

La traduction à l'ombre du doublage: révolution et évolution

par *Gisella Maiello*

Il est sans doute banal de rappeler que les médias audiovisuels (AV) sont omniprésents dans notre quotidien, pour les loisirs comme pour la formation, pour les émotions comme pour les informations, pour le travail comme pour les jeux. Le petit et le grand écran sont intégrés désormais à nos habitudes de vie, à nos manières de penser, de sentir, de rêver, de communiquer. Les médias sont soumis aujourd'hui à des logiques différentes, à la fois économiques et stratégiques, technologiques et culturelles. Ainsi affectés par les lois du marché, ils connaissent les effets des fusions, des alliances, des concentrations. Touchés par le numérique¹, ils connaissent de nouvelles facilités de production, de distribution, de diffusion, de reproduction. Face à ce devenir, dans la multiplicité des discussions sur l'avenir de l'AV, on doit noter cependant une absence: celle des langues. Quand on tient compte des langues, c'est souvent sous un angle limité, plutôt négatif, comme un obstacle à la communication, comme si le flot verbal allait toujours de soi. Il suffit pourtant de se trouver devant un produit qu'on ne comprend pas pour saisir d'un coup le poids des mots dans la fascination d'une fiction filmée, dans le charme d'un documentaire, ou dans l'ennui d'un débat télévisé. Comment en vient-on à «oublier» les langues lorsqu'on importe un long métrage, qu'on achète un film d'animation?

Depuis le jour où le cinéma a commencé à «parler», l'importance d'un texte clair et compréhensible pour le public est devenue une réalité; traduire ce texte, une nécessité. En d'autres termes, il a paru tout de suite évident qu'une sorte de transposition des films de la langue de départ à la langue d'arrivée était nécessaire pour que le spectateur puisse comprendre le contenu du film, au-delà de l'image: d'où la naissance de la traduction cinématographique. Dès le début, les deux techniques utilisées pour faire passer les films d'une langue à une autre furent le *sous-titrage* et le *doublage*.

Souvent, en généralisant vite, on coupe l'Europe en deux: non pas entre l'Est et l'Ouest ni entre le Nord et le Sud mais plutôt selon une ligne

de partage entre les «grands» et les «petits» pays, ces derniers ayant une audience réduite, des possibilités d'investissement limitées, souvent aussi une langue de faible diffusion. Il y aurait donc l'Europe du sous-titrage avec le Portugal, La Grèce, le pays de Galles, les Pays-Bas, le Luxembourg, l'Islande, la Finlande, la Suède, la Norvège, le Danemark ainsi qu'en partie la Belgique. L'Europe du doublage rassemblerait la France, l'Allemagne, l'Angleterre, l'Espagne, l'Italie. En fait, chaque société mêle, à des degrés divers, l'un et l'autre mode de conversion linguistique, avec d'autres peut-être moins familiers mais fréquemment utilisés ici ou là, ou pour telle ou telle occasion, comme l'interprétation simultanée, la *voice over*² (mode dominant en Pologne par exemple), le commentaire, la diffusion multilingue qui permet au téléspectateur de choisir sa langue (technique du teletext; on peut penser aussi au DVD pour le cinéma), la traduction simultanée (lors de festival de films, dans des cinémathèques). Le choix du mode de transfert est fonction, entre autres, du public visé, du type d'émission, de l'heure de programmation. Un dessin animé pour enfants qui ne savent pas lire sera doublé; un documentaire scientifique peut combiner sous-titrage et narration. Un fait s'imposera en apparence: les gens préfèrent surtout ce à quoi ils sont habitués. Ainsi le sous-titrage est apprécié des spectateurs qui veulent entendre les voix et les bruitages originaux, ou qui veulent s'habituer à entendre une langue étrangère pour mieux l'apprendre. Et s'il est vrai que le doublage ne permet pas cela «le sous-titre prend en otage l'attention du spectateur»³. Pendant que ce dernier lit un sous-titre, aussi concis et bien formulé soit-il, il ne regarde pas l'écran. Le doublage permet en revanche de se plonger à cent pour cent dans l'action. Et de même que la couleur ou le montage (en tant que technique et pratique) ou encore les décors, l'activité de doublage de films représente tout un pan de l'histoire des techniques du cinéma⁴.

Pour le doublage ainsi que pour le sous-titrage il s'agit d'effectuer une transposition linguistique comportant diverses implications: le passage d'une structure linguistique à une autre, le passage d'un code oral à un code écrit ainsi que celui d'une culture à une autre. On comprend, donc, les difficultés auxquelles doivent faire face les traducteurs lorsqu'ils sont obligés d'appliquer leurs connaissances et leurs pratiques traductives à une matière aussi complexe dont les composants ne s'adressent pas seulement à un aspect des capacités perceptives humaines, dans le cas d'espèce, la vue et l'ouïe, mais incluent également des aspects verbaux et non verbaux incompréhensibles par une simple analyse littérale.

La presse professionnelle du début des années trente et quarante évoque le rôle du «traducteur» dans le processus du doublage, mais cet-

te dénomination est souvent confondue avec la fonction de rédiger les dialogues prêts à être enregistrés. A titre d'exemple, le dialoguiste André Rigaud, bien que germaniste de formation, ne traduisait pas lui-même les dialogues des films qu'il doublait, mais travaillait toujours à partir d'une traduction littérale et médiocre faite par quelqu'un d'autre. En plus, certains dialoguistes effectuent le doublage de films étrangers de langues variées et semblent plus connus pour leurs compétences de dialoguistes que pour leur plurilinguisme. La nature de l'intervention d'un traducteur, au sens strict du terme, demeure donc énigmatique à l'aube du doublage. Toutefois, étant donné que le doublage est un cas particulier de traduction, il peut être compris dans le vaste domaine des *Translation Studies*⁵ et être analysé par les instruments que cette discipline met à disposition.

Généralement un des problèmes fondamentaux que pose la traduction d'un texte quelconque (écrit et oral) est la question de la méthode à utiliser pour faire passer un message d'une langue à une autre avec un maximum d'efficacité. Prendre acte de la diversité non seulement des langues mais aussi, et surtout, des cultures, souligne l'importance – pour un traducteur – de connaître à fond la langue et la matière sur lesquelles il doit travailler ainsi que le public auquel il s'adresse, sans oublier de tenir compte de la vision du monde de ce public. On en déduit, par conséquent, que, pour qu'il puisse réaliser une bonne transposition, un traducteur doit posséder de nombreuses qualités. En effet, dans l'opération de traduction, les mots ne sont pas seuls en jeu: il s'agit de transférer d'une langue à une autre une grande quantité d'allusions qui vont au-delà des connaissances et des équivalences linguistiques. Le traducteur devra donc utiliser toutes les ressources qu'il possède pour rendre son travail efficace en termes de compréhension et conforme aux exigences du canal de transmission en question, le cinéma, dont l'accès doit être permis à un public très hétérogène.

Cependant, s'il est vrai que le traducteur est toujours capable de trouver une solution satisfaisante aux problèmes traductifs auxquels il est confronté, la traduction en vue du doublage n'arrive pas toujours à transmettre au public récepteur le même esprit et les mêmes intentions que la version originale, raison pour laquelle il faut s'efforcer de réaliser un produit de qualité qui soit le plus fidèle possible à l'original. La langue utilisée en doublage doit donc satisfaire aux contraintes très techniques et très exigeantes du synchronisme et de la concision. Idéalement, elle ne doit pas être perçue comme telle par le spectateur puisque le doublage en soi vise à la transparence, qui permet au spectateur de se concentrer uniquement sur le film en oubliant sa traduction.

Traduire, dans ce contexte précis, signifie remplacer un message, ou une partie de celui-ci, énoncé dans une langue déterminée, par un autre message équivalent énoncé dans une autre langue et à travers un autre canal. Entendue dans ce sens, la traduction n'équivaut pas au passage direct d'une langue à une autre, mais à une succession d'étapes consistant «à comprendre le texte original, à déverbaliser sa forme linguistique et à exprimer dans une autre langue les idées comprises et les sentiments ressentis»⁶. Cette compréhension du sens textuel suppose, de la part du traducteur, une compétence globale, linguistique et extralinguistique. En outre, la bonne connaissance de la langue de départ et la maîtrise de celle d'arrivée, auxquelles s'ajoute un certain savoir encyclopédique, ouvrent l'accès au sens original. Exprimer ce sens équivaut à le formuler de la façon la plus pertinente en fonction des idées communiquées et non des mots prononcés. Dans le cas du doublage, en particulier, le travail du traducteur vise la précision des choix lexicaux dans la langue d'arrivée de manière à exprimer tout ce qui est derrière le processus communicatif de départ, en laissant intacts, autant qu'il peut, la fonction et l'effet voulus par l'auteur de l'original.

Dans l'une des nombreuses études qu'ils ont consacrées à la traduction de textes audiovisuels, José Lambert et Dirk Delabastita évoquent précisément cet équilibre à trouver entre deux points de vue sur un même sujet:

Bien que le chercheur ne puisse manifestement jamais se passer de cette compétence professionnelle (celle des praticiens), il convient également d'en reconnaître les limitations. Dans la mesure où chaque pratique s'effectue dans un cadre (institutionnel, culturel, idéologique) bien précis, les professionnels ont peu d'intérêt à se pencher sur des situations qui ne sont pas les leurs. De plus, ils ont souvent du mal à se libérer des valeurs et des conventions qui déterminent leur situation de travail habituelle. C'est là qu'apparaît la pertinence de la démarche scientifique qui devrait être celle du traducteur: son détachement par rapport aux besoins immédiats de la pratique, d'une part, et une prise de conscience méthodologique et théorique, d'autre part, lui permettent de mieux saisir les liens entre les activités traduisantes et les facteurs qui les régissent⁷.

En tout cas étudier le doublage et le sous-titrage de films, c'est faire une histoire du cinéma par l'analyse des pratiques "signifiantes" (le passage d'une langue à une autre au cinéma est un processus éminemment signifiant); par l'analyse de la perception des spectateurs de films sous-titrés ou doublés par rapport à un film compris par le spectateur sans l'aide d'une traduction; par l'analyse de "l'inscription de l'idéologie" dans les films, ou plutôt de la manière dont l'idéologie peut s'immiscer dans les sous-titres ou les dialogues doublés. Diverses approches de cet objet d'étude sont possibles, mais bien

peu ont été explorés. C'est à "La Revue du cinéma" que l'on doit la première réflexion de fond sur les problèmes posés par la traduction au cinéma. Gérard-Louis Gautier⁸ est le premier à adopter une perspective globale sur cette question, prenant en compte les aspects linguistiques, visuels et auditifs, ainsi que les enjeux propres à la traduction audiovisuelle. Il souligne les problèmes posés par les pratiques de sous-titrage et de doublage quant à l'intégrité du film, aux manipulations du son, à l'antagonisme entre les lectures simultanées de l'image et d'un texte. Il est, sans doute, le premier à s'être dégagé de la controverse stérile consistant à préférer subjectivement une forme d'adaptation à une autre. Dans le sillage de cette étude, suivront plusieurs recherches réalisées dans un cadre universitaire. Peu d'entre elles sauront prendre en compte à la fois les aspects relevant strictement des pratiques de traduction et les contraintes cinématographiques pesant sur ces pratiques. À partir du milieu des années quatre-vingt, la traduction audiovisuelle a commencé à susciter l'intérêt de chercheurs en France et dans quelques autres pays européens, le plus souvent du seul point de vue traductologique. Malgré la grande qualité de quelques travaux, ceux-ci ne vont pas toujours au-delà de la dénonciation des limites de ce type de traduction et, surtout, ne prennent pas suffisamment en compte l'environnement professionnel dans lequel s'effectue la traduction de films et ses contraintes économiques, commerciales, temporelles et techniques. La conséquence courante en est un excès de théorisation⁹. Les nombreux articles parus dans les revues spécialisées depuis les années quatre-vingt traitent des films doublés et/ou sous-titrés sous un angle toujours très spécifique, ne prenant souvent en compte qu'un aspect particulier à la fois.

La dimension esthétique du doublage prend une place de plus en plus grande, lorsque les contraintes techniques parviennent peu à peu à être mises à profit par les techniciens et les artistes. Il ne s'agit pas simplement de trouver une bonne traduction, qui exprime le sens de la réplique, il faut aussi pour que l'illusion soit créée, que cette traduction soit synchrone avec le mouvement des lèvres des acteurs à l'écran, qui doit correspondre dans la langue de départ et celle d'arrivée. Dans cette entreprise, les rôles du traducteur-adaptateur et des comédiens se confondent fréquemment dans l'esprit du grand public.

Traduction et adaptation

La circulation des biens culturels dans des espaces considérés comme culturellement distincts est un problème ancien. On a l'habitude d'aborder cette question en considérant deux cas de figures. Soit il s'agit d'un

produit nouveau qui doit être conçu de façon à pouvoir être apprécié dans différents contextes culturels. Soit, il s'agit d'un produit existant qui doit être transformé de façon à pouvoir être apprécié dans un contexte culturel différent de celui pour lequel il a été conçu à l'origine. Dans un cas, l'adaptation se résout par la prise en compte de contraintes culturelles spécifiques en amont de la conception; dans l'autre cas, l'adaptation se résout au niveau de la diffusion, par la transformation du produit en fonction des conditions locales imposées par un nouveau contexte d'usage. Parmi les déterminants qui contraignent le plus fortement la circulation des biens culturels, le déterminant linguistique, comme on l'a déjà souligné, est celui qui vient immédiatement à l'esprit. Les livres doivent être traduits, les films doublés ou sous-titrés¹⁰. Mais au-delà des évidences, l'identification des obstacles culturels susceptibles de freiner ou d'empêcher la circulation des produits culturels, devient un problème redoutable que l'on peut résoudre en tenant dans la juste considération la traduction des déterminants culturels non linguistiques, parmi lesquels les déterminants tangibles sont les plus facilement identifiables dès lors qu'ils sont, par exemple, représentés graphiquement sur l'écran. Tel paysage, tel style de maison, tel habit, telle référence à un peintre, un écrivain, un sportif désignent sans ambiguïté un contexte culturel précis. Les déterminants culturels intangibles sont par nature plus difficiles à identifier car ils ne se manifestent qu'au travers de relations qui peuvent être d'une extrême subtilité. La possibilité même d'une traduction des déterminants culturels non linguistiques, qu'ils soient tangibles ou intangibles, doit être mise en question. Force est de constater que de tels déterminants sont le plus souvent sans équivalents acceptables d'une culture à une autre. Le simple remplacement d'un paysage ou d'un personnage par un autre ne garantit l'équivalence qu'à un niveau très superficiel car, dans un contexte donné, les relations tissées entre les objets et les individus sont toujours profondément spécifiées par les objets et les individus eux-mêmes. Appliqué aux déterminants non linguistiques, le concept de traduction qui suppose l'existence d'équivalences respectueuses du sens, est donc mal adapté et on lui préfère en général celui d'adaptation.

Wolf Lepenies¹¹ soutient que la recherche d'équivalences linguistiques fait de la traduction un travail d'approfondissement des cultures et ça constitue l'un des fondements de l'interculturalité. La traduction, on l'a vu, est le travail qui vise à rendre un produit culturel appréciable dans un contexte culturel différent de celui qui a marqué sa création, tout en respectant l'identité culturelle originelle du produit. Par contre,

l'adaptation, c'est-à-dire la traduction des déterminants non linguistiques, obéit à des objectifs absolument opposés. Il ne s'agit pas de rechercher des équivalents, puisqu'ils n'existent en général pas, mais de transformer le produit afin de le rendre à la fois compréhensible et acceptable par l'utilisateur auquel on le destine. Le respect de l'identité culturelle du produit sur lequel porte l'adaptation, non seulement n'est pas une contrainte, mais il est même contraire à son objet. L'adaptation n'est pas une traduction imparfaite. Elle se substitue à une traduction rendue impossible par l'absence d'équivalents. La distinction radicale entre traduction et adaptation se manifeste dans leurs objectifs respectifs. Alors que le souci principal du traducteur va vers le créateur dont il cherche à être un interprète fidèle, celui de l'adaptateur va vers le futur utilisateur du produit adapté dont il cherche à satisfaire le besoin. Il doit faire attention à ce que les caractéristiques culturelles prévues pour le produit soient compatibles avec les conditions d'utilisation dans son propre espace culturel. En pratique, de telles démarches conduisent à l'élimination des déterminants non partagés ou non interprétables directement par l'ensemble du groupe visé, et par conséquent à une forme de neutralisation culturelle du produit, dans notre cas, un produit cinématographique. Or, sur le marché des biens culturels, la voie de la neutralité ne semble pas être celle de la réussite. Les exemples abondent de tentatives manquées dans le secteur audio-visuel. Les films dits "européens", produits par des équipes multiculturelles, supposés convenir aux goûts et aux attentes de l'ensemble du public européen car non contradictoires avec la somme des déterminants culturels européens, ne rencontrent généralement pas le succès espéré¹². L'adaptation est toutefois une activité beaucoup moins fréquente que la traduction. Elle peut être considérée exceptionnelle dans l'audio-visuel, cinéma et télévision, où l'auteur de l'adaptation est celui qui adapte une œuvre écrite préexistante pour les besoins de la production cinématographique. Philippe Ivernel, germaniste et traducteur de théâtre, prend le contre-pied de ce qu'on a classiquement appelé traduction-adaptation:

Devant la formulation première de ce débat (entre traduction et adaptation), ma réaction a été de sauver la traduction que je sentais déjà déchuée dans l'ordre où elle se présentait, un ordre allant de l'opération la plus basse (traduire) à l'opération moyenne (adapter) puis à l'opération supérieure (écrire). A ce moment-là, quel traducteur ne voudrait pas être considéré de l'extérieur comme un adaptateur ou un écrivain? Son narcissisme naturel le conduit à faire sienne les trois opérations réunies. Pourtant il importe d'éviter les confusions, non pas en hiérarchisant les genres, mais en préservant la valeur propre de chaque opération¹³.

L'auteur réfléchit, pour l'essentiel, aux trois opérations dans lesquelles adapter figure comme le moyen terme entre traduire et écrire: un ordre de succession qui suggère tout un jeu de différences dans la ressemblance. Ces trois opérations paraissent s'enchaîner presque "naturellement", pourvu que les étapes soient ménagées. En même temps elles demeurent impossibles à confondre. Voilà peut-être ce qui explique, selon Ivernel, l'apparition de nouveaux seuils.

Le terme d'"adaptateur" est justement utilisé de façon de plus en plus fréquente à mesure que les versions doublées peuplent les écrans. Les premiers auteurs de dialogues doublés sont d'abord anonymes et sans garde: «Il suffit d'écrire le dialogue»¹⁴, pouvait-on lire à propos des méthodes américaines de doublage en 1931, comme si cette tâche n'était qu'une formalité. Toutefois bien vite le travail de l'auteur des dialogues est vite reconnu comme très ardu et ingrat. Il est comparé à celui du traducteur de livrets d'opéra, soumis à la double contrainte de la fidélité au texte et du synchronisme avec la musique. Mais le cinéma se fait plus exigeant encore: «La souplesse de l'élocution est la chose qui manque le plus au "doublage", et il est à craindre qu'on ne puisse y remédier facilement. [...]. C'est que le traducteur est terriblement gêné aux entournures par la triple contrainte du *temps*, des *lèvres* et de la *signification*, et son dialogue ne peut avoir aucune spontanéité»¹⁵. Ce point de vue est partagé par Louis Chavance qui, évoquant le travail du traducteur emprisonné dans le carcan de telles contraintes, perçoit que c'est précisément de la contrainte que peut naître une nouvelle façon d'aborder la réalisation des dialogues pour les versions doublées: «Il s'agit de créer une convention de plus, un de ces subterfuges, qui, par l'étrange retour des choses, aboutissent à la fécondité»¹⁶. Cette nouvelle créativité viendra peu à peu de la maîtrise des contraintes par ceux qui rédigent les dialogues, responsables d'un véritable travail d'adaptation. «Il ne faut pas uniquement que les longueurs des phrases concordent, c'est-à-dire que l'artiste commence effectivement à parler au moment où il ouvre la bouche et se tait quand il la referme. Il y a des consonnes: b, p, m, v, f; des voyelles: a, o, u, etc., qui nécessitent une conformation caractéristique des lèvres et qu'il faut respecter»¹⁷.

Différentes opérations techniques sur une table de montage spéciale permettent de retranscrire les quatre mouvements de base des lèvres (labiales, demi-labiales, ouvertes et avancées). Selon le cas, il y a un traducteur qui se charge de la traduction et de la synchronisation, ou une personne chargée, à partir du texte du traducteur, de la seule synchronisation. Dans le premier cas on parle de traducteur-adaptateur¹⁸, dont la

tâche n'est pas seulement de rendre le film accessible au public en essayant de garder au maximum son contenu et en produisant les mêmes effets que le texte original, il lui faut un petit plus, *le sens du dialogue*. On insiste sur la nécessité de faire participer à la fabrication des versions doublées des adaptateurs maîtrisant l'art du dialogue; de "vrais" acteurs et pas seulement d'"honnêtes professionnels", des "directeurs artistiques" ayant des qualités identiques à celle des metteurs en scène de théâtre ou de cinéma afin de recréer l'ambiance du film. On parle, alors, d'adaptation plutôt que de traduction, car les dialogues doivent être adaptés aux mouvements des lèvres et au langage du corps des personnages à l'écran. Ils doivent également être adaptés au contexte socioculturel de la langue du doublage (par exemple dans le cas de blagues ou de jurons). Pour certaines productions se déroulant dans des milieux particuliers (le sport ou la médecine, par exemple), il faut un maximum de précision pour conserver la crédibilité. Certaines sociétés font ainsi appel à des spécialistes qui tiennent un rôle de consultant pendant l'adaptation. De plus, même si les dialoguistes, en principe, traduisent eux-mêmes le texte original, il peut être difficile de trouver des auteurs connaissant à la fois la technique du doublage et certaines langues peu répandues. Un interprète est alors requis, qui va fournir à l'auteur une traduction littérale du texte original à partir de laquelle l'auteur va se charger de composer le texte qui sera enregistré en studio. Le travail de l'auteur consiste donc à adapter la traduction du texte original (que ce soit ou non lui qui l'ait faite) de telle sorte qu'elle soit synchrone, c'est-à-dire qu'elle corresponde le plus possible aux mouvements de lèvres des personnages vus à l'image¹⁹.

Pour rédiger ses dialogues, l'adaptateur garde à l'esprit l'objectif du meilleur synchronisme possible et travaille sous la contrainte permanente du respect des mouvements des lèvres des acteurs originaux. De façon plus ou moins empirique, il classe ces mouvements selon quelques grandes catégories et quelques codes.

Un document qui peut vous être utile, c'est un tableau de "cheville" utilisables pour compléter les phrases rebelles. Les mots y sont classés par nombres de syllabes, vous avez les mots de deux syllabes sans labiales, comme: «allez, ah! ça, qu'il dit, encore, etc.» indiqués ---; classés par ouverture - ouverture; ouverture - avancée; avancée - ouverture. Les mots de deux syllabes avec labiales I ---; labiale - ouverture /---I; ouverture - labiale; les formules de trois syllabes, de quatre, de cinq, etc. Les mots de quatre labiales III, comme «probablement» [...] ²⁰.

Cette classification des mouvements de bouche et des combinaisons de mouvements correspond à une codification commune à tous les studios

de doublage et à tous les adaptateurs depuis les années trente²¹. Une fois les dialogues reportés sur la bande rythmo²² qui servira aux comédiens pour l'enregistrement, le texte est vérifié durant une projection des images seules. En présence du traducteur-adaptateur, l'ensemble des dialogues est lu à haute voix par le vérificateur pendant la projection. Des corrections sont effectuées dans le but d'affirmer le synchronisme qui est une vraie contrainte, car il oblige à renoncer à des adaptations qu'on trouve parfois idéales, mais qui seraient visuellement gênantes et donc déconcentreraient le spectateur.

À la fin des années quarante et au début des années cinquante, le respect du synchronisme demeure la règle, mais on cherche parfois à s'en affranchir au profit d'un dialogue plus juste et d'un jeu plus naturel. C'est le cas d'André Rigaud qui s'exprime à la fois en tant qu'adaptateur et directeur artistique: «Ne vous attachez pas trop au synchronisme sauf dans les gros plans, veillez surtout à ce que vos répliques soient écrites en langage parlé et naturel»²³. Il n'est donc pas question de "faire dire" au comédien francophone une voyelle ouverte au moment où le comédien à l'écran a la bouche fermée. À l'inverse, un "Hi Dad!" (aucune consonne) ne pourra donc presque jamais être traduit par "Bonjour papa!" (trois labiales). Dans la version originale, les dialogues sont préalablement enregistrés et les animateurs s'y conforment pour faire coïncider les mouvements de lèvres des personnages²⁴. Toutefois le doublage n'est pas uniquement un problème de parfaite synchronisation des lèvres. L'objectif à atteindre pour entretenir l'illusion tient beaucoup plus dans le synchronisme des dialogues avec l'attitude générale du personnage que dans un synchronisme labial strict et paralysant. En fonction des prises de vue, de la distance à la caméra, on peut en effet se détacher des contraintes phonologiques de l'original. Par contre, les réactions aux voix (à leur timbre), les réactions à la synchronisation plus ou moins accomplie diffèrent selon les communautés culturelles. De plus, il faut prendre en compte la calligraphie²⁵. Si l'écriture est très tassée par exemple, le mot doit être prononcé très rapidement. En revanche, une écriture très allongée préconise une prononciation très lente. Mais le vrai progrès du doublage est psychologique. Les acteurs qui doublent ont pris l'habitude de ce travail. Leurs voix sont devenues naturelles²⁶.

Ainsi le plan-séquence d'ouverture du *Parrain* (*The Godfather*, Francis Ford Coppola, 1972) permet aussi à la convention du doublage de s'installer progressivement dans l'esprit du spectateur. C'est d'abord un gros plan sur le *mafioso* Bonasera (Salvatore Corsitto) qui demande, avec mille politesses, un service à Don Corleone (Marlon Brando) que l'on

suppose hors champ, derrière la caméra. Celle-ci se met lentement à reculer dans un travelling arrière qui révèle peu à peu le parrain de dos. Ce dernier prend la parole de temps à autre. Il s'exprime sur un ton relativement bas, avec la voix de fausset nasillard de Brando pourtant à peine reconnaissable, une voix voilée, parfois poussive, exprimant une faiblesse feinte et une allure pateline. Ce que le spectateur apprend de Don Corleone, il le sait d'abord par sa voix. La première incarnation du parrain, c'est sa voix, mais il semble en même temps désincarné puisqu'on ne le voit pas encore. On ne peut pas localiser sa voix, sinon grâce au regard de Bonasera, son interlocuteur.

Que l'on voie le film en version originale ou en version doublée, on perçoit la même sensation. Le doublage français (dirigé par Louis Malle) fait entendre une voix très identique, légèrement rauque et voilée, mais dissimulant une force prête à se manifester. C'est une voix que l'on pense n'avoir jamais entendue auparavant. Elle est donc en parfaite harmonie avec le parti pris de mise en scène de Coppola pour cette séquence d'ouverture. Le comédien qui a eu le temps d'imposer cette voix au spectateur, c'est Michel Duchaussoy dont la voix est méconnaissable. Puisque le lent travelling arrière a permis d'installer cette voix avant qu'elle ne prenne une forme physique, le spectateur l'associe sans difficulté au visage de Brando dès que celui-ci est visible de face. Dès lors, que le synchronisme soit parfait ou non, la convention est établie et acceptée. Elle correspond d'ailleurs à celle qu'accepte le spectateur de la version originale qui, s'il ne sait pas qu'il va bientôt découvrir Don Corleone sous les traits de Brando, peut ne pas reconnaître d'emblée la voix de l'acteur américain.

La version doublée de *Tigre et dragon* (*Wo hu cang long*, Ang Lee, 2000) est composée de voix bien choisies au ton juste, à l'exception de celle attribuée à la jeune femme rebelle, qui évoque trop les inflexions des séries télévisées américaines pour adolescents. L'esprit du spectateur peut alors être perturbé par une voix ou un type d'intonation qu'il associe plutôt à un contexte culturel américain, télescopage d'autant plus gênant pour accepter l'illusion du doublage dans un film chinois. Les directeurs artistiques de doublage de films s'efforcent pourtant d'éviter ces interférences. C'est ce que vise Georges Caudron dans son travail de directeur artistique: «Moi, je dis souvent à mes acteurs de regarder les yeux, parce que les yeux donnent vraiment [...] l'intériorité du personnage. Et les mouvements des épaules aussi, ça donne bien les impulsions qu'il y a dans le personnage»²⁷.

Le débit et le rythme imposés par la bande rythmo ont pu faire naître chez les acteurs faisant beaucoup de doublage ce phrasé artificiel, ce "ton

doublage”. L’aisance derrière un micro demande aussi des qualités qui ne sont pas nécessairement les mêmes que devant un public ou une caméra. «Les ingénieurs du son se plaignent toujours que les acteurs de doublage parlaient trop fort ou ne parlaient jamais comme les acteurs qui étaient sur l’écran»²⁸, se souvient Jacques Lévy pour lequel le naturel d’un acteur de doublage est, avant tout, une question d’oreille et de sensibilité. Si le jeu de l’acteur doubleur paraît faux, c’est que «ça ne vient pas de l’intérieur. La voix est en surface, ça se passe dans le cerveau, il n’y a absolument aucune sensibilité. Même s’il y a une impression de sensibilité, c’est très superficiel»²⁹.

Perfectionnement technique majeur pour l’art et la technique du cinéma, l’apparition du son magnétique dans les années cinquante, puis du son numérique dans les années quatre-vingt-dix, n’a pas modifié en profondeur le processus du doublage. La généralisation de l’informatique et l’usage de la vidéo pour un grand nombre d’étapes intermédiaires ont simplement rendu plus souple et plus rapide l’ensemble du processus.

Du côté des technologies de la conversion de la voix³⁰ et de leur usage dans le doublage des productions audiovisuelles, la technologie n’est pas encore au point et, même en admettant qu’elle devienne performante, sa généralisation est peu probable compte tenu de la complexité des opérations et des coûts qu’elle implique. Malgré des avancées importantes de la recherche et la création de nombreux logiciels du traitement de la voix, l’ingénierie linguistique est confrontée à des problématiques importantes quand il s’agit de reproduire la prosodie du discours. La prosodie constitue en quelque sorte la musique d’une langue et se traduit d’une langue à l’autre, voire d’un accent à un autre, par une palette de sons différents (phonèmes) et un rythme qui varie en fonction de l’intonation, de l’accentuation et du débit (variation de la hauteur, de la durée et de l’intensité du son, des pauses etc.) de l’interlocuteur d’une langue donnée. Par ailleurs, si la prosodie transmet de nombreuses caractéristiques socioculturelles d’un interlocuteur, elle traduit tout autant son état émotionnel et varie de façon subtile en fonction de ce dernier. La prosodie fait partie intégrante du “message” et un logiciel performant de production de voix artificielle devrait pouvoir la décoder et la reproduire au même titre que les autres composantes de la parole. Or, le nombre exponentiel de variables introduites par la prosodie dans la parole est telle que, jusqu’à présent, l’ingénierie linguistique n’arrive pas encore à établir, sauf pour de brefs segments, des modélisations qui puissent décoder et reproduire aisément cette composante du discours.

On peut conclure en disant que la création de voix artificielles pour remplacer la voix humaine dans des productions audiovisuelles, notamment dans les œuvres de fiction, n'est pas encore possible à ce stade-ci des recherches.

Notes

1. La numérisation des processus de production et de diffusion dans le domaine culturel a connu des développements majeurs au cours des dix dernières années, et il est à prévoir que cette tendance se poursuivra durant plusieurs années encore. Cette technologie change la télévision et le cinéma, depuis le processus d'écriture du scénario jusqu'à la projection, en passant par la production des images, du son, des décors, des costumes, ainsi que par ses répercussions sur le tournage, le montage et la distribution. Le doublage pourrait tirer un grand profit de la numérisation, pour au moins deux raisons: 1. pour la qualité du son grâce aux possibilités d'analyser et de synthétiser la voix des acteurs de doublage et celle de garder le son et les effets musicaux de l'original, indépendamment du verbal; 2. pour la manipulation envisageable des images originales, en particulier des lèvres (cf. Y. Gambier, *La traduction audiovisuelle: un genre en expansion*, dans "Meta", 49, avril 2004).

2. On parle de *voice over* quand le texte intégral de l'émission est traduit à l'avance par écrit. Le son original est conservé et la traduction est lue par un comédien. C'est la plus littéraire des traductions audiovisuelles (cf. M. Chinon, *La voix au cinéma*, Éditions des Cahiers du Cinéma, Paris 1992).

3. B. Eisenschitz, *La parole écrite*, dans J. Aumont (éd.), *L'image et la parole*, Cinéma-thèque française, Paris 2000, p. 31.

4. Mais le doublage a toujours suscité une hostilité d'ordre esthétique, voir idéologique. Tandis qu'inventeur, techniciens et comédiens mettaient peu à peu au point le doublage au début des années trente, les opposants à ce "travestissement vocal" donnaient de la voix. Protestant contre un projet de doublage en anglais de *La Grande Illusion* (1939), Jean Renoir assimile le doublage à rien moins qu'un crime de sorcellerie: «comment peut-on admettre qu'un homme qui n'a qu'une seule âme et un seul corps s'adjoigne la voix d'un autre homme, possesseur également d'une âme et d'un corps à tout faits différents? C'est un défi sacrilège à la personnalité humaine. Je suis bien persuadé qu'aux grandes époques de foi religieuse on aurait brûlé vifs les gens qui ont inventé pareille idiotie» (J. Renoir, *Contre le doublage*, dans Id., *Ecrits 1926-1971*, Belfond, Paris 1974, p. 47). Cette condamnation feignait d'oublier que le principe même du métier d'acteur consiste à se faire passer pour un autre, à prêter son corps, sa voix et parfois, son âme à un être différent.

5. Cf. S. Bassnett, *Translation Studies*, Methuen, London 1988.

6. M. Lederer, *La traduction aujourd'hui*, Hachette, Paris 1994, p. 11.

7. J. Lambert, D. Delabastita, *La traduction de textes audiovisuels: mode et enjeux culturels*, dans Y. Gambier (éd.), *Les transferts linguistiques dans les médias audiovisuels*, Presses Universitaires du Septentrion, Villeneuve d'Ascq 1998, p. 35.

8. G. L. Gautier, *La traduction au cinéma: nécessité et trahison*, dans "La Revue du cinéma", 363, juillet-août 1981, pp. 101-118.

9. Cf. T. Tomaszewicz, *Les opérations linguistiques qui sous-tendent le processus de sous-titrage des films*, Adam Mickiewicz University Press, Poznan 1998.

10. La musique chantée qui s'apprécie mieux dans sa langue d'origine, fait figure d'exception.

11. L. Wolf, *The Translatability of Culture*, Review of Books, Budapest 1998.

12. On peut également citer le cas de l'esperanto, une langue dont les nombreuses vertus ne parviennent pas à compenser son unique mais capital défaut: l'absence d'identité culturelle espérantiste.

13. Ph. Ivernel, *Traduire, adapter, écrire*, dans *Traduire le théâtre*, Actes Sud, Arles 1990, p. 21.
14. R. Berner, *Le vrai point faible des films étrangers doublés*, dans "La Cinématographie française", 655, 26 septembre 1931, p. 124.
15. *Ibid.*
16. L. Chavance, *Le Dubbing*, dans "La Revue du cinéma", 26, septembre 1933, p. 19.
17. *Ivi*, p. 24.
18. Le traducteur-adaptateur traduit et adapte les dialogues dans la langue du doublage en respectant les signes de synchronisme. Il transcrit ces nouveaux dialogues au crayon à mine sur l'amorce blanche, en haut ou en bas du texte préalablement détecté, en respectant les débuts et fins de phrase ainsi que les notes de synchronisme indiquées par le détecteur (cf. P. Bensimon, D. Coupaye, *Traduction/Adaptation*, Presses de la Sorbonne, Paris 1990).
19. Cette forme de doublage représente la plus grande part des activités de l'industrie et s'applique à toutes les productions de fiction que ce soit dans le domaine du cinéma ou dans celui de la télévision.
20. Lettre d'André Rigaud à Bruno Guillaume, décembre 1946 (archives Jacqueline Guillaume).
21. Ces codes sont reportés sur la bande de détection, bande d'amorce blanche semblable à la pellicule 35mm, également appelée "bande-mère". L'adaptateur doit en tenir compte pour la rédaction de ses dialogues.
22. La bande rythme est un ruban 35 mm clair sur lequel est écrit à l'encre de chine le texte du doublage. C'est cette bande qui sert à la projection en studio. Lors de la séance d'enregistrement en studio, cette bande et les images du film sont projetés de manière synchronisée et servent de point de repère au comédien qui peut alors lire et interpréter le texte en phase précise avec le déroulement du film. Le *recalage* est l'étape par laquelle le synchronisme des dialogues et des images est rendu plus précis par un monteur sonore, appelé "recaleur".
23. Lettre d'André Rigaud à Bruno Guillaume, décembre 1946 (archives Jacqueline Guillaume).
24. Cela se nomme le lipsing ("lips" signifiant "lèvres" en anglais). Le mouvement des lèvres doit alors correspondre aux paroles prononcées, nommées *post-synchronisation*. La *post-synchronisation* est utilisée en France pour certains films français quand le son est mauvais et pour toutes les comédies étrangères. Ici, un adaptateur comme Philippe Videcoq traduit les dialogues originaux dans la langue nationale et un calligraphe les transpose ensuite sur une "bande rythme". Cette bande rythme sera très utile lors de l'enregistrement des voix puisqu'elle défilera sur un écran en même temps que le film et permettra au doubleur de prendre connaissance de ses répliques au moment précis où il doit les prononcer (cf. J. L. Leutrat, *Le cinéma en perspective: une histoire*, Nathan, Paris 1992).
25. Une fois la nouvelle version adaptée, le texte est calligraphié au propre, à l'encre de chine, sur un ruban 35mm clair qui servira à la projection en studio. Parallèlement, le texte est dactylographié et sert également à la préparation des sessions d'enregistrement.
26. Au début du parlant, les voix des premiers acteurs de l'écran étaient marquées par une rigidité et une emphase qu'ils avaient héritées du théâtre. Cette rigidité était accentuée par l'immobilisme des acteurs et de la caméra, imposée par les positions fixes des micros. La post-synchronisation permit de s'affranchir totalement des contraintes de la prise de son directe et renforça le naturel des voix des acteurs (cf. Ph. Langlois, *Le doublage*, "France Culture", 10 juin 2002).
27. G. Caudron, *Tu vois ce que j'entends*, "France Culture", 17 juin, 2002, p. 24.
28. J. Lévy, Entretien avec l'auteur réalisé à Montmorency, 25 juin 2004.
29. *Ibid.*
30. La conversion de la voix est l'ensemble des techniques permettant de transformer les caractéristiques de la voix de façon à ce que les paroles dites par un interlocuteur X (source) semblent l'avoir été par l'interlocuteur Y (cible). Les raisons pour lesquelles on pourrait recourir à un système de conversion de la voix en doublage sont de trois ordres: 1. conserver la voix du comédien de la version originale d'une production; 2. être fidèle à une voix particu-

lière; 3. réduire les coûts et le nombre de comédiens requis pour un doublage (V. Werner, H. Brouckzon de Vrije, *Voice Modification for Lip Synchronization, Voice Dubbing & Karaoke*, Universiteit Brussel, Brussel 2002).

Références bibliographiques

- BALLARD M., *Versus: la version réfléchie. Des signes au texte*, Gap, Ophrys 2004.
- BARNIER M., *En route vers le parlant: histoire d'une évolution technologique, économique et esthétique du cinéma*, CEFAL, Liège 2003.
- BENSIMON P., COUPAYE D., *Traduction/Adaptation*, Presses de la Sorbonne, Paris 1990.
- BERNER R., *Le vrai point faible des films étrangers doublés*, "La Cinématographie française", 655, 26 septembre 1931, p. 124.
- BRETTE N., *Sous-titres: la crève des réalisateurs*, "Cahiers du Cinéma", 338, juillet 1982.
- CHINON M., *La voix au cinéma*, Éditions des Cahiers du Cinéma, Paris 1992.
- DE MONTVALON CH., *Les mots du cinéma*, Nathan, Paris 2000.
- DI FORTUNATO E., PAOLINELLI M., *Tradurre per il doppiaggio: la trasposizione linguistica dell'audiovisivo: teoria e pratica di un'arte imperfetta*, Hoepli, Milano 2006.
- EISENSCHITZ B., *La parole écrite*, in J. Aumont (éd.), *L'image et la parole*, Cinéma-thèque française, Paris 2000.
- ELEFANTE C., *Arg. et pop, ces abréviations qui donnent les jetons aux traducteurs-dialoguistes*, "Meta", XLIX, 1, 2004, pp. 193-207.
- GAMBIER Y. (éd.), *Les transferts linguistiques dans les médias audiovisuels*, Presses Universitaires du Septentrion, Villeneuve d'Ascq 1998.
- ID., *Le profil du traducteur pour écrans*, in D. Gouadec (éd.), *Formation des traducteurs. Actes du colloque international de Rennes*, Maison du Dictionnaire, Paris 2000.
- ID., *La traduction audiovisuelle: un genre en expansion*, "Meta", 49, avril 2004.
- GAUTIER G. L., *La traduction au cinéma: nécessité et trahison*, "La Revue du cinéma", 363, juillet-août 1981, pp. 101-18.
- HENRY J., *La traduction des jeux de mots*, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris 2003.
- IVERNEL PH., *Traduire, adapter, écrire*, in *Traduire le théâtre*, Actes Sud, Arles 1990.
- LAMBERT J., DELABASTITA D., *La traduction de textes audiovisuels: mode et enjeux culturels*, in Ph. Langlos, *Le doublage*, "France-Culture", 10 juin 2002.
- LEDERER M., *La traduction aujourd'hui*, Hachette, Paris 1994.
- LEUTRAT J. L., *Le cinéma en perspective: une histoire*, Nathan, Paris 1992.
- MACHADO J., *La traduction au cinéma et le processus de sous-titrage*, thèse de doctorat, Université de la Sorbonne Nouvelle, Paris III, 1998.
- OUSTINOFF M., *La Traduction*, PUF, Paris 2003.
- PEREGO E., *La traduzione audiovisiva*, Carocci, Roma 2005.
- POMMIER CH., *Doublage et postsynchronisation*, Dujarric, Paris 1998.
- RAMIÈRE N., *Comment le sous-titrage et le doublage peuvent modifier la perception d'un film*, "Meta", XLIX, 1, 2004, pp. 102-14.
- SPIRE A., *Les traducteurs littéraires et audiovisuels*, "France-Culture", 16 novembre 1998, pp. 42-50.
- TOMASZKIEWICZ T., *Les opérations linguistiques qui sous-tendent le processus de sous-titrage des films*, Adam Mickiewicz University Press, Poznan 1998.
- WERNER V., BROUCKZON DE VRIJE H., *Voice Modification for Lip Synchronization, Voice Dubbing & Karaoke*, Universiteit Brussel, Brussel 2002.