistiques cohabitent au début du parlant : les versions multiples, le sous-titrage et le doublage. Les versions multiples, coûteuses, seront progressivement abandonnées au cours des années 1930. Le sous-titrage, malgré des coûts réduits, n'est pas en mesure de s'imposer non plus. Naumann n'y consacre que deux pages, mais il est intéressant de constater que les débats autour du sous-titrage tournent déjà autour de questions qui sont encore aujourd'hui d'actualité : la lecture des sous-titres demande trop de concentration et détourne l'attention des images. En 1930, un sondage effectué par la fédération des exploitants de salles constate que l'intérêt du public pour les versions sous-titrées est trop faible par rapport aux versions multiples ou doublées.

Plus accessibles que les films sous-titrés, moins chers que les versions multiples, les films doublés s'imposent aussi par une volonté politique : dès 1930, une loi sur la diffusion des films étrangers affirme que le public allemand est en droit

d'entendre des artistes issus de son environnement culturel. À partir de 1932 tout film étranger distribué en Allemagne doit obligatoirement avoir été doublé sur le territoire allemand, ce qui poussera les *majors* américaines à monter des studios en Allemagne<sup>1</sup>.

La presse se fait l'écho du premier accueil mitigé réservé aux versions allemandes : problèmes de synchronisme et de mixage, voix monocordes des comédiens. Naumann avance comme explications de ces défaillances le manque d'expérience des comédiens et des techniciens, ainsi que la politique des studios qui consiste à enregistrer vite et au moindre coût. À ces reproches d'ordre technique semble s'ajouter une méfiance *a priori* vis-à-vis du transfert linguistique. Le destin de la version allemande du film américain À l'ouest rien de nouveau (*All Quiet on the Western Front*, Lewis Milestone, 1930) est, à cet égard, emblématique. Doublée à Berlin par la Rhythmographie GmbH et projetée en décembre 1930 en Allemagne, cette adaptation du roman pacifiste (et allemand) d'Erich Maria Remarque est vivement critiquée pour son prétendu anti-germanisme. Alors que le producteur, Universal, a pris soin d'adapter en amont les dialogues par crainte de heurter les spectateurs allemands, c'est justement ce manque de fidélité qui est reproché au film. Le débat prend une telle ampleur qu'Universal abandonne pour un temps le doublage au profit des versions multiples, à l'inverse de tous ses concurrents.

Passées les premières réticences, les versions allemandes ont néanmoins rapidement fait l'unanimité. Le synchronisme labial n'a cessé de se parfaire, tout comme le jeu des comédiens, notamment parce que les studios consacrent plus de temps aux enregistrements. Le futur réalisateur Werner Jacobs, qui travaille alors comme assistant monteur, raconte le soin apporté à la fabrication des versions allemandes dans les studios berlinois de la MGM : longues préparations en amont, intervention de plusieurs auteurs pour l'adaptation (et parfois même d'un humoriste pour les films de Laurel et Hardy). La qualité technique est telle que le public ne se rend plus forcément compte de l'origine étrangère des films, au point d'alarmer des critiques qui craignent pour l'avenir de la production nationale. Sur le plan esthétique, les adaptations gagnent également en liberté. Ainsi le dialoguiste Curt Wesse truffe-t-il la version allemande de *King Kong* (Merian C. Cooper et Ernest B. Schoedsack, 1933) d'expressions berlinoises<sup>2</sup>. Dès 1938, le critique Hermann Gressieker remet en cause le dogme du synchronisme labial.

---

<sup>1</sup> Au même moment, l'Italie et la France édictent des législations identiques. Dans le cas de l'Allemagne et de l'Italie, les motivations sont idéologiques et il est intéressant de noter que la mesure allemande est prise avant même l'arrivée d'Hitler au pouvoir l'année suivante.

<sup>2</sup> Voir également à ce sujet l'article de Patrick Vonderau, « Un phénomène technique avant tout ». À propos du premier doublage allemand de *King Kong* (1933) », paru dans *L'Écran traduit* n° 1. Gerd Naumann ne mentionne pas cet article dans sa bibliographie.

## Renaissance du doublage après la guerre

C'est dans le dernier chapitre de son livre, consacré à l'après-Deuxième Guerre mondiale, que Naumann propose des recherches réellement inédites en citant régulièrement des extraits des entretiens qu'il a menés. La guerre n'avait pas mis fin à l'activité de doublage, mais les productions italiennes et espagnoles avaient progressivement remplacé les films américains. Au lendemain de la guerre, le secteur cinématographique allemand est entièrement à reconstruire. Pourtant, la demande en films était forte. Pour y répondre, les salles programment des reprises de films étrangers et allemands qui doivent toutefois être expurgés de toute référence au national-socialisme. Le futur réalisateur et directeur de doublage Bodo Menck raconte ainsi comment il devait brouiller les pistes sonores des films destinés aux soldats allemands internés pour en supprimer les saluts nazis.

N'ayant pas été doublés en allemand faute de débouchés, les films étrangers plus récents sont distribués en version originale sans sous-titres. Les projections sont, dans un premier temps, accompagnées par des narrateurs, avant le retour relativement éphémère des copies sous-titrées. En effet, la demande en versions doublées se fait rapidement sentir. Il faut, pense-t-on, répondre au besoin de divertissement facile des spectateurs allemands, ce que les versions sous-titrées ne sont pas en mesure de faire. Naumann cite le critique Friedrich Luft qui défend la nécessité des versions allemandes malgré ce qu'il considère être leur intérêt artistique inférieur. Versions doublée et sous-titrée d'un même film cohabitent un temps, avant que ces dernières ne soient retirées des programmes par manque de spectateurs.

De leur côté, les Alliés ont tout intérêt à rendre accessibles leurs productions nationales aux spectateurs allemands, pour des raisons tant économiques qu'idéologiques. Le doublage compte donc parmi les premières activités cinématographiques réautorisées. Capitale de l'industrie du cinéma d'avant-guerre, Berlin a concentré en quelques années la majeure partie des activités de doublage. La reconstruction peut s'appuyer sur la présence d'un certain nombre d'équipements techniques ayant échappé aux destructions et sur un large vivier de professionnels alors au chômage technique. Parallèlement, de nouveaux sites d'enregistrement apparaissent dans chacune des zones d'occupation alliées, car chaque puissance victorieuse poursuit ses objectifs. Certains de ces sites se sont maintenus jusqu'à aujourd'hui. La division de l'Allemagne en zones d'occupation a ainsi redessiné, en partie, la carte des lieux du doublage.

Selon Naumann, les Soviétiques sont les premiers à relancer le doublage à Berlin, tant pour leurs besoins de propagande que pour empêcher une fuite des cerveaux vers les autres secteurs de la ville. Effectuée en étroite collaboration avec les professionnels allemands, bien rémunérés et régulièrement consultés sur le choix des films à traduire, cette relance rapide est cruciale dans l'éclosion d'une industrie cinématographique de haut niveau dans la future République démocra-

tique d'Allemagne. Dès sa création en 1946, la DEFA<sup>3</sup> a par exemple recours au tout jeune procédé du son magnétique pour fabriquer ses doublages.

Américains et Britanniques poursuivent principalement des objectifs commerciaux en exploitant des films produits durant la guerre, mais qui n'avaient pas pu être distribués sur le territoire allemand jusque-là. Le choix des films doublés obéit donc à une logique essentiellement commerciale et se porte sur les productions potentiellement les plus vendeuses auprès du public allemand. Les Américains ont par ailleurs des buts idéologiques : les films projetés doivent aussi servir à rééduquer et à dénazifier le spectateur allemand. Si Américains et Britanniques font doubler une partie de ces films à Berlin, les premiers relancent également les studios de doublage munichoïses, tandis que les seconds créent aussi de toutes pièces une industrie du doublage à Hambourg.

Les autorités militaires françaises s'engagent très tôt dans une politique de coproductions franco-allemandes, tout en favorisant la fabrication de versions allemandes. Les premiers films français doublés le sont à Berlin (*La Cage aux Rosignols*, Jean Dréville, 1945, pour le tout premier) mais, à partir de novembre 1946, la majeure partie des enregistrements est délocalisée dans la petite ville badoise de Teningen, en zone d'occupation française. Naumann y voit une politique délibérée. En finançant largement la création d'une société ad hoc, l'Internationale Film-Union, les Français cherchent à s'émanciper des studios berlinois pour mieux contrôler le doublage des films qu'ils exportent en Allemagne. Le choix insolite de monter un studio de doublage en rase campagne s'explique par la présence d'appareils de la Tobis-Klangfilm, entreposés là durant la guerre. Quelques mois plus tard à peine, Teningen est abandonnée pour un nouveau studio créé de toutes pièces dans la vallée bucolique de Calmuth, près de Remagen, à 350 kilomètres au nord. Le lieu est doté d'un matériel de pointe, mais son isolement géographique pose des problèmes logistiques de taille. L'organisation des séances d'enregistrement est longue et coûteuse puisqu'il faut faire venir les comédiens de loin.

Naumann consacre des pages intéressantes à la pratique du doublage dans la décennie de l'après-guerre, nourries d'entretiens avec des auteurs, des réalisateurs et des comédiens de doublage ainsi qu'avec des producteurs et distributeurs de l'époque, mais aussi d'articles de presse et de quelques analyses de films. Le doublage était désormais une pratique établie et acceptée du public. Mais cette familiarité a aussi rendu les spectateurs plus exigeants. Comme le notent un producteur et un distributeur interrogés par Naumann, la qualité du doublage pouvait conditionner la réussite commerciale d'un film. Pour les producteurs de l'immédiat après-guerre, un film bien doublé était un film qui passait pour allemand à tout prix. C'est ce que Gert J. Weber, fondateur d'un studio de doublage berlinois, désigne sous le terme d'*Alemannitis* : synchronisme labial à tout prix, traduction des titres et des noms de lieu, prononciation allemande des prénoms. Naumann

---

<sup>3</sup> La Deutsche Film AG, fondée par les autorités militaires soviétiques, sera la société de production de la RDA. Elle a notamment repris les ateliers de l'UFA. Voir à ce sujet Cyril Buffet, *Défunte DEFA : histoire de l'autre cinéma allemand*, Cerf-Corlet, 2007.

illustre ce point par des exemples tirés de *The Secret Life of Walter Mitty* (Norman Z. McLeod, 1947) et *Virginia City* (Michael Curtiz, 1940). Il relève aussi la propension des doublages de l'époque à gommer les références à la période nationale-socialiste. Les exemples, que l'auteur puise dans *Notorious*<sup>4</sup> (Alfred Hitchcock, 1946) et *Casablanca* (Michael Curtiz, 1942), sont assez parlants.

## Un ouvrage qui laisse sur sa faim

Version remaniée d'une thèse de doctorat, *Filmsynchronisation in Deutschland bis 1955* pêche par une démarche et un style très universitaires et didactiques, parfois rébarbatifs. L'ouvrage est néanmoins riche en informations grâce aux développements inédits du chapitre consacré au renouveau d'après 1945. Il permet aussi de découvrir tout un pan passionnant de l'histoire du cinéma allemand.

Avec cet ouvrage, Gerd Naumann affirme combler une lacune en ce qui concerne le doublage en Allemagne, ce qui est discutable. S'il manquait en effet une synthèse historique sur la question, les années d'avant la Deuxième Guerre mondiale semblent désormais bien étudiées. Les chapitres du livre consacrés à cette période le confirment implicitement puisque l'auteur s'appuie essentiellement sur des sources secondaires<sup>5</sup>. Atouts notables de l'ouvrage, les témoignages et souvenirs de protagonistes de l'histoire du doublage viennent surtout éclairer un chapitre sur la fabrication d'un doublage et sur les évolutions après 1945. Si le récit s'en trouve plus vivant, ces témoignages sont toujours présentés tels quels, sans aucune interrogation critique.

Malgré la richesse des documents d'époque (articles de presse, documents commerciaux et publicitaires, etc.) et des souvenirs de première main, reste une question cruciale : où sont les films ? Il est stupéfiant qu'une étude aussi ambitieuse ne propose pas la moindre analyse d'une version allemande spécifique. Bien sûr, Naumann revient régulièrement sur des exemples de doublages, mais les développements sont succincts et généralement repris d'autres auteurs. Il est significatif que cet angle ne soit même pas abordé dans la présentation méthodologique.

---

<sup>4</sup> Voir à ce sujet le texte de Rainer Köppl consacré à ce doublage et publié dans le numéro 5 de *L'Écran traduit*. Gerd Naumann ne mentionne pas cet article dans sa bibliographie.

<sup>5</sup> Comme par exemple Hans-Michael Bock, Wolfgang Jacobsen, Jörg Schöning (dir.), *Deutsche Universal. Transatlantische Verleih- und Produktionsstrategien eines Hollywoodstudios in den 20er und 30er Jahren*, Munich, édition text + kritik, 2001 ; Hans-Michael Bock, Wiebke Annkatrin Mosel, Ingrun Spazier (dir.), *Die Tobis 1928-1945. Eine Kommentierte Filmographie*, Munich, édition text + kritik, 2003 ; Ursula Saekel, *Der US-Film in der Weimarer Republik – ein Medium der « Amerikanisierung »? Deutsche Filmwirtschaft, Kulturpolitik und mediale Globalisierung im Fokus transatlantischer Interessen*, Paderborn, Schöningh, 2011 ; Chris Wahl, *Sprachversionsfilme aus Babelsberg. Die internationale Strategie der Ufa 1929–1939*, Munich, Richard Boorberg Verlag, 2009, paru également en anglais : *Multiple Language Versions Made in Babelsberg : Ufa's International Strategy, 1929-1939* (2016), trad. Steve Wilder, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2016.

Enfin, comme souvent pour ce type de publication, on ne peut que déplorer son prix prohibitif de 60 €.

Gerd Naumann, *Filmsynchronisation in Deutschland bis 1955*, Francfort-sur-le-Main, Peter Lang, 2016

*L'Écran traduit n° 7*  
*hiver 2021*

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](http://www.ataa.fr/revue) (ISSN : 2270-6348).

Comité de rédaction ([revue@ataa.fr](mailto:revue@ataa.fr))

Samuel Bréan, Jean-François Cornu, Till Zimmermann

Auteurs de ce numéro

Henri Béhar, Paola Palma, Till Zimmermann

Remerciements

Nadia Diz Grana

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