

# L’auteur de doublage, adaptateur du texte filmique : un traducteur-dialoguiste au service de la multimodalité

## Dubbing authors and the cinematic text: translating dialogues in a multimodal context

Frédérique Brisset

Université de Lille, EA CECILLE

frederique.brisset@univ-lille.fr

### Abstract

As moving, multimodal texts, devised to be embodied by an actor, cinematic texts combine many characteristics which make them difficult to grasp, and which give their translation a high level of complexity. Those are paramount in dubbing. Combined to the technical and linguistic issues at stake, the process induces a singular relation between the audiovisual translators and the verbal material of the dialogues. This is often solved through a functionalist approach, seeking a dynamic equivalence which takes into account the many components of the filmic text, for the benefit of the dubbing actors and, eventually, the foreign audience. After addressing the questions of the authorial and legal status of the translators as scriptwriters, this article draws on several examples taken from different American cinematic genres to illustrate the various aspects of this relation in the French audiovisual translation context.

**Keywords:** cinematic text, multimodality, adaptation, dubbing, functionalism

## 1. INTRODUCTION

La place du traducteur entre texte originel et texte d’arrivée est depuis toujours source de questionnement. Mais la problématique se complexifie encore lorsque l’on se confronte à la traduction audiovisuelle. Deux axes principaux suscitent la réflexion dans cet article.

Après une présentation de la relation auctorielle de l’adaptateur<sup>1</sup> au texte, puis de son statut de scripteur, nous étudions ici la dimension de la médiation ; en effet,

---

<sup>1</sup> Le terme adaptateur désigne dans cette étude le traducteur audiovisuel, également nommé traducteur-dialoguiste ou dialoguiste de doublage dans la tradition française.

le texte audiovisuel n'est pas saisi par, ni offert à son destinataire ultime, le spectateur, dans l'immédiateté : pour le doublage, par exemple, il est tributaire d'une interprétation d'acteur qui inscrit le verbe dans un ensemble plurisémiotique. Le traducteur audiovisuel s'installe alors dans un processus complexe, pour permettre à l'auteur originel d'exprimer sa voix, mais aussi pour confier son texte aux voix de comédiens, en charge de l'actualisation du verbal par le vocal afin de l'inscrire dans le texte filmique (on se limite ici au doublage de longs-métrages de fiction, car la traduction audiovisuelle englobe un large champ de réalisations – courts-métrages, ocumentaires, séries télévisées ou en ligne – et de techniques – sous-titrage, audiodescription, voice-over, par exemple). Sa position d'écrivain du texte en langue seconde sert *in fine* la réception en salle, en prenant en compte les autres instances aptes à influencer sur le film traduit : auteur-scénariste, directeur artistique/de doublage, comédiens, public cible..., induisant des contraintes de traduction spécifiques, qui impliquent en général une finalité d'équivalence fonctionnelle, dans une visée communicative.

L'autre paramètre analysé est lié à la nature même du texte filmique : que traite-t-on quand on traduit un film ? Le texte, en linguistique, est un « ensemble d'énoncés liés entre eux » (Groussier & Rivière, 1996, p. 193) mais le texte filmique couvre un spectre bien plus large que le seul matériau verbal, dans un ensemble plurisémiotique qui dépasse l'énoncé linguistique du scénario dialogué. La relation du traducteur audiovisuel au texte filmique se trouve ainsi à la conjonction de plusieurs systèmes de signes : la rhétorique dialogique dépend des relations entre verbe et image, via deux canaux (acoustique et visuel), et de divers codes sémiotiques, sonores non verbaux (bruits, musique, etc.), visuels (photographiques, iconiques, etc.), pragmatiques (Martínez Sierra & Cerezo Merchán, 2017, p. 1), soumis à une temporalité (Esquenazi, 2017, p. 40). Cette nature en circonscrit la relation au traducteur : « Audiovisual translation [...] presents new challenges for translators given the multimodality of the texts involved here and the semiotic complexity of audiovisual texts » (House, 2018, p. 170). S'il est bien toujours question de texte, celui-ci est loin de se réduire au seul discours verbal.

C'est sur ce statut singulier qui oblige l'adaptateur à saisir le texte filmique dans sa globalité que nous nous penchons, en exploitant la traductologie contrastive appliquée au cinéma, la pragmatique et l'herméneutique de la réception et en illustrant notre propos de quelques exemples de films américains doublés en français. Notre hypothèse de recherche est que les caractéristiques inhérentes à la nature de ce texte, souvent comprises comme une contrainte, entraînent pourtant une relation du traducteur à ce même texte plus riche et complète que celle permise en traduction de l'écrit, au-delà des enjeux linguistiques et culturels auxquels fait face ce professionnel (ceux-ci, mieux connus et partagés par d'autres formes de traduction, au contraire des critères scrutés ici, ne sont donc pas abordés dans cet article<sup>2</sup>).

---

<sup>2</sup> Sur ce point, voir Ranzato & Zanotti (2018) ou Mevel (2018).

La problématique de la relation du traducteur au texte amène à réfléchir d'abord à son statut d'auteur, sujet dont se sont saisi depuis longtemps les théoriciens. Il est source de divisions entre traductologues, la plus connue étant celle qui partage historiquement « sourciers » et « ciblistes » : les premiers plaident pour une traduction-médiation orientée vers la parole auctoriale et le texte originel, dans le respect de son étrangeté linguistique et culturelle, les seconds pour la facilitation du travail du destinataire étranger via l'assimilation. La conception de la traduction comme négociation dépasse aujourd'hui cette dichotomie en associant la réflexion sur les instances auctoriale et, en ce qui nous concerne, spectatorielle.

Ces recherches, consacrées à l'origine au champ littéraire et narratif, par le biais de la sémiotique, la stylistique et la pragmatique, postulent au récepteur un rôle de co-constructeur du sens du texte, dans une démarche coopérative ; elles suscitent une attention particulière aux processus d'interprétation de ce texte en cas de transfert vers un destinataire autre que celui pour lequel a été conçu le texte initial, comme la traduction.

## 2. L'ADAPTATEUR, UN AUTEUR TEXTUEL

Pour le cinéma, les enjeux de réception sont a priori proches de ceux du texte écrit, mais tributaires de paramètres complémentaires, à cause de la pluralité des systèmes sémiotiques en jeu et de leur combinatoire. L'instance auctoriale y est également moins facilement définissable, d'autant que le concept d'auteur de film, récent dans l'histoire du cinéma, est remis en cause depuis son apparition, car il signe un paradoxe : l'un des traits du cinéma d'auteur est sa forte personnalisation, alors que le film est issu d'une production collective. Mais pour certains cinéastes, tel Woody Allen, « il est évident qu'on peut dire de cinéastes qu'ils sont des auteurs, dans la mesure où, clairement, le film est leur produit à eux, à 100 pour cent, où ils s'y expriment » (Lax, 2008, p. 280). Le Littré propose ainsi une entrée « cinéaste : auteur ou metteur en scène d'œuvres cinématographiques » (2003, p. 125). Ceci n'empêche pas l'instabilité sémantique :

Si le mot « cinéaste » n'apparaît qu'en 1920 dans la langue française, le terme « auteur » est aujourd'hui encore ambigu [...] même si le réalisateur peut constituer l'équivalent d'un *auteur principal*, un « chef d'orchestre » en quelque sorte [...] (Brassart, 2006, emphase de l'auteur).

La définition demeure donc sujette à caution. Dans l'approche auteuriste<sup>3</sup> des années 1950, « le cinéma n'est pas un métier. C'est un art. Ce n'est pas une équipe. On est toujours seul ; sur le plateau comme devant la page blanche » (Godard, 2001,

---

<sup>3</sup> « Auteuriste » renvoie à la Politique des auteurs, initiée par les *Cahiers du Cinéma*.

p. 93). Le film n'est alors plus envisagé comme unique spectacle, *mimésis* de la réalité même fictive, mais comme création d'un auteur. La situation décrite par Gourdard est toutefois contredite en droit français :

Sont présumés, sauf preuve contraire, coauteurs d'une œuvre audiovisuelle réalisée en collaboration : 1° L'auteur du scénario ; 2° L'auteur de l'adaptation ; 3° L'auteur du texte parlé ; 4° L'auteur des compositions musicales avec ou sans paroles spécialement réalisées pour l'œuvre ; 5° Le réalisateur<sup>4</sup>.

L'ordre retenu par le législateur reconnaît une chaîne de production du texte filmique avec plusieurs phases et ne cite le réalisateur qu'en dernier lieu, les scénaristes et dialoguistes y occupant les premiers rôles. L'autre intérêt de cet article du code est que le concept de coauteur y est acté par la loi. Pour le traducteur audiovisuel, la relation au texte est donc déjà singulière.

Car *in fine*, interroger le concept d'auteur conduit à questionner également la notion de texte<sup>5</sup>, d'autant plus complexe dans le champ cinématographique qu'il résulte d'une combinatoire plurisémiotique, mais aussi, en conséquence, à réinterroger la dialectique auteur-spectateur. La place de ce dernier dans la réception et la co-construction du sens filmique est en effet essentielle en TAV (traduction audiovisuelle). Baños-Piñero & Chaume (2009) affirment ainsi que pour le dialoguiste l'enjeu n'est pas tant d'imiter un dialogue spontané que de reproduire les spécificités les plus reconnues et acceptées par le public de ce genre discursif, dans une volonté de vraisemblance portée par la multimodalité : le régime mimétique de l'image entretient l'illusion de réalité, malgré son caractère fictif, puisqu'elle offre à l'écran des objets, des individus, des lieux. La visée de naturel est donc très marquée, surtout pour le doublage, qui substitue aux dialogues de la VO (version originale) des dialogues traduits en langue étrangère sur les mêmes images et dans le même temps. Et les enjeux y sont parallèles à ceux de la traduction littéraire :

C'est [...] à la réception que se construit l'unité-texte ; et c'est pour le récepteur [...], à la mesure de son intérêt et de sa sensibilité, qu'il « se passe quelque chose » dans ce lieu textuel ainsi forgé, balisé, limité. Le texte est ainsi une pièce, érigée en objet de spéculation sous le regard du public (Molinié, 2004, p. 15).

Les mentions « spéculation », par étymologie art d'observer, et « regard du public » autorisent l'extension de cette herméneutique à un autre destinataire, le spectateur. Appliquée au medium filmique, cette conception implique un pacte de

<sup>4</sup> *Code de la propriété intellectuelle*, version consolidée au 1<sup>er</sup> août 2018, art. L113-7. Consulté sur <https://www.legifrance.gouv.fr/>

<sup>5</sup> « C'est précisément cette dimension [l'auteurité] qui sera remise en question, au-delà même du champ cinématographique, avec les concepts de *productivité* et de *textualité* (au créateur d'essence plus ou moins divine fait place le producteur engagé dans son travail) » (Gardies & Bessalel, 1998, p. 30).

spectature : sans spectateur, récepteur du texte filmique, le film n'« est » pas. Tel le texte écrit qui postule et construit son lecteur (Eco, 2004, p. 234), le film postule et construit son spectateur. Les concepts d'auteur et destinataire modèles permettent de saisir le fonctionnement des instances à l'œuvre dans ce contrat. En traduction, toutefois, une troisième instance, le traducteur, s'interpose entre auteur premier et récepteur final, texte de départ et texte d'arrivée. Quelle place lui réserver ?

### 3. UN ÉCRIVAIN DE CINÉMA

Le traducteur, à la croisée de deux fonctions, est à la fois lecteur/spectateur premier du texte et « auteur second ». L'idée de secondarité se retrouve dans maintes théories traductologiques. Eco, par exemple, recense comme acteurs de la traduction le traducteur, le lecteur et l'auteur originel (2003, p. 192). En associant le qualificatif originel à l'auteur, il postule un auteur second, le traducteur, lecteur essentiel du texte source comme l'est le lecteur final. Car la lecture, phase initiale de la traduction, est fondamentale pour l'interprétation qui orientera celle-ci :

[...] translators must aim at rendering, not necessarily the intention of the author [...], but the *intention of the text* – the intention of the text being the outcome of an interpretative effort on the part of the reader, the critic or the translator (Eco, 2003, p. 5, emphase de l'auteur).

Comme les spectatures, modes d'appréhension du film, les lectures sont donc plurielles. Claude et Jean Demanueli (1990, p. 7) situent ainsi le traducteur :

[...] entre l'instance énonciatrice originelle (et originale) et son ultime récepteur [...], un intermédiaire dont on attend qu'il fonctionne à la fois comme récepteur premier et comme énonciateur second, dans sa double tâche de décoder d'un texte-source (ou texte de départ) et d'encodeur d'un texte-cible (ou texte d'arrivée).

Ce statut d'énonciateur second<sup>6</sup> extrait le traducteur du simple rôle de passeur, même si la proximité sémantique des syntagmes « intermédiaire » et « médiateur » n'est pas fortuite. Ce concept a essaimé dans le domaine filmique où le cas de certains doublages italiens est emblématique :

The dubbed versions of Woody Allen's films are a perfect example of translations that have become new texts relatively independent of their source texts; these now fulfil the potentialities hidden in the original texts themselves and create a new network of references in the target culture (Ranzato, 2011, p. 122).

---

<sup>6</sup> Voir C. Demanueli (2010) : « Un traducteur n'est qu'un écrivain en second, en italiques, entre parenthèses. Il n'existe qu' [...] en italique dans la voix de l'autre, entre parenthèses pour la voix de l'autre ».

L'œuvre traduite serait devenue autre, pleinement appropriée par le traducteur car assimilée par la culture-cible, un travers récurrent des doubleurs<sup>7</sup> d'Italie signalé également pour les VD (versions doublées) de films des Monty Python (Morini, 2009). Allen a lui-même exploité ces possibilités avec *All You Always Wanted to Know About Sex...* (1972), dont un sketch, parodie de cinéma italien, propose en VO américaine des dialogues italiens sous-titrés en anglais (puis doublés en version francophone avec un accent italien outré) ; mais la transgression la plus flagrante de l'unité du texte filmique advient chez lui en 1966 avec *What's Up, Tiger Lily?*, film japonais qu'il a doublé en anglais avec un dialogue burlesque absolument distinct du script initial : « *What's Up, Tiger Lily?*, first of all, is a comedic exploration of authorial status in cinema. Indeed, the lesser status of *re-writer* becomes Allen's cover, a way to avoid taking responsibility for a film » (Fraser, 2010, p. 38).

Le texte filmique est ici « traduit » à l'extrême (le DVD français le présente comme « l'ancêtre du *grand détournement* ») par un adaptateur caricatural, auteur à part entière de la composante verbale offerte à l'oreille du spectateur. Fraser souligne le statut moindre du traducteur ré-écrivain et son corollaire, l'absence de responsabilité quant à l'œuvre finale. Cette altérité du film traduit découle en droite ligne de l'avènement du son au cinéma :

This occurred under the sign of the multiplication of the forms a single work could take. The *multiple versions*<sup>8</sup> of the early sound years institutionalised this phenomenon not only on the level of production and representational models but also in the very way, theoretically speaking, that the film *object* was identified. [...] these forms reach the limit of the notion of work, original, author, and at the same time they avoid crossing this limit (Quaresima, 2002, pp. 74-75).

La démarcation, vague, de l'auteurité entre original et versions étrangères l'est encore de nos jours : les répliques entendues en VD sont la production de deux auteurs au minimum, le scénariste-dialoguiste et l'adaptateur de doublage. Ce dernier est d'ailleurs, de plus en plus, nommé traducteur-dialoguiste ou dialoguiste de doublage, collocations qui l'officialisent comme coauteur. Cette coauteurité découle en partie de la visée cibliste de ce mode de TAV :

In a sense, the translator of audiovisual texts could be considered as a second script-writer, whose task is to transfer the exchanges on screen in such a way that they sound believable in the target language, and could thus be identified as true-to-life dialogues and easily understood by the target audience (Baños-Piñero & Chaume, 2009, § 2).

---

<sup>7</sup> En raison de la chaîne d'intervenants lors du doublage (traducteur, directeur de doublage, acteurs...), nous appliquons cette appellation au studio de doublage dans son ensemble.

<sup>8</sup> Les films étaient tournés en plusieurs versions linguistiques à la suite pour les divers marchés internationaux, avec des acteurs et des réalisateurs différents au besoin.

Pour l'œuvre cinématographique, en France, les adaptateurs, légalement reconnus comme auteurs à part entière<sup>9</sup>, sont responsables et propriétaires de leur texte. Affiliés au *Syndicat National des Auteurs et des Compositeurs*, avec une section doublage/sous-titrage au bureau national, ils touchent des droits d'auteurs patrimoniaux via la SACEM pour la diffusion de leurs sous-titrages et doublages (droits de représentation) en salles et à la télévision et pour la commercialisation de DVD (droits de reproduction) de ces œuvres et la Vidéo à la demande.

Cette existence légale est méconnue publiquement : les adaptateurs sont crédités à l'écran subrepticement, voire pas du tout sur les DVD, avec des incidences pour la recherche universitaire : beaucoup d'études en TAV ignorent la personne, voire l'identité des adaptateurs, comme le regrette Samuel Bréan, membre fondateur de l'*Association des Traducteurs Adaptateurs de l'Audiovisuel* (entretien personnel, 20 novembre 2010). Or, en pratique comme en théorie, intellectuellement et légalement, le traducteur a la qualification d'auteur de son texte.

La réglementation ne fait pas la distinction entre auteurs premier et second, bien que la secondarité soit inhérente à l'acte de traduire, en diachronie, mais aussi parce qu'elle entraîne une hiérarchisation implicite entre texte source et texte traduit, au point que Mounin (1976, p. 275), Berman (1995, p. 42) ou Bassnett (2002, p. 5) la pointent comme principale objection envers le texte traduit, Ladmiral dénonçant même « la tentation d'une régression sourcière qui tend à investir le texte original comme un texte originaire, comme un Texte sacré » (2006, p. 139). Cette hiérarchie a son pendant dans le champ cinématographique, la césure entre tenants de la VOST (version originale sous-titrée) et de la VD, la première conservant le texte filmique initial dans sa multimodalité en lui adjoignant un texte verbal non vocal quand la VD efface le texte dialogique originel dans une démarche de substitution.

C'est donc ce dernier mode de TAV que nous considérons ici, car le traducteur doit y traiter le texte filmique dans toutes ses composantes et avec tous ses intervenants.

#### 4. TRADUIRE ENTRE ÉCRIT ET ORAL

Le texte dialogique est voué à la représentation, en VO comme en VD, or de nombreux scénarios et dialogues sont publiés. Ces éditions ont leur intérêt car elles

---

<sup>9</sup> *Code de la propriété intellectuelle*, version consolidée au 1<sup>er</sup> août 2018, art. L111-1 : « L'auteur d'une œuvre de l'esprit jouit sur cette œuvre, du seul fait de sa création, d'un droit de propriété incorporelle exclusif et opposable à tous. Ce droit comporte des attributs d'ordre intellectuel et moral, ainsi que des attributs d'ordre patrimonial [...] ».

art. L112-2 : « Sont considérées notamment comme œuvres de l'esprit au sens du présent code : 6° Les œuvres cinématographiques et autres œuvres consistant dans des séquences animées d'images, sonorisées ou non, dénommées ensemble œuvres audiovisuelles » ;

art. L112-3 : « Les auteurs de traductions, d'adaptations, transformations ou arrangements des œuvres de l'esprit jouissent de la protection instituée par le présent code sans préjudice des droits de l'auteur de l'œuvre originale ».

singularisent le canal verbal au sein du texte audiovisuel en affichant le matériau sur lequel travaille l'adaptateur, dialogue cinématographique écrit pour être joué.

Sa pré-fabrication se fige dans la rédaction de la version traduite sous différents états : « scénario » intitule l'édition française de *Eyes Wide Shut* (Kubrick & Raphaël, 1999) ou celle, bilingue, de *Slumdog Millionaire* (Beaufoy, 2012) par Pocket ; idem aux Cahiers du Cinéma, avec le scénario bilingue de *The Barber* (J. & E. Coen, 2001), ou, chez 10/18, la version française de *The Piano* (Campion, 1994), et celle de *Smoke* (Auster, 1995) chez Actes Sud, voire « scénario et dialogues » pour la publication de *Annie Hall* (Allen, 1981) chez Solar. L'édition par Points de *Le procès* (Welles, 1971) porte le sous-titre « découpage intégral », que la revue *L'avant-scène cinéma* développe en « découpage – après montage définitif – et dialogue in-extenso » (*The Nutty Professor*, Lewis, Richmond & Weldon, 1964). Les mentions « continuité dialoguée » et « découpage technique » existent également.

Cette inconsistance terminologique tient au statut textuel ambigu du scénario, « document présentant, sous une forme semi-littéraire, un projet de film en décrivant en détail l'action et, souvent, les dialogues » (Gillain, 2005, p. 123). La qualification « semi-littéraire » signe l'incomplétude de la forme scénarisée, que reflètent les définitions variées et les synonymes trouvés. Parent-Altier en propose une explication historique : « Le genre du scénario, comme celui du film, n'est vieux que d'à peine un siècle. D'autres genres tels que le roman, la nouvelle ou encore la pièce de théâtre ont eu des siècles pour évoluer jusqu'à leur forme actuelle » (1997, p. 117).

Ces traductions écrites sont souvent une étape transitoire vers la traduction audiovisuelle et « il y a de nombreux passages entre écrit et oral dans la production audiovisuelle : le scénariste conçoit ses dialogues... par écrit » (Gambier, 2004, p. 4), ce que remarque aussi Vassé : « Comme tout élément artistique, le dialogue n'est pas la reproduction du réel mais une transposition qui suppose une écriture » (2003, p. 23). Les publications figent divers états du texte dialogique avant et pendant la phase de traduction. Elles renseignent aussi sur le statut de « l'auteur de cinéma », la plupart étant éditées en collection de poche, « synonyme de consécration » selon Genette (1987, p. 26).

Il en résulte un positionnement qualitatif et une légitimation de l'auteur dans ce rôle parfois cumulé : « L'auteur réalisateur est à la fois celui qui écrit le scénario et réalise le film. Dans cette appellation, le mot *auteur* reprend son sens littéraire premier » (Huet, 2005, p. 7). Et la légitimation vaut également pour le traducteur, crédité dans la page de titre de tous les volumes cités ci-dessus. Or, le figement du texte sur la page ne suffit pas à rendre compte du texte filmique :

Le scénario est le point de départ du travail du film, mais ce n'est pas en soi un « objet artistique ». Il n'aura pas d'existence propre. Même si certains sont publiés, ce n'est pas leur vocation première. Son écriture n'a pas à être littéraire (Huet, 2005, p. 13, emphase de l'auteur).



On retrouve ces incertitudes génériques sur l'objet scénaristique de la même façon quant au scénario une fois traduit.

Vassé l'écrit, « le dialogue de cinéma n'est pas seulement du texte. C'est un texte mis en situation, mis en son, mis en scène » (2003, p. 3). Ainsi, dans les volumes cités plus haut, le corps du texte est-il présenté selon les normes typographiques de l'édition théâtrale : indications de lieu et temps en majuscules en début de scène, noms de personnages énonciateurs en tête de réplique et didascalies<sup>10</sup> en italique. Mais les éditions indiquent aussi parfois pour chaque scène la description de l'action vue à l'écran et des expressions faciales des personnages, les début et fin de *flash-back* ou de fondu au noir ou la traduction des paroles de la musique entendue à la diffusion. Ces traces implicites de la caméra, texte augmenté, enrichi en quelque sorte, conditionnent le travail du traducteur. Mais la difficulté à classer son objet textuel<sup>11</sup> explique sans doute la constatation suivante :

Le plus souvent, [le scénario] n'est pas édité. Ce qu'on édite, ce sont des continuités dialoguées établies sur la base du film terminé ou des pseudo-scénarios romancés, narrativisés, s'apparentant à des romans, ou encore, dans le meilleur des cas, un état de scénario ne tenant évidemment pas compte des remaniements apportés en cours de travail (Vanoye, 2005, p. 12).

On le remarque expressément dans le préambule au scénario de *Rosetta* (Dardenne, 1999, pp. 9-10), que les auteurs présentent comme le texte ayant servi aux répétitions des comédiens avant tournage et non la version définitive offerte à l'écran. Les frères Dardenne invoquent l'intérêt pour le lecteur-spectateur de mesurer ainsi l'écart entre ces deux versions du texte filmique et, implicitement, le travail de réalisation qui a conduit au second.

De son côté, Dutter, adaptateur de *Annie Hall* (Allen, 1977) s'interrogeait sur le public ciblé par son édition française : « Alors, pour qui est publié ce livre de guingois ? Pour les voyeurs ou les lecteurs ? Pour ceux qui ont vu Woody Allen ? Ou ceux... *qui ne peuvent pas le voir* ? Assez difficile à dire » (1981, p. 447, emphase de l'auteur). Ces questions émises par le traducteur lui-même attestent de l'instabilité du scénario, original ou traduit (Vanoye, 2005, p. 6) :

---

<sup>10</sup> « Contrairement au dialogue, les didascalies n'appartiennent qu'au texte écrit : directement assumées par l'auteur de la pièce, elles fonctionnent d'abord comme des prescriptions linguistiques appelées à être transposées scéniquement » (Ducrot & Schaeffer, 1995, pp. 748-749).

<sup>11</sup> Voir Vanoye (2005, p. 6) : « Le scénario, ou script, est le plus souvent confondu avec la continuité dialoguée [qui] offre le découpage de l'histoire en scènes et séquences, la description des actions, le texte complet des dialogues », Magny (2004, p. 83) : « [...] script : version finale du scénario et découpage technique servant lors du tournage aux divers techniciens concernés » et Huet (2005, p. 11) : « [Le scénario] se présente sous la forme d'une continuité dialoguée, découpée en scènes numérotées, avec quelques indications descriptives des actions et d'éléments du décor ».

Entre littérature et cinéma, le scénario n'est pas « écrit ». Il n'est pas le lieu d'une élaboration de l'écriture comme peuvent l'être le roman ou le théâtre. [...] Mais il n'est pas non plus le film, il ne comporte pas de vraies images, de vrais effets de montage perceptibles, sans parler des sons et des voix... (Vanoye, 2005, p. 12, emphase de l'auteur).

Cette définition par défaut du texte filmique renvoie aux ambiguïtés du statut auctorial du scénariste, et, à la suite, de l'adaptateur :

À la question « qu'est-ce qu'un scénariste ? », nous répondrons qu'une ou un scénariste est une personne qui entreprend l'acte d'écrire mais dont l'œuvre achevée, le produit fini, n'est pas disponible sous cette forme. Le scénario n'est tout simplement pas lisible (Parent-Altier, 1997, p. 12).

Même si le dialogue en est le fondement, le scénario est composite et sa mise en œuvre à l'écran s'inscrit dans une combinatoire : « Avant d'être incarné par les acteurs, le dialogue existe sous forme écrite. Part importante du scénario, il est un outil narratif [...]. De même que l'image, le bruit ou la musique, le dialogue est l'un des éléments constitutifs du récit cinématographique » (Vassé, 2003, p. 5).

Il n'est donc pas surprenant que les traducteurs-adaptateurs se présentent de plus en plus comme traducteurs-dialoguistes voire dialoguistes de doublage. Leur document de travail, en sus d'une copie numérique du film en VO, se nomme d'ailleurs continuité dialoguée, « forme contemporaine du scénario excluant toutes les indications de caméra qui seront réservées pour le découpage technique [...] » (Parent-Altier, 1997, pp. 21-22).

Cette visée pragmatique induit une autre singularité, l'incarnation, au sens premier de mise en chair<sup>12</sup> par l'acteur, dimension capitale pour le doublage, à laquelle nous nous intéressons maintenant.

## 5. UN TEXTE INCARNÉ : DE L'INTERPRÉTANT À L'INTERPRÈTE

La traduction pour le doublage s'inscrit dans un entrelacs de contingences psychologiques et matérielles résumées par Jacqueline Cohen, adaptatrice à la prolifique carrière : « Pour traduire, dans tous les domaines, il faut savoir parler, écrire en français. Quand vous êtes traducteur, vous savez écrire le français. Il y a une difficulté supplémentaire qui est que votre texte va être joué » (ATLAS, 1999, p. 143). Cette visée fonctionnelle distingue nettement le texte filmique du texte écrit pour la publication, paramètre primordial à assimiler par le traducteur : « La singularité première de l'adaptation réside sûrement dans le fait que le traducteur écrit pour la vue

---

<sup>12</sup> « Une approche pragmatique de l'interaction verbale doit tenir compte des rapports entre émissions linguistiques et gestes, expressions du visage, postures corporelles, sons tonémiques et pauses, interjections, etc. » (Eco, 1992, pp. 290-291).

et pour l'ouïe, c'est-à-dire pour un locuteur et pour un auditeur et non pour un lecteur » (Le Nouvel, 2007, p. 45). Le texte filmique y a une finalité incontournable, l'incarnation : « Dubbing is thus about interpretation. It implies to enact the meaning of the audiovisual product for a foreign audience, through performance » (Régnier & Le Fèvre-Berthelot, 2014).

L'interprétation, jeu du texte par les acteurs, pèse sur les choix traductifs ; dans une première phase, ses spécificités marquent le texte source. Le débit originel, les expressions faciales, les déplacements des personnages offrent plus ou moins de latitude à l'adaptateur. Les éléments kinésiques peuvent contredire le texte dialogique au moment de son actualisation si l'on n'y prend garde : « Le divorce entre la gestique, la mimique et la parole, dans le doublage filmique par exemple, conduit souvent à des inepties [...] » (Wuilmart, 2006, p. 143).

Ces paramètres vont jusqu'à des détails insignifiants pour le profane : Arson, adaptateur professionnel expérimenté, explique ainsi combien barbes et moustaches facilitent son travail sur la synchronisation labiale<sup>13</sup> en cachant opportunément les bouches de comédiens (Vaudaux, 2016, p. 10). L'incarnation physique crée donc une distance entre le texte écrit et l'adaptateur ; il ne saurait l'aborder comme tel, mais dépend de sa version oralisée : « Acting is about rhythm, you must follow the actor's breath and it is also the author's job to keep a good rhythm » (Régnier & Le Fèvre-Berthelot, 2014). Celle-ci peut être très marquée par la personnalité et le jeu du comédien : les dialogues prononcés par Tom Hanks dans *Da Vinci Code* (Howard, 2006) sont ainsi signalés par Arson comme plus aisément traduisibles, du fait de « sa bouche à peine entrouverte » (Vaudaux, 2016, p. 10).

Les mêmes particularités peuvent aussi orienter le rapport au texte cible, car la TAV est une médiation entre deux incarnants, acteur vu à l'écran et acteur entendu sur la bande son, *alter ego* réciproques ; Dutter explique ainsi comment le fait de connaître le comédien de doublage auquel était destiné son travail influençait ses choix. Savoir, par exemple, qu'il traduisait les répliques énoncées par Woody Allen pour l'acteur Bernard Murat permettait certains effets de rythme, en étant sûr que ce dernier était capable de bégayer autant que son original américain (entretien personnel, 5 avril 2012). De même, déclare-t-il, « lorsque Pierre Arditi faisait encore des versions françaises de films italiens, nous savions qu'il pouvait parler extrêmement vite et juste ; ça nous permettait de charger la phrase, en étant sûrs qu'avec lui cela ne sonnerait pas faux » (Chion, 1990, p. 184).

Enfin, la personnalité vocale des acteurs peut rendre le texte plus ou moins accessible au traducteur, avec une grande part de subjectivité. Kahane regrette ainsi : « Au cinéma, on aura beau faire, si on double Woody Allen, il y aura toujours cette

---

<sup>13</sup> Nous ne développons pas ici cet aspect très documenté, mais les choix de cadrage et montage (plans plus ou moins larges, personnages hors champ, filmés de dos, de profil) relativisent ces contraintes, également moins fortes de nos jours où l'impératif de synchronisation labiale est moins aigu.

chose en moins qui est la voix, il restera toujours cette tache indélébile. Mais à part ça, on peut faire des doublages quasi parfaits » (Grugeau, 1993, p. 27). L'incarnation textuelle induit chez Cohen un quasi constat d'impuissance, pourtant brillamment surmonté : « Les expressions de Woody Allen sont difficilement traduisibles dans le texte, et intraduisibles dans la façon de jouer, dans le doublage » (ATLAS, 1999, p. 134). À l'autre extrémité du spectre des appréciations, l'écart peut toutefois être perçu positivement par l'intéressé même :

Woody Allen apparently once claimed that he preferred the German dubbing voice for the characters played by him to his own. It does not really matter whether Allen was serious at the time; the story suggests that casting suitable voices is indeed quite possible (Schröter, 2005, p. 16).

Ces paramètres non négligeables pour le traducteur vont ensuite influencer sur la perception du personnage par le spectateur, on en a l'exemple chez Hitchcock :

Les voix qui doublent Scottie dans *Vertigo* suggèrent un personnage assez différent en anglais (inépuisable persona de James Stewart !), en français (qui peut paraître assez neutre) et en espagnol, où l'acteur module une voix de basse bien plus masculine (macho ?) que les précédentes (Sipière, 2011, p. 165).

La question des accents géographiques et sociaux est aussi un enjeu important : même s'ils sont inscrits dans le tissu textuel du film original, leur incarnation échappe au traducteur, alors qu'ils ont un impact notable sur les plans pragmatique, culturel et narratologique, comme le montrent Ranzato (2018, pp. 203-227), York (2018, p. 24) ou Loison-Charles, qui souligne la tension induite par ces idiosyncrasies pour leur doublage « entre vraisemblance de la situation d'énonciation et fidélité au texte source » (2017, p. 96).

Un exemple tiré de *Annie Hall* (Allen, 1977) illustre le travail du traducteur sur le texte destiné à l'oral pour influencer sur sa dimension acoustique. Ici, Alvy répond à un ami qui raille son délire de persécution antisémite.

VO<sup>14</sup>, 6'30, *Alvy*: *I was in a record store. Listen to this – so I know there's this big tall blond crew-cutted guy and he's lookin' at me in a funny way and smiling and he's saying, "Yes, we have a sale this week on Wagner". Wagner, Max, Wagner – so I know what he's really tryin' to tell me very significantly... Wagner.*

VD, *Alvy*: *Je vais chez un disquaire. Écoute celle-là ! Alors là, je tombe sur « une » grande bringue, blonde, cheveux en brosse, à la para, y m'zieute avec l'œil qui frise, tu vois, tout sourire et il me dit : « Vouï, nous cassons les prix, cette semaine, sur les Fagner ». Fagner, Duschmoll, Fagner... J'ai tout d'suite entendu le bruit de bottes qu'y avait derrière ça, à sa façon de dire Wagner.*

<sup>14</sup> Exemples repérés par leur minutage en VO, identique en VD ; les segments comparés sont indiqués en gras.

Dutter adapte librement la dernière phrase de la réplique pour le doublage et explicite le sous-entendu « what he's really trying to tell me » en renvoyant au bruit de bottes emblématique des armées nazies, en sus de l'accent teuton très marqué à l'oral en VD. Cette quasi sur-traduction renforce la portée de la composante acoustique du texte filmique en exploitant pleinement sa multimodalité.

Par-delà le phénomène acté en traduction littéraire, où « la traduction traverse le corps du traducteur pour naître dans une autre langue » (Belingard, Boisseau & Sanconie, 2017, p. 489), le traducteur-dialoguiste doit anticiper la désappropriation d'un texte dont il est pourtant légalement auteur. La médiation actoriale, autant que technique, est une canalisation du rapport au texte, à la fois dans la phase herméneutique et dans celle de production de la VD, en même temps qu'une mise à distance de « la *figure de l'auteur* caché derrière la voix d'un autre. [...] il y a une foule de techniciens au travail derrière cette *voix* » (Sipièrre, 2011, p. 170, emphase de l'auteur).

Cette ultime incarnation du texte est anticipée professionnellement avant l'enregistrement de la VD : le traducteur-dialoguiste visionne le film avec le directeur artistique, en faisant défiler la bande rythmo<sup>15</sup> sur laquelle est reporté le dialogue traduit pour le lire lui-même à voix haute afin de détecter les problèmes de synchronisation, vérifier si son texte est interprétable par les comédiens de doublage et convenir d'éventuelles modifications. Cette étape le rapproche du traducteur de théâtre, qui est « parfois la bouche virtuelle des acteurs/actrices, parfois l'oreille potentielle du public » (Bense Ferreira Alves, 2017, p. 157), mais s'y ajoute une servitude, avec un impact essentiel sur son rapport au texte, qui impose la meilleure isochronie possible, « la contrainte temporelle au moment de l'écriture, puisque son travail doit s'inscrire en regard d'un flux d'images qui préexistent et dont il ne peut en rien altérer le déroulement » (ATLAS, 1999, p. 114).

C'est donc à l'interaction avec les autres modes sémiotiques du film et leur contingence en terme de traduction que se consacre notre dernière partie.

## 6. MULTIMODALITÉ ET TRADUCTION FONCTIONNELLE

Puisque « toute production d'image présuppose un spectateur » (Magny, 2001, p. 18), comment le lien verbal-visuel, « l'audio-vision » (Chion, 2005), qui transparaît sous les indications techniques de *L'Avant-Scène Cinéma* ou les didascalies plus ou moins étoffées des scénarios publiés, oriente-t-il les stratégies traductives ?

---

<sup>15</sup> Bande sur laquelle on copie les dialogues traduits, avec les indications filmiques sur les coupes, changements de plan et boucles (correspondant au laps de temps, une minute environ, pendant lequel peut s'exprimer un comédien sans interruption) transcrites en symboles standardisés.

L'adaptateur fait face à une problématique spécifique à la TAV : « [le son], par la valeur ajoutée, interprète le sens de l'image, et nous [fait] voir ce que sans lui nous ne verrions pas, ou verrions autrement » (Chion, 2005, p. 32). Cornu rappelle cette évidence : « les concepteurs d'une version doublée de film ou de fiction télévisée ne sauraient travailler sans l'image pour recréer un son » (2014, p. 289). Le texte filmique est donc le résultat d'une écriture plurisémiotique et le dialogue, verbocentré, n'en est que l'un des éléments, « contrepoint » de l'image (Moriceau, 2012, p. 202), qui interagit avec les autres (image fixe ou mouvante, icônique ou verbale, musique, bruitages...) (Meylaerts & Şerban, 2014, p. 4). Les incidences sur le travail du traducteur sont donc multiples, car il doit recréer un sens filmique au-delà du simple texte verbal, en s'approchant au plus près de la cohésion intersémiotique initiale.

Ces particularités, conjuguées à celles de la grammaire filmique, conditionnent la traduction : « today's dubbing specialists are urged to be mindful of the film's visual syntax, narrative pace, relevant medial restrictions and, more importantly, the multimodal distribution of meaning across different semiotics » (Pérez-González, 2014, p. 22). Les modes de TAV, en effet, « brouillent les frontières entre l'écrit et l'oral, la traduction et l'interprétation » (Gambier, 2004, p. 4). Il ne s'agit pas d'un système binaire, mais d'une interpénétration des codes : pour le doublage, on l'a vu, une copie du film en VO et la transcription du dialogue oralisé, servent de support à l'adaptateur, dont la traduction écrite sera oralisée à l'enregistrement de la VD.

Le traducteur audiovisuel est donc en quelque sorte tenu à distance du texte, texte source, dont l'interprète en VO peut moduler le sens, et texte cible, objet d'une nouvelle interprétation :

The general tone of the dialogues depends on the dubbing director's understanding of the scene and on the actors' performance. The main process is one of transposition. This transposition is the result of the combined work of a translator, a dubbing director and actors whose aim is to convey a story to the French audience (Régnier & Le Fèvre-Berthelot, 2014).

La transposition consiste à « faire changer de forme ou de contenu en faisant passer dans un autre domaine » (Rey, 2001, p. 1424) et cette conception du doublage montre bien qu'il ne s'agit pas seulement de remplacer un texte par un équivalent linguistique accessible par rétro-traduction – Moriceau propose, pour rendre compte du « travail du texte filmique lorsqu'il doit se couler dans une autre langue », le terme français de « translation » (2012, p. 197), qui désigne tant le « tranfert d'une personne à une autre » que le « rapport existant entre deux unités lexicales ou phraséologiques de nature différente et de même fonction » (Rey, 2001, p. 1413).

Ces acceptions situent le traducteur audiovisuel dans un collectif : générateur du texte dialogique traduit, il est astreint à une finalité, « un *skopos* qui exige que le texte cible puisse fonctionner de la même manière communicative que le texte

source » (Nord, 2008, p. 51). Cette visée est très marquée en doublage : « Lip-synchronized dubbing is the replacement of the original speech by a voice-track that mimics the original speech as closely as possible » (House, 2018, p. 172). Dans cette optique fonctionnaliste, le texte filmique relèverait alors des « textes opératifs [où] tant le contenu que la forme sont subordonnés à l'effet extralinguistique que doit produire le texte » (Nord, 2008, p. 53). Cette subordination a une implication : « La traduction des textes opératifs devra se laisser guider par le but principal, à savoir, susciter chez les destinataires du texte cible une réaction identique à celle des destinataires du texte source » (Nord, 2008, p. 53). La relation du traducteur au texte serait dès lors relation de sujétion, actée par Pérez-González, qui en souligne l'origine, « the industry's demand for equivalence between the original and translated speech, and for matching articulatory movements in the delivery of the source and target dialogue » (2014, p. 22). Appliqué au doublage, ce principe a un objectif explicite : « Le rendu sonore obtenu après coup doit viser à faire croire que la voix entendue est bien celle de l'acteur, telle qu'il l'a utilisée au moment de la prise de vues » (Cornu, 2014, p. 291). Il est totalement intégré par les professionnels ; Pierre Arson, adaptateur de plus de 300 films en français, affirme ainsi œuvrer à « mettre le spectateur français dans la même disposition d'esprit qu'un spectateur anglais » (Vaudaux, 2016, p. 10).

Une telle approche fonctionnaliste justifierait alors que la traduction pour le doublage soit d'ordinaire nommée adaptation, terme pourtant souvent tenu pour réducteur. La modalité interprétative inhérente, commune à toute traduction, est mieux reconnue dans le secteur audiovisuel, car les contraintes sémiotiques y sont patentées. L'adaptateur doit les hiérarchiser pour donner priorité à celles qui pèseront le plus sur l'efficacité de la version doublée, en tenant compte de la richesse du texte filmique, qui dépasse le seul texte dialogique :

Un relevé de dialogues doublés pour les comparer aux dialogues originaux réplique après réplique « sur le papier » n'a qu'un intérêt très limité si l'on ne tient pas compte de l'environnement cinématographique dans lequel ils prennent place. La traduction de telle ou telle réplique est en effet fonction d'un grand nombre d'éléments et pas seulement du dialogue original, qui est peut-être le plus évident d'entre eux (Weidmann, 2014, p. 65).

La prise en compte du texte filmique dans sa multimodalité oriente en effet certains choix traductifs. Dans *Hollywood Ending* (Allen, 2002), une séquence débute le soir de la Pâque juive, dérangée par un coup de fil, comme l'indique le scénario bilingue :

VO, 38'40, p. 104, Seder guests: (*indistinct, overlapping comments of disapproval – continues under following dialogue*).

Ce brouhaha réprobateur en VO est explicité dans le doublage français :

VD, p. 105, Voix 1 : *Oh, non, pas ce soir ! Qui est-ce ?*  
Voix 2 : *Oh ! Oh, qui peut t'appeler un soir de Seder ?*

On a là une illustration de la « valeur ajoutée » apportée par le son à l'image, selon la formule de Chion citée au début de cette partie : la mise en verbe du canal acoustique par la traduction renforce l'information implicite fournie par le canal visuel, plan d'ensemble d'une réunion familiale où les hommes portent la *kippah*, attribut confessionnel. Le cadrage des invités est assez large pour que Cohen, l'adaptatrice, donne au spectateur cette précision sur la nature de la fête, en jouant sur la complémentarité multimodale : il suffit de respecter l'isochronie. Cette introduction lui permet de conserver l'étrangeté du lexème, car ce xénisme n'est pas assimilé par le lexique français, dans la suite du dialogue :

VO, 38'50, Al: (into telephone) *Why? What's wrong? I'm at my sister's for a Seder.*  
 VD, Al : *Quoi ? Qu'est-ce qui s'passe ? Je suis chez ma sœur pour le Seder.*

Cohen évite ainsi une adaptation ethnocentrique en « Pâque », terme perçu comme catholique par le public français, qui risquait d'y voir une contradiction avec le canal visuel. Ce travail du texte dans sa globalité est caractéristique du traducteur audiovisuel :

The translator should have a thorough understanding of the source text before beginning the project. That understanding includes an analysis of the text sequence by sequence while simultaneously placing those sequences within a cohesive whole (Zatlin, 2005, p. 136).

À l'inverse, le cadrage visuel peut faciliter une stratégie d'effacement : chez le même cinéaste, dans *All You Always Wanted to Know About Sex...* (1972) et son sketch final « What Happens During Ejaculation? », une liste de champions de baseball, commentaire sportif pastiche de l'entrée en lice de spermatozoïdes, est récitée pour contrecarrer une éjaculation précoce.

VO, 80'40, Operator: *Head memory, think of baseball players to keep the sperm from early launching.*  
Switchboard: *Cannot hold it on. Be careful for release of sperm.*  
Operator: *Willie Mays. Joe Namath. Mickey Mantle...*

La VD supprime la série d'anthroponymes et leur qualification générique :

VD, Opérateur : *Guide mémoire. Empêchez les spermés de partir trop vite, ça gâcherait tout.*  
Aiguilleur : *Je ne tiendrai pas plus longtemps. Préparez largage du sperme.*  
Opérateur : *Attention, préparez-vous à sauter.*

Le public français est supposé dépourvu du bagage culturel pour interpréter l'analogie entre arrivée des baseballeurs et parachutage des spermatozoïdes numérotés ; l'omission de toute référence au baseball est un choix de traduire la réplique *a minima*. Seules les spécificités du canal visuel, cadrage et montage qui



libèrent le traducteur des contraintes de synchronie labiale et temporelle, donnent cette latitude pour le traitement du texte verbal initial : dans ce plan rapproché, l'opérateur est équipé d'un casque à micro qui occulte en partie sa bouche et l'aiguilleur, filmé en gros plan au téléphone, apparaît de profil.

Autre cas typique du poids de l'image sur les choix de TAV, les identificateurs locatifs : dans *Manhattan* (Allen, 1979), Mary repousse Yale qui tente de l'embrasser dans un grand magasin :

VO, 30', Mary: *Please stop it. We're in the middle of **Bloomingdale's**.*

VD, Mary : *Reprends-toi, je t'en prie. Tiens-toi un peu, c'est **Bloomingdale**.*

Le contexte interne au film influe directement sur la stratégie traductive par le biais du canal visuel, car la localisation est explicite à l'image pour cette célèbre enseigne ; le lieu public justifie le refus de Mary, la VD reporte le nom toponyme. Mais quand le même film offre la même référence de localisation textuelle hors contexte, le report est abandonné, comme dans la séquence où un orage éclate à *Central Park* au-dessus d'Ike et Mary :

VO, 35'50, Ike: *[...] I don't want to get hit by lightning. I – I'll turn into one of those guys that sells comic books outside of **Bloomingdale's**.*

VD, Ike : *Je ne veux pas mourir foudroyé. J'ressemblerais à ces types qui vendent des bandes dessinées à la sortie du **métro**.*

Ici un nom commun traduit celui du grand magasin, qui n'a plus une fonction déictique mais générique. Le transfert de sens se porte sur les vendeurs de rue et la VD procède par équivalence et hyperonymisation, latitude de traduction offerte en fonction du canal sémiotique de l'image. On le voit, « la traduction (surtout dans les domaines du théâtre, du cinéma, de l'interprétation) comporte certainement des aspects franchement non-linguistiques, extra-linguistiques » (Mounin, 1976, p. 16).

C'est encore le cas dans *Radio Days* (Allen, 1987), au cours du jeu radiophonique dont la gagnante identifie une foule de poissons devant l'animateur<sup>16</sup>.

VO, 66'50, Bea: *That's a **fluke**.*

MC: *Well, this is no **fluke**, you've won fifty silver dollars!*

Pour transférer ce jeu de mots en VD, « fluke » étant synonyme d'échec en même temps que traduction de la « plie », poisson montré de biais à l'écran, l'adaptateur change d'animal :

VD, Bea : *C'est une **perche**.*

Présentateur : *Et je ne lui ai pas tendu la **perche** !*

<sup>16</sup> Pour une analyse détaillée, voir Brisset (2015, pp. 10-11).

Techniquement, la scène filmée en plan américain dans une semi pénombre autorise le traducteur de s'affranchir du texte source dialogique, et seul le visionnage de l'image permet de valider cette transgression sémantique pour une équivalence fonctionnelle.

Poussée à l'extrême, cette attention au contexte peut amener le studio de doublage à traduire l'image même. Dans *Captain America: the Winter Soldier* (Russo, 2014) le héros, Steve Rogers, a noté une dizaine de références, sportives, historiques, musicales, politiques, à mémoriser pour être en phase avec son époque, car il sort d'une longue hibernation. Cette liste visible en gros plan à l'écran est modifiée en VD pour s'adapter aux réalités extra-linguistiques des pays de diffusion ; France, Royaume-Uni, Italie, Mexique, etc. offrent ainsi à leur public respectif une réécriture du texte, où les items sont remplacés par des culturèmes locaux ; acteur, groupe musical, évènement historique varient d'un pays à l'autre : Steve Jobs est remplacé par Daft Punk en France, Roberto Benigni en Italie, Octavio Paz au Mexique, Sean Connery en Grande-Bretagne ou Vladimir Vysotskiy en Russie.

La traduction du texte icônique demeure verbale, sinon vocale, dans cet exemple, mais se trouve poussée à son paroxysme dans d'autres genres filmiques, où la VD remplace le son mais également l'image de la VO : les spectateurs japonais du film d'animation américain *Vice Versa* (Docter & Del Carmen, 2015) assistent ainsi à une scène sur le dégoût où la petite Riley se voit servir des poivrons verts au lieu de brocolis au menu en VO, pour s'adapter aux goûts du public nippon. De même, sur un autre plan, le match de hockey visible à l'écran au Canada et aux États-Unis est-il remplacé en Europe par du football pour faciliter l'identification du spectateur. La traduction, visuelle autant qu'acoustique, s'inscrit alors dans la multicanalité et rappelle l'acception sémiotique du lexème « double » : « Un double n'est pas identique (au sens de l'indiscernabilité) à son jumeau, c'est-à-dire que deux objets du même type sont physiquement distincts l'un de l'autre : toutefois, ils sont considérés comme *interchangeables* » (Eco, 1992, p. 179, emphase de l'auteur).

Ces stratégies de réécriture multimodale fort ciblistes, véritables relocalisations, impliquent un rapport au texte filmique par-delà le seul canal acoustique, où le concept de doublage est appréhendé globalement et intègre les « conditions socio-linguistiques de production de la traduction » (Ballard, 2006, p. 128).

## 7. CONCLUSION

Le doublage en langue étrangère marque une césure entre image et son, modes sémiotiques du film (Fraser, 2010, p. 32), symbolisée par la double forme du « texte » de travail du traducteur : copie du film en VO, le texte filmique originel multimodal, et transcription du scénario original, complémentaires mais dissociés. Au-delà de l'aspect technique, ce mode de TAV postule l'acceptation de cette illu-

sion dichotomique par le spectateur cible et sa coopération active au visionnage du film pour appréhender cette nouvelle unité du texte filmique. Cette acceptation présumée offre au traducteur une latitude bien plus importante que ne le laisserait supposer la contrainte technique de synchronisme, on l'a vu dans nos exemples.

La traduction pour le doublage vise par essence un idéal de réversibilité (Eco, 2006, p. 76), qui concevrait la VO et la VD comme presque interchangeables et rétrotraduisibles. Ce qui fait dire à Cary : « Si l'on s'en tient aux critères linguistiques, tous les autres genres ne constituent qu'une demi-traduction, seul le doublage est une traduction complète » (1985, p. 67). Mais le doublage dépasse la seule trame linguistique :

Le travail d'adaptation nécessite un questionnement constant sur les intentions du réalisateur, sur le sens du montage, le sous-texte et la cohérence des dialogues, l'effet recherché dans l'emploi de tel ou tel terme, le public visé, ainsi que la construction des personnages (Weidmann, 2014, p. 65).

Nos quelques exemples montrent comment les choix du traducteur-dialoguiste sont aussi contraints que facilités par ces paramètres et par la multicanalité. Le rapport au texte impose au traducteur-dialoguiste une approche qui demande des compétences techniques et artistiques : analyse filmique, tant cinématographique que narratologique, interprétations linguistique et dramatique du dialogue, herméneutique de la réception, sans oublier la navigation entre les systèmes linguistiques et environnements culturels de départ et d'arrivée partagée avec les autres champs traductifs, comme le signale, de façon presque anecdotique, Régnier : « Finally, you need a good translation, with no major misinterpretation » (Régnier & Le Fèvre-Berthelot, 2014).

Entre texte écrit et texte oral, texte figé sur la page et texte joué, texte verbal et multimodalité filmique, entre auteur et spectateur, le traducteur de doublage se situe dans l'intermédiation. Son rapport au texte est multiple, tant dans la phase de réception que de production. Reconnu coauteur en droit, il est pourtant souvent invisible du public. Son texte doit être fonctionnel et résulte d'une écriture parfois figée par l'édition, mais se fonde dans un contexte multimodal marqué par la temporalité et repose sur un support animé et plurisémiotique ; enfin, il se destine à la performance et s'incarne en un jeu vocal d'acteur qui peut en modifier le sens, voire le contenu, et donc la perception par le spectateur ultime. Ce sont toutes ces contradictions qui modèlent la relation du traducteur-dialoguiste au texte filmique, dans sa richesse et son ambiguïté, et font de lui un véritable artisan textuel, qui tisse une signification globale dans une trame complexe, auteur second au service d'un texte premier mais plurisémiotique, et d'un public second, mais servi par un acteur médiateur.

## RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ATLAS (1999). *Actes des 15<sup>èmes</sup> assises de la traduction littéraire*. Arles : Actes Sud. Accessible sur le site <http://www.atlas-citl.org/15-e-assises-de-la-traduction-litteraire-arles-1998/>. Dernière consultation le 14 août 2018.
- Ballard, M. (2006). « À propos des procédés de traduction ». *Palimpsestes, Hors série*, 113-130. DOI : 10.4000/palimpsestes.386.
- Baños-Piñero, R. & Chaume, F. (2009). « Prefabricated Orality, A Challenge in Audiovisual Translation ». in *TRAlinea, Special Issue: The Translation of Dialects in Multimedia*, 2. Accessible sur le site <http://www.intralinea.org/specials/article/1714>. Dernière consultation le 14 août 2018.
- Bassnett, S. (2002). *Translations Studies*. London : Routledge.
- Belingard, L., Boisseau, M. & Sanconie, M. (2017). « Traduire, créer ». *Meta*, 62 (3), 489-500.
- Bense Ferreira Alves, C. (2017). « Translations de statut. Le/la traducteur/traductrice américain/e de théâtre, la relation ancillaire et l'autonomie ». In C. Frigau Manning & M.N. Karsky (éd.), *Traduire le théâtre, une communauté d'expérience* (pp. 141-162). St Denis : Presses Universitaires de Vincennes.
- Berman, A. (1995). *Pour une critique des traductions : John Donne*. Paris : Gallimard.
- Brassart, A. (2006). « Qu'est-ce que l'auteurisme (30 après la Nouvelle Vague) ? ». *Cadraget.net*. Accessible sur le site <http://www.cadraget.net/dossier/desplechin.htm>. Dernière consultation le 14 août 2018.
- Brisset, F. (2015). « Doublage et duplicité : traduire l'humour verbal au cinéma ». *Traduire*, 232, 5-21. DOI : 10.4000/traduire.688.
- Cary, E. (1985). *Comment faut-il traduire ?* Lille : Presses Universitaires de Lille.
- Chion, M. (1990). *Le cinéma et ses métiers*. Paris : Bordas.
- Chion, M. (2005). *L'audio-vision, image et son au cinéma*. Paris : Armand Colin.
- Cornu, J.-F. (2014). *Le doublage et le sous-titrage, histoire et esthétique*. Rennes : PUR.
- Demanuelli, C. (2010). « Entretien. Un traducteur est un écrivain de l'ombre ». *Le Cercle Points*. Accessible sur le site <http://www.lecerclepoints.com/entretien-traducteur-est-ecrivain-ombre-rencontre-avec-9.htm>. Dernière consultation le 14 août 2018.
- Demanuelli, C. & Demanuelli, J. (1990). *Lire et traduire anglais-français*. Paris : Masson.
- Ducrot, O. & Schaeffer, J.-M. (1995). *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*. Paris : Seuil.
- Dutter, G. (1981). « Postface ». In W. Allen, *Opus 9-10-11-12* (pp. 445-447). Paris : Solar.
- Eco, U. (1992). *Les limites de l'interprétation*. Trad. M. Bouzaher. Paris : Grasset (publication originale 1990).
- Eco, U. (2003). *Mouse or Rat? Translation as Negotiation*. London : Phoenix.
- Eco, U. (2004). *Lector in Fabula, le rôle du lecteur*. Trad. M. Bouzaher. Paris : Le Livre de Poche (publication originale 1979).
- Eco, U. (2006). *Dire presque la même chose, expériences de traduction*. Trad. M. Bouzaher. Paris : Grasset & Fasquelle (publication originale 2003).
- Esquenazi, J.-P. (2017). *L'analyse de film avec Deleuze*. Paris : CNRS éditions.
- Fraser, R. (2010). « What's Up, Tiger Lily? On Woody Allen and the Screen Translator's Trojan Horse ». *TTR : traduction, terminologie, rédaction*, 3 (1), 17-39.
- Gambier, Y. (2004). « La traduction audiovisuelle : un genre en expansion ». *Meta*, 49 (1), 1-11. DOI : 10.7202/009015ar.
- Gardies, A. & Bessalel, J. (1998). *200 mots-clés de la théorie du cinéma*. Paris : Cerf.

- Genette, G. (1987). *Seuils*. Paris : Seuil.
- Gillain, A. (2005). *Manhattan, Woody Allen*. Paris : Armand Colin.
- Godard, J.-L. (2001). « Bergmanorama ». In A. de Baecque (éd.), *La politique des auteurs*. Vol. IV (pp. 85-93). Paris : Cahiers du cinéma (publication originale 1958).
- Groussier, M.-L. & Rivière, C. (1996). *Les mots de la linguistique, lexique de linguistique énonciative*. Paris : Ophrys.
- Grugeau, G. (1993). « Entretien avec Eric Kahane – Profession : adaptateur ». *24 images*, 65, 26-30. Accessible sur le site <https://www.erudit.org/fr/revues/images/1993-n65-images1078494/22674ac.pdf>. Dernière consultation le 14 août 2018.
- House, J. (2018). *Translation, the Basics*. Abingdon : Routledge.
- Huet, A. (2005). *Le scénario*. Paris : Cahiers du cinéma.
- Ladmiral, J.-R. (2006). « Esquisses conceptuelles, encore... ». *Palimpsestes*, h-s, 131-144. DOI : 10.4000/palimpsestes.390.
- Lax, E. (2008). *Entretiens avec Woody Allen*. Trad. Ch. Mercier. Paris : Plon (publication originale 2007).
- Le Nouvel, T. (2007). *Le doublage*. Paris : Eyrolles.
- Littré, E. (2003). *Dictionnaire de la langue française*. Versailles : Encyclopædia Britannica.
- Loison-Charles, J. (2017). « Traduire les accents de l'anglais vers le français en doublage audiovisuel ». *Palimpsestes*, 30, 82-98. DOI : 10.4000/palimpsestes.2439.
- Magny, J. (2001). *Le point de vue, de la vision du cinéaste au regard du spectateur*. Paris : Cahiers du cinéma.
- Martínez Sierra, J.J. & Cerezo Merchán, B. (2017). « Film Studies and Translation Studies, a Necessary Mutual Understanding ». *InTRAlinea Special Issue. Building Bridges between Film Studies and Translation Studies*, 1-2. Accessible sur le site [http://www.intraline.org/specials/article/film\\_studies\\_and\\_translation\\_studies\\_a\\_necessary\\_mutual\\_understanding1](http://www.intraline.org/specials/article/film_studies_and_translation_studies_a_necessary_mutual_understanding1). Dernière consultation le 14 août 2018.
- Mevel, P.-A. (2018). « Hood Films et films de banlieue : étude comparative des dynamiques linguistiques et culturelles du sous-titrage ». *Atelier de traduction*, 29, 115-127. Accessible sur le site <http://eprints.nottingham.ac.uk/51836/>. Dernière consultation le 14 août 2018.
- Meylaerts, R. & Şerban, A. (2014). « Introduction. Multilingualism at the cinema and on stage: a translation perspective ». *Linguistica Antverpiensia New Series Themes in Translation Studies*, 13, 1-13. Accessible sur le site <https://lans-tts.uantwerpen.be/index.php/LANS-TTS/issue/view/4>. Dernière consultation le 14 août 2018.
- Molinié, G. (2004). *La stylistique*. Paris : PUF.
- Moriceau, J. (2012). « La translation, aspects de la traduction de films ». In A.-M. Paquet-Deyris & D. Sipièrè (éd.), *Le cinéma parle ! Études sur le verbe et la voix dans le cinéma anglophone* (pp. 193-206). Nanterre : CICLAHO & Université Paris Nanterre.
- Morini, M. (2009). « Jerry Lee Lewis or Claudio Villa? Textual Pragmatics and the Translation of Python Humour ». *inTRAlinea, special Issue: The Translation of Dialects in Multimedia*. Accessible sur le site <http://www.intraline.org/specials/article/1712>. Dernière consultation le 14 août 2018.
- Mounin, G. (1976). *Les problèmes théoriques de la traduction*. Paris : Gallimard.
- Nord, C. (2008). *La traduction : une activité ciblée, introduction aux approches fonctionnalistes*. Trad. B. Adab. Arras : Artois Presses Université (publication originale 1997).
- Parent-Altier, D. (1997). *Approche du scénario*. Paris : Nathan.
- Pérez-González, L. (2014). *Audiovisual Translation: Theories, Methods and Issues*. Abingdon : Routledge.

- Quaresima, L. (2002). « Loving Texts Two at a Time: The Film Remake ». *Cinemas*, 12 (3), 73-84. DOI : 10.7202/000736ar.
- Ranzato, I. (2011). « Translating Woody Allen into Italian: Creativity in Dubbing ». *The Journal of Specialised Translation*, 15, 121-141. Accessible sur le site [www.jostrans.org/issue15/art\\_ranzato.pdf](http://www.jostrans.org/issue15/art_ranzato.pdf). Dernière consultation le 14 août 2018.
- Ranzato, I. (2018). « The British Upper Classes: Phonological Fact and Screen Fiction ». In I. Ranzato & S. Zanotti (réd.), *Linguistic and Cultural Representation in Audiovisual Translation* (pp. 203-227). Abingdon : Routledge.
- Ranzato, I. & Zanotti, S. (2018). *Linguistic and Cultural Representation in Audiovisual Translation*. Abingdon : Routledge.
- Régner, N. & Le Fèvre-Berthelot, A. (2014). « *It's All About Performance*. An Interview with Dubbing Director Nathalie Régner ». *InMedia*, 5. Accessible sur le site <http://inmedia.revues.org/793>. Dernière consultation le 14 août 2018.
- Rey, A. (2001). *Le grand Robert de la langue française*. Paris : Le Robert-VUEF.
- Schröter, T. (2005). *Shun the Pun, Rescue the Rhyme? The Dubbing and Subtitling of Language Play in Film* (thèse de doctorat). Sweden : Karlstad University.
- Sipière, D. (2011). « La voix au cinéma : divorces et retrouvailles ». *Tropismes*, 17, 159-172. Accessible sur le site <https://ojs.u-paris10.fr/index.php/tropismes/article/view/126/html>. Dernière consultation le 14 août 2018.
- Vanoye, F. (2005). *Scénarios modèles, modèles de scénarios*. Paris : Armand Colin.
- Vassé, C. (2003). *Le dialogue, du texte écrit à la mise en scène*. Paris : Cahiers du Cinéma.
- Vaudaux, J. (2016, 2 Août). « Pierre Arson, buveur de paroles et homme de mots ». *Le Monde*, p. 10.
- Weidmann, A.-L. (2014). « Critiquez-nous ! Mais critiquez-nous bien. Pour une critique grand public des traductions/adaptations audiovisuelles ». *L'Écran traduit*, 3, 45-71. Accessible sur le site <http://ataa.fr/revue/archives/2569>. Dernière consultation le 14 août 2018.
- Wuilmart, F. (2006). « La traduction littéraire, source d'enrichissement de la langue d'accueil ». *Revue des Littératures de l'Union Européenne*, 4, 141-150. Accessible sur le site [www.rilue.org/images/mono4/12\\_Wuilmart.pdf](http://www.rilue.org/images/mono4/12_Wuilmart.pdf). Dernière consultation le 14 août 2018.
- York, C. (2018). « A Fragile Industry: Government Policy and Dubbing in Quebec ». In N. Mingant & C. Tirtaine (réd.), *Reconceptualising Film Policies* (pp. 21-26). Abingdon : Routledge.
- Zatlin, P. (2005). *Theatrical Translation and Film Adaptation. A Practitioner's View*. Clevedon : Multilingual Matters.

#### FILMOGRAPHIE

- Aronson, L., Robin, H. (prod.) & Allen, W. (dir.). (2002). *Hollywood Ending*. Glendale, CA : DreamWorks Pictures & Gravier Productions.
- Bercovitch, R. & Saperstein, H.G. (prod.), Taniguchi, S. & Allen, W. (dir.). (1966). *What's Up, Tiger Lily?* USA : Benedict Pictures.
- Calley, J., Grazer, B. (prod.) & Howard, R. (prod.-dir.). (2006). *Da Vinci Code*. Beverly Hills, CA : Imagine Entertainments.
- Coleman, H. (prod.) & Hitchcock, A. (prod.-dir.). (1958). *Vertigo*. Los Angeles, CA : A.J. Hitchcock Productions & Paramount Pictures.
- Feige, K. (prod.), Russo, A. & Russo, J. (dir.). (2014). *Captain America: the Winter Soldier*. Burbank, CA : Marvel Studios.
- Joffe, C.H. (prod.) & Allen, W. (dir.). (1972). *Everything You Always Wanted to Know About Sex... (But Were Afraid to Ask)*. Los Angeles, CA : Metro-Goldwyn-Mayer Studios.

- Joffe, C.H. (prod.) & Allen, W. (dir.). (1977). *Annie Hall*. Beverly Hills, CA : United Artists Corporation & Metro-Goldwyn-Mayer Studios.
- Joffe, C.H. (prod.) & Allen, W. (dir.). (1979). *Manhattan*. Beverly Hills, CA : United Artists Corporation.
- Joffe, C.H., Rollins, J. (prod.) & Allen, W. (dir.). (1987). *Radio Days*. Los Angeles, CA : Orion Pictures.
- Rivera, J. (prod.), Docter, P. & Del Carmen, R. (dir.). (2015). *Vice Versa*. Emeryville, CA : Pixar & Walt Disney.

## SCÉNARIOS

- Allen, W. (1981). *Opus 9-10-11-12*. Trad. G. Dutter. Paris : Solar (publication originale 1982).
- Allen, W. (2002). *Hollywood Ending, scénario bilingue*. Trad. J. Cohen. Paris : Cahiers du cinéma (publication originale 2001).
- Auster, P. (1995). *Smoke*. Trad. C. Le Bœuf & M.-C. Vacher. Arles : Actes Sud (publication originale 1995).
- Beaufoy, S. (2012). *Slumdog Millionaire, scénario*. Trad. L. Fauduet. Paris : Pocket (publication originale 2008).
- Campion, J. (1994). *La leçon de piano*. Trad. S. Patte. Paris : 10/18 (publication originale 1993).
- Coen, J. & Coen, E. (2001). *The Barber, scénario bilingue*. Trad. S. Roques. Paris : Cahiers du Cinéma (publication originale 2001).
- Dardenne, L. & Dardenne, J.-P. (1999). *Rosetta suivi de La promesse, scénarios*. Paris : Cahiers du Cinéma.
- Kubrick, S. & Raphaël, F. (1999). *Eyes Wide Shut, scénario*. Trad. C. d'Yvoire, A. Dutter & G. Dutter. Paris : Points (publication originale 1999).
- Lewis, J., Richmond, B. & Weldon, M. (1964). « Docteur Jerry et Mister Love (*The Nutty Professor*), découpage – après montage définitif – et dialogue in-extenso ». Trad. C.A. Grosjean. *L'avant-scène*, 35, 7-35 (publication originale 1963).
- Welles, O. (1971). *Le procès, découpage intégral*. Trad. P. Cholot. Paris : Points (publication originale 1962).