

## L'invisibilité à l'image : le cas de la traduction audiovisuelle



Star Wars Episode VI: Return of the Jedi (1983)

Mémoire présenté en vue de la validation de la deuxième année de Master Études Culturelles,  
Monde Anglophone

Mémoire de traduction et traductologie

Par  
Louis GILLET

Sous la direction de  
Dr. Sara GREAVES

LERMA EA 853  
Session septembre 2019

## Sommaire

Remerciements .....	2
Introduction.....	3
I. Histoire de la traduction cinématographique .....	6
• Les versions multiples .....	8
• Le doublage .....	11
• Le sous-titrage .....	21
II. Les institutions : évolution de la traductologie et de la loi .....	31
• La traductologie.....	31
• Les politiques linguistiques.....	42
• L'éclairage de Bourdieu .....	47
III. Exemples de traductions audiovisuelles .....	53
• Le cinéma : s'assurer de la valeur de <i>Star Wars</i> .....	53
• L'animation japonaise : Belles Infidèles contre « étrangéité » .....	71
• Le jeu vidéo : revendications d'un art naissant.....	76
Conclusion .....	80
Bibliographie.....	82
• Sources primaires .....	82
• Sources secondaires .....	83
Annexe.....	87

## Remerciements

Avant de rentrer dans le vif du sujet, je voudrais, remercier ici quelques personnes qui ont, chacune à leur manière, permis l'aboutissement de ce mémoire, et donc de ce Master.

Je tiens tout d'abord à remercier, bien évidemment, Mme Sara Greaves, ma directrice de mémoire, qui a accepté deux années d'affilée de me superviser, malgré mes retards chroniques et mes propositions de sujet parfois saugrenues. Sans sa patience, son aide, ses conseils, et ses corrections, ce mémoire ne serait pas.

Je tiens à remercier, ensuite, M. Grégoire Lacaze, qui a accepté de siéger en tant que deuxième membre du jury à ma soutenance.

J'aimerais également remercier les enseignantes et enseignants du DEMA, dont Mme Greaves et M. Lacaze font partie, qui m'ont soutenu, de longues années durant, avant que je ne réussisse à trouver ma voie. Si je suis là aujourd'hui, c'est aussi parce qu'ils ont refusé de me laisser tomber.

Je veux aussi remercier ma compagne, Marine Pesce, source inépuisable de motivation, qui m'a poussé au travail, bien souvent contre mon gré.

Enfin, j'aimerais remercier ma mère et mon père, Laurence Jouanaud et Pascal Gillet, pour avoir, bien sûr, toujours été là, et pour m'avoir soutenu dans mes études, même lorsque je stagnais affreusement.

Sans toutes ces personnes, ce mémoire de fin de master ne serait pas et, plus important encore, je ne serais pas la personne que je suis.

## Introduction

*Traduttore, traditore,*

« Traduire, c'est trahir ».

N'est-il pas ironique qu'une maxime désavouant ainsi la traduction et les traducteurs soit si bien traduite, et ce grâce à une utilisation judicieuse de la transposition, un procédé de traduction ? Ironique, certes, mais révélateur d'une situation donnée où la traduction est à la fois nécessaire à la compréhension de pans entiers de culture (comme cette maxime), mais méprisée par ceux qui en profitent.

Peut-être est-ce parce qu'ils semblent trop flirter avec les limites imposées par le divin aux humains lors de la construction de la tour de Babel que les traducteurs sont aussi dépréciés, ou peut-être, plus pragmatiquement, est-ce parce que leur expertise a un coût. Peut-être, encore, est-ce parce que nous, en tant que lecteurs, n'avons d'autre choix que d'investir en ces inconnus notre confiance, condamnés à n'avoir plus que l'espoir qu'ils ne nous trahissent pas, ou bien alors, peut-être est-ce simplement que, parce que leur travail même les place en retrait, nous ne les voyons pas. Peut-être le jugement accordé aux traducteurs est-il une étrange combinaison de tous ces facteurs. Une chose est sûre, cependant : dans toutes leurs activités, traduction littéraire, technique, ou scientifique, et dans tous les arts, littérature, cinéma, ou autre, les traducteurs ont été et/ou sont toujours mésestimés.

Ce mémoire de fin de Master propose de s'intéresser au sort des traducteurs audiovisuels, et notamment à celui des traducteurs de cinéma. Il se présente ainsi comme une suite logique et un approfondissement du travail effectué en 2018, en première année de Master, et relaté dans mon Travail Encadré de Recherche (TER) intitulé *Star Wars: The Phantom Scriptwriter*, et rédigé en langue anglaise. Il était alors question de faire cas de l'évolution, positive ou négative, de la traduction cinématographique des années 1970 au milieu des années 2000 et, pour ce faire, d'envisager les versions françaises des six premiers épisodes de la saga *Star Wars*, créée par George Lucas, comme

une représentation de cette évolution. L'idée était ainsi de pouvoir, à partir de ce seul corpus, proposer des analyses pouvant s'appliquer à l'entièreté du champ de la traduction cinématographique en langue française, ou du moins, aux superproductions cinématographiques (le cinéma *blockbuster*). Pour pouvoir avancer cela, cependant, il a fallu, tout d'abord, prouver en quoi la saga de George Lucas pouvait prétendre à ce statut d'étalon de l'évolution de la traduction au cinéma. L'idée développée ici était la suivante : c'est à partir du modèle de production de *Star Wars* que se sont développés tous les *blockbusters* modernes. Le monde du cinéma lui-même reconnaît sa filiation avec la saga. Il a donc été supposé que ce lien pouvait être transféré à la question de la traduction. De la même façon, puisque les deux trilogies composant la saga étaient sorties à des moments-clés de la recherche en traductologie (1977-1983 pour la première trilogie, et 1999-2005 pour la deuxième), elles pouvaient sans doute nous donner des pistes quant à l'état de la pratique traductive à ces périodes. Une fois la réponse à cette première question effectuée, il était alors nécessaire de procéder à un repérage de tous les points de traduction, erreurs comme trouvailles, et ce pour chaque film afin de pouvoir discerner une évolution de la traduction, dans un sens ou dans l'autre, d'un épisode à l'autre, et d'une trilogie à l'autre. Cet exercice a permis de mettre en évidence une chute certaine du niveau de la traduction après l'an 2000. J'avais, il faut bien l'admettre, des préjugés quant à la qualité de la traduction de la deuxième trilogie (la « prélogie ») avant même cette découverte. Pourtant, il est apparu que la traduction premier épisode de la prélogie était en réalité une réussite, le film le mieux traduit des six. Cette nouvelle perspective m'a alors permis de complexifier quelque peu ma dichotomie de départ : il n'y avait pas, d'un côté, la « bonne » trilogie originale, et de l'autre, de « mauvaises » traductions de la prélogie. De la même façon, d'ailleurs, le premier épisode de la trilogie originale, sorti en 1977, s'est avéré ne pas être une bonne traduction, même si cette conclusion est à relativiser au vu de l'âge du film, et des changements de standards traductifs (nous reviendrons en profondeur sur ces évolutions dans ce mémoire). Ainsi, même s'il a fallu la nuancer, mon intuition initiale était la bonne : le niveau de la traduction cinématographique a bel et bien chuté au début des années 2000, mon curseur n'était simplement pas placé sur le bon film. Les problèmes sérieux de

traduction apparaissant en 2002, avec la sortie du deuxième film de la prélogie, je faisais alors l'hypothèse que cette baisse du niveau de la traduction pouvait être corrélée à la popularisation d'un nouveau système de sorties pour les œuvres cinématographiques : les sorties mondiales simultanées. Cette stratégie implique de sortir une œuvre à la même date partout dans le monde afin de lutter contre le piratage. Je faisais alors l'hypothèse, en conclusion de mon TER, que c'était cette même stratégie qui impliquait une baisse du niveau de la traduction, puisqu'elle coupait de plusieurs mois le temps laissé aux équipes de traduction pour faire leur travail. Dans la dernière phrase, j'annonçais que je me pencherai sur cette question dans mon mémoire, en m'intéressant aux questions économiques, sociologiques, et culturelles qui affectent les traducteurs de cinéma, ainsi que la traductologie.

Chose promise, chose due : nous nous pencherons cette année sur la place du traducteur dans la société, et la perception que cette dernière a de lui, au travers des axes envisagés ci-dessus. La question qui nous guidera au travers de cette réflexion sera la suivante : quels sont les éléments qui causent, dans nos sociétés, l'invisibilité du traducteur audiovisuel ?

Pour répondre à cette question, nous nous intéresserons tout d'abord à l'histoire du cinéma et de la traduction cinématographique. En effet, comprendre dans quelles conditions est née la discipline, et dans quel but, peut permettre d'établir des hypothèses sur la place réservée au traducteur dans l'industrie cinématographique, spécialement hollywoodienne, en plus de nous permettre de faire une frise de l'évolution du cinéma et de sa traduction. Frise que nous pourrions mettre en regard avec l'histoire de la traductologie, que nous étudierons dans la deuxième partie de ce mémoire, avant de nous tourner vers une analyse des politiques linguistiques françaises et européennes. Le tour d'horizon de ces deux institutions (l'institution scientifique, et l'institution législative) autorisera une réflexion sur la façon dont elles considèrent les traducteurs, et l'exercice de traduction. Enfin, dans la troisième partie, nous serons soumis à quelques cas de traductions audiovisuelles dans plusieurs médias différents et tenterons d'en tirer les leçons que pourraient mettre à profit les traducteurs cinématographiques.

## I. Histoire de la traduction cinématographique

Pour s'intéresser à l'histoire de la traduction cinématographique, il faut, dans un premier temps, s'intéresser à l'histoire du cinéma lui-même car, sans films, aucune traduction de ces derniers ne serait nécessaire.

Le cinéma naît au crépuscule du XIX<sup>e</sup> siècle : en 1888, Louis Le Prince expérimente et filme quelques secondes de vie sur un film papier, grâce à un engin de son invention. En 1891, W. K. L. Dickson, qui travaillait pour Thomas Edison, invente le kinétographe qui, lui, imprime les images sur une pellicule de trente-cinq millimètres. Grâce au kinétoscope, également inventé par Dickson, le public peut également accéder à ces images, et les voir en mouvement. Cependant, la construction de la machine impliquant que cette dernière soit confinée à une grande boîte, cela impliquait aussi qu'une seule personne à la fois puisse se servir d'un kinétoscope pour regarder ces sortes de « proto-films ». En 1895, Louis et Auguste Lumière parviennent, grâce à leur cinématographe, à projeter, à Paris, en public, leur film, devenant ainsi les premières personnes au monde à projeter des images en mouvement à un public composé simultanément de plus d'une personne. Partout, l'on expérimente et l'on améliore. Le septième art est né.

Pourtant, la question de la traduction ne se pose pas immédiatement. Pour cause : les productions cinématographiques sont à l'origine muettes. Certes, des « cartons » annotés sont glissés régulièrement entre les scènes afin d'aider le spectateur à suivre l'intrigue, ou à rendre compte d'un dialogue, mais puisque l'on touche ici au format écrit, et qui plus est en faible quantité, la traduction ne s'est jamais avérée problématique pendant les quelque trente années de domination du cinéma muet. En 1927, une révolution a lieu : le cinéma parlant. *The Jazz Singer* sort en salles aux États-Unis ; seules ses musiques, ainsi qu'un monologue, sont sonorisés, mais la technologie est bel et bien là. Deux ans plus tard, en 1929, ce film sort en France sous le nom de *Chanteur de Jazz*, mais avec sa bande-son originale, en anglais donc. Très vite, à la suite de ce film, le public demandera à comprendre ce que les

acteurs disent à l'écran. Dès lors, une des grandes interrogations du monde du cinéma sera de déterminer quelle est la meilleure façon de faire passer un message dans une autre langue pour un nouveau public, sans trahir la version originale.

Le cinéma parlant est l'équivalent d'une deuxième naissance pour le septième art, et plusieurs pans de l'industrie sont à adapter aux nouveaux besoins. Parmi ceux-ci, les acteurs et actrices : un grand nombre de vedettes du muet ne parviennent pas à accomplir une transition vers le cinéma parlant (une exception célèbre est Charles Chaplin). Cela peut être dû, entre autres à des problèmes de compréhension pour le public (on pense, par exemple, à Emil Jannings, germanophone parlant anglais avec un accent trop marqué), ou parce que les rôles habituellement joués par des acteurs du muet ne trouvent plus la faveur du public à l'ère du parlant (c'est le cas de Lillian Gish et Mary Pickford qui jouaient des personnages ingénus en vogue à l'ère du muet, mais qui sont tombés en désuétude au profit du personnage de la « femme fatale » avec l'arrivée du parlant). D'autres acteurs, encore, n'ont tout simplement pas réussi à adapter leur jeu aux contraintes bien moins basées sur le mime de ce nouveau cinéma. À l'orée des années trente, il a donc fallu trouver de nouveaux acteurs et de nouvelles actrices.

La traduction cinématographique, donc, a été profondément chamboulée par cette révolution. Alors que les intertitres en carton auxquels pouvaient s'adjoindre un bonimenteur chargé de lire les intertitres aux personnes illettrées de la salle, ou de traduire en direct les cartons dans le cas où ces derniers auraient été en version originale, étaient suffisants à l'ère du muet, le public ne peut plus s'en contenter à partir de l'arrivée du son. Les demandes formulées par l'audience à la suite des projections du *Chanteur de Jazz* en Europe font l'effet d'un électrochoc à une industrie hollywoodienne qui, de façon assez surprenante, ne s'était pas préoccupée de telles considérations en amont. On pourrait avancer que c'est cet empressement à trouver une solution rapide à un problème inattendu qui a permis à plusieurs types de traduction d'émerger à cette époque. Nous exposerons dans les lignes qui



suivent les trois principales formes de traduction cinématographique, leur apport à l'art, leurs points forts, ainsi que leurs faiblesses.

- Les versions multiples

Intéressons-nous tout d'abord à la technique dite des versions multiples. Cette façon de procéder a immédiatement été jugée idéale pour faire passer une œuvre cinématographique et son message vers une autre langue. Le principe est simple : tourner un même film simultanément en plusieurs langues, avec le même scénario, des dialogues extrêmement proches, et la même réalisation, le tout sur le même plateau. Seule différence entre les versions destinées à divers pays : les acteurs. L'on embauchait des acteurs anglophones pour les versions anglaises et états-uniennes, des acteurs français pour les versions francophones, etc. Les acteurs des différentes versions se relayaient donc sur le plateau pour jouer leur scène, dans leur langue maternelle, avant de laisser la place à la distribution suivante. L'avantage le plus évident des versions multiples est qu'elles pouvaient être adaptées à leur public. Ledit public voyait, à l'écran, des acteurs qui lui étaient connus, et pour lesquels il avait de l'affection, et, même si le scénario restait le même d'une version à l'autre, l'écriture des dialogues, l'intonation, le jeu d'acteur, ou la photographie, pouvaient changer subtilement d'une langue à l'autre, pour mieux s'accommoder aux exigences culturelles du pays-cible. L'historien du cinéma Charles O'Brien montre et explique ces changements en vidéo<sup>1</sup>, en opposant les deux versions, française et allemande, du film *Die Dreigroschenoper* (*L'opéra de quat'sous*), tiré de la pièce de théâtre du même nom, écrite par Bertolt Brecht et Kurt Weill. Les deux versions du film ont été réalisées simultanément par Georg Wilhelm Pabst. Les deux films apparaissent, sur le plan de la réalisation, comme des copies conformes, au plan près ; pourtant, outre cela, les deux versions apparaissent bien différentes l'une de l'autre. La version française est ainsi invariablement plus lumineuse que son

---

<sup>1</sup> O'Brien, C. (2018). Histoire de la traduction des films. Récupéré le 3 août, 2019, de <http://interne.ciclic.fr/misterfrise/frises/st-pe.html>. Onglet « Les versions multiples, une forme particulière de traduction »

homologue allemande, ceci, car le public français avait déjà pris ses marques avec un style de réalisation plus classique, basé sur la lumière. À l'inverse, le public allemand semblait être plus enclin à l'expérimentation avec des jeux d'ombre, dans un esprit proche de la technique de peinture du *chiaroscuro*. Cependant, nous pouvons peut-être interroger la pertinence de telles affirmations quant aux supposées préférences du public à l'endroit d'un médium apparu moins de quarante ans auparavant. Les styles à proprement parler ne semblaient pas établis de manière franche, et il paraît peu probable que des sondages aient été proposés au public afin qu'il puisse donner son avis sur ses préférences en matière de lumière (même au XXI<sup>e</sup> siècle, de telles enquêtes ne sont toujours pas ou peu menées). Les deux versions sont basées sur le même scénario : Mackie Messer, un criminel londonien de l'époque victorienne s'éprend de Polly Peachum, la fille du roi des mendiants de la ville. Ce dernier ne voit pas d'un bon œil de perdre sa fille au profit d'un rival en affaires, et manigance pour le faire jeter en prison. Polly décide d'acheter une banque avec quelques compagnons de Mackie et fait fortune. Mackie, alors en prison, est officiellement le directeur de la banque. À sa sortie, il apprend qu'il est riche. Le père de Polly, intéressé par cette manne, oublie ses anciens différends avec Mackie et s'allie avec lui, ainsi que Tiger Brown, vieil ami de Mackie, et chef de la police londonienne. Le film se termine ainsi, donnant comme morale que les banques sont tenues par des criminels qui ont su comprendre qu'un emploi de banquier était plus sûr et plus rentable. Malgré ce scénario commun, des différences émaillent les deux versions du film. Nous avons vu, quelques lignes plus haut, la photographie, mais notons aussi les différents choix de distribution entre les versions : le rôle principal du criminel Mackie Messer est dévolu pour la version allemande à Rudolf Forster, un homme haut de taille, au visage inquiétant, alors que le Mackie français est joué par Albert Préjean, plus petit, et au sourire espiègle, bien loin de ce que l'on attend d'un tel malfrat. La réciproque s'avère tout aussi vraie dans le choix du personnage de Polly Peachum, le personnage principal féminin du film. La version allemande introduit Carola Neher, brune, pâle, et au regard de glace, tandis que la version française met en avant Florelle, blonde et chaleureuse. Florelle et Albert Préjean étaient plutôt connus pour leurs rôles dans les films légers qui étaient en vogue, à l'époque, en France. Ils ont été choisis pour ces

rôles parce qu'ils étaient tous deux chanteurs en plus d'être acteurs, et que le film fait la part belle aux chansons. Cependant, le choix de ces acteurs par les personnes en charge du casting français démontre d'une volonté à donner au public ses coqueluches, qu'importe qu'elles conviennent ou non aux rôles. Il en découle une divergence de ton entre les films allemands et français. Divergence d'autant plus importante que Bertolt Brecht et Kurt Weill, les dramaturges à l'origine de la pièce qui a inspiré le film, avaient déjà indiqué que la version allemande ne leur convenait pas. Selon eux, la satire sévère du capitalisme ne se retrouvait pas dans l'idée du film, pensé comme un divertissement<sup>2</sup>. Ce qui soulève donc la question suivante : si le film allemand, plus sombre, avec des personnages plus inquiétants, est malgré tout une version édulcorée de la vision première des dramaturges, qu'en est-il alors de la version française, tout en lumière et en sourires ? Cela soulève la question maintes fois posée de la latitude donnée au traducteur (à entendre dans notre cas précis au sens large de passeur d'une culture à une autre) dans son adaptation de l'œuvre originale.

Il a été dit plus haut que, dans les années 1930, la technique de traduction des versions multiples était considérée comme idéale, puisqu'elle permettait à tout un chacun d'accéder à un contenu cinématographique réfléchi par n'importe quel réalisateur, et dans n'importe quelle langue, de par le monde, sans pour autant être dérangé par des sous-titres, ou les problèmes inhérents au doublage que nous aborderons dans quelques lignes. Le public pouvait profiter d'un scénario original, mais dans une langue qu'il comprenait, et avec des acteurs qu'il connaissait. À une époque où la mondialisation n'existait pas encore à l'échelle d'aujourd'hui, et où la traductologie n'était pas encore arrivée dans le monde universitaire, apportant avec elle toutes les théories sourcières, on comprend comment cette façon très cibliste de résoudre le problème de la barrière de la langue a pu enchanter les producteurs. Émettons tout de même l'hypothèse que de telles pratiques seraient, de nos jours, accueillies beaucoup plus fraîchement : la traductologie est maintenant bien implantée dans le monde universitaire, ce qui implique une sorte de désaveu de la pratique de la traduction cibliste (nous

---

<sup>2</sup> American Film Institute|Catalog - Die Dreigroschenoper. (s.d.). Récupéré le 4 août, 2019, de <https://catalog.afi.com/Catalog/moviedetails/1315>

reviendrons sur la traductologie plus en profondeur, dans la deuxième partie de ce mémoire). À un autre niveau, changer les acteurs hollywoodiens pour des acteurs régionaux irait à l'encontre de l'existence du *star-system*, maintenant bien implanté, qui a changé les acteurs nord-américains en vedettes mondiales. Ainsi, l'on peut appréhender pourquoi une technique qui était considérée comme optimale dans les années trente ne saurait s'adapter à notre monde du début du XXI<sup>e</sup> siècle. Mais les versions multiples n'ont pas attendu notre société pour disparaître. En fait, dès les années quarante, « les versions multiples ne sont plus que des cas isolés sur les grands marchés européens » (Garncarz, 2013, p. 40). Leur coût prohibitif s'avère être la raison principale de leur déclin. En effet, chaque version multiple coûte presque autant que l'originale à produire puisqu'il faut multiplier d'autant de versions le temps passé en studio, le cachet des acteurs, etc. Se dessine alors un bien triste constat : à l'instar de la distribution qui, sur le film *L'opéra de quat'sous*, avait été décidée par des considérations monétaires, on comprend que si les versions multiples ont disparu, ce n'est pas tant parce qu'elles n'étaient pas adaptées aux sociétés de l'époque (c'était même tout à fait le contraire) que parce que les producteurs n'ont pu, ou ont refusé d'assumer le coût de ce système de traduction au profit d'autres techniques moins onéreuses (le coût d'une version d'un film dans une autre langue pouvait coûter jusqu'à 80% du prix de la version originale<sup>3</sup>).

- Le doublage

Le doublage, justement, s'avère être moins dispendieux que les versions multiples. De plus, les évolutions qu'a subi la pratique au fil des années n'ont eu de cesse de comprimer encore plus les dépenses. La technologie du doublage était déjà connue dès 1929, lorsque s'est posée la question de la traduction à l'ère du cinéma parlant, mais, lorsqu'en 1930, l'on a interrogé des exploitants de salles en Europe, ces derniers ont certifié que le doublage était incompatible avec les attentes du public, et

---

<sup>3</sup> Garncarz, J. (2013). Sous-titrage, versions multiples, doublage. *L'Écran traduit*, (1), 34–45.

résulterait en un échec<sup>4</sup>. L'on se rend enfin compte que le doublage ne prend vraiment que dans les pays amateurs de versions multiples (Allemagne, France, Italie, Espagne), et seulement après que lesdites versions multiples aient été abandonnées par les producteurs. Le doublage devient même la seule façon acceptée par le public pour regarder les films étrangers. Un élément à prendre avec circonspection, mais pouvant expliquer l'engouement de ces pays, d'abord pour les versions multiples, puis pour les versions doublées, est le fait qu'ils deviendront les berceaux du fascisme, du franquisme, et du nazisme à peine quelques années plus tard. Il y régnait de fait un climat « [d'] autocélibration linguistique ambiante » (Garncarz, 2013, p. 43). Dans le cas de la France, les pressions du III<sup>e</sup> Reich (qui, même sans loi officielle promulguant le doublage, consommait seulement des films en version allemande *de facto*) ont sans doute joué un rôle dans sa consommation quasi-exclusive de films doublés pendant la guerre<sup>5</sup>. Cette hypothèse amènerait donc à penser qu'une politique linguistique donnée est tout aussi efficace pour « guider » les préférences cinématographiques de populations que des décisions économiques de l'ordre de celles que nous avons vu plus haut. Ajoutons tout de même que de tous les pays susnommés, la France était alors la seule à accepter, en plus du doublage, le sous-titrage.

Avec le principe du doublage, arrivent plusieurs expérimentations. En premier lieu, ce que l'on appelle de manière informelle (le système n'a pas de nom défini) le « doublage en direct ». Son principe est de faire mimer les syllabes de la langue étrangère à l'acteur, sans son, pendant qu'un doubleur déclame le texte traduit, hors-champ. C'est de cette façon qu'est traduit *La Pente*, version française du film *Dance Fools Dance*, de Harry Beaumont, en 1931. Puisque l'acteur reproduit les syllabes de la langue de doublage à l'écran, cela induit qu'il est amené à tourner plusieurs fois la même scène, d'abord pour « sa » version, puis pour toutes les versions traduites. On voit très bien, avec cette façon de faire, les vestiges des versions doublées ; on a simplement « condensé » tous les acteurs en un seul, avec les

---

<sup>4</sup> Film-Kurier. (1930). Antworten auf 10 Fragen über die Tonfilmlage Europas. *Film-Kurier*, (numéro spécial) cité dans Garncarz, J. (2013). Sous-titrage, versions multiples, doublage. *L'Écran traduit*, (1), 34–45.

<sup>5</sup> Bréan, S., Weidmann, A., & Cornu, J. (2014). Entretien avec Jean-François Cornu. *Traduire*, (230), 10–21. <https://doi.org/10.4000/traduire.614>

avantages logistiques et économiques évidents que cela entraîne. Par ailleurs, le doublage en direct induit aussi un excellent synchronisme labial (terme utilisé pour désigner la correspondance entre les mouvements de la bouche, et les sons entendus), puisque les mouvements de bouche sont produits avec, en tête, le doublage. Néanmoins, les tentatives d'améliorer le processus de mise en langue étrangère ne s'arrêtent pas là: dans la droite ligne du doublage direct, le « doublage optique » fait son apparition. Le principe est le même que celui du doublage direct. Un acteur mime devant la caméra les syllabes d'une langue étrangère. La différence entre les deux modes de doublage se situe au niveau du doubleur. Avec le doublage optique, il n'est plus sur le plateau, en hors champ, mais sa voix est post-synchronisée en studio après la fin du tournage. Cela permet par exemple de réduire les bruits parasites présents comme lorsque le doublage se faisait en direct. L'inconvénient évident est que cette démarche empêche toute correction de dernière minute, sur le plateau, pour bonifier encore la traduction, ou la performance de l'acteur ou du doubleur. En revanche, bien évidemment, cela facilite encore la logistique d'un film (moins de personnes à rassembler en même temps sur un lieu de tournage), et permet d'alléger ses dépenses, puisque moins de temps est passé sur le plateau (un doublage optique ne coûte qu'entre 15 et 20% du budget d'un film (Garncarz, 2013)). Avec le doublage optique – qui tire donc son nom du fait que le synchronisme labial est théoriquement parfait, et que le doublage est donc autant sonore qu'à l'image – on voit aussi apparaître deux autres choses. En premier lieu, un éloignement de plus en plus marqué vis-à-vis des techniques mises en œuvre pour les versions multiples, où tout le monde était sur le plateau, et se le partageait. Deuxièmement, et découlant du premier point, on voit aussi apparaître la post-synchronisation, technique permettant de reprendre, en studio spécialisé, les images ou le son enregistrés en plateau, avant la distribution de l'œuvre. Cette technique a pris une telle ampleur qu'à l'heure actuelle, même les voix originales des acteurs sont post-synchronisées, et traitées en studio après la fin du tournage, afin d'enlever les potentiels bruits parasites de la bande sonore. La technique de doublage que nous utilisons aujourd'hui, par ailleurs, est une autre évolution à partir du doublage optique : le doublage acoustique. Là aussi, la voix du doubleur est post-synchronisée, mais contrairement à la technique optique,

l'acteur, sur le plateau, ne tourne pas de nouveau sa scène pour les autres espaces linguistiques. C'est la personne en charge du repérage qui sera chargée, grâce à l'image, de noter les mouvements de bouche de l'acteur à l'écran, afin de permettre au traducteur de proposer une version qui accompagne du mieux possible les mouvements de l'acteur. Le doubleur jouera alors cette traduction en studio. Comme l'on peut s'y attendre, cette façon de faire produit des résultats bien moins précis que les doublages optiques ou en direct, puisqu'elle est essentiellement basée sur l'à-peu-près. Cependant, de façon mécanique, les coûts de production baissent encore grâce à cette technique, puisque l'acteur, sur le plateau, n'a plus à tourner plusieurs fois la même scène en différentes langues, ou en mimant. Pour pallier les inexactitudes propres aux doublages acoustiques, dès les années trente, l'on pense à développer plusieurs techniques. Parmi celles-ci, une tentative de création de codage universel destiné à réduire les variétés de syllabes et de mouvements de bouche utilisés dans les langues<sup>6</sup>. Cela aurait permis, bien évidemment, de faciliter le travail de repérage, ainsi que les traductions, puisque, si tout le monde utilise les mêmes mouvements de bouche, il devient dès lors beaucoup plus facile de faire correspondre plus de termes. Cette tentative n'a cependant jamais pris une quelconque forme d'ampleur. On peut supposer que le contexte d'autocélébration linguistique dans plusieurs pays européens, que nous avons déjà abordé, a pu être un écueil bien difficile à surmonter pour des expériences de ce type. Il pourrait également être intéressant de se demander si cette expérience en particulier n'est pas, après tout, une forme prototypique de propositions linguistiques comme le *Globish*, le *Basic Global English*, ou le *Basic English*, pensées pour améliorer la communication inter-cultures, mais qui dans les faits sont aussi de puissants ressorts pour appuyer l'hégémonie américaine sur le reste du monde *via* le langage. Cet aspect passionnant pourrait être le sujet d'un mémoire à lui tout seul. Ayant conscience de mes limites, je laisse le soin à d'autre de se pencher sur cette question. Des idées comme le codage universel des syllabes, si elles avaient connu le succès, auraient bien sûr participé aux réductions de coûts toujours ardemment désirées par les producteurs et distributeurs.

---

<sup>6</sup> Cornu, J. F. (2018). Histoire de la traduction des films. Récupéré le 3 août, 2019, de <http://interne.ciclic.fr/misterfrise/frises/st-pe.html>. Onglet « Les balbutiements du sous-titrage et du doublage »

D'ailleurs, les entreprises de production comme Metro-Goldwin-Mayer, ou Fox eurent tôt fait de faire construire leurs propres locaux de doublage en Europe, afin de maîtriser l'ensemble du processus de doublage<sup>7</sup>, et de ne pas avoir à dépenser des sommes astronomiques pour faire venir les doubleurs jusqu'aux États-Unis. Même s'il était moins coûteux d'engager des doubleurs, en comparaison avec l'argent investi pour faire venir des acteurs jusqu'au studio du temps des versions multiples, il était encore plus profitable de ne pas faire traverser l'Atlantique à cette nouvelle catégorie d'acteurs, née des besoins du doublage (de plus, un décret ministériel, en France, obligeait tout doublage à destination du marché français à être enregistré sur le sol français, par des acteurs français).

Si le cinéma parlant a révolutionné le monde du cinéma, le doublage a aussi permis l'apparition de beaucoup de nouveaux emplois d'artistes et de techniciens qui, jusqu'alors, n'existaient pas. Les doubleurs, bien sûr, qui sont des acteurs spécialisés dans le travail de la voix, font partie de ces nouveaux artistes. Ce sont des traducteurs spécialisés qui leur fournissent leur texte. À mi-chemin entre l'art et la technique, ces derniers doivent faire plus attention à la longueur de leurs phrases et à leur rythme que les traducteurs littéraires. Ils sont aidés dans cette tâche par les techniciens de repérage qui, nous l'avons vu, ont pour mission de rendre compte des mouvements de lèvres des acteurs à l'image, afin de faciliter la traduction par la suite. Le besoin nouveau pour la post-synchronisation a aussi signifié l'apparition d'ingénieurs du son et de techniciens de mixage spécialisés en doublage pour capturer et régler les voix enregistrées, ainsi que des directeurs artistiques pour superviser l'ensemble du processus créatif, en studio. Bien plus tard, dans les années 1980, s'ajouteront les superviseurs : ils sont directement envoyés par les studios hollywoodiens qui veulent garder le contrôle du processus de traduction. Leur rôle est de s'assurer que l'équipe ne prenne pas trop de libertés avec l'œuvre originale (en faisant grincer les dents de beaucoup<sup>8</sup>. Avant cela, cependant, à l'aube du doublage acoustique, au début des années trente, tous ces nouveaux

---

<sup>7</sup> Cornu, J. F. (2018). Histoire de la traduction des films. Récupéré le 3 août, 2019, de <http://interne.ciclic.fr/misterfrise/frises/st-pe.html>. Onglet « Le développement rapide du doublage en France »

<sup>8</sup> Cornu, J. F. (2014). *Le doublage et le sous-titrage : histoire et esthétique*. Rennes : Presses universitaires de Rennes. P. 216



spécialistes travaillaient ensemble en utilisant l'une des deux méthodes de doublage acoustique. Aux États-Unis, on travaillait grâce à la technique du doublage à l'image, inventée dans les studios de Metro-Goldwin-Mayer. Le traducteur et le repéreur (qui sont parfois une seule et même personne) regardaient les images de la scène à traduire et, à partir de là, traduisaient à tâtons jusqu'à trouver une version permettant un synchronisme labial jugé satisfaisant entre la scène à l'écran, et la traduction (Bréan, Weidmann & Cornu, 2014). Le doubleur devait alors apprendre sa réplique, puis procéder à l'enregistrement, en tentant de caler sa voix sur l'image. À la même époque en Allemagne naissait le système rythmographique. Tiré d'une technologie antérieure permettant de synchroniser une musique jouée en direct avec la pellicule d'un film muet, il est logique que ce système ait été transposé au doublage. Ce système fonctionne comme suit : après que le repérage des mouvements labiaux et la traduction, en prenant ledit repérage en compte, ont été effectués, l'on écrit sur une bande de papier les répliques à jouer par le doubleur. On insère ensuite la bande de papier dans une machine permettant de la faire défiler avec, à un point précis, un repère. Lorsque la réplique défile et arrive au niveau du repère, le comédien n'a alors plus qu'à la jouer au micro. On appelle ce système le « doublage à la bande rythmo ». Peu de temps après son invention en 1930 en Allemagne, Charles Delacommune, un ingénieur français, invente un système équivalent nommé « ciné-pupitre ». Grâce à la rigueur induite par le repérage et par la présence d'un repère, cette façon de faire à l'européenne s'avère bien plus précise que le doublage à l'image américain. Mais cette qualité repose sur une équipe de techniciens plus importante. Ceci explique certainement le fait qu'aujourd'hui, partout dans le monde, les doublages se fassent selon la méthode américaine. Partout, à part en France, où la bande rythmo reste l'instrument en vigueur. La seule hypothèse trouvée lors de mes recherches pouvant expliquer ce phénomène est donnée par Jean-François Cornu, traducteur pour l'audiovisuel, chercheur dans le domaine de la traduction audiovisuelle, et ancien maître de conférences à l'université Rennes 2. C'est sur ses travaux, et en particulier sa monographie *Le doublage et sous-titrage : histoire et esthétique* (2014), que repose cette première partie de mon mémoire. Jean-François Cornu soumet l'idée que si le doublage à la bande fait de la résistance en France, c'est parce qu'il est moins onéreux

que le doublage à l'image. En effet, le doublage à l'image oblige les doubleurs à apprendre leur texte par cœur, à répéter, et il faut souvent plusieurs prises avant qu'ils ne réussissent à jouer leur réplique de façon bien synchronisée avec les lèvres de l'acteur original. La bande rythmo permet, elle, de se passer d'apprentissage et de répétitions, puisque le texte est directement inscrit sous les yeux du doubleur pendant qu'il joue. Le processus de doublage est, selon Cornu, dès lors beaucoup plus rapide, et donc moins cher, malgré le recours à plus de techniciens spécialisés. Cette hypothèse permet de revenir sur ce qui semble être une vérité absolue de la traduction audiovisuelle, à savoir : c'est l'argent qui fait évoluer la discipline. Je me permets cependant d'ajouter une question : si les coûts sont moins élevés, pourquoi alors aucun autre pays au monde n'applique plus cette méthode ? Tel acte serait compréhensible de la part des États-Unis qui, depuis que le cinéma parlant existe, ont toujours doublé à l'image (quoique l'on puisse s'interroger sur le poids de la tradition par rapport à celui des économies à faire) ; mais quid, alors, de l'Allemagne, par exemple, pays de naissance du doublage à la bande ? Il est étrange que la France soit le seul pays à exploiter un système donné comme moins coûteux, et plus performant. Par manque de temps et de moyens, je n'ai pu explorer cette piste, hélas, mais il me semble important de poser cette question si l'on s'intéresse à l'exception culturelle française dans ce domaine-là.

Malgré l'apparente supériorité des doublages français à la bande, ces derniers ne sont pas exempts de critiques. En fait, depuis que la discipline du doublage existe, les media et particuliers n'ont eu de cesse que de souligner ses défauts. Dès 1930, alors que la France vit encore au rythme des versions multiples, le rejet du doublage est très marqué. Même si des journaux à destination des exploitants en salle, comme *La cinématographie française*, font preuve d'enthousiasme vis-à-vis du nouveau procédé<sup>9</sup>, les magazines de cinéphiles, eux, expriment un blocage certain. Cela se voit par exemple dans *La revue du cinéma*, où l'on considère que « [les doublages] ne serviront en rien la cause du parlant »<sup>10</sup> (Martell,

---

<sup>9</sup> Cornu, J. F. (2016, 21 novembre). Pourquoi le doublage suscite le trouble. Récupéré le 3 août, 2019, de <https://larevuedesmedias.ina.fr/pourquoi-le-doublage-suscite-le-trouble>

<sup>10</sup> Martell, G. (1931, 23 juin). Le Masque d'Hollywood. *La Revue du cinéma*, 1(23), 62. Dans Cornu, J. F. (2016, 21 novembre). Pourquoi le doublage suscite le trouble. Récupéré le 3 août, 2019, de <https://larevuedesmedias.ina.fr/pourquoi-le-doublage-suscite-le-trouble>

1931, p. 62). Dans les premières années du cinéma parlant, les critiques dénoncent le manque d'unité de la personne causé par le doublage (la voix n'appartient pas à l'acteur que l'on voit à l'écran) ainsi que (déjà) des erreurs de traductions, approximations, et autres omissions. L'on pourrait presque en venir à croire que tous les journalistes français sont à la fois bilingues et versés dans la traduction. Anne-Lise Weidmann, en 2014, recensait dans un article pour *l'Écran traduit*, le magazine de l'ATAA (Association des Traducteurs/Adaptateurs de l'Audiovisuel) les invectives qui pouvaient être lancées aux traducteurs à l'époque<sup>11</sup>. On voit aussi, dans cet article, que les critiques d'alors n'ont rien à envier aux critiques actuelles. Anne-Lise Weidmann cite donc dans son article des morceaux choisis de l'émission radiophonique *Le masque ou la plume*, diffusée sur France Inter, et où les animateurs ont tôt fait de faire un sort aux traducteurs. Elle remarque, par ailleurs, une constante entre les années trente et nos jours : on ne parle que très peu de la traduction audiovisuelle dans les media ou émissions à vocation artistique (on louera le metteur en scène, le jeu des acteurs, mais on ignorera superbement le travail accompli par toute l'équipe de traduction), et que, lorsque l'on en parle, c'est très souvent pour y adjoindre une critique acerbe, qui laisse entendre que l'œuvre aurait été bien plus appréciable en version originale.

Devant le peu de démarches faites en ce sens, j'ai décidé de proposer un sondage au public concernant leurs préférences, habitudes, et réflexions quant à la pratique de la traduction audiovisuelle, et son rapport aux films en version originale. J'ai bien évidemment conscience des limites d'un tel sondage : puisqu'il a touché majoritairement mon cercle de connaissances, il est évident qu'il n'est pas représentatif de la population française. L'on voit par exemple que, sur trois-cent-soixante-deux personnes ayant répondu au sondage, cent-treize étaient des étudiants, et que 79% des interrogés avaient entre dix-huit et trente-six ans. De la même façon, 75% du panel se sont trouvées être des femmes. Enfin, outre les étudiants, l'on voit une forte présence des catégories socio-professionnelles supérieures, au détriment de la classe ouvrière. Malgré ces biais, il me semble intéressant de se

---

<sup>11</sup> Weidmann, A. L. (2014). Critiquez-nous ! Mais critiquez-nous bien. *L'Écran Traduit*, (3), 45–71.

pencher plus avant sur les résultats de cette enquête afin d'entraîner ce que « le public » (ou du moins un public) attend de ses expériences audiovisuelles. Il faut tout d'abord noter un réel désaveu envers le doublage. Ainsi, sur trois-cent-soixante-deux personnes, cent-dix-neuf indiquent ne regarder du contenu audiovisuel (films et séries) qu'en version originale. Ce nombre double presque lorsque l'on y rajoute les personnes qui en regardent « souvent ». Enfin, de l'autre côté, on se rend compte que seulement dix-huit personnes du panel ne regardent jamais de contenu audiovisuel en version originale, cela correspond à 5% des sondés. Même si ces nombres sont à prendre avec des pincettes, une tendance se découpe malgré tout. Se pose alors la question de savoir pourquoi ces gens ont laissé le doublage de côté, alors même que cette technique reste la méthode la plus utilisée en France pour traduire les œuvres de cinéma et les séries. Selon les résultats de mon sondage, et comme le disent les critiques de cinéma depuis les années trente, les personnes interrogées estiment que les doublages français sont de qualité décevante à 57%, et que le synchronisme labial n'est pas satisfaisant et nuit au visionnage, à 27% (les sondés ont pu voter dans plusieurs catégories à la fois, il faut donc s'abstenir d'additionner ces deux pourcentages). Notons aussi que 60% des sondés ont annoncé qu'ils regardent en version originale pour apprendre la langue (on peut avancer sans prendre trop de risque que la grande proportion d'étudiants, qui plus est en études d'anglais, dans mon cercle de connaissances, a joué sur ce pourcentage), et qu'elles ont annoncé à 62% regarder en version originale pour une meilleure immersion (ici, on peut lier ce résultat à la haute proportion de CSP+ qui, en plus de leur catégorie socioprofessionnelle, sont aussi bien souvent représentants d'une certaine forme d'élite culturelle. Élite culturelle, donc, qui voudrait rester au plus près de la vision originale du réalisateur, sans s'encombrer d'artifices). Ces pourcentages expliquent, je pense, pourquoi la population, ou du moins une partie de la population, se détourne des films doublés. Cependant, un autre chiffre très parlant ressort aussi : 52% des sondés regardent les films en version originale, au lieu de leur langue maternelle, pour pouvoir regarder les œuvres dès leur sortie. Nous avons vu l'an dernier, dans mon Travail Encadré de Recherche (TER), que la majorité des films, depuis le début des années 2000, sortaient le même jour en version originale et en version doublée (ce qui pourrait participer à

l'explication d'une qualité de doublage jugée décevante, puisque si toutes les versions sortent en même temps, alors les traducteurs ont moins de temps pour faire leur travail). Ce n'est donc pas au cinéma que les personnes interrogées font référence avec cette réponse, mais bien aux séries. Cette forme audiovisuelle a pris une telle importance ces dernières années qu'il paraît impensable, pour une partie de la population, d'attendre l'arrivée d'une version française, souvent quelques semaines ou mois plus tard, au risque de se faire « spoiler » (ou « divulguer ») un élément important de l'intrigue par le public anglophone ou anglophile. Ici, donc, une nouvelle raison d'abandonner le doublage. Notons tout de même que l'industrie réagit vite et a sorti, pour la dernière saison de la série à succès *Game of Thrones*, en 2019, la version française en « H+24 » par rapport à la version originale, soit un jour plus tard. Le monde des séries commence donc à se caler sur celui du cinéma. Espérons que le pari soit réussi, que le public revienne vers la version doublée, et que la qualité du doublage ne pâtisse pas encore plus de la situation, comme j'ai pu montrer qu'elle en avait souffert au cinéma avec l'apparition des sorties mondiales simultanées, dans mon TER.

Même si le doublage n'est plus en situation de quasi-monopole, comme cela a été le cas pendant presque un siècle, il reste malgré tout dominant. Ainsi, si mon sondage indiquait que seulement 5% des personnes interrogées ne regardaient aucun film ou série en version originale, il démontrait aussi, en creux, que 67% de mon échantillon regardait, malgré tout, encore des versions doublées. Si l'on prend en compte, en plus, que cet échantillon contenait une forte proportion d'étudiants intéressés par les langues, et de personnes provenant d'élites culturelles en général enclines à la « pureté artistique » des versions originales, l'on se dit alors que si on adaptait ces résultats à un échantillon représentatif de notre société, le visionnage de versions doublées serait d'autant plus important. Le doublage, d'un point de vue de marché, se porte donc bien, même s'il a perdu quelques pourcents en faveur du visionnage en version originale (sous-titrée ou non). Ce n'est cependant pas une raison pour disperser d'un revers de la main les critiques énoncées à l'encontre de la qualité de la traduction ni, et c'est sans doute là le plus important, les revendications des corps de métier impliqués dans le doublage qui n'ont de cesse de demander plus de reconnaissance, et plus de moyens (Weidmann, 2014) afin de

pouvoir mieux accomplir leur mission de passeur, rejoignant ainsi la lutte menée, il y a quelques dizaines d'années, par les traducteurs littéraires.

Les doubleurs ne sont pas les seuls, cependant, à être aux prises avec ce besoin d'une plus grande reconnaissance. Les versions originales que regarde le public français, et desquelles nous avons parlé en les opposant, jusqu'ici, aux versions doublées ne sont en fait que très rarement de « vraies » versions originales. L'immense majorité du temps, elles sont sous-titrées en français. À ce titre, ces versions originales sous-titrées servent le même but que le doublage, et ses acteurs ont les mêmes revendications que ceux du doublage. Intéressons-nous maintenant, plus avant, au sous-titrage.

- Le sous-titrage

Si l'on veut être très précis, la discipline du sous-titrage est antérieure à l'arrivée du cinéma parlant. En effet, quelques films muets utilisaient ce procédé pour remplacer les intertitres classiques indiquant une prise de parole ; ainsi, l'action n'était pas coupée par les cartons. *The Ring*, en 1927, d'Alfred Hitchcock faisait partie de ces films, à titre d'exemple<sup>12</sup>. C'est bel et bien, cependant, avec le cinéma parlant, à partir de 1929, que le sous-titrage devient très utilisé. Ses avantages sont nombreux : le procédé est moins coûteux qu'un doublage, sans même parler des versions multiples (si les versions multiples demandaient l'équivalent de 80% du prix du film pour être réalisées en plus, les doublages n'en demandaient que 15% ; le sous-titrage, lui en demande encore moins), ce qui permet de le destiner à la majorité des pays européens qui ne représentent pas des communautés linguistiques assez importantes pour pouvoir assumer les coûts d'un doublage ou d'une version multiple (l'on pense par exemple aux pays scandinaves, ou à la Grèce). En fait, à l'exception de la France, de l'Italie, de l'Espagne, et de l'Allemagne, tous les pays du continent européen ont recours au sous-titrage (Garncarz, 2013). Un autre avantage de la discipline est qu'elle demande beaucoup moins d'adaptation

---

<sup>12</sup> Cornu, J. F. (2018). Histoire de la traduction des films. Récupéré le 3 août, 2019, de <http://interne.ciclic.fr/misterfrise/frises/st-pe.html>. Onglet « Les balbutiements du doublage et sous-titrage »

pour le public que le doublage. Avec le doublage, le spectateur doit faire fi de l'unité de l'acteur, puisqu'il n'entend pas sa « vraie » voix, et doit feindre de ne pas être affecté par la façon dont les paroles qui sortent des haut-parleurs ne sont pas parfaitement synchronisées avec les mouvements de bouche de la personne à l'écran. Pour le sous-titrage, tout ce qu'il y a à apprendre est la lecture simultanée au déroulé d'une scène. Cela sous-entend que le public sait lire, ce qui était très majoritairement le cas en Europe de l'ouest, et en Europe du nord ; cela l'était un peu moins au sud et à l'est, mais l'analphabétisme ne touchait déjà plus qu'une minorité de personnes à cette époque. De plus, les premiers sous-titres des années 1929 et 1930 ne traduisaient en fait pas toutes les répliques, loin de là. Cela avait au moins comme point positif de permettre aux personnes peu entraînées à la lecture de suivre l'intrigue sans aucun souci. Anne-Lise Weidmann prend d'ailleurs dans son article (Weidmann, 2014) un exemple plus récent de trente ans où, encore à ce moment-là, on retrouve un film dont le sous-titrage n'indiquait que les dialogues ayant trait à l'intrigue principale, en occultant tout le reste. Il est au demeurant fort dommageable que ce film se soit avéré être *La mort aux troussees* d'Alfred Hitchcock (version française de *North by Northwest*, 1959), un film rempli de dialogues et de pointes d'humour. Tous ces éléments « subsidiaires » ont donc disparu au moment du passage au français. Cela nous permet de rebondir encore sur la question touchant à la latitude dont dispose le traducteur pour adapter l'œuvre, et la rendre au public, évoquée plus haut. Un traducteur n'a-t-il pas le devoir de faire passer l'œuvre vers une autre culture sans la dénaturer et, décider arbitrairement de ne pas traduire certains passages, n'est-ce pas dénaturer ? Nous reviendrons plus en détail sur ces considérations dans la deuxième partie de ce mémoire.

Un autre très grand avantage d'un film sous-titré est qu'il peut être traduit une nouvelle fois de façon beaucoup plus aisée. *La mort aux troussees*, par exemple, a reçu un nouveau sous-titrage par la suite, qui rendait bien mieux compte de sa profondeur et de son humour. En fait, aujourd'hui, il n'est pas rare, voire même tout à fait commun, qu'un film soit sous-titré plusieurs fois, en fonction du besoin.

Anne-Lise Weidmann explique ainsi :

Si le coût élevé d'un doublage (détection, écriture de l'adaptation, enregistrement des voix, mixage, etc.) fait qu'une seule version doublée circule généralement pendant plusieurs décennies pour un film donné, les versions sous-titrées sont beaucoup moins durables. Au fil de son exploitation, il est probable qu'un film connaîtra plusieurs sous-titrages : sous-titres faits avec les moyens du bord pour une présentation en festival, sous-titrage professionnel commandé par l'entreprise qui distribue ensuite le film en salles, sous-titrage à bas coût pour une édition DVD (voire « *dubtitling* »), nouveau sous-titrage commandé par une chaîne de télévision, ressortie du film en copie restaurée avec un sous-titrage revu et corrigé, sixième sous-titrage pour une exploitation en VoD, etc.

Ici encore, l'on voit que l'argent est le nerf de la guerre, que c'est lui qui empêche une version doublée de l'être à nouveau, qu'importe sa qualité, et qui autorise les sous-titrages à s'enchaîner, allant même jusqu'à donner une vie plus qu'éphémère à certains. Ajoutons tout de même à la réflexion d'Anne-Lise Weidmann qu'il est beaucoup plus facile de rassembler à nouveau l'équipe de sous-titrage d'un film (ou d'en monter une nouvelle de toute pièce) pour une nouvelle traduction que de faire la même chose avec une équipe de doublage. Sans plus parler des coûts représentés par telle entreprise, le volet logistique est tout aussi impressionnant : réussir une deuxième fois à rassembler les comédiens de doublage, en espérant qu'ils soient toujours dans le métier, et que rien de fâcheux ne leur soit arrivé entre temps... Selon combien de temps s'est écoulé entre le premier doublage et le deuxième, cela relève de la gageure. Pour autant, il paraît peu conseillé de « changer » de voix pour une deuxième version de peur de voir son public s'élever contre la décision. Les voix doublées, une fois qu'elles sont instituées, font partie intégrante du film pour le public cible : lui enlever les voix qu'il connaît, c'est, en quelque sorte, trahir le souvenir qu'il a du film. Ainsi, dans *Star Wars Épisode IV : Un nouvel espoir*, la décision d'ajouter au film, pour une édition DVD, une scène supplémentaire où le personnage de Han Solo était doublé par un autre acteur (le doubleur original n'était alors plus en activité) avait été très mal reçue par les habitués.



Le sous-titrage passant par l'image et non par le son, les équipes se chargeant de tels travaux sont en général bien plus réduites que celles s'attendant aux doublages. Nul besoin, ici, d'ingénieur du son, de techniciens de mixage, de comédiens de doublage, ni non plus de louer un studio pour enregistrer les voix. Le sous-titrage demande seulement, à ses débuts, un traducteur, un repéreur, et un opérateur de machines à graver les sous-titres<sup>13</sup>. Le rôle de ce dernier était, en fin de processus de traduction, d'insérer les sous-titres sur les pellicules du film. Le processus s'est radicalement transformé au fil des années. Alors que, dans un premier temps, il était simplement question de poser un film transparent sur lequel était inscrit les sous-titres sur la pellicule, dès l'après-guerre, on commence à utiliser la chimie et à brûler directement l'émulsion de l'image sur la pellicule pour y intégrer les sous-titres. Cela procure une meilleure lisibilité des caractères au public, la première technologie demeurant assez difficile à déchiffrer. Bien plus tard, dans les années quatre-vingt, avec l'arrivée de l'informatique dans le processus de post-production, on remplace la brûlure chimique par une brûlure au laser, encore plus précise, et donc plus lisible. Enfin, avec les années 2010 et le numérique, on oublie toute modification physique du support de base. Les sous-titres sont ajoutés grâce à l'informatique, sans brûler la pellicule qui a de toute façon été remplacée par un ensemble de données informatiques. L'on ne parle plus, alors, de gravure mais d'incrustation.

L'équipe de sous-titrage comporte également un repéreur et, même si cette position existe aussi dans une équipe de doublage, le travail n'est en fait pas exactement le même. Alors que le repéreur-doublage doit déceler et noter les mouvements de bouche des acteurs pour permettre au traducteur de trouver des mots utilisant peu ou prou ces mêmes mouvements, le repéreur-sous-titrage doit, lui, avant tout noter la durée d'un plan, et qui y parle. En effet, une règle du sous-titrage indique qu'en général, une ou deux lignes de sous-titrage doivent correspondre à un plan, et que le sous-titre doit changer avec le plan. Ceci, pour éviter au spectateur de lire une deuxième fois, par mégarde, un sous-titre qui n'aurait pas changé en même temps que le plan. Dans la pratique, cela veut aussi dire que le

---

<sup>13</sup> Tous les éléments touchant à la technique, ici, sont tirés de : Cornu, J. F. (2014). *Le doublage et le sous-titrage : histoire et esthétique*. Rennes : Presses universitaires de Rennes.

traducteur, grâce aux indications du repéreur, devra adapter la taille de son texte traduit à la longueur du plan. Il serait en effet compliqué pour le spectateur de lire deux pleines lignes de texte sur un plan d'une demie seconde. Il nous semble maintenant évident de mettre en œuvre un système où le repéreur entame le travail, qu'il fait passer au traducteur, que celui-ci fera passer, après une simulation (afin de s'assurer que les choix de traduction faits fonctionnent bien), à l'opérateur de machine à graver les sous-titres, mais pourtant, avant 1957, le repéreur ne passait qu'après le traducteur. Son travail, alors, consistait à décider si le travail de traduction nécessitait des retouches pour les adapter aux différents plans. Comme l'on peut l'imaginer, cela induisait un laborieux système de navettes entre les deux pôles, et de nombreuses retouches, corrections, et négociations. Ce n'est donc qu'en 1957 que ces équipes obtinrent de procéder au repérage avant d'entamer la traduction, afin d'éviter tous ces désagréments, mais en gardant tout de même une simulation, à la fin, pour s'assurer tous ensemble de la qualité du processus. Aujourd'hui, pour encore plus tirer les coûts vers le bas, il n'est pas rare que les producteurs ou les distributeurs demandent aux traducteurs d'assurer aussi le travail de repérage. Un exemple de cette pratique a été donné dans un article du site d'information Slate.fr, qui donne la parole à une traductrice relatant son expérience avec l'entreprise américaine Netflix<sup>14</sup>. Cette nouvelle façon de faire peut sembler inquiétante dans la mesure où l'on en demande encore plus à des traducteurs, dans des délais encore plus courts, et où on leur demande de s'adonner à une tâche qui était jusqu'alors dévolue à d'autres personnes dont c'était le métier, et qui étaient donc bien plus performantes que les adaptateurs en ce domaine (Bréan, Weidmann & Cornu, 2014). Il paraît évident, maintenant, que l'audiovisuel n'évolue qu'en diminuant les coûts, au fur et à mesure, mais, lorsque l'on commence à exclure *de facto* les personnes compétentes pour les remplacer par des gens dont la spécialisation réside ailleurs, n'est-ce pas dommageable à la qualité finale de la traduction ?

---

<sup>14</sup> Viennot, B. (2018, 13 novembre). Le sous-titrage n'est pas un boulot à prendre à la légère (coucou Netflix!). Récupéré le 5 août, 2019, de <http://www.slate.fr/story/169668/netflix-sous-titrage-traduction-recrutement-remuneration>

Ces questions méritent d'être posées sérieusement car le sous-titrage a réussi à s'immiscer en France, pays originellement acquis aux versions multiples, puis au doublage. Même si, comme nous l'avons vu, le sous-titrage s'est d'abord exporté vers les petits marchés linguistiques qui ne pouvaient soutenir les coûts d'une industrie du doublage, cette même raison économique a aussi intéressé des producteurs et distributeurs en Europe occidentale pour diffuser des films qui, potentiellement, ne toucheraient pas un grand public, et qui ne seraient donc pas rentables en cas de doublage. Je parle bien évidemment du cinéma d'art et d'essais, et des films indépendants qu'il diffuse. Ce type de cinéma, aux antipodes de la production hollywoodienne (moyens contenus, vision artistique primant sur la réception du public, thèmes clivants) voit même dans le sous-titrage un deuxième intérêt, outre l'économique : la préservation de la vision du réalisateur. Puisque ces films sont censés être l'expression la plus pure d'un réalisateur, aucunement perturbé par des considérations d'audience ou de marché (ce qui sera critiqué, à la fin des années 1990 par Noël Burch, professeur des universités, et critique de cinéma, cité dans le journal Libération<sup>15</sup>), le sous-titrage fait sens, pour les œuvres étrangères, puisqu'il permet de ne pas changer la bande-son, et de présenter au public les voix réelles des acteurs, avec leurs intonations propres, et leurs dialogues. Si l'on voulait être quelque peu caustique, nous pourrions tout de même interroger le bien-fondé de cet argumentaire lorsqu'il touche à un style cinématographique qui met en avant le réalisateur et la beauté de ses plans, aux dépens du scénariste, ou de l'équipe technique. Dans ce cas, n'est-il pas, à l'inverse, contre-productif de « casser » la pureté des plans par l'affichage de rangées de caractères blancs plutôt que de les laisser intacts, mais doublés, ce qui ne changerait rien à ladite pureté ? Malgré cette approche que certains pourraient trouver paradoxale, il n'empêche que le sous-titrage s'est établi comme la façon de faire passer ces films d'art et d'essais étrangers au public français. Public, au vu des thématiques abordées, très souvent de classes sociales supérieures ou, au moins, avec un goût prononcé pour l'art (Cornu, 2016). De ce point naît un certain clivage, repris en chœur

---

<sup>15</sup> Waintrop, E. (1998, 5 août). Balade cinéphilique : «Contre l'auteurisme».. Récupéré le 8 août, 2019, de [https://www.liberation.fr/cahier-special/1998/08/05/balade-cinephilique-contre-l-auteurisme\\_244974](https://www.liberation.fr/cahier-special/1998/08/05/balade-cinephilique-contre-l-auteurisme_244974)

partout dans la société, du particulier au media. Le sous-titrage, noble et pur, serait réservé à un public cinéophile averti et avide d'expériences cinématographiques d'auteurs, alors que le grand public s'adonnerait avec joie aux versions doublées dénaturées. De la même façon, ce grand public ne serait intéressé que par des *blockbusters* hollywoodiens dépourvus d'une quelconque forme d'art, alors que les élites se gargariseraient en expliquant que le seul « bon » cinéma est le cinéma d'auteur. Ces préjugés ont la peau dure mais, comme nous l'avons vu grâce au sondage que j'ai réalisé, le panel regarde énormément de versions sous-titrées (même sans avoir abandonné le doublage). Si l'on ne prend que les « jeunes » (jusqu'à trente-cinq ans), on se rend même compte que presque un tiers d'entre eux ne regarde plus aucune version doublée, au profit de versions sous-titrées, et que seulement six d'entre eux (sur deux-cent-quatre-vingt-cinq personnes dans cette catégorie) ne regardent pas du tout de version sous-titrée. Plus intéressant encore : si, chez ces jeunes, l'on enlève de l'équation toutes les classes sociales, économiques, et culturelles, supérieures, ainsi que les étudiants (qui seraient, selon le stéréotype, plus encline à regarder des films en version sous-titrée), l'on se retrouve avec quatre-vingt-sept personnes. Sur ces personnes, seulement deux d'entre elles ne regardent aucun film sous-titré, soit 2.3%. À l'opposé, 34.5% de ces gens regardent uniquement des versions sous-titrées. Je rappelle, à nouveau, que ce sondage ne saurait être proprement représentatif de la population française mais, même avec ses biais, ses enseignements sont édifiants. L'on comprend alors que plus qu'indépendamment de toute classe sociale, le sous-titrage revient à la mode chez les populations jeunes.

Cela ne veut pas dire pour autant que l'intégralité de la jeunesse française visionne désormais les œuvres de Herzog en version sous-titrée, cependant. Si les sous-titres reviennent à la mode, ce n'est pas tant grâce au cinéma, où telle pratique est toujours cantonnée à une forme d'élite, mais avec les séries, rendues bien plus accessibles grâce à l'arrivée de l'internet à haut-débit dans les années 2000. Alors que le public était auparavant dépendant de la télévision pour regarder ses séries, et ne pouvait donc faire autrement que d'attendre les versions doublées arrivant en France une ou plusieurs années après la sortie originale aux États-Unis, l'internet a permis de couper les intermédiaires et de se servir

directement à la source ; le téléchargement illégal ainsi que les services de *streaming* tout aussi illégaux ont fleuri grâce à (ou à cause de) l'intervention de *fansubbers*, de traducteurs amateurs. Ils sont issus des communautés de passionnés d'animation japonaise (dont nous parlerons plus avant dans la troisième partie de ce mémoire), mais ont, avec l'arrivée d'internet commencé à traduire également des séries américaines. Ce mouvement vers le sous-titrage s'explique aussi par l'émergence de nombreuses séries de grande qualité, pensées pour « accrocher » le public, à cette époque<sup>16</sup>. Ces versions traduites sont mises à disposition de façon totalement gratuite et la qualité première d'un sous-titrage pour ce public particulier n'est pas tant la justesse de l'écriture que la rapidité de diffusion. Les séries américaines récentes étant souvent basées sur le suspense laissé en fin d'épisode, il devient impératif pour le public d'avoir accès à l'épisode suivant le plus rapidement possible, d'une part pour avoir la réponse à la question posée à la fin de l'épisode précédent, et d'autre part pour éviter le *spoil*. Rappelons que cette tendance apparaît de façon marquée dans le sondage où 52% des personnes interrogées, tous âges confondus, estiment regarder des films ou séries en version sous-titrées pour « pouvoir regarder le contenu dès la sortie ». Cette tendance, d'abord basée sur un principe de gratuité, donc, a fait parler d'elle. Les traducteurs professionnels, surtout, ont vu d'un mauvais œil cette nouvelle « concurrence » qui ne se souciait de toute évidence pas de l'équilibre du marché. Les critiques ont fusé, touchant autant au fameux équilibre faussé par ces amateurs, qu'à la qualité inégale des traductions proposées et rendues coupables d'habituer le public à la médiocrité, qu'à l'iconoclasme de ces équipes de traducteurs, et au non-respect des œuvres originales (telle opinion peut être trouvée dans l'article de Samuel Bréan cité précédemment). D'ailleurs, l'histoire semble donner raison à Samuel Bréan puisque le producteur et distributeur Netflix a bien compris qu'il y avait des économies à faire sur la traduction. Inspiré par la façon de faire de ces traducteurs amateurs sans diplômes ni certifications, il a proposé à tout un chacun de traduire ses séries, contre une (trop) modeste rémunération ; aucun besoin, dès lors, d'un quelconque diplôme de langue ou de traduction.

---

<sup>16</sup> Bréan, S. (2014). Amateurisme et sous-titrage : la fortune critique du « fansubbing ». *Traduire*, (230), 22–36. <https://doi.org/10.4000/traduire.618>

Cette pratique a effectivement causé du tort au marché de la traduction puisque même certains traducteurs professionnels ont dû se soumettre aux exigences du géant américain pour trouver du travail (Viennot, 2018). À la racine de cette débandade, donc, l'on trouverait ces *fansubbers* portant la responsabilité d'un marché qui s'écroule. L'on semble oublier, pourtant, que c'est bel et bien Netflix, plusieurs années après, et personne d'autre, qui a mis en place un tel système d'exploitation du traducteur, « faussant » effectivement le marché (les *fansubbers* ne faisant pas payer leurs prestations, ils ne rentraient pas dans le marché, et ne touchaient pas un public susceptible de trouver leur bonheur dans l'offre de traduction classique). Il me semble, quoi qu'il en soit, plus productif de se poser la question de la visibilité (ou plutôt l'invisibilité) du traducteur audiovisuel dans notre société, comme l'ont fait les traducteurs littéraires il y a quelques années, et ainsi de mettre à jour les schémas de domination à l'œuvre entre producteurs, distributeurs, et traducteurs, plutôt que de s'évertuer à toujours taper sur une partie (perfectible il est vrai) de la grande famille des traducteurs, qui possède au moins comme réussite à son actif d'avoir réussi à arracher le sous-titrage aux seules élites pour les redonner à l'intégralité d'une jeune population.

Le Cinéma est un art qui, parce qu'il est né après l'essor du capitalisme, a toujours été pensé en termes de profits (et ce, à la différence des arts plus anciens comme la littérature ou le théâtre) : on y a toujours choisi les technologies les plus intéressantes financièrement. Reprenons par exemple au cinématographe des Lumières, à la base de toutes nos salles de cinéma actuelles, qui a été choisi seulement parce qu'il permettait de diffuser ses films à plusieurs personnes à la fois, ce qui en faisait la technologie idéale pour maximiser les revenus (ses concurrents, eux, ne pouvaient diffuser leurs images qu'à une seule personne à la fois). Au travers de l'histoire du cinéma que je vous ai présentée ici, nous avons pu voir que la traduction audiovisuelle a suivi le même chemin : le plus rentable sera gardé, même si l'art doit en pâtir. Le cinéma est intrinsèquement lié à l'argent. Peut-être, alors, est-il temps de revenir vers l'art, et de se rappeler que ceux qui empêchent réellement de faire de l'art pour l'art ne sont pas les *fansubbers*, mais ceux qui envisagent le cinéma seulement comme une source de profits. Pour pouvoir gagner du terrain sur ce plan-là, cependant, il faut, je

pense, s'intéresser à ce que les autres ont fait avant. Penchons-nous sur la traductologie, puisque cette discipline a permis à la traduction littéraire de se conscientiser, et ainsi de revendiquer son existence.

## II. Les institutions : évolution de la traductologie et de la loi

- La traductologie

La traductologie est la discipline (voire interdiscipline) académique qui s'intéresse à la traduction, sa description, sa théorie, et son application. Bien que la traduction en elle-même existe depuis aussi longtemps que les relations interculturelles, et que les premiers textes théoriques touchant à la manière de traduire remontent à l'Antiquité (avec Cicéron, par exemple), ce n'est que dans la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle qu'une véritable prétention à devenir une discipline académique s'est fait ressentir. Avant cela, directement après la Seconde Guerre mondiale, le besoin de traducteurs se fait sentir en France, puisque d'importantes discussions diplomatiques entre l'Europe et les États-Unis se déroulent sur le territoire. C'est de ce besoin que naissent dans les universités françaises des départements de traduction. En 1947, l'École des Hautes Études Commerciales de Paris (HEC), se dote d'un département de ce type, et est rejoint dix ans plus tard par l'université de Paris qui crée l'École Supérieure d'Interprètes et de Traducteurs (ESIT), rattachée maintenant à l'université Sorbonne Nouvelle – Paris 3. À cette époque, cependant, il n'est nulle part question de théories de la traduction, ou même de traductologie, rien de cela n'existant à ce moment-là. Le but était de pallier le manque de traducteurs et d'interprètes français après-guerre, et les cursus étaient donc professionnalisants. Ce n'est qu'en 1964, de l'autre côté de l'océan Atlantique, que le chercheur états-unien Eugene Nida publie son ouvrage *Toward a science of translation* (Brill, 1964) ; il s'agit de la première monographie à envisager la traduction sous un angle scientifique. En d'autres termes, Eugene Nida appelle ici, pour la première fois de l'histoire, à théoriser les principes qui régissent la traduction et les traducteurs. Brian Harris répond à cet appel en 1972 en proposant, pour la première fois, d'appeler cette science en devenir la *translatology*. À cette même époque, en France, Jean-René Ladmiral propose le terme de traductologie pour désigner la même idée<sup>17</sup>. Mais c'est James

---

<sup>17</sup> Ladmiral, J. R. (1972). Traduire. *Langages*, (28).



Holmes, qui couche sur papier dans un article en 1972 (bien qu'il n'ait été publié qu'en 1988), pour la première fois, le terme de *translation studies* qui deviendra le terme consacré dans le monde anglo-saxon, aux dépens de la formule de Harris. Il faut dire que l'article de Holmes, *The Name and Nature of Translation Studies*, en plus de proposer un nom pour la discipline, présente également son champ d'action :

Translation studies thus has two main objectives: (1) to describe the phenomena of translating and translation(s) as they manifest themselves in the world of our experience, and (2) to establish general principles by means of which these phenomena can be explained and predicted.<sup>18</sup>

Cependant, avant d'arriver à s'imposer comme discipline académique à part entière, la traductologie a dû faire face à des tentatives de récupération provenant de plusieurs disciplines déjà établies des langues, et des sciences humaines et sociales. À la fin des années 1950, par exemple, ce qui deviendrait la traductologie est considérée comme une branche de la linguistique. J-P. Vinay et J. Darbelnet, linguistes, proposent d'étudier la traduction par le prisme de la linguistique, puisque cette pratique touche principalement à la langue, selon eux. Plus précisément, ils décident d'envisager la traduction par une approche en stylistique comparée. Dans les années 1960, on s'intéresse à l'aspect théorique de la chose, plus qu'à son aspect pratique comme avant. C'est l'approche favorisée par Georges Mounin dans son ouvrage *Les Belles Infidèles* (Cahiers du Sud, 1955). Parallèlement, se développe une autre approche opposée basée, elle, sur la linguistique appliquée, la logique derrière ce choix étant que la traduction est avant tout produite, et qu'une approche théorique ne peut pas lui rendre justice. À la même période, aux États-Unis, une approche sociolinguistique de la traduction voit le jour. L'objectif, ici, est de considérer la traduction, ainsi que le traducteur, comme des éléments d'un tout, soumis aux règles sociales et culturelles régissant la vie en société. Suivent encore l'approche

---

<sup>18</sup> Holmes, J. S. (1988). *The Name and Nature of Translation Studies*. In Holmes, *Translated!: Papers on Literary Translation and Translation Studies*, Amsterdam : Rodopi, p. 67-80

herméneutique de Friedrich Schleiermacher et George Steiner, qui se base sur la compréhension et l'interprétation du matériau à traduire, l'approche idéologique, qui revendique que toute traduction est politique, et de fait, biaisée, même lorsqu'elle prétend le contraire, l'approche sémiotique, qui s'intéresse aux systèmes de signification, ou encore, plus récemment, les approches cognitives, qui tentent de découvrir grâce à des outils de neurologie comment fonctionne le cerveau lors du processus de traduction. Cette liste n'est bien sûr pas exhaustive, et d'autres façons d'envisager la traduction ont existé, et existent toujours. On en trouve un certain nombre dans le manuel *Introduction à la traductologie : penser la traduction hier, aujourd'hui, demain* de Mathieu Guidère (2016). J'ai cependant fait le choix de cette liste car elle permet la création d'une frise chronologique indiquant quelle discipline académique avait la faveur des chercheurs, de l'après-guerre à nos jours, de la linguistique, aux sciences cognitives.

L'inconvénient, si l'on peut dire, de ces approches, est qu'elles ne pensent la traduction et la traductologie que par le prisme d'autres disciplines ; la traduction et la traductologie étant alors, au mieux, des branches de ces disciplines déjà établies (c'est ce que l'on voit par exemple à la fin des années 1950 avec Darbelnet et Vinay, qui ne voient la traduction que comme une extension de la linguistique). En réaction à ces tentatives d'appropriation de la discipline en devenir par d'autres chaires, les traducteurs et traductologues ne furent pas longs à revendiquer la traductologie en tant que discipline à part entière ; discipline naissante et ayant de fait besoin d'un cadrage théorique, certes, mais discipline tout de même, non assujettie à la linguistique, l'herméneutique, la sémiotique, ou n'importe quel autre champ de recherche. Pour autant, il est important de noter que dans le cas de la traductologie, la pratique a précédé la théorie. Ainsi, ce sont les traducteurs de métier sortis de HEC et de l'ESIT qui ont entamé, quelques années après, une réflexion sur la traduction :

« La reconnaissance de la traduction comme discipline scientifique autonome suit d'assez près la reconnaissance publique du métier du traducteur (avec pourtant une trentaine d'années de retard), puisque la fondation des chaires universitaires

de formation des traducteurs a favorisé la recherche universitaire sur la théorie de la traduction de différentes orientations [...]. L'autonomisation de la traductologie dans la deuxième moitié du vingtième siècle est sanctionnée entre autres par la rédaction des livres consacrés à l'histoire de la traduction, ce qui confère une légitimité plus grande à l'existence de la traductologie en tant que discipline scientifique. »<sup>19</sup>

Également, juste avant et après la Seconde Guerre mondiale, de nombreux prix récompensant les traductions et les traducteurs voient le jour. Zuzana Raková écrit ainsi, s'inspirant de l'œuvre *Histoire de la traduction en Occident*, de Henri van Hoof (1991) :

« À partir de 1937, la France crée le Prix Halpérine-Kaminsky en hommage du traducteur russe et médiateur important des rapports culturels franco-russes. [...]. En 1945 le Prix Denyse Clairouin est créé, pour remémorer une traductrice morte en déportation pendant la guerre ; le prix récompense la meilleure traduction de l'anglais en français [...]. En 1956, La Société des Poètes français fonde le Prix Marthe Fiu-mi-Leroux réservé aux traductions de poésie contemporaine de l'italien en français ou vice-versa. »<sup>20</sup>

De même, la Société Française des Traducteurs (SFT) voit le jour en 1947. Elle est depuis toujours en activité et est un syndicat professionnel représentant les intérêts des traducteurs. Tous ces éléments démontrent bien que la traduction se pense de prime abord dans la pratique, et que la théorie lui est postérieure.

Ce sont donc logiquement des formations professionnalisantes de l'ESIT que naissent les premières théories de la traduction, séparées en cela des approches antérieures qu'elles s'intéressent d'abord et

---

<sup>19</sup> Raková, Z. (2014). *Les théories de la traduction*. Brno: Masarykova univerzita.

<sup>20</sup> Id.

avant tout à la traduction et, plus tard, à la traductologie, en tant que discipline à part entière. Pourtant, il apparaît très rapidement que la traductologie ne peut tout de même pas s'envisager en vase clos, mais au lieu de repartir vers le système précédent analysant seulement la traductologie en tant que branche d'une autre discipline, le choix est fait, au contraire, de considérer la traductologie comme une discipline à part entière, mais tirant bon nombre de ses réflexions des autres champs de recherche. Par exemple, il est évident que, la traduction touchant au langage, les recherches linguistiques peuvent être bénéfiques à la traductologie. De même, la sociologie, puisque la traduction est faite par des hommes vivant en société, et devant tenir compte des règles de ladite société dans leurs traductions, peut servir à appréhender la traductologie d'une certaine façon. La différence par rapport au système des « approches », donc, est que, cette fois, la traductologie reste au centre de la réflexion. Ainsi, la base solide d'une discipline de la traductologie, alimentée par des recherches extérieures, devient une interdiscipline. De cette interdiscipline, donc, naissent les fameuses théories de traduction, laissant toujours au centre de leur réflexion la traduction (pratique et théorie), ou le traducteur.

Si nous passons tant de temps, ici, à développer l'histoire de la traductologie, c'est parce que nous allons pouvoir relier ces événements et ces théories à la traduction audiovisuelle qui nous intéresse particulièrement. Il faut pourtant noter qu'aucune des théories de la traduction que je vais maintenant présenter ne sont propres à la pratique de la traduction audiovisuelle. Au contraire, elles semblent même, dans leur majorité, avoir pour intérêt la traduction, plus classique, des écrits. Pourtant, je pense instructif de mettre en place autant de parallèles que possible entre ces théories « scriptocentrées » et la traduction audiovisuelle. D'une part parce que cela peut nous permettre d'engager un processus de réflexivité sur la façon de traduire au cinéma, par rapport à ce que les précédents traducteurs ont pu faire dans leur domaine, et d'autre part, parce que cela peut permettre au traducteur audiovisuel lui-même d'envisager de nouveau sa place dans la société, comme ont pu le faire les traducteurs des formes écrites et, à terme, si le besoin s'en fait sentir, imaginer des théories de la traduction propre au milieu de l'audiovisuel. Notons, en aparté, que comme pour la partie précédente sur les approches,

les explications sur les théories de la traduction proviennent du manuel *Introduction à la traductologie : penser la traduction hier, aujourd'hui, demain* de Mathieu Guidère.

La première théorie de la traduction, donc, a été pensée par Danica Seleskovitch et Marianne Lederer, alors qu'elles enseignaient à l'ESIT, à Paris. Cette théorie appelée « théorie interprétative » est d'ailleurs parfois présentée en tant qu'« École de Paris ». Elle est aussi toujours très prégnante dans la francophonie (sans doute parce qu'il s'agit de la théorie « nationale »). La théorie interprétative repose sur la question du sens qui est alors entendu comme « non-verbal ». L'idée est que le sens est autant porté dans ce que le locuteur dit, que dans ce qu'il ne dit pas, le « dit », et le « non-dit ». Ainsi, la traduction, dans cette théorie, est basée sur le langage plus que sur la langue seule. Seleskovitch était interprète de formation, il est donc logique que sa théorie touche à des sujets si importants dans le cadre de l'oral, où la posture et l'intonation du locuteur jouent autant que ce qu'il dit. L'École de Paris a dévolu un intérêt particulier au processus mental de la traduction : ainsi, puisque l'on part du prédictat que le sens est non-verbal, cela signifie que la traduction n'est pas un processus binaire, d'un mot vers un autre, dans un mouvement mécanique, mais un mouvement en trois étapes qui part de la compréhension que l'on a de l'idée émise par le locuteur, que l'on déverbalise ensuite afin de garder l'idée sans risquer de se bloquer dans une équivalence mot pour mot, pour finalement la réexprimer dans la langue cible. Ce processus de déverbalisation peut être rapproché de ce qui est étudié dans le cadre d'une approche cognitive, par exemple, mais aussi dans le cadre d'une approche sociolinguistique, puisque les trois actions composant le processus dynamique sont, de fait, régies par la connaissance des règles de la société du locuteur original, et de celle de la cible de la traduction. La différence, encore une fois, est que la théorie, contrairement à ces approches, laisse la traduction au centre de sa réflexion. Cette théorie s'inscrit dans une tradition cibliste : l'intégralité du processus dit de déverbalisation a pour but d'accommoder le message original à la culture et aux connaissances du destinataire. Si l'on tente d'adapter cette théorie à la traduction audiovisuelle, ou cinématographique pour être précis, l'on se rend très vite compte de sa pertinence : comme un discours nécessitant qu'on l'interprète, le cinéma est autant dans le dit que dans le non-dit. Une ligne de dialogue jouée par un

acteur est aussi importante que la référence culturelle ou linguistique qu'elle laisse voir en creux, que ce qu'elle laisse non-dit. Seule une connaissance aiguë de la culture source peut permettre à un traducteur et, le cas échéant, à un doubleur de faire passer ce sous-entendu dans une forme qui soit compréhensible par le public. Lorsque l'on rajoute en plus du discours énoncé et du discours « en creux », le jeu d'acteur, autant porteur de sens que les dialogues, alors l'on comprend qu'un traducteur/adaptateur incapable d'empathie avec les personnages du film ne pourrait faire le travail de déverbalisation tel que pensé par Seleskovitch dans sa théorie interprétative, et couperait ainsi le public d'un pan sémantique entier de l'œuvre cinématographique.

À la fin des années 1970, apparaît en Allemagne une autre théorie de la traduction : la théorie du *skopos*. Elle est conceptualisée, d'abord, par Hans Vermeer. Alors que jusqu'ici l'accent était mis sur la relation entre le texte source et le texte cible, il propose d'envisager de laisser de côté le texte source pour plutôt réfléchir à la relation entre le texte cible, appelé *translatum*, et la cible visée par ce texte traduit, le public à qui l'œuvre est destinée, appelé le *skopos*. Cette théorie est considérée comme une théorie fonctionnelle, puisque la traduction se fait en *fonction* du *skopos*. Le traducteur n'est alors plus que le professionnel répondant à la demande d'un commanditaire. La théorie de Vermeer est par ce point liée à la théorie de l'action qui, elle, met l'accent uniquement sur la cible, et qui considère la traduction comme un outil d'interaction entre des experts et des clients, dans un cadre professionnel. On comprend donc que la théorie de l'action n'envisage pas l'aspect littéraire de la traduction/traductologie, et se contente de la traduction de textes pragmatiques, ou autrement dit, techniques : son scope est le monde des affaires. Avec la théorie du *skopos*, en revanche, même si les textes pragmatiques sont favorisés par son aspect fonctionnel, il est possible d'envisager d'autres types de traductions car le fameux *skopos* est variable. Katharina Reiss, dans les années 1980, apporte sa pierre à l'édifice de la théorie du *skopos* en proposant d'établir une méthodologie plus stricte pour déterminer comment traduire ou adapter un texte en fonction de son type (informatif, expressif, opérationnel) et de sa visée. Jusque-là, Vermeer ne préconisait rien de spécial pour ses traductions, à part la fameuse adaptation au *skopos*, mais l'on comprend aisément qu'il paraît compliqué de traduire

de la même façon, dans le cadre d'un même *skopos*, un article scientifique, et un roman. Reiss, en offrant son idée de la typologie des textes, permet d'affiner la proposition de traduction appliquée de la théorie de Vermeer, au coût d'un très léger retour vers le texte source. Ainsi, l'on pourrait imaginer qu'un texte de type expressif tel *l'Odyssée* d'Homère soit traduit d'une façon très proche du texte original, en vers, en laissant beaucoup de marques du grec ancien, pour un public averti, rompu à la culture et à la langue de la Grèce Antique, mais aussi traduit en prose, avec un vocabulaire beaucoup plus basique, voire enfantin, pour une édition jeunesse de l'œuvre. Le *skopos* change, la traduction aussi. D'une façon assez paradoxale, la théorie de Vermeer, qui est une théorie profondément cibliste puisqu'elle s'intéresse principalement au public, peut se retrouver à traduire une œuvre de façon sourcière si le *skopos*, le public, le demande. Le cinéma, et surtout les *blockbusters*, quant à eux, suivent déjà une logique proche de la théorie du *skopos* : les traductions adaptent bien souvent les dialogues à la culture cible en gommant l'étrangéité, car le but avoué est de faire une traduction la plus universellement acceptable par tous les pans d'une société donnée. C'est d'ailleurs cette recherche du plus petit dénominateur commun dans le doublage qui pousse les élites culturelles, plus souvent intéressées par la vision de l'auteur ou l'altérité de la culture étrangère, à abandonner ledit doublage, voire même le sous-titrage, pour une immersion la plus totale possible dans la culture étrangère. Un vœu pieux serait dès lors d'imaginer dans le cinéma de multiples traductions de la même œuvre, chacune s'adressant à un *skopos* différent, et offrant ainsi un degré différent d'immersion dans la culture, afin de s'ajuster non plus au plus petit dénominateur commun, mais à chaque préférence, ou presque. Puisque la théorie est déjà appliquée dans le monde de la littérature, pourquoi alors s'y refuser dans celui de l'audiovisuel ? Il y a fort à parier, hélas, que de telles propositions ne soient pas entendables à l'heure actuelle puisque, comme nous l'avons vu, l'art cinématographique ne semble évoluer qu'avec les réductions de coûts. Or, des « versions multiples intra-linguales » représenteraient des dépenses supplémentaires conséquentes. Peut-être pouvons-nous avancer que de telles considérations seraient plus faciles à mettre en place dans le sous-titrage que dans le doublage, grâce aux contraintes logistiques moindres impliquées par la méthode ? D'ailleurs, à vrai dire, tel système

existe déjà dans le sous-titrage. Si l'on reprend l'exemple des *fansubbers* sous-titrant les dessins animés japonais, l'on se rend très vite compte que leur traduction n'a pas grand-chose à voir avec leur pendant présenté par des entreprises de traduction professionnelle à la télévision : le public cible des *fansubbers* est les passionnés, l'on se rend compte que leurs traductions sont bien plus axées sur l'étrangéité et la culture japonaise que les traductions de la télévision, qui ont tendance à gommer ces différences culturelles pour leur public moins au fait des spécificités culturelles nippones. Dans ce cas de figure, on voit que la théorie du *skopos* dans l'audiovisuel existe déjà, et que les différentes traductions ont chacune leur public. Pour les producteurs et distributeurs, la traduction multiple serait peut-être une piste à envisager.

Alors que les théories de l'action et du *skopos* sont basées sur la relation entre le texte traduit et le public, une autre théorie, appelée « théorie du jeu » s'intéresse, comme dans le cas de la théorie interprétative de Seleskovitch et Lederer, aux logiques constituant le processus de traduction lui-même. La théorie du jeu vient des mathématiques où elle a été inventée pour élaborer une stratégie d'action permettant de maximiser les gains, tout en minimisant les pertes, de façon mécanique, par le calcul (stratégie « minimax »). Dans les années 1960, les traducteurs et « proto-traductologues » (le terme de « traductologie » n'existait pas encore alors) s'intéressaient grandement au processus d'automatisation de la traduction, d'équivalence directe entre les langues et, même si la théorie interprétative ferait ré-évaluer leur position à beaucoup quelques années plus tard, à ce moment-là, l'idée de pouvoir expliquer par des raisonnements mathématiques le processus de traduction enthousiasmait la profession. La théorie, lorsqu'elle est rapportée au domaine de la traduction, note que même si l'on apprend aux traducteurs à toujours préférer la traduction optimale d'un terme ou d'une idée dans un texte, l'on se rend compte dans le milieu professionnel que les traducteurs en question ont plutôt tendance à mettre en application, consciemment ou inconsciemment, cette théorie du jeu qui les fait alors choisir non pas la « meilleure » traduction, mais celle qui produit le meilleur résultat pour le moins d'efforts. L'on reconnaît bien là le fondement de la stratégie minimax. Cette théorie a pourtant été décriée car elle prétend s'inspirer de la pratique de la traduction, alors



que l'on comprend très rapidement qu'elle ne prend pas en compte les éléments extérieurs qui agissent pourtant sur l'acte de traduction, comme le public cible, ou encore la psychologie du traducteur. En prenant garde de bien discerner les limites de cette théorie, il est tout de même possible, dans une approche abstraite et idéalisée de la traduction, de voir comment elle peut aider le traducteur à envisager le processus de traduction se déroulant dans son esprit. Puisque cette théorie s'avère être très généraliste, il semble tout à fait possible, malgré les différences intrinsèques entre la traduction littéraire et la traduction audiovisuelle, de l'appliquer aux champs du doublage et du sous-titrage, non pas pour donner un cours de traduction appliquée aux acteurs de ces champs, mais bien pour déclencher une réflexion sur leurs habitudes de traduction.

Afin d'apporter à cette introspection une dimension systémique, il semble pertinent, maintenant, d'aborder la théorie du polysystème. Cette théorie est l'œuvre d'Itamar Even-Zohar, qu'il a raffiné depuis les années 1970 et jusqu'aux années 1990<sup>21</sup>. Il y explique que, pour lui, le monde est divisé en systèmes interagissant les uns avec les autres dans des relations de domination entre ce qu'Even-Zohar appelle les « centres », et les « périphéries ». Prenons, à titre d'exemple, la France : l'on pourrait dire que le système « œuvres traduites », dans le pays, fait partie du système « littérature ». Ce système « littérature » est lui-même compris dans le système « art », qui regroupe aussi, par exemple, le système « cinéma ». Ainsi, le système « œuvres traduites » s'inscrit à la fois dans le système « littérature » et dans le système « cinéma », ce qui fait de lui un polysystème. Ces deux systèmes, littérature et cinéma, sont eux-mêmes compris dans le système « art », mais également, par exemple, dans le système « politique », et « religion ». Le système « art », à l'échelle supérieure, est donc également un polysystème qui interagit, lui aussi, avec plusieurs autres pans de la société française.

---

<sup>21</sup> Even-Zohar, I. (1978). *Papers in historical poetics*. Tel Aviv: Porter Institute for Poetics and Semiotics.

Even-Zohar, I. (1979). Polysystem theory. *Poetics today*, 1-2, Autumn, 287–310.

Even-Zohar, I. (1990). Polysystem studies. *Poetics today*, 11(1).

Even-Zohar, I. (1997). Factors and Dependencies in Culture: A Revised Draft for Polysystem Culture Research. *Canadian Review of Comparative Literature / Revue Canadienne de Littérature Comparée*, 1, March (XXIV), 15–34.

Ces systèmes ne sont pas pour autant égaux entre eux. Ainsi, dans le système littéraire, le système des œuvres traduites est secondaire par rapport à celui des œuvres nationales (les français lisent plus de livres français que de livres américains traduits). Cela implique que le traducteur devra suivre les codes culturels, linguistiques, et moraux qui régissent les œuvres nationales dans sa traduction, quitte à devoir adapter l'œuvre traduite à la culture cible. Dans ce cas de figure, parce qu'il impose ses codes (et donc sa domination) sur les œuvres traduites, le système « œuvres nationales » est considéré comme un « centre » envoyant son influence vers une « périphérie » représentée ici par les œuvres traduites. Les systèmes périphériques sont très souvent influencés par la norme socioculturelle en vigueur dans le système central. Dans le cadre de la traduction, cependant, cela peut entraîner quelques complications : au XIX<sup>e</sup> siècle et au début du XX<sup>e</sup>, par exemple, il était courant que l'on demande aux traducteurs de changer des éléments de l'œuvre traduite pour que cette dernière colle mieux aux normes socioculturelles de l'époque ; certains traducteurs le faisaient d'ailleurs d'eux-mêmes, que ce soit par auto-censure ou par leur tendance à penser qu'ils connaissaient les us et coutumes de leurs contemporains. Ces relations ne sont pas figées pour autant, le mouvement est même perpétuel entre les influenceurs du centre, et les influencés des périphéries. Ainsi, alors que la religion a été centrale à l'art pendant une longue période, elle est maintenant devenue périphérique au profit de thèmes scientifiques, par exemple, comme l'on peut le voir avec le cinéma. Notons cependant, l'étrangeté suivante : les œuvres traduites sont périphériques dans la littérature, en France, parce qu'elles sont moins vendues que les œuvres nationales, mais elles le sont aussi au cinéma alors qu'elles sont plus vues que les œuvres françaises. En 2018, le cinéma américain représentait 45% des parts de marché dans les salles noires en France, contre 39% pour les films français<sup>22</sup>, et il s'agissait là d'une bonne année pour le cinéma français. Cet état de fait laisse songeur : l'on peut comprendre que la traduction littéraire soit soumise aux règles du système culturel français qui l'accueille, puisqu'elle y est moins vendue, et que la France est un pays possédant une littérature forte ; pourtant

---

<sup>22</sup> Fréquentation des salles de cinéma : 200,5 millions d'entrées en 2018. (2018, 31 décembre). Récupéré le 15 août, 2019, de [https://www.cnc.fr/professionnels/actualites/frequentation-des-salles-de-cinema--2005-millions-dentrees-en-2018\\_903437](https://www.cnc.fr/professionnels/actualites/frequentation-des-salles-de-cinema--2005-millions-dentrees-en-2018_903437)

il semble beaucoup plus étrange, au vu de la domination du cinéma américain partout dans le monde, y compris en France, de voir que la traduction audiovisuelle se pose comme un miroir de la traduction littéraire, toutes deux soumises aux injonctions des distributeurs s'érigeant en chantres des normes socioculturelles françaises. Puisque la théorie du polysystème se contente d'étaler sous nos yeux un panorama sans prendre parti, il peut s'avérer utile d'aller tenter de trouver une explication à cet état de fait ailleurs. Éloignons-nous un peu des théories de la traduction, qui nous ont déjà permis d'entrevoir bon nombre de pistes quant à la situation des traducteurs de l'audiovisuel, et tournons-nous maintenant vers les politiques linguistiques françaises et européennes. Là, peut-être, trouverons-nous des explications à l'apparent statut d'éternelle périphérie de la pratique de la traduction.

- Les politiques linguistiques

Le français est la cinquième langue la plus parlée dans le monde. Avec trois cents millions de locuteurs répartis dans le monde entier, elle se place derrière le chinois, l'anglais, l'espagnol, et l'arabe<sup>23</sup>, et si elle est parlée par 4% de la population mondiale en 2019, au vu de la croissance démographique africaine, ses locuteurs représenteront alors 8% de la population mondiale, d'ici 2050. Malgré ce statut linguistique en apparence confortable, la France est malgré tout vulnérable aux « assauts » de la langue anglaise sur son propre territoire, cette dernière, représentante du *soft power* états-unien, est perçue comme un outil permettant d'asseoir l'hégémonie nord-américaine partout dans le monde. Pour prévenir tel résultat, la France s'est parée de lois favorisant l'emploi de la langue française sur son territoire dans le plus de domaines possibles, de la publicité aux contrats professionnels, des notices de mode d'emploi aux arts.

Si l'on se penche uniquement sur les lois touchant à la traduction audiovisuelle, on peut par exemple retrouver ce fameux décret ministériel publié en 1932, qui imposait aux versions doublées de l'être par des acteurs français, enregistrés sur le sol français. Ce décret fut transformé en 1947 en une loi

---

<sup>23</sup> Collectif. (2019). *La langue française dans le monde (2015-2018)*. Paris: Gallimard / OIF.

obligeant, en plus de la mesure du décret, les films étrangers à être doublés avant de pouvoir être diffusés en France ; cette même loi fut remplacée en 1961, après la création de la Communauté Économique Européenne (CEE), par une autre précisant que le doublage pouvait maintenant être réalisé dans n'importe quel pays de la CEE. Depuis, presque plus rien : le Québec s'est simplement rajouté à la liste des exceptions pouvant doubler pour le marché français. La loi régissant le doublage n'a pas changé et, l'on comprend bien au vu de son évolution que, alors qu'elle assurait du travail aux traducteurs et adaptateurs français jusqu'en 1961, elle n'a fait que fragiliser leur situation après cela, en ouvrant la concurrence à deux pôles de la francophonie disposant d'une économie leur permettant d'envisager de prendre en charge les coûts du doublage : la Belgique et le Québec. Les revendications et grèves (dix-huit jours de grève des traducteurs en 1977) des corps de métier n'y changèrent rien.

Si l'on s'éloigne des lois propres au cinéma traduit pour se tourner vers celles, plus générales, axées sur la préservation du français, il devient alors possible de faire progresser cette frise des politiques linguistiques encore un peu plus loin dans le temps : en 1975, la loi Bas-Lauriol rend l'usage du français obligatoire dans l'affichage public, et interdit de plus l'utilisation de tout terme ou expression étrangère. On voit très bien ici la volonté de l'État de défendre la langue française. En 1992, après la ratification du traité de Maastricht, la France ajoute dans sa constitution, à l'article 2, la ligne « la langue de la République est le français » et, en 1994, en prenant appui sur cet article, la loi Toubon est promulguée, remplaçant au passage la loi Bas-Lauriol précédente. La loi Toubon indique que ses objectifs sont l'enrichissement de la langue, l'obligation d'utiliser la langue française, et la défense du français en tant que langue de la République. Pour ce faire, elle reconnaît le droit au citoyen, pour les textes légaux, de « recevoir toute information utile en français » ; cela signifie en fait que toute loi française, ou de l'Union Européenne, devra être disponible en langue française. Le même droit est reconnu au salarié pour tout ce qui touche au contrat de travail, ainsi qu'au consommateur pour ce qui concerne la présentation des produits, les modes d'emploi, et les garanties. Le français, ici, est bien protégé des « méfaits » de la mondialisation.

Enfin, si l'on regarde les lois régissant la diffusion d'œuvres audiovisuelles et cinématographiques à la télévision, l'on apprend qu'à l'heure actuelle, les chaînes de télévision doivent intégrer à leur programmation 60% d'œuvres européennes, dont 40% obligatoirement françaises, et ce, pour les œuvres audiovisuelles ainsi que pour les œuvres cinématographiques. De plus, toutes les chaînes en France doivent consacrer 3.2% de leur chiffre d'affaires à la production cinématographique. La volonté de préserver la langue française est bel et bien présente, de toute évidence.

Pourtant, alors que la traduction est l'acte le plus protecteur de la langue qui soit, puisqu'il consiste en un escamotage de la langue étrangère « envahissante » (surtout dans le cas de l'anglais) au profit de la « langue de la République », le traducteur semble se retrouver bien seul. Alors que l'on est obligé de forcer les publicitaires et les chaînes télévisées, entre autres, à préserver la langue par différents artifices (qui peuvent même s'avérer nocifs, à l'inverse, pour la diversité culturelle, comme le démontre un article de Philippe Mouron<sup>24</sup>), le traducteur audiovisuel, qui, il me semble, travaille activement à la préservation de la langue française, et ce sans qu'on ne le lui impose, n'en est pas mieux considéré. Pire encore : à quelques exceptions près de doubleurs connus, le traducteur est tout à fait inconnu du public. Et comment pourrait-il en être autrement ? Alors que l'Académie Française décerne chaque année presque soixante prix différents dans les champs du cinéma, de la littérature, de l'Histoire, de la philosophie, de la poésie, et du théâtre, seulement un prix est adressé aux traducteurs (prix Jules Janin). Qui plus est, lorsque l'on regarde les domaines d'exercice des lauréats, l'on se rend très vite compte que seules les traductions des grands classiques de la littérature sont représentées. De la même façon, l'Académie Française remet également chaque année le Grand Prix de la francophonie à une personne participant au rayonnement du français dans le monde. Il faut attendre 2011 pour voir arriver enfin le premier traducteur lauréat de ce prix, avant que deux autres ne suivent en 2013 et 2016. Pour autant, la traduction n'est le domaine principal d'activité pour aucune

---

<sup>24</sup> Mouron, P. (2016). *Les langues dans le droit de l'audiovisuel*. Publication présentée à L'Europe des langues, Aix-en-Provence, France. Récupéré sur <https://hal-amu.archives-ouvertes.fr/hal-01487312>. Dans l'article M. Mouron défend l'idée selon laquelle refuser l'accès d'autres langues au public, et refuser la diffusion de programmes dans d'autres langues aux chaînes, peut s'apparenter à un frein à la liberté d'expression, ainsi qu'à la liberté de diffusion, étroitement corrélée à cette dernière.

de ces trois personnes, ils ne traduisent pas vers le français, mais à partir du français, et n'ont de toute façon pas remporté le prix pour leur qualité de traducteur, mais pour l'ensemble de leur action pour la francophonie. Alors donc que les traducteurs français travaillent à préserver le français de l'intérieur, leurs efforts ne sont jamais reconnus. Le résultat est le même lorsque l'on navigue sur le site du Centre National du Cinéma et de l'image animée (CNC) : alors qu'une soixantaine d'aides diverses (bourses, conseils, etc) existent afin d'aider au financement de films, et qu'une quarantaine profitent aux œuvres audiovisuelles, aucune n'est dévolue aux traductions. Toutes ces aides sont accessibles à condition de faire un film dont la langue soit le français, mais pour les traducteurs qui, justement, rendent accessibles des œuvres grâce à la langue française, rien n'est prévu. Ce manque de considération n'est pas très étonnant d'une institution telle que l'Académie Française puisqu'elle promeut la culture sous toutes ses formes : sa nature « généraliste » implique qu'elle ne puisse pas tout couvrir aussi bien qu'il le faudrait. Cependant, lorsque cela provient d'un organisme comme le CNC, qui n'existe que pour s'occuper des problématiques liées au cinéma en français, l'impression d'abandon des traducteurs est pesante.

Le constat n'est pas beaucoup plus encourageant au niveau de l'Union Européenne (UE) alors même que l'un de ses objectifs officiels est le multilinguisme (à mettre en opposition avec un monde unilingue, probablement anglais). Ceci se retrouve dans sa politique reconnaissant chaque langue administrative des pays membres comme une langue officielle de l'Union. Ce choix implique d'ailleurs que les documents participant au fonctionnement de l'UE soient traduits dans les langues de chaque pays membre. Il est ainsi écrit dans le traité de Maastricht :

« Tous les textes relatifs à la politique étrangère et de sécurité commune qui sont présentés ou adoptés lors des sessions du Conseil européen ou du Conseil ainsi que tous les textes à publier sont traduits immédiatement dans toutes les langues officielles de la Communauté »

De la même façon, il est inscrit dans la charte des droits fondamentaux de l'UE, à l'article 21-1, que toute discrimination, y compris fondée sur la langue, est interdite. Hélas, l'idéologie résiste rarement à l'épreuve du réel et l'on se rend compte, en regardant les subventions proposées par l'UE dans le domaine des arts et média, que la situation est la même qu'au niveau national : sur la soixantaine de subventions proposées dans le domaine, une seule traite directement de traduction, et c'est une subvention de traduction littéraire. Il serait peut-être envisageable de faire passer les coûts de doublage ou de sous-titrage dans une des nombreuses subventions proposées à la production et à la distribution, puisque ces deux pôles sont en général les commanditaires des traductions audiovisuelles, mais rien de propre à la traduction audiovisuelle en elle-même n'est évoqué. Tout cela signifie donc que, si le traducteur littéraire peut s'extraire des contraintes imposées par l'édition afin de traduire comme il l'entend grâce à une bourse européenne, le traducteur cinématographique, lui, semble condamné à rester inféodé aux entreprises de production. L'on peut voir, qui plus est, que les centres décisionnels de l'UE eux-mêmes peinent à appliquer leur propre politique de multilinguisme : en 2008, par exemple, 72% de tous les documents écrits étaient traduits en anglais, contre 3% en allemand. Une telle proportion signifie que même des personnes dont l'anglais n'est pas la langue natale n'ont eu sous les yeux que la traduction anglaise d'un document donné. Ceci implique que l'anglais devient *de facto* « la langue de travail » de l'Europe, alors que les documents sont censés être traduits dans toutes les langues, et que toutes les langues sont censées pouvoir s'exprimer. À titre de comparaison, en 1986, seulement 26% des documents étaient traduits en anglais<sup>25</sup>. Il devient alors évident que l'UE n'est pas le paradis multilingue dont les traducteurs pourraient avoir besoin pour, enfin, être considérés.

---

<sup>25</sup> Pariente, A. (2010). *Histoire de la traduction à la Commission européenne*. Luxembourg : Office des publications de l'Union Européenne.

- L'éclairage de Bourdieu

À propos de considération, Pierre Bourdieu explique dans *Raisons pratiques* (Seuil, 1994) la nature d'un concept capable de nous éclairer, celui de capital symbolique :

« J'appelle capital symbolique n'importe quelle espèce de capital (économique, culturel, scolaire ou social) lorsqu'elle est perçue selon des catégories de perception, des principes de vision et de division, des systèmes de classement, des schèmes classificatoires, des schèmes cognitifs, qui sont, au moins pour une part, le produit de l'incorporation des structures objectives du champ considéré, c-à-d de la structure de la distribution du capital dans le champ considéré. »

Plus simplement dit, le capital symbolique, c'est la considération que les autres ont pour nous, la reconnaissance en tant qu'individu. C'est ce capital immatériel que l'on engrange grâce aux présents, aux marques ostensibles de considération à notre égard des gens avec qui on interagit (mimique des mouvements, place d'honneur laissée à table, prise en compte de l'avis, etc.). L'effet de cette reconnaissance de l'autre est, à un niveau personnel, bien sûr, le bonheur, la fierté. Dans l'interaction avec l'autre, par ailleurs, cela pousse à rendre la pareille, à prendre l'autre en considération puisque, de toute évidence, s'il nous considère, c'est que c'est une personne bien, et il faut donc lui rendre la faveur, en augmentant son capital symbolique à son tour. Dans notre cas précis, la question de la reconnaissance du traducteur cinématographique par le reste de la société, la situation pourrait se présenter de la sorte : une équipe de traduction est « propriétaire » d'un certain talent pour tous les aspects de la traduction cinématographique. L'équipe de traduction double un film donné de superbe façon. Devant cette réussite, le public, extatique, loue les qualités de l'équipe de traduction. Ladite équipe de traduction voit donc sa « propriété » se muer en capital symbolique qui augmente grâce à la reconnaissance du public. Se sentant redevable au public de l'augmentation de son capital symbolique, elle fera une traduction encore meilleure pour un deuxième film, sorti l'année suivante, et ajoutera dans le carton présentant l'équipe de traduction en fin de générique un petit message au



public indiquant « si l'on peut faire ce métier, c'est grâce au public, merci à vous ». Le public verra donc son capital symbolique augmenter, puisqu'il sera considéré par l'équipe de traduction. L'on rentrera alors dans un cercle vertueux où chaque partie n'aura de cesse que de faire plaisir à l'autre, pour le bonheur des deux parties. Cependant, Bourdieu nous prévient que la condition *sine qua non* à la transformation d'une propriété (qu'elle soit culturelle, technique, foncière, etc.) en capital symbolique est la reconnaissance des agents. Ainsi, si la même équipe de traduction, avec la même propriété de « talent pour le doublage », venait à assurer l'adaptation du film X, mais que le public ne réagissait pas, ou négativement, la propriété, pourtant équivalente, ne se transformerait pas en capital symbolique, et le cercle vertueux ne pourrait se mettre en place. Peut-être, alors, faudrait-il comparer les traducteurs réels à ceux de l'exemple donné ici : ne sont-ils pas à la recherche d'une valorisation que le monde semble déterminer à ne pas leur donner ? Les lois supposées sécuriser l'emploi se retournent contre la profession et ouvrent le milieu à la concurrence internationale, les initiatives de préservation de la langue s'évertuent à les ignorer et, si l'on se souvient de la première partie, alors l'on peut aussi ajouter que les techniques de traduction les plus efficaces ont été abandonnées au profit des moins coûteuses, et que les seules fois ou presque où l'on parle de leurs traductions, comme dans l'émission radiophonique de France Inter, c'est pour en faire une critique virulente. Il semblerait que les traducteurs cinématographiques se trouvent, plutôt que dans un cercle vertueux comme exemplifié ci-dessus, dans un véritable cercle vicieux où le manque de reconnaissance entraîne la perte de moyens financiers pour faire mieux, qui elle-même entraîne la critique négative des choix de traduction, qui elle-même alimente le manque de reconnaissance envers la profession.

Tournons-nous à nouveau vers Bourdieu pour trouver une solution à cette situation fâcheuse : il explique dans son œuvre que les différents groupes sociaux ne valorisent pas les mêmes choses et qu'ainsi, on peut bénéficier d'un haut capital symbolique avec une frange de la population, et n'en avoir aucun avec une autre. Par exemple, une personne appartenant à la bourgeoisie et inscrivant son enfant à des cours d'équitation sera bien vue des autres personnes de sa classe sociale, ce qui induira le fameux cercle vertueux de l'augmentation réciproque de capital symbolique. Pour autant, la même

action provenant de la même personne pourrait ne pas entraîner de réaction positive chez un ouvrier, par exemple, qui pourrait voir dans ce cours d'équitation une représentation de la différence de niveau de vie, jugée bien trop grande, entre lui-même et le bourgeois. Pour revenir à nos traducteurs : s'ils ne sont ni « aimés » par les institutions politiques nationales, ni par les media, ni par l'industrie du cinéma, quelle classe, alors, leur apportera la reconnaissance nécessaire à leur épanouissement ?

C'est entre eux, je pense, entre traducteurs et traductologues, que les traducteurs cinématographiques et les théoriciens de cette même traduction peuvent trouver une certaine forme de considération. Les pairs, parce qu'ils vivent, ou ont vécu, le même genre d'expériences peuvent être les mieux placés pour entamer une interaction positive à même d'améliorer le capital symbolique de la profession. De là, il sera alors plus aisé de se faire enfin remarquer aux yeux de la population et, à partir de là, de rentrer dans un cercle vertueux avec elle aussi.

En 1995, un traducteur littéraire états-unien, Lawrence Venuti, exposa sa théorie de l'invisibilité du traducteur dans un ouvrage du même nom<sup>26</sup>. Selon lui, les théories de la traduction ciblistes qui avaient prédominé jusqu'alors dans le monde de la traduction littéraire n'avaient fait qu'invisibiliser les traducteurs puisque, dans la logique cibliste, et en schématisant outrageusement, une bonne traduction est celle de laquelle on ne saurait dire de prime abord qu'elle est une traduction. Cela a pour effet de reléguer le traducteur au rôle de personnage de l'ombre, sans possibilité d'accéder à une quelconque forme de reconnaissance du public, et donc, à une augmentation de son capital symbolique. Pour contrer cet effet, Venuti proposait d'abandonner la pratique cibliste de la traduction littéraire et d'« étrangéfier » (« foreignizing ») à dessein les traductions proposées au public. Cette pratique aurait le double avantage d'introduire le lecteur à la culture étrangère de l'auteur de l'œuvre, et de faire ressortir pleinement le traducteur, du fait de ses choix de traduction (par exemple : ne pas traduire un mot étranger, ou garder la syntaxe originale malgré le changement de langue). Le lecteur, alors, n'aurait d'autre choix que de reconnaître le traducteur et, à partir de ce point, l'interaction

---

<sup>26</sup> Venuti, L. (1995, révisé en 2008). *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. Routledge.

positive pourrait débiter. Cette approche directe et provocatrice, même si elle peut sembler « violente » a largement participé à la reconnaissance des traducteurs littéraires. Nous n’oserons pas avancer ici que tout un chacun en France est au fait des dernières traductions de Philippe Jaworski (traducteur de Mark Twain et Francis Scott Fitzgerald, éditeur des œuvres de ce dernier et de celles d’Herman Melville dans la « bibliothèque de la Pléiade », et professeur émérite de littérature américaine à l’université Paris-Diderot), bien entendu, mais il n’en est pas moins vrai que la question de la traduction d’une œuvre littéraire revient bien plus régulièrement que pour une œuvre cinématographique. Si l’on prend à nouveau l’article d’Anne-Lise Weidmann dans la revue *L’écran traduit*, sa lecture nous apprend cela : dans l’émission radiophonique *Le masque et la plume* diffusée sur France Inter, en considérant toutes les émissions comprises entre le 1<sup>er</sup> juillet 2012 et le 30 juin 2013, pas une seule fois le nom d’un adaptateur pour le cinéma n’a été prononcé lors de la critique d’un film ; à l’inverse, en ce qui concerne les traducteurs littéraires, leur nom est cité à chaque fois (Weidmann, 2014). Parallèlement, quand les critiques apportées à la traduction cinématographique sont presque entièrement négatives, les critiques concernant les œuvres littéraires sont, elles, bien plus élogieuses (ibid). Il est évident qu’une telle différence de traitement n’est pas l’œuvre seule de Lawrence Venuti (ne serait-ce que parce que la communication entre les théoriciens de la traduction et les traducteurs sur le terrain pourrait être plus ouverte), mais ce serait dénigrer l’impact de son *Translator’s invisibility* de ne prétendre qu’il n’y est pour rien, non plus.

Les détracteurs de la théorie de Venuti mettent souvent en avant son côté provocateur, jugé trop violent. L’inquiétude, alors, est de savoir si de telles pratiques traductives ne vont pas, au contraire de l’effet recherché, aliéner le public. Deux réponses, je pense, peuvent être apportées à ces inquiétudes :

- La première est que la traduction, depuis toujours, a été dépréciée (« traduttore, traditore »). Si l’on prend ce point de départ, alors, il est impossible de s’aliéner les foules en mettant en œuvre la proposition de Venuti puisque les foules sont déjà aliénées et partiales à l’encontre des traducteurs avant même cela. Pour le dire crûment : il n’y aurait rien à perdre.

- La seconde réponse, plus subtile, s'appuie sur la théorie du polysystème d'Even-Zohar. Venuti est un traducteur états-unien qui traduit du français, de l'italien, et du catalan, vers l'anglais. La littérature anglophone, et d'autant plus la littérature états-unienne, est un « centre », l'hégémonie culturelle du pays à l'échelle mondiale le prouve. L'on sait, toujours selon Even-Zohar, que le système « œuvres traduites » est tributaire du système « œuvres nationales », et est influencé par les normes dominantes dans la société d'accueil. Les États-Unis étant un centre très fort (idéologie, culture, cinématographie, politique internationale dominantes), leurs normes dominantes sont incroyablement ancrées dans la société, et une œuvre traduite a besoin d'être filtrée via un processus d'adaptation extrême avant d'être présentable pour les membres de cette culture, peu habitués à la rencontre avec d'autres cultures. En d'autres termes, les traductions ciblistes aux États-Unis sont bien plus ciblistes et édulcorées que les traductions ciblistes, par exemple, françaises. Ainsi, quand Venuti appelle à laisser passer l'altérité de la langue originale dans les traductions, il ne faut pas l'entendre comme un appel à déconstruire le langage cible, mais simplement à proposer une œuvre plus proche de la version originale, dans une limite très acceptable.

Ces inquiétudes élucidées, il nous est possible, dorénavant, d'encourager les traducteurs cinématographiques à suivre la voie de leurs confrères en littérature, et de s'imposer dans le cadre public par leur profession même.

Ayons conscience, bien sûr, que tout cela n'est pas aussi simple à faire qu'à dire. Peut-être encore plus que dans la littérature, les entreprises de production décident de la teneur des traductions cinématographiques. Elles font partie, cependant, des entités à convaincre que les traducteurs méritent d'être mieux considérés pour leur travail et, puisque le rapport de force est par essence inégal entre un employé et un employeur, il peut être intéressant pour l'employé de se renseigner auprès d'un syndicat ou d'une association. De nombreuses structures existent, comme entre autres la Société Française des Traducteurs (SFT), la Fédération Internationale des Traducteurs (FIT), ou l'Association

des Traducteurs/Adaptateurs de l'Audiovisuel (ATAA). Ces structures, syndicats ou associations lois 1901, sont faites pour unir, faire dialoguer, et défendre les intérêts des traducteurs. Elles représentent donc des espaces où les traducteurs peuvent parler entre eux, augmentant ainsi leur capital symbolique, ainsi que des groupements assez importants pour pouvoir mener des actions, par exemple, de sensibilisation au métier de traducteur auprès du public. L'ATAA, en particulier, est une association spécialement faite pour les traducteurs et adaptateurs de l'audiovisuel, et décerne chaque année depuis 2012 six prix différents aux traducteurs de l'audiovisuel : le prix pour l'adaptation en sous-titrage d'un film non anglophone, le prix pour l'adaptation en sous-titrage d'un film anglophone, le prix pour l'adaptation en doublage d'un film de cinéma, le prix pour l'adaptation en sous-titrage d'une série télévisée, le prix pour l'adaptation en doublage d'une série télévisée, et enfin le prix pour l'adaptation d'un documentaire télévisé. Prouvant définitivement que la reconnaissance pour un traducteur, du moins à l'heure actuelle, est à aller chercher dans son champ professionnel avant tout.

### III. Exemples de traductions audiovisuelles

Nous nous sommes interrogé dans la partie précédente sur les moyens d'action qu'avaient les équipes de traduction audiovisuelle pour être reconnues. Nous avons abordé le sujet du point de vue théorique de la traductologie, mais aussi, d'une façon plus concrète en présentant les syndicats et associations luttant pour cette reconnaissance des traducteurs. Posons-nous la question, cependant : la traduction audiovisuelle est-elle seule dans cette démarche, ou peut-elle compter sur d'autres champs de traduction pour l'épauler ? Cette question en entraîne une autre : outre la traduction littéraire qui semble avoir acquis, elle aussi, ses lettres de noblesse (même si, bien sûr, des améliorations des conditions de travail restent toujours souhaitables), les autres domaines d'exercice de la traduction font-ils face à la même situation que la traduction audiovisuelle ?

À l'aune des conclusions tirées des deux premières parties de ce mémoire, il nous est possible de comprendre le lien de cause à effet qui lie, d'une part, le manque de moyens alloué à l'exercice de la traduction audiovisuelle, d'autre part, le manque de considération envers la profession, et enfin, la qualité inégale des traductions audiovisuelles. Peu importe de savoir lequel de ces facteurs est arrivé en premier, il apparaît maintenant qu'ils s'auto-entretiennent, créant de fait un cercle vicieux. De la même façon, et comme nous l'avons abordé en évoquant le concept du capital symbolique de Pierre Bourdieu, l'on pourrait penser qu'une permutation de la reconnaissance suffirait à inverser la tendance globale et à amorcer un cercle vertueux.

- Le cinéma : s'assurer de la valeur de *Star Wars*

Prenons une nouvelle fois le sujet d'étude de mon Travail Encadré de Recherche en 2018 : la saga *Star Wars* de George Lucas. J'avais alors comparé les versions originales et françaises des six films qui composent la trilogie originale (1977-1983) et la « prélogie » (1999-2005), et en étais arrivé au constat

suivant : la traduction originale, dans son ensemble, était de bonne qualité, même si quelques approximations pouvaient se remarquer quant aux termes propres à la science-fiction qui, dans les années 1980, arrivait à peine au cinéma. Citons, à titre d'exemple, la ligne "My lord, the fleet has moved out of lightspeed" dans *Star Wars Episode V: The Empire Strikes Back* traduite par « Mon seigneur, la flotte a dépassé la vitesse lumière » dans la traduction française du film. Cette erreur de traduction semble être due à une méconnaissance du concept de vitesse lumière, ou d'hyper-espace, dont de nombreuses œuvres littéraires de science-fiction parlent pourtant. Cette erreur de traduction soulève d'ailleurs la question du manque de communication entre les différents domaines dans lesquels travaillent les traducteurs : la science-fiction était déjà bien implantée dans la littérature à cette époque-là (le premier tome du cycle *Foundation* d'Isaac Asimov est publié en 1951, et le roman *Dune* de Franck Herbert en 1965, par exemple), pourtant les traducteurs cinématographiques ne semblent pas être au fait du lexique consacré de ce genre. Des recherches passionnantes, je n'en doute pas, pourraient être menées sur les échanges entre les différentes pratiques de la traduction (littéraire, audiovisuelle...) ; je me contente, de mon côté, d'en évoquer la possibilité afin de ne pas trop me disperser. La « prélogie » de *Star Wars*, contrairement à sa devancière, se démarquait, au niveau de la traduction, par des erreurs de traduction récurrentes. Alors qu'elles étaient exceptionnelles dans les années 1980, les erreurs sont devenues monnaie courante dans les années 2000. Les faux-sens et contresens se sont multipliés et n'ont plus seulement touché au lexique spécifique à la science-fiction. Au contraire, même, ce vocabulaire-là semble s'être bien fixé. L'objectif de mon TER était de tenter de comprendre, grâce à une approche comparative des deux trilogies, comment il avait été possible de passer de la qualité de la trilogie originale, à celle de la « prélogie », puisque dans le même temps, les recherches liées à la traductologie s'étaient développées. La conclusion apportée à cette interrogation indiquait qu'avec les années 2000, étaient arrivées les sorties mondiales simultanées, remplaçant l'ancien modèle où les films sortaient dans un premier temps dans leur pays d'origine, puis quelques mois plus tard à l'étranger en version traduite. Il avait été montré que cette nouvelle façon de faire avait d'autant plus pressé les traducteurs, qui ne se retrouvaient plus alors en mesure d'assurer une

traduction de qualité (nous retrouvons bien, ici, les éléments à la base du cercle vicieux que nous avons évoqué). Afin que les traducteurs de la « prélogie » soient exonérés définitivement de toute critique, j'avais aussi montré que le premier film de la prélogie était sorti en 1999 (avant, donc, la popularisation des sorties mondiales simultanées), avait été traduit par la même entreprise et la même équipe que les deux autres films de cette trilogie, mais que le niveau en était prodigieusement supérieur. Cela avait permis de corrélérer l'apparition de la pratique des sorties mondiales simultanées avec la perte de niveau de la traduction cinématographique, donnant ce système comme principal « coupable » de cette déconvenue, et non pas les traducteurs qui, ils l'avaient prouvé, étaient capables de faire bien mieux. Si l'on reprend le concept de capital symbolique de Bourdieu pour l'appliquer à cette situation précise, l'on se rend alors compte que l'équipe de traduction en charge de cette trilogie *Star Wars* était « propriétaire » d'un talent pour la traduction. Cependant, ce talent semblait ne pas être reconnu par les instances ayant décidé de faire passer la traduction au second plan pour tenir les délais imposés par les sorties mondiales simultanées. Devant ce manque de considération, l'équipe de traduction ne pouvait transformer sa propriété en capital symbolique, et en souffrait. À l'inverse, pour la traduction du premier épisode de la trilogie originale (soit *Star Wars Episode IV: A New Hope*), Twentieth Century Fox impose le choix d'Éric Kahane<sup>27</sup>, traducteur et adaptateur de théâtre de renom, à la direction artistique. Cette volonté de la Fox montre bien l'importance que revêtait, pour l'entreprise, une bonne traduction en français, puisque leur choix s'était porté sur un homme dont on louait la qualité des adaptations. De façon assez ironique, l'aventure avec Kahane s'est avérée être un fiasco, justement parce qu'il avait trop adapté *Star Wars*, au point de remanier entièrement certains dialogues. Nous pouvons par exemple citer à la réplique anglaise :

Watch your mouth or you're gonna find yourself floating home.

---

<sup>27</sup> Bardet, A., Marchand, A., Faucourt, S., Mornet, T., & Wybon, J. (2015). *La guerre des étoiles : La saga Star Wars vue de France*. Huginn & Muninn.



Traduite en français par :

T'énerve pas, p'tit gars. Prends ta pelle et ton seau, et va jouer.

Son contrat ne sera pas reconduit pour les deux films restants de la trilogie. Reste, malgré l'échec de cette coopération, qu'en 1977, la traduction d'une œuvre cinématographique était perçue comme importante par les grands studios hollywoodiens. D'ailleurs, l'on parle encore aujourd'hui des traductions de la trilogie originale. L'on parle de leurs qualités et de leurs défauts, certes, mais l'on débat, l'on argumente. Les forums de fans de la saga *Star Wars* se déchirent afin de décider si tel ou tel choix de traduction était le bienvenu. Ces éléments démontrent bel et bien que les équipes de traduction de la trilogie originale sont reconnues par le public, bien plus que ne l'ont jamais été les traducteurs de la prélogie. Cet exemple revêt, à mon sens, une importance capitale, car je pense que la saga *Star Wars* peut être considérée comme un archétype du cinéma *blockbuster*. Si l'on aboutit à des conclusions en ce qui concerne cette saga, et les périodes où elle a sorti des films, alors, il est possible d'adapter ces résultats à tout le reste du champ de la traduction française des *blockbusters*. Dans notre cas précis, cela impliquerait que, comme pour les différentes équipes de traduction de la saga *Star Wars*, les équipes de traduction des différents *blockbusters* récents seraient moins considérées que leurs homologues des années 1980. Cependant, avant de trop nous avancer, analysons en quoi *Star Wars* peut prétendre à ce rôle d'archétype.

J'ai pris ces deux trilogies de la saga *Star Wars* comme corpus en 2018 car, à mes yeux, elles pouvaient être représentatives de l'évolution de la traduction dans les *blockbusters* états-uniens. Pour cause, ces deux trilogies sont sorties à deux périodes clefs de l'Histoire de la traduction et de la traductologie. Entre 1977 et 1983, le monde cinématographique était encore dans une ère pré-traductologie. Même si nous avons vu dans la deuxième partie de ce mémoire que la première théorie de la traduction à proprement parler (puisque les réflexions sur la traduction remontent aussi loin que Cicéron) est apparue en France dans les années 1960 (la théorie interprétative de Seleskovitch et Lederer), il faut prendre en compte que l'information voyageait bien moins rapidement avant l'internet, et

traductologues et traducteurs « de terrain » n'interagissaient (et n'interagissent, d'ailleurs) que peu entre eux. Ces éléments expliquent que, même vingt ans après, certains concepts plébiscités par la communauté scientifique aient encore été inconnus des traducteurs. Cela vaut aussi pour les équipes de traduction de la trilogie originale de *Star Wars*. Les années 2000 représentent une autre époque charnière, puisqu'elles vont de pair avec l'arrivée sur le marché de l'internet à haut-débit (ADSL) qui a profondément bouleversé toutes nos habitudes de vie, y compris notre rapport à la traduction. Les années 2000, cependant, sont aussi une aire post-traductologie, où ses recherches ont été présentes dans le milieu universitaire depuis assez longtemps pour qu'une sorte de ruissellement ait pu se faire vers le milieu professionnel de la traduction, permettant aux traducteurs de terrain d'envisager différemment leur compétence, et ainsi l'améliorer, alors qu'il était encore trop tôt dans les années 1980. Ainsi, les deux époques différentes dans lesquelles ces œuvres sont sorties semblaient être un éclairage pertinent quant à l'évolution de la pratique de la traduction cinématographique. Par ailleurs, le fait que les six films aient été supervisés par la même personne, George Lucas, rendait la démarche d'envisager la saga comme un archétype d'autant plus logique puisqu'elle assurait que la vision de l'auteur restait la même, peu ou prou, par-delà les décennies. Enfin, *Star Wars* est la saga à l'origine du *blockbuster* comme on l'entend au sens moderne (d'immenses productions cinématographiques nécessitant d'énormes financements, et touchant à des thèmes génériques pour pouvoir s'exporter le plus facilement possible partout dans le monde). Toutes ces raisons ont fait qu'il m'avait semblé pertinent, alors, de choisir la saga de Lucas pour servir de représentant, en quelque sorte, à l'état de la traduction cinématographique aux deux époques concernées.

Peut-être, cependant, est-il temps de poser une autre question : avec le recul, est-il encore pertinent d'envisager *Star Wars* comme un standard, un archétype ? D'autres films peuvent-ils corroborer cette affirmation ?

Il serait bien évidemment très ardu d'analyser tous les blockbusters sortis ces trente dernières années. J'ai donc décidé d'analyser seulement deux films. L'un, sorti en 1997, à la même période que *Star Wars*

*Episode I: The Phantom Menace*, sera *The Fifth Element* de Luc Besson (1997) ; l'autre film sera le film de super-héros *Deadpool*, réalisé par Tim Miller, et sorti en 2016. Le but sera donc, avec ces deux films, d'affirmer ou d'infirmer la présence d'un « âge d'or » du doublage dans la deuxième moitié des années 1990, puis d'une chute qualitative importante dans la décennie qui a suivi. J'ai bien évidemment conscience des limites de ce travail, au vu de mon échantillon très limité. Tenter de faire une analyse exhaustive de la traduction de tous les *blockbusters* sortis entre 1975 et nos jours serait un travail énorme, plus approprié à l'écriture d'une thèse que d'un mémoire. Ainsi, même en discernant très clairement les limites de ce travail, je suis d'avis de penser qu'il est en mesure de nous apporter quelques réponses, ou tout au moins de nous mettre sur la voie d'autres questions pour des recherches à venir. Passons maintenant à l'analyse.

*The Fifth Element* est un film de science-fiction se déroulant en 2263. L'on apprend, dans cette fiction, qu'il avait été prévu qu'un ancien fléau ressurgisse à cette époque-là afin d'exterminer toute vie. La seule façon de l'arrêter est d'amener le « cinquième élément », l'être suprême, jusqu'à un autel où il pourra canaliser la force des quatre autres éléments pour détruire la menace. Cet être suprême est incarné en la personne d'une jeune femme, Leeloo (Mila Jovovich). Alors qu'elle est courcée par les suppôts du fléau, elle est sauvée par Korben Dallas (Bruce Willis) qui aura alors pour mission de l'escorter jusqu'à l'autel qui lui permettra de sauver l'humanité.

Ce film, donc, est sorti à la même époque que *Star Wars Episode I*, salué dans mon TER pour sa traduction et son doublage de grande qualité. La version française de *The Fifth Element*, comme celle de *Star Wars*, est une réussite. Il apparaît que le repérage, tout comme la traduction, ont été extrêmement réfléchis, ce qui, in fine, permet des répliques très bien jouées par les doubleurs, qui ne sont pas en reste, et autorise une synchronisation labiale d'une très bonne fidélité. L'exemple le plus à même de transmettre cet état de fait à l'écrit, puisqu'il est souvent difficile de faire passer à l'écrit la qualité du lip-sync, est une ligne de dialogue jouée par Bruce Willis, alors que son personnage, Korben Dallas, doit décliner son identité aux forces de police :

- Sir, are you classified as human?
- Negative, I am a meat popsicle.

La version française propose :

- Est-ce que vous êtes classé dans la catégorie « humain » ?
- Négatif, je suis une mite en pull-over.

Sur le plan sémantique, le sens et les termes de la question sont respectés mais, en revanche, la réponse diffère tout à fait d'une version à l'autre. L'on serait alors tenté de se demander ce qui est passé par la tête du traducteur, et comment une « glace à l'eau à la viande » a pu se transformer en mite en pull-over. Si l'on adopte un autre point de vue, cependant, et que l'on s'intéresse à la synchronisation labiale, on remarque alors que la réponse prend tout son sens : negative se transforme sans aucun souci en « négatif », et, de façon bien plus intéressante, l'on se rend compte que les mouvements de lèvres induits par les lettres « m » et « p » de meat popsicle se retrouvent d'excellente façon dans « mite » et « pull-over ». La question de l'officier de police, quant à elle, est posée presque entièrement hors-champ, ce qui élimine le problème de la synchronisation labiale. Le seul mot prononcé à l'écran en anglais est sir, dont le mouvement labial est retranscrit par « est-ce » avant que le plan ne change et que le policier n'en sorte. Malgré cette traduction habile, une mite en pull-over n'est pas a meat popsicle, et même si l'on comprend pourquoi le traducteur a fait ce choix, il n'en reste pas moins que sa traduction n'en est pas une, puisqu'elle ne traduit pas le sémantisme de la version originale. Dans ce cas précis, pourtant, l'élément meat popsicle ne revêt aucune forme d'importance. Il ne s'agit pas d'un élément de scénario, ni d'un point abordé entre les personnages, ni même d'une plaisanterie récurrente. La réponse de Korben Dallas, dans la version originale, est donnée, on le comprend, dans le seul but d'ironiser sur la question stupide de l'officier de police, puisque Dallas sait que le policier le voit, et qu'il ne peut donc avoir aucun doute sur son espèce. À ce compte là, la seule chose importante concernant la traduction de la réponse de Korben Dallas était de trouver une

réplique aussi sarcastique que l'originale. Qu'importe, au fond, ce qui est dit précisément. Force est de reconnaître, alors, que l'équipe de traduction a fait un excellent travail, et a offert une des répliques culte du film au public français.

Plus tard dans le film, un journaliste androgyne et représenté comme une personne exubérante à l'excès (cris, formules hyperboliques, suggestions à caractère sexuel, ...) tente de convaincre Korben Dallas de participer à son émission radiophonique, le lendemain. Ce dernier, très énervé, le saisit alors par le cou, le plaque contre un mur et lui dit, d'un ton glacial, après lui avoir expliqué qu'il ne participerait pas à son émission :

- Tomorrow, from 5 to 7, you're gonna give yourself a hand. Green?
- Super green.

L'équipe de traduction nous propose :

- Alors demain, pour ton 5 à 7, tu t'exciteras sans moi. C'est green ?
- Super green.

« Green » est une formule idiolectale utilisée par le journaliste et ayant valeur d'assentiment, ou de qualificatif à sens positif. Ici, Korben Dallas tourne son idiolecte contre lui, alors qu'il l'étrangle contre le mur. L'intérêt de ce segment, cependant, se situe dans la traduction de *you're gonna give yourself a hand*. La version française est, comme pour l'exemple précédent, assez éloignée de l'idée originale. Il n'est nullement question en anglais, par exemple, de « moi », l'ordre étant donné au journaliste de se débrouiller seul. Cependant, de la même façon que Dallas retourne le *green* du journaliste contre lui, il lui retourne aussi ses sous-entendus sexuels, l'injonction à se débrouiller tout seul pour son émission se doublant d'un deuxième sens ayant à voir à la masturbation, en anglais. La version française retransmet très bien cette polysémie. Certes, l'idée de masturbation, en elle-même, est perdue, mais est remplacée par celle d'excitation, au final assez proche, surtout lorsque Dallas précise que l'excitation se fera « sans [lui] ». Il est donc insinué que le journaliste devra s'exciter tout seul,

sexuellement, certes, mais aussi devant son micro, ce qui fait référence aux cris et formules hyperboliques qu'il lance lorsqu'il anime son émission. Ainsi, même si le point de vue change, entre l'original et la traduction, la finalité reste équivalente, et tous les éléments polysémiques sont gardés d'une version à l'autre. Ce qui, parce que la réplique est courte et demande donc une économie de mots certaine, n'est pas une mince affaire. Pour finir, il s'avère que, lorsque l'on regarde le film, Bruce Willis ne bougeant que peu les lèvres lorsqu'il parle (d'autant plus dans cette situation, où son expression est fixe et inquiétante), la synchronisation labiale est très réussie sur cette réplique alors qu'aucun phonème ne correspond entre les versions anglaise et française.

Il serait possible de décortiquer ainsi bon nombre de répliques de la version française de *The Fifth Element*. Dans sa majorité, cependant, l'œuvre s'avère être très bien traduite, avec un soin particulier apporté à la synchronisation labiale, et peu de réserves seraient à apporter. Ainsi, plutôt que de présenter encore des exemples, intéressons-nous maintenant aux conditions de traduction de ce film : comme *Star Wars Episode I*, il est sorti avant l'arrivée massive sur le marché du cinéma de la pratique des sorties mondiales simultanées que nous avons déjà évoquée, mais il faut lui reconnaître une petite spécificité. Alors que l'épisode de *Star Wars* était sorti en France et en Belgique, dans sa version traduite, presque cinq mois après la version originale (19 mai 1999 pour la VO, 13 octobre 1999 pour la VF<sup>28</sup>, *The Fifth Element* est sorti en français le 7 mai 1997, deux jours avant la version originale en anglais<sup>29</sup>. Cette exception s'explique par le fait que le film est sorti en avant-première au festival de Cannes, en français puisque Luc Besson voulait présenter son film dans son pays d'origine. Cependant, contrairement aux films sortis plus récemment, simultanément dans le monde, il semble difficile de penser que les équipes de traduction aient été pressées au point de ne pouvoir faire bien leur travail sur ce film. Ainsi, le tournage s'est achevé à la fin du mois de mai 1996<sup>30</sup>, soit presque un an avant la présentation du film à Cannes. Même en enlevant le temps pris par le montage et la post-production

---

<sup>28</sup> *Star Wars: Episode I - The Phantom Menace* (1999) - Release info. (s.d.). Récupéré le 31 août, 2019, de <https://www.imdb.com/title/tt0120915/releaseinfo>

<sup>29</sup> *The Fifth Element* (1997) - Release info. (s.d.). Récupéré le 31 août, 2019, de <https://www.imdb.com/title/tt0119116/releaseinfo>

<sup>30</sup> Besson, L. (1997). *The Story of The Fifth Element: The Adventure and Discovery of a Film*. Titan.

des scènes, il est possible d'envisager que les équipes de traduction ont pu travailler sur leur version pendant un certain temps. De plus, il semblerait que Luc Besson lui-même se soit penché sur les dialogues en français, afin d'épauler Thomas Murat, le traducteur/adaptateur du film. Cette information est cependant à prendre avec des pincettes, dans la mesure où je ne l'ai trouvée que sur un Wiki participatif, et sans source<sup>31</sup>. S'il s'avère, cependant, que cette information est vraie, il faudrait alors noter que l'intérêt tout spécifique du réalisateur pour la traduction de son œuvre a pu jouer pour ce qui est de la qualité de la version française, puisque ce dernier aurait alors écouté avec attention les demandes de l'équipe de traduction. Par ailleurs, la version francophone de *The Fifth Element* est la seule version traduite à avoir bénéficié du traitement de faveur consistant à sortir en même temps que la version originale. Toutes les autres versions sont sorties dans des délais plus classiques, entre quelques semaines et plusieurs mois après. Ce qui aura laissé le temps aux différentes équipes de traduction, on peut le supposer, d'avoir réalisé des versions locales réussies du film. Cela soulève, malgré tout, la question de savoir si les autres versions sont aussi réussies que la française, et donc de savoir si l'influence de Besson a réellement apporté quelque chose à cette version. Par extension, cela pose aussi la question de savoir si le pic qualitatif décelé à la fin des années 1990 à la fois dans les traductions de *Star Wars* et de *The Fifth Element* (ainsi que, par extrapolation, dans celles des autres blockbusters de l'époque) peut être vérifié dans le reste du monde, ou s'il s'agit d'un phénomène limité à nos frontières. Bien évidemment, je ne possède pas les compétences en langues qui me permettraient de mener de telles recherches, mais je suis convaincu que ces dernières pourraient permettre d'éclairer sous un nouvel angle la traductologie, et la pratique de la traduction, à un niveau mondial. Le cas de *The Fifth Element* fait également ressurgir la théorie du capital symbolique que nous avons déjà abordée plusieurs fois : au vu du possible travail en commun effectué par Thomas Murat et Luc Besson sur la version française, et l'excellence de ladite version, ne serait-il pas profitable à toutes les œuvres filmées d'avoir, sur le plateau, des équipes de traduction des différents marchés

---

<sup>31</sup> Le Cinquième Élément | Wiki Doublage français. (s.d.). Récupéré le 31 août, 2019, de [https://wikidoublage.fandom.com/fr/wiki/Le\\_Cinqui%C3%A8me\\_%C3%89l%C3%A9ment](https://wikidoublage.fandom.com/fr/wiki/Le_Cinqui%C3%A8me_%C3%89l%C3%A9ment)

du doublage dans le monde, travaillant étroitement avec les équipes de tournage ? Est-ce uniquement parce que Besson est français qu'il a pu autant s'impliquer dans la version de sa langue maternelle, ou s'agit-il d'une sympathie à l'égard de la discipline traductive qu'il serait alors, à mon sens, bénéfique de mettre en avant, afin que d'autres puissent s'en inspirer ?

La production qui a fait l'objet de mon choix pour représenter l'époque des sorties mondiales simultanées est le film de super héros Deadpool. Ce choix est motivé d'une part par le fait, donc, que ce film est sorti de façon simultanée en version originale aux États-Unis, et en version doublée en France, ce qui devrait signifier, si mon hypothèse se vérifie, que le manque de temps alloué à la traduction impliquera un doublage de qualité très moyenne ; et d'autre part, par le fait que les films de super-héros, vers la fin des années 2000, sont devenus le sous-genre cinématographique en vogue chez les blockbusters. Ainsi donc, ce film semble être représentatif de son époque. Le personnage Deadpool est un super-héros tiré de l'univers des Marvel Comics. Il est un combattant émérite qui se bat avec des armes blanches et armes à feu. Il est aussi un mutant (il est lié aux aventures des X-Men, même si la majorité de ses aventures dans les comics ne sont centrées que sur son personnage) disposant d'un gène lui permettant de guérir ses blessures de façon quasiment instantanée, et rendant même possible la repousse d'un membre perdu. Cette mutation rend Deadpool théoriquement immortel ainsi qu'invincible. Pourtant, sa vraie spécificité (il partage sa mutation avec un autre personnage des Marvel Comics, Wolverine) réside dans le fait qu'il est tout à fait conscient d'être un héros de bande-dessinée, ou de film, et que son humour réside donc surtout dans ses « interactions » avec le public, lorsqu'il casse le quatrième mur. Cette connaissance de son statut de simple personnage est assortie d'un humour très corrosif, noir, scabreux, basé sur le jeu de mots et, régulièrement, des jurons. Dans le film, Wade Wilson (Ryan Reynolds), le protagoniste, est un chasseur de primes qui découvre qu'il est atteint d'un cancer. Il est alors contacté par une agence mystérieuse qui lui propose de se soumettre à des tests scientifiques dans l'espoir que ceux-ci parviennent à arrêter la progression de la maladie. Grâce à l'injection d'un produit permettant d'activer des mutations latentes, couplée à une séance de torture par un scientifique nommé Francis (Ed Skrein), Wade Wilson finit par découvrir



son « super-pouvoir », la régénération, mais au prix d'immondes cicatrices qui le défigurent. Ce gène mutant permet, malgré tout, de faire disparaître son cancer. À la suite de la séance de torture, Francis laisse Wilson pour mort dans le laboratoire. Ce dernier, grâce à sa mutation, ne l'est pas, cache sa difformité derrière une cagoule rouge et un costume de la même couleur, prend le nom de Deadpool, et se met à traquer Francis pour l'obliger à lui rendre son visage humain, et pour se venger de ce qu'il lui a infligé.

Comme pour l'exemple précédent, j'ai décidé de m'intéresser à deux dialogues ayant lieu à deux moments différents du film. Dans le cas de Deadpool, cependant, les exemples seront plus conséquents, tout simplement car plus d'éléments sont à analyser. Le premier exemple est la scène d'introduction du film où Deadpool, déjà habillé de rouge (et donc déjà un super-héros au visage déformé) introduit lui-même le film au public avant de sauter du pont où il se trouve pour intercepter la voiture des sbires de Francis qui passait sur l'autoroute d'en dessous. La version originale se déroule comme suit :

Oh hello! I know, right? Whose balls did I have to fondle to get my very own movie?  
I can't tell you but it does rhyme with *[chuchoté]* Polverine, and let me tell you,  
*[avec un accent australien marqué]* he's got a nice pair of smooth criminals down  
under. Anyway, I got places to be, a face to fix and... Ooooooh! *[Deadpool voit arriver  
la voiture, en dessous, et saute]*

La traduction française se présente ainsi :

Oh, eh bien bonjour ! Mais oui, je sais : à qui j'ai dû caresser les couilles pour avoir  
mon film rien qu'à moi ? Je n'peux rien dire, mais ça rime avec *[chuchoté]*  
Vulverine. Il a une jolie paire de mel-burnes dans son slip kangourou... Enfin, c'est  
pas l'tout. J'ai des trucs à faire, une gueule à réparer et... Oooh !

Afin de comprendre la plaisanterie sur l'Australie, il faut savoir que Wolverine, le personnage dont Deadpool parle, est joué au cinéma par Hugh Jackman, un acteur australien. Puisque Deadpool sait qu'il est lui-même un personnage de comics, il sait aussi que les autres le sont, et qu'ils sont joués, dans le cadre du cinéma, par des acteurs réels. Cela lui permet de taquiner à la fois le personnage de Wolverine (qui est un rival de Deadpool dans les bandes-dessinées) et l'acteur qui l'interprète. Notons donc que dès la première réplique du film, Deadpool casse trois fois le quatrième mur. La première fois, en s'adressant directement au public, la deuxième, en mentionnant son propre film, et la troisième en sous-entendant que le personnage de Wolverine et l'acteur qui le joue ne sont qu'une seule et même personne. Outre cette propension à briser le quatrième mur, l'humour de Deadpool, dans cette réplique, repose à la fois sur les plaisanteries à caractère sexuel, les faux mystères (remplacer Wolverine par *Polverine* ne le rend pas plus difficile à identifier), l'accent utilisé, et l'utilisation de syntagmes inattendus tirés de la pop culture pour faire passer une toute autre idée (*smooth criminals* pour les parties intimes). La traduction française pêche par un trop grand recours à la vulgarité. *Deadpool* est un film vulgaire, il n'est pas possible d'en douter. Pourtant, la version française semble encore en rajouter. Ce choix artistique est dommageable à la qualité de la traduction, surtout parce qu'il semble être mis en place seulement pour combler les manques laissés par des plaisanteries difficiles à traduire. Pourtant, un juron ajouté à ceux déjà présents ne rend pas forcément la scène plus drôle ; au contraire, cela a tendance à « lisser » l'humour puisque le personnage ne dispose plus alors que d'un seul ressort humoristique : la vulgarité, sous formes de jurons, ou de références sexuelles. Ainsi, dans la version française, *balls* est remplacé par « couilles », qui semble bien plus haut sur l'échelle de la vulgarité, et ce alors même que des alternatives moins grossières existent (l'on pense par exemple à « boules »). De la même façon, le recours à « Vulverine » est difficilement compréhensible, sinon pour rajouter encore un peu de vulgarité à un film qui n'en manque déjà pas. Puisque le but de cette réplique était de faire penser à Wolverine sans le nommer directement, mais en changeant assez peu son nom pour que le doute ne soit pas possible, il aurait été tout à fait acceptable de garder le *Polverine* anglais, d'autant plus que, dans cette langue, ce mot

semble ne renvoyer à rien. À la suite de ce passage, en version originale, Ryan Reynolds prend un fort accent australien pour imiter Hugh Jackman. Dans cette réplique, l'humour se déroule sur plusieurs niveaux : premièrement, il y a bien sûr l'accent australien qui fait référence à Jackman ; deuxièmement, il y a la référence culturelle à la chanson *Smooth Criminal* de Michael Jackson pour parler des parties intimes de Jackman (ce qui est, en plus, une pointe d'humour sur les accusations sexuelles dont a été victime Jackson) ; troisièmement, l'expression *down under* est utilisée. C'est une référence directe à l'Australie, parfois nommée ainsi puisqu'elle se situe dans l'hémisphère sud, peu ou prou aux antipodes du France, « à l'envers », donc.

Il est évident, dans le cadre d'une traduction en français, que plusieurs éléments ne peuvent pas être repris sans adaptation. Par exemple, parler en français avec un accent australien ne fonctionne pas, puisque cela ne renvoie à aucune réalité linguistique française. De la même façon, échanger l'accent australien par un accent typique d'une région de France ne peut fonctionner non plus, puisque les sous-entendus causés par l'utilisation d'un de ces accents ne sont pas transposables à la vie australienne, ou à l'image de l'Australie venant en tête pour un locuteur anglo-saxon, lorsque quelqu'un s'exprime avec l'accent de l'île-continental. Pour que la plaisanterie fonctionne, il faudrait aussi que le public français soit au courant de la nationalité de Jackman, ce qui n'est possiblement pas le cas, puisqu'il est beaucoup moins présent à la télévision française qu'à la télévision nord-américaine, par exemple, où tout le monde a pu l'entendre parler de son pays, et avec son accent. De la même façon, l'expression *down under* est typiquement anglo-saxonne et ne peut être retranscrite en l'état. Enfin, il n'est pas non plus possible de réutiliser la référence culturelle à *Smooth Criminal* sans la traduire, car une personne française ne comprenant pas du tout l'anglais, et/ou ne connaissant pas l'œuvre de Michael Jackson perdrait alors le sens de la plaisanterie. Un titre de chanson ne se traduit pas non plus, ce qui signifie que le public ne comprendrait pas une traduction type « criminel charmant ». Ce segment, donc, comporte énormément de difficultés, c'est indéniable. Ainsi, dans la version française, l'accent est mis sur la nationalité australienne de Hugh Jackman avec un jeu de mot sur la ville de Melbourne (« il a une jolie paire de Mel-burnes »), et une référence aux kangourous,

animaux australiens emblématiques, via le « slip kangourou ». Toutes les autres subtilités précédemment évoquées ne sont pas reprises. La traduction française accuse donc des pertes sèches et, comme c'est le cas dans tout le reste du film, cache ces manques derrière la vulgarité exacerbée et un humour touchant aux parties intimes. Ainsi, même si cela participe à un jeu de mots, « burne » est un terme très vulgaire en français, bien plus que le lexique utilisé dans la version originale.

Le deuxième exemple choisi se déroule, dans l'histoire, une vingtaine de minutes après l'introduction faite par Deadpool. Ce dernier a retrouvé Francis mais, alors qu'il s'apprêtait à le torturer, deux autres mutants, faisant partie de l'ordre des X-Men (les « gentils ») arrivent pour l'obliger à ne pas s'adonner à la torture, et à se faire pardonner pour tout le chaos qu'il a causé dans sa quête pour retrouver Francis en rejoignant l'ordre des X-Men. Deadpool, furieux, s'en prend à Colossus, une montagne de muscles dont la peau est devenue, avec les mutations, une armure de métal brillant, puis à Negasonic Teenage Warhead, une jeune mutante au visage assez carré, et qui porte les cheveux très courts. Leur échange se déroule comme suit :

**Deadpool** [*à Colossus*] : If I ever decide to become a crime-fighting shit swizzler, who rooms with a bunch of other little whiners at Neverland Mansion with some creepy, old, bald, Heaven's Gate-looking motherfucker... On that day, I'll send your shiny, happy ass a friend request. But until then I'mma do what I came here to do. Either that or slap the bitch out of you.

**Negasonic Teenage Warhead** : Hey!

**DP** : Zip it, Sinead.

**NTW** : Hey, Douche-pool ! [*lui montre quelque chose hors champ du doigt*]

La version française propose de son côté :

- Écoute, le jour où je voudrai être la cuillère à caca de la justice et vivre en dortoir avec un tas de pleurnichards au pays imaginaire du manoir d'un pervers tout chauve, qu'a fondé sa petite secte à lui tout seul ; ce jour-là, te dis-je, j'enverrai ma demande à ta face de bouc. Mais entre temps, je vais faire ce que j'ai à faire. Soit ça, soit j'te nique la tôle ondulée d'ta mère.
- Hé !
- Ta gueule, Sinead O'Connasse !
- Regarde, crotte de poule.

Le Heaven's Gate-looking motherfucker dont il est question est le professeur Charles Xavier, un mutant en fauteuil roulant qui a créé l'ordre des X-Men et a permis aux mutants d'intégrer, s'ils le souhaitent, son école où ils pourraient alors apprendre à maîtriser leurs pouvoirs pour faire le bien. Cette école est le manoir dont parle Deadpool. On comprend, avec cette tirade, que la philosophie « modèle de vertu » des X-Men n'est pas au goût de l'anti-héros en rouge. Outre la vulgarité de l'échange (shit swizzler, motherfucker, ass, slap the bitch out of you), due à la frustration d'être interrompu, on remarque aussi dans la version anglaise une référence au Neverland Ranch de Michael Jackson, une référence à la secte états-unienne Heaven's Gate, une allusion à la nature métallique de Colossus avec l'idée de shiny, une référence à Sinead O'Connor, une chanteuse irlandaise engagée, car Negasonic Teenage Warhead lui ressemble, et un jeu de mots entre le nom du protagoniste, Deadpool, et le fait que son comportement laisse à désirer. J'ignorais le sens du mot swizzler et ai donc dû le chercher. D'après mes recherches, a swizzler peut avoir plusieurs définitions mais il me semble, dans ce cas-là, qu'il s'agit d'une tige permettant de mélanger les différents ingrédients d'un cocktail dans le verre. J'en déduis donc qu'un shit swizzler est une personne qui « remue la merde », ce qui semble coller au

niveau du contexte, puisque Deadpool est mécontent que les deux X-Men l'empêchent de se venger, et qu'il leur reproche de se mêler de ce qui ne les regarde pas. Pourtant, la version française fait le choix de nous parler de la « cuillère à caca de la justice », ce qui change donc le sémantisme de la phrase originale, tout en en rendant le sens plus obscur. Je dois bien admettre que je ne comprends pas ce que le personnage veut dire en utilisant cette expression, alors que l'image anglaise, une fois le lexique appris, semble plus claire. On a alors l'impression que la traduction garde l'aspect scatophile de l'humour, dans l'espoir de provoquer quelques rires de cette façon, mais tout en vidant la phrase anglaise de son sens. La référence au ranch de Michael Jackson est totalement éludée alors que, contrairement à ses connaissances limitées quant aux us et coutumes australiens, il y a fort à parier que le public français aurait pu comprendre telle référence, avec tous ses sous-entendus, au vu de la médiatisation des affaires qui ont opposé Michael Jackson aux parents des enfants qui avaient été invités au Neverland Ranch. La secte Heaven's Gate, par contre, semble être un élément culturel trop états-unien pour qu'un français n'y comprenne quoi que ce soit ; remplacer la référence par l'idée d'une simple secte générique s'avère être, je pense, une bonne solution. L'attaque ad hominem sur Colossus vis-à-vis de sa peau de métal (your shiny happy ass) est déplacée, en français, à la phrase suivante mais, plutôt que de s'attaquer à Colossus comme c'est le cas en anglais, la version française de Deadpool s'en prend à la mère du géant (« j'te nique la tôle ondulée d'ta mère »). La référence au métal est bien gardée avec l'idée de tôle ondulée, mais l'on peine à comprendre ce que la mère de Colossus vient faire là-dedans. Nous avons ici affaire, encore, à un excès de vulgarité qui devient le seul ressort comique du personnage. Cela soulève aussi la question de la voix du personnage puisque, alors que Deadpool reste somme toute assez cohérent en anglais, il semble à la limite de la schizophrénie en français : il passe de jurons scatophiles et enfantins (« la cuillère à caca ») à une version stéréotypée et erronée de jeune de banlieue (« j'te nique [...] ta mère »), en s'adonnant au milieu de tout cela à des inversions sujet-verbe dignes, là aussi des pires stéréotypes bourgeois (« te dis-je »). Cette dernière facette de sa personnalité paraît d'ailleurs d'autant moins crédible qu'il est énervé et que cette formule châtiée jure affreusement avec tout ce qu'il avait pu dire auparavant. La version française de Deadpool

n'a pas réussi à lui rendre sa voix originale et, en désespoir de cause, a décidé de lui en donner un grand nombre, en espérant que le public choisisse celle qu'il préfère. La référence culturelle à la chanteuse Sinead O'Connor est également traitée de façon à la limite de la puérité, plus vulgaire qu'en anglais. Cela se voit déjà dans le zip it qui devient « ta gueule » (l'injonction française étant plus vulgaire que l'anglaise), mais également dans la transformation de Sinead en « Sinead O'Connasse ». Nous pouvons concéder que la simple mention du prénom de la chanteuse ne permettrait pas à la majeure partie de la population française de déceler la référence culturelle, liée à l'apparence de Negasonic Teenage Warhead, mais dans ce cas, le simple ajout du nom de famille aurait suffi. Le jeu de mots insultant sur la base du nom de famille semble, une fois de plus, exagéré, et est surtout totalement absent de la version originale. Pour une équipe de traduction, une étape critique, et en général très difficile à accomplir, est la synchronisation labiale. Or, dans *Deadpool*, le protagoniste passe la moitié du film avec une cagoule intégrale sur le visage, ce qui annule le besoin de faire attention au lip-sync, et permet bien plus de libertés dans le doublage. Malgré cet avantage certain, l'équipe de traduction française n'a pas pu créer une version fidèle du personnage de *Deadpool*.

Pour autant, des trouvailles sont essaimées ici et là dans la traduction française de *Deadpool*. Je pense par exemple à une interjection adressée à un gros homme barbu : *Big Gandalf* est utilisé en anglais, alors que le français traduit « Gandalf le gros ». Référence directe à Gandalf le Gris, personnage du *Seigneur des Anneaux*, et qui reprend la formulation exacte de son titre à une voyelle près. Comme pour la prélogie de *Star Wars* que je prenais en exemple l'an dernier, le problème de fond ne semble pas être l'incompétence de l'équipe de traduction, mais bel et bien, encore une fois, les délais à tenir très courts, puisqu'il faut que toutes les versions du film sortent le même jour. Ces constatations suivant l'analyse de deux œuvres contemporaines aux films *Star Wars* étudiés l'an dernier montrent donc bel et bien que les phénomènes traductifs repérés dans la saga de George Lucas l'an dernier dans mon TER ne sont pas limités à ces seuls films et que d'autres œuvres cinématographiques rencontrent des destinées similaires.

De *The Fifth Element*, sa traduction de qualité, et l'implication de son réalisateur dans la version française, à *Deadpool* et ses références disparues, tout porte à croire que la saga Star Wars peut bel et bien servir de standard représentant l'évolution générale de la traduction cinématographique, de 1977 à nos jours, son amélioration, puis sa perte de qualité. Il est cependant un peu facile de pointer du doigt le travail d'une équipe de traduction, comme nous venons de le faire. Le but, ici, n'est pas de critiquer le travail de traduction, car cela n'apportera pas de changement positif aux traductions d'œuvres à venir, mais bien de trouver des éléments pouvant nous aider à comprendre ce qu'il se trame. Si nous voulons réellement affecter la qualité des traductions cinématographiques, ce n'est pas vers les équipes de traduction qu'il faut se tourner, mais vers les producteurs, dans la mesure où ce sont ces derniers qui imposent la cadence.

Ils n'imposent d'ailleurs pas seulement la cadence. Alors que, dans le cadre de la traduction cinématographique, la version française de *Deadpool* se démarque par sa vulgarité encore supérieure à celle de l'œuvre originale, il existe un autre type de medium audiovisuel qui lui, à l'inverse, a vu son contenu être édulcoré dans sa version française, à la demande expresse des producteurs. Nous allons parler de ce medium : l'animation japonaise.

- L'animation japonaise : Belles Infidèles contre « étrangeté »

L'animation japonaise, ou « janimation », représente en fait les dessins animés japonais, très souvent inspirés de manga (les bandes-dessinées caractéristiques du Japon). La relation entre le papier et l'audiovisuel, dans l'archipel nippon, va dans les deux sens : quand les manga ne sont pas adaptés en anime (prononcer « animé ». Le terme international pour désigner les séries et films d'animation japonais), ce sont les anime qui engendrent des manga. Contrairement au marché occidental où les dessins animés et les séries d'animation sont majoritairement pensés pour une audience enfantine, la janimation propose des séries et films pour tous les âges, et tous les goûts, du conte enfantin à la



science-fiction, de l'anime d'horreur à la pornographie. C'est cette différence d'utilisation du médium du dessin animé qui va causer la majorité des problèmes dont nous allons discuter.

Même si les premières séries japonaises d'animation sont diffusées à la télévision française au début des années 1970, c'est avec *Goldorak*<sup>32</sup>, sur Antenne 2, en 1978, que le succès arrive réellement. S'engouffrant dans la brèche, d'autres séries comme *Candy*<sup>33</sup> ou *Albator*<sup>34</sup>, s'ajoutent à la programmation dès 1979 et assoient d'autant plus l'influence des séries animées japonaises dans le paysage audiovisuel français. C'est malgré tout après la déréglementation de 1986, et l'arrivée de la chaîne de télévision TF1 que se crée, en 1987, l'émission qui introduira toute une génération de Français à la culture animée nipponne : le Club Dorothée. Les producteurs de l'émission puiseront sans grand discernement dans les catalogues d'anime, peu coûteux comparé à leurs homologues états-uniens, mais sans se rendre compte que les séries amenées à être traduites et diffusées dans l'émission n'étaient en fait aucunement prévues pour ce type de public ; le Club Dorothée visait, en effet, les enfants. Or, nombre de séries d'animations achetées au distributeurs d'anime étaient prévues pour des publics adolescents, voire pour des jeunes adultes.

Cet état de fait, bien sûr, eut tôt fait de causer des soucis aux parents d'enfants en bas âge qui se retrouvaient exposés à des séries très violentes, très peu adaptées à leur tranche d'âge. Des sociologues et psychologues, également, s'insurgèrent de la violence de contenus comme *Goldorak* ou encore *Ken le survivant*<sup>35</sup>. C'est le cas par exemple de Liliane Lurçat, psychologue de l'enfance et des problèmes pédagogiques, qui s'interrogeait en 1981 sur les effets de la violence de la série *Goldorak* sur les enfants<sup>36</sup>.

Cette inquiétude était fondée, puisque l'on diffusait alors aux enfants des programmes trop adultes pour eux. Cependant, la réponse apportée par l'industrie de la télévision française peut sembler,

---

<sup>32</sup> Masayuki Akihi, *UFO Robo Grendizer (Goldorak dans sa version française)*. Toei Animation, 1975.

<sup>33</sup> Tetsuo Imazawa, Kyandi Kyandi (*Candy*, en français). Toei Animation, 1976.

<sup>34</sup> Rintarō, *Uchūkaizoku Kyaputen Hārokku (Albator, le corsaire de l'espace en français)*. Toei Animation, 1978.

<sup>35</sup> Toyoo Ashida, *Hokuto no Ken (Ken le survivant en français)*. Toei Animation, 1984.

<sup>36</sup> Lurçat, L. (1981). *À cinq ans, seul avec Goldorak: le jeune enfant et la télévision*. Syros.

encore aujourd'hui, effarante en tant que traducteur : après les plaintes de la société civile, tous les dialogues des séries d'animation japonaises ont été passés au crible de la censure afin de masquer insultes, jurons, menaces, et autres marques orales de violence. Dans des *anime* comme *Nicky Larson*<sup>37</sup>, cela pousse les antagonistes à remplacer leurs balles par des « boulettes » pour tirer sur le héros, et à ne plus vouloir le tuer mais lui « faire bobo ». De la même façon, le héros, qui proposait aux dames, dans la version originale, de passer la nuit dans une chambre d'hôtel avec lui, leur demande plutôt de l'accompagner au « restaurant végétarien » en français. D'autre part, pour beaucoup d'*anime*, un grand nombre de scènes se sont vu censurer, purement et simplement, parce qu'elles montraient des éléments jugés incompatibles avec un public enfantin (scènes de décès, d'accidents, de mutilations, de travestissement, etc.). Entre la censure des dialogues, et celle de scènes entières, certaines histoires devenaient, de fait, très peu compréhensibles. Enfin, même les séries qui ne posaient pas de problèmes de violence étaient malgré tout adaptées à l'extrême au marché français, débarrassées de toute référence asiatique. Dans *Lucile, amour et rock'n roll*<sup>38</sup>, par exemple, toute mention du Japon est effacée, alors que l'action se déroule sur l'archipel, au profit d'une francisation des lieux, mais aussi des noms des protagonistes. Ainsi Lucile, Matthias, et Tristan, vivant à Paris, remplacent Yaeko, Go, et Satomi, vivant dans une ville japonaise quelconque. On comprend, par ces quelques exemples, la position inconfortable des équipes de traduction de janimation, dans les années 1970, 1980, et 1990. Il leur était demandé de traduire des contenus audiovisuels non-adaptés au public-cible, puis de les adapter encore plus pour effacer toute « étrangeté », parfois au point de faire perdre son sens au scénario. Cette façon de faire pourrait ressembler à une version cauchemardesque de la théorie du *skopos* où aurait été abandonnée toute idée de cohérence avec l'œuvre originale, et à l'intérieur même de l'œuvre traduite, au profit d'une adaptation la plus totale possible au public.

---

<sup>37</sup> Kenji Kodama, *City Hunter* (*Nicky Larson* en français). Sunrise, 1987.

<sup>38</sup> Osamu Kasai, *Aishite Naito* (*Lucile, amour et rock'n roll* en français). Toei Animation, 1983

C'est d'ailleurs en réaction à cette façon de faire de l'industrie télévisuelle que sont nés les fameux *fansubbers* dont nous avons parlé à plusieurs reprises. Eux, parce qu'ils n'étaient pas soumis aux injonctions des distributeurs et des producteurs d'émission, pouvaient se permettre de traduire d'une façon beaucoup plus fidèle aux œuvres originales. Avant la réédition de plusieurs œuvres majeures de l'animation japonaise en DVD ou Blu-Ray récemment, les *fansubs* étaient même les seules sources disponibles pour avoir accès à certaines œuvres non-censurées, ou non « domestiquées ». Malgré cela, les traducteurs amateurs, ces *fansubbers* jouissent d'une mauvaise réputation dans le milieu de la traduction professionnelle : certains traducteurs (comme Samuel Bréan, que nous avons déjà évoqué dans la première partie de ce mémoire<sup>39</sup>) voient en eux des personnes non-qualifiées, travaillant dans l'illégalité, récupérant malgré ça tous les lauriers de la gloire *via* les media qui les encensent, les responsables d'une chute de la qualité du sous-titrage, les responsables de l'effondrement du marché, et, enfin, il les accuse de ne pas respecter les règles de mise en forme propres au sous-titrage. Samuel Bréan a raison sur plusieurs points : les *fansubbers* ne sont en effet pas qualifiés, ils travaillent de toute évidence dans l'illégalité, et ils récupèrent aussi tous les honneurs dans les media, au détriment des traducteurs professionnels qui, eux, sont qualifiés, et travaillent dans les clous de la loi. L'énervement de Bréan est donc largement compréhensible, nous avons affaire ici à une réelle injustice, et il faut y remédier. Pour autant, il est plus difficile de le rejoindre lorsqu'il affirme que les *fansubbers* sont responsables d'une chute de la qualité du sous-titrage. Il paraît douteux d'affirmer que les *fansubs* habituent le public « à un certain niveau de médiocrité », et que les œuvres se retrouvent « dénaturées par une mauvaise traduction », tout spécialement lorsque l'on a en tête la teneur des traductions officielles des séries d'animation japonaises présentées au public sur les chaînes de télévision. Rappelons aussi que les *fansubbers* s'adressent à un petit public d'inconditionnels de la culture japonaise. Leurs traductions n'ont donc pas le même impact que celles proposées à la télévision, à un public beaucoup plus large. Ce sont, *in fine*, les traducteurs officiels qui ont présenté des traductions à

---

<sup>39</sup> Bréan, S. (2014). Amatorisme et sous-titrage : la fortune critique du « fansubbing ». *Traduire*, (230), 22–36. <https://doi.org/10.4000/traduire.618>

la qualité problématique à un grand public, pas les *fansubbers*. À cette critique des traducteurs amateurs, Bréan ajoute de plus que ce sont leurs prestations gratuites qui dérèglent le marché de la traduction, obligent les professionnels à proposer leurs services à moindre coût, et permettent à certaines entreprises peu scrupuleuses, comme Netflix, de rogner sur les coûts de traduction. Ces deux arguments, qui, en fait, n'en font qu'un, ne semblent pas franchement acceptables. Dans la mesure où les traducteurs amateurs travaillent bénévolement, pour un public qui n'a, lui non plus, pas à payer, ils n'influent pas sur le marché. D'autant plus que le petit public qui va chercher ces traductions plus proches de la version originale le fait parce qu'il refuse de regarder les versions domestiquées de la télévision ; il ne représente donc pas une perte d'audience pour un traducteur de télévision, dans le cadre des *anime*. Enfin, et pour faire suite à l'idée de fond, je pense, qui jalonne ce mémoire depuis le début, s'il faut trouver un responsable à la situation précaire des traducteurs, il semble logique de ne pas se tourner vers d'autres traducteurs, mais bien vers ceux qui décident de la manière dont le travail de traduction sera fait. Il semble contreproductif de se tirer dans les pattes entre traducteurs, plutôt que de chercher à dialoguer ensemble de la vision à avoir pour l'avenir de la profession.

Il me semble intéressant, cependant, de rebondir sur le dernier argument de Samuel Bréan. Ce dernier accuse les traducteurs amateurs de ne pas respecter les règles de mise en forme propres au sous-titrage. Il explique, dans son article, que le sous-titrage est régi par des règles, et que ces dernières préconisent de ne pas mettre plus de deux lignes de texte par sous-titre, de garder la même police d'écriture d'un bout à l'autre de l'œuvre, de positionner les sous-titres en bas de l'image afin de ne pas gêner l'image, et de changer de sous-titre avec chaque plan, pour que le spectateur ne lise pas le même sous-titre deux fois, par erreur. Il accuse les fansubbers de contrevenir à toutes ces règles, et il le fait à raison. Il n'est pas rare, lors du visionnage d'un anime, traduit par une équipe de traducteurs amateurs, de voir défiler à l'écran des sous-titres sur trois ou quatre lignes, avec des polices ou des couleurs différentes selon les personnages qui parlent, ou d'avoir même, en haut de l'image, quelques lignes de notes de traduction expliquant une référence culturelle japonaise non-traduite, mais qui bloque, de fait, presque totalement l'image, et qui nécessite de mettre l'épisode en pause pour lire ce

qui y est expliqué. Telle pratique, pour Bréan s'oppose à tout ce que le sous-titrage est censé être : discret, adapté à la culture-cible, minimaliste. Pourtant, ces traducteurs amateurs, ces fansubbers, en mettant en avant les éléments culturels nippons délaissés par les traductions classiques, en tentant de faciliter la compréhension de ce qui se passe à l'écran en se servant de codes couleurs dans leurs sous-titres, et, finalement, en intervenant assez souvent avec le spectateur, ne font-ils pas très exactement ce que Lawrence Venuti préconisait dans son *Translator's invisibility* ? Ne sont-ils pas en train de conscientiser leur approche de la traduction et, par extension, en reprenant l'idée du cercle vertueux évoquée plus haut grâce à la théorie du capital symbolique de Pierre Bourdieu, ne serait-ce pas parce qu'ils sont visibles que les media les remarquent, les reconnaissent à ce point ? Ces amateurs ont de toute évidence compris quelque chose qui échappe encore aux professionnels, et peut-être faudrait-il engager le dialogue avec eux aussi, afin de pouvoir faire avancer la discipline traductologique et le statut des traducteurs de par le monde.

Les fansubbers ne sont d'ailleurs pas les seuls à être de plus en plus conscients, mais alors que, chez eux, cette conscientisation passe par la fin de leur invisibilité dans le processus même de traduction, pour d'autres, cela est passé par la revendication de meilleures conditions de travail, et d'un meilleur salaire. C'est le cas des doubleurs de jeux vidéo. Le jeu vidéo est un art audiovisuel, lui aussi, et il semble donc adéquat que nous en discutons un petit peu afin de finir ce tour d'horizon des pôles de traduction partageant la situation de la traduction de films et de séries : en souffrance, et à la recherche de plus de reconnaissance.

- **Le jeu vidéo : revendications d'un art naissant**

Les doubleurs du jeu vidéo sont, contrairement aux fansubbers, des employés. Il est donc logique que leurs revendications touchent d'abord leurs conditions de travail, quand les fansubbers, libérés des contraintes du marché, pouvaient s'intéresser uniquement à l'aspect traductif de la chose. Le jeu vidéo est un art audiovisuel, certes, mais différent de toutes les autres formes artistiques en un point,

pourtant crucial : l'interactivité. C'est le joueur qui décide, dans une certaine mesure, que faire dire à son personnage, c'est le joueur qui décide s'il veut faire avancer l'histoire racontée par le jeu, c'est le joueur, finalement, qui accomplit des actions dans le monde virtuel du jeu. Cette interactivité suppose, surtout dans les jeux récents où il est possible de parler à de nombreux personnages non-joueurs (PNJ), que chacun de ces PNJ puisse jouer au moins quelques lignes de dialogue afin de donner l'illusion de la vie. À titre d'exemple, dans le jeu *The Elder Scrolls V: Skyrim*<sup>40</sup>, six-cent-cinquante-neuf PNJ uniques peuplent le monde<sup>41</sup> (d'autres sont redondants, comme les gardes des villes, identiques dans chacune d'entre elles, par exemple). Ces PNJ disposent tous d'au minimum une dizaine de lignes de dialogue. Doubler tout ce monde virtuel représente donc une tâche titanesque. Parce que leurs efforts ne leur apparaissaient pas comme assez reconnus par les producteurs, les doubleurs états-uniens (qui ne sont donc pas des traducteurs, mais uniquement les doubleurs jouant la voix originale) du syndicat *Screen Actors Guild-American Federation of Television and Radio Artists (SAG-AFTRA)* ont fait grève pendant 340 jours entre 2016 et 2017<sup>42</sup> pour obtenir une meilleure rémunération, une baisse du temps de travail, spécifiquement lors des sessions impliquant un effort important sur la voix (cris, borborygmes, etc.), et la possibilité d'obtenir des informations sur le type de jeu auquel leur voix est prêtée, ainsi que sur le type de personnage. Cette dernière demande découle du fait que, dans le milieu des jeux vidéo, sous couvert de secret professionnel, les doubleurs états-uniens n'avaient aucun moyen de savoir dans quel jeu leur prestation serait utilisée, par quel personnage, ou dans quel contexte. Cela posait deux problèmes : premièrement, cela signifiait qu'il pouvait être difficile d'adapter son jeu d'acteur, sans informations contextuelles, ce qui avait un impact sur la qualité générale des doublages ; deuxièmement, le risque, pour un doubleur, était de retrouver sa voix dans un jeu dont il ne cautionnait pas le message (on pense par exemple à des jeux violents, ou avec des personnages racistes, ou encore à de jeux pornographiques). Leur année de grève aura permis à ces doubleurs de

---

<sup>40</sup> Bethesda Game Studios, *The Elder Scrolls V: Skyrim*. Bethesda Softworks, 2011.

<sup>41</sup> *Skyrim:Demographics - The Unofficial Elder Scrolls Pages*. (s.d.). Récupéré le 1 septembre, 2019, de <https://en.uesp.net/wiki/Skyrim:Demographics>

<sup>42</sup> McNary, D. (2017, 26 septembre). *SAG-AFTRA Video Game Strike Ends After a Year*. Récupéré le 1 septembre, 2019, de <https://variety.com/2017/digital/news/sag-aftra-videogame-strike-ends-1202570263/>

conquérir ces nouveaux droits, preuve s'il en est que l'union et le dialogue avec les autres membres de la profession permet d'inverser la tendance et de pouvoir travailler à l'amélioration de la qualité du doublage.

Pour conclure cette partie, nous pouvons donc annoncer que la baisse de qualité de la traduction cinématographique est avérée, ou du moins, que les exemples de films (*The Fifth Element* et *Deadpool*) ne contredisent pas les enseignements tirés de mon TER : *Star Wars* reste un bon guide de l'état de la traduction des *blockbusters*, au fur et à mesure des époques. Même s'il semble difficile d'inverser la tendance, pour les traducteurs, au vu des techniques de l'industrie du cinéma et de la télévision, qui paraissent ne regarder que la réduction des coûts, et la facilité de visionnage pour le public-cible, tout n'est pas perdu pour autant. Les *fansubbers*, des amateurs, nous montrent un chemin vers la reconnaissance du public : en mettant le traducteur, et l'œuvre originale, au centre de sa traduction, alors, ils s'assurent d'être vus et reconnus par le public, bien plus que des traducteurs audiovisuels classiques. Même constat dans le jeu vidéo où, même si les conditions sont encore plus précaires que dans le cinéma ou la télévision, des doubleurs ont montré au monde entier qu'une grève bien menée pouvait permettre de conquérir de nouveaux droits. La couverture médiatique que cette grève a permis leur a offert, à eux aussi, une reconnaissance certaine du public, et de tous les autres acteurs du champ. *In fine*, il semblerait que seules les équipes de traduction du cinéma et de la télévision soient à la peine pour faire entendre leur voix, à l'heure actuelle. Peut-être, alors même que c'est l'industrie du cinéma elle-même qui a rogné sur la qualité de la traduction audiovisuelle depuis l'invention du cinéma parlant, les traducteurs audiovisuels ont-ils intégré inconsciemment la logique de la réduction de coûts si chère aux producteurs et distributeurs qui la composent. Le problème serait-il alors que, conscients du coût qu'ils représentent, et victimes d'une sorte de syndrome de Stockholm, les équipes de traduction de films et de séries se censureraient, s'interdiraient de trop en demander ? Si tel est le cas, alors la plus grande faiblesse du jeu vidéo pourrait devenir la plus grande force des doubleurs et traducteurs qui travaillent en son sein : le jeu vidéo n'étant pas considéré comme un art par une bonne partie de la population pour le moment, il est possible que ses traducteurs aient moins de scrupules à

se battre pour obtenir des meilleures conditions de travail, puisqu'ils n'ont pas grand-chose à perdre. À l'inverse, les traducteurs cinématographiques, pourrait-on imaginer, seraient, au moins de façon inconsciente, effrayés à l'idée de prendre le risque de perdre leur métier qui, au moins par procuration, les fait profiter des strass et des étoiles brillantes du cinéma. Ce faisant, cependant, ils fermeraient alors la porte à une quelconque possibilité d'amélioration de leurs conditions de travail, ou d'être mieux considérés, autant par le public, que par l'industrie.



## Conclusion

Avant d'achever ce mémoire, revenons un instant en arrière pour dresser un bilan : l'industrie du cinéma, ou du moins du cinéma grand public, n'a eu de cesse de tenter de réduire les coûts inhérents à la création d'œuvres cinématographiques, et ce durant toute son histoire. Cette approche est logique puisque le septième art a été pensé comme un médium de masse dès sa création. Cependant, il est regrettable que cette recherche d'économies de coûts se soit faite, et se fasse encore, au détriment de la traduction. Si, *in fine*, il est cohérent de se tourner vers les évolutions technologiques permettant de réduire les coûts sans altérer la qualité, le raisonnement perd de sa sagesse lorsqu'il entreprend de se défaire de techniques de traduction jugées trop onéreuses, pour les remplacer par des procédés moins efficaces.

Même en ce début de XXI<sup>e</sup> siècle, dans un monde de plus en plus anglicisé, il ne paraît que peu envisageable de ne proposer plus que des films en version originale au public international. Mais, à ce compte, presser encore et toujours les équipes de traduction afin qu'elles fournissent des résultats rapides est contreproductif, puisque le public se rend compte de la baisse de niveau (comme cela apparaît dans le sondage effectué). Plus grave, encore, ces pratiques participent à la méconnaissance des travaux de traduction par le public, ce qui, de fait, crée un cercle vicieux : des traductions médiocres n'entraîneront pas l'enthousiasme du public pour la profession, et les critiques pouvant découler de cette apathie, voire de cette dépréciation, convaincront les producteurs d'investir toujours moins dans la traduction.

Malgré ces perspectives peu encourageantes, des lueurs d'espoir subsistent. Les traducteurs littéraires, bien sûr, ont déjà connu telle situation, mais ont su se mobiliser pour sortir de l'ombre. Leur exemple ne peut être que bénéfique. Par ailleurs, les traducteurs des champs du dessin animé, ou bien encore du jeu vidéo, chacun à leur manière, se manifestent pour revendiquer leur existence et leur importance en tant que passeurs interculturels. Il y a, là aussi, des alliances à nouer, et des leçons à apprendre.

Alors, à la question de savoir ce qui cause l'invisibilité des traducteurs de l'audiovisuel, la réponse est simple et peut même sembler évidente : le manque de reconnaissance. C'est ce manque de reconnaissance de la part des producteurs, et de la part du public qui cache les traducteurs aux yeux de ces mêmes groupes. C'est aussi ce manque de reconnaissance, peut-être, qui pousse les traducteurs à s'invisibiliser eux-mêmes puisque, après tout, il n'est pas franchement appréciable de rester sous le feu des projecteurs pour se faire conspuer.

Cette réponse soulève d'autres questions, comme : comment faire, alors, pour être reconnu ? Nous avons proposé des pistes de réflexion, bien sûr, mais la liste n'était pas exhaustive, et la question reste plus ouverte que jamais. D'autant plus à une époque où, le jeu vidéo, petit à petit, acquiert ses lettres de noblesse, devient un art, et sera donc confronté d'autant plus fort à cette problématique. En tant que porte-étendard des arts audiovisuels, il serait bienvenu que le cinéma et sa traduction, d'ici là, aient trouvé la voie afin de servir de guide et de soutien.

## Bibliographie

- Sources primaires

**Gillet, L.** (2018) *Star Wars: The Phantom Scriptwriter*. TER sous la direction de Mme S. Greaves.

**Lucas, G.** (1999) *Star Wars Episode I: The Phantom Menace*. 20th Century Fox. Blu-Ray ed., 2011.

**Lucas, G.** (2002) *Star Wars Episode II: Attack of the Clones*. 20th Century Fox. Blu-Ray ed., 2011.

**Lucas, G.** (2005) *Star Wars Episode III: Revenge of the Sith*. 20th Century Fox. Blu-Ray ed., 2011.

**Lucas, G.** (1977) *Star Wars Episode IV: A New Hope*. 20th Century Fox. Blu-Ray ed., 2011.

**Kershner, I.** (1980) *Star Wars Episode V: The Empire Strikes Back*. 20th Century Fox. Blu-Ray ed., 2011.

**Marquand, R.** (1983) *Star Wars Episode VI: Return of the Jedi*. 20th Century Fox. Blu-Ray ed., 2011.

**Lucas, G.** (1999) *Star Wars Épisode I : La Menace Fantôme*. 20th Century Fox. Blu-Ray ed., 2011.

**Lucas, G.** (2002) *Star Wars Épisode II : L'Attaque des Clones*. 20th Century Fox. Blu-Ray ed., 2011.

**Lucas, G.** (2005) *Star Wars Épisode III : La Revanche des Sith*. 20th Century Fox. Blu-Ray ed.,

2011.

**Lucas, G.** (1977) *Star Wars Épisode IV : Un Nouvel Espoir*. 20th Century Fox. Blu-Ray ed.,

2011.

**Kershner, I.** (1980) *Star Wars Épisode V : L'Empire Contre-Attaque*. 20th Century Fox. Blu-Ray ed.,

2011.

**Marquand, R.** (1983) *Star Wars Épisode VI : Le Retour du Jedi*. 20th Century Fox. Blu-Ray ed.,

2011

- Sources secondaires

**American Film Institute** | Catalog - Die Dreigroschenoper. (s.d.). Récupéré le 4 août, 2019, de

<https://catalog.afi.com/Catalog/moviedetails/1315>

**Bardet, A., Marchand, A., Faucourt, S., Mornet, T., & Wybon, J.** (2015). *La guerre des étoiles : La saga Star Wars vue de France*. Huginn & Muninn.

**Besson, L.** (1997). *The Fifth Element*. Gaumont.

**Besson, L.** (1997). *The Story of The Fifth Element: The Adventure and Discovery of a Film*. Titan.

**Bréan, S.** (2014). Amatorisme et sous-titrage : la fortune critique du « fansubbing ». *Traduire*, (230), 22–36. <https://doi.org/10.4000/traduire.618>

**Bréan, S., Weidmann, A., & Cornu, J.** (2014). Entretien avec Jean-François Cornu. *Traduire*, (230), 10–21. <https://doi.org/10.4000/traduire.614>

**Collectif.** (2019). *La langue française dans le monde (2015-2018)*. Paris : Gallimard / OIF.

**Cornu, J. F.** (2016, 21 novembre). Pourquoi le doublage suscite le trouble. Récupéré le 3 août, 2019, de <https://larevuedesmedias.ina.fr/pourquoi-le-doublage-suscite-le-trouble>

- Cornu, J. F.** (2018). Histoire de la traduction des films. Récupéré le 3 août, 2019, de <http://interne.ciclic.fr/misterfrise/frises/st-pe.html>
- Cornu, J. F.** (2014). *Le doublage et le sous-titrage : histoire et esthétique*. Presses universitaires de Rennes.
- Even-Zohar, I.** (1978). *Papers in historical poetics*. Tel Aviv: Porter Institute for Poetics and Semiotics.
- Even-Zohar, I.** (1979). Polysystem theory. *Poetics today*, 1-2, Autumn, 287–310.
- Even-Zohar, I.** (1990). Polysystem studies. *Poetics today*, 11(1).
- Even-Zohar, I.** (1997). Factors and Dependencies in Culture: A Revised Draft for Polysystem Culture Research. *Canadian Review of Comparative Literature / Revue Canadienne de Littérature Comparée*, 1, March (XXIV), 15–34.
- Film-Kurier.** (1930). Antworten auf 10 Fragen über die Tonfilmlage Europas. *Film-Kurier*, (numéro spécial).
- Fréquentation des salles de cinéma : 200,5 millions d'entrées en 2018. (2018, 31 décembre).  
Récupéré le 15 août, 2019, de [https://www.cnc.fr/professionnels/actualites/frequentation-des-salles-de-cinema--2005-millions-dentrees-en-2018\\_903437](https://www.cnc.fr/professionnels/actualites/frequentation-des-salles-de-cinema--2005-millions-dentrees-en-2018_903437)
- Garncarz, J.** (2013). Sous-titrage, versions multiples, doublage. *L'Écran traduit*, (1), 34–45.
- Guidère, M.** (2016). *Introduction à la traductologie : Penser la traduction : hier, aujourd'hui, demain*. De Boeck supérieur.
- Holmes, J. S.** (1988). *Translated!: Papers on Literary Translation and Translation Studies*. .. Rodopi.
- Ladmiral, J. R.** (1972). Traduire. *Langages*, (28).
- Le Cinquième Élément | Wiki Doublage français. (s.d.). Récupéré le 31 août, 2019, de [https://wikidoublage.fandom.com/fr/wiki/Le\\_Cinqui%C3%A8me\\_%C3%89l%C3%A9ment](https://wikidoublage.fandom.com/fr/wiki/Le_Cinqui%C3%A8me_%C3%89l%C3%A9ment)

**Lurçat, L.** (1981). *À cinq ans, seul avec Goldorak: le jeune enfant et la télévision*. .. Syros.

**Martell, G.** (1931, 23 juin). Le Masque d'Hollywood. *La Revue du cinéma*, 1(23), 62.

**McNary, D.** (2017, 26 septembre). SAG-AFTRA Video Game Strike Ends After a Year. Récupéré le 1 septembre, 2019, de <https://variety.com/2017/digital/news/sag-aftra-videogame-strike-ends-1202570263/>

**Miller, T.** (2016) *Deadpool*, Marvel Entertainment.

**Mouron, P.** (2016). *Les langues dans le droit de l'audiovisuel*. Publication présentée à L'Europe des langues, Aix-en-Provence, France. Récupéré sur <https://hal-amu.archives-ouvertes.fr/hal-01487312>

**O'Brien, C.** (2018). Histoire de la traduction des films. Récupéré le 3 août, 2019, de <http://interne.ciclic.fr/misterfrise/frises/st-pe.html>

**Pariente, A.** (2010). *Histoire de la traduction à la Commission européenne*. Office des publications de l'Union Européenne.

**Raková, Z.** (2014). *Les théories de la traduction*. Brno: Masarykova univerzita.

Skyrim: Demographics - The Unofficial Elder Scrolls Pages. (s.d.). Récupéré le 1 septembre, 2019, de <https://en.uesp.net/wiki/Skyrim:Demographics>

Star Wars: Episode I - The Phantom Menace (1999) - Release info. (s.d.). Récupéré le 31 août, 2019, de <https://www.imdb.com/title/tt0120915/releaseinfo>

The Fifth Element (1997) - Release info. (s.d.). Récupéré le 31 août, 2019, de <https://www.imdb.com/title/tt0119116/releaseinfo>

**Venuti, L.** (1995). *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. Routledge.

**Viennot, B.** (2018, 13 novembre). Le sous-titrage n'est pas un boulot à prendre à la légère (coucou Netflix!). Récupéré le 5 août, 2019, de <http://www.slate.fr/story/169668/netflix-sous-titrage-traduction-recrutement-remuneration>

**Waintrop, E.** (1998, 5 août). Balade cinéphilique : « Contre l'auteurisme ». Récupéré le 8 août, 2019, de [https://www.liberation.fr/cahier-special/1998/08/05/balade-cinephilique-contre-l-auteurisme\\_244974](https://www.liberation.fr/cahier-special/1998/08/05/balade-cinephilique-contre-l-auteurisme_244974)

**Weidmann, A. L.** (2014). Critiquez-nous ! Mais critiquez-nous bien. *L'Écran Traduit*, (3), 45–71.

## Annexe

Lien permettant d'accéder aux résultats du sondage (cliquer sur l'onglet « réponses ») :

[https://docs.google.com/forms/d/1pN7rf5muFPs\\_NL1uVa7WX1rvIZbzZ736OAYnX02c8TA/edit?usp=s](https://docs.google.com/forms/d/1pN7rf5muFPs_NL1uVa7WX1rvIZbzZ736OAYnX02c8TA/edit?usp=s)

[haring](#)