

*DUBBING*

DIE ÜBERSETZUNG IM KINO

LA TRADUCTION AUDIOVISUELLE

ALAIN BOILLAT, IRENE WEBER HENKING (HG./ÉD.)

**SCHÜREN**

# INHALT

## **INTRODUCTION**

Alain Boillat et Irene Weber Henking 7

## **DIE ERSTEN JAHRE DER SYNCHRONISATION VON FILMEN INS FRANZÖSISCHE (1931–1934)**

Jean-François Cornu, übersetzt von Nathalie Mälzer 21

### **«SORRY, BUT YOU’LL HAVE TO TALK MY LANGUAGE»**

VERSIONENFILME UND ÜBERSETZUNG:

«DER BLAUE ENGEL» VON JOSEF VON STERNBERG, 1930

Audrey Hostettler 43

### **«M» / «LE MAUDIT»**

DOPPELGÄNGER UND DUBBING

François Albera, Claire Angelini und Martin Barnier, übersetzt von  
Nathalie Mälzer 65

## **DREHBUCH-ÜBERSETZUNGEN**

ÜBER SPRACHVERSION UND POLYGLOTTIE IN E.A. DUPONTS

«ATLANTIC» UND G. W. PABSTS «KAMERADSCHAFT»

Jan Henschen 115

### **«LA TERRA TREMA» (1948) ET SA VERSION FRANÇAISE**

DEPLACEMENT DE LA FONCTION ET DE LA

SIGNIFICATION D’UN COMMENTAIRE EN VOIX *OVER*

Delphine Wehrli 133

### **«A BOUT DE SOUFFLE» EN ITALIE**

LES ENJEUX DU DOUBLAGE ET DU SOUS-TITRAGE

Loredana Trovato 151

**VERSION NON ORIGINALE TITRÉE**

HYPOTHÈSES SUR LE (SOUS-)TITRAGE ET LA  
TRADUCTION DANS LE CORPUS GODARDIEN  
Franck le Gac 165

**«IL DOPPIAGIO E UN ASSASSINIO»**

REGARDER/ÉCOUTER/LIRE LE CINÉMA DE DANIELE  
HUILLET ET JEAN-MARIE STRAUB  
Benoît Turquetly 183

**LA FIGURE DU SEIYŪ**

VOIX ET CORPS DANS LE PAYSAGE MÉDIATIQUE  
JAPONAIS  
David Javet 201

**DIE GELIEBTE STIMME**

CINEPHILE VORBEHALTE GEGEN DAS VERFAHREN DER  
SYNCHRONISATION  
Nathalie Mälzer 223

**VOICE-OVER ET VOIX OVER**

LE DUBBING COMME OBJET DES THÉORIES DE  
L'ÉNONCIATION FILMIQUE  
Alain Boillat 241

**ASPEKTE DER UNTERTITELUNGSPRAXIS IM  
DEUTSCHSPRACHIGEN RAUM**

EINE ELEKTRONISCHE FRAGEBOGEN-UMFRAGE  
Alexander Künzli 269

**PAROLES DE PROFESSIONNELS**

ASPECTS PRATIQUES DE LA TRADUCTION  
AUDIOVISUELLE  
Transcription d'une table ronde par Pauline Bruttin 285

**ANHANG / ANNEXES**

AUTORINNEN UND AUTOREN, HERAUSGEBERIN  
UND HERAUSGEBER / AUTEURS ET AUTRICES,  
ÉDITEUR ET ÉDITRICE 301

ABBILDUNGSNACHWEIS 307

# INTRODUCTION

Sous-titrage, *voice-over* et doublage sont des phénomènes omniprésents dans le monde hyper-médiatisé qui nous entoure, incitant les traductologues à s'écarter de leur objet d'étude «traditionnel», le livre et ses pages noircies à l'encre d'imprimerie. De nos jours, plus une émission radiophonique ou télévisuelle, plus une visite de musée ou un spectacle de théâtre ne manque de faire appel à l'une des formes de la traduction audiovisuelle. Corrélativement, les recherches sur ces questions ont connu un essor considérable au cours des dix dernières années. Ainsi, les sempiternels reproches formulés à l'encontre du doublage en raison de la perte d'authenticité qu'il induit ont fait place à une certaine valorisation de l'étude de tels transferts linguistiques, envisagés aux niveaux technique, historique et herméneutique.

Une parenté entre la traduction littéraire et la traduction audiovisuelle s'observe à plusieurs titres: qu'il s'agisse du cinéma ou de la littérature, la langue source est l'anglais dans plus de 75% des cas; par ailleurs, dans ces deux champs, la formation des traducteurs peine à se faire une place dans les cursus universitaires, et ceci en raison de résistances manifestées tant du côté des milieux académiques que des professionnels. De plus, la traduction, qu'elle soit audiovisuelle ou littéraire, est un «acte performatif»: quand, à l'occasion d'une lecture publique et bilingue, le traducteur lit sa traduction aux côtés de l'auteur, sa lecture accompagne les paroles de ce dernier comme la voix du comédien de doublage côtoie celle de l'acteur à l'écran dans le studio d'enregistrement (performance qui, néanmoins, ne connaît pas la légitimation de la première et n'est guère exhibée en tant que telle, si ce n'est dans des cas de projections spéciales avec traduction simultanée, comme dans les festivals). Par ailleurs, doublage et sous-titrage tendent à s'émanciper, au même titre que la traduction littéraire (dans des proportions pour l'instant certes moindres), d'une existence de l'ombre située à mi-chemin entre la contrebande et la falsification pour se penser comme une pratique artistique qui revendique un savoir-faire et des lieux de formation spécifiques.

Au niveau théorique, on peut appeler de nos vœux une collaboration plus étroite entre l'étude des médias audiovisuels et la traductologie. Si l'on constate une désacralisation de la voix originale dans le domaine du doublage cinématographique, l'original littéraire a, quant à lui, également perdu son statut de mesure absolue depuis l'époque de la déconstruction en France<sup>1</sup>. Cette relativisation de la valeur de l'original et de l'origine ouvre au doublage et à la traduction de nouvelles formes d'expression et un transfert plus créatif d'une langue à l'autre. Plus concrètement, il faut noter que les développements technologiques et esthétiques des dernières décennies favorisent la comparaison entre film et livre; certaines réalisations appellent en effet un tel rapprochement, à l'instar des films de Nurith Aviv conçus en vue du sous-titrage (*D'UNE LANGUE À L'AUTRE*, 2004; *LANGUE SACRÉE, LANGUE PARLÉE*, 2008; *TRA-DUIRE*, 2011), ou d'éditions de textes qui, sur le principe de la critique génétique, recourent à des moyens audiovisuels pour donner à lire un texte qui se construit dans le mouvement même de la lecture (on pense notamment à l'édition critique de l'œuvre de Gottfried Keller)<sup>2</sup>. Dans de tels projets, la question de la voix (dans le texte, du texte, des acteurs, etc.) et des langues est au centre des préoccupations des traducteurs et adaptateurs, et rapproche les deux champs de recherche convoqués ici.

En 1967, Georges Mounin consacre dans son livre *Die Übersetzung: Geschichte, Theorie, Anwendung*, paru dans une version italienne soi-disant originale en 1965<sup>3</sup>, six pages et demie à la question de la traduction au cinéma. Il conclut que la pratique du doublage mériterait l'appellation de «traduction totale» dans la mesure où, selon lui, il s'agit là du plus haut niveau de l'art de la traduction<sup>4</sup>. En 1998, on pouvait lire dans le chapitre consacré à la traduction audiovisuelle du volume *Handbuch Translation* que la recherche dans ce domaine, pourtant d'une grande importance économique, menait encore une existence dans «l'ombre» («ein ausagesprochene Schattendasein») <sup>5</sup>. Un art de l'ombre, à l'instar des pratiques du cinéma dit «oral»? A voir les articles réunis ici et la légitimité académique récemment acquise par ce type d'objet d'étude, la situation semble avoir bien changé, et les traductologues comme les chercheurs en cinéma

1 Voir p.ex. Jacques Derrida (1985): «Des Tours de Babel». In: J. F. Graham (éd.): *Difference in Translation*, Ithaca & London: Cornell University Press, p. 209–248 et Jacques Derrida (1998): *Monolinguisme de l'autre*. Paris: Galilée.

2 <http://www.gottfriedkeller.ch/hkka>

3 Georges Mounin (1965): *Teorie e Storia della Traduzione*. Turin: Einaudi.

4 Georges Mounin (1967): *Die Übersetzung: Geschichte, Theorie, Anwendung*. München: Nymphenburger Verlagshandlung, p. 144.

5 Mary Snell-Hornby, Hans G. Hönl, Paul Kussmaul et Peter A. Schmitt (éd.) (1998): *Handbuch Translation*. Tübingen: Stauffenburg, p. 261–266.

ne peuvent que s'en réjouir. Dans le domaine du cinéma, «art de l'ombre et de la lumière» comme disent certains historiens soucieux d'inscrire le médium dans une histoire longue des pratiques spectaculaires (non sans sous-estimer parfois la place octroyée à la parole dans les dispositifs (pré)cinématographiques), l'une des figures qui resta longtemps dans l'ombre de l'historiographie est précisément le bonimenteur qui, littéralement plongé dans l'obscurité de la salle à l'époque du «muet», adjoignait sa parole vive à la projection<sup>6</sup>. La réhabilitation de la dimension orale du spectacle cinématographique – notamment due aux travaux du Québécois Germain Lacasse – et l'étude de cet héritage à travers certaines formes de voix enregistrées durant le parlant participe du renouvellement théorique interdisciplinaire que nous évoquons ici<sup>7</sup>. Il faut en effet souligner que le cinéma, bien qu'il ait été majoritairement pensé dans la généalogie de l'image animée et du «point de vue» de la seule dimension iconique, confère au verbe un rôle crucial. Il serait regrettable de sous-estimer ce dernier dans le seul but de s'autoriser à taxer d'obsolescence les approches jugées trop inféodées aux modèles linguistiques. C'est là malheureusement une posture à la mode à notre époque où la défiance envers la théorie<sup>8</sup> passe souvent par une critique réductrice de la sémiologie. La question du transfert linguistique impliquant nécessairement une dimension pragmatique (on traduit toujours *pour* quelqu'un), les griefs habituellement formulés à l'encontre d'études centrées sur le seul texte filmique (au mépris du contexte de communication) perdent leur validité, et l'examen des «mots du film» s'ouvre à une diversité d'approches, ainsi qu'en témoignent les études du présent ouvrage.

Le doublage, performance à part entière, prend pleinement place parmi les pratiques envisagées par les théoriciens de l'oralité au cinéma<sup>9</sup>. L'unicité «du» film, dès lors, éclate en une prolifération de variantes: productions au casting international, versions multiples (films partiellement ou complètement retournés dans un autre idiome), récits à personnages polyglottes, etc. font de la langue un facteur de déstabilisation et de potentielle déclinaison paradigmatique. Une attention prêtée aux phéno-

6 Voir le bilan proposé par François Albera et André Gaudreault (2005): «Apparition, disparition et escamotage du bonimenteur dans l'historiographie française du cinéma». In: Giusy Pisano et Valérie Pozner (éd.), *Le Muet à la parole. Cinéma et performance à l'aube du XXIe siècle*. Paris: AFRHC.

7 Vincent Bouchard, Germain Lacasse et Gwenn Scheppler (éd.) (2009): *Cinémas*, vol. 20, n°1 («Cinéma et oralité. Le bonimenteur et ses avatars»); Alain Boillat, Vincent Bouchard, Germain Lacasse et Gwenn Scheppler (éd.): *Dialogues avec le cinéma: approches interdisciplinaires de l'oralité cinématographique*. Québec: Nota Bene (à paraître).

8 Roger Odin (2007): «Présentation». In: *Cinémas*, vol. 17, n°2-3 («La théorie du cinéma enfin en crise»), p. 10-32.

9 Voir Germain Lacasse, Hubert Sabino et Gwenn Scheppler (2013): «Le doublage cinématographique et vidéoludique au Québec: théorie et histoire». In: *Décadrages*, n° 23-24, p. 28-51.

mènes de l'adaptation audiovisuelle permet par conséquent de concevoir le film non seulement comme une entité close et unique, mais en le pensant aussi en termes de stratégies d'adaptation à divers publics-cibles.

L'étude des sons, qui connaît un essor dans le champ des études cinématographiques depuis environ trois décennies, s'est en général opérée au prix d'une évacuation de la dimension verbale<sup>10</sup>; or lorsqu'on s'interroge sur la manière dont le discours audiovisuel «traduit» des contenus – qu'il s'agisse de transposer une langue dans une autre ou simplement d'exploiter les potentialités du «langage» cinématographique pour véhiculer un sens souvent préalablement transmis sous forme écrite –, le mot figure en bonne place. Le présent ouvrage propose une série d'études inédites<sup>11</sup> dont les autrices et auteurs examinent de manière approfondie les rapports entre le mot écrit ou parlé et les images animées. Le large éventail d'objets inclus dans cette problématique nous incite à comprendre le terme «dubbing» dans un sens qui englobe tous les phénomènes de postsynchronisation des voix, et à ajouter à cette dimension orale un pendant scriptural (le sous-titrage). Si les enjeux de la traduction constituent l'horizon de toutes les réflexions proposées ici, l'ouvrage ne se situe pas à proprement parler dans le champ de la traductologie, mais propose plutôt de penser certaines implications de l'adaptation audiovisuelle à partir du cadre conceptuel et méthodologique de l'histoire et de la théorie du cinéma. Aussi certains questionnements se voient-ils quelque peu déplacés ou reformulés par rapport à des problématiques strictement liées à la traduction, dans une démarche plus globalement dédiée à l'usage des langues dans les films, aux interactions entre la voix et l'image et aux transferts réciproques entre l'oral et l'écrit. Certains principes susceptibles d'être dégagés de la comparaison entre une œuvre originale et sa traduction sont discutés à l'intérieur d'un même film – «original» certes, mais à ce titre hybride, voire pluriel – à travers l'examen des modalités d'insertion de la composante verbale dans le «texte filmique»

10 Au milieu des années 1990, Laurent Jullier déclarait: «Jusqu'à une date récente, la parade favorite des chercheurs consistait à choisir comme objet d'étude des sons filmiques un peu particuliers, des sons qui font figure de supports pour des systèmes pré-existants. En premier lieu la voix, qui sert de support aux mots et permet à l'analyste de convoquer toute une batterie d'outils théoriques élaborés par la linguistique et la narratologie...» (Laurent Jullier (1995): *Les Sons au cinéma et à la télévision. Précis d'analyse de la bande-son*. Paris: Armand Colin, p. 8). L'ambition d'aborder tous les types de sons filmiques est certes louable, mais on ne voit pas en quoi le fait de se pencher sur la voix et le langage verbal – entreprise qui n'a d'ailleurs pas été si souvent menée dans le champ des études cinématographiques que ne le suggère Jullier – relèverait d'une «parade» du seul fait d'un recours à d'autres champs d'étude, si ce n'est d'un point de vue opposé à toute perspective intermédiaire et interdisciplinaire, soit selon une approche strictement inverse à ce que nous proposons ici.

11 À l'exception de l'article d'Albera, Angelini et Barnier sur la version française de M de Fritz Lang, jamais paru en allemand et dont nous avons jugé utile d'en favoriser l'accès à un public germanophone, dans la logique même d'une «version multiple».

et de la manière dont le message linguistique est transmis au spectateur. Par ailleurs, un accent tout particulier est mis sur l'inscription des productions cinématographiques dans une histoire culturelle, esthétique et technologique: les observations faites à l'occasion des diverses études de cas témoignent de l'intérêt que représente la prise en compte de la «traduction» (tant intersémiotique qu'interlinguale) pour la recherche en études cinématographiques.

C'est une lapalissade: à partir de la généralisation du parlant au cours des années 1927–1932, les voix ont envahi les salles obscures, ouvrant le 7<sup>ème</sup> art à d'autres potentialités expressives tout en introduisant une cacophonie babélique que les pratiques du doublage et du sous-titrage permirent de normaliser en réinstaurant l'universalisme des séances de l'époque «muette» (dont nombre de recherches récentes ont montré qu'elles étaient en fait fort bruyantes)<sup>12</sup>, et, par-là, la suprématie d'Hollywood et de la langue anglaise. Ces pratiques sont pourtant restées longtemps, à l'instar des professionnels de l'ombre qui s'y adonnent, dans un hors-champ de la réflexion sur le cinéma, la sacro-sainte révérence envers l'œuvre originale et son «auteur» (instance identifiée au seul metteur en scène, du moins depuis la fin des années 1950) interdisant toute prise en compte de tels avatars «impurs». Dès lors que l'on s'intéresse à la circulation internationale des films et à l'histoire des discours émis à leur propos, il n'est guère possible d'omettre des facteurs à ce point décisifs sur le plan de la réception.

Plusieurs contributions s'attachent ici à rendre compte de spécificités propres aux premières années du parlant, soit à une période particulièrement riche en termes de solutions de «sonorisation» proposées par une industrie en pleine mutation. Il s'agissait de permettre aux films de disposer d'une synchronisation de la voix avec les mouvements labiaux des acteurs et de demeurer compréhensibles par des publics ne maîtrisant pas la langue du pays producteur. Le texte de Jean-François Cornu, spécialiste de l'histoire du doublage à laquelle il a consacré sa thèse de doctorat, discute le rôle qu'ont joué les versions doublées au niveau de la distribution des films étrangers en France dès le début de la phase de généralisation du parlant. À partir de l'exemple de la version française de *GRAND HÔTEL* (Edmond Goulding, 1932), film hollywoodien adapté d'un roman allemand dont l'intrigue se passe à Berlin, Cornu aborde la question des techniques d'enregistrement – il prend soin de

12 Voir Martin Barnier (2010): *Bruits, cris musiques de films: les projections avant 1914*. Rennes: PUR.

distinguer la méthode utilisée aux États-Unis pour ce film d'autres pratiques contemporaines développées en Europe, offrant ainsi un panorama de différentes approches du doublage – et des stratégies commerciales spécialement mises en œuvre pour les films traduits. Cette contribution montre l'importance de l'étude de la voix et de la langue dans des films qui, comme *GRAND HÔTEL*, thématisent au niveau de leur récit la rencontre entre des personnages de nationalités différentes, ainsi que la nécessité d'aborder le doublage par le biais de l'histoire des techniques de cet outil de traduction.

En qualifiant la période 1927–1934 d'«interrègne», Noël Burch rendait compte du caractère transitoire de ces années d'expérimentations qui ont précédé la standardisation des pratiques sonores au cinéma<sup>13</sup>. À la suite des travaux de Rick Altman et de Donald Crafton notamment, de nombreux chercheurs se sont penchés sur ce moment de l'histoire du cinéma et sur une préhistoire des sons dans les dispositifs audiovisuels afin d'inscrire la soi-disant «révolution» technologique de 1927 (*THE JAZZ SINGER*) dans une généalogie plus ample, faisant de cette période un terrain d'investigations presque aussi propice aux réflexions sur l'intermédialité que le cinéma dit «des premiers temps». Moins tributaire d'une tradition critique que ne l'est l'étude de l'image (la piste-son se situait à l'époque du support film matériellement «en marge» de la bande-images sur laquelle tant d'attention a été portée depuis les promulgateurs du «7<sup>ème</sup> art» de la fin des années 1910), la réflexion sur le son a fait office de «bon objet» pour les «nouveaux historiens» du cinéma<sup>14</sup>. Les lacunes ou clichés historiographiques qui furent rediscutés (ou du moins dont on s'est plu à penser qu'on les rediscutait totalement à nouveaux frais) permirent aux chercheurs d'offrir un éclairage sur de nombreux processus ou pratiques relativement méconnus jusque-là, à l'instar de la réalisation de «versions multiples» dans différentes langues<sup>15</sup>. En raison de l'attention moindre qui fut longtemps prêtée à ces versions parfois non identifiées dans les inventaires des institutions de conservation du patrimoine cinématographique ou tout simplement absentes de leurs fonds parce qu'ayant présenté peu d'intérêt aux yeux des archivistes et historiens, la connaissance que nous en avons est encore fort partielle. Ce type de productions mériterait des investigations plus approfondies dont le

13 Noël Burch (1988): «Du muet, le parlant. Réflexions cursives sur un interrègne». In: Christian Belaygue (éd.), *Le Passage du muet au parlant*. Toulouse: Cinémathèque de Toulouse.

14 Voir Martin Barnier et Jean-Pierre Sirois-Trahan (éd.) (2014): *Cinéma*, vol. 24, n°1 («Nouvelles pistes sur le son. Histoire, technologie et pratiques sonores»).

15 Martin Barnier (2004): *Des films français made in Hollywood: les versions multiples 1929–1935*. Paris: L'Harmattan; Jan Distelmeyer (éd.) (2006): *Babylon in FilmEuropa. Mehrsprachen-Versionen der 1930er-Jahre*. München: text+kritik.

gain se situerait tant sur un plan historique que théorique. C'est ce que démontrent François Albera, Claire Angelini et Martin Barnier dans leur contribution extrêmement fouillée portant sur le contexte de production et de réception de la version française de *M* (Fritz Lang, 1931) intitulée *LE MAUDIT*, film en partie doublé/retourné avec des acteurs français (ou parlant français) qui est quasiment inconnu des historiens du cinéma en dépit (mais peut-être aussi précisément en raison) de la notoriété de ce film inscrit par beaucoup au panthéon des chefs-d'œuvre allemands du 7<sup>ème</sup> art. Pourtant, les citations de la presse de l'époque convoquées par les chercheurs dans cette étude permettent d'établir que les commentateurs du début des années 1930 ont reçu ce film parlé en français comme une œuvre distincte de la version originale, «l'auteur» André Lang (à l'instar de son collègue et compatriote Roger Goupillière) n'étant pas évincé au profit du seul patronyme du célèbre cinéaste allemand dont il est le double homonyme. Au-delà de la seule question du doublage proprement dit, cette étude aborde la dimension socioculturelle d'un transfert linguistique comme rarement elle ne l'a été dans le champ du cinéma. Il faut dire que ce cas s'avère tout à fait passionnant: les références à l'actualité habilement exploitées pour la promotion du film de Fritz Lang sur le marché allemand ne touchait guère un public français qui était peu au fait de la psychose engendrée par le tueur en série surnommé «le vampire de Düsseldorf» (Peter Kürten, arrêté et examiné par des psychiatres pendant l'écriture du film puis jugé et condamné à mort quelques mois avant la sortie de la version originale de *M*) et des débats suscités par ce fait divers (irresponsabilité des malades mentaux, influence de l'opinion publique sur la conduite d'un procès, etc.). C'est pourquoi *LE MAUDIT* atténue, supprime ou déplace dans un contexte plus général le renvoi, explicite dans la version originale, aux polémiques contemporaines qui faisaient rage en Allemagne. La comparaison entre les deux versions permet à Albera, Angelini et Barnier de souligner par contraste dans le film de Fritz Lang les propos qui témoignent de son inscription dans le contexte d'une République de Weimar déclinante, soit d'un aspect souvent peu discuté par les autres commentateurs, qui ont quant à eux privilégié l'étude des caractéristiques esthétiques de l'œuvre.

Audrey Hostettler propose de son côté une analyse comparative des versions allemande et anglaise du film *L'ANGE BLEU* (Josef von Sternberg, 1930), adaptation du *Professor Unrath* d'Heinrich Mann qui, en cette fin de l'année 1929, fut également réalisée selon le principe de la «version multiple». Pour le film destiné au public anglophone, les deux acteurs principaux Marlène Dietrich alias Lola (comédienne dont le bilinguisme autorise le «dédoublément») et Emile Jannings ont été conservés, mais ce

dernier, qui incarne le professeur Rath, s'est mué en enseignant d'anglais. Hostettler examine les subterfuges scénaristiques et de mise en scène qui ont été déployés par Sternberg et son équipe pour justifier la coprésence des langues allemande et anglaise, les moments de substitution de la première par la seconde ou les reprises d'un même énoncé dans l'autre langue à des fins de traduction intradiégétique. Car, dans de tels cas – et contrairement au doublage qui n'intervient qu'en postproduction et dépend en général du distributeur –, l'adaptation audiovisuelle ne touche pas seulement une strate indépendante des autres paramètres de la réalisation d'un film, mais l'ensemble de ceux-ci: le transfert linguistique influe sur les conditions mêmes du tournage et détermine en partie le récit du film. De telles implications narratives sont également discutées par Jan Henschen à propos de deux productions allemandes contemporaines du film de Sternberg, *ATLANTIC* de Dupont (1929) et *KAMERADSCHAFT / LA TRAGÉDIE DE LA MINE* de Pabst (1931), dans lesquelles l'allemand et le français se côtoient et s'intriquent au sein de la version «originale». Henschen restitue à partir de sources d'époque la manière dont ces films polyglottes qui diégétisent les enjeux de la communication dans une autre langue étaient promus et perçus, les situe par rapport à d'autres pratiques de l'adaptation audiovisuelle antérieures à la généralisation du doublage (soit durant la période 1929–1932) et les pense sur un plan théorique en tant que lieux d'exhibition de l'acte de traduction lui-même. En effet, la conjonction de deux «versions» linguistiques en un même film telle qu'on la trouve dans *LA TRAGÉDIE DE LA MINE* (ou encore dans *ALLO BERLIN, ICI PARIS*, Julien Duvivier, 1932) est chose rare: en général, nous sommes plutôt en présence d'une scission qui occasionne deux productions distinctes dont l'étude appelle une approche comparatiste.

Ce mode d'analyse s'avère très productif, comme le montre Delphine Wehrli dans une étude comparative de la version «originale» italienne de *LA TERRA TREMA* (1948) et de sa traduction française. En lui-même, le film de Luchino Visconti soulève déjà des enjeux de traduction en faisant coexister les voix diégétiques de personnages s'exprimant en dialecte sicilien et une voix *over* d'un narrateur qui assume différentes fonctions en transmettant des informations en italien standard. Pour l'exploitation en France, la charge politique de ce film – il prend son origine dans une commande du parti communiste italien – a été considérablement atténuée par des modifications apportées au texte *over*. Celui-ci n'étant pas soumis à une synchronisation vocolabiale permettant au spectateur de vérifier la conformité entre le dit et le vu, il peut se faire aisément le véhicule d'une réinterprétation du sens et d'une désactivation de références intertextuelles (en l'occurrence ici le roman vériste

I MALAVOGLIA de Giovanni Verga). En s'adaptant à une autre culture-cible, la traduction se fait censure.

Loredana Trovato explore elle aussi les implications idéologiques de la traduction à partir d'une comparaison entre la France et l'Italie, mais à partir d'un film français, *A BOUT DE SOUFFLE* de Jean-Luc Godard (1959). Ce film, devenu à ce point emblématique d'un style associé à la Nouvelle Vague qu'on en vient à oublier qu'il raconte l'histoire d'une liaison amoureuse entre un Parisien et une Américaine parlant le français de manière approximative, a circulé en Italie dans une version doublée entre 1960 et 2005. Trovato décrit en quoi cette traduction italienne est sous-tendue par un parti-pris visant à atténuer le registre familier des répliques du héros masculin (en particulier lorsqu'il est question de sexualité), ce qui diminue l'effet de rupture instauré par le film avec les conventions cinématographiques de l'expression orale et avec une tradition de représentation de la vie de couple.

Comme on l'observe constamment dans ce type d'exercice comparatif, la discussion des différences entre l'œuvre originale et la traduction permet d'en apprendre également beaucoup sur la première. Il serait évidemment réducteur de ne voir dans l'adaptation audiovisuelle qu'un appauvrissement contraignant: elle constitue l'une des variantes du film, et témoigne, aux yeux de l'historien, d'un contexte de réception national dont elle contribue à dessiner les contours. Il n'en demeure pas moins qu'une dépréciation généralisée du doublage prévaut dans les discours cinéphiliques. Nathalie Mälzer identifie dans une perspective historiographique et théorique les postulats qui la fondent afin de les déconstruire. Le soupçon de manipulation qui pèse sur tout doublage est révélé comme une forme de naïveté par rapport à l'omniprésence d'un travail sur la piste-son qui intervient dans tout film, y compris dans les versions originales. Nathalie Mälzer discute le caractère illusionniste de la fusion du corps de l'acteur et de «sa» (ou d'«une») voix dans la représentation audiovisuelle, tout en saisissant les spécificités du doublage. Ce procédé conduit en effet à l'exhibition d'un éclatement de l'identité du sujet parlant; Jean-Luc Godard renvoyait à ce phénomène par le truchement du personnage de Ferdinand (dédoublé en «Pierrot») dans *PIERROT LE FOU* (1965), qui déclarait: «Une machine pour voir qui s'appelle les yeux, pour entendre les oreilles, pour parler la bouche; j'ai l'impression que c'est des machines séparées, il n'y a pas d'unité. On devrait avoir l'impression d'être unique, j'ai l'impression d'être plusieurs.» Ce qui vaut ici pour l'individu – être de fiction – vaut pour tout film, et *a fortiori* pour les versions doublées. Ce n'est pas un hasard si cette citation est extraite d'un film de Godard: la modernité cinématographique qui

émerge dans les années 1960, dans le prolongement de films<sup>16</sup> qui ont travaillé de manière inédite la matière vocale en affichant la postsynchronisation des paroles, s'est en effet engouffrée dans les interstices de la jonction entre le corps et la voix, et cela jusqu'aux œuvres de cinéma radicales réalisées par Marguerite Duras. À ce titre, la voix *over*, définie par l'éviction du corps du locuteur, apparaît comme un objet d'étude privilégié de tels phénomènes de dissociation. Alain Boillat dégage dans son article des parentés entre ce type de manifestation vocale couramment étudié dans le cadre de l'analyse filmique avec celui, quasi homonyme et pourtant distinct, du «voice-over», soit d'un procédé quant à lui spécifiquement associé à l'adaptation audiovisuelle et commenté par toute une littérature propre à ce champ. A partir de quelques cas-limite empruntés à Resnais ou Truffaut dans lesquels le narrateur *over* sort de son rôle habituel pour s'imposer en «traducteur» des paroles des personnages (même si la langue utilisée demeure identique), Boillat montre en quoi le doublage en général peut être appréhendé au sein d'une théorie de l'énonciation filmique adaptée à la prise en compte de la dimension matérielle des sons enregistrés, ces derniers étant presque inévitablement manipulés à divers stades.

La modernité résultant du rapport de Godard au verbal ne se limite pas aux usages de la voix: ce cinéaste qui aime jouer avec les mots et conçoit ses films comme de vastes collages de citations fait également volontiers apparaître le scriptural à l'écran, instaurant des rapports inédits entre texte et image. Franck Le Gac, lui-même traducteur de métier et chercheur en cinéma, examine la pratique de l'insertion de mentions écrites chez Godard. Il la compare avec le sous-titrage de la traduction audiovisuelle, dont l'objectif d'invisibilisation du texte diffère considérablement des procédés ostentatoires dont Godard use selon des modalités et dans des finalités commentées par Le Gac, qui traverse toute la filmographie du cinéaste et tient également compte de versions traduites destinées à une diffusion à l'étranger. La présence régulière de l'écrit à l'écran et la coprésence de diverses langues parlées qui s'entrechoquent et se superposent rendent toutefois la plupart des films de Godard fondamentalement rétifs à toute traduction, cette dernière nécessitant de recourir à des instruments (doublage et sous-titrage) qui, convoqués et détournés dans l'œuvre originale même, sont promis à un palimpseste quasi indéchiffrable. Il en va également ainsi des films de Jean-Marie Straub

16 On pense ici à des films tels que *LE ROMAN D'UN TRICHEUR* (Sacha Guitry 1937), *LE SILENCE DE LA MER* (Jean-Pierre Melville, 1949), *LE JOURNAL D'UN CURÉ DE CAMPAGNE* (Robert Bresson, 1951), *LA POINTE COURTE* (Agnès Varda, 1955) ou les expériences de Jean Rouch (lui-même narrateur-traducteur de ses films, passeur entre les cultures africaines et le public français).

et Danièle Huillet: comme le montre Benoît Turquety, ils sont si profondément traversés par des questions de «traduction» d'un texte littéraire originel en vue d'une «mise en film» caractérisée par un respect radical dudit texte que tout doublage s'avère «éthiquement» impossible (il relève selon Straub de «l'assassinat»), et que le sous-titrage ne peut être conçu indépendamment de la démarche des cinéastes eux-mêmes (et de Danièle Huillet en particulier, auteure des traductions proposées dans les films comme autant d'interprétations des textes cités). Les films de Straub et Huillet sont avant tout des textes à voir et à entendre, insérés dans un lacis audiovisuel qui offre volontairement une latitude importante aux opérations de lecture mobilisées par le spectateur. C'est selon nous dans de telles postures de résistance que se jouent d'une manière emblématique les enjeux esthétiques de la traduction audiovisuelle.

Ces films qui font l'objet d'une forte auteurisation ne sont pas les seuls à favoriser la réflexion sur les rapports entre performance, texte et voix: la média(tisa)tion de l'oralité est aussi fortement exacerbée dans les productions de la culture de masse. A l'ère des médias numériques, la création infographique de personnages appelle en effet plus que jamais l'ajout de cet attribut spécifiquement humain qu'est la voix. Certains films de science-fiction récents qui prennent pour thématique l'émergence d'une «post-humanité» digitale présentent d'ailleurs des manifestations vocales singulières. On peut à ce titre citer deux films américains récents: dans *HER* (Spike Jonze, 2013), la star hollywoodienne Scarlett Johansson ne fait que prêter sa voix à une intelligence artificielle sans jamais être physiquement montrée à l'écran; dans *TRANSCENDENCE* (Wally Pfister, 2014), le personnage interprété par Johnny Depp dont l'esprit a été transféré à sa mort dans une machine informatique parle par l'intermédiaire de différents protagonistes qui se sont connectés à son réseau, un synchronisme vocalabial s'opérant successivement entre la voix de la star et différents acteurs. De tels films témoignent des nouveaux enjeux anthropologiques de la technologie et de la culture numériques. Si l'image est dite «de synthèse», c'est avant tout la synthèse entre le corps et la voix qui assure le réalisme de la représentation et favorise l'identification du spectateur à ces figures humanisées conçues au stade de la postproduction du film. Dans le domaine de l'industrie des jeux vidéo, on observe depuis une quinzaine d'années, parallèlement à l'essor considérable de cette dernière, le développement exponentiel des dialogues vocalisés: la masse des interactions verbales enregistrées qui sont destinées à actualiser toutes les interactions possibles entre les personnages et l'avatar du joueur en fonction des choix de ce dernier peut être désormais contenue sur les nouveaux supports de stockage. David Javet propose

une étude de cas portant sur un marché national, celui du Japon contemporain, dans lequel ces phénomènes sont exacerbés, d'une part en raison d'une tradition d'oralité fortement installée dans les pratiques culturelles de ce pays (le doubleur ou *seiyû* peut être vu à certains égards comme l'héritier du *benshi*, ce bonimenteur officiant en des «premiers temps» qui, au Japon, n'ont pas pris fin au début des années 1910 mais se sont prolongés sur le plan de la voix vive jusqu'au milieu des années 1930), d'autre part en raison de l'imbrication extrême des produits de consommation de la culture de masse nipponne en fonction d'une stratégie trans-médiale. Celle-ci consiste à distribuer les personnages-locuteurs des fictions d'une même franchise sur une diversité de supports, de la série télévisée au jeu vidéo. La singularité du Japon s'explique non seulement parce qu'un cinéma d'animation (*anime*) de renommée internationale occupe une place centrale dans l'économie du pays, mais aussi parce que le numérique y a modelé de façon particulièrement prégnante les modes de diffusion et de consommation des productions médiatiques, notamment au sein de communautés des fans. De ce fait, les doubleurs sortent de l'ombre pour s'exposer corps et voix en tant que figures populaires de premier plan. La diversité des performances auxquelles s'adonnent les *seiyû idols* est emblématique de la richesse offerte par les reconfigurations entre la voix et l'image induites par les nouveaux médias.

A un niveau plus concret, ils nous a semblé opportun de terminer le volume en donnant la parole aux auteurs mêmes d'adaptations audiovisuelles. Dans la contribution d'Alexander Künzli, on découvre comment l'adaptation audiovisuelle est devenue ces dernières années l'un des pôles de recherche les plus féconds de la traductologie. Cependant, si les études consacrées à la question du doublage ou du sous-titrage se focalisent encore trop souvent sur un film ou un aspect spécifique, les recherches concernant les conditions de production et de réception des sous-titres font encore largement défaut. L'article de Künzli contribue à combler cette lacune avec une enquête on-line réalisée auprès de sous-titres germanophones et visant à mieux cerner leurs conditions de travail: les résultats montrent une situation jugée globalement insatisfaisante, avec de fortes variations dans l'appréciation en fonction du sexe et du domaine d'activité des sous-titres.

Le dernier texte transpose l'oral à l'écrit, rejouant le processus de la «traduction» que nous avons pris pour objet. Il s'agit d'une retranscription d'une table ronde organisée au printemps 2013 par le Réseau Cinéma CH et la revue *Décadrages*. Cédric Bourquard (Ascot Elite à Zurich, société de distribution), Jean-François Cornu, traducteur et historien du doublage et du sous-titrage, Hervé Icovic (Alter Ego, société de dou-

blage), Stefano Leoncini, enseignant à l'Université Nice Sophia Antipolis et Sylvestre Meininger, auteur de traductions audiovisuelles, ont été réunis d'une part pour aborder le développement de la pratique du doublage et du sous-titrage dans l'histoire du cinéma, d'autre part pour présenter l'état actuel de ces pratiques. Ainsi, le débat porte autant sur les possibilités de la formation des traducteurs-adaptateurs et leurs débouchés professionnels que sur l'effet des conditions de distribution en Suisse, en France et en Italie sur le type de copies diffusées (VO sous-titrées ou versions doublées) et sur l'évolution du métier. Il ressort très clairement de cette discussion où divers aspects de l'adaptation sont abordés que l'auteur de traductions audiovisuelles évolue dans son métier comme le traducteur littéraire: entre respect de la norme et potentiel de créativité. Il sait que, comme le dit Hervé Icovic, pour «essayer de retrouver [la] vérité, il faut recréer le vrai».

*Alain Boillat et Irene Weber Henking, juillet 2014*