



HAL
open science

Comment faut-il entendre les films ? Pour une éducation à l'écoute

Simon Baïchou

► **To cite this version:**

Simon Baïchou. Comment faut-il entendre les films ? Pour une éducation à l'écoute. Art et histoire de l'art. 2018. dumas-02104379

HAL Id: dumas-02104379

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-02104379>

Submitted on 19 Apr 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Comment faut-il entendre les films ?

Pour une éducation à l'écoute



Simon BAÏCHOU

Mémoire sous la direction de M. Guillaume BOULANGÉ
Université Paul Valéry
2018

Avant-propos

Le doublage, la « synchro », les doubleurs, j'ai mis longtemps à y revenir. C'est bien simple quand j'ai terminé mon précédent écrit l'an dernier sur l'histoire du doublage en France des années 1980 à nos jours¹, je pensais en avoir terminé avec cette branche un peu délaissée du métier. Ma volonté était de m'éloigner le plus possible du doublage. J'avais déjà travaillé depuis presque deux ans sur le sujet, j'avais l'impression d'en avoir fait le tour et j'avais surtout envie d'écrire sur autre chose. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si je terminais mon étude, l'an dernier, sur un mouvement paradoxal : plus j'avais travaillé sur la version française, moins je voyais de films doublés. Je vais au moins cinq fois par semaine voir des films, majoritairement français et américains, pour en parler dans une émission sur « Radio Campus Montpellier », et vois donc une quantité astronomique de longs-métrages, souvent en version originale, parfois en version française.

Encore maintenant, je me dis que je pourrais écrire sur un cinéaste comme James Gray, sur des œuvres totales (extrêmement riches) aussi éloignées que *Prisoners* (Denis Villeneuve, 2013) et *Traque à Boston* (Peter Berg, 2017), sur mes propres créations comme je le souhaitais ou encore sur la différence scénaristique qu'implique un « twist » (ou « retournement de situation ») et une « chute ». Mon problème, tous ces thèmes m'emmèneraient sur des terrains déjà vus, déjà connus, déjà conquis. « Quid du doublage ? » pourrait-on se dire. Même si j'ai pensé avoir tout dit, ou du moins, pensé avoir tout dit de ce que j'avais à exprimer, je pense revenir avec un propos neuf, bien sûr.

En effet, en faisant une histoire du doublage en France de l'âge d'or à son déclin, j'avais commencé à esquisser une « esthétique » du doublage. Car oui, je pense qu'il en existe une et c'est d'ailleurs à partir de cette hypothèse que nous débiterons notre étude. J'ai donc commencé à analyser et comparer certaines séquences en version originale et française. Ce fut notamment le cas de *Retour vers le futur* (Robert Zemeckis, 1985) dans mon précédent travail de rédaction. J'en avais alors déduit que certaines traductions et certains jeux de mots apportaient plus de sens en français qu'en langue originale. Je trouvais cela vraiment intéressant comme position, moi qui maintenant regarde essentiellement de la version originale (bien influencée en cela par ma petite amie et mon entourage socioculturel). Dans cette optique, c'est comme si un nouvel artisan s'ajoutait à la fin de la postproduction d'un

¹ BAÏCHOU Simon, *Âge d'or et déclin : la synchronisation en France de la fin des années 1970 à nos jours*, Mémoire de l'université Paul Valéry dirigé par M. Guillaume BOULANGÉ, 2017.

film, en l'occurrence l'adaptateur. Le doublage serait alors la dernière étape du scénario en quelque sorte !

Ces écarts de langues entre VO et VF m'ont conduit à m'intéresser aux langues et donc par quels moyens / subterfuges un adaptateur français pouvait traduire certaines choses qu'un adaptateur allemand traduirait par d'autres. Ces questions m'ont donné envie d'écrire à nouveau sur le doublage et aussi sur la réception de celui-ci puisque cela découle du premier élément.

« Comment faut-il entendre un film ? », voilà le titre et la question (un peu polémique puisqu'elle sous-entend que pour certains films, la VF serait préférable) que je me pose. Je préfère le préciser ici, je ne me place dans aucun camp. Je ne suis ni pour la version française à outrance ni un puriste de la version originale qui rejetterait le travail de doublage (de qualité) effectué en France. Je trouve intéressant de pouvoir se dire qu'un film américain avec des protagonistes français devrait s'entendre - logiquement - en version française au vu de la diégèse mise en place et à l'inverse, un film qui contiendrait plusieurs langues parlées devrait être vu en version originale.

Ce sont ces problématiques – auxquelles se confronte inconsciemment le spectateur lors du visionnage d'un film - qui m'ont intéressé et qui m'ont donné envie de « redoubler ». On l'oublie souvent, un film s'entend autant qu'il se voit. Et si l'écoute est parfois omise des études universitaires, le doublage l'est encore plus...

SOMMAIRE

Comment faut-il entendre les films ?

Pour une éducation à l'écoute

| | |
|---|-----------|
| I) Introduction..... | 5 |
| II) Pour une version française | 10 |
| a. Un « pacte d'écoute inconscient » | 11 |
| b. Un Américain à Paris | 15 |
| c. La facilité de l'accent | 19 |
| d. La perte de croyance du spectateur au récit | 21 |
| e. Réussir à s'adapter | 27 |
| III) Pour une version originale | 32 |
| a. Les « écarts de langue » | 33 |
| b. Une œuvre unique | 39 |
| c. Le spectateur-traducteur | 44 |
| d. Le passage VO / VF | 47 |
| e. La pluralité des langues | 49 |
| IV) Pour une remise en question | 54 |
| a. Des cas particuliers | 55 |
| b. Un réel affrontement VO / VF | 61 |
| c. Comment entend-on les films ? | 64 |
| d. Un vrai choix ? | 68 |
| V) Conclusion | 74 |
| a. Se permettre la VF pour mieux apprécier la VO | 75 |
| b. Une éducation à l'écoute, une éducation au son | 76 |
| Bibliographie | 78 |
| Annexes | 80 |
| Sources photos..... | 82 |
| Index..... | 83 |

I

Introduction

Il nous est tous arrivé, une après-midi, un matin, en deuxième partie de soirée, de tomber sur une chaîne obscure de la télévision qui diffuse un film / téléfilm en version française et de le regarder... On est alors plus souvent happé par le mauvais jeu des acteurs que par l'absence de scénario et de mise en scène. L'acteur est de toute façon le premier vecteur par lequel s'identifie le spectateur quand il regarde une fiction. Ce n'est donc pas un hasard si le public de masse s'arrête et décrypte celui-ci plutôt qu'une mise en scène. Demandez à une personne dans la rue « Quelles sont les traits de caractéristiques d'un réalisateur comme Christopher Nolan ? ». Au mieux, il vous répondra qu'il fait des films à gros budget à chute. Au pire, cette personne ne sera même pas que Nolan est derrière des longs-métrages comme *The Dark Knight* (2008), *Inception* (2010) ou encore *Interstellar* (2014). Des films dont ce cinéphile est peut-être fan. À l'inverse, demandez à cette même personne « Qui est Jim Carrey ? ». Elle saura tout de suite vous dire que c'est un acteur comique qui a joué dans tel ou tel film, qui est connu pour son jeu en mouvement, loufoque. C'est ici que repose le premier paradoxe du doublage. Bien qu'un comédien français rejoue la performance vocale d'un acteur hollywoodien connu, il sera toujours un « Christopher Nolan » et non un « Jim Carrey ». Le doublage est un métier de l'ombre.

Pourtant, lorsque l'on tombe sur ces films de deuxième partie de soirée en version française (pour revenir au commencement), c'est bien souvent le doublage qui sonne faux, qui fait toc (sûrement comme la version originale). C'est le doublage qui révèle aux spectateurs le mauvais jeu des comédiens. Le doublage a donc son mot à dire, pour le meilleur comme pour le pire...

En effet, la synchronisation (l'autre nom que l'on peut donner au doublage) pose toujours question alors que, dans le même temps, elle n'est pas toujours très étudiée. Malgré son affaiblissement depuis l'arrivée d'internet et de nouveaux moyens de consommations des images (Netflix par exemple), le doublage est, techniquement, toujours de plus en plus précis et les œuvres en version française restent encore celles le plus massivement vu au cinéma et à la télévision. Pourquoi autant de gens regardent encore les séries et les films en VF ? Plusieurs réponses convergent : voir un film en français est un moyen simple de comprendre un long-métrage si on ne comprend pas la langue originale, c'est une solution de facilité ; le doublage est pratique pour les enfants² ; pour les personnes malvoyantes qui n'arrivent pas à lire les sous-titres, un film doublé est le meilleur moyen de pouvoir le comprendre. Ces raisons sont donc nombreuses et il pourrait y en avoir d'autres encore selon le public et le type des spectateurs.

² C'est sûrement pour cette raison que les films d'animation – qui visent le plus souvent les enfants – sont les seuls objets cinématographiques qu'un spectateur de VO puisse accepter de regarder en VF.

Une des autres raisons logiques est particulièrement intéressante : la version française permettrait, dans certains cas particuliers, de rendre un film à nouveau cohérent.

De cette hypothèse va s'articuler le raisonnement que nous allons mener. Rendons tout de suite ce propos plus clair. Pourquoi serait-il plus logique de regarder certains films étrangers en VF par rapport à d'autres ? Les cinéastes ont toujours pu tourner dans d'autres contrées que celle de leur origine ou prendre pour personnages de leurs films des étrangers. Il n'est pas rare de voir un film américain se dérouler en France par exemple. Dans ce genre de cas – même si les personnages sont français – la langue principale du film est l'anglais. On peut prendre l'exemple du film purement hollywoodien, *Jugement à Nuremberg* (Stanley Kramer, 1961), qui retrace le célèbre procès de nazis après la Seconde Guerre mondiale. Ce film américain qui se déroule en Allemagne (à Nuremberg) avec des protagonistes allemands fait l'effort de parler allemand durant ses deux premières minutes avant de délaisser complètement la langue germanique, dans un souci scénaristique et économique³, au profit de l'anglais. Pour un film comme celui-ci et au vu de la diégèse imposée par le film, le plus logique serait de voir ce long-métrage en version allemande finalement. C'est dans cette logique de toujours vouloir coller au plus près de ce qui nous est raconté que nous pouvons nous demander comment faut-il entendre les films ?

Du côté des œuvres choisies pour cette étude, nous nous limiterons à des films de fiction anglo-saxons sortis en France au cinéma depuis 2000. Ce choix s'explique de deux manières : premièrement, le cinéma dominant, qui inonde les salles de France et qui est donc le plus doublé, est américain (et dans une moindre mesure anglais) ; deuxièmement, dans un souci de se placer à l'époque actuelle et de comprendre comment fonctionnent actuellement les studios, les doubleurs, les cinéastes, les comédiens, il est plus judicieux de prendre des films sortis récemment (de 2000 à 2017). Cependant, certains films plus anciens pourront être convoqués à titre d'exemples si notre propos le nécessite. De même, certaines œuvres télévisuelles (comme les séries) ou vidéoludiques (comme les jeux vidéo) pourront aussi faire partie de l'étude s'ils apportent des éléments nouveaux, intéressants et novateurs au propos qui sera évoqué.

Du côté des versions françaises analysées, nous nous concentrerons sur les films doublés en France, ceux qu'on prénomme « Truefrench⁴ ». La version québécoise - dont le cinéaste

³ L'anglais étant la langue la plus universelle au monde, il est plus facile de vendre un film qui parle anglais qu'un film qui parle allemand.

⁴ Comme précédemment évoqué dans mon premier écrit, la « Truefrench » (littéralement « Vrai français ») est le mot qui permet de distinguer une VF faite en France (celle qu'on appelle « Truefrench ») d'une VF effectuée au Québec (une VFQ).

Xavier Dolan est un fer de lance – ne sera donc pas étudiée, au même titre que les films français redoublés ou postsynchronisés. Néanmoins, certaines œuvres doublées dans des studios belges pourront être commentées, ces films mêlant parfois VF réalisée en France (pour les personnages principaux) et VF effectuée en Belgique (pour les seconds rôles et voix d'ambiance).

L'esthétique du doublage (expression qu'on emploie rarement pour la profession) sera à l'honneur de cette étude. Les techniques de synchronisation, le travail des comédiens et surtout l'adaptation en français seront examinés. Il sera aussi intéressant d'observer, de remarquer et de comprendre comment se construit une version française par rapport à une version originale. L'analyse comparative VO / VF permettra aussi de répondre aux nombreuses questions qui sont au cœur de ce mémoire : Y a-t-il des films que l'on doit voir en VO ? Y a-t-il des films que l'on a le « droit » de regarder en VF ? Plus que cela, y a-t-il des films qu'il faut voir en version française ? Des témoignages de professionnelles de la synchronisation ainsi que certains faits historiques viendront nourrir nos différentes analyses.

Notre étude prendra d'abord la position de la VF. Pour certains films, elle devrait être logique, elle permet un rééquilibrage et permet d'éviter la facilité des accents qui est parfois le subterfuge hollywoodien par excellence. On pourra aussi voir qu'une bonne version française arrive parfois à s'adapter et à produire du sens même quand la deuxième langue utilisée en VO est le français. Il y a alors le plus souvent « décalage de langues » : le français utilisé en VO est remplacé par une langue latine (proche du français) comme l'espagnol ou l'italien pour coller aux labiales des comédiens.

Le deuxième temps de l'étude prendra le parti inverse : celui de la VO. La version originale d'un film est unique contrairement aux versions étrangères qui peuvent se décliner dans différents pays : une VF en France, une VA en Allemagne, une VI en Italie et ainsi de suite. La VO serait donc plus authentique et un film vu en VO sous-titré détériorerait moins l'œuvre qu'un film doublé. La VO évite aussi le problème inverse que celui posé quand elle prend des personnages étrangers. C'est-à-dire : si un film américain se déroule aux États-Unis, il est donc logique que les protagonistes parlent anglais. On reviendra quand même sur cette hypothèse lorsque l'on évoquera le « pacte d'écoute inconscient ». Dans des œuvres mêlant plusieurs langues, il serait aussi plus logique de les apprécier en VO pour être réceptif à toutes les subtilités sonores et de langues sur lesquelles ces films jouent.

Pour finir, nous reviendrons sur la confrontation entre VO et VF et si cette dichotomie existe toujours. Des cas un peu particuliers viendront aussi s'ajouter à notre étude et permettront de redistribuer les cartes de ce face-à-face extrêmement sclérosé. Enfin, il sera intéressant -

puisque'on parle de « comment il faudrait entendre les films ? » - de revenir sur « comment entend-on actuellement les films et autres œuvres filmiques ? ». Cela permettra de renouveler à nouveau notre propos en le confrontant à la réalité du terrain (les salles de cinéma, la télévision, internet,...) et donc aux modes de consommations des images par les publics de la version française et de la version originale.

Pour conclure, revenons sur notre question. « Comment faut-il entendre les films ? » est bien évidemment polémique (et politique). Rien que le fait de la poser peut susciter le débat. En effet, si l'on se la pose, c'est qu'il y a la possibilité que pour certains métrages, la version française prédominerait sur la version originale. Bien sûr – et nous le verrons tout au long du mémoire – cette question est aussi posée pour bousculer et réfléchir aux conventions habituelles (VO comme le messie, VF au bûcher !). De l'exemple d'*Inglourious Basterds* (2009) de Quentin Tarantino (films mêlant plusieurs langues, inconcevable à voir en VF) à *La Panthère rose* de Shawn Levy (2006) (qui serait plus logique à voir en français puisque l'action se déroule en France avec des personnages français), il sera question de ce rapport particulier que peuvent entretenir une version originale et sa version française.

II

Pour une version française

a. Un « pacte d'écoute inconscient »

Regarder et, surtout, écouter un film en version française relève de ce qu'on pourrait appeler un « pacte d'écoute inconscient ». Que peut bien cacher ce nom ? Lorsque nous allons voir au cinéma - comme à la maison - un film en VF, nous sommes conscients que l'œuvre que nous voyons à l'écran a été doublée. On sait pertinemment que la voix qui sort de la bouche de Robert De Niro n'est pas celle de l'acteur américain mais d'un comédien français qui l'a doublé (en l'occurrence Jacques Frantz pour le mythique acteur de New York). Ainsi, le « pacte d'écoute inconscient » serait le contrat que signe, inconsciemment, tout spectateur lorsqu'il s'apprête à voir une œuvre doublée. Le spectateur accepte alors que la voix qui sort du comédien présent à l'écran ne soit pas la sienne mais celle d'un acteur national pour qu'en contrepartie, il puisse bénéficier de la compréhension totale d'un film étranger sans sous-titre. Voilà ce que serait le « pacte d'écoute inconscient ». Un film américain n'est donc en aucun cas remis en cause parce que les acteurs parlent français puisqu'à partir du moment où on s'engage à voir un long-métrage en VF, on sait qu'il le sera. La version française est donc acceptée et seuls certains problèmes de synchronismes ou de jeux des comédiens français peuvent heurter le spectateur.

À l'inverse, un film que l'on irait voir en version originale peut parfois gêner le spectateur. C'est souvent le cas dans les œuvres dont l'action se passe dans un lieu autre que celui d'où viennent les comédiens du film. Des exemples de ce type, il en existe des centaines. Le cinéma américain, et plus particulièrement hollywoodien (ayant des fonds quasi illimités et pouvant donc tourner à l'étranger ou recréer des décors), est friand de ce genre de films. Ces longs-métrages posent alors problème : comment peut-on croire en la diégèse de ce qui nous est montré si l'acteur principal américain du film joue un personnage d'une autre nationalité que la sienne et parle donc une langue étrangère ? C'est là qu'est tout le paradoxe. Quand nous écoutons une VF, nous signons un « pacte inconscient » comme nous l'avons précédemment évoqué alors que, lorsque nous écoutons une VO, nous ne signons aucun pacte. Ainsi, nous nous attendons à voir le film sous sa forme de base, celle qui est visible, montrée et commune à travers le monde. L'absence de signature de pacte entraîne le problème évoqué. Pour tenter d'explicitier ce phénomène, nous allons nous reposer sur trois cas récents du cinéma américain. Le premier est le long-métrage de Peter Weir, *Les Chemins de la liberté* (*The Way Back*, 2010), le second est *Le Bonhomme de neige* (*The Snowman*, 2017) de Tomas Alfredson. Enfin, le troisième exemple sera *Millenium : Les Hommes qui n'aimaient pas les femmes* (*The Girl with the Dragon Tattoo*, 2011) de David Fincher.

Les Chemins de la liberté est un film qui raconte comment un groupe de huit prisonniers tentent de s'échapper d'un camp de travail sibérien en 1940. Ce long-métrage américain met en scène des acteurs essentiellement anglo-saxons : Jim Sturgess, Ed Harris, Colin Farrel, Saoirse Ronan et Mark Strong en tête. La particularité du film est que ces acteurs jouent tous des personnages de nationalités différentes. Jim Sturgess interprète un protagoniste polonais, Mark Strong et Colin Farrell sont soviétiques dans le métrage. Ed Harris joue tout de même un Américain. On peut ajouter à ces noms connus d'autres comédiens qui interprètent les quatre derniers fugitifs du film : Dragos Bucur (un acteur roumain qui joue un Yougoslave), Alexandru Portocean (un comédien roumain jouant un Polonais), Sebastian Urzendowsky (un Allemand qui interprète un Polonais) et Gustaf Skarsgard (un comédien suédois interprétant un Letton). Malgré ces mélanges, le public est habitué à voir des comédiens jouer des rôles ayant une nationalité autre que la leur. Ce qui pose problème est la façon dont communiquent les personnages entre eux. Dans la séquence d'ouverture du film, Janusz (Jim Sturges) est interrogé pour savoir s'il a commis un acte de trahison. Cet interrogatoire se déroule en russe⁵. Dans la continuité de cette scène, Janusz est envoyé au camp en Sibérie. Là encore, le russe prime. C'est lorsque l'on découvre le personnage de l'Américain (Ed Harris) - et que ce dernier commence à s'exprimer - que tout d'un coup, l'anglais devient la langue principale du film. Janusz qui fait, dans la foulée, la rencontre de Khabarov (Mark Strong) se met alors aussi à parler anglais, avec un « accent de l'Est⁶ ». Les deux hommes parlent la « langue de Shakespeare » alors que le premier est Polonais et que le second est Soviétique. Ce décrochage soudain peut faire perdre le spectateur de VO qui avait d'abord été habitué dans un premier temps au russe. En VF, c'est aussi le cas sauf qu'il y a signature de ce fameux « pacte inconscient ».

Avec autant de personnages venant d'autant de pays différents, Peter Weir est obligé d'établir une langue universelle au profit de la diégèse instaurée (la Sibérie où l'on parle russe), et comme dans la majorité des longs-métrages, cette langue est l'anglais. Le spectateur de VO peut alors être surpris de voir communiquer, aussi facilement, un Américain, dans les années 1940, avec des personnages lettons, polonais, soviétiques. Là où le public de VF est conscient que le français sera la langue universelle puisqu'il a choisi de voir le film dans cette langue, les personnes qui iront voir ce film en VO et qui s'attendent donc à voir les personnages de la

⁵ La VF du film respecte aussi cela. Damien Ferrette (la voix française de Jim Sturges dans le métrage) redouble d'ailleurs ce moment, toujours en russe, pour qu'il y est correspondance de sa voix tout au long du film. On verra plus tard que ce n'est pas toujours le cas.

⁶ En version française, ce léger accent est aussi respecté par les comédiens de doublage.

diégèse s'exprimaient dans la langue des pays qu'ils représentent peuvent être frustrés du parti pris pour raconter l'histoire.

Plus que ça, le film évoquant un plan pour fuir une prison, les problèmes de communication entre des individus venant de contrées différentes pourraient être au cœur du long-métrage. Peter Weir - choisissant une langue pour vendre son film (l'anglais étant la langue universelle par excellence) – évite alors complètement cela dans son long-métrage, optant pour une facilité d'écriture beaucoup moins encombrante. Cela se répercute bien évidemment sur la VF mais là où la version française peut être pardonnée (cela fait partie de son essence de trahir quelque peu le film), la version originale ne peut l'être (trahissant la diégèse et donc la croyance du spectateur en l'histoire).

Le Bonhomme de neige de Tomas Alfredson pose exactement le même problème sous un autre angle. Le long-métrage raconte l'enquête du détective alcoolique Harry Hole ainsi que de sa nouvelle collègue Katrine Bratt qui recherchent, ensemble, un mystérieux meurtrier signant tous ses crimes d'un bonhomme de neige. L'acteur germano-irlandais Michael Fassbender interprète l'enquêteur alcoolique tandis que l'actrice suédoise Rebecca Ferguson joue la nouvelle collègue. L'action du film se déroule à Oslo en Norvège. Dans le cas présent, ce ne sont donc pas les nationalités des personnages qui diffèrent, mais celles des acteurs. En soi, cela ne pose pas de problème. Comme nous l'avons déjà énoncé, il n'est pas rare de voir un comédien américain jouer un personnage étranger. Ce qui pose très souvent problème, c'est que la langue parlée dans le film ne suit pas avec cette nationalité choisie. Dans le cas évoqué, tous les acteurs du film parlent anglais alors que les personnages sont norvégiens. Le problème réside dans le fait que le spectateur peut être amené à se demander : pourquoi l'anglais est-il la langue référence de tous les personnages norvégiens présents dans le film ? Autant dans *Les Chemins de la liberté*, on pouvait justifier cela par une tentative de créer un langage commun pour palier à la communication difficile entre des personnages venant du monde entier, autant dans *Le Bonhomme de neige*, cela devient surprenant. Même si le spectateur est susceptible de connaître certains acteurs (Charlotte Gainsbourg et Val Kilmer sont notamment à la distribution), lorsque la narration du film se déroule, ce sont les personnages qu'ils incarnent qui prennent le dessus sur leurs personnalités d'acteurs. Ainsi, on s'attendrait à entendre des protagonistes parler en norvégien et non en anglais. Certains critiques l'ont d'ailleurs notifié à la sortie du film comme en témoigne celle de Bernard Achour pour *VSD* : « La mise en scène, la photo et le montage font les pieds au mur pour raconter superbement une histoire de serial-

killer sans le moindre intérêt, dans une Norvège où tout le monde parle anglais⁷ ». Encore une fois, pour confronter ce problème à celui de la VF : dans une version doublée, nous sommes conscients que nous allons voir un film en français.

Le souci se poursuit tout au long du métrage. C'est la croyance du spectateur en ce que la narration lui raconte qui est alors remise en jeu. Il est difficile de se fier à un business man (joué par J.K. Simmons) qui se bat pour avoir les Jeux Olympiques en Norvège ou une fermière des terres reculées d'Oslo et sa sœur jumelle (toutes deux interprétées par la même actrice, Chloë Savigny) quand tous ces personnages parlent, sans problème, l'anglais et surtout, ne communiquent que comme ça. On peut concéder qu'un phénomène de mondialisation existe et qu'il passe principalement par la communication en anglais mais au point que des Norvégiens, entre eux, ne parlent que de cette façon, on a peine à le croire.

Ce qui gêne d'autant plus dans *Le Bonhomme de neige* est la pluralité des accents que l'on entend : Michael Fassbender et son accent britannique, Rebecca Ferguson et son accent suédois, les accents californiens de Val Kilmer et Jamie Clayton. La VF efface tous ces problèmes puisque les accents ne sont pas rejoués mais aussi parce qu'avant même que le film commence, le spectateur est préparé à l'écoute du français. La différence avec la VO étant que c'est pendant le film que le public doit s'adapter à l'unicité de la langue.

Le dernier exemple, *Millénium : Les Hommes qui n'aimaient pas les femmes*, est celui qui a inspiré à la création d'un long-métrage comme *Le Bonhomme de neige*. Comme pour le long-métrage qu'il a influencé, *Millénium* est un thriller qui se place dans un pays nordique. Ici, c'est Mikael Blomkvist (joué par Daniel Craig) et Lisbeth Salander (interprétée par Rooney Mara) qui enquêtent ensemble sur la disparition de la nièce d'un des plus puissants industriels de Suède, Henrik Vanger (joué par Christopher Plummer). Encore une fois, le problème vient essentiellement du fait que les personnages suédois se parlent en anglais.

Millénium est d'autant plus problématique puisque, deux ans auparavant, est sorti une version suédoise du film par Niels Arden Oplev (la version américaine est d'ailleurs très fidèle à la version suédoise ainsi qu'au livre qu'il adapte⁸) avec Michael Nyqvist et Noomi Rapace dans les deux rôles principaux. Cette adaptation du roman de Stieg Larsson est donc interprétée par des acteurs locaux en suédois. Peut-être qu'une piste pour mieux apprécier la version de

⁷ Critique partiellement visible en suivant cette adresse : <http://www.allocine.fr/film/fichefilm-198938/critiques/presse/>.

⁸ Le livre adapté est *Les Hommes qui n'aimaient pas les femmes* (*Män som hatar kvinnor*, 2005) de Stieg Larsson.

David Fincher serait une version suédoise⁹ ! En effet, si on remet ce cas dans un contexte français, on trouverait bizarre que des personnages français parlent anglais. C'est d'ailleurs ce que nous allons maintenant évoquer.

b. Un Américain à Paris

Les États-Unis adorent la France. Le raffinement à la française, ses monuments, sa cuisine sont connus à travers le monde et notamment dans la première puissance mondiale. Au cinéma, cela se traduit par des tournages en France, des décors pour recréer des monuments et la prolifération de tous les clichés que nous venons d'évoquer. On a failli oublier l'accordéon d'ailleurs !

D'*Un Américain à Paris* (*An American in Paris*, 1951) de Vincente Minnelli à *Inception* (2010) de Christopher Nolan en passant par *Dangereusement vôtre* (*A View to a Kill*, John Glen, 1985) dernier James Bond avec Roger Moore, la France, et plus particulièrement Paris, est un endroit qui fascine. Nous ne parlerons pas des longs-métrages que nous venons de citer. Premièrement, deux d'entre eux ne rentrent pas dans notre corpus de films à partir des années 2000. Deuxièmement, et c'est le plus important, les personnages principaux de ces films sont Américains ou Anglais. Ce qui se cache sous le titre « Un Américain à Paris » est autre part. Il évoque ces acteurs et actrices américains qui jouent des protagonistes français. C'est maintenant ces cas de figure que nous allons évoquer. S'il reste clair qu'une œuvre doit être vue en version originale (même si des personnages norvégiens parlent anglais), pourquoi, pour nous français, l'œuvre originale ne serait pas la VF si l'action se déroule en France et que les personnages sont français ? En effet, dans ces cas de figure, la version française redonnerait du sens au film, là où la version originale en perd et devient absurde.

Prenons l'exemple de *Marie-Antoinette*, réalisé en 2006 par Sofia Coppola. Les premiers rôles du film sont essentiellement composés d'acteurs anglo-saxons : Kristen Dunst qui joue le rôle-titre mais aussi Jason Schwartzman, Judy Davis, Steve Coogan, Rose Byrne, Tom Hardy, ... Quelques acteurs français participent tout de même au film dans des rôles

⁹ Cela est bien sûr hautement improbable, d'autant plus que la Suède, comme la majorité des pays nordiques, est un pays qui ne fait pas de doublage. Seuls les œuvres d'animation ou celles destinées aux enfants sont doublées.

secondaires : Aurore Clément, Guillaume Gallienne, Jean-Christophe Bouvet ou encore Mathieu Almaric. Ils se sont d'ailleurs redoublés eux-mêmes pour la version française¹⁰.

Marie-Antoinette pose deux problèmes. Le premier est historique. Marie-Antoinette n'a jamais parlé l'anglais, pourtant, pendant deux heures de film, elle va le faire sous les traits de Kristen Dunst. La VF permettrait donc de corriger cette erreur, le français étant la langue parlée par l'archiduchesse lorsqu'elle est arrivée en France pour épouser Louis XVI. Sa relation avec ce dernier devient d'ailleurs étonnante puisqu'ils ne s'expriment ensemble qu'en anglais, encore une fois. Le film de Sofia Coppola avait fait polémique à sa sortie pour ses approximations historiques. On peut, cependant, défendre la cinéaste américaine. Sa logique était de faire de Marie-Antoinette un personnage de *teenage movie*¹¹. Voilà pourquoi, elle use de chansons contemporaines complètement anachroniques à Marie-Antoinette, elle glisse une paire de Converse dans la scène où l'archiduchesse choisit ses chaussures et qu'elle se permet des écarts historiques. C'est son portrait de Marie-Antoinette qui est à l'écran. L'usage de l'anglais pourrait aussi se justifier ainsi. Seulement, c'est ici que réside le deuxième problème qui découle du premier : le mélange des langues.

Le cinéma américain est souvent friand de l'usage en minorité d'une langue secondaire si celle-ci permet d'ancrer un peu plus un personnage, un lieu,... Sofia Coppola – et elle n'est pas la seule¹² – a aussi recours à ce stratagème. Même si c'est sa vision de Marie-Antoinette qui est représentée dans son long-métrage, Marie-Antoinette reste Marie-Antoinette. Versailles, ses coutumes, l'histoire de France (aussi approximative soit-elle) font partie du mythe qui entoure « L'Autrichienne » (le surnom de Marie-Antoinette). L'usage du français est donc de mise. Le problème dans cette façon d'utiliser, par parcimonie, une langue que nous avons l'habitude de pratiquer, c'est que le passage d'une langue à l'autre devient gênant. Dans *Marie-Antoinette*, une scène¹³ est particulièrement frappante. Le personnage éponyme est au petit Trianon avec sa fille au niveau d'un agneau. Voici l'échange entre la mère et sa fille en version originale :

- **Marie-Antoinette** : Are you getting food for the little lamb? Let's feed the lamb. Marie-Therese, come here.
- **Sa fille** : C'est des fleurs.
- **Marie-Antoinette** : You do it, you do it ! You feed the lamb.

¹⁰ La fiche doublage du film le confirme : http://aloudoublage.com/glossaire/definition.php?val=2707_marie-antoinette.

¹¹ Un genre purement américain auquel le cinéma français se confronte rarement.

¹² Le *remake* par Kenneth Branagh du *Crime de l'Orient-Express* sorti en fin d'année dernière faisait aussi cela, nous y reviendrons plus tard.

¹³ L'ensemble de la scène en version originale peut être visible en suivant ce lien : <https://www.youtube.com/watch?v=sEzAPD4OaZQ>.

Comme on peut le constater, l'échange mélange assez maladroitement l'anglais et le français. Les principales raisons que l'on peut avancer pour expliquer cela sont que 1) Kristen Dunst parle en anglais durant tout le film, il n'y a donc aucune raison pour qu'elle commence à s'exprimer en français maintenant ; 2) l'interprète enfant de la fille de Marie-Antoinette (Laurianne Mascaro) est française. Il est déjà compliqué de bien faire jouer un enfant dans un film alors dans une langue étrangère c'est quasiment impossible. La version française semble alors la bonne solution pour uniformiser l'ensemble de la séquence puisqu'en VF, l'échange se déroule ainsi :

- **Marie-Antoinette** : Cueillez-vous à manger pour le petit agneau ? Donnons-lui à manger. Marie-Thérèse, venez.
- **Sa fille** : C'est des fleurs.
- **Marie-Antoinette** : Non, vous, vous lui donnez à manger. Donnez-lui vous.

La partie de l'enfant ne change pas puisqu'elle était déjà en français, on conserve donc la VO pour ce passage. Ce sont seulement les répliques de Kristen Dunst, ici doublée par Chloé Berthier, qui sont refaites. L'unicité reconstruite permet de retrouver une certaine cohérence et d'éviter un heurt qui peut faire sortir le spectateur français du film. Car, si pour un spectateur étranger à la langue, cette alternance de langues peut ne pas être choquante, pour un habitué de la langue, cela peut nuire à la perception du film, ou du moins de la scène. La version française permet aussi de faire revenir le vouvoiement qui n'existe pas en anglais et qui était coutumier à l'époque. Un échange, encore plus problématique, se réitère en fin de séquence lorsque Marie-Antoinette et sa fille regardent des fleurs dans les jardins. Voilà ce que donne cette partie de scène en version originale :

- **Marie-Antoinette** : Let's get a blue flower !
- **Sa fille** : C'est des bleues.
- **Marie-Antoinette** : Yes, blue.

Le problème de ce court échange est que Kristen Dunst agit en traductrice pour le public étranger qui ne comprendrait pas les quelques mots de la petite fille. Voilà pourquoi après l'intervention « C'est des bleues. », Marie-Antoinette répond « Yes, blue. ». En revanche, pour les spectateurs francophones, l'échange semble très répétitif puisqu'en trois petites phrases, l'occurrence « blue » / « bleues » revient trois fois. La VF ne peut malheureusement éviter l'écueil de cette répétition :

- **Marie-Antoinette** : Cueillons une belle fleur bleue !
- **Sa fille** : C'est des bleues.
- **Marie-Antoinette** : Oui, une bleue.

Pour contrer cette répétition, il aurait fallu changer complètement la nature de l'échange, ce qui est rarement possible. Il faut toujours garder à l'idée qu'un doublage n'est pas une « traduction » mais une « adaptation ». On peut donc parfois éviter les répétitions de ce genre ou les passages en VF qui ne veulent plus rien signifier avec une bonne adaptation¹⁴. Certaines adaptations arrivent parfois même à donner plus de sens ou de logique que ce que la VO voulait signifier. Ici réside un des questionnements importants du rapport VO / VF : est-ce qu'une adaptation donnant un sens supplémentaire, en français, n'est pas mieux qu'une traduction sans saveur, quitte à trahir quelque peu l'œuvre de base ? La question est épineuse puisqu'on touche à un objet artistique façonné par une ou plusieurs personnes. Dans le deuxième exemple que nous allons maintenant évoquer, le parti pris par rapport à cette question sera clair : oui, il vaut clairement mieux une adaptation qui donne un sens supplémentaire plutôt qu'une traduction.

La Panthère rose (*The Pink Panther*, 2006) de Shawn Levy est le premier épisode d'une série de deux films qui *reboot* la saga du même nom, initiée en 1963 par Blake Edwards. Le comédien américain Steve Martin reprend le rôle de l'inspecteur Jacques Clouseau initialement tenu par le Britannique Peter Sellers. Comme pour son illustre prédécesseur, Jacques Clouseau étant français, Steve Martin interprète le rôle en donnant un accent français à sa performance. Le reste du casting fait de même : Kevin Kline dans le rôle du commissaire Dreyfus, Jean Reno dans celui de Ponton et Emily Mortimer dans celui de Nicole. Tous usent d'un accent français. Bien évidemment, comme pour l'exemple précédent, quelques mots ou phrases en français sont aussi utilisés pour signifier que les personnages sont bel et bien français. Nous n'allons donc pas revenir dessus.

Ce qui importe ici, c'est la force et le gain de sens que permet d'obtenir la version française. Tout d'abord, la VF est de bonne qualité : le trio que forme Patrick Préjean (qui a l'habitude de doubler Steve Martin), Dominique Collignon-Maurin (qui synchronise Kevin Kline) et Jean Reno (qui se double lui-même) fonctionnent à merveille et permettent de retrouver l'essence de leurs comédiens respectifs (et ce n'est jamais simple de se doubler soi-même dans le cas de Jean Reno). Ce doublage permet d'éviter les écueils que nous avons analysés dans *Le Bonhomme de neige* ou encore *Les Chemins de la liberté*. Grâce à la VF, les personnages français représentés à l'écran parlent bel et bien français et non simplement avec des accents en anglais. Une cohérence est donc retrouvée dans la narration du film.

¹⁴ Nous en verrons quelques-unes plus tard.

Plus que ça, la version doublée en français de *La Panthère rose* fait gagner un sens et une part de logique au film que la version originale n'a pas. Au cours de son enquête sur le meurtrier de l'entraîneur de l'équipe de France de football, l'inspecteur Clouseau est amené à devoir partir aux États-Unis pour suivre Xania (interprétée par la chanteuse Beyoncé), l'amante de la victime. Pour se préparer à partir, il annonce à Ponton qu'il doit suivre des cours. Dans la version originale, Steve Martin - parlant anglais durant tout le film – prend un cours d'accent américain, alors qu'en version française, la voix de Patrick Préjean demande un cours d'anglais. Cette nuance fait toute la différence. La logique instaurée par la VO (l'anglais en langue principale) se limite à un simple cours d'accent. La VF, fonctionnant parfaitement avec les personnages français du film, permet un gain non négligeable : outre l'apprentissage d'un accent, Clouseau va apprendre l'anglais. Le personnage venant des campagnes rurales (ce qui est montré en début de film), il n'a sûrement jamais appris l'anglais. En version française, le personnage devient plus cohérent alors qu'en version originale, le personnage parle déjà anglais, ce qui ne fonctionne pas par rapport à ce qu'il représente (un policier paumé des campagnes). Revenons donc à cette fameuse séquence du cours d'accent / de langue. Les scènes sont, dans les faits, foncièrement les mêmes en VO comme en VF : Clouseau se bat pour prononcer correctement, avec le bon accent, la simple phrase « I would like to buy a hamburger ». La scène fonctionne tout simplement mieux en VF par rapport à tout ce qui a été précédemment instauré dans le film. En VO, le spectateur peut se dire que ce n'est pas trop grave pour Clouseau de ne pas avoir le bon accent puisqu'il parle déjà l'anglais. En VF, la tension est autre. Si Clouseau n'apprend pas l'anglais, sa couverture aux États-Unis ne tiendra pas longtemps.

Cette légère nuance fait toute la différence. Elle se répercute sur une scène un peu plus tard dans le film où l'inspecteur se fait contrôler par la douane américaine au retour de son séjour. Clouseau tente d'expliquer aux douaniers qu'il transporte des hamburgers dans sa poche. Il essaye de le signifier en prononçant le mot « hamburger » avec l'accent américain comme il l'a précédemment appris. La scène évoquée juste avant obtient sa conclusion grâce à cette séquence. En VO, le gag ne fonctionne qu'à moitié puisque pendant tout le reste du film, malgré l'accent français, Clouseau parle parfaitement l'anglais. Pourquoi l'inspecteur n'arriverait-il pas à prononcer « hamburger » alors qu'il maîtrise la langue ? À l'inverse, en VF, le gag fonctionne complètement puisqu'il est logique que Clouseau ait du mal en anglais. Pour qu'un gag fonctionne – même le plus absurde qui soit - il faut une logique. Cette logique, la VO ne l'a pas, au contraire de la VF dans ce cas précis. La version française pourrait donc dans certains

cas donner un sens qui échappe à la version originale. La cohérence n'est pas toujours au rendez-vous, même lorsque l'on use d'un accent.

c. La facilité de l'accent

L'usage de l'accent est souvent une recette utilisée dans le cinéma pour caractériser facilement l'origine géographique d'un personnage. Cette utilisation peut parfois avoir ses limites. L'accent est souvent cliché et pas nécessairement représentatif de ce qu'il évoque. Il peut parfois éreinter les personnes qu'ils représentent. La plupart du temps, les versions françaises tentent d'éviter cet écueil. Cela peut s'expliquer par deux raisons opposées : d'un côté, il y a des accents très compliqués à réitérer sans être ridicules en comparaison avec la VO. Certaines performances incroyables d'acteurs sont difficilement reproductibles. Après tout, il faut être honnête : certains comédiens de doublage n'ont pas la valeur des acteurs qu'ils doublent et vice-versa. D'un autre côté, les accents sont parfois si clichés, voir complètement ratés qu'il vaut mieux écouter une VF où ces sonorités n'ont pas été reproduites. Un exemple dans le monde du jeu vidéo est particulièrement frappant. Dans *Uncharted 4* (Naughty Dog, 2016), alors que le héros que vous incarnez (Nathan Drake) arrive sur l'île de Madagascar, vous pouvez le contrôler et le faire balader au milieu d'une foule d'un marché bondé. Si l'on tend l'oreille, on peut entendre parler certains personnages de ce marché. L'accent utilisé pour les caractériser est alors effroyable. Madagascar étant une île où on parle français, plus que l'accent, c'est le français employé par les gens qui ont doublé cette foule qui est gênant. Le joueur français peut alors préférer une VF qui n'a pas ses grosses carences de voix à une VO qui en rajoute énormément dans le cliché pour un résultat peu convaincant dans la « langue de Molière ».

Comme signifié au début du paragraphe précédent, l'accent est une façon simple de caractériser un personnage étranger. Même le cinéma français en fait souvent l'expérience dans ses films, notamment pour « mimer » nos voisins britanniques, belges ou allemands, le plus souvent dans des comédies. Quand un film américain prend place en France avec des personnages français, ne vaut-il mieux pas privilégier une version française où des comédiens français ont réinterprété vocalement des protagonistes français qu'une version originale où l'acteur américain a mimé un accent qu'aurait le prototype du français ? C'est déjà la question que l'on se posait à travers l'exemple de *La Panthère rose*. On peut à nouveau se confronter à cette problématique avec le film d'animation *Ratatouille* (Brad Bird, 2007). Premièrement, et cela nous amène enfin à parler de ce type de films, les longs-métrages d'animation – comme

toute œuvre destinée aux enfants – sont plus souvent admis en VF. Cela s’explique par le fait qu’en VF comme en VO, des comédiens ont dû doubler des images de synthèse alors que dans un film « classique », un comédien double un autre comédien pour une VF. Deuxièmement, l’action du film se déroulant en France, et plus précisément à Paris, la version française est préférable par rapport à la version originale où les acteurs américains ne font que reproduire l’accent français en parlant anglais. C’est par exemple le cas pour les personnages d’Auguste Gusteau (Brad Garrett en VO et Jean-Pierre Marielle en VF) et Colette Tatou (Janeane Garofalo en VO et la chanteuse Camille en VF). La situation est d’ailleurs totalement différente pour le spectateur francophone dans le cas présent. Écouter une personne qui imite un accent dans une autre langue (la VO du film ici) et entendre une personne qui parle la langue des protagonistes (ce que permet la VF dans *Ratatouille*) sont deux choses totalement opposées. Quand on parle anglais avec un accent français, on entend un accent alors que lorsqu’on parle français, l’accent français ne s’entend pas. Ainsi, dans ce genre de films, c’est comme si la situation inverse se produisait. La VO a ses limites avec ses comédiens étrangers qui miment (en usant de l’accent) ce qu’ils ne pourront jamais faire (parler français). À l’opposé, la VF reproduit fidèlement la langue mise en place par la narration. Une version française préférable à une version originale, c’est assez dur à croire...

d. La perte de croyance du spectateur au récit

Les lacunes d’une version originale peuvent parfois faire la force d’une version française. En effet, pour un spectateur francophone, certains films étrangers peuvent avoir des lacunes qui faussent la compréhension et l’appréciation du film lorsque certains personnages parlent ou ne parlent pas le français.

Le cinéma américain, dominé par l’utilisation de l’anglais pour pouvoir être compréhensible et diffusé tout autour du monde, en est la preuve réelle. Prenons deux cas précis, ayant tous deux pour point commun, la présence d’un acteur amoureux de la francophonie : Joseph Gordon-Levitt. Il est reconnu que cet acteur est adepte du français, il a par exemple repris *La Valse à mille temps* de Jacques Brel durant des concerts. C’est peut-être pour cet amour du français qu’il a été choisi pour interpréter : soit des personnages français (dans le premier cas que nous allons évoquer), soit des francophones (dans le deuxième exemple que nous allons traiter).

Une version originale peut parfois frustrer le spectateur d'un pays précis lorsque le personnage qui est montré représente maladroitement sa nationalité. Un Allemand sera frustré par une VO d'un film qui montre avec maladresse un acteur étranger parler allemand, un Chinois se sentira trahi par la représentation qui est faite de lui dans une VO d'un film étranger, un Français (puisque c'est notre cas) ne comprendra pas pourquoi, en version originale d'un film américain, deux personnages français s'expriment ensemble en anglais.

C'est exactement ce dernier type de cas de figure qui se déroule dans le film américain *The Walk* (2015) de Robert Zemeckis. Dans ce long-métrage, Joseph Gordon-Levitt joue le funambule français Philippe Petit, connu pour avoir traversé, illégalement, en 1974 les deux tours jumelles du World Trade Center sur un fil d'équilibre. Le film retrace cet événement. Des acteurs anglo-saxons et francophones complètent le casting. C'est notamment le cas de Charlotte Le Bon. L'actrice québécoise (ancienne « Miss Météo » sur Canal +) interprète ici Annie Allix, une fidèle collaboratrice de Philippe Petit. Le long-métrage prend d'ailleurs une dimension assez extravagante, en VO, lors de leur rencontre. Alors que le métrage avait fait l'effort de faire parler ses personnages français en français depuis le début du film (ce qui est rare dans un long-métrage américain), Philippe Petit et Annie Hallix se mettent à parler subitement en anglais. Pour justifier cela, le spectateur a le droit à une petite séquence où des touristes américains, venus à Paris (la première partie du film se déroule surtout en France), viennent prendre en photo le couple. Annie leur répond donc en anglais pour leur signifier qu'ils ne font pas un spectacle. Voilà ce que donne la version originale du film, une fois les Américains partis :

- **Philippe Petit** : Wow, I love your English. It sounds so American.
- **Annie Hallix** : T'es un putain de voleur !
- **Philippe Petit** : I think I like better the English.
- **Annie Hallix** : Mais pour qui tu te prends enfoiré ?
- **Philippe Petit** : Yes, I certainly prefer the English.
- **Annie Hallix** : Then listen, juggler. You stole my best audience in weeks. And for what ? Some cheap stunt ?
- **Philippe Petit** : Well, I'm sorry, but people love my high wire.

On peut déjà noter que Philippe Petit ne s'exprime qu'en anglais, au contraire d'Annie, très remontée, qui ne parle qu'en français. C'est parce que Philippe répète trois fois qu'il préfère quand Annie parle anglais que le personnage féminin se met, soudainement, à parler cette langue et sans aucune réelle raison. Écoutons maintenant le même passage mais en version française :

- **Philippe Petit** : Wouah ! J'adore votre accent. On dirait une vraie Américaine.
- **Annie Hallix** : T'es qu'un sale voleur !

- **Philippe Petit** : Je, je crois que je préfère quand vous parlez anglais.
- **Annie Hallix** : Mais pour qui tu te prends enfoiré ?
- **Philippe Petit** : Ah oui, c'est sûr, je préfère l'anglais !
- **Annie Hallix** : Bon, ça va, arrête jongleur ! Tu m'as piqué mon meilleur public depuis des semaines et pourquoi ? Pour tes acrobaties, c'est ça ?
- **Philippe Petit** : Bah, je suis désolé mais les gens adorent ma haute-voltige.

Tout d'abord, il faut noter que le passage avec les Américains en anglais est aussi conservé en VF. Cela montre déjà une première marque d'intelligence de cette version française qui ne tombe pas dans l'outrance en redoublant tous les passages en langue étrangère en français. Du reste, on peut noter que l'amour porté par Philippe Petit (doublé par Donald Reignoux) à la langue anglaise - quand Annie l'utilise - reste présent. Néanmoins, et c'est ici que la valeur du doublage se révèle dans ce film, le personnage de Charlotte Le Bon ne se met pas, tout à coup, à parler en anglais parce que Philippe Petit le veut. Là où, en VO, on pourrait voir une marque de soumission (Annie se met à parler en anglais comme Philippe le veut), la VF montre l'exact opposé. Cela a beaucoup plus de sens. Annie ne va pas se mettre à parler anglais parce qu'une personne qu'elle connaît depuis deux minutes vient de lui demander. Et surtout, Annie ne va pas se mettre à parler l'anglais alors que Philippe et elle peuvent communiquer sans problème en français. La diégèse impose aux personnages de parler français. La version originale va contre ce qu'elle impose. Le conflit qui en découle offre alors aux spectateurs français du film - pour les non-francophones, cela doit être moins frustrant – une impression assez surréaliste, qui sort du film. La croyance en la fiction est alors fortement compromise.

Le plus grand défaut est que la VO est constamment en train de justifier cela tout au long du film. Le spectateur le ressent aussi. Étant donné qu'il fut illogique que Philippe Petit ait parlé avec ses collaborateurs en anglais, le long-métrage de Zemeckis se justifie à chaque fois que son personnage principal se met à parler anglais avec un Français. La justification, rébarbative, semble n'être qu'un prétexte pour masquer le non-sens du long-métrage à faire communiquer les personnages français en anglais. Cette justification - répétée à maintes reprises par Joseph Gordon-Levitt – est la suivante : tout le monde parle anglais dans le film car Philippe Petit a besoin de s'entraîner à parler anglais pour se faire passer pour un Américain. Avec cette justification, la version originale atteint ses limites pour deux raisons. La première est la suivante : malgré « l'apprentissage » de l'anglais, Joseph Gordon-Levitt continue à jouer avec un accent français. Il est donc facilement démasquable par des Américains. La seconde raison est que, finalement, Philippe Petit ne parle quasiment jamais à un protagoniste américain. *In fine*, à quoi lui sert-il d'apprendre l'anglais ? Le seul personnage, prenant la parole avec des Américains, est celui de Jean-Pierre, français habitant à New York (interprété par James Badge

Dale). C'est d'ailleurs Philippe Petit qui pousse Jean-Pierre à parler aux Américains, signe que Petit lui-même n'adressait pas la parole aux New-Yorkais.

Ainsi, pourquoi ne pas privilégier la version française dans un film de ce type ? La VF permet, ici, de remettre de l'ordre dans la logique du récit, des personnages. Elle est assez proche de l'originale puisque Charlotte Le Bon mais aussi Clément Sibony (qui joue Jean-Louis) et César Domboy (interprétant Jean-François), qui incarnent trois personnages principaux du métrage, se doublent eux-mêmes en version française. Surtout, la version française arrive à se tirer avec brio des pièges tendus par la version originale¹⁵. Elle évite avec un tel soin ces moments compliqués qu'il devient difficile de remarquer en VF, les passages où les acteurs parlaient anglais en VO. Le rythme du film s'en trouve ainsi meilleur puisque moins interrompu par les justifications récurrentes de la version originale à vouloir faire parler les personnages en anglais alors que cela est illogique. Un dernier exemple du film peut le prouver, voici la retranscription de la rencontre de Philippe avec Jean-Louis en VF :

- **Jean-Louis** : Dis-moi, tu me laisserais faire quelques photos de toi ?
- **Philippe Petit** : Faut voir. Moi c'est Philippe.
- **Jean-Louis** : Salut ! Jean-Louis.
- **Philippe Petit** : Jean-Louis, tu connais pas New York par hasard ?
- **Jean-Louis** : Si, pourquoi ?
- **Philippe Petit** : Parce que je vais bientôt monter un projet, là-bas !
- **Jean-Louis** : Un projet à New York ?
- **Philippe Petit** : Exactement. Mais mon projet, c'est pas juste un spectacle. Ça va être un coup d'éclat !

Maintenant, voici le passage en VO :

- **Jean-Louis** : Dis-moi, tu me laisserais faire quelques photos de toi ?
- **Philippe Petit** : Faut voir. Moi c'est Philippe.
- **Jean-Louis** : Salut ! Jean-Louis.
- **Philippe Petit** : Jean-Louis, do you speak English, Jean-Louis ?
- **Jean-Louis** : Yes, why ?
- **Philippe Petit** : Because I must practice. I'm going to America.
- **Jean-Louis** : To perform?
- **Philippe Petit** : Exactly. But my performance will not just be a show. It will be a coup.

On peut voir que la VF – qui n'a pas à se justifier d'un usage de langue – va directement vers le sujet du film : New York, ses tours jumelles et le projet fou de Philippe Petit. Au contraire, en VO, le rythme se perd, marqué par la justification de devoir faire parler les protagonistes en anglais alors que le français serait plus logique.

¹⁵ Nous verrons, dans le prochain chapitre, qu'il n'est pas toujours évident d'adapter en VF un film américain où se mêle à la fois l'anglais et le français.

Des versions originales peuvent donc parfois être surprenantes pour des spectateurs francophones comme nous venons de le voir avec *The Walk*. Le public peut ressentir une frustration, frustration qui n'existe plus lorsqu'il regarde le même film en version française. Le doublage permet aux personnages de devenir à nouveau cohérents par rapport à ce qu'ils représentent, c'est d'autant plus vrai dans un film qui retrace la vie d'une personne qui a réellement existé.

Parfois, le long-métrage, lui-même, perd toute crédibilité sans nous avoir forcément présenté un personnage réel. *Looper* (2012) de Rian Johnson est un film de science-fiction qui raconte l'histoire de Joe, dont le métier « *looper* », est de tuer des gens envoyés du futur. La seule règle du métier est de ne jamais hésiter à abattre sa cible. Tout se déroule bien pour Joe jusqu'au jour où la personne envoyée du futur est Joe, lui-même, trente ans plus âgé. Voilà pour le synopsis de ce film de science-fiction qui mélange dystopie, thriller et voyage dans le temps. Le personnage de Joe est donc interprété par deux comédiens : Joseph Gordon-Levitt dans sa version jeune et Bruce Willis dans sa version âgée. En original, Joe tente d'apprendre le français car il a l'intention de partir vivre à Paris. En version française, pour pallier à ce problème, Joe apprend l'italien car il a l'intention d'aller vivre à Florence. La VF aurait pu se retrouver face au fait que dans la suite du long-métrage, la version âgée de Joe se retrouve à Paris pour y vivre sauf que ce n'est pas le cas. Dans les faits, ça aurait dû l'être. Si on lit le scénario de *Looper*¹⁶ écrit par Rian Johnson, il est fait mention de plusieurs scènes se déroulant à Paris, ce qui est plutôt logique par rapport à l'apprentissage du français par Joe. Or, dans le film, ces scènes sont remplacées par des séquences à Shanghai. Cela s'explique par rapport au fait que des investisseurs chinois (DMG Entertainment) ont fourni une aide financière précieuse pour la production du long-métrage mais qu'en contrepartie, ils ont imposé que des séquences se déroulent en Chine pour le marché chinois. Ainsi, la VF et dans le même temps la VO montrent leurs limites par rapport à la logique d'apprentissage de Joe de l'italien (en VF) / du français (en VO). Il est clair qu'il aurait été bizarre que, dans la version française, Joe partît vivre à Paris alors qu'il rêvait de Florence. Ici, dans les deux cas, en VO comme en VF, le rêve de Joe ne se réalise pas.

Malgré tout, le cinéaste américain a gardé l'idée d'un apprentissage du français quitte à ce que ça ne soit pas utile à Joe là où il partira vivre. En début de film, on a donc le droit à une

¹⁶ JOHNSON Rian, « *Looper* », 2009, p. 33-35. Disponible sur : www.rcjohnso.com/Looper/Looper.pdf.

séquence dans un *diner* où Joe parle en français avec la serveuse, Beatrix. Voilà l'échange en VO :

- **Beatrix** : Bonjour Joe !
- **Joe** : Ravi de, de te voir Beatrix.
- **Beatrix** : Oh la la !

Dans ce bref échange, Joseph Gordon-Levitt - qui n'a pas un si bon français que cela – possède un fort accent lorsqu'il tente de parler le français. Lors de sa phrase, il répète deux fois le mot « de » montrant clairement une hésitation et une difficulté à prononcer la phrase d'une traite. Cette hésitation n'existe d'ailleurs pas dans le scénario¹⁷. En effet, même si on peut justifier cette difficulté par le fait que Joe apprenne le français, il est clairement sous-entendu dans le scénario et dans le long-métrage que Joe énonce sa phrase avec une telle facilité que cela impressionne Beatrix qui répond par « Oh la la ! ». Un spectateur américain, anglais, chinois ou encore italien – qui est moins habitué au français - peut largement passer outre cette hésitation et croire en la maîtrise parfaite du français par Joe. Problème, pour un public francophone, cette hésitation et l'accent américain de Joseph Gordon-Levitt ne nous font pas arriver au même stade d'idée que les spectateurs précédemment cités. Au contraire, le public francophone peut se sentir heurter d'entendre un français mal maîtrisé là où tout ce qui est mis en place nous prouve le contraire. Ainsi, comment croire au récit du film (bien que cela soit secondaire) ? La version française du film peut être une solution. En VF, c'est donc l'italien qui a été choisi pour remplacer l'apprentissage du français. Dans la séquence précédemment évoquée, l'italien prend donc place dans les bouches des comédiens de doublage : Alexis Victor pour Joe et Hélène-June Chauvin pour Beatrix. L'impression ressentie n'est donc plus la même. Là où l'on ressentait une hésitation en VO se trouve une certaine fluidité en VF du fait que l'italien n'est pas une langue commune pour nous¹⁸. La version française permet donc de retrouver le sens et la cohérence que voulait donner Rian Johnson à son personnage, là où la version originale nous faisait perdre ces deux facteurs par notre connaissance du français.

Un passage encore plus problématique se trouve à la moitié du film. Toujours dans le *diner*, Joe jeune se retrouve, assis à une table, face à son lui du futur. La version de Joe par Bruce Willis est trente ans plus vieille et a donc complètement parachevé l'apprentissage du français. Là où on pouvait pardonner Joe jeune pour ses lacunes encore présentes en français,

¹⁷ *Ibid.*, p. 14.

¹⁸ Bien évidemment, un spectateur francophone mais aussi habitué à l'italien n'aura pas de réponse à ce problème si la phrase italienne par Alexis Victor est énoncée avec autant de problèmes que celle de Joseph Gordon-Levitt en français.

le Joe âgé devrait n'en avoir aucune. Voici une partie de l'échange qui s'installe en version originale :

- **Joe âgé** : How's the French coming ?
- **Joe jeune** : Good. You gonne tell me I ought to be learning Mandarin ?
- **Joe âgé** : I never regretted learning French. JOU SAIS QU'TU CACHES UN ARME À LES JAMES. (**Joe marque une pause**) No ? Well, you'll get it eventually. Obviously.

Il y a beaucoup d'éléments à analyser dans ce court passage que nous n'avons délibérément pas traduit. On peut tout d'abord constater que nous avons retranscrit en minuscule les passages énoncés en anglais de la VO et en majuscule le passage énoncé en français. La « retranscription phonétique » de ce qui est dit en français peut paraître barbare mais elle traduit bien le sentiment de perte qu'un spectateur français peut ressentir en écoutant ce passage. Nous ne comprenons pas ce que veut dire Bruce Willis ! Pour retrouver la phrase énoncée en français, nous avons dû nous aider du script de Rian Johnson, la prononciation de Bruce Willis étant extrêmement laborieuse.

- **Joe âgé** : Alors, ça avance le français ?
- **Joe jeune** : Bien. Toi aussi, tu vas me demander d'apprendre le mandarin ?
- **Joe âgé** : J'ai jamais regretté d'avoir appris le français. JE SAIS QUE TU CACHES UNE ARME À LES JAMBES. (**Joe marque une pause**) Non ? Un jour, tu comprendras. Apparemment.

On peut observer dans cette traduction qu'un passage évoquant l'apprentissage du mandarin a été ajouté au moment du tournage pour justifier la future destination de Joe. Cette mention était absente du scénario puisque la destination du « *looper* » était alors Paris. La phrase en français (en majuscule) était donc : « Je sais que tu caches une arme à les jambes ». Nous avons réussi à la traduire grâce à la mention « I know you have a gun between your legs.¹⁹ » présente dans le scénario du film. La prononciation laborieuse en français de Bruce Willis pose donc quatre problèmes pour le spectateur francophone. Ces quatre problèmes heurtent la compréhension du film et son déroulement.

- Premièrement, le spectateur français peut se demander ce que dit Joe. L'effet escompté n'a donc pas la même conséquence. Un spectateur étranger, peu habitué au français, comprendra que Joe âgé connaît parfaitement la « langue de Molière » et possède donc une longueur d'avance sur sa version jeune alors qu'un spectateur francophone se demandera ce qu'il s'est vraiment dit. Pour rappel, il nous a quand même fallu retrouver le scénario du film pour comprendre

¹⁹ JOHNSON Rian, *op. cit.*, p. 41.

ce qui a été énoncé. Ce n'est pas négligeable. Ce passage n'est d'ailleurs pas retranscrit en sous-titres lorsque l'on regarde le film sur DVD / Blu-ray.

- Le deuxième problème découle du premier. Une fois que l'on comprend la phrase prononcée par Bruce Willis, on remarque une grossière erreur de syntaxe. « I know you have a gun between your legs. » a été traduit littéralement par « Je sais que tu caches une arme à les jambes. ». Ce n'est pas français de dire « à les jambes ». Une traduction comme « Je sais que tu caches une arme entre les jambes » aurait été plus approprié. Cette erreur peut facilement faire sortir le spectateur du récit.
- Le troisième heurt que cela entraîne réside dans l'évolution du personnage. Le spectateur français face à cette phrase peut se demander si Joe du futur n'a pas régressé en français puisqu'il parle moins bien que sa version jeune. Encore une fois, un spectateur étranger, peu familier du français, ne pourra avoir la subtilité de compréhension nécessaire pour le saisir et pensera que Joe a bel et bien appris le français. C'est d'ailleurs clairement signifié par les indications de jeu du scénario pour cette réplique : « fast in French » qu'on traduit par « rapide en français », ce qui prouve une certaine aisance pour parler dans une autre langue. Le public français serait dans le même cas que le public étranger si la situation était, par exemple, avec de l'allemand. On ne saisirait pas les grossières erreurs.
- Enfin, ces trois premiers problèmes en amènent un beaucoup plus grand pour la scène : l'absence totale de tension. En effet, ce passage où Bruce Willis parle en français est un moment pivot de la séquence. Il permet au spectateur de comprendre que Joe âgé possède une longueur d'avance sur Joe jeune. En effet, à la phrase, « Je sais que tu caches une arme entre tes jambes », Joe jeune ne réagit pas, ce qui montre qu'il ne sait pas ce que son « lui du futur » sait. Plus tard, dans la scène, Joe âgé surprend très rapidement Joe jeune, qui était en train de récupérer son arme. On comprend la réaction rapide de Joe version Bruce Willis grâce à la réplique énoncée en français en début de scène. Pour un spectateur francophone qui ne comprend pas la réplique de Bruce Willis et qui se retrouve sans sous-titres pour la saisir, cette justification est absente de la scène. Pire que ça, la tension insufflait par la longueur d'avance du Joe âgé sur Joe jeune est complètement perdu.

Ces quatre problèmes nous amènent à penser qu'il vaut mieux privilégier la version

française de *Looper* pour mieux comprendre les intentions d'auteur de Rian Johnson. Le passage du français (de la VO) à l'italien (de la VF) n'est pas gênant. Il permet même, au contraire, de retrouver l'essence des personnages du film. L'équivalent du « Je sais que tu caches une arme entre les jambes » en italien fonctionne dans la voix de Patrick Poivey (mythique comédien qui synchronise Bruce Willis) puisque le public français ne connaît pas forcément l'italien. On peut aussi ajouter, à la facilité de la compréhension, que la phrase est cette fois-ci sous-titrée en français comme la langue parlée (l'italien) est étrangère à la nôtre.

Enfin, *Looper* repose sur la ressemblance physique entre Joseph Gordon-Levitt et Bruce Willis. Beaucoup d'heures de maquillage ont été nécessaires pour reproduire les traits de Bruce Willis sur Joseph Gordon-Levitt. En VF, le hasard a fait que Patrick Poivey (qui double quasiment toujours Bruce Willis) et Alexis Victor (qui synchronise parfois Joseph Gordon-Levitt) se retrouvent à doubler ensemble le même personnage à des âges différents. Ces deux comédiens ont un timbre de voix assez similaire. J'en parlais avec Alexis Victor l'an dernier qui disait : « Très souvent, on me dit que j'ai les intonations de Poivey, notamment dans les trucs comiques. Par exemple, sur *Les Gardiens de la Galaxie*, il y a des gens de Disney qui m'ont dit : "C'est incroyable, on dirait Poivey jeune". Je leur ai dit que je ne fais absolument pas exprès.²⁰ ». Nous avons d'ailleurs évoqué à l'époque le film de Rian Johnson. Le comédien en parlait ainsi :

« Je ne sais pas si vous l'avez vu mais je suis très fier d'un travail qu'on a fait ensemble (ndlr, avec Patrick Poivey), un film qui s'appelle *Looper*. [...] Si vous écoutez la VF, vous verrez que je fais exprès de (ndlr, il prend l'intonation de Patrick Poivey) vriller à quelques moments comme ça (ndlr, il reprend son timbre naturel) parce que c'est lui jeune. Si vous écoutez, j'espère que je le fais de manière assez homéopathique et pas trop grossière. Mais j'aime bien, ça me fait marrer²¹ ».

Outre échapper à une incompréhension qui nous sort du récit du film en version originale, la version française de *Looper* a la particularité de compléter la ressemblance physique des acteurs qui jouent le même rôle par une ressemblance vocale qui est cohérente par rapport à l'histoire.

e. Réussir à s'adapter

Comme on vient de le voir à travers *The Walk* puis *Looper*, une bonne adaptation française peut parfois compenser des éléments incohérents du récit en version originale : des

²⁰ BAÏCHOU Simon, *Entretiens avec des comédiens de doublage*, 2017, p. 98.

Entretien sonore complet et écrit disponible sur demande.

²¹ *Ibid.*, p. 99.

personnages français qui se parlent en anglais entre eux, une mauvaise locution en français qui entraîne des non-sens.

L'an dernier, j'émettais l'hypothèse qu'une version française – même si elle s'éloigne de la version originale – serait bonne si elle privilégie l'essence du film adapté et non, sa traduction littérale (parfois les deux peuvent se concilier). Je prenais à titre d'exemple²² le remarquable travail effectué sur la trilogie de Robert Zemeckis : *Retour vers le futur*.

Linda Bruno, malgré quelques problèmes que nous évoquerons plus tard, a réussi à effacer avec quelques subtilités les problèmes en français de Mark Wahlberg qui interprète le personnage de Joshua Peters dans son adaptation de *La Vérité sur Charlie* (*The Truth About Charlie*, 2002) de Jonathan Demme. Au cours d'une séquence, alors qu'il sort de son hôtel parisien, Joshua Peters est arrêté par la commandant Dominique (interprété par Christine Boisson). S'en suit une conversation qui passe du français à l'anglais sans aucune raison en version originale. La version française fait le choix de ne pas jouer sur cet « écart de langue » (ce qui n'est pas plus mal dans le cas présent). Elle rétablit au passage le jeu robotique et heurté de Mark Wahlberg en français. À la question posée par la commandant « J'm'interroge sur la nature de vos rapports avec madame Lambert ? » - qui reste commune en VO comme en VF – l'acteur américain répond : « Malheureusement, nous n'en avons pas ». La version française et son interprète Bruno Choël préfèrent, à cette réponse, une réplique plus fluide telle que « Et bien malheureusement, nous n'en avons pas ».

Une autre preuve, montrant que le travail a bien été effectué sur ce film, est le redoublage complet des passages déjà en français de la version originale. Ainsi, même si la question du commandant est équivalente en VO comme en VF, Christine Boisson (qui se double elle-même) a dû rejouer ses répliques, dans un ton assez similaire à la VO, pour les besoins du doublage. Il en résulte un travail plus propre, plus net et qui évite le piège du changement incessant, au niveau du son, entre passages VF et passages en VO que le doublage aurait pu garder. Cette dernière pratique est souvent utilisée lors des doublages à bas coût.

Le travail d'adaptation, étape ô combien importante du doublage, est plus ou moins bien réalisé avec plus ou moins de finesses selon les films. Pierre Arson, sur *Django Unchained* (Quentin Tarantino, 2012), a notamment évité l'écueil du passage du film à La Nouvelle-Orléans où certains esclaves s'expriment en français. Comme pour *Looper*, un transfert vers

²² BAÏCHOU Simon, *Âge d'or et déclin : la synchronisation en France de la fin des années 1970 à nos jours*, *op. cit.*, p. 21-23.

une autre langue latine a été effectué. Ainsi, les esclaves s'expriment en espagnol en VF. De même, on peut saluer le travail d'Annie Milon (qui double Kerry Washington) et Pierre-François Pistorio (qui synchronise Christoph Waltz) qui assurent certains passages en allemand. Il arrive souvent que les passages dans d'autres langues que celle principale (ici, l'anglais) soient délaissés par faute de temps et d'argent. Cela peut parfois entraîner une gêne sur laquelle nous reviendrons. Dans *Django Unchained*, ce n'est pas le cas. Pierre Arson a d'ailleurs été félicité pour son travail sur le film de Tarantino puisqu'il a reçu en 2014 le prix du meilleur doublage pour un film en prises de vues réelles, décerné par l'Association des Traducteurs Adaptateurs de l'Audiovisuel (ATAA)²³.

Cependant, la logique de transfert en VF d'une langue vers une autre peut parfois avoir ses limites. Prenons le cas du célèbre personnage des Looney Tunes : Pépé le putois. En France, il est italien alors que dans le reste du monde, il est français. Cela peut provoquer des problèmes que la VF ne peut alors plus régler. C'est par exemple le cas dans *Les Looney Tunes passent à l'action* (*Looney Tunes : Back in Action*, 2003) de Joe Dante où Pépé le putois apparaît au pied de la Tour Eiffel à Paris avec un accent italien. Le public français peut se demander pourquoi le personnage apparaît ainsi puisque Pépé le putois est censé être italien. La logique de transfert de la VF atteint alors ses limites.

En effet, et malheureusement pour ses fervents défenseurs, la version française n'a pas toujours des côtés positifs. Il est rare que la VF permette d'accroître la qualité d'un film. C'est bien souvent le contraire. Nous allons d'ailleurs maintenant étudier ses limites ainsi que les côtés positifs de la version originale.

²³ CUYER Clément, « "Django Unchained" décroche le prix du Meilleur doublage », *Allociné* [En ligne], 31/01/2014, disponible sur : http://www.allocine.fr/article/fichearticle_gen_article=18630488.html (consulté le 13/05/2018).

III

Pour une version originale

a. Les « écarts de langue »

Une version française fera toujours face à ce qu'on peut appeler des « écarts de langue ». Ces écarts n'existent pas dans tous les films doublés, mais la majorité en possède. D'une langue à une autre, ils sont bien évidemment variables. Il y a plus de chances d'assister à un « écart de langue » dans un film américain qui se déroule en France que dans un film qui se déroule en Italie pour nous français.

Il ne faut donc pas oublier que la typologie de longs-métrages que nous allons effectuer, ce fait rapport à la langue qui est la nôtre, le français. On peut donc classer les « écarts de langue » en trois catégories de films qui peuvent se cumuler : 1) les films où un personnage apprend le français ; 2) les films où un personnage étranger entre en contact avec un protagoniste français ; 3) les films qui distinguent des accents, des coutumes de langage. Les deux premières catégories ont des frontières assez proches, tandis que la troisième est plus éloignée. Étudions-les dans l'ordre.

Première catégorie d'« écarts de langue » : les films où un personnage apprend le français. *Looper* que nous avons étudié dans un premier temps évitait assez habilement le piège en VF. Malheureusement, c'est un exemple très rare. La majorité des films de ce type se trouvent plutôt de l'autre côté du prisme. Les cas les plus classiques sont les films où un personnage apprend le français en VO alors qu'en VF, il étudie l'espagnol ou l'italien dans une logique de « transferts de langue » que nous avons déjà évoqué (remplacer le français de la VO par une autre langue latine en VF). Le problème étant que, souvent, il reste une trace visuelle de l'apprentissage du français dans le film et que ce qui peut être changé au niveau du vocal ne peut l'être au niveau de l'image. En effet, le doublage image n'existe pas²⁴. Ainsi, le son d'un film peut être trompé par une VF, pas une image. L'image du film, qu'elle soit en VO ou en VF, reste toujours la même sauf censure. Certains doublages, mettant en place une version française où le personnage apprend une autre langue, se font parfois trahir par les images du film.

²⁴ On pourrait citer des cas très particuliers qui pourraient rentrer dans cette catégorie mais leur minorité extrême n'en fait pas une norme. Il arrive que pour des messages écrits (type SMS, mail), il y ait une traduction selon les pays. En 2014, Disney avait eu l'idée pour *Captain America : Le Soldat de l'hiver* d'adapter un plan de son film en fonction des pays. En effet, Steve Rogers (Chris Evans) tient un carnet de notes dans lequel il inscrit tout ce qu'il doit rattraper depuis son coma durant la Seconde Guerre mondiale, soit une cinquantaine d'années d'histoire. Dans la version originale, la liste est donc la suivante : Moon Landing / Berlin Wall / Steve Jobs / Disco / Star Wars – Trek. Pour la version française, la liste devient : France 98 / Louis de Funès / Coluche / Daft Punk / The Fifth Element (Le Cinquième élément).

Un des exemples les plus marquants de ces vingt dernières années est le film *Arrête-moi si tu peux* (*Catch Me If You Can*, 2002) de Steven Spielberg. Dans ce long-métrage, le personnage de Leonardo DiCaprio, Frank Abagnale Jr. - dont on sait que sa mère est française (c'est Nathalie Baye qui la joue) – apprend le français à l'école. Dans la version française du film, il fallait remédier à cela : on ne peut pas laisser Frank apprendre le français alors qu'il le parle dans tout le reste du film en VF. Juliette Vigouroux et Alain Cassard ont donc adapté le français de la VO en espagnol pour la VF, transfert classique. Problème, malgré tous ces efforts et la qualité implacable de cette version française (dirigée par une des plus grandes directrices artistiques du doublage : Jenny Gérard), l'image trahit cette adaptation. Lorsque le personnage de Leonardo DiCaprio se retrouve en classe d'espagnol en VF, la salle de cours est décorée de nombreux drapeaux français. Ce qui est inscrit sur le tableau de la salle l'est d'ailleurs en français. Le spectateur de ce doublage fait alors face à une scène assez surprenante où le personnage apprend l'espagnol alors qu'il est entouré de signes évidents qui laissent présager qu'il apprend normalement le français. La version française ne peut ici faire le poids par rapport à la version originale qui ne trahit pas et ne ment pas aux spectateurs.

La deuxième catégorie des « écarts de langue » est celle des longs-métrages présentant un personnage étranger qui rentrent en contact avec un français. Cela arrive souvent dans les films se déroulant en France. La barrière de la langue peut parfois amener à des incompréhensions, des gags et des situations que seul le respect des « écarts de langue » permet de faire fonctionner. Le doublage possède alors deux choix : soit effectuer un « transfert », soit « trahir » l'écart. Dans la situation où un personnage étranger entre en contact avec un protagoniste en France (sous-entendu français), il est impossible d'opter pour la première solution. On ne va pas se mettre à faire parler un personnage français en italien sous prétexte que comme l'anglais est adapté en français, il faut aussi adapter le français dans une autre langue. Cela serait complètement insensé et absurde. Pour éviter ce non-sens, le doublage privilégie donc la seconde option.

La « trahison » de l'écart joue sur le travestissement de ce qui est réellement dit dans la version originale. Dans mon précédent mémoire, je prenais les exemples de *Rencontres du troisième type*²⁵ (*Close Encounters of the Third Kind*, 1977) de Steven Spielberg et de l'épisode 11 (*Un moment d'égarement*) de la saison 6 des *Sopranos*²⁶ (David Chase, 1999-2007). Dans

²⁵ BAÏCHOU Simon, *Âge d'or et déclin : la synchronisation en France de la fin des années 1970 à nos jours*, *op. cit.*, p. 31.

²⁶ *Ibid.*, p. 29.

le premier cas, Bob Balaban - qui jouait le traducteur du personnage de François Truffaut en VO - devenait un doublon du cinéaste français en VF puisqu'il ne fait que paraphraser les interventions du réalisateur de la Nouvelle Vague. Dans le second cas, Carmela Soprano (jouée par Edie Falco) se retrouvait à ne pas comprendre le français dans un épisode qui se déroule en France (même en VF) alors qu'elle parle le français pour les besoins du doublage dans tout le reste de la série. Ces deux exemples sont loin d'être eseuilés. Nous allons maintenant en développer un autre tout aussi évocateur.

Au cours de *Benjamin Gates et le Livre des secrets (National Treasure : Book of Secrets, Jon Turteltaub, 2007)*, l'aventurier (incarné par Nicolas Cage) doit se rendre à Paris pour résoudre une énigme. Avec son coéquipier Riley Poole (joué par Justin Bartha), ils tentent de prendre en photo l'inscription qui se situe sur une des répliques de la Statue de la Liberté à Paris à l'aide d'un mini-hélicoptère. Des policiers français à vélo (interprétés par Guillaume Gallienne et Scali Delpeyrat) les interrompent alors. Voici la situation de départ de la séquence. Nous allons maintenant comparer les versions originale et française de la séquence en deux temps. Ce qui suit est le déroulé de la première partie de la scène en VO :

- **Policier #1** : Excusez-moi monsieur ! J'peux vous parler un instant.
- **Benjamin Gates** : Excuse me, officer. May I help you ?
- **Policier #1** : Ah, American, eh ? Of course you see no problem in disturbing everyone's pleasant morning with your buzzing there.

Maintenant, voici le même extrait, mais en VF cette fois-ci :

- **Policier #1** : Excusez-moi monsieur ! On peut vous parler un instant.
- **Benjamin Gates** : Excusez-moi, que se passe-t-il ? On n'est pas d'ici, on est américains.
- **Policier #1** : Ah, vous êtes des touristes américains ! Et bien sûr, vous allez me dire que vous trouvez ça normal de venir troubler le repos des riverains avec votre modèle réduit.

On peut déjà apercevoir plusieurs éléments intéressants en comparant ces premières répliques. Premièrement, petit changement mineur, la première intervention en français de Guillaume Gallienne passe de « J'peux vous parler un instant » (en VO) à « On peut vous parler un instant » (en VF). Ce changement de réplique, très étrange, n'impacte pas le reste de la scène. En revanche, ce qui suit devient plus intrigant. En version originale, Benjamin Gates fait comprendre qu'il est américain et, surtout, qu'il ne comprend pas le policier lorsqu'il parle en anglais. Si on traduit sa réplique, cela donnerait « Excusez-moi, officier. Je peux vous aider ? ». La version française, elle, ne peut se contenter de cette traduction directe puisqu'elle a besoin de signifier au public « l'écart de langue » qui n'existe plus comme tout le monde parle français. Voilà pourquoi, le texte de Nicolas Cage (doublé par Dominique Collignon-Maurin) est

beaucoup plus long en VF quand VO. La réplique « Excusez-moi, que se passe-t-il ? On n'est pas d'ici, on est américain. » déborde d'ailleurs sur un moment où il y a un silence en VO (le plan où Benjamin Gates traverse la route pour rejoindre les policiers). Hervé Bellon (le directeur artistique du doublage) et Thomas Murat (l'adaptateur) ont profité de ce plan où Nicolas Cage est de dos (et donc où son visage et sa bouche ne sont plus visible) pour glisser une réplique plus longue permettant de recontextualiser la situation des personnages : un policier français et un aventurier américain et non, un policier et un aventurier qui parlent tous deux français (ce qui est finalement vrai). La première posture est mise en avant, au profit de la seconde, pour la suite de la séquence. À ce propos, le policier rajoute un sens supplémentaire en VF lorsqu'il qualifie les personnages de « touristes américains » au lieu du simple « American » de la VO. Malgré ces efforts, plutôt intelligents pour créer une séquence logique en version française, la VF ne peut que rester en retrait et perdre de la puissance par rapport à une VO qui semble beaucoup moins absurde. Voilà pourquoi c'est cette dernière qui est à privilégier. La deuxième partie de la séquence ne fait que le confirmer. Voici cette deuxième partie en version originale, à partir du moment où Riley amène le texte de la Statue de la Liberté qu'il faut maintenant traduire du français à l'anglais :

- **Riley Poole** : Ben ! I got it, I got it. I hope you read French.
- **Policier #1** : May I ?
- **Benjamin Gates** : Sure, surely.
- **Riley Poole** : He's a cop !
- **Policier #1** : "Across the sea these twins stand determined..."
- **Policier #2** : Resolute.
- **Policier #1** : "Resolute," yeah. "...To preserve what we are looking for. Laboulaye, 1876."
- **Policier #2** : Six !

Maintenant, voici ce que cela donne en version française où la traduction du texte vers l'anglais n'est pas utile puisque tous les personnages parlent français :

- **Riley Poole** : Ben ! Je l'ai ! Ça y est. Mais c'est pas très clair.
- **Policier #1** : Je peux regarder ?
- **Benjamin Gates** : Je vous en prie.
- **Riley Poole** : C'est des flics !
- **Policier #1** : "À travers l'océan, ces deux sœurs jumelles veillent, décidées à préserver..."
- **Policier #2** : C'est pas terrible !
- **Policier #1** : Qu'est-ce que t'en penses ?
- **Policier #2** : Non, c'est pas terrible !
- **Policier #1** : C'est pas de la grande littérature ! "Veillent, décidées à préserver ce que nous voulons". Et c'est signé "Laboulaye, 1876."
- **Policier #2** : C'est ça !

Dans la version originale, le policier interprété par Guillaume Gallienne est clairement en train de traduire ce qui est écrit sur la Statue de la Liberté. C'est d'ailleurs en entendant Riley dire « I hope you read French » - soit « J'espère que tu sais lire le français » - que le policier se propose de traduire l'inscription. En version française, cela en devient presque ridicule puisqu'on sait que tous les personnages comprennent et parlent le français. Dans ce cas-là, le policier offre ses services après que Riley ait dit « Mais c'est pas très clair ». La situation n'est donc pas la même en VO et en VF. Pour la première version, nous avons une traduction français-anglais, tandis que dans le second cas, il n'y a aucune raison pour que le policier prenne le texte et le lise. La version française arrive à limiter les dégâts en adaptant les passages clairement signifiés comme étant les hésitations de traduction du policier. En VF, ces hésitations deviennent des commentaires sur le texte. Le deuxième policier se permet d'ailleurs de signifier que « c'est pas terrible » tandis que le premier ajoute que ce n'est « pas de la grande littérature ». Les deux policiers s'offrent, au passage, une réplique supplémentaire chacun. Enfin, le « Six ! » final venant compléter l'année 1876 (en VO) se transforme en « C'est ça ! » (en VF). La supercherie du doublage est, ainsi, clairement mise en avant à travers une scène de ce type. Même si l'adaptation regorge d'inventivités pour parer à la simple logique de traduction de la VO, la version française s'éloigne beaucoup de ce qu'est vraiment la séquence en originale. La situation devient d'ailleurs très absurde – d'où la très bonne idée de rendre le texte en VF plus drôle grâce aux commentaires inattendus des deux policiers sur le texte de Laboulaye – puisque la scène originale n'a que pour seule fonction la traduction et qu'ici, tout devrait tomber à plat comme tout le monde parle français.

La troisième et dernière catégorie « d'écarts de langue » est celle qui joue sur les accents et les coutumes de langage. Dans de nombreux films, mettant ou non en scène des personnages francophones, les protagonistes sont caractérisés grâce à leurs accents ou leurs différentes façons d'employer certaines expressions en fonction de leurs origines géographiques. La version française a l'habitude de niveler cela en mettant toutes les voix au même niveau, c'est-à-dire sans accent et sans travail sur les mots particuliers. Bien souvent, ce sont les films où les distinctions entre accents sont importantes et présentes tout au long du film qui bénéficient d'une VF avec accents. Mis à part ces cas particuliers, la version française se risque peu à reproduire les accents des films originaux par peur de la comparaison et / ou du ridicule comme nous en avons parlé plus tôt. Deux exemples pour analyser les deux cas de figure les plus courants vont être avancés : le premier est *Une grande année* (*A Good Year*, 2006) de Ridley Scott et le second est *Love Actually* (2003) de Richard Curtis.

Une grande année raconte l'histoire de Max Skinner (joué par l'Australien Russell Crowe), trader à la City de Londres, obligé à un voyage dans le sud de la France pour hériter du vignoble de son oncle dans lequel il passait son enfance. Le long-métrage mélange donc des acteurs anglo-saxons (en plus de Russell Crowe, Abbie Cornish, Albert Finney, Tom Hollander) et un casting français (Marion Cotillard, Didier Bourdon et Valeria Bruni Tadeschi notamment). Comme pour ses comédiens, le long-métrage mélange moments parlés en anglais et d'autres en français avec une dominante pour la première langue énoncée (un peu comme pour *La Vérité sur Charlie* dont nous avons parlé plus tôt). Ainsi, en version originale, on peut distinguer très facilement l'accent « *british* » de Russell Crowe de celui très français de Didier Bourdon lorsque celui-ci parle en anglais. La version française fait perdre toutes ces couleurs. Le pourtant excellent, Philippe Vincent ne peut rien pour rendre le côté britannique de Russell Crowe. De même, Didier Bourdon (qui se double lui-même) n'a pas d'accent lorsqu'il parle français. Du reste, on parlait plus tôt de la difficulté qu'ont certains acteurs français à se doubler eux-mêmes. Ici, c'est clairement le cas avec Didier Bourdon qui ne semble pas au mieux dans chacune des répliques qu'il énonce pour la version française. Pour un film comme celui-ci, la VO est clairement à préférer par rapport à la VF.

Notre deuxième exemple nous emmène de l'autre côté de la Manche. Cette fois-ci – et pour prouver que « l'écart de langue » ne s'applique pas que dans les films qui proposent des personnages français – le rapport VO / VF se fera à travers des personnages qui parlent la même langue. Dans *Love Actually*, long-métrage choral qui tourne autour de l'amour à l'approche du réveillon de Noël, le Premier ministre anglais (joué par l'éternel Hugh Grant) doit, à un moment du film, rencontrer le Président des États-Unis (interprété par Billy Bob Thornton). Tout oppose les deux hommes : leurs engagements politiques, leurs convictions, leurs façons de gouverner et leurs... accents. L'accent des deux personnages permet de caractériser et d'opposer plus fortement ces deux chefs d'État. Du reste, on distingue très facilement les deux personnages grâce à leurs accents : l'accent britannique de Hugh Grant face à celui américain de Billy Bob Thornton. L'accent « *british* » de la majorité des personnages est d'ailleurs l'un des attraits du long-métrage de Richard Curtis. La VF fait perdre ces accents et ce relief qui est donné à la version originale du long-métrage.

À ce propos, la perte d'accents n'est pas la seule faille du film en VF (même si ce doublage a du charme). Comme nous l'avons évoqué au début de cette partie, certaines zones géographiques se distinguent par la façon dont elles utilisent une même langue différemment. Dans la version française de *Love Actually*, les jeux de mots - inhérents aux différents usages de certaines expressions en « anglais britannique » et en « anglais américain » - sont

complètement absents. Ces différences, difficilement adaptables en français puisque purement culturels, sont à la base de la trame consacrée au personnage de Colin (joué par Kris Marshall), humilié par les femmes en Angleterre, célébré par la gent féminine aux États-Unis grâce à son accent et sa façon d'utiliser certains mots typiquement britanniques. Le visionnage du métrage en VF fait clairement perdre une part du film dans ce cas précis.

Tous ces « écarts » représentent bien ce qui fait d'une œuvre quelque chose de difficilement adaptable. C'est d'ailleurs ce que nous allons maintenant voir à travers des productions qu'on pourrait qualifier « d'unique ».

b. Une œuvre unique

Un des arguments majeurs des pro-VO est la valeur unique de l'œuvre. Il est vrai qu'à partir du moment où un long-métrage est doublé, sa présence se multiplie à grande vitesse. Une version française va être réalisée, mais c'est aussi le cas d'une version allemande, italienne, chinoise, etc. Le film devient alors protéiforme. Le plus souvent, la solution de repli se nomme la version originale sous-titrée. Mieux vaut-il lire des sous-titres quitte à perdre un peu de l'image, mais en ayant le jeu des comédiens originaux OU préférer un doublage qui ne ternira pas la lecture de l'image, mais qui travestira le jeu des comédiens à l'écran par la voix ? Nous tenterons, un peu plus loin, d'offrir quelques pistes de réflexion dans cette sempiternelle question.

Pour l'heure, croyons-en l'unicité de l'œuvre en version originale. Il est vrai que, même si des sous-titres différents sont apposés à l'image en fonction des pays, la version originale est, comme son nom l'indique, la plus représentative de ce qui a été fait au tournage. C'est la vision du cinéaste et des personnes qui ont participé à la conception du film sur cedit film : des images au montage en passant par le son et le jeu des comédiens, bien souvent altérés par le doublage.

De nombreuses œuvres perdent de leur sens en étant doublées. Pire que ça, le doublage peut parfois être contre-productif, allant à l'encontre de ce que le film dénonce ou communique. Il existe de nombreux cas de longs-métrages où le doublage a censuré ce qui était évoqué dans le film (*Pickup on South Street* de Samuel Fuller, où le personnage principal fait face à un réseau prosoviétique, en VO, devient un réseau de trafiquants de drogues en VF²⁷) ou a manqué sa cible par maladresse (*La Peau* de Liliana Cavani fonctionnait sur les quiproquos du personnage

²⁷ CORNU Jean-François, « Pourquoi le doublage suscite le trouble », *INA Global* [en ligne], 21/11/2016, disponible sur : <http://www.inaglobal.fr/cinema/article/pourquoi-le-doublage-suscite-le-trouble-9382>.

principal devant traduire de l'anglais en italien. En VF, tout le monde parle français, ce qui annule ces quiproquos et les situations créées²⁸). Ces exemples sont très minoritaires de nos jours où tout le monde peut comprendre, décrypter un film grâce à l'apprentissage de l'anglais ou encore d'internet où des quantités d'informations incalculables circulent.

Néanmoins, il en existe encore sous des formes différentes. C'est maintenant ce que nous allons voir en analysant quelques cas de figure.

La comédie américaine moderne regorge de films qui entrent dans nos exemples. Il est déjà très difficile d'adapter en VF une comédie. La retranscription des « vannes », des situations n'est pas une chose simple à faire. Il faut ensuite ajouter à cela : les références. La comédie anglo-saxonne regorge d'œuvres faisant référence à la « *Pop Culture* ». Une adaptation en VF se doit donc de : 1) les retrouver ; 2) les adapter si elles étaient obscures au public français.

Prenons d'abord un cas de films où les références ne seraient pas retrouvées. Dans *Paul* (2011) de Greg Mottola, deux amis britanniques (interprétés par les excellents Simon Pegg et Nick Frost) se retrouvent embarqués dans une aventure, sur les routes américaines, après avoir fait la connaissance d'un alien s'appelant Paul (Seth Rogen en VO, Philippe Manœuvre en VF). Malgré le très bon travail de la version française, celle-ci ne peut éviter les écueils « d'écarts de langue » (comme pour *Love Actually* : entre l'anglais britannique et celui américain). Plus gênant – le film regorgeant de clins d'œil à différentes œuvres de science-fiction – la VF passe parfois à côté de certaines références. À la fin du film, l'agent Zet (interprété par Jason Bateman, doublé par Bruno Choël) conclut une conversation radiophonique en tirant au pistolet sur celle-ci et en disant « Boring conversation anyway ». Cette réplique est exactement la même qu'Han Solo (joué par Harrison Ford) utilise dans *Star Wars IV : Un nouvel espoir* (George Lucas, 1977), comme l'agent Zet dans *Paul*, Han Solo tire sur une radio pour mettre fin à la conversation. Il ajoute ensuite la réplique : « Boring conversation anyway ». En VF, Francis Lax (mythique comédien de doublage) s'en donne à cœur joie en concluant par « Il manque de conversation ce type-là ». Dans *Paul*, la référence en version française n'a pas suivi puisque Bruno Choël énonce dans la bouche de Jason Bateman : « Quelle conversation chiante » soit une traduction littérale de « Boring conversation anyway ». Si la référence ajoute encore au côté « *Pop Culture* » du film en VO, ce n'est pas le cas pour la VF qui passe à côté de la subtilité de la réplique.

Avec *Paul*, nous avons évoqué le cas d'une adaptation qui passerait à côté d'une

²⁸ *Loc. cit.*

référence. Dans l'exemple qui va suivre, la référence a été trouvée, mais elle a été adaptée en français. Cela amène à nouveau le problème important suivant : faut-il rester fidèle au film ou adapter la VF au public francophone ? Dans l'épisode 17 (*Le Gay pied*) de la saison 14 des *Simpson* (créé par Matt Groening), diffusé en 2003, Philippe Peythieu, célèbre voix française d'Homer Simpson, évoque l'ancien gardien de but de l'équipe de France : Fabien Barthez. En version originale, ce n'est pas du tout le cas. La version française prend donc, ici, clairement plus de libertés dans son adaptation. Un cas plus problématique s'impose à nous dans la comédie d'action *Very Bad Cops* (*The Other Guys*, 2010) d'Adam McKay. J'avais déjà parlé de ce film dans mon précédent mémoire²⁹ en évoquant les références au groupe méconnu TLC du capitaine Mauch (joué par Michael Keaton) transformées en renvoi à Johnny Halliday en VF (Bernard Lanneau double le comédien). La version française de *Very Bad Cops* (adapté par Bob Yangasa et dirigée par Valérie Siclay) regorge de ce type de changement qui fait le charme de cette VF. On sent que l'adaptation tente de coller au public français en adaptant certaines références américaines quasi inconnues des spectateurs français : les billets pour la comédie musicale *Rock of Ages* proposés par le personnage de Steve Coogan en VO se transforme en proposition de tickets pour un concert de Whitney Houston en VF (Constantin Pappas double le comédien britannique). Ces choix d'adaptation montrent parfois leurs limites. En effet, au début du film, un journaliste demande à Christopher Danson (joué par l'ancien catcheur Dwayne Johnson) si la rumeur concernant sa vie amoureuse avec Kim Kardashian est réelle. En VF, Kim Kardashian – alors inconnu en France en 2010 – est remplacée par Paris Hilton. Ce remplacement peut, aujourd'hui, paraître très bizarre puisque Kim Kardashian est devenue une sorte d'icône, beaucoup plus connue que Paris Hilton, de nos jours. La référence américaine qui n'était compréhensible que par très peu de monde en 2010, l'est dorénavant par une grande majorité du public en 2018. À trop vouloir s'écarter de la version originale, une version française peut parfois se perdre.

Une œuvre est unique en version originale car elle est bien souvent terminée. La VO est un objet fini. La VF, et c'est notamment le cas dans les jeux vidéo et les séries, peut parfois donner l'impression d'un produit non fini. Il ne faut pas oublier que le doublage est une industrie à part entière avec, là aussi, des concurrences entre studios, entre comédiens et même entre pays (on fait par exemple des doublages de VF en Espagne où les comédiens sont beaucoup moins payés).

²⁹ BAÏCHOU Simon, *Âge d'or et déclin : la synchronisation en France de la fin des années 1970 à nos jours*, *op. cit.*, p. 30.

Dans cette course effrénée, il en résulte parfois des doublages de piètres qualités. On évoquait le cas des séries télévisées. De nos jours, avec la concurrence d'internet (et les « sous-titrages maison » par des internautes) et celle des chaînes de télévision qui proposent des séries en VOST diffusées 24h après leurs passages aux États-Unis, le doublage manque encore plus de temps. Les séries télévisées sont donc les premières impactées par cette course au doublage.

Il en est de même dans le monde des jeux vidéo où le doublage s'exerce différemment : le plus souvent, un comédien joue, seul, devant un écran, sans images, où il faut suivre une forme d'onde pour coller à la VO. Ainsi, il arrive parfois que l'intonation et le jeu des comédiens ne soient pas cohérents par rapport à ce qu'il se passe à l'écran puisqu'eux-mêmes n'ont pas d'images ou l'histoire du jeu pour les aider à doubler. C'est le cas dans l'adaptation vidéoludique du premier Harry Potter : *Harry Potter à l'école des sorciers* (Electronic Arts, 2001). Outre le fait que la version française du jeu soit incohérente par rapport à celle du film (Harry Potter n'est, par exemple, plus doublé par Kelyan Blanc) ou qu'il n'y est quasiment que des voix d'adultes pour doubler des enfants, certains dialogues vont à contresens de l'histoire. Dans un passage, Benoît Allemane doit énoncer une phrase ainsi : « Tentacula vénéneuse, attention ! Hagrid. ». La fin de phrase signifie donc « signé Hagrid ». Malheureusement, son intonation de voix crée un paradoxe puisque la phrase est prononcée comme ceci : « Tentacula vénéneuse, attention Hagrid ! ». Ici, le sens est tout autre. Nous n'avons plus la signature d'un message par Hagrid, mais un message d'alerte pour Hagrid du type : « Attention quelque chose va t'arriver ». La prononciation du message ne veut plus rien dire puisque celui qui alerte devient alors celui alerté, Hagrid étant doublé par Benoit Allemane !

Néanmoins, il existe, de plus en plus, de doublage « classique », avec images dans le domaine des jeux vidéo. Cela permet aux versions françaises d'être plus précises et d'éviter ces incohérences. Ces cas plus rares sont réservés aux « AAA³⁰ ». Malheureusement, même dans ces types de doublage, il peut rester des problèmes. Prenons en exemple le chef d'œuvre de Naughty Dog (un studio américain de jeux vidéo), *The Last of Us* (2013). La version française, pourtant de bonne qualité, fait face à un problème que même les différentes mises à jour du jeu n'ont jamais réglé : un problème de synchronisme. En effet, la piste VF du jeu se met parfois à se décaler toute seule, nuisant à l'immersion du joueur. Ce n'est pas dû au doublage, mais sûrement au studio Naughty Dog qui a effectué une mauvaise manipulation en apposant la version française du jeu. Cela arrive parfois à la télévision : un doublage remarquablement effectué peut subir un décalage dû au reformatage de certains produits par une chaîne de

³⁰ Les « AAA » ou « Triple A » sont des *blockbusters* vidéoludiques. Ce sont des jeux vidéo à grand budget, l'équivalent des grosses productions hollywoodiennes.

télévision. Nous parlions d'ailleurs de cela l'an dernier avec Xavier Béja (un comédien de doublage) :

« Il peut y avoir des problèmes de synchronisme (ndr, labial) qui ne sont pas toujours le fait des acteurs, mais celui des reports techniques qui sont faits entre la prise de son et le mixage et entre le mixage et l'envoi aux chaînes. Les chaînes reformatent beaucoup les copies et parfois, elles décalent tout de deux images. Vous avez alors un super doublage et à la fin, on se dit "Ils sont pourris ces acteurs français". Non, c'est faux. Ils ont été très bien sauf qu'en fait tout a été décalé³¹ ».

Dans ces cas-là, mieux vaut préférer une version originale qui n'aura pas tous ces problèmes puisque c'est celle la plus vérifiée, celle qui sera ensuite envoyée dans tout le reste du monde et celle à la base de toutes les autres versions.

Pour terminer sur l'aspect « unique » des œuvres en version originale, partons, une fois n'est pas coutume, d'un exemple précis, déjà aperçu un peu plus tôt : *La Vérité sur Charlie* de Jonathan Demme. Quand nous avons évoqué le long-métrage du réalisateur du *Silence des agneaux*, nous avons délibérément omis de signifier que ce film est un *remake* du classique de Stanley Donen : *Charade* (1963), alias « le meilleur film d'Alfred Hitchcock qu'Alfred Hitchcock n'a jamais réalisé³² ». La visée de Jonathan Demme - à travers son *remake* - est de jouer sur le double, son film étant lui-même un double. Pour déployer cette thématique, Jonathan Demme fait référence à d'autres films (en évoquant des figures incontournables de la Nouvelle Vague telles qu'Agnès Varda et Anna Karina qui jouent dans le film, en citant *Tirez sur le pianiste* de François Truffaut). Demme joue aussi sur la pluralité des langues de son film. On parlait plus tôt de la scène où la commandant Dominique arrête Joshua Peters. Cette scène alterne, aléatoirement, des passages parlés en français et en anglais. Ce jeu sur la langue est au cœur du long-métrage, en témoigne la magnifique double-apparition de Charles Aznavour dans le film. Sa version anglaise de *Quand tu m'aimes*, pour clore le film, fait écho à sa version française qui apparaît lors de la première venue de l'acteur-chanteur en début de film. La VF est donc très limitée dans un film tel que celui-ci puisque l'importance est portée au rapport entre anglais et français. La version originale laisse de la place au français, pourquoi faire une version française qui ne laisse plus de place à l'anglais ?

Certains distributeurs français font d'ailleurs le choix fort de ne pas réaliser de version

³¹ BAÏCHOU Simon, *Entretiens avec des comédiens de doublage*, op. cit., p. 59.

Entretien sonore complet et écrit disponible sur demande.

³² SDG, « Charade (1963) », *Decent films* [en ligne], disponible sur : <http://decentfilms.com/reviews/charade> (consulté le 14/05/2018).

française pour quelques longs-métrages. C'est souvent le cas des films qui ne vont attirer qu'un public ciblé « cinémas Art et essai » (où les œuvres sont généralement diffusées en version originale). Ces films bénéficient alors d'une piste en VF seulement à leur sortie en DVD, Blu-ray et VoD (Vidéo à la Demande). C'est ce qui est arrivé pour le film *Her* (2013) de Spike Jonze où la voix suave de Scarlett Johansson en VO est remplacée par celle d'Audrey Fleurot (connu pour *Intouchables* et la série *Engrenages*) en VF. Des cas extrêmes où aucune VF n'est réalisée existent aussi. Le film *American Honey* (2017) d'Andrea Arnold n'a jamais bénéficié d'une version française, même lors de sa sortie en DVD, Blu-ray et VoD. Dans le monde des jeux vidéo, *Grand Theft Auto V* (aussi prénommé *GTA V*), troisième jeu le plus vendu de l'Histoire, a la particularité de n'être qu'en anglais. Il n'y a pas de doublage dans ce jeu qui critique le rêve américain. L'absence totale de VF pour les deux dernières œuvres citées s'explique par le fait qu'une version française, mais aussi allemande, chinoise, arabe, etc. amoindrirait l'impact, le commentaire et la critique émanant de ces créations. Contrairement à *La Vérité sur Charlie*, *American Honey* et *GTA V* vont jusqu'au bout de leurs intentions. Cela passe par l'absence de version étrangère. En somme, on assiste au règne d'une unique et réelle version originale à travers ces deux œuvres.

c. Le spectateur-traducteur

Un des problèmes majeurs de la version française est son adaptation. Il est très rare qu'on loue la qualité d'adaptation d'un doublage. Les mots et les expressions utilisés, dans une œuvre, sont soumis à un contexte social et culturel du pays et de langue que la VF va s'atteler à adapter. Il est donc logique qu'un doublage perde certains éléments qui sont propres à la langue doublée. Voilà pourquoi on adapte plutôt qu'on ne traduit. Le mot « adapter » sous-entend bien la démarche : l'adaptation est destinée à un public. On ne va pas adapter un long-métrage de la même manière en Allemagne, en Chine ou en Italie. C'est la même chose pour des langues communes : la version française n'est pas la même que la version québécoise par exemple.

Pour éviter les écarts, on choisit bien évidemment un adaptateur qui connaît la langue, le pays dans lequel se passe le film. Un adaptateur expert de l'anglais ne va pas adapter un film japonais s'il ne connaît pas le japonais, le Japon et ses coutumes. De même, pour un genre, un adaptateur fan de science-fiction sera plus à même d'adapter un film de science-fiction qu'un adaptateur expert en comédie musicale. Thomas Murat adapte par exemple tous les *Star Wars* depuis *La Menace fantôme* en 1999. Il connaît les langages, les termes techniques propres à la

saga, ce qui lui permet d'adapter les différents épisodes de la série avec cohérence pour les spectateurs français.

Le premier *Star Wars*, du temps où on l'appelait encore *La Guerre des étoiles*, est d'ailleurs un bon exemple d'adaptation (légèrement) raté. Même si, avec le temps, une certaine nostalgie et saveur découlent du doublage du premier *Star Wars* en 1977, on ne peut pas dire qu'Éric Kahane et son adaptation aient été fidèles à George Lucas. Ou bien, elle était trop fidèle. Les exemples de traductions quasi littérales ou adaptées en français ne manquent pas à l'appel. Entre « Han Solo » qui devient « Yan Solo » (plus facile à dire pour un spectateur de l'époque) et « R2-D2 » qui se transforme en « D2-R2 », cette adaptation est restée mythique. Elle pose tout de même problème quant à la pertinence de certains choix qui ont été partiellement réglés dans l'épisode suivant (« Dark Vador » est toujours « Dark Vador » en français en lieu et place de « Darth Vader »).

Ces adaptations placent alors le spectateur dans une position de traducteur. Le spectateur de VF n'est parfois plus passif devant un film (un spectateur l'est-il seulement ?). Avec cet état actif, il se positionne en réel deuxième traducteur du film après l'adaptateur. Il devient alors ce qu'on pourrait qualifier de « spectateur-traducteur ».

Le « spectateur-traducteur » est le spectateur de VF qui va quand même réussir à adapter et comprendre certaines situations restées fidèles à la VO, mais que l'adaptation ne pouvait trop changer. Un court passage de *Creed* (2015) de Ryan Coogler peut faciliter la compréhension de cette idée.

Dans ce film, Rocky (bien évidemment interprété par Sylvester Stallone) fait face à un conflit intergénérationnel quand il rencontre Adonis (joué par Michael B. Jordan), le fils de son ancien rival Apollo Creed. Lors d'une séquence, Rocky donne des conseils pour les entraînements d'Adonis en écrivant des exercices sur une feuille de papier. Le jeune prend alors en photo la feuille de papier avec son portable et s'en va sans récupérer la prise de note. Surpris, Rocky demande à Adonis comment il compte connaître ses exercices sans le bout de papier. Adonis lui répond : « *cloud* ! » (« Grâce au *cloud* ! » en VF). Rocky lève alors la tête vers le ciel et répète le mot « *cloud* ».

Dans cette scène, le jeu de mots fonctionne en anglais : Rocky se demande ce que veut dire « *cloud* » en regardant le ciel puisque « *cloud* » veut dire « nuage ». La version française fait aussi le choix de conserver l'expression « *cloud* ». C'est donc au spectateur, connaissant l'anglais et cette expression maintenant reconnue (le « *cloud* » n'est en fait pas un « nuage »,

mais un espace de conservation de données sur internet), de faire la traduction de la blague en VO comme en VF. Voilà pourquoi, on peut qualifier ce type de spectateur de « spectateur-traducteur ». Un doublage - nécessitant une adaptation - impose ici ses limites puisqu'il se contente de répéter ce qui est dit en version originale. La VO prédomine alors largement sur la VF qui n'est que redite.

Plus problématique que dans *Creed*, le spectateur de VF peut faire face à des situations incongrues qui vont poser problème. C'est notamment le cas dans *Love Actually*. On parlait tout à l'heure du long-métrage de Richard Curtis pour ses problèmes « d'écarts de langue ». Autre conséquence d'un doublage dans un film comme celui-ci : un souci au niveau de la narration.

En effet, un des segments du film se déroule en France. Jamie (joué par Colin Firth) tombe amoureux d'Aurélia, une jeune Portugaise (interprétée par Lucia Moniz) qui s'occupe du ménage dans sa maison de campagne. Lors de leur première rencontre, Jamie tente d'interpeller la jeune femme en français. Ne comprenant pas un mot de français, Jamie s'essaye au portugais.

Premièrement, le jeu de langue ne fonctionne pas en VF. Nous ne pouvons remarquer que Jamie parle en français puisque c'est la langue qu'il utilise tout au long du métrage en version française. J'ai d'ailleurs pendant très longtemps vu le film en VF et ce n'est que lors de mon dernier visionnage du métrage en VO que j'ai pu me rendre compte que le français était utilisé à ce moment du film en original.

Ce problème reflète ce que la VF du film tente de cacher pendant tout le métrage : l'action de cette séquence se déroule en France. Encore une fois, il m'a fallu très longtemps avant que je ne m'aperçoive que ce segment de l'histoire prend lieu dans le sud de la France et à Marseille. La version française du film cherche à minimiser l'aspect « français » du film en axant l'attention sur le côté « portugais » d'Aurélia. À l'inverse, la version originale, bien que jouant aussi sur la langue portugaise, ne cache à aucun moment que l'action de cette partie du film se déroule en France. La compréhension du long-métrage s'en trouve alors totalement altérée. Là où, en VO, nous avons conscience que l'action se déroule en France avec un personnage portugais immigré (en la personne d'Aurélia), la VF est à la limite de nous faire croire que le long-métrage se déroule au Portugal avec des protagonistes portugais. Cette nuance a un fort impact, surtout quand on reconnaît la ville de Marseille en fin de film. Le spectateur VF peut alors se sentir perdu et trahi.

Cet exemple pose donc un problème autre pour le « spectateur-traducteur ». Ce dernier

n'intervient alors plus pour traduire une expression d'une langue à une autre, mais pour traduire une image. En voyant la version française du film, il faut donc remarquer que l'action du segment se déroule dans le Sud de la France, à Marseille, tout en omettant cela, dans le même temps, pour que l'intrigue fonctionne - le personnage anglais de Jamie communiquant en français en VF. La VO prédomine dans ce type de films puisqu'il vient un moment où ce n'est même plus les paroles qu'il faut traduire pour le « spectateur-traducteur », mais les images. L'image n'ayant rien à voir avec le doublage (même si elle sert aux comédiens qui doublent), la VF impose aux spectateurs au lieu de les aider. La VO, par sa valeur originelle et ne souciant pas de ce problème qu'elle n'a pas, prédomine alors facilement.

d. Le passage VO / VF

Si on schématise, la version originale d'un film se composerait d'une seule et unique piste. À l'inverse, une version française se composerait de deux pistes que l'on mixe ensemble : celle où sont les sons (autre que les voix des personnages de la VO) et celle où sont les voix des comédiens français. La deuxième piste complète ainsi la première pour former la piste VF. En France, le travail est d'excellente qualité. Il est très difficile de percevoir la différence de nature entre les deux pistes. On est loin de certains pays comme l'Inde où le doublage superpose la version originale. On entend alors la voix des acteurs originaux et celles des acteurs indiens.

Cependant, il peut arriver qu'on entende cette différence entre VO et VF. C'est notamment le cas des films qui mêlent plusieurs langues. En effet, dans une version française, lorsque se trouvent plusieurs langues à doubler, il est souvent choisi une seule langue principale qui sera adaptée³³. Ainsi, certaines versions françaises ne redoublent parfois pas la version originale lorsqu'une autre langue, dans notre cas, que l'anglais est parlée. Cela pose deux problèmes : 1) une gêne par rapport à ce passage de la VF à la VO (on entend parfois un « souffle » différent entre la VO et la VF) ; 2) une perte de croyance dans le récit (si un personnage principal n'est pas doublé lorsqu'il parle dans une autre langue, on a alors l'impression qu'il a deux voix). Nous allons étudier ces deux problèmes en prenant différents exemples.

Tout d'abord, revenons une dernière fois sur le long-métrage *La Vérité sur Charlie*. Juste avant la scène entre la commandant et Joshua Peters, ce dernier sort de son hôtel en passant

³³ Nous reviendrons plus précisément sur ces films en fin de chapitre.

par la réception. Le réceptionniste (joué par l'acteur français Michel Crémadès) interpelle Joshua en français. Un échange très court s'installe donc en français. En version française, le français reste bien évidemment du français. Seul changement, à la place d'entendre la voix de Mark Wahlberg, nous entendons celle de Bruno Choël (qui le synchronise) pour garder une certaine cohérence.

Ici, le problème ne réside pas dans le texte qui change très peu entre VO et VF pour le comédien américain³⁴, mais dans les petits souffles et la netteté du son qui changent entre les deux pistes. Quand on écoute le film en version originale, le son est net, très fluide et précis. On entend parfaitement le frottement de papier lorsque Joshua récupère la lettre que lui tend le réceptionniste. On peut aussi parfaitement entendre la tasse de thé que bouge le réceptionniste pendant que Joshua lit la lettre. La piste en VO est donc très précise et semble naturelle, les comédiens ayant réellement joués ensemble. Pour la version française de cette scène, Michel Crémadès n'a pas redoublé son personnage. C'est donc la VO du film qui est utilisée. L'ingénieur son, s'occupant du doublage, a donc dû intercaler les répliques prononcées par Bruno Choël à la place de celle de Mark Wahlberg. Cette alternance entre VO et VF offre une piste beaucoup moins riche que la précédente. La tasse de thé est beaucoup moins audible, le frottement de papier ne l'est quasiment plus. Le plus grand obstacle réside dans le fait que l'échange entre les deux acteurs fonctionne nettement moins bien. Michel Crémadès a été enregistré au moment du tournage alors que Bruno Choël l'a été dans un studio de doublage, cela explique le côté beaucoup moins naturel de l'échange. Il ne faut pas oublier que, par essence, un doublage est une voix off qui voudrait ne pas en être une.

Enfin, on entend un léger souffle dû à l'alternance des pistes VO / VF. Ce n'est pas forcément agréable pour le public. À choisir, mieux vaut privilégier une piste nette comme elle l'est en version originale.

Le deuxième problème du passage VO / VF est peut-être le plus grave. On parle depuis le début de personnages qui parlent français, mais tous les films anglo-saxons ne font pas intervenir des personnages français. Ces films ne représentent qu'une minorité par rapport à l'immensité des longs-métrages produits et réalisés chaque année. Pour élargir un peu plus cette analyse, prenons le cas d'un film où l'anglais est la langue principale et une langue, autre que

³⁴ Seul petit changement, Mark Wahlberg dit « Gardez-le s'il vous plait » avec beaucoup de timidité tandis que la réplique équivalente de Bruno Choël, qui parle dans sa langue natale, est « Vous pouvez me le garder ».

le français, est la langue secondaire³⁵. Ce qui peut arriver dans les VF de ce genre de films est fortement problématique. En effet, certains doublages - ne bénéficiant pas de grands moyens - laissent la version originale des films quand la langue secondaire est utilisée. Le public peut alors se sentir perdu et frustré puisque le personnage que l'on suit possédera deux voix : la voix d'un comédien de doublage lorsque l'anglais doit être doublé et sa voix originale quand le personnage parle la langue secondaire. Un exemple concret va éclaircir cette explication.

Blood Diamond (2006) d'Edward Zwick raconte l'histoire de Danny Archer, un mercenaire (joué par Leonardo DiCaprio) et Solomon Vandy, un pêcheur (interprété par Djimon Hounsou) qui vont s'entraider en pleine guerre civile de Sierra Leone en 1999. En original, la langue principale du film est l'anglais tandis que la langue secondaire est le mendé. En version française, la langue principale devient donc le français, mais la langue secondaire reste le mendé, pour pouvoir continuer à jouer sur « l'écart de langue³⁶ ».

L'ouverture du film fait la part belle au mendé. Solomon réveille son fils (interprété par Kagiso Kuypers). Ce dernier est d'ailleurs le seul à avoir une réplique en anglais. En VF, la piste VO de Solomon a donc été conservée tandis que son fils hérite d'une réplique en français prononcé par Victor Naudet. Conserver la voix de l'acteur original, Djimon Hounsou, pose problème en VF. Lorsqu'il se met à parler en français (quand en VO, il parle en anglais), on ne reconnaît plus sa voix. Cela est normal puisque le comédien est alors doublé par Jean-Paul Pitolin. Ainsi, le personnage de Solomon Vandy possède deux voix aux intonations différentes en VF (même si les directeurs de casting cherchent des voix qui se ressemblent) : celle de Djimon Hounsou lorsque le personnage parle en mendé et celle de Jean-Paul Pitolin lorsqu'il parle en français. À l'inverse, en VO, Djimon Hounsou assure lui-même les parties en mendé et en anglais. Le public français peut donc se sentir frustré et trompé d'avoir à faire à deux voix différentes pour le même personnage. Si un scénario se doit d'être crédible et cohérent pour que le spectateur y adhère, la voix d'un personnage se doit aussi de l'être. Ici, repose tout l'avantage qu'a la version originale sur la version française.

La version française peut parfois se retrouver handicapée par ces passages incessants de VO à VF et inversement. Cet handicap, la version originale ne l'a pas. On peut donc comprendre qu'un nombre de spectateurs privilégie plus facilement cette dernière qui, en plus de représenter la voix réelle des acteurs à l'écran, est beaucoup plus cohérente.

³⁵ Nous sommes obligés de conserver un type de films où, au moins, deux langues interviennent en VF sinon il n'y aurait pas ce problème de passage VO / VF (excepté les films musicaux où la VO est parfois conservée pour les passages chantés).

³⁶ Dans le cas présent, la langue secondaire n'étant pas le français, la VF peut conserver « l'écart de langue », à l'inverse de l'exemple évoqué dans *Benjamin Gates et le Livre des secrets* plutôt.

e. La pluralité des langues

Nous venons de voir que de nombreux cas de longs-métrages peuvent altérer la version française. C'est notamment le cas des films qui mélangent deux langues. Si le problème d'adaptation est déjà important dans ce type d'œuvre, il l'est d'autant plus dans celles qui font cohabiter plus de deux langues.

Deux exemples frappants vont nous permettre d'aborder ce dernier point : tout d'abord *Babel* d'Alejandro González Iñárritu puis *Inglourious Basterds* de Quentin Tarantino. Le premier film a l'avantage de ne pas faire intervenir le français dans sa version originale tandis que le second use de la langue Molière dans sa version originale, ce qui ne facilite pas non plus le travail d'adaptation.

Babel, troisième long-métrage de son réalisateur, a la particularité de se reposer sur quatre langues durant l'entièreté de son récit choral : l'anglais, l'arabe, l'espagnol et le japonais. Contrairement à certains films précédemment évoqués, ces quatre langues sont toutes aussi importantes les unes que les autres. Il ne se distingue pas clairement une langue majeure et une langue mineure comme c'était le cas dans *Blood Diamond* par exemple.

Ainsi, l'adaptation française est obligée de faire un choix assez lourd de conséquences : privilégier une langue par rapport à une autre. Ce choix est par essence contraire au propos du long-métrage qui, comme son titre l'indique³⁷, fonctionne sur la pluralité des dialectes au cœur de l'intrigue. Cependant, ce choix fut-il seulement un réel choix ? En effet, on ne peut pas non plus reprocher aux adaptateurs du film de ne pas avoir traduit l'ensemble de l'œuvre. Quitte à dénaturer l'œuvre, autant le faire le moins possible. Voilà pourquoi, une seule langue est seulement doublée en français. Tous les autres passages conservent la version originale du film.

Bien évidemment, quand un tel cas se produit, la langue prioritairement doublée est souvent l'anglais. On pourrait avancer que c'est parce que le film est américain avec des stars hollywoodiennes. On se tromperait pour la première hypothèse et l'on aurait partiellement raison pour la seconde. En effet, *Babel* n'est pas seulement un film américain, c'est aussi une

³⁷ « Babel » fait bien évidemment référence à la « Tour de Babel » qui, dans la Bible, est un projet de tour envisagé par les Hommes - au moment où ils communiquaient tous la même langue - permettant d'atteindre les cieux. Dieu, ne voulant pas être atteint dans le ciel, brouilla leur langue commune pour interrompre leur facile communication dans la construction de cette tour. Cela mis finalement en place le procédé de langues plurielles. Si Iñárritu prend pour titre une telle symbolique dans son film choral, c'est bien qu'il a voulu évoquer ces problèmes de communication inhérents aux langues, aux différentes cultures à travers le monde.

coproduction mexicaine et française. Le premier argument ne tient donc pas. À première vue, le second non plus. En effet, outre Brad Pitt et Cate Blanchett (qui, bien qu'elle soit Australienne, est une star hollywoodienne), le Mexicain Gael Garcia Bernal, la Japonaise Rinko Kikuchi et le Marocain Driss Roukhe ont tout autant des rôles d'envergure. Néanmoins, on peut relativiser la présence de ces acteurs étrangers (Gael Garcia Bernal n'était pas encore aussi connu que maintenant) par rapport aux deux stars anglo-saxonnes. Rinko Kikuchi, Driss Roukhe ont beau être des personnalités connues dans leurs pays, ils ne bénéficient pas de la cote de popularité de Cate Blanchett et Brad Pitt au niveau mondial. On peut donc avancer le fait que : si le film privilégie la langue anglaise doublée en français au profit des autres, c'est parce que c'est celle que le spectateur a le plus coutume d'entendre traduite à travers des acteurs connus comme Brad Pitt et Cate Blanchett. Il est plus à même de se projeter dans les différentes vedettes qu'il connaît bien que dans un acteur mexicain ou japonais. Le public est aussi plus habitué à voir Brad Pitt doublé en français (essentiellement par Jean-Pierre Michaël) que Gael Garcia Bernal et serait donc plus à même à exprimer un mécontentement si c'était l'acteur mexicain qui était doublé en français et non l'acteur américain. L'anglais est ainsi la langue la plus à même d'être doublée auprès des différents acteurs du doublage.

Autre facteur permettant de comprendre le choix de l'anglais : sa facilité pour le synchronisme labial. L'anglais étant une langue proche du français (même culturellement), elle est plus facile à adapter que l'arabe ou le japonais. Une œuvre en anglais ne nécessite pas du même travail d'adaptation qu'un film asiatique. C'est d'ailleurs beaucoup plus difficile de doubler un film asiatique par rapport à ces différences de cultures et de problèmes de labiale que cela entraînerait. Cette justification ne vaut, bien évidemment, pas pour l'espagnol qui se rapproche encore plus du français. Voilà pourquoi la première hypothèse (l'habitude de voir des films anglais avec des stars doublées) est à privilégier dans le choix de prendre l'anglais de *Babel* comme langue majeure du long-métrage.

Pour une œuvre comme celle d'Inárritu, il est donc impossible de l'apprécier à sa juste valeur autrement qu'en VO. La VF éreintant déjà le principe sur lequel le long-métrage est construit, le doublage sera toujours, malgré sa bonne qualité, à éviter.

Le deuxième film que nous allons maintenant évoquer entre dans la même catégorie que le premier, à savoir une abondance de langues utilisées. Pourtant, là où *Babel* n'utilisait pas le français, *Inglourious Basterds* en fait une de ses langues principales. Cet exemple va donc nous permettre d'étudier un cas complètement inverse par rapport à celui mis en place dans le long-métrage d'Inárritu.

Quentin Tarantino place l'intrigue d'*Inglourious Basterds* dans la France de Vichy durant la Seconde Guerre mondiale. Les protagonistes du film sont donc d'origines multiples : allemands, français, anglais, américains. Ainsi, le cinéaste américain joue sur les différentes langues qui inondent son film (à travers ses personnages) : l'anglais, le français, l'allemand et même l'italien. Aussi, Quentin Tarantino commet délibérément deux fautes d'orthographe dès le titre de son film. « *Inglourious Basterds* » devrait s'orthographier « *Inglorious Bastards* ». Cela permet de rendre présent, dès le titre, le jeu sur les accents qui est au cœur de l'œuvre. « *Inglourious* » faisant tout de suite écho à l'accent français. Tout comme Iñárritu, Quentin Tarantino montre donc l'importance de cette pluralité des langues et, plus précisément, des accents à travers ces deux fautes d'orthographe.

La version française tronque immédiatement ce jeu sur les langues pour deux raisons. La première découle de ce que nous venons d'évoquer. Même si les personnages sont reconnaissables grâce à des accents reproduits en version française, tous les protagonistes parlent français. Les allemands, les anglais, les américains, tous parlent français. Cela provoque le deuxième problème. Si l'ensemble des protagonistes parlent la « langue de Molière », le français devient la langue majeure du film, là où le long-métrage de Tarantino, en version originale, en fait seulement une langue parmi les autres. Cela pose problème puisque la version française va à l'encontre de ce que met en place la version originale. On ne peut donc pas regarder / entendre une œuvre doublée si elle ne respecte pas l'œuvre originale. Dans ce cas présent, la VF va donner un autre sens au film. Ce discours n'est peut-être pas contraire au film, mais il est gênant pour le spectateur à qui on travestit le sens du métrage.

La compréhension (pour tous les publics), au profit du propos (la multiplicité des langues), est souvent le choix malheureux, mais obligatoire que doit opérer le doublage. Rappelons que le but de la synchronisation est de retranscrire le plus fidèlement possible, dans une autre langue, un film étranger. Cette retranscription peut parfois se heurter à des cas particuliers - comme ceux de *Babel* et *Inglourious Basterds* - qui nous font préférer la version originale.

Cependant, la dichotomie VO / VF ne peut pas se limiter qu'à un simple affrontement comme nous l'avons auparavant vu. On ne peut déceler aussi facilement que tel ou tel film est mieux à voir en version française qu'en version originale. Des spectateurs feront la différence entre un *blockbuster* – qu'on peut se permettre de voir en français – et un film d'auteur – que l'on se doit de voir en original. D'autres ne feront pas cette distinction. Que faire aussi des films qui flirtent avec ces deux types d'œuvres souvent opposés ? *Inglourious Basterds* fait d'ailleurs

partie de ce cas. Nous ne l'avons pas signifié, mais malgré le choix opéré par le doublage du long-métrage, de réels efforts ont été faits pour offrir une belle version française aux spectateurs. Les acteurs français (Mélanie Laurent, Denis Ménochet entre autres) se doublent eux-mêmes en français, mais c'est aussi le cas de certains acteurs étrangers (Christoph Waltz, Diane Kruger, Daniel Brühl). Comme quoi, même dans une œuvre où la version originale semble prédominante, le rapport entre version française et originale est constamment à remettre en question. C'est d'ailleurs ce type de cas difficile à aborder que nous allons maintenant étudier. La relation VO / VF dans la réception du public sera aussi au cœur de notre fin d'étude.

IV

Pour une remise en question

a. Des cas particuliers

Depuis le début de notre analyse, nous avons étudié des cas que l'on pourrait qualifier « d'évidents ». Il existe, néanmoins, des longs-métrages que l'on classerait à première vue dans une catégorie de type de films (VO ou VF), mais qui, finalement, se révèlent plus compliqués à étudier. Voilà donc le moment d'en parler.

Le premier type d'exemples que nous pouvons évoquer est celui du film où un personnage francophone est interprété par un étranger (c'était par exemple le cas de *The Walk*). Fréquemment, ces œuvres se sentent obligées de faire parler (seulement quelques mots) le personnage en français. De la qualité des acteurs à jouer dans une autre langue que la leur au texte en français, le résultat est bien souvent fluctuant.

Le Crime de l'Orient-Express de et avec Kenneth Branagh, sorti en 2017, en est un exemple frappant. Dans son adaptation de l'œuvre d'Agatha Christie, l'acteur / réalisateur britannique incarne le célèbre enquêteur belge : Hercule Poirot. L'étude du long-métrage pose questions pour deux raisons. D'un côté, Kenneth Branagh fait un bel effort pour parler en français avec le moins d'accent possible, mais d'un autre côté, le français est très vite délaissé au profit d'une langue plus universelle qu'est l'anglais.

Là le cas de *The Walk* – à peu près similaire – était facilement tranché, celui du *Crime de l'Orient-Express* est plus complexe puisqu'il nous laisse sur notre faim. En effet, Kenneth Branagh s'exprime en français avec beaucoup plus d'aisance que Joseph Gordon-Levitt. Un spectateur français se sent donc moins heurté par le parler du personnage que dans le long-métrage de Robert Zemeckis précédemment évoqué. Ainsi, il est dommageable que Kenneth Branagh ne poursuive pas – pour des raisons bien évidemment économiques - dans l'optique de faire parler français son personnage principal. Il aurait alors été évident de regarder le film en version originale.

On pourrait donc préférer la version doublée du film, d'autant plus que certains passages en français dans la version originale sont parfois très mal écrits... Mais là encore, cela va à l'encontre du long-métrage qui met en scène, outre le Belge Hercule Poirot, des personnages russe, allemand, américain, espagnol, cubain. Ces protagonistes parlent bien évidemment en français dans la VF du film... Le choix VO / VF peut donc parfois se révéler extrêmement compliqué.

Le deuxième type de film est celui où un acteur étranger parle un mauvais français, mais que, dans le même temps, les autres personnages, qui l'entourent, trouvent cela bon ou normal. Ces cas sont très gênants pour les spectateurs francophones. Ils le seraient aussi pour des Allemands si un personnage étranger parlait avec un effroyable allemand, mais qu'on lui disait qu'il est bon ou que l'on trouvait cela normal. Ce genre de long-métrage repose sur le fait que la majorité des spectateurs ne connaissent pas les accents et les langues. Ainsi, quand un acteur anglo-saxon va parler français, un Espagnol, un Chinois, un Australien ne reconnaîtront jamais que l'acteur anglo-saxon ne s'exprime pas bien en français (sauf si ces spectateurs connaissent la langue). Deux exemples, encore une fois problématiques, vont nous aiguiller sur ce rapport VO / VF. Le premier cas portera sur *Alliés* (2016) de Robert Zemeckis et le second sur *Dunkerque* (2017) de Christopher Nolan.

À croire que Brad Pitt veut semer le trouble dans le doublage ! Après *Inglourious Basterds* et *Babel*, l'acteur américain joue encore une fois dans un film que l'on va dorénavant évoquer : *Alliés*. Si dans les deux premiers exemples, le comédien américain n'était pas à blâmer, son interprétation de l'espion canadien Max Vatan laisse beaucoup plus à désirer...

Le postulat de départ du long-métrage est simple : un espion canadien (Brad Pitt donc) et une espionne française (interprétée par Marion Cotillard) doivent faire équipe pour assassiner l'ambassadeur allemand à Casablanca en 1942. Le pays dans lequel se déroule l'intrigue a son importance puisque le Maroc est une contrée francophone (appartenant encore à la France à cette époque). Ainsi, durant la première partie du film qui se déroule à Casablanca, de nombreux personnages français participent à l'intrigue.

C'est notamment le cas lors d'une séquence de banquet qui se situe en début de métrage. Max Vatan croise le regard de son homologue française, Marianne Beauséjour, et se rapproche d'elle et des amis qui l'entourent. La Française présente Max en tant que Maurice, son mari. C'est ici que l'attrait du film en version originale serait intéressant. En effet, Max le Canadien, devant se faire passer pour un francophone, devrait effacer son accent et parler un remarquable français pour faire illusion. La VF nivellerait cela en faisant parler français tous les personnages, même les protagonistes non francophones. Rappelons que le film se déroule durant la Seconde Guerre mondiale et qu'il est donc question de faux-semblant entre espions. Pour faire illusion, il faut donc la créer, réussir à masquer ses faiblesses et se faire passer pour quelqu'un d'autre. Or, dans la version originale, l'illusion ne fonctionne qu'une fraction de seconde pour un spectateur francophone... Comment adhérer aux discours des amis de Marianne qui pensent sincèrement que Max / Maurice est le mari de celle-ci, si nous (spectateurs francophones) n'y croyons pas à cause de son français très haché, quasi robotique et peu à l'aise. Si cela c'était

passé dans la réalité, la couverture de l'espion canadien serait vite apparue aux yeux de tout le monde. Malheureusement, le film agit comme si ça ne l'était pas. Le spectateur francophone (puisque pour les autres, l'illusion peut faire effet) se retrouve donc complètement sorti de l'intrigue comme il ne peut plus croire en ce qui se déroule sous ses yeux.

Voyons maintenant comment cela se passe en version française. Comme nous l'avons précédemment dit, la version française nivelle le film puisque tout le monde se met à parler français. Il faut rappeler que la seconde partie du long-métrage de Zemeckis se déroule en Angleterre et il n'y aurait donc aucune raison que les personnages s'expriment en français. Ainsi, la VF pose toute autant de problèmes que la VO. Il faut néanmoins noter la façon dont le doublage, mené par Béatrice Delfe, a réussi à se sortir des pièges du début de film. Pour la même séquence du banquet, le parti pris de la version française est de reprendre le côté québécois de Max Vatan. Dans la VO, Max vient aussi du Québec, mais Brad Pitt ne parvient pas à prendre l'accent suffisamment bien pour y croire. À l'inverse, en VF, Jean-Pierre Michaël arrive à mieux retranscrire ce que l'acteur américain tentait de faire au moment du tournage. Ainsi, cette séquence - où Max devient Maurice - fonctionne mieux en VF puisqu'elle devient plus fluide et logique. Cette question de fluidité – qui permet l'illusion – s'en ressent même au niveau du texte des deux versions. Si la VF conserve la piste VO des autres personnages (dont celui de Marion Cotillard) pour répondre à Jean-Pierre Michaël, elle se permet de souligner quelques répliques émises par Brad Pitt pour les rendre plus crédibles. C'est notamment le cas lorsque Max / Vatan récupère une flûte de champagne. En VO - après avoir dit « Que des bonnes choses j'espère ! » - Brad Pitt prononce un timide « merci » quasi inaudible. En VF, l'enchaînement de cette phrase avec le remerciement devient plus limpide. Surtout, le « merci » devient enfin audible, logique au vu de la séquence. Ici, réside encore un problème dans ce rapport compliqué entre VO et VF : faut-il qu'une version doublée rattrape les erreurs d'une version originale ou se doit-elle de rester conforme à l'œuvre synchronisée ?

Dunkерque de Christopher Nolan – encore un film se déroulant durant la Seconde Guerre mondiale – est peut-être le film qui cristallise le plus ce rapport complexe que nous évoquons. Le long-métrage de Christopher Nolan raconte l'évacuation de soldats britanniques sur les plages dunkerquoises. On appela cela l'Opération Dynamo.

Dunkерque a tout du film à voir absolument en version originale : un film d'auteur, des acteurs britanniques avec l'accent qui leur est propre, un contexte historique où le risque de parler français est présent et une ville française où vont devoir cohabiter anglais et français. *Dunkерque* ne devrait donc pas être vu en VF. L'ouverture du film le montre très rapidement lorsque Tommy (joué par Fionn Whitehead) se fait assaillir par des tirs français et qu'il annonce

(en français avec un fort accent anglais) aux tireurs qu'il est britannique. Un soldat français lui dit alors avec dédain : « Allez anglais ! Bon voyage ! ». Cela ne fonctionne pas en VF puisque tous les personnages parlent français sans accent anglais. Ainsi, comment fait-on pour distinguer les personnages français et anglais (au niveau vocal du moins) ? La réponse est simple, la version française ne le peut pas. Elle aurait pu, mais cela aura sans doute été au sacrifice d'accents mal interprétés et peu naturels.

La VF serait donc désuète dans le film. C'est le cas pendant la majeure partie de l'œuvre de Nolan. Cependant, une séquence en fin de métrage rebat toutes les cartes et donne un sens inexistant à un personnage du film sans que cela soit voulu par le cinéaste. Comme la VF qui peut apporter ou retirer du sens, c'est la VO qui, curieusement, ajoute un sens et donc une mauvaise compréhension aux spectateurs francophones. Vers la fin du film, Tommy se retrouve pris aux pièges avec d'autres soldats britanniques des « Argyll and Sutherland Highlanders » ainsi que Gibson (joué par Aneurin Barnard) dans un bateau qui commence à couler. Tommy a rencontré le très silencieux Gibson, au tout début du film, près du cadavre d'un soldat anglais sur la plage. À ce moment de l'intrigue, les deux personnages ont donc passé beaucoup de temps ensemble sans jamais avoir l'occasion de se parler. Revenons à la séquence analysée. Le bateau coule sous les tirs allemands, un soldat doit alors se sacrifier pour sortir du bateau et pouvoir lâcher du lest. Personne ne veut sortir. Alex (interprété par Harry Styles) – qui mène le groupe des « Argyll and Sutherland Highlanders » - annonce qu'il n'y a qu'une personne qui doit se sacrifier : Gibson. Il ajoute même que c'est un espion allemand, d'où son mutisme. Le ton et la tension montent. Tommy prend la défense de Gibson. Alex argumente en disant qu'il ne parle jamais et que s'il se met à parler, ça sera avec un accent allemand. Tommy demande alors à son « ami » de montrer qu'il est bien anglais. Pour le faire parler, Alex pointe son arme sur Gibson. Ce dernier finit par répondre : « Français, je suis français ». C'est ici que la VO prend une tournure inattendue lorsqu'un spectateur français regarde le film. En effet, la phrase « Français, je suis français » est prononcée avec un fort accent étranger par Gibson. Cela pose un grave problème puisque le spectateur francophone, ne reconnaissant pas une « prononciation française », peut toujours se demander si Gibson n'est pas un espion allemand puisqu'Alex l'a supposé un peu plus tôt. Or, ce que voulait montrer Nolan, c'est bien que Gibson est un déserteur français. Dommage que sur une réplique aussi courte et capitale que « Français, je suis français », Aneurin Barnard (l'acteur britannique qui incarne Gibson) joue avec un accent gallois très prononcé... Personnellement, je me rappelle avoir eu une sensation de doute et de perte de croyance en ce que disait Gibson lors de mon visionnage du film en salle alors que ce n'était pas du tout ce que recherchait Christopher Nolan !

La version française de *Dunkerque* permet d'enlever tous les doutes que la séquence en VO pouvait provoquer à un spectateur francophone. Charles Pestel (qui double Gibson) joue cette réplique sans aucun accent allemand. La version française permet ainsi de régler une mésinterprétation importante que provoquait la version originale. Le problème est que cela se fait au prix de la réalité historique dans laquelle se place le long-métrage...

Le troisième cas que nous allons maintenant étudier est celui dû aux changements de voix. À première vue, on pourrait croire que cela ne s'applique qu'au doublage : Damien Witecka qui laisse place à Damien Ferrette pour doubler Leonardo DiCaprio par exemple. On va cependant voir que même des œuvres originales peuvent être atteintes par ce problème. Cela joue, encore une fois, sur la cohérence d'une production et donc sa bonne appropriation par les spectateurs.

Prenons le jeu vidéo *InFAMOUS* du studio Sucker Punch. Dans la première aventure de Cole MacGrath, Jason Cottle se charge du doublage du protagoniste principal. Cependant, dans sa seconde aventure, Cole MacGrath n'est plus doublé dans sa version originale par Jason Cottle, mais par Eric Ladin. La raison de ce changement est simple. Le studio Sucker Punch voulait quelqu'un qui pouvait aussi jouer physiquement le rôle en *motion capture*, ce que ne pouvait pas faire Jason Cottle. En France, c'est l'excellent Guillaume Orsat qui s'est chargé de doubler Cole MacGrath en français dans le premier et le second épisode. L'avantage de la VF de ce jeu c'est qu'elle permet une cohérence, une certaine logique entre les deux épisodes de la série, là où la VO opère un changement de voix du protagoniste principal.

Néanmoins, ces problèmes de changements de voix sont le plus souvent attachés au doublage. Un acteur ne peut changer sa voix. Il peut, par contre, se voir attitrer plusieurs comédiens de doublage différents dans un même pays. C'est ce que nous disions tout à l'heure à propos de Leonardo DiCaprio. Même si cela peut poser problème (on peut s'attacher à la voix d'un comédien de doublage sur le visage d'un acteur étranger), les studios tentent toujours de garder une certaine cohérence. Quand Jacques Martial est sélectionné pour doubler Samuel L. Jackson dans *Star Wars* alors qu'il n'est pas la voix habituelle de l'acteur américain³⁸, le comédien français double le personnage de Mace Windu dans les trois épisodes dans lesquels il apparaît. Malheureusement, ce n'est pas toujours le cas. En effet, il arrive parfois qu'au sein d'une saga un personnage change de voix. J'avais déjà évoqué le cas du jeu vidéo *Uncharted 2* où au sein même d'un épisode plusieurs voix se succédaient pour des mêmes personnages³⁹.

³⁸ C'est Thierry Desroses qui double habituellement Samuel L. Jackson. Il l'a doublé dans plus de cinquante films.

³⁹ BAÏCHOU Simon, *op. cit.*, p. 50.

Prenons un cas plus classique : un changement de voix entre deux épisodes d'une saga. C'est ce qui est arrivé à Chris Evans qui interprète le super-héros Captain America. Maël Davan-Soulas a doublé le personnage dans ses premières aventures (*Captain America : First Avenger* en 2011) puis dans le rassemblement de héros Marvel *Avengers* (2012). Problème, Maël Davan-Soulas est ensuite allé travailler au Québec. Disney – qui produit les films – a donc dû trouver une nouvelle voix française au personnage. C'est donc Alexandre Gillet qui double Chris Evans depuis sept films où « le Captain » est présent. Encore une fois, ces changements de voix sont embêtants dans une saga qui ne cesse de vouloir être cohérente et logique dans ses différents épisodes.

On parlait tout à l'heure de Samuel L. Jackson et, dans le paragraphe précédent, de Captain America. À la croisée des deux, on pourrait retrouver la critique *Team America, police du monde* (2004), réalisé par l'irrévérencieux Trey Parker. Dans ce long-métrage, mis en scène avec des marionnettes, Trey Parker et ses comparses Matt Stone et Pam Brady (le trio derrière la série *South Park*) critiquent la politique extérieure américaine. Comme tout le monde en prend pour son grade, le cinéma - et plus précisément - certains acteurs américains sont aussi épinglés. En VO, Trey Parker, Matt Stone, Maurice LaMarche et Fred Tatasciore se chargent donc de doubler les marionnettes, entre autres, de Matt Damon, Tim Robbins, George Clooney, Sean Penn, Alec Baldwin et Samuel L. Jackson. Comme les acteurs cités sont critiqués et parodiés dans le film, ils n'allaient pas se doubler eux-mêmes en version originale. De cela, le doublage français en tire une force puisque la plupart des comédiens de doublage habituels des acteurs américains sont venus sur la synchronisation du film. On retrouve donc Emmanuel Jacomy qui a doublé Alec Baldwin à cinq reprises, Emmanuel Karsen la mythique voix de Sean Penn en français ou encore Béatrice Delfé qui a prêté sa voix à Susan Sarandon dans une trentaine de films. Pour les coutumiers du doublage français, regarder la version doublée de *Team America* permet de garder une cohérence que la version originale du film n'a pas. Cela pose néanmoins problème : en choisissant cette option, la VF ne respecte pas les choix de la VO, beaucoup plus parodique. Par exemple, c'est un homme, Trey Parker lui-même, qui double la marionnette d'Helen Hunt alors qu'en version française, c'est une femme, Josiane Pinson (qui double habituellement la comédienne) qui s'en charge.

Ces différents types de films remettent donc en question ce rapport duel (VO / VF) dont nous parlons depuis le début de l'analyse. Au point de se demander s'il y a véritablement un affrontement entre version originale et française, il n'y a plus qu'un pas aisément franchissable...

b. Un réel affrontement VO / VF

On a évoqué de nombreux longs-métrages depuis le début de cette étude. Ces œuvres avaient pour la plupart du temps des points communs évidents : mélange de langues, personnages qui parlent français, protagonistes français, mais qui parlent une langue étrangère, etc. Or, ces films - aux cas particuliers - ne représentent qu'une infime partie des longs-métrages réalisés aux États-Unis⁴⁰. Que faire de tous les autres films ? Faut-il privilégier le film original ou celui doublé ?

Nous avons émis l'hypothèse que pour certaines œuvres la VF serait préférable à la VO et vice-versa. À une échelle plus générale, cette problématique est plus compliquée à analyser. Bien sûr, un film dans sa version originale, sous sa forme la plus « pure », devrait avoir notre préférence scientifique. Ça serait sans doute oublier qu'en France, il est extrêmement rare de voir une œuvre sous cette forme. Quand il n'est pas en VF, un film étranger, au cinéma, est bien souvent sous-titré. Il ne faut pas se faire d'illusion : si nous avons utilisé depuis le début de cette étude le raccourci « VO », il était sous-entendu « version originale sous-titrée » (soit « VOST »). En vérité, seuls les spectateurs visionnant une œuvre en original sans sous-titres (connaissant donc parfaitement la langue du film) peuvent apprécier à sa juste valeur cette œuvre. Si un doublage affecte le son, il ne faut pas oublier qu'un sous-titrage affecte l'image et la compréhension de ce qui est dit.

C'est donc souvent de ces deux pôles qu'émanent un « affrontement » : la VF pour les uns, la VOST pour les autres. Quand est-il vraiment ?

Dans la chaîne de production d'un film, des acteurs locaux peuvent intervenir. Ces personnes, nous en parlons rarement. Ils peuvent travailler sur le marketing de l'œuvre à plus petite échelle, s'occuper des affiches dans leurs pays. Les adaptateurs, les directeurs artistiques, les comédiens de doublage entrent aussi dans cette catégorie d'intervenants. Ces derniers sont les personnes qui travaillent sur un doublage *in fine*. Ces « acteurs » d'un film, on tente de les oublier, de les occulter. Ces gens-là dénaturent l'œuvre originelle. Cet argument est souvent utilisé par les détracteurs de la VF. On ne saurait leur donner tort. Il est vrai qu'entendre DiCaprio parler en français, en espagnol, en arabe dans un film, ce n'est pas entendre DiCaprio réellement parler. De même, une adaptation trouve rarement le même éclat que la version

⁴⁰ On rappelle, après l'avoir notifié en introduction, que l'étude ne porte que sur des œuvres anglo-saxons. Sont donc, de fait, déjà exclus une majeure partie de la production mondiale de films.

originale.

De cette observation découle d'autres critiques émises contre une œuvre doublée : un mauvais synchronisme labial, un comédien qui se voit attribuer une voix qui ne lui colle pas, un jeu moins bon que l'original. Ce sont tout autant d'éléments qui viennent perturber et qui peuvent faire sortir le spectateur de la diégèse. On pourrait ajouter à cela le changement de voix d'un acteur alors que l'on s'est attaché à son doublage habituel (par exemple, Bernard Métraux qui double Bruce Willis à la place de son éternelle VF, Patrick Poivey, dans *Le Cinquième élément*), mais cet argument n'est évidemment pas avancé par les fervents de la VO puisqu'ils ne regardent pas de films en VF et ne connaissent donc pas les voix habituelles de certains comédiens.

Cette opposition VOST / VF ne date pas d'hier. On se souvient du cinéaste Jacques Becker qui qualifiait le doublage, dès 1945, de « monstre⁴¹ » qu'il fallait « tuer⁴² ». Cet « affrontement » a toujours fait rage et il continue de le faire de nos jours entre cinéphiles qui idolâtrèrent la version originale et public populaire qui va massivement voir des films doublés. Cette situation grossière et caricaturale a toujours la vie dure comme nous le verrons prochainement⁴³.

Si tout le public populaire ne va pas voir que de la VF, tous les cinéphiles et cinéastes ne fustigent pas forcément le doublage. Il est même souvent défendu par ceux qui font et parlent de cinéma.

Georges Sadoul fait partie de cette catégorie, lui, qui répondit à la suite du texte précédemment cité de Becker : « Je supporte mal [...] ces lettres découpées qui viennent trahir les plus belles photographies⁴⁴ ». Plus intéressant encore, ce même Sadoul rangeait le doublage dans la même catégorie que les autres trucages du cinéma. Il est vrai que l'on critique rarement l'usage de maquettes, par exemple, dans les films. La condamnation du doublage au détriment des autres trucages vient sûrement du fait que s'il n'y en avait pas, le film existerait toujours en tant que tel (avec la piste originale) alors qu'un film sans ses effets spéciaux perd tout de suite énormément. On pourrait donc se passer du doublage, ce qui n'est pas le cas des effets spéciaux pour certains longs-métrages.

⁴¹ BECKER Jacques, « Film doublé = film trahi », *L'Écran français*, n° 2, juillet 1945.

⁴² *Loc. cit.*

⁴³ Dans la troisième partie de ce chapitre, il en sera question.

⁴⁴ SADOUL Georges, « Deux réponses à Jacques Becker : Denis Marion, Georges Sadoul », *L'Écran français*, n° 5, août 1945.

Outre les cinéphiles, des réalisateurs - bien souvent - étrangers effectuent eux-mêmes la direction artistique de leurs doublages ou assurent, au minimum, le choix des comédiens de doublage. C'est Sergio Leone, lui-même, qui assurait les synchronisations de ses films dans plusieurs langues (dont le français). Autre exemple connu, c'est Stanley Kubrick qui a imposé Yvan Attal pour doubler Tom Cruise dans *Eyes Wide Shut*. Le comédien français doubla ensuite la star américaine à trois autres occasions. Il faut enfin se rappeler d'Alfred Hitchcock qui disait à propos du doublage à François Truffaut : « Un film circule dans le monde. Il perd 15 % de sa force s'il est sous-titré, 10 % seulement s'il est bien doublé, l'image restant intacte⁴⁵ ».

Alfred Hitchcock pointe ici ce fameux « rapport de perte » entre un doublage et un sous-titrage. Le doublage a, en effet, l'avantage de pouvoir retranscrire complètement le texte original sans impacter l'image. À l'inverse, un sous-titrage, en plus de toucher l'image du film, passe parfois à côté de quelques nuances. Le sous-titrage étant soumis à des règles d'écriture très strictes (pas plus de cinq secondes, interdiction de faire chevaucher des répliques sur plusieurs plans), quelques mots ne sont parfois pas traduits. En sous-titrage, on essaye de retranscrire l'essence du texte. Cela se fait parfois au prix des tournures de phrases et de quelques précisions. Pour se faire une idée, un « C'est toujours mieux que de rester là toute la journée » en doublage donnera un « C'est mieux que de rester là » en sous-titrage. Cette perte de nuance est d'autant plus gênante quand le spectateur comprend un peu la langue étrangère doublée et qu'il se dit qu'une partie du texte n'a pas été sous-titrée. Il ne faut pas, non plus, omettre la multiplicité de sous-titrages de différentes qualités pour un même film (en fonction de son passage au cinéma, à la télévision, en DVD ; sans oublier les sous-titrages écrits par des internautes avec l'arrivée du piratage⁴⁶). Cela arrive un peu plus rarement en doublage.

Pour Hitchcock, le « rapport de perte » joue donc en faveur du doublage, l'image n'étant pas impactée. Le « maître du suspense » n'est pas le seul à le penser. Comme l'explique Jean-François Cornu, le sous-titrage est « considéré au mieux comme un « mal nécessaire », il est parfois contesté, généralement par les cinéastes, les chefs opérateurs – qui y voient une atteinte à leurs images – et les programmeurs de cinémathèques⁴⁷ ». Cornu prend ensuite pour exemples la Cinémathèque française qui n'hésitait pas à projeter des films en version originale sans sous-titres dans les années 1960 et le cinéaste expérimental autrichien Peter Kubelka qui « refusait de projeter des films en version sous-titrée, au motif que les sous-titres empêchaient

⁴⁵ TRUFFAUT François, *Hitchcock/Truffaut*, Paris : Gallimard, 1993 (1966), p. 272.

⁴⁶ BAÏCHOU Simon, *op. cit.*, p. 40-41.

⁴⁷ CORNU Jean-François, *op. cit.*

de profiter de l'image du film⁴⁸ ». Même si dans ces deux derniers exemples, nous n'avons pas à faire à des défenseurs du doublage, mais, plutôt, à des réticents du sous-titrage, il faut noter que la meilleure solution pour profiter d'une œuvre audiovisuelle n'a toujours pas été trouvée.

Voilà certainement pourquoi le débat entre défenseurs de la version originale sous-titrée et défenseurs de la version française n'est toujours pas terminé. Et c'est finalement à Jean-François Cornu que revient l'honneur de conclure, très habilement :

« Si le doublage peut susciter le trouble sur le plan de la perception d'une voix associée à un corps, toute version doublée n'est pas à honnir. Voir un film bien doublé peut même susciter l'envie de le revoir en version originale sous-titrée. Il n'est pas écrit que la controverse qui entoure le doublage depuis ses origines doive se perpétuer éternellement⁴⁹ ».

Une très jolie façon de dire que le problème et le débat n'a peut-être pas lieu d'être...

c. Comment entend-on les films ?

La question qui sous-tend tout ce travail d'analyse est « Comment faut-il entendre les films ? » (en ouvrant aussi sur les séries et les jeux vidéo). Pour tenter de répondre à cette question, nous devons tout d'abord observer « comment entend-on les films ? ».

Bien évidemment, comme nous analysons les rapports entre VO et VF, le public analysé sera ici le public français. Quels sont ses modes de consommation ? Y a-t-il une différence entre la télévision et le cinéma ? Les séries et les films ? N'existe-t-il qu'un seul type de public ? Nous allons maintenant tenter de répondre à ces questions.

6 151 691 entrées⁵⁰. Ce score ne vous dit peut-être rien, mais c'est pourtant le nombre d'entrées qu'a réalisé le troisième épisode de la saga *Taxi* en France en 2003. C'est considérable. Ça place d'ailleurs le long-métrage produit par Luc Besson en troisième position du box-office français pour l'année 2003, pris en sandwich entre deux films américains (*Le Seigneur des anneaux : Le Retour du roi* et *Matrix Reloaded*). Tiens, tiens...

Une fois n'est pas coutume, nous commençons donc par un film français. Pourquoi débiter par un long-métrage français puisque nous ne nous intéressons qu'aux œuvres anglo-

⁴⁸ *Loc. cit.*

⁴⁹ *Loc. cit.*

⁵⁰ Anonyme, « Taxi 3 », *JP's Box-Office*, [en ligne], disponible sur : <http://www.jpbox-office.com/fichfilm.php?id=1401> (consulté le 14/08/2018).

saxonnes doublées en français ? La raison est toute simple : l'ouverture du film est doublée en français.

En effet, Luc Besson avait réservé une surprise de taille pour le début de ce troisième épisode. Outre l'ouverture façon James Bond (du pauvre), le producteur-réalisateur français a invité l'acteur américain Sylvester Stallone à enfiler le costume de « l'espion » (toujours du pauvre) dans un caméo⁵¹ non crédité. Il en résulte une scène de course-poursuite sur la Cannebière qui se termine dans la Peugeot 406 du célèbre chauffeur Daniel (interprété par Samy Naceri). Mis à part le fait qu'un des deux occupants de la voiture a remporté un prix d'interprétation à Cannes (et ce n'est pas celui à qui l'on pense), une autre grande surprise vient frapper le spectateur. Ou du moins, « aurait pu » le frapper. Lorsque Sylvester Stallone demande à Samy Naceri de le conduire à l'aéroport de Marseille, il ne le dit ni en anglais ni dans un français tronqué par un accent. Sa requête est prononcée dans un français parfait. À notre connaissance, Sylvester Stallone n'est pas un amoureux de la langue française. La raison de ce parfait français est à chercher ailleurs. Si Sylvester Stallone parle sans accent dans cette ouverture⁵², c'est parce que ce n'est pas sa voix que l'on entend, mais plutôt celle de son comédien de doublage habituel Alain Dorval.

Faire doubler une superstar américaine dans la version originale d'un film qui fait autant d'entrées montre bien un phénomène : le grand public est plus habitué à avoir la voix d'Alain Dorval sur le corps de Sylvester Stallone que la vraie voix de l'acteur de Rocky. Surtout, cette séquence sous-entend autre chose de beaucoup plus important : il était peut-être plus logique d'avoir la voix du comédien français que l'original ! Nous disions un peu plus tôt que le spectateur « aurait pu » être frappé par le fait que Stallone parle français. En réalité, c'est le contraire qui aurait frappé la majorité des 6 151 691 spectateurs. Si Stallone avait joué son rôle en anglais ou dans un français moyen, là le public aurait été surpris. Cet exemple, bien que datant de 2003⁵³, veut bien dire ce qu'il veut dire : la grande majorité du public français est consommatrice d'œuvres étrangères synchronisées puisque même dans un long-métrage en français, le réalisateur du film a fait doubler le seul acteur étranger (qui plus est n'est pas un illustre inconnu !).

⁵¹ Petite apparition d'une personnalité pour un micro-rôle. Hitchcock en faisait dans tous ces films.

⁵² La scène est partiellement disponible à cette adresse : https://www.youtube.com/watch?v=kjay_sZLSj4.

⁵³ On aurait aussi pu prendre un autre exemple plus récent comme *Incontrôlable* - sorti en 2006 – où Michaël Youn se met à parler avec la voix de Med Hondo – le célèbre comédien français qui double Eddie Murphy – quand sa seconde personnalité prend le dessus tel Jerry Lewis dans *Docteur Jerry et Mister Love* ou... Eddie Murphy dans *Le Professeur foldingue*. Le choix de Med Hondo n'est bien évidemment pas un hasard.

Il y aurait donc un public populaire qui irait voir les films en VF et d'un autre côté, les cinéphiles qui iraient voir les longs-métrages en version originale car « plus prompts à dénoncer l'escamotage des voix originales – considéré comme antiartistique – qu'à déplorer l'intrusion de textes dans l'image, tout aussi antiartistique⁵⁴ » comme l'énonce sans ironie Jean-François Cornu. Malheureusement, ces clichés persistent toujours. En 2010, dans son article « Êtes-vous VO ou VF ? », Éric Neuhoff débutait son papier par ce fameux rapport duel entre les publics :

« Les VOïstes n'entrent dans les salles qu'en semaine. Les VFistes ont une prédilection pour les séances du samedi soir. La VO est un loisir coupable, solitaire. Il faut parfois être masochiste, s'amuser à relever les erreurs de traduction (certaines répliques en lettres blanches au bas de l'écran ont souvent l'air d'une affreuse plaisanterie). La VF est davantage pour les esprits frivoles. Le doublage ressemble à une paire de charentaises pour l'oreille. Lire ces phrases qui déparent l'image est d'un ennui ! Comment suivre l'action, dans des conditions pareilles ? Non, fournissez-leur un doux babil bien de chez nous, des acteurs dont les lèvres bougent plus ou moins à contretemps. Ce qu'ils veulent, c'est du di-ver-tisse-ment. Et que les puristes retournent à leur collection de *Positif* ou des *Cahiers*⁵⁵ ».

Pourquoi toujours s'arrêter à ce face-à-face si simple ? Bien évidemment, il y a un peu de vrai dans ce rapport. Cependant, les choses ne sont pas si simples. Je suis moi-même un exemple qui ne cesse de se contredire : amateur de VF, spectateur de VO à ses heures perdues. Tout n'est pas toujours blanc ou noir.

Une étude⁵⁶ menée par Yann Guégan va pouvoir nous aider à mieux comprendre cette situation en mettant, pour une fois, de côté les clichés et les idées reçues. La méthode de travail de Yann Guégan fut de compiler le nombre de séances en VO et en VF en France sur une journée, en l'occurrence celle du vendredi 28 avril 2017. Le résultat de l'étude n'est donc basé que sur une journée, mais il reflète, tout de même, bien une certaine tendance du pays. Sur les 20 182 séances du jour (soit 981 films différents), Yann Guégan a retiré toutes les séances de films dont la langue originale est le français pour ne pas fausser le résultat. Il reste ainsi 14 223 séances. Le rapport est édifiant : d'un côté, 11 259 séances en version française et de l'autre, 2 964 en version originale. Le résultat en pourcentage est peut-être encore plus éloquent. 79%

⁵⁴ CORNU Jean-François, *op. cit.*

⁵⁵ NEUHOFF Éric, « Êtes-vous VO ou VF ? », *Le Figaro* [en ligne], 03/08/2010, disponible sur : <http://www.lefigaro.fr/cinema/2010/08/03/03002-20100803ARTFIG00482-tes-vous-vo-ou-vf.php> (consulté le 14/08/2018).

⁵⁶ GUÉGAN Yann, « La France de la VO et celle de la VF : les cartes d'une fracture française », *Dans mon labo* [en ligne], 20/07/2017, disponible sur : <https://dansmonlabo.com/2017/07/20/la-france-de-la-vo-et-celle-de-la-vf-les-cartes-dune-fracture-francaise-1399/> (consulté le 14/08/2018).

des séances l'ont été en VF alors que, seulement, 21% le furent en VO. On observe donc une nette domination de la version française dans les salles de France.

La France est un pays centralisé. Tout se dirige vers Paris. Le rapport VO / VF ne déroge pas à la règle. Quand on schématise, la VO se trouve à Paris, la VF est pour la Province. Dans les faits, 70% des séances parisiennes, le 28 avril 2017, furent en VO. C'est largement au-dessus que la moyenne nationale. Pourtant, Paris n'est même pas sur le podium des villes qui diffusent des longs-métrages en version originale. La première ville est Montreuil (85% de séances en VO) suivi par Biarritz et Hérouville-Saint-Clair (83% de séances en VO pour les deux villes). Une ville de banlieue parisienne, une autre du Pays Basque et une située dans le département du Calvados. C'est plutôt hétéroclite et cela contredit finalement la théorie selon laquelle la VO ne se trouve qu'à Paris. Comme quoi, les apparences peuvent être trompeuses... Bien évidemment, quand on regarde le nombre de séances en VO, le rapport s'inverse. Paris redevient alors archidominatrice. 941 séances en VO pour la journée 28 avril. C'est un nombre cinquante-cinq fois plus grand que celui de la ville de Montreuil pour cette même journée (17 séances VO). Quand on fait entrer en corrélation la domination de Paris et la part élevée de VO dans certains endroits précis de province, on observe surtout le fait que la version originale se trouve en ville. Dix villes ont diffusé plus de vingt séances en version originale ce jour-là. Parmi elles, Toulouse, Nantes, Strasbourg, Lille et Aix-en-Provence, soit les quatrième, sixième, septième, dixième et vingt-troisième villes les plus peuplées de France.

Pour Yann Guégan, le premier facteur expliquant la plus forte probabilité d'avoir de la VO en ville plutôt qu'ailleurs est un facteur humain : « comme la majorité des Français préfère la VF, proposer de la VO n'est commercialement intéressant que si la salle se trouve dans une zone suffisamment peuplée pour qu'on y trouve un nombre suffisant d'amateurs de versions sous-titrées⁵⁷ ». L'auteur de l'étude écarte ensuite le facteur économique pour en trouver un second beaucoup plus pertinent : le niveau d'éducation. 28,4% de la population des villes où sont diffusées de la VO ont suivi des études supérieures. Ce nombre descend à 22,2% dans les villes où ne sont diffusés que de la VF. Plus intéressant encore, le rapport VO / VF serait un reflet des orientations politiques des populations des villes. Pour la présidentielle de 2017, si seuls les habitants des villes diffusantes de la VO avaient voté, Jean-Luc Mélenchon se serait qualifié au second tour. À l'inverse, Marine Le Pen n'aurait récolté que 18% des votes. C'est d'ailleurs avec Marine Le Pen que le faussé se fait plus grand. Si elle ne récolte que 18% des votes dans les endroits diffusants de la VO, elle en récolte 21,6% dans les villes ne diffusant

⁵⁷ *Loc. cit.*

pas de version originale. Encore une fois le rapport VO / VF se fait reflet des rapports entre ville et campagne : en ville, on a beaucoup plus voté pour Mélenchon qu'en campagne où Marine Le Pen a raflé de nombreuses voix.

Est-ce que le changement est pour maintenant ? C'est la question que l'on peut se poser tant le rapport VO / VF ne date pas d'hier. Comme le rappelle Jean-François Cornu, dans les années 1930, « il était très difficile de voir des films sous-titrés hors de Paris, en raison, qui plus est, d'une réglementation officielle limitant drastiquement le nombre de salles autorisées à projeter des versions sous-titrées⁵⁸ ». Les choses ont donc légèrement changé, on peut maintenant tomber plus facilement sur des séances sous-titrées en dehors de Paris. Cependant, dans la majorité des cas, ces séances restent en nombre réduit par rapport à celles en VF.

En France, les œuvres doublées sont la norme. Rares sont les villes et endroits où ne sont diffusés que de la version originale, mise à part quelques exceptions et la ville de Paris – qui malgré la diffusion de VF – s'est fait une spécialité pour diffuser de la VO. Pourtant, ces dernières années, on a l'impression d'assister à un retour de la version originale. Cela est peut-être dû aux multiples façons de pouvoir voir des œuvres de nos jours. Cela ferait l'affaire de la VO. Malgré tout, ces choix existent-ils vraiment ?

d. Un vrai choix ?

Dans cette dernière partie d'analyse, il va être question du « choix ». Quand on parle de cet acte, on pense en premier lieu aux options qui sont offertes aux spectateurs. Or, avant que le public n'aie le choix, d'autres personnes en prennent déjà. Ce sont les studios, les distributeurs, les exploitants de salle, les chaînes de télévision qui font ce choix originel. Et même si le public pense avoir choisi seul, cette première sélection conditionne forcément ce « faux » choix.

La première sélection qu'un studio et un distributeur de films peuvent faire va, étonnamment, dans le sens de la VO. Le distributeur et le studio peuvent faire le choix de ne pas exploiter leur film en salle en français. En effet, un doublage coûte de l'argent. Il faut payer le studio de doublage, le directeur artistique, l'ingénieur son, les comédiens, ... Pour certains films, aucune version française n'est donc effectuée pour l'exploitation en salle. On a déjà

⁵⁸ CORNU Jean-François, *op. cit.*

évoqué les cas de *Her* et *American Honey*. *The Square* - la Palme d'Or 2017 de Ruben Östlund - fait aussi partie de cette catégorie de longs-métrages. Aucune VF ne fut réalisée pour son exploitation en salle, mais à l'occasion de sa sortie en DVD / Blu-ray et sur les plates-formes en VoD en février 2018, un doublage fut effectué. Le public pouvant être, potentiellement, plus important dans ce second temps de l'exploitation du film, la VF n'est faite qu'à ce moment-là.

Toujours dans ce rapport studio-distributeur, il arrive que certains exploitants de salle qui voudrait diffuser un film en VO aient leur requête refusée au seul motif que le public visé ne serait pas assez nombreux. Jean Roy, directeur d'un cinéma Mégarama à Besançon, tente d'éclairer cela lorsqu'il dit :

« Notre Mégarama d'École Valentin ne propose quasiment jamais de VO, parce que nous n'avons pas le public pour. Notre clientèle est très familiale, rurale et retraitée. De toute façon, les distributeurs destinent très peu de copies VO aux villes de taille moyenne. On peut demander à bénéficier d'une exception, mais ça ne marche qu'une fois sur mille, surtout dans le cas d'un multiplexe en périphérie comme le nôtre⁵⁹ ».

Diffuser un film en VO là où il fonctionnerait mieux en VF, voilà aussi ce que veulent éviter les studios et les distributeurs.

Le deuxième facteur préétabli est celui que nous avons globalement évoqué un peu plus tôt : le choix des exploitants. Cette fois-ci, cet argument va en faveur de la version française. Comme nous l'avons vu, la part de séances en VF et en VO, sur une journée (celle du 28 avril 2017) est de 79 / 21. C'est un écart considérable. Outre les facteurs précédemment évoqués, les exploitants de salle se défendent eux-mêmes de ces choix. Patrick Troudet, un exploitant de salle qui diffuse de la VO, explique l'intérêt de la VF : « Le seul avantage de la VF, à mes yeux, est qu'elle rend accessible des films aux spectateurs ne sachant pas ou ayant des difficultés à lire⁶⁰ ». Cet intérêt, les exploitants de salle l'ont bien intégré. Outre les seniors ou les personnes à déficience visuelle - pour qui la lecture de sous-titres peut être complexe - ce sont les spectateurs les plus jeunes qui sont visés par la VF. Et si un cinéma qui diffuse de la VF est plus rentable qu'un cinéma diffusant de la VO, les jeunes spectateurs n'y sont pas pour rien. Quand un enfant va au cinéma, ce n'est pas un billet unique qui se vend, c'est aussi un billet acheté par les parents. La version française est donc aussi, bien évidemment, un choix

⁵⁹ BICAISE Hendy, « La VO au ciné : un truc de parisiens ? De riches ? De snobs ? », *Vodkaster* [en ligne], 19/02/2016, disponible sur : <http://www.vodkaster.com/actu-cine/la-v-o-v-f-cine-un-truc-de-parisiens-de-riches-de-snoobs/1275889> (consulté le 15/08/2018).

⁶⁰ *Loc. cit.*

économique. Avec l'arrivée du numérique, les salles pourraient très bien faire le choix inverse et ne proposer que de la VO. Comme l'analyse Patrick Troudet :

« La VO a énormément progressé en province. Il y a 15 ou 20 ans, il était très difficile de programmer en VO autre chose que des petits films, car il fallait attendre que les copies VO des gros films, destinées à Paris, soient disponibles. Le numérique a révolutionné ce système. [...] Même les multiplexes de périphérie ont aujourd'hui quelques séances en VO en semaine. Cette souplesse tient à la présence des versions française et originale sous-titrée sur la même DCP⁶¹ ».

Le choix étant aussi économique, les salles ont plutôt tendance à aller vers la rentabilité malgré la facilité avec laquelle on peut maintenant diffuser de la VO comme de la VF.

Pourtant, certaines salles n'hésitent pas à prendre ce contre-pied et pas toujours pour de bonnes raisons... Le réseau de salle UGC s'est, par exemple, fait une spécialité en ce qui concerne la diffusion de films en VO pour se distinguer du réseau concurrent, Gaumont-Pathé, qui diffuse majoritairement de la VF. Les chiffres parlent d'eux-mêmes. Si l'on reprend l'étude de Yann Guégan⁶², le 28 avril 2017, ce sont 574 séances sur 1354 qui ont bénéficié d'une diffusion VO dans les cinémas UGC (environ 42% des séances) contre 379 sur 2545 dans les cinémas Gaumont-Pathé (soit 14,9% des séances). David Obadia - qui s'occupe de la gestion et de la programmation pour « Cinépoque » et le « Luminor Hôtel de Ville de Paris » - avance, quant à lui, une autre cause à ce choix de diffuser de la version originale :

« La grande majorité des cinémas de la capitale ne proposent pas de VF alors que certains Parisiens préféreraient voir les films ainsi. Pourquoi ? Parce que si elles optent pour la VF, certaines salles craignent d'attirer un nouveau type de spectateurs qu'elles n'ont pas envie de voir : celui qui vient de la banlieue⁶³ ».

Là encore, on rejoint les conclusions de l'analyse de Yann Guégan à propos des différents publics entre VO et VF. Pour s'éviter une certaine clientèle (celle de la banlieue), les cinémas de Paris intra-muros n'hésitent donc pas à diffuser leurs films en VO, au risque de perdre quelques clients. C'est ce qu'on pourrait finalement appeler de la « ségrégation par le doublage ».

Terminons ce tour des choix préétablis par la télévision. Lorsqu'on regarde un programme étranger en France, il y a très peu de chance que celui-ci soit en VOST. À l'inverse des pays scandinaves, la France reste consommatrice de programmes étrangers en français. Quand on allume la télévision, les programmes sont en français. La seule façon de pouvoir

⁶¹ *Loc. cit.*

⁶² GUÉGAN Yann, *op. cit.*

⁶³ BICAISE Hendy, *op. cit.*

changer la langue de son programme, c'est de prendre sa télécommande et d'aller dans les options pour mettre le programme en original quand une version multilingue (raccourcis « VM ») le permet. À la télévision française, on a donc très peu de chance de tomber sur un film disponible seulement en VO ou d'abord programmer en VO (seule Arte se risque à cela). Comme dans les salles de cinéma finalement.

Alors oui, on pourrait se dire qu'appuyer sur sa télécommande pour changer de langue n'a rien de sorcier, mais ça serait minimiser le choix prédéfini par la chaîne de télévision de diffuser un programme en français. Les chaînes expliqueront que le public a trop été habitué à entendre des œuvres étrangères en français. Les exploitants de salle qui diffusent de la VF donneront cette même excuse. Néanmoins, il ne faut pas oublier que celles qui ont donné cette habitude aux téléspectateurs sont les chaînes elles-mêmes. Pareil pour les cinémas. De plus, les raisons de la diffusion des programmes en français sont parfois dangereuses. Un programme doublé permet de contrôler les idées que passe une œuvre originale en atténuant parfois ses propos au moment de la synchronisation. C'est d'ailleurs ce que nous expliquions l'an dernier :

« L'époque où la version française servait de censure est aussi résolue même si celle-ci est encore taboue. Marie Bellanger, directrice de l'unité de doublage dans la société de doublage « Nice Fellow », évoque quant à elle le mot « impact » à la place de « censure ». Elle dit : « Le doublage a un impact fort sur les téléspectateurs, un impact direct, alors que le sous-titre résume une idée et passe vite à l'image. Il faut donc choisir la bonne nuance de traduction ». Une manière d'évoquer la censure télévisuelle sans le dire ? ».⁶⁴

En une année, rien n'a changé. Même si ces cas sont rares, le constat à la télévision reste le même : la grosse part du gâteau pour la VF, les miettes restantes pour la VOST.

Depuis quelques années, on constate pourtant que la VO gagne du terrain. Comment peut-on expliquer cela ? Là encore, plusieurs facteurs permettent de comprendre ce phénomène. Dans mon précédent écrit, nous évoquons déjà ces facteurs offrant un choix multiple au public⁶⁵. Ils prennent donc plusieurs formes.

L'avènement d'internet, au cours des années 2000, a par exemple eu un impact considérable. Les films et, surtout, les séries télévisées - qui pouvaient prendre plusieurs mois - sont maintenant disponibles dès leurs diffusions aux États-Unis. Le *streaming* légal / illégal et le piratage facilitant énormément l'échange d'œuvres. Cela se fait malheureusement au prix de sous-titrages parfois maladroits (étant écrit par des internautes eux-mêmes, donc pas forcément professionnels) ou de doublage fait à la « va-vite », à la limite de l'amateurisme

⁶⁴ BAÏCHOU Simon, *op. cit.*, p. 56.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 37-41.

(l'exemple le plus récent et le plus connu étant sûrement celui de *Dumbbells* - qualifié de « film le plus mal doublé de l'histoire⁶⁶ » par *Les Inrocks* - diffusé puis rapidement retiré de Netflix en 2016) pour répondre à la demande du public qui veut maintenant tout et le plus rapidement possible.

Les chaînes de télévision ne sont d'ailleurs pas en reste avec le système des « +24 », notamment utilisées par OCS et Canal+, qui permet au téléspectateur d'avoir sa série, son programme télévisé étranger (souvent américain), entièrement sous-titré, 24 heures après sa diffusion dans son pays d'origine.

L'arrivée de la version multilingue – dont nous parlions tout à l'heure - à la télévision a aussi permis un désenclavement. Il est maintenant possible d'écouter et regarder un programme en version originale sous-titrée sur la majorité des chaînes de la TNT ainsi que sur les chaînes spécialisées cinéma (Canal + fut la première à le faire en 2003 ; Arte fut la première chaîne gratuite en 2006). Cela se fait néanmoins au prix d'un petit « effort » : prendre sa télécommande et changer de langue dans les options. Les chaînes généralistes ne prennent, en effet, pas le risque de diffuser des programmes étrangers en VO puisque cela peut entraîner « une chute d'audience d'environ 30%⁶⁷ » pour elles donc énormément d'argent. Malgré cela, le choix est dorénavant devenu présent, même à la télévision.

Dans la même optique, le DVD, le Blu-ray et maintenant la VoD ont permis de se détacher de la VHS qui ne pouvait contenir qu'une piste sonore. Comme pour la version multilingue, ces différents supports - qui permettent de visionner des œuvres à la maison – offrent la possibilité au spectateur de changer de langues selon son souhait. De même, les jeux vidéo fonctionnent aussi sur ce principe en proposant, bien souvent, plusieurs pistes sonores dans l'interface des options.

Finalement, c'est cette abondance de choix qui nous donne l'impression que la VO est maintenant de plus en plus audible, ce qui n'était pas le cas il y a encore une quinzaine d'années.

Même si cette sélection est parfois conditionnée à l'avance, avoir des options est une

⁶⁶ TURCAN Marie, « Une voix de “Dumbbells“, le film le plus mal doublé de l'histoire, raconte : “C'était complètement amateur“ », *Les Inrocks* [en ligne], 14/01/2016, disponible sur : <https://www.lesinrocks.com/2016/01/14/actualite/dumbbells-le-film-le-plus-mal-double-de-lhistoire-on-est-des-amateurs-11798105/> (consulté le 15/08/2018).

⁶⁷ Collectif, « Étude des besoins et pratiques de l'industrie audiovisuelle européenne en matière de doublage et sous-titrage », *Media Consulting Group* [en ligne], 14/11/2007, disponible sur : <http://observatoireplurilinguisme.eu/images/Culture/synth%E8se%20alain%20modot%20doublage%20et%20sous-titrage.pdf> (consulté le 15/08/2018).

bonne chose puisque pour avoir la possibilité d'écouter une œuvre en VF plutôt qu'en VO (quand cela l'appelle) et inversement, il faut déjà pouvoir choisir entre version française et version originale. Ce n'était pas toujours le cas avant.

V
Conclusion

a. Se permettre la VF pour mieux apprécier la VO

Version originale, version française. On les divise, on les oppose, on les rapproche. Elles s'attirent et se repoussent tels deux aimants. Comme des équipes sportives, on en fait des étendards défendus par leurs supporters. « Team VO », « Team VF ». Beau match en perspective ! Toutefois, s'il y a quelque chose que l'on a tenté de montrer avec le plus d'objectivité possible, c'est que ces deux blocs ne devraient pas être autant opposés. Bien au contraire, ils sont même complémentaires.

Des œuvres seraient donc vouées à être vues en version originale, du fait de leurs « écarts de langues », des problèmes inhérents au doublage, de la pluralité des langues présentes dans l'œuvre (que le doublage nivelle automatiquement) ou encore d'une perte de croyance qui serait due à un doublage absurde. À l'inverse – et c'est ici qu'il pouvait y avoir un doute – des longs-métrages étrangers se devraient d'être vus en version française. Encore une fois, les raisons sont multiples et logiques. Pourquoi une bonne adaptation d'un film ne suffirait pas pour se justifier de regarder une version française ? Pourquoi un personnage français parlant l'anglais dans une VO aurait plus de sens que s'il parlait français grâce à la VF ?

Malgré tout, il est temps de remettre certaines choses en question. Tout d'abord, il n'est – et ça n'a jamais été l'objectif de cette étude – pas possible de pouvoir forcer des spectateurs à voir tel ou tel film en VO ou en VF. Non. Nous n'allons pas imposer aux gens de regarder *Inglourious Basterds* en VO et *The Walk* en VF. De toute façon, nous n'en avons pas le pouvoir !

Ce qu'il était surtout important de confirmer avec cette question - « Comment faut-il entendre les films ? » - c'est qu'elle pouvait être posée. Premièrement, parce que les spectateurs ont leurs habitudes de visionnages d'œuvres et que par conséquent, ils ne se posent jamais cette question. Demandez à un spectateur de multiplexe - où l'on diffuse majoritairement de la VF - s'il pense que le film sera diffusé dans une autre langue que le français. Posez la question à un public régulier de salle d'Art et Essai si, pour lui, le long-métrage est montré autrement qu'en VO. Même si les spectateurs ont leurs habitudes qu'il faut bien évidemment respecter, il est donc intéressant de se poser cette question pour comprendre que ce choix entre VO ou VF n'est tout sauf anodin. Il découle d'une sélection (préétablie ou non comme nous l'avons vu) et plus que ça, il reflète l'idée d'une certaine France, défendant sa langue. Deuxièmement, cette question permet de rendre ses lettres de noblesse à la version française, trop souvent décriée, oubliée et tue - sans aucun jeu de mots - alors qu'elle fait partie intégrante de la vie d'une œuvre. Les œuvres doublées représentent la façon dont nous voyons le plus d'œuvres étrangères en

France. C'est comme si nous ne voulions pas voir ce « mal nécessaire » ! Analyser avec autant de respect la VO et la VF est une manière de mettre sur un même plan ces différentes facettes d'un même film.

Après tout, lorsque l'on regarde, lorsque l'on écoute une œuvre pour la première fois, on ne peut savoir à l'avance si elle sera meilleure en VO ou en VF. Pire que ça, et c'est peut-être le plus important, on ne peut savoir si l'œuvre sera tout simplement bonne. S'il y a bien quelque chose en commun entre la version originale et la version française, c'est qu'elles travaillent, toutes deux, à offrir la meilleure série, le meilleur jeu vidéo, le meilleur film possible au public. Et c'est finalement ce qu'on leur demande.

b. Une éducation à l'écoute, une éducation au son

Lorsque l'on commence à regarder des films en version originale sous-titrée, on apprend. Notre regard s'aiguisé, on s'entraîne à aller des sous-titres à l'image et vice-versa. Ce mouvement ininterrompu durant tout un film – surtout quand on regarde un Woody Allen ! – s'affine, devient plus précis et finalement, après de multiples visionnages, l'habitude vient. On se dit : « Voir un film en VOST, c'est finalement facile ! ». Pour la version française, cela ne devrait-il pas être pareil ? Comme vous pouvez vous y attendre, la réponse est « non ». Depuis qu'on est tout petit, on nous a fait écouter des films en VF. Mais a-t-on réellement appris à l'assimiler, à l'entendre, à l'apprécier à sa juste valeur ? Jamais. Le doublage porte en lui une fatalité : un bon doublage est un doublage qui ne se remarque pas. Un mauvais doublage sera donc toujours plus simple à déceler qu'un bon, aussi excellent soit-il. C'est en cela qu'il faut éduquer l'oreille - mais aussi la vue puisqu'elles vont de pair - au doublage, aux voix qui le constituent.

Plus que le doublage, c'est le son dans les œuvres qui est délaissé. Pourtant, cela représente bien la moitié de l'audiovisuel, l'image incarnant cette autre moitié. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard s'il y a « audio » dans « audiovisuelle » !

Arrêter de diviser le public entre VO et VF, éviter une ségrégation qui se base sur le fait (infondé) qu'une personne de banlieue n'est pas assez « qualifiée » pour voir une œuvre en VO, décroiser les élites, briser le cliché qui dit que la VO c'est pour les « snobs⁶⁸ ». Tous ces actes, c'est aussi redonner de l'importance au son. Ne plus s'intéresser aux conséquences, mais analyser les causes. Remettre en avant le son - pour la VO - et donner le droit de s'y intéresser

⁶⁸ NEUHOFF Éric, *op. cit.*

- pour la VF – lors d'études esthétiques, c'est en ce sens qu'il y aura éducation. Pour une version française, pour une version originale, pour une éducation à l'écoute, pour une éducation au son avant tout.

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages :

- BAÏCHOU Simon, *Âge d'or et déclin : la synchronisation en France de la fin des années 1970 à nos jours*, Mémoire de l'université Paul Valéry dirigé par M. Guillaume BOULANGÉ, 2017.
- BAÏCHOU Simon, *Entretiens avec des comédiens de doublage*, 2017.
- BECKER Jacques, « Film doublé = film trahi », *L'Écran français*, n° 2, juillet 1945.
- SADOUL Georges, « Deux réponses à Jacques Becker : Denis Marion, Georges Sadoul », *L'Écran français*, n° 5, août 1945.
- TRUFFAUT François, *Hitchcock/Truffaut*, Paris : Gallimard, 1993 (1966).

Sites internet :

La VF en question :

- BICAISE Hendy, « La VO au ciné : un truc de parisiens ? De riches ? De snobs ? », *Vodkaster* [en ligne], 19/02/2016, disponible sur : <http://www.vodkaster.com/actu-cine/la-v-o-v-f-cine-un-truc-de-parisiens-de-riches-de-snobs/1275889>.
- CORNU Jean-François, « Pourquoi le doublage suscite le trouble », *INA Global* [en ligne], 21/11/2016, disponible sur : <http://www.inaglobal.fr/cinema/article/pourquoi-le-doublage-suscite-le-trouble-9382>.
- NEUHOFF Éric, « Êtes-vous VO ou VF ? », *Le Figaro* [en ligne], 03/08/2010, disponible sur : <http://www.lefigaro.fr/cinema/2010/08/03/03002-20100803ARTFIG00482-tes-vous-vo-ou-vf.php>.

L'adaptation en VF :

- CHION Michel, « Doublages, langues et voix en Europe », *Mise au point* [En ligne], 01/04/2013, disponible sur : <https://map.revues.org/1345>.
- CUYER Clément, « "Django Unchained" décroche le prix du Meilleur doublage », *Allociné* [En ligne], 31/01/2014, disponible sur : http://www.allocine.fr/article/fichearticle_gen_article=18630488.html.
- LÉGER François, « "Chico on met la gomme !" : retour sur la VF culte de La Guerre des étoiles, sorti il y a 40 ans », *Première* [en ligne], 02/01/2018, disponible sur : <http://www.premiere.fr/Cinema/News-Cinema/Chico-on-met-la-gomme-retour-sur-la-VF-culte-de-La-Guerre-des-etoiles-sorti-il-y>.
- TURCAN Marie, « Une voix de "Dumbbells", le film le plus mal doublé de l'histoire, raconte : "C'était complètement amateur" », *Les Inrocks* [en ligne], 14/01/2016, disponible sur : <https://www.lesinrocks.com/2016/01/14/actualite/dumbbells-le-film-le-plus-mal-double-de-lhistoire-on-est-des-amateurs-11798105/>.

Données chiffrées :

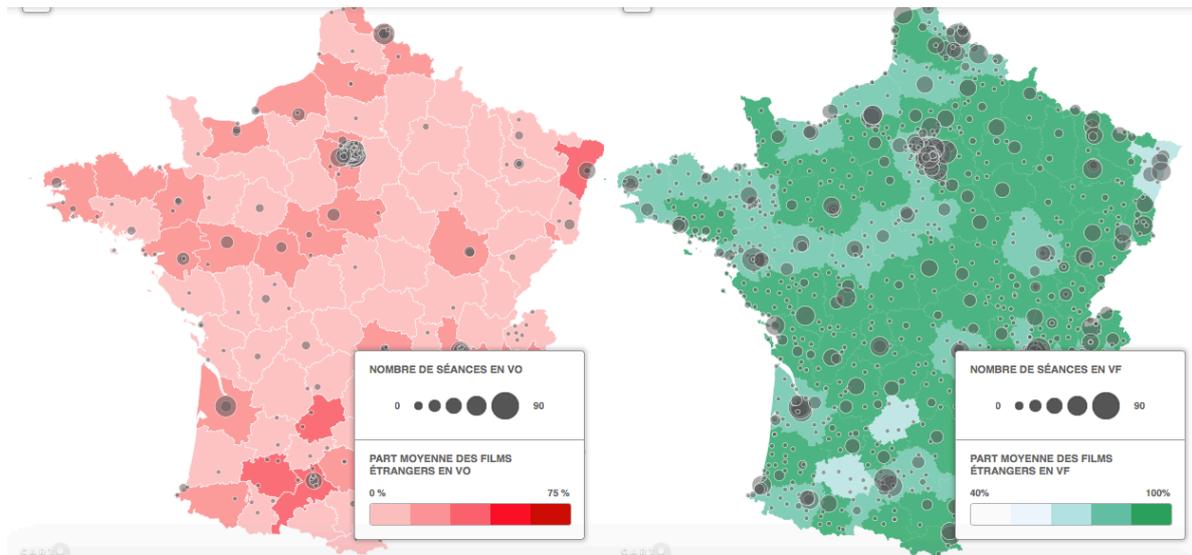
- Anonyme, « Taxi 3 », *JP's Box-Office*, [en ligne], 2003, disponible sur : <http://www.jpbox-office.com/fichfilm.php?id=1401>.

- Collectif, « Étude des besoins et pratiques de l'industrie audiovisuelle européenne en matière de doublage et sous-titrage », *Media Consulting Group* [en ligne], 14/11/2007, disponible sur : <http://observatoireplurilinguisme.eu/images/Culture/synth%20E8se%20alain%20modot%20doublage%20et%20sous-titrage.pdf>.
- GUÉGAN Yann, « La France de la VO et celle de la VF : les cartes d'une fracture française », *Dans mon labo* [en ligne], 20/07/2017, disponible sur : <https://dansmonlabo.com/2017/07/20/la-france-de-la-vo-et-celle-de-la-vf-les-cartes-dune-fracture-francaise-1399/>.

Autres :

- SDG, « Charade (1963) », *Decent films* [en ligne], disponible sur : <http://decentfilms.com/reviews/charade>.

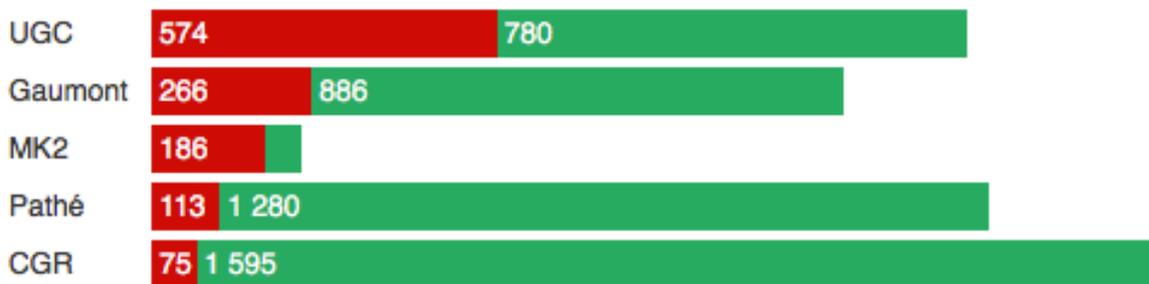
ANNEXES



Source :
<https://dansmonlabo.com/2017/07/20/la-france-de-la-vo-et-celle-de-la-vf-les-cartes-dune-fracture-francaise-1399/>

Le réseau UGC, champion de la VO

■ Séances en VO ■ Séances en VF



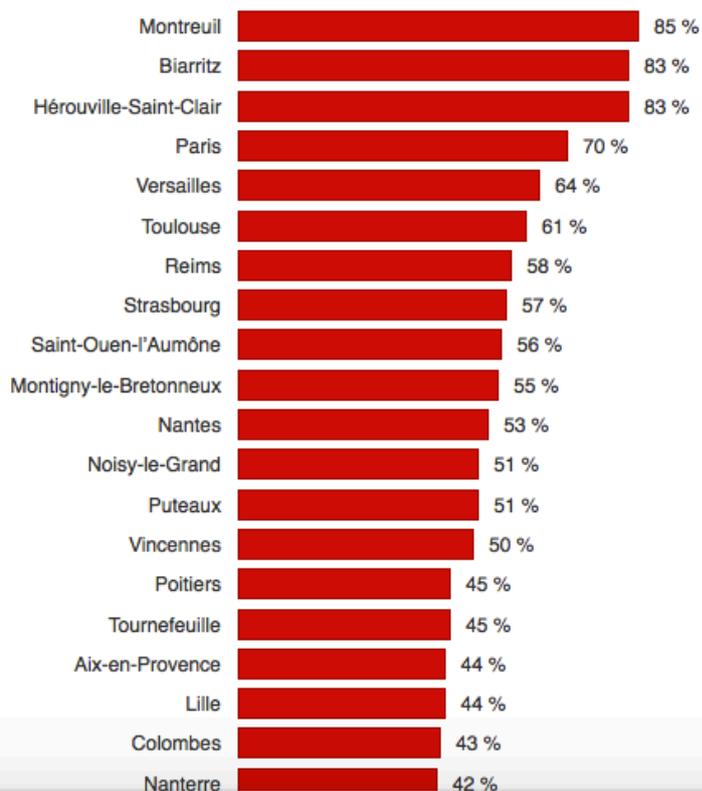
Created with Datawrapper

Source :
<https://dansmonlabo.com/2017/07/20/la-france-de-la-vo-et-celle-de-la-vf-les-cartes-dune-fracture-francaise-1399/>

Les cinémas accros à la VO pas tous à Paris

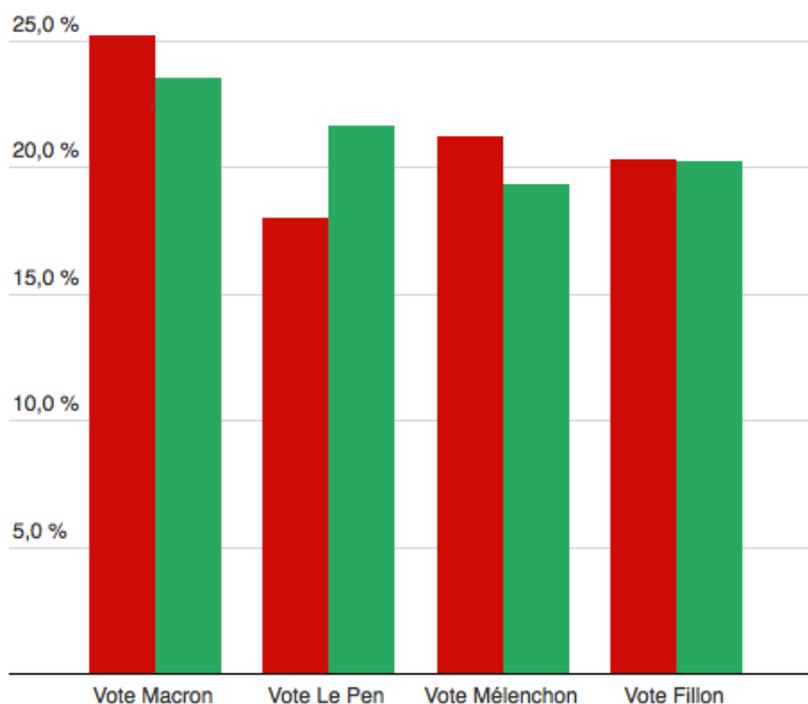
Classement des villes où la part des séances en VO est la plus importante.

Part de la VO Séances en VO Séances en VF



Source :
<https://dansmonlabo.com/2017/07/20/1-a-france-de-la-vo-et-celle-de-la-vf-les-cartes-dune-fracture-francaise-1399/>

■ Villes avec VO ■ Villes sans VO



Source :
<https://dansmonlabo.com/2017/07/20/1-a-france-de-la-vo-et-celle-de-la-vf-les-cartes-dune-fracture-francaise-1399/>

SOURCES PHOTOS

Photo de couverture :

Scène « La rencontre de Philippe et Annie » in *The Walk : Rêver plus haut* (*The Walk*, 2015)
de Robert Zemeckis.

INDEX

NOMS DES JOURNAUX, DES ENTREPRISES, DES INSTITUTIONS, DES CHAÎNES CITÉS

A

Arte : 71-72

Association des Traducteurs et Adaptateurs
de l'Audiovisuel (ATAA) : 31

C

Cahiers du cinéma : 66

Canal + : 22, 72

Cinémathèque française : 63

D

Disney : 29, 60

DMG Entertainment : 25

E

Electronic Arts : 42

G

Gaumont-Pathé : 70

L

Les Inrocks : 72

M

Media Consulting Group (MCG) : 72

Mégarama : 69

N

Naughty Dog : 20, 42

Netflix : 6, 72

Nice Fellow : 71

O

Orange Cinéma Séries (OCS) : 72

P

Positif : 66

R

Radio Campus Montpellier (RCM) : 2

S

Sucker Punch : 59

U

Union Générale Cinématographique UGC :
70

V

VSD : 13

ŒUVRES CINÉMATOGRAPHIQUES, AUDIOVISUELLES ET VIDÉOLUDIQUES

A

Alliés (Allied, Robert Zmeckis, 2016) : 56
American Honey (Andrea Arnold, 2016) : 44, 69
Arrête-moi si tu peux (Catch Me If You Can, Steven Spielberg, 2002) : 34
Avengers (Marvel's The Avengers, Joss Whedon 2012) : 60

B

Babel (Alejandro González Iñárritu, 2006) : 50-52, 56
Benjamin Gates et le Livre des secrets (National Treasure : Book of Secrets, Jon Turteltaub, 2008) : 35, 49
Blood Diamond (Edward Zwick, 2006) : 49-50
Bonhomme de neige, Le (The Snowman, Thomas Alfredson, 2017) :

C

Captain America : First Avenger (Captain America : The First Avenger, Joe Johnston, 2011) : 60
Captain America : Le Soldat de l'hiver (Captain America : The Winter Soldier, Anthony et Joe Russo, 2014) : 32
Charade (Stanley Donen, 1963) : 43
Chemins de la liberté, Les (The Way Back, Peter Weir, 2010) : 11-13, 18
Cinquième Élément, Le (Luc Besson, 1997) : 33, 62
Creed : L'Héritage de Rocky Balboa (Creed, Ryan Coogler, 2015) : 45-46
Crime de l'Orient-Express, Le (Murder on the Orient Express, Kenneth Branagh, 2017) : 16, 55

D

Dangereusement vôtre (A View to a Kill, John Glen, 1985) : 15
Dark Knight, The (Christopher Nolan, 2008) : 6
Django Unchained (Quentin Tarantino, 2012) : 30-31
Docteur Jerry et Mister Love (The Nutty Professor, Jerry Lewis, 1963) : 65
Dumbbells (Christopher Livingston, 2014) : 72
Dunkerque (Christopher Nolan, 2017) : 56-57, 59

E

Engrenages (Alexandre Clert et Guy-Patrick Sainderichin, depuis 2005) : 44
Eyes Wide Shut (Stanley Kubrick, 1999) : 63

G

Gardiens de la Galaxie, Les (Guardians of the Galaxy, James Gunn, 2014) : 29
Grand Theft Auto V (Dan Houser, Rockstar Games, 2013) : 44

H

Harry Potter à l'école des sorciers (Electronic Arts, 2001) : 42
Her (Spike Jonze, 2013) : 44, 69

I

Inception (Christopher Nolan, 2010) : 6, 15
Incontrôlable (Raffy Shart, 2006) : 65
InFAMOUS (Sucker Punch, 2009) : 59
InFAMOUS 2 (Sucker Punch, 2011) : 59

Inglourious Basterds (Quentin Tarantino, 2009) : 9, 50-52, 56, 75
Interstellar (Christopher Nolan, 2010) : 6
Intouchables (Olivier Nakache et Éric Toledano, 2011) : 44

J

Jugement à Nuremberg (*Judgement at Nuremberg*, Stanley Kramer, 1961) : 7

K

Knick, The (Jack Amiel, Michael Begler, depuis 2014) :
Kung Fu Panda (Mark Osborne et John Stevenson, 2008) :

L

Last of Us, The (Neil Druckmann, Bruce Straley, Naughty Dog, 2013) : 42
Looney Tunes passent à l'action, Les (*Looney Tunes : Back in Action*, Joe Dante, 2003) : 31
Looper (Rian Johnson, 2012) : 25, 28-30, 33
Love Actually (Richard Curtis, 2003) : 37-38, 40, 46

M

Marie-Antoinette (Sofia Coppola, 2006) : 15-16
Matrix Reloaded (*The Matrix Reloaded*, Lana et Lilly Wachowski, 2003) : 64
Millénium : Les Hommes qui n'aimaient pas les femmes (*The Girl with the Dragon Tattoo*, David Fincher, 2011) : 14

P

Panthère rose, La (*The Pink Panther*, Shawn Levy, 2006) : 9, 18, 20

Paul (Greg Mottola, 2011) : 40
Peau, La (*La Pelle*, Liliana Cavani, 1981) : 39
Port de la drogue, Le (*Pickup on South Street*, Samuel Fuller, 1953) : 39
Prisoners (Denis Villeneuve, 2013) : 2
Professeur foldingue, Le (*The Nutty Professor*, Tom Shadyac, 1996) : 65

R

Ratatouille (Brad Bird, 2007) : 20-21
Rencontres du troisième type (*Close Encounters of the Third Kind*, Steven Spielberg, 1977) : 34
Retour vers le futur (*Back To the Future*, Robert Zemeckis, 1985) : 2, 29

S

Seigneur des anneaux : Le Retour du roi, Le (*The Lord of the Rings : The Return of the King*, Peter Jackson, 2003) : 64
Silence des agneaux, Le (*The Silence of the Lambs*, Jonathan Demme, 1991) : 43
Simpson, Les (*The Simpsons*, Matt Groening, depuis 1989) : 41
Soprano, Les (*The Sopranos*, David Chase, 1999 - 2007) : 34
South Park (Trey Parker et Matt Stone, depuis 1997) : 60
Square, The (Ruben Östlund, 2017) : 69
Star Wars, épisode I : La Menace fantôme (*Star Wars : Episode I – The Phantom Menace*, George Lucas, 1999) : 44, 59
Star Wars, épisode IV : Un nouvel espoir (*Star Wars : Episode IV – A New Hope*, George Lucas, 1977) : 40, 45

T

Taxi 3 (Gérard Krawczyk, 2003) :
Team America, police du monde (*Team America : World Police*, Trey Parker,

2004) : 60

Tirez sur le pianiste (François Truffaut, 1960) : 43

Traque à Boston (Patriots Day), Peter Berg, 2016) : 2

U

Un Américain à Paris (An American in Paris), Vincente Minnelli, 1951) : 15

Une grande année (A Good Year), Ridley Scott, 2006) : 37-38

Uncharted 2 : Among Thieves (Amy Hennig, Naughty Dog, 2009) : 59

Uncharted 4 : A Thief's End (Bruce Straley, Neil Druckmann, Naughty Dog, 2016) : 20

V

Vérité sur Charlie, La (The Truth About Charlie), Jonathan Demme, 2003) : 30, 38, 43-44, 47

Very Bad Cops (The Other Guys), Adam McKay, 2010) : 41

W

Walk : Rêver plus haut, The (The Walk), Robert Zemeckis, 2015) : 21, 24, 29, 55, 75, 8

INDEX DES NOMS DES PERSONNES CITÉES

A

Achour Bernard : 13
Alfredson Thomas : 11, 13
Allemane Benoît : 42
Allen Woody : 76
Allix Annie : 22
Almaric Mathieu : 15
Arnold Andrea : 44
Arson Pierre : 30
Attal Yvan : 63
Aznavour Charles : 43

B

Baïchou Simon : 2, 29, 34, 41, 43, 59, 63, 71
Balaban Bob : 35
Baldwin Alec : 60
Barnard Aneurin : 58
Bartha Justin : 35
Barthez Fabien : 41
Bateman Jason : 40
Baye Nathalie : 34
Becker Jacques : 62
Béja Xavier : 43
Bellanger Marie : 71
Bellon Hervé : 36
Berg Peter : 2
Berthier Chloé : 17
Bernal Gael Garcia : 51
Besson Luc : 64-65
Beyoncé : 18
Bicaise Hendy : 69-70
Bird Brad : 20
Blanc Kelyan : 42
Blanchett Cate : 51
Boisson Christine : 30
Boulangé Guillaume : 2
Bourdon Didier : 38
Bouvet Jean-Christophe : 15
Brady Pam : 60

Branagh Kenneth : 16, 55
Brel Jacques : 21
Brühl Daniel : 53
Bruni Tadeschi Valeria : 38
Bruno Linda : 30
Bucur Dragos : 12
Byrne Rose : 15

C

Cage Nicolas : 35-36
Camille : 21
Carrey Jim : 6
Cassard Alain : 34
Cavani Liliana : 39
Chase David : 34
Chauvin Hélène-June : 26
Choël Bruno : 30, 40, 48
Christie Agatha : 55
Clayton Jamie : 14
Clément Aurore : 15
Clooney George : 60
Collignon-Maurin Dominique : 18, 35
Coogan Steve : 15, 41
Coogler Ryan : 45
Coppola Sofia : 15-16
Cornish Abbie : 38
Cornu Jean-François : 39, 63-64, 66, 68
Cotillard Marion : 38, 56-57
Cottle Jason : 59
Craig Daniel : 14
Crémadès Michel : 48
Crowe Russell : 38
Cruise Tom : 63
Curtis Richard : 37-38, 46
Cuyer Clément : 31

D

Dale James Badge : 23
Damon Matt : 60
Dante Joe : 31

Davan-Soulas Maël : 60
Davis Judy : 15
Delpeyrat Scali : 35
Delfe Béatrice : 57, 60
Demme Jonathan : 30, 43
De Niro Robert : 11
Desroses Thierry : 59
DiCaprio Leonard : 34, 49, 59, 61
Dolan Xavier : 8
Donen Stanley : 43
Dorval Alain : 65
Dunst Kristen : 15-17

E

Edwards Blake : 18
Evans Chris : 33, 60

F

Falco Edie : 35
Farrel Colin : 12
Fassbender Michael : 13-14
Ferguson Rebecca : 13-14
Ferrette Damien : 12, 59
Fincher David : 11, 14
Finney Albert : 38
Firth Colin : 46
Fleurot Audrey : 44
Ford Harrison : 40
Frantz Jacques : 11
Frost Nick : 40
Fuller Samuel : 39

G

Gainsbourg Charlotte : 13
Gallienne Guillaume : 15, 35, 37
Garofalo Janeane : 21
Garrett Brad : 20
Gérard Jenny : 34
Gillet Alexandre : 60
Glen John : 15
Gordon-Levitt Joseph : 21, 23, 25-26, 28-29, 55
Grant Hugh : 38

Gray James : 2
Groening Matt : 41
Guégan Yann : 66-67, 70

H

Halliday Johnny : 41
Hardy Tom : 15
Harris Ed : 12
Hilton Paris : 41
Hitchcock Alfred : 43, 63, 65
Hollander Tom : 38
Hondo Med : 65
Hounsou Djimon : 49
Houston Whitney : 41
Hunt Helen : 60

I

Iñárritu Alejandro González : 50-52

J

Jackson Samuel Leroy : 59-60
Jacomy Emmanuel : 60
Johansson Scarlett : 44
Johnson Dwayne : 41
Johnson Rian : 25-29
Jonze Spike : 44
Jordan Michael Bakari : 45

K

Kahane Éric : 45
Kardashian Kim : 41
Karina Anna : 43
Karsen Emmanuel : 60
Keaton Michael : 41
Kikuchi Rinko : 51
Kilmer Val : 13-14
Kline Kevin : 18
Kramer Stanley : 7
Kruger Diane : 53
Kubelka Peter : 63
Kubrick Stanley : 63
Kuypers Kagiso : 49

L

Ladin Eric : 59
Lamarche Maurice : 60
Lanneau Bernard : 41
Larsson Stieg : 14
Laurent Mélanie : 53
Lax Francis : 40
Le Bon Charlotte : 22-23
Leone Sergio : 63
Le Pen Marine : 67-68
Levy Shawn : 9, 18
Lewis Jerry : 65
Louis XVI : 16
Lucas George : 40, 45

M

Mancœuvre Philippe : 40
Mara Rooney : 14
Marie-Antoinette d'Autriche : 15-17
Marielle Jean-Pierre : 20
Marshall Kris : 39
Martial Jacques : 59
Martin Steve : 18
Mascaro Laurianne : 16
McKay Adam : 41
Mélenchon Jean-Luc : 67-68
Ménochet Denis : 53
Métraux Bernard : 62
Michaël Jean-Pierre : 51, 57
Milon Annie : 30
Minnelli Vincente : 15
Moniz Lucian : 46
Moore Roger : 15
Mortimer Emily : 18
Mottola Greg : 40
Murat Thomas : 36, 44
Murphy Eddie : 65

N

Naceri Samy : 65
Naudet Victor : 49
Neuhoff Éric : 66, 76

Nolan Christopher : 6, 15, 56-58
Nyqvist Michael : 14

O

Obadia David : 70
Oplev Niels Arden : 14
Orsat Guillaume : 59
Östlund Ruben : 69

P

Pappas Constantin : 41
Parker Trey : 60
Pegg Simon : 40
Penn Sean : 60
Pestel Charles : 59
Petit Philippe : 22-24
Peythieu Philippe : 41
Pinson Josiane : 60
Pistorio Pierre-François : 30
Pitolin Jean-Paul : 49
Pitt Brad : 51, 56-57
Plummer Christopher : 14
Poivey Patrick : 28-29, 62
Portoccean Alexandru : 12
Préjean Patrick : 18-19

R

Rapace Noomi : 14
Reignoux Donald : 23
Reno Jean : 18
Robbins Tim : 60
Rogen Seth : 40
Ronan Soirse : 12
Roukhe Driss : 51
Roy Jean : 69

S

Sadoul Georges : 62
Sarandon Susan : 60
Savigny Chloë : 14
Schwartzman Jason : 15
Scott Ridley : 37

Sellers Peter : 18
Sibony Clément : 23
Siclay Valérie : 41
Simmons Jonathan Kimble : 14
Skarsgard Gustaf : 12
Spielberg Steven : 34
Stallone Sylvester : 45, 65
Stone Matt : 60
Strong Mark : 12
Sturgess Jim : 12
Styles Harry : 58

T

Tarantino Quentin : 9, 30, 50, 52
Tatasciore Fred : 60
Thornton Billy Bob : 38
TLC : 41
Troudet Patrick : 69-70
Truffaut François : 35, 43, 63
Turcan Marie : 72
Turteltaub Jon : 35

U

Urzendowsky Sebastian : 12

V

Varda Agnès : 43
Victor Alexis : 26, 29
Vigouroux Juliette : 34
Villeneuve Denis : 2
Vincent Philippe : 38

W

Wahlberg Mark : 30, 48
Waltz Christoph : 30, 53
Washington Kerry : 30
Weir Peter : 11-13
Whitehead Fionn : 57
Willis Bruce : 25-29, 62
Witecka Damien : 59

Y

Yangasa Bob : 41
Youn Michaël : 65

Z

Zemeckis Robert : 2, 21, 23, 29, 55-57, 82
Zwick Edward : 49