

VO-VF : sous-titrage et doublage

Cas de figure : *L'argent de la vieille – Gremlins - This is England* - 1

Cas de figure : *Porcile/Porcherie* de Pier Paolo Pasolini - 2

La VOSTF, la version originale ou une version originale - 3

Le sous-titrage - 4

De la version internationale (VI) à la version française (VF) - 5

VO-VF : sous-titrage et doublage – 4/5

Le sous-titrage

Auteur Bernard Eisenchitz

Bernard Eisenschitz est traducteur de films et de livres, historien du cinéma, à l'occasion réalisateur de films sur des films, programmateur, voire acteur. Il a publié entre autres : *Roman américain*, *Les Vies de Nicholas Ray* (1990), *Man Hunt de Fritz Lang* (1992), *Fritz Lang la mise en scène* (dir., 1993), *Gels et dégels : une autre histoire du cinéma soviétique, 1926-1968* (dir., 2000), *Le Cinéma allemand* (1999, 2008). De 2001 à 2007, il a dirigé la revue *Cinéma* (13 numéros), qui a publié dix dvd de films introuvables et le livre de Tag Gallagher *Les Aventures de Roberto Rossellini* (2006).

Descriptif

« Le sous-titrage est la traduction écrite de dialogues parlés. C'est donc une forme mixte. De plus, c'est une procédure technique qui modifie le film : elle entame l'image (modification bien moindre, toutefois, que celle que le doublage fait subir à la bande sonore). Cette forme est soumise à des contraintes et présente des problèmes spécifiques, qui ne font pas pour autant du sous-titrage une adaptation - pas plus qu'on ne dit de la traduction d'un poème qu'elle est une adaptation, alors que les libertés prises peuvent y être bien plus grandes.

On entend souvent des clichés sur le sous-titrage : « ce doit être difficile de condenser », « les sous-titres ne disent jamais ce qui est dit à l'écran », etc. Or, les problèmes du sous-titrage n'ont pas principalement à voir avec la nécessité de « réduire » le texte, et la littéralité varie selon la nature de l'objet traduit. Mais les spectateurs sont juges en dernière instance, puisqu'ils disposent à la fois de l'original et de la traduction. On peut ajouter à ces idées reçues une question : pourquoi la qualité des sous-titres ne s'améliore-t-elle pas, alors que la demande a explosé depuis l'apparition des chaînes câblées et du dvd, que la traduction audiovisuelle est enseignée à l'Université et que la technique a fait d'énormes progrès dans les dernières décennies ?

Ce qui mène à un argument d'actualité : par sa qualité d'objet bilingue, la version originale sous-titrée est censée encourager le multilinguisme, qui est une politique officielle de l'Europe. Elle est censée - accessoirement - aider les spectateurs à se familiariser avec des langues étrangères. La VM (version multilingue), proposée depuis dix ans (2001) par un nombre croissant (et appelé à croître) de chaînes de télévision, permet de choisir entre version doublée et version originale sous-titrée (ou même non sous-titrée). Il s'agissait en principe de donner au public plus de possibilités de voir/d'entendre d'autres langues. En fait, le manque d'information sur cette option technique simple a eu pour résultat que les diffuseurs ont tout bonnement réduit le nombre de VOST (exemple : Canal+) au profit de la VM, sans que les spectateurs sachent pour autant qu'ils peuvent entendre la langue d'origine - puisque c'est la version doublée qui se présente en premier.

Je me permets de renvoyer à deux textes que j'ai écrits : - l'article « Sous-titrage » de Wikipédia (qui a été complété et mis à jour depuis la première version que j'avais rédigée vers 2006) : <http://fr.wikipedia.org/wiki/Sous-titrage> - B.E., « La parole écrite : extrait des Mémoires d'un traducteur », in Jacques Aumont (dir.), *L'Image et la Parole*, Conférences du Collège d'histoire de

Bernard Eisenchitz

Nous disposons de trois heures au cours desquelles je ne projeterai que peu d'extraits, et que je diviserai, c'est du moins le cadre que je me suis fixé, en trois parties:

- 1) La première consacrée à une présentation, description et définition du sous-titrage.
- 2) La seconde à un jeu de comparaison des sous-titrages d'un morceau de littérature assez connu.
- 3) La troisième consacrée au multilinguisme.

I. Présentation du sous-titrage

Le sous-titrage est historiquement antérieur au doublage puisqu'il vient de l'intertitre et qu'il intervient très tôt dans le cinéma, par sa présence dans le cinéma muet.

Toujours est-il qu'au moment du sonore, on hésite.

Certains films passent en version originale sans traduction, d'autres dans leur version muette, puisque les deux ont coexisté. D'autres sont tournés avec différentes distributions dans différentes langues. Solution coûteuse et peu satisfaisante parce que les versions étrangères sont généralement bâclées: elles sont tournées la nuit et, à quelques exceptions près - le *Dracula* mexicain, parlé en espagnol est meilleur que le *Dracula* avec Bela Lugosi -, ces versions sont nettement moins bonnes. Il y a d'autres exemples: *L'Opéra de quat'sous* qui existe en allemand et dont la distribution française est très bonne. On cherche des solutions. Les histoires sur les origines du doublage sont donc nombreuses et il semble qu'on n'arrive que petit à petit à un travail satisfaisant.

Les questions de sous-titrages ne sont pas non plus très simples. Quand sort, en 1931, *Jeunes filles en uniforme*, film allemand de Léontine Sagan sur la discipline dans un collège de jeunes filles, le film sort annoncé « film parlant allemand avec sous-titres sur impressionnés ». Cette mention laisse supposer que les sous-titres pouvaient ne pas être sur impressionnés. Ces derniers étaient écrits par Colette, ce qui était évidemment mentionné et ajoutait au prestige de la chose. D'un autre côté, certains pensaient qu'avec le sonore, avec le parlant, on perdait quelque chose, une magie du muet et que par conséquent, si on pouvait éviter les sous-titres, c'était aussi bien. Jusqu'à il y a peu de temps, on pouvait encore voir à la télévision, une version sous-titrée d'époque de *La Reine Christine* avec Greta Garbo, où chaque scène de dialogue ne comportait que deux ou trois sous-titres, ce qui était simplement indispensable pour comprendre la scène. Il n'y avait aucune tentative de rendre l'aspect littéraire de l'écriture du film. Or, c'est précisément quand le parlant a commencé que le problème du dialogue s'est posé et qu'il a été résolu de manières très diverses selon les pays.

Du côté américain, il a été résolu en faisant venir de bons écrivains à Hollywood, et ces derniers ont donné, pendant vingt ans, un style d'écriture au cinéma américain qui a fait de ses dialogues quelque chose d'une valeur considérable. Je ne vous nomme pas les écrivains qui ont été à Hollywood, qui ont souvent été malheureux mais bon...tout le monde connaît le cas de Scott Fitzgerald, le cas de Faulkner. Faulkner a travaillé sur une quinzaine de films, Fitzgerald n'a pas eu beaucoup de chance, il n'a signé qu'un film, il a travaillé sur quelques autres, mais son travail n'a pas toujours été utilisé. D'autres écrivains, moins connus mais talentueux, se sont bien adaptés. Et cet aspect-là des dialogues des films américains a été, jusque dans les années 1950, complètement négligé par le sous-titrage. Les compagnies de production qui étaient également les compagnies de distribution, préparaient un texte réduit, censé servir aux sous-titres de tous les pays, qui leur indiquait l'information qu'il fallait faire passer, plus la durée du sous-titre, durée permettant ce qu'on appelle un temps de lecture qui a beaucoup varié selon les époques. En gros on considérerait que le temps de lecture était de douze lettres / seconde : on pouvait lire une lettre sur deux photogrammes. C'est quelque chose qui a varié avec les habitudes de lecture, avec les techniques de sous-titrage, avec les pays, et l'accoutumance au sous-titrage. Ainsi, en France, on peut lire des sous-titres d'une ambition littéraire plus grande que dans d'autres pays, où on n'en a pas l'habitude, etc.

Il faut ajouter que certains pays sont entièrement convertis au doublage. C'était le cas, jusqu'à il y a assez peu de temps, de l'Allemagne, c'est le cas, presque encore totalement aujourd'hui, de l'Italie. Et d'autres pays eux ne connaissent que le sous-titrage, parce que leur domaine linguistique est trop petit pour que le doublage qui implique un plus gros déploiement

logistique, soit rentable chez eux. Le Portugal par exemple n'exploite que des films sous-titrés, parce que le doublage ne se justifierait que s'il pouvait s'étendre au marché du Brésil. Or, la langue est trop différente d'un pays à l'autre pour le permettre. Sont également concernés la Hollande, le Danemark, la Finlande etc. D'autres pays encore, qui connaissent peu la version originale sous-titrée, sinon dans des festivals ou des circonstances exceptionnelles, connaissent des situations de doublage assez primitives. Cela a été le cas de l'Union Soviétique où très peu de films étaient importés. Quand ils étaient importés, ils pouvaient être doublés très soigneusement mais avec la durée que ça impliquait en Union Soviétique, où tout se passait très lentement. Par exemple, le premier *Homme invisible* a été doublé par un cinéaste qui fut ensuite connu : Marc Donskoï qui a fait la *Trilogie de Gorki : L'Enfance de Gorki*, etc. Mais la plupart des films étrangers sortant en Union Soviétique, ou bien les films d'autres républiques que la Russie, tournés dans d'autres langues, comme les films géorgiens, étaient doublés par une seule voix, ou deux voix (une voix pour les hommes, une voix pour les femmes). C'était un système de "voice-over" : la voix de l'acteur d'origine de la VO commençait et était immédiatement noyée par une voix qui traduisait, qui était entre la voix d'un interprète qui traduirait ce qui est dit et la voix d'un doubleur. Le synchronisme n'était pas recherché, mais en même temps, on coupait complètement le son d'origine. On a donc pu voir en Union Soviétique un certain nombre de films dans ces conditions-là, dont certains ont eu beaucoup de succès. Ce petit panorama donne une idée du caractère particulier de la France, où les deux systèmes existent : le doublage, économiquement majoritaire, et le sous-titrage minoritaire, mais dont la présence reste très forte. Il est inconcevable, par exemple, que la presse rende compte de films doublés, les journalistes ou les médias iront toujours voir les films dans leur version d'origine, sauf cas particuliers si on leur dit : « vous savez c'est Bertrand Tavernier, c'est Alain Cavalier... qui a supervisé le doublage. » Le nom du responsable du doublage est un argument publicitaire... Mais ça n'arrive que dans le cas de productions très importantes où beaucoup de moyens ont été investis dans la réalisation de la version doublée.

Ce que vous avez vu ce matin sont des versions doublées très soignées, faites avec des moyens importants, avec le temps et les choix nécessaires, avec des films qui étaient le plus souvent le ou l'un des grands films du distributeur pour l'année. Vous avez vu ce qu'il y a de meilleur dans le doublage. Il n'empêche que les conditions de travail du doublage ne cessent de se dégrader, et que, entre la haute qualité et la qualité minimale, l'espace se fait de plus en plus grand, ce qui est vrai également pour le sous-titrage. Mais dans le cas du sous-titrage, le problème se pose de manière un peu différente dans la mesure où la chaîne à suivre est beaucoup plus courte. C'est-à-dire qu'un producteur peut suivre un sous-titrage d'un bout à l'autre.

La procédure technique : on fournit au traducteur un texte découpé en sous-titres qui peuvent aller d'une seconde, une seconde et demie, à cinq secondes, découpés en fonction des pauses du dialogue, en fonction des changements de plans : en principe un sous-titre ne doit pas passer sur deux plans, parce que ça produit un effet assez désagréable pour l'œil. C'est de moins en moins le cas aujourd'hui à cause de l'accélération du montage. En fonction de la rapidité du débit, en fonction, évidemment, de la répartition du dialogue entre les personnages. Si quelqu'un parle très lentement, tout ne peut pas passer en un seul sous-titre. Ainsi dans les opéras, vous vous trouvez dans des situations où il est impossible de sous-titrer une seule phrase ou un seul moment musical en un seul sous-titre parce que vous aurez vingt secondes pour une phrase de trois ou quatre mots.

A partir de là, le traducteur se trouve avec un élément numéroté pour chacun de ses sous-titres : le nombre de lettres type avec le temps de lecture auquel il a droit, mais avec lequel il peut toujours jouer. Ainsi il est plus facile de lire le sous-titre d'un plan qui ne bouge pas, que le sous-titre d'un plan où quinze personnes se déplacent dans le champ. A partir de là, le traducteur rédige son texte en disposant comme souvent aujourd'hui, ça n'était pas le cas auparavant, d'un élément vidéo avec des time-codes qui lui permettent de voir exactement ce qu'il traduit, à quel endroit ça a été placé par le repéreur. Quand il a rédigé ces sous-titres, il peut soumettre son travail, ce qui est plutôt souhaitable, à quelqu'un qui est aussi près que possible de la commande, comme le réalisateur. Quand il s'agit d'une compagnie américaine, c'est généralement le directeur technique de la compagnie américaine pour la France, voire pour l'Europe, qui supervise. Les compagnies américaines n'apprécient absolument pas que les traducteurs se mettent en rapport direct avec le réalisateur ou avec le scénariste du film, c'est très mal vu. Elles se considèrent comme les auteurs du film.

Le traducteur en fin de parcours arrive à une simulation, c'est-à-dire à la vision sur un moniteur de l'image et des sous-titres à l'endroit où ils vont se placer dans l'espace et dans le temps. Il est donc possible à ce moment-là de déterminer si un sous-titre est trop rapide, s'il est faux, s'il ne convient pas à la gestuelle du plan, s'il a été mal placé au moment du repérage, s'il démarre trop vite, se termine trop tôt, etc. Toutes les modifications sont encore possibles à ce moment-là, et c'est un des moments les plus intéressants et instructifs du travail. Ensuite, le sous-titrage sera imprimé sur la copie ou masterisé, s'il s'agit de vidéo ; cet aspect technique échappe aux sous-titreur. En général, il n'y a pas énormément de marge dans le travail de laboratoire. Toutefois, vous verrez demain, deux exemples de sous-titrage d'un même film, vous verrez que ça peut aller, du point de vue de la qualité, d'un extrême à l'autre.

L'avantage du traducteur de sous-titres sur le traducteur de la VF, c'est qu'il suit toute la chaîne. Le responsable de la VF peut être le directeur artistique mais il peut jouer le moindre effort. Il y a donc le directeur artistique, le traducteur, et les comédiens. Le film au doublage duquel j'ai participé d'un bout à l'autre, c'était *L'Ami américain* de Wim Wenders, mais ce doublage n'a pas été fait avec le soin de *Porcheries* ; en tout cas Wim Wenders n'était pas là, j'étais son délégué, mais, évidemment, sans l'autorité du réalisateur. Et le résultat est que les acteurs, qui étaient des acteurs professionnels du doublage, se laissaient aller à leurs habitudes. Ils remplaçaient un mot par un autre parce que c'était plus facile à dire, ou ajoutaient du texte, pratique assez fréquente dans le doublage. La préparatrice avait donné un texte plus abondant que le texte d'origine, soit avec des redites, soit avec des ajouts par rapport au texte d'origine. On avait travaillé avec Wim Wenders à enlever ces éléments. Mais on m'a expliqué que, dans le doublage on ne faisait pas ça, que, pour qu'on ne remarque pas le non-synchronisme avec les lèvres, il fallait qu'il y ait plus de texte dans la VF. Ce qui explique que dans pas mal de films, les gens ont l'air de raconter, d'inventer des choses qu'on n'entend pas dans la version originale.

L'autre caractéristique du sous-titrage par rapport au doublage, c'est qu'il vous propose un texte bilingue. C'est-à-dire que le sous-titrage est une traduction écrite d'un texte parlé, ce qui pose des problèmes de traduction particuliers. Il est très rare qu'on ait une traduction écrite pour un texte parlé dans le même temps. Je ne pense pas qu'il y ait d'autres exemples, si ce n'est celui de l'interprétariat simultané où l'interprète ne se pose pas la question de l'intonation : il ne se pose que des questions de littéralité. Au cinéma, on donne au spectateur le sentiment qu'il lit un texte parlé, en même temps qu'on lui soumet un texte qui est une traduction, que le spectateur peut à chaque instant comparer au texte original. C'est-à-dire que, quand on vous sort un cliché du genre « les sous-titres ne disent jamais ce qui est dit... », c'est tout simplement que chaque spectateur en sait plus que le traducteur, puisqu'il a son travail sous les yeux et qu'il bénéficie de tout ce que le traducteur a trouvé. Là où le traducteur s'est trompé, - ça arrive - le spectateur peut dire « là j'ai compris un truc que le traducteur n'a pas compris ». Je trouve que c'est assez agréable parce que ça expose à une critique qui, lorsqu'elle est bien formulée, permet d'apprendre des choses. C'est plutôt une bonne solution.

On est dans une situation de traduction et non d'adaptation. On ne parle pas d'adaptation pour un poème, or les poètes qui traduisent d'autres poètes prennent beaucoup plus de liberté que les traducteurs de sous-titres. En revanche ils s'imposent des contraintes comparables à celles du traducteur de sous-titres ; pas les mêmes, mais qu'on peut néanmoins comparer. Ils peuvent prendre beaucoup plus de liberté avec le texte, puisque ce sont eux-mêmes des poètes ou des traducteurs de poésie, qui deviennent donc des poètes et qui n'offrent pas, en regard le texte original.

D'ailleurs en allemand, quand on parle de la traduction d'un poème, on ne dit pas traduction on dit « *rédaction poétique après-coup* », « *repoétisation* » littéralement. En ce qui me concerne, j'ai toujours demandé à signer les sous-titrages « traduction » et non « adaptation » ; chaque sous-titreur en fait évidemment à sa tête.

Une autre idée reçue, c'est l'idée que le sous-titrage est amené à condenser ou à résumer ce qui est dit. Cela peut arriver, mais ce n'est absolument pas vrai fondamentalement. Cela arrive dans les films aux dialogues extrêmement rapides, comme dans les dialogues de comédie. Les Marx Brother's sont difficiles à sous-titrer. Ou bien des films de caractère informatif. Je donne toujours en exemple *JFK* d'Oliver Stone, qui est un dossier de 3h30 sur l'assassinat de Kennedy et qui est un film où il n'y a que de l'information d'un bout à l'autre de ces 3h30, dans lesquelles il est très difficile d'éliminer quoi que ce soit puisque tout contribue à soutenir la thèse d'Oliver Stone. J'ai eu du mal à faire admettre à mon acolyte dans la traduction qu'on enlève...je crois... qu'Oswald avait demandé une permission de l'armée pour rendre visite à sa mère malade. J'ai

eu beaucoup de mal à le convaincre qu'on pouvait se passer du détail de la mère malade, pour faciliter la lecture. On se trouvait effectivement dans une situation comme celle que décrivait Jean-François, où l'on est amené à lire plus qu'à regarder l'image, et obligé de choisir entre les deux une grande partie du temps. Dans le cas d'Oliver Stone ce n'était pas une grande perte. Je pense quand même que les problèmes du sous-titrage ne sont pas essentiellement des problèmes de condensation ou de réduction du texte, et qu'on doit trouver des solutions qui sont plutôt de l'ordre de l'élimination qui peuvent être dictées tout simplement par la nature du film. On ne sous-titre pas un film américain d'action ou un dossier comme celui-ci, des films d'action politiques, comme *Syriana* de Stephen Gaghan avec Georges Clooney, comme on sous-titre un film de Jean-Marie Straub où c'est la littéralité qui prime. Straub étant un cas limite, qui fait polémique encore aujourd'hui, mais dans lequel la littéralité du filmage du texte doit avoir pour réponse la littéralité de la traduction de ce texte. On doit quand même adopter la forme d'une phrase, même si elle pousse la syntaxe du français dans ses limites. Ainsi, quand Straub filme Hölderlin, la traduction pose des problèmes difficiles, puisque vous savez que l'allemand ne va pas dans le même sens que le français ; le verbe est souvent renvoyé à la fin.

Dans les films de Clint Eastwood sur le sous-titrage desquels j'ai travaillé avec mon collègue Robert Louit, les problèmes de langue sont complètement différents. La question est de trouver un niveau de langue qui corresponde à chacun d'entre eux. Il s'agit de films d'action où coexistent une certaine subtilité dans le dialogue (Clint Eastwood a créé nombre de répliques qui sont entrées dans le langage courant américain, non qu'il les ait écrites lui-même, mais il a su choisir ses écrivains), en même temps que la langue parlée, voire la langue spécifique de tel ou tel endroit, ou de tel ou tel milieu, comme celui du jazz pour *Birds*. Que faire donc dans ces cas-là ? On a une culture différente, et si l'on emploie l'argot des banlieues, il sera légèrement ridicule. D'autant plus que cet argot des banlieues évolue d'année en année, alors que les films seront encore vus dans une dizaine, voire une vingtaine d'années. Le langage spécialisé peut passer dans la rapidité du film, dans un dialogue américain, mais une fois écrit, on se retrouve avec des mots difficiles. Vous avez eu l'exemple tout à l'heure de Pasolini qui a utilisé en italien un « *mir de Milam* » qu'il a réutilisé dans la VF et qui passe dans ce texte, parce qu'il est extrêmement littéraire. Mais quand la sous-titreuse, sous-titre « *un mir de Milam* » l'œil est beaucoup plus arrêté que l'oreille. Un « mir » c'est un village, mais c'est un mot archaïque. Pasolini s'est renseigné au moment où il a fait la VF pour savoir si le mot existait aussi dans le langage archaïque français et il a été très content de savoir que c'était un mot peu connu en français, comme il l'était en italien.

Pour Clint Eastwood, le problème c'est de trouver un langage qui convienne aux films d'action, alors qu'on sait que ce langage peut être une forme d'argot qui évolue très vite en français, c'est de trouver un langage spécialisé (faire des recherches est généralement un des plaisirs du traducteur), et de trouver une dynamique qui corresponde au film. Ces questions ont plus d'importance finalement que les contraintes techniques. Aujourd'hui les contraintes techniques ont beaucoup évolué ; la technique du sous-titrage, entièrement informatisée, permet de vérifier tout ce qu'on fait à chaque étape. Un certain nombre de traducteurs ont un logiciel de sous-titrage, ils peuvent faire ça chez eux. Aux Etats-Unis, j'ai des amis cinéphiles, qui ne sont pas traducteurs de profession, qui font des sous-titres pour les films. Quand ils ont des DVD de films qu'ils aiment mais dont ils ne parlent pas la langue, ils prennent le texte quelque part et ils placent les sous-titres. Le sous-titrage est très facile, très contrôlable, d'un bout à l'autre de la chaîne technique.

Si les sous-titres aujourd'hui sont de qualité inégale, on ne peut donc pas mettre en cause la technique, comme il y a quelques années, dans le cas, par exemple, d'une chaîne comme Arte qui avait des contraintes techniques assez absurdes, limitant la justification, c'est-à-dire le nombre de lettres ou d'espaces auxquels on avait droit. Aujourd'hui, c'est quelque chose qui se présente assez rarement. On n'est plus, ni dans l'idée de « il faut résumer », ni dans celle, héritée du muet, de « moins c'est mieux ». On peut faire autre chose, essayer de retrouver quelque chose de l'original, voire retrouver quelque chose dans le style de la traduction. Pour en revenir encore aux films des Straub (Jean Marie Straub et Danièle Huillet), je pense que ce qu'ils ont fait dans leur traduction de Pavese et de Hölderlin est souvent meilleur que les traductions littéraires existantes. Hölderlin, parce que c'est une langue extrêmement difficile à traduire. Pavese parce que son œuvre traduite chez Gallimard, l'a été à une époque où en France on considérait qu'une traduction devait être une adaptation ; les traductions littéraires de Pavese sont donc jusqu'à nouvel ordre, bourrées d'omissions, de faux sens, voire de contresens. Alors

qu'aujourd'hui les problèmes de la traduction audiovisuelle et en particulier du sous-titrage peuvent vraiment être posés et résolus à la condition évidemment d'avoir les moyens intellectuels de le faire. Et du temps ! mais c'est une autre question. On pourrait être amené à parler social. C'est un problème assez brûlant, dans la mesure où il n'y a aucune raison aujourd'hui pour que les sous-titrages soient mauvais. Le matériel fourni par les producteurs et diffuseurs est de qualité de plus en plus satisfaisante. On n'est plus dans une époque où on livrait un texte approximatif. Le traducteur a la possibilité de tout contrôler, de trouver toutes les solutions dont il est capable pour adapter sa traduction aux obligations techniques, aux besoins de lecture. Si la qualité des sous-titres est mauvaise, la faute en revient essentiellement aux conditions dans lequel le traducteur est amené à travailler, même s'il y a de mauvais traducteurs et de bons traducteurs comme partout.

C'était une première définition, ou un petit tour d'horizon sur la question du sous-titrage. Je voulais aussi parler de la question du sous-titrage par rapport au doublage. C'est une polémique aussi vieille que le cinéma sonore et qui n'est pas très intéressante s'il s'agit de dire « c'est bien d'un côté, c'est mauvais de l'autre ». Ce qui est intéressant c'est d'essayer de comprendre les raisons pour lesquelles le doublage pourrait être acceptable et de comprendre en quoi le doublage pourrait apporter autre chose. Le doublage englobant dans ce cas précis la synchronisation. Au début du doublage, il y a très vite eu une préférence marquée des cinéastes pour le son direct. La post-synchronisation n'étant qu'un accident, un trucage dramatique pour donner à un seul personnage deux voix différentes, pour donner une seule voix à deux personnages, pour différencier deux sosies. Mais la plupart des cinéastes et des commentateurs préféraient la VO pour la raison que donne Renoir, comme quoi le doublage crée une espèce de monstre, un animal avec une âme distincte de son corps. Ce que dit également Borges dans la critique que j'ai distribuée : " les Grecs ont engendré la chimère, monstre à tête de lion, à corps de chèvre, à queue terminée par une tête de dragon, ... (il y a tout un paragraphe). Hollywood vient d'enrichir son musée tératologique grâce à un artifice malin qui s'appelle « doublage ». Il propose des monstres qui combinent les traits illustres de Greta Garbo et la voix de Aldonza Lorenzo ". Aldonza est une paysanne assez fruste, à qui Don Quichotte donne les traits et le nom de Dulcinée.

Certains cinéastes ou créateurs ont défendu la post-synchronisation soit parce qu'ils n'avaient pas le choix, comme Bertolucci par exemple, non pas dans son deuxième film tourné en son direct dans Rome, mais dans son troisième ou quatrième film : *Le Conformiste* était une coproduction franco-italienne, où il a fait doubler les acteurs français, comme Trintignant, dans la version italienne, les acteurs italiens dans la version française. Ca ne lui posait pas de problème d'avoir des acteurs de langues différentes. Pasolini, qui a fait jouer son Christ, dans *L'Évangile selon Matthieu*, par un étudiant espagnol, lui donnera la voix d'un acteur de théâtre italien. D'autres ont défendu la post-synchronisation parce qu'elle leur permettait de composer une bande son plus vraie que vrai, plus vraie que le réel. L'exemple caractéristique c'est Robert Bresson qui travaillait entièrement à reconstituer le son de ses films. Son qui paraît à la fois épuré et d'une grande vérité. Il y a d'autres exemples comme Jacques Tati, comme Otar Iosseliani formé en Géorgie soviétique où il n'y avait pratiquement pas de son direct et qui continue de fabriquer des symphonies sonores avec ses films.

D'autres cinéastes, eux, dont Renoir bien sûr, remettent en cause la post-synchronisation, comme les cinéastes nés de la Nouvelle Vague. La Nouvelle Vague s'est beaucoup rapprochée de la réalité, du son direct, même si les premiers films de la Nouvelle Vague, faute de moyens, étaient post-synchronisés, soit de manière normale, soit avec une minutie extrême proche de celle de Bresson. Par exemple *Adieu Philippe* de Jacques Rozier est un film post-synchronisé pour des raisons économiques, mais également pour des raisons d'exigences artistiques. La Nouvelle Vague s'est ensuite tournée presque exclusivement vers le son direct quitte, éventuellement, à utiliser un son direct qui n'était pas synchrone, ce qui peut arriver très fréquemment. Et on ne manque pas de cinéastes qui ont délibérément omis, quand ils terminaient leurs films, de préparer une version internationale pour empêcher le doublage. Je pense au cas de Jim Jarmush qui a refusé de faire des versions internationales pour empêcher que ses films soient doublés, jusqu'au moment où il a commencé à travailler dans des co-productions françaises où se posait le problème de la vente à Canal +, par exemple, qui exige le doublage. A partir de *Dead Man*, les films de Jarmush ont effectivement des versions françaises. Mais il avait délibérément - et il est loin d'être le seul à l'avoir fait - omis ce travail intermédiaire et nécessaire au doublage.

Quelles ont été les différentes objections au doublage ?

Je vous en donne une de 1945 qui est importante parce que c'était un moment où le cinéma reprenait un caractère international, et que les échanges allaient se développer. Elle fut exprimée au congrès de Bâle qui réunissait des historiens, des critiques de cinéma et des réalisateurs, dont Jean Grémillon, Georges Sadoul pour la France et quelques autres. Charles Ford qui n'est pas un historien très connu, y a fait une intervention longue, articulée et assez fondée sur le doublage dont je vous livre l'objection majeure : « le travail d'un film se fait en équipe, sous l'impulsion d'un chef, le réalisateur. Comment concevoir qu'un technicien travaillant en dehors de l'équipe, à des milliers de kilomètres du réalisateur, puisse communier avec lui, puisse identifier son point de vue, accorder ses conceptions avec ceux du metteur en scène ? » L'objection tombe dans le cas d'un réalisateur qui dirige le doublage surtout quand c'est avec plusieurs de ses acteurs.

L'autre objection est formulée par Jean Renoir ou André Bazin. C'est celle du cinéma de la réalité. Pour eux, la réalité est une, et la fonction du cinéma c'est d'être une fenêtre sur cette réalité. Saucissonner cette réalité en images distinctes du son est une aberration. Evidemment on est très loin d'une autre idée du cinéma, le cinéma de montage et l'idée des cinéastes du muet, qui à l'arrivée du sonore ont dit « le son n'a pas d'intérêt dans la mesure où il illustre, ce qui serait intéressant dans le son c'est qu'il apporte quelque chose de plus », et qui prônent donc la dissociation du son et de l'image. Idée très vite effacée dans la conception du son où l'on présentait la parole comme une merveille, à l'image de ce que le bruit du vent dans les arbres pouvait apporter à la nature, quelque chose de la réalité que le muet ne pouvait suggérer que sous une forme symbolique. Des cinéastes comme Renoir, Sacha Guitry, Marcel Pagnol, Jean Grémillon et d'autres fervents partisans du son direct, étaient par conséquent opposés au doublage, ou même à la postsynchronisation.

Au début du doublage, Fritz Lang a fait une objection, peu reprise depuis, mais qui me paraît assez sérieuse. Il était à Paris pour la sortie de *M. le Maudit* en deux langues. Il sortait au Studio des Ursulines l'après midi en VF, le soir en VO et il répondait à un interlocuteur : « le doublage du Maudit est parfait, mais, malgré cette perfection je trouve qu'il y a un décalage entre le geste et la parole. L'allemand possède une personnalité qui ne s'accommode guère à la fluidité de votre langue. Elle s'exprime, agit, salue, s'émeut ou s'irrite de façon que le verbe français demeure étranger à son action. » Curieusement cette question ne s'est pas vraiment re-posée ensuite. Sans doute parce que la majorité des doublages qu'on voit sont des doublages de films américains et que la gestuelle américaine a pratiquement envahi la France. Non seulement l'anglais de base qui intervient de plus en plus dans notre langue, mais également la manière d'être, de se tenir. Ce sont des choses qui, au lieu d'être perçues comme étrangères, sont plus ou moins adoptées par les spectateurs. A ce propos, Jean Rouch qui était un réalisateur de cinéma de non-fiction, racontait l'histoire d'un ethnologue, victime d'un accident et qui, se réveillant dans un hôpital américain, après un moment d'amnésie, reconnaissait qu'il se trouvait en Amérique à la démarche des infirmières qu'il avait vues au cinéma.

L'autre argument en faveur du doublage qui est moins intéressant, c'est celui de Nicholas Ray qui est un argument de popularité : « Je ne pense pas qu'il faille faire le procès du doublage. Lorsque vous avez fait un film, vous avez envie que le plus grand nombre possible de gens vienne le voir. On ne peut pas demander au spectateur de lire continuellement de petites lettres au bas de l'écran, ce qui est très laid. Il faut fustiger les doublages bâclés mais pas le principe du doublage, faire en sorte que les réalisateurs puissent superviser le doublage de leurs films, au moins dans les langues dans lesquelles ils ont quelques notions. » Ce qui n'était pas le cas de Nicholas Ray, mais il y a du progrès dans cette direction.

Les lettres en bas de l'écran sont en effet très laides, sont détestées par les opérateurs, etc.

Mais cette polémique n'a plus vraiment raison d'être, surtout en France. En 1932, le futur co-fondateur de la Cinémathèque française, Paul-Auguste Harlé écrivait « le doublage des films n'a, pour l'heure, pas de nécessité commerciale et c'est un non-sens artistique ». En 1945, Charles Ford demandait au congrès de Bâle d'adopter à une grande majorité une résolution exigeant des producteurs et des distributeurs la suppression du doublage des films. Mais le doublage existe, et de plus en plus. Pourtant, il ne nous viendrait pas à l'idée, sauf si on emmène au cinéma un enfant qui ne sait pas encore lire, de préférer aller voir un film, quand on le choisit,

en version française plutôt qu'en version sous-titrée.

II. Nous allons maintenant comparer différents exemples de sous titrage.

J'ai pris un des textes les plus connus de la littérature mondiale, et on peut tout de suite passer au premier extrait. Il s'agit d'un texte tiré de *Hamlet*, qui pose d'énormes problèmes de traduction. André Gide qui en a fait une traduction qui est loin d'être la meilleure dit :

« On n'imagine pas un texte plus alambiqué, plus retors et plein d'ambiguïtés, de traquenards et de chausse-trappes. Toute autre pièce de Shakespeare paraît eau de roche à côté. »

Hamlet a été filmé un certain nombre de fois, y compris en muet, dans une version où Hamlet se révélait en fin de compte être une femme. J'ai choisi quatre versions pour montrer non pas les problèmes du sous-titrage à proprement parler, puisque ce n'est pas un texte qui est débité à toute vitesse, ou qui pose de véritables problèmes cinématographiques particuliers, mais c'est amusant de pouvoir comparer l'évolution de ce qu'est le sous-titrage à partir de ce morceau-là.

Nous allons commencer par un *Hamlet*, un des plus connus, qui est celui de Laurence Olivier. Ce comédien était, comme vous le savez, un des grands acteurs de la scène anglaise et il a tourné trois adaptations cinématographiques de Shakespeare qui étaient destinées à mettre en valeur son jeu. La meilleure est sans doute celle d'*Hamlet*, qui est un film qui resta cher à des gens dont le cinéma est à l'opposé de celui-ci, comme Godard par exemple. Nous allons voir la manière dont il est sous-titré dans un DVD récent. Ce qu'il faut quand même préciser, c'est qu'il existe des DVD de qualité inégale, et nous vous demandons de l'admettre. Et souvent les textes des sous-titres y sont différents de ceux des films tels qu'ils passent en salle. Il n'y a aucune obligation technique à cela : le nombre de lettres auquel on a droit sur une ligne, est la même pour le cinéma et pour le DVD.

Nous allons donc voir le « *To be or not to be* » joué par le grand acteur anglais, Laurence Olivier.

EXTRAIT

Nous aurons d'autres occasions de voir des choses discutables. Mais là on a à peu près tous les éléments possibles de ce qu'est un mauvais sous-titrage.

D'abord, le fait simplement que les sous-titres arrivent une demi seconde avant chaque vers, avant chaque réplique, est une aberration totale : ça veut dire qu'il y a eu un mauvais calage au départ, ce qui est inadmissible d'un point de vue technique. On sait donc quand l'acteur va parler.

Deuxièmement on a une traduction qui est une vague réécriture de la traduction de l'époque, où l'on obéit encore à l'idée du « moins c'est mieux ». L'idée qu'il ne faut pas trop en mettre, *Hamlet* c'est littéraire, un peu trop pour notre public, ... sans penser que si les gens vont voir *Hamlet* c'est bien qu'ils s'intéressent à Shakespeare. On a donc un style télégraphique qui rend parfois le texte encore plus difficile à suivre qu'il n'est, une ponctuation hasardeuse, des passages éliminés.

Ainsi, dans les vers:

« ...or to take arms against a sea of troubles
and by opposing end them ?... »

l'expression « *end them* » (« y mettre fin ») n'est pas traduite.

On est donc là dans une situation assez calamiteuse, complètement inadmissible. Je ne pensais pas qu'on pouvait faire un travail si sale, pour éditer un DVD « à bon marché »...mais bon on touche là un peu les bornes.

Le deuxième exemple s'éloigne de la tradition du jeu shakespearien :

Vous allez tout de suite comprendre pourquoi. Je ne vous dis pas de quoi il s'agit, mais vous allez reconnaître l'acteur, sinon le film. Il s'agit d'un *Hamlet* tout à fait détaché du contexte de la pièce, il s'agit d'un *Hamlet* dans un cadre de comédie. Non pas de comédie qui met en scène des acteurs comme dans le film de Lubitsch mais qui met en scène un acteur malgré lui.

EXTRAIT

Il s'agit de Charlie Chaplin dans *Un roi à New York*. On sait que Chaplin était très jaloux des comédiens anglais reconnus, qu'il avait toujours le complexe d'être un simple comique et non pas un grand acteur.

Bien évidemment la comédie dans le film de Chaplin tient et au choix du jeu et à la situation (au fait que le personnage est filmé et que son image est diffusée en direct par la télévision, sans qu'il le sache). Il ne s'agit pas d'une parodie du texte de Shakespeare, et il n'est donc pas question de parodier le texte dans la traduction. Au contraire. C'est une traduction tout à fait régulière du texte.

Vous avez remarqué une convention simple qui est la convention que ce qui est retransmis techniquement, ici par la télévision, est mis en italique. Ainsi le texte dit par Charles Chaplin apparaît en italique quand son ami le voit sur le poste de télévision. Ce procédé peut aussi s'employer pour les monologues intérieurs. Mais dans le cas de Laurence Olivier, ça se passait un petit peu au hasard : le sous-titrage suivait le texte de manière très chaotique, très approximative.

Ici, la question est celle de la double, voire de la triple comédie. Celle qui se joue à l'insu du roi qui se fait prendre au jeu des médias américains et qui se trouve dans une situation de télé-réalité avant la lettre. Celle du gag chaplinesque du gâteau et des plats que les domestiques font tomber. Et il y a aussi la découverte par un tiers personnage de ce qui se passe. Les problèmes de traduction par rapport à cela sont des problèmes assez simples.

Et maintenant je voulais vous montrer les deux derniers *Hamlet* en date.

Je ne sais pas quelle est leur chronologie. Dans les deux cas le sous-titrage est un travail assez soigné. Je vais commencer, parce que personnellement je trouve le film très laid, et que je préférerais terminer sur quelque chose de moins désagréable à regarder, par le film de Kenneth Branagh, jeune acteur qui a lui aussi fait sa percée avec une adaptation du *Henri V* de Shakespeare, exactement comme Laurence Olivier. Film qu'il avait réalisé et interprété, dans lequel il était assez remarquable comme interprète. Ayant continué à jouer dans des films qu'il ne réalisait pas, où il était excellent, il a aussi tourné comme réalisateur des films de plus en plus amphigouriques, en particulier cet *Hamlet* situé dans un lieu et dans un espace d'opérette plus ou moins imaginaire. Peu importe puisque ce que nous allons voir c'est toujours le même monologue dont la traduction, en sous-titres, est de Jacqueline Cohen, sous-titres dont il importe quand même de remarquer qu'ils ont été faits pour le cinéma et qu'ils ont été modifiés pour la diffusion du film à la télévision, sans qu'il y ait de raisons particulières. Je ne sais pas pourquoi et je ne sais pas si ça a été fait avec l'accord de la traductrice ou si elle a plus ou moins été contrainte d'accepter ce type de situation.

EXTRAIT

Je crois que c'est la seule des versions cinématographiques qui suive la pièce en enchaînant le monologue au dialogue avec Ophélie. Peu de choses à dire, sinon la laideur du sous-titrage DVD, qui fait que la ligne du haut se trouve en surimpression sur l'image, alors que celle du bas se trouve sur le noir. C'est une aberration totale que les laboratoires ont toujours refusé de régler.

Jean-François Cornu

C'était simplement que le film, présenté à Cannes en 1996, a été tourné dans un format d'écran large, en 70 mm, ce qui, à la fin des années 1990, devenait rare. Mais pour les formats d'écran large, le sous-titrage a tendance à s'étaler sur toute la base de l'image. Notamment pour les films en cinémascope qui, en fait, est une image de 35 mm, mais anamorphosée, pour paraître plus large. Les sous-titres qui sont faits, à l'origine, pour une image de 35 mm standard, se retrouvent donc étirés et aplatis sur une image en cinémascope. Dans le format de 70 mm, il n'y a pas cette déformation de l'image, c'est simplement le format qui est beaucoup plus grand, deux fois plus grand. Pour éviter justement que sur une image aussi grande on se retrouve avec de grands sous-titres ou des sous-titres d'une ligne, on a choisi, à l'époque, de faire du sous-titrage comme pour une image de 35 mm, de manière à toujours avoir deux lignes mais à condition que ces deux lignes soient bien concentrées au milieu de l'écran, qu'elles mangent le moins possible l'image du film et qu'elles permettent ainsi au spectateur de concentrer

immédiatement son regard sur le centre de l'image au lieu de le laisser s'éparpiller à la base de l'écran.

Bernard Eisenschitz

On va passer au dernier extrait, tiré d'un film de Peter Brook, fait à partir du spectacle d'*Hamlet* qu'il a monté aux Bouffes du Nord, en français et en anglais. Ce film n'est pas une captation du spectacle. Ce n'est pas un film qui prétend être autre chose qu'une pièce jouée, néanmoins ce n'est pas une pièce filmée. Peter Brook a travaillé pour ce film avec l'un des grands opérateurs du cinéma français, Ricardo Aranovitch. J'ai choisi cet extrait pour finir, non pas parce que les sous-titres sont de Robert Louit et moi-même, mais parce que je trouvais que c'était plus reposant à voir pour l'œil. Il s'agit de quelque chose qui a été sous-titré au départ pour la vidéo, puisque ce film était destiné à la télévision. Ce que vous voyez là correspond à la fin de notre travail. On peut toujours comparer les traductions à l'infini parce qu'il n'y a pas de véritable solution pour traduire Shakespeare. Jacqueline Cohen a tenu compte, comme nous, des traductions existantes. Il est clair que dans les deux cas, il vaut mieux savoir ce qui a déjà été fait, réfléchir un petit peu à la manière dont d'autres traducteurs se sont posé la question de Shakespeare. Ceux qui ne se posent pas cette question ont tort, parce que, si on ne se la pose pas, on se retrouve avec des résultats comme les sous-titres du film de Laurence Olivier, qui, même en dehors des aberrations techniques, forment un texte assez illisible. Pas illisible par la faute de Shakespeare, mais par la faute du rédacteur. Ces deux traductions me paraissent en tout cas des efforts soignés qui donnent une idée de ce que peut être un sous-titrage, et qui battent en brèche l'idée que le sous-titrage ne peut pas avoir de valeur en tant que texte mais doit forcément résumer l'action.

EXTRAIT

Peu de commentaires à faire de mon côté, vous en avez peut-être de votre côté. Simplement pour dire que la traduction de Shakespeare ne présente pas seulement les difficultés que mentionne Gide, mais aussi les difficultés d'un texte qui est constamment remis en cause par les érudits. Nous avons peut-être ainsi fait un contresens, dans le tout premier sous-titre du film de Brook. Brook a fait un montage, il n'a pas suivi l'ordre de la pièce. Le tout premier sous-titre du film de Brook, c'est :

« ô si cette chair tellement solide pour fondre... » pour « O that this too solid flesh would melt », mais les érudits aujourd'hui ont une autre lecture : « O si cette chair si solide pouvait fondre ». Brook n'avait pas de religion sur la question, et la prononciation d'Adrian Lester laisse la chose dans l'ambiguïté. Donc nous nous sommes arrêtés finalement sur le premier « solide » ; mais nous sommes ouverts à toutes critiques. Les sous-titres ont été relus et approuvés par l'équipe Brook.

III. Nous pouvons maintenant faire une séance de questions-réponses

Question

C'est une question très pratique. J'ai cru comprendre par vos commentaires, qu'à chaque fois qu'on fait un DVD sur un film, même fort ancien et surtout fort ancien, on refait les sous-titres. Vous avez critiqué les sous-titres du film de Laurence Olivier, ce ne sont donc pas les sous-titres que les spectateurs de l'époque ont vus en salle? Ce sont de nouveaux sous-titres ?

Bernard Eisenschitz

Il y a deux choses. Il y a le fait qu'une traduction, comme toute traduction, prend de l'âge. La traduction ne fait pas partie du film, donc autant il est normal de présenter un film avec son âge, de ne pas coloriser *Hamlet* de Laurence Olivier, autant il est légitime de se dire aujourd'hui que nous pouvons traduire Shakespeare ou le texte de tel autre film autrement. *Le Faucon Maltais*, par exemple, il est légitime de le re-traduire aujourd'hui, ça c'est une chose. Les sous-titres de l'époque étaient beaucoup plus lacunaires, même dans les années 1950, qu'aujourd'hui. Il est normal de refaire des traductions.

Par ailleurs les fabricants de DVD ne travaillent pas toujours dans les mêmes laboratoires que ceux qui font le sous-titrage des films. En général, dans les deux, trois laboratoires de sous-

titrage de films qui existent en France, quand on fait un sous-titrage DVD, on reprend les mêmes éléments concernant l'emplacement des sous-titres, la disposition typographique et évidemment le texte que pour une projection en salle. Parfois, les laboratoires se permettent telle ou telle modification sous prétexte d'une justification plus étroite pour la télévision, mais c'est à peu près tout.

Normalement, quand le sous-titrage est fait dans le même laboratoire, il n'y a pas de changements. Mais quand c'est un autre laboratoire qui s'en charge, on peut avoir de mauvaises surprises. J'ai eu des expériences extrêmement pénibles sur des films sous-titrés pour une Major américaine qui fait faire ses DVD par une toute autre boîte. Cette compagnie reprend donc le texte qui lui est remis, qui lui est imposé par la compagnie américaine et place les sous-titres n'importe comment. J'ai fait un film dans lequel le héros joué par Warren Beatty est un politicien qui se met à raper, il disjoncte et se met à parler en rap, dénonce le monde politique américain ; c'est un très bon film d'ailleurs qui s'intitule **Bulworth**, mais c'est un film très difficile à traduire. Traduire du rap en français n'est pas évident, mais le reste non plus, quand on passe d'un plan à l'autre par exemple,... Le film n'a eu aucun succès en France, mais le DVD a été diffusé très vite et à bon marché, et j'ai été absolument consterné de voir ce qu'était devenu le travail qu'on avait fait et qu'on avait pris du temps à faire. Ce travail a été complètement démolé par la disposition des sous-titres, par le fait qu'ils passaient parfois sur trois ou quatre plans successifs, par le fait qu'on faisait parler ensemble des personnages qui se trouvaient dans des décors différents, en mettant un petit tiret au début. On faisait ce qu'on appelle du "dialogue", ce qui est parfois inévitable, mais quand il s'agit de personnes qui se trouvent dans des lieux différents, de passages d'une séquence à une autre, c'est une aberration. Il y avait à peu près toutes les horreurs que peut voir un spectateur de film sous-titré.

Moi, je suis venu au sous-titrage à une époque où il n'y avait pas de formation universitaire au sous-titrage. Maintenant il y a une formation à la traduction audiovisuelle dans les universités. Je suis venu à une époque où on apprenait sur le tas, et je suis venu au sous-titrage parce qu'on me l'a proposé évidemment, mais surtout parce que je trouvais très mauvais ce qui se faisait. C'était par insatisfaction des sous-titres qui se faisaient, mon anglais étant lui-même très insuffisant, mais j'étais très arrogant à l'époque. Donc j'ai commencé à faire ça en me disant « je vais faire mieux que les autres ». Et, j'ai toujours essayé de garder, comme je suis cinéphile, une attitude de spectateur par rapport aux sous-titres, et je sais qu'il y a des choses qui me choquent et d'autres qui ne me choquent pas. Des choses qui peuvent me choquer même dans des films dont je ne parle absolument pas la langue. Je peux très bien voir un film japonais et me dire qu'il est horriblement sous-titré, ça peut exister. A partir de là, je peux aussi demander à quelqu'un qui parle le japonais de m'aider, de me dire si du point de vue traduction ça va. Par exemple si je trouve le langage très vulgaire, lui demander si vraiment c'est aussi vulgaire que ça en japonais, etc.

Dans le cas du passage d'un laboratoire à un autre, on risque donc en effet que le texte soit dénaturé, que la disposition, que tout le travail technique soient dénaturés, que la signature du traducteur ne figure pas. Demain on verra La Mouche dont les sous-titres ont été faits par mon collègue Robert Louit. De toute évidence ce n'est pas son texte, c'est une adaptation de son texte qui a été faite. Il y a un copyright d'ailleurs pris par quelqu'un d'autre, sur ces nouveaux sous-titres. (« Copyright » et « droit d'auteur » sont deux corpus de lois tendant à se rejoindre sur la forme grâce à l'harmonisation internationale opérée par la convention de Berne, mais ils diffèrent notablement sur le fond. Le « copyright » relève plus d'une logique économique et accorde un droit moral restreint, là où le « droit d'auteur » assure un droit moral fort en s'appuyant sur le lien entre l'auteur et son œuvre.)

On est donc dans cette double logique de légitimité et d'absurdité. Il n'est pas nécessairement mauvais de refaire une traduction, d'une période à l'autre. Ainsi dans la première traduction que j'ai faite, quand j'ai sous-titré *Nick's Movie* de Wim Wenders, le mot *loft* n'était pas encore entré dans les mœurs en France, et je le traduisais par « appartement », ce qui n'est pas très pratique sur une ligne. Il était beaucoup question du loft où habitait Ray et dans les sous-titres il était tout le temps question d'appartement. Bon, par rapport aux quatre lettres de « loft », c'était absurde ! Quand j'ai refait les sous-titres pour une édition VHS ou DVD, il allait de soi puisque le mot était entré dans les mœurs, de mettre "loft" à la place d' "appartement".

Il y a cet aspect légitime, et cette aberration due uniquement à des considérations commerciales, qui fait par exemple que, lorsque nous sous-titrons un film pour une chaîne de ce qu'on appelle

« les bouquets » dans vos abonnements, si le film passe dans un autre bouquet, et que l'acheteur travaille avec un autre labo, il commandera un autre sous-titrage. Comme il s'agit en général de films classiques américains, c'est assez frappant.

Il m'est arrivé dans les dernières années de faire des sous-titrages de films classiques américains des années 1940 ou 1950 et de les voir passer une ou deux fois avec d'autres sous-titres...meilleurs ou moins bons je n'en sais rien, et peu importe, mais disons que c'était du travail inutile, d'un simple point de vue financier. Le commanditaire, s'il en avait eu connaissance, ne se serait pas donné la peine de payer, bien mal, un nouveau traducteur.

Question

Je voulais juste demander si nous aurons l'occasion de voir des traductions inverses, des traductions de films français qui ont marché à l'étranger, comme, par exemple, aux Etats-Unis. Comment ces traductions, ces sous-titres ont-ils été faits ? Est-ce qu'il y aura des exemples comme ça ?

Bernard Eisenschitz

Dans les deux jours qui viennent non. Je suppose que vous pouvez trouver pas mal de DVD français avec des sous-titres anglais. Mes amis à l'étranger me demandaient par exemple, quand MK2 a sorti la collection Chabrol, s'il y avait des sous-titres anglais ou non, ce que MK2 pouvait très bien faire. Ce que MK2 faisait d'ailleurs mais dans un désordre total et sans l'annoncer. Donc sur les films récents il est très probable que vous ayez des éditions DVD avec sous-titres anglais, pour une simple raison commerciale de la part de l'éditeur français. Par ailleurs, la plupart des sous-titres vers d'autres langues pour des films français se font à Paris. En tout cas, vers l'anglais, il y a de très bons traducteurs, il y en a trois ou quatre, ce qui est beaucoup. La France, en plus, est un pays de cinéma d'auteurs à l'inverse des Etats-Unis qui est un pays de cinéma de producteurs. Ces traducteurs ont l'avantage de travailler avec le réalisateur qui est encore dans le mouvement du film, peuvent lui poser des questions sur ses intentions, et comprendre ce qu'il a voulu faire. Ce qui peut aussi arriver quand on traduit de l'anglais. Moi, ça m'arrive de plus en plus parce que je travaille moins avec les Majors et de plus en plus avec des producteurs indépendants. En général, le producteur indépendant c'est le réalisateur. Et l'an dernier pour un film de Monte Hellman qui s'intitule **Road to Nowhere**, j'ai eu une longue correspondance par mails avec Hellman sur les différents aspects, les différentes difficultés présentées par le dialogue de son film. Difficultés qui étaient effectivement nombreuses.

Il peut en effet être intéressant de voir ce que font des traducteurs anglais pour des films français vers l'étranger. Encore que cela n'ait pas de conséquences directes pour notre travail ou pour votre travail de présentation des films. Cela dit, je vous recommande parmi les **Hamlet** dont je vous ai parlé, celui de Charles Chaplin. *Un roi à New-York* est un des grands films de Chaplin après *Charlot* et qui devrait être montré à tout le monde. Chaque fois que je l'ai présenté, malheureusement c'était toujours à l'étranger, je m'attendais à ce que son aspect un peu différent du reste de la production de Chaplin ne le fasse pas apprécier, et, à chaque fois, il a eu un succès très étonnant. C'est un film méconnu au point d'ailleurs que « la collection Chaplin », éditée il y a une dizaine d'années, ne comprend pas ce film, ni **Monsieur Verdoux**, ni **L'Opinion publique**, le film muet que Chaplin a fait et dans lequel il ne joue pas.

Question

Vous disposez de combien de temps généralement pour faire une traduction ? Vous allez peut être me dire « ça dépend », mais par exemple si c'est **Shrek**, vous disposez de combien de temps pour ce type de produit ?

Bernard Eisenschitz

Il n'y a pas de règles. Vous imaginez bien que les traducteurs qui ont dû travailler sur **Apocalypse Now** pour Cannes en 1979 se sont trouvés avec un matériau qui changeait tous les jours puisque le montage n'était pas encore terminé, et un avion qui était prêt à décoller pour Cannes, enfin c'est un cas légendaire !

La même année je traduisais **Le Tambour** de Volker Schlöndorff, et **Le Tambour** était un film qui était aussi en train de se terminer alors qu'il devait être présenté à Cannes. Dans ces cas-là, les traducteurs d'**Apocalypse Now** pouvaient travailler de très près avec l'équipe de

Coppola et moi je pouvais travailler de très près avec Schlöndorff.

Plus généralement ça peut aller du proverbial week-end à trois semaines...bon, trois semaines ... disons que trois semaines est une durée raisonnable pour traduire un film, sauf s'il pose des problèmes de rap comme le film de Warren Beaty dont je vous parlais, mais trois semaines c'est bien. Il m'est arrivé d'avoir davantage, mais il arrive souvent qu'on ait moins, bien sûr.

En gros, il y a une période de préparation, une période de recherche, une période où on envisage le film dans son ensemble où on inventorie les problèmes, et il se peut qu'il n'y en ait pas...il se peut qu'il y en ait beaucoup. Les dialogues des films américains dans les vingt dernières années sont devenus beaucoup plus techniques. Avant, si vous aviez un film d'aviation, c'est tout juste si on parlait d'un « manche à balai », maintenant il faut connaître à peu près tout le tableau de bord. Il y a une recherche, c'est quelque chose de très intéressant à faire toujours, quel que soit le sujet...même si c'est le golf, c'est intéressant ! C'est toujours intéressant, même s'il s'agit d'un mauvais film, puisque c'est, en général, ce qu'on traduit en majorité.

Ensuite, il faut le temps de la traduction, proprement dite. Quand on travaillait à deux, on ne gagnait pas de temps. On gagnait plutôt de la sécurité parce qu'on se connaissait très bien, mais on n'avait absolument pas la même approche de la traduction, donc on pouvait s'engueuler, vérifier, recommencer...

Ces délais, évidemment, je ne peux pas vous répondre autre chose que « oui ça varie ».

Question

Vous faites de la traduction pour les sourds ?

Bernard Eisenschitz

Non, c'est une autre catégorie.

Il y a plusieurs catégories de traducteurs et entre ces différentes catégories une inégalité de salaire et de statut énorme. On distingue les traducteurs qui traduisent pour le cinéma et ceux qui traduisent pour la télévision.

Aujourd'hui, la traduction est payée la plupart du temps au sous-titre, ce qui est la seule solution évidemment équitable, puisque payer un film soit au forfait, soit au nombre de bobines ou à la durée, n'a aucun sens. Ça peut être un western où on ne parle pas, ça peut être *JFK* d'Oliver Stone.

Il y a un tarif cinéma et un tarif vidéo : 3,80 euros pour le cinéma et 2,80 pour la vidéo, je crois. Et à partir de là, il y a encore d'autres catégories comme les films pour le câble qui sont payés au forfait, les émissions de télé réalité, les sitcoms, le flux, et, en bas de l'échelle, les traducteurs pour sourds et malentendants.

Alors les traducteurs pour sourds et malentendants... S'il s'agit d'une traduction, en général, ils traduisent le film et font une adaptation avec le code « sourds et malentendants ». S'il s'agit de sourds et malentendants qui travaillent du français vers le français, ce n'est pas considéré comme un travail d'auteur, puisqu'ils utilisent un texte déjà existant. Leur situation est donc une situation à part, socialement, de celle des traducteurs, ce qui n'empêche pas qu'on travaille ensemble. Dans l'association des traducteurs de l'audiovisuel on travaille avec eux, en essayant de bien définir ce qui nous unit et ce qui nous différencie. Mais ils n'ont pas de prétentions, ils ne demandent pas d'être considérés comme des auteurs, puisqu'ils vont d'un texte français vers un texte français.

Pour ceux qui traduisent, évidemment, c'est une autre situation ; mais encore une fois les différences de tarifs sont énormes. Ce qui explique que, très souvent, les gens qui traduisent des séries n'aient pas le temps de faire les recherches nécessaires pour traduire les passages délicats. Ainsi dans une série comme *Actor's Studio* où l'on voit des acteurs de cinéma connus répondre à un interviewer, on constate que chacun d'eux a sa propre culture. Traduire leurs propos demande souvent une recherche de culture générale, souvent impossible à faire à chaque fois parce qu'on ne peut pas l'exiger à partir d'un certain degré d'exploitation du traducteur. Ce qui fait qu'on s'est trouvé dans cette série, que je regardais avec beaucoup de plaisir, avec de mauvaises traductions qui ignoraient des éléments basiques de la culture. Mais s'il y a de mauvais traducteurs, c'est qu'il y a de mauvais employeurs ! Il y a en fait une situation dans laquelle les traducteurs se sont laissés enfermer et qui est catastrophique. Plus ça va.... Heureusement la France est un pays favorisé où existent quelques distributeurs indépendants

qui continuent de montrer des films indépendants à Paris. C'est sans doute la ville du monde où l'on peut voir le plus grand nombre de films de tous les pays. On a beaucoup de chance ! Peut-être que New York est dans le même cas, même si à New York, il faut peut-être se déplacer davantage. Mais ce n'est plus le cas de Londres depuis quelque temps. Les distributeurs indépendants cependant jouent aussi de leur indépendance pour expliquer qu'on est tous dans le même bateau et qu'on a tous intérêt à ce que tel ou tel film sorte et qu'il faut, à ce moment-là, réduire les prix, et même les écraser. Alors autant prendre un travail déjà fait ou demander au traducteur de se dévouer à l'œuvre. Ils gagnent à chaque fois. Mais le risque c'est bien sûr de sortir des films avec une mauvaise traduction parce qu'ils utilisent des gens de leur entourage, qui, parce que qu'ils ont des notions de langues étrangères, accepteront de faire le travail, simplement pour que le film sorte.

Cette parenthèse close, on peut noter qu'en ce qui concerne la traduction littéraire, il y a eu une évolution, moins redevable à l'évolution économique plutôt défavorable au traducteur, qu'à l'évolution de la traduction elle-même. On sort d'une situation où Gallimard a publié pendant des années et des années des traductions qui étaient plutôt des adaptations. Il y avait une tradition française de la francisation de la traduction. Mais comme il y a eu une réflexion théorique sur la traduction, et que de nouvelles générations de traducteurs sont apparues, il est arrivé récemment qu'on passe à autre chose. On est arrivé à ce que des romans aussi fondamentaux du 20^e siècle que *Berlin Alexanderplatz* d'Alfred Döblin dont on utilisait toujours la traduction des années 1930, coupée d'un tiers, ou que les romans de Dashiell Hammett, comme *Le Faucon Maltais*, qui avaient toujours été réduits pour le format de la Série Noire, soient retraduits en traduction intégrale. Aujourd'hui, on reconnaît que Dashiell Hammett n'est pas seulement un écrivain de polars mais un grand écrivain, et ses livres ressortent dans une nouvelle collection complète. Il y a donc une évolution de la traduction dans un sens intéressant en France. La première fois que j'ai lu par exemple un écrivain aussi connu que le japonais Junichirô Tanizaki, je l'ai lu pour la première fois en italien. De même qu'il était plus facile de trouver les livres des avant-gardes russes, traduits en italien qu'en français. Mais ça a été rattrapé après 1968, à partir du moment où des revues littéraires se sont intéressées à ça. La traduction au cinéma évolue dans un autre sens, parce que le cinéma est dans une situation économique particulière. Encore une fois l'écart entre l'industrie et l'indépendance se fait de plus en plus grande.

Question

Pourquoi les sous-titres sont-ils différents pour la vidéo, le cinéma, le dvd ?

Bernard Eisenschitz

Eh bien c'est ce que je disais tout à l'heure : d'une part une exigence technique qui fait qu'en vidéo on peut mettre moins de lettres sur l'écran que sur la pellicule. Et d'autre part le fait que les commanditaires ne soient pas les mêmes. Plutôt que de racheter un travail ou de le réutiliser à l'identique, les laboratoires qui ne livrent pas leur travail technique de repérage (l'emplacement des sous-titres) refont ce travail. Et ils le refont généralement dans des conditions qui ne leur permettent pas vraiment de le soigner. Ce sont souvent des laboratoires qui travaillent dans les conditions américaines où les exigences qu'on a en France n'existent pas. Ce sont des laboratoires qui travaillent en Angleterre pour toute l'Europe.

Si vous regardez les Chaplin, vous verrez qu'il y a des sous-titres dans une dizaine de langues. Pour Charles Chaplin, le sous-titrage s'est fait en France, et je suis l'auteur de la traduction française. Il y avait des traducteurs qui traduisaient de l'anglais en allemand, de l'anglais en italien, etc. Et puis il y avait des traducteurs qui ne parlaient pas l'anglais, mais qui parlaient le thaï ou le grec. Dans le cas de Chaplin, comme ça s'est fait en France, ils parlaient de la traduction que j'avais faite et attendaient que j'aie terminé ma traduction pour traduire Chaplin du français en grec ou en thaï. Mais quand c'est fait en Angleterre ou aux Etats-Unis, où il n'y a absolument pas la culture du sous-titre qui existe en France, on n'a pas d'exigences, comme, par exemple, de ne pas passer sur deux plans, d'arriver à une solution graphique élégante pour les coupes de lignes, etc. Les exigences techniques sont moins importantes que les exigences commerciales. Diversité de commanditaires et diversité de fournisseurs!

Maintenant c'est à moi de vous poser une question : parmi vous, qui regarde des films à la télévision ? Une bonne majorité.

Parmi vous qui se sert de l'option multilingue ? Quelques-uns.

C'est moitié, moitié. Ça correspond apparemment à la situation évaluée par un sondage il y a deux ans. Pour ceux qui ne sont pas au courant, et pour ceux qui voudraient encourager leurs élèves à voir la version originale, vous avez depuis dix ans maintenant, depuis 2001, l'option multilingue sur certaines chaînes, d'abord Canal +, ensuite les chaînes du câble, puis Arte et de plus en plus sur TF1, pour les séries, mais aussi pour les films. Vous avez la possibilité d'avoir, avec une petite manipulation technique assez simple, la version originale d'un film. C'est sur votre télécommande. Et cette version originale vous pouvez l'obtenir soit avec sous-titres, soit sans sous-titres. Si vous parlez la langue ou si vous n'avez pas envie d'avoir de sous-titres, vous avez les deux.

C'est quelque chose qui se développe progressivement. A partir du moment où vous avez un boîtier du câble, ça doit marcher. La communauté européenne a créé une commission du multilinguisme encouragée à coups de colloques, de congrès, etc. Le problème c'est que les chaînes qui passaient des VO, ont remplacé ces VO par le multilingue, et que, le réglage d'origine étant la VF, à cause d'une information tout à fait insuffisante, les gens ne se servent pas du multilingue, mais regardent la VF. Sur Canal + par exemple où il y avait en général un passage ou deux en VO, pour cinq ou six films nouveaux que Canal + passait six mois après leur sortie en salle, on savait à quoi s'en tenir. Aujourd'hui on a presque complètement supprimé les passages en VO pour passer tous les films avec une option multilingue. Mais comme une personne sur deux n'est pas au courant, ça ne développe évidemment pas du tout le multilinguisme. Je pense qu'il serait important pour se poser des questions de VO/ VF de dire à vos élèves que cette possibilité existe, que la manipulation technique est assez simple. C'est quelque chose sur quoi ils peuvent se renseigner sur internet. C'est assez intéressant parfois d'expérimenter le passage d'une version à l'autre, c'est quelque chose qu'on aurait pu faire ici en repassant une des versions françaises de *Hamlet*, je n'y ai pas pensé mais on aurait pu le faire. En tout cas ça permet de faire des comparaisons.

Personnellement, j'ai beaucoup de mal à supporter les films asiatiques en version doublée. Précisément parce qu'il y a un décalage énorme entre la gestuelle et la langue française. Ces langues asiatiques je ne les parle pas, en revanche je peux voir les films en VO, grâce aux sous-titres!

L'information sur la VM est passée au moment où la possibilité technique émergeait et depuis il n'en a plus été question. La seule aide que vous puissiez avoir, se trouve dans les programmes de télé, les journaux spécialisés qui précisent généralement VM. Quand ils ne précisent pas c'est VF, quand ils disent « sous-titrée », à ce moment là, vous n'avez droit qu'à la version originale sous-titrée, mais quand ils disent VM, vous avez droit à toutes les possibilités.

Il y a également une possibilité un peu plus complexe mais que beaucoup de mes amis et moi avons adoptée pour nos parents, pour des personnes âgées qui en ont marre d'apprendre de nouveaux trucs techniques... On peut faire un pré-réglage de la télévision en choisissant la langue originale sur la VM. J'avais fait pour ma mère un pré-réglage pour qu'elle ait les films ou les programmes en VO avec sous-titres. C'est quelque chose d'assez simple.

Question

Je crois que le problème est encore plus compliqué. Je suis une fana des VO sur Arte, je me réjouissais toujours à chaque fois qu'il y avait des VO. Et depuis la VM c'est l'enfer et j'ai téléphoné une fois à une dame qui l'a pris de fort haut, je me suis un peu disputée. Enfin le résultat était le même : l'échec. Parce que mon problème, c'est que je ne suis pas devant mon poste à l'heure où passe le film, j'enregistre. Et donc j'ai commencé avec une belle énergie à enregistrer les deux versions, la VF et la VO. Mais je ne suis pas arrivée à enregistrer les sous-titres, et une pure VO sans sous-titres ne me sert à rien. Quand on passe sur le deuxième canal on a la VO pure et il faut une autre manipulation, comme vous dites, pour avoir les sous-titres, mais elles sont indépendantes. Si on programme son enregistreur, on a la VO pure.

Bernard Eisenschitz

Je crois que c'est un problème spécifique à Arte. Je suis mal placé pour vous répondre car j'enregistre rarement les sous-titres, en général je préfère sans les sous-titres. Pour l'anglais et l'allemand je n'enregistre pas les sous-titres. C'est pour ça que je n'ai pas eu le problème technique. Je sais que je peux enregistrer les sous-titres, sur le câble ça ne pose pas de problème mais dans le cas d'Arte, il y a sans doute un problème. En plus, comme vous dites, Arte prend en général les gens de haut. Je sais que ça peut varier d'une télévision à l'autre, d'un

arrondissement à l'autre ou d'un appareillage technique à l'autre, ça peut donc varier en ce qui concerne Arte. Il faut faire des essais. On peut enregistrer les sous-titres sur les chaînes de cinéma câblées.

Il y a des films en VM sur Paris Première, rarement mais enfin il y en a. Quand ils passent des films anglais ou américains en général c'est en VM. Il y en a rarement, mais ça arrive, sur TF1. C'est arrivé une fois ou deux, et c'est destiné à se développer. Pour TF1 en tout cas c'est un bien, puisqu'il n'y a jamais eu de V.O. sur cette chaîne. Ils passent également certaines séries en VM. Sur les chaînes câblées de cinéma c'est relativement simple, sur Arte je ne me suis pas posé la question. Chaque décodeur doit avoir sa particularité, c'est une autre touche les sous-titres. Quand j'enregistre en différé, je fais le réglage avant sur la chaîne, pour être sûr d'avoir ce que je veux avoir. En tout cas, c'est une possibilité qui est offerte et qui pour l'instant est complètement gâchée, parce que la solution technique n'est pas assez simple pour être la même pour tout le monde. C'est un gros travail, c'est une forme d'exploitation de plus des traducteurs, mais ça c'est secondaire ici. En ce qui concerne la VM, les droits d'auteur qu'on touche sur les sous-titres ne sont pas payés. Les films sont considérés comme des versions françaises parce que la société qui redistribue les droits d'auteur n'a pas encore mis la troisième case.

L'une des raisons de donner aux spectateurs la curiosité de voir la version originale, c'est évidemment le multilinguisme. Pour moi, ce n'est pas la première raison mais c'en est une qui ne manque ni de réalité ni de force. Une autre raison tient à l'évolution de la traduction en France. Les Français parlaient extrêmement peu les langues étrangères, jusque dans les années 1950 et 1960. Dans les années 1970, j'ai vu un client américain à la Fnac qui n'arrivait pas à se faire comprendre parce que personne ne parlait anglais. L'enseignement des langues s'est cependant beaucoup développé depuis, mais maintenant il se développe seulement dans le sens de l'anglais. L'enseignement de l'allemand qui s'était développé il y a une vingtaine d'années, régresse de façon préoccupante. L'association des traducteurs littéraires de France se plaint de ne pas trouver de traducteurs pour d'autres langues que l'anglais. Il me semble pourtant que l'apprentissage de langues comme l'italien, l'espagnol ou l'allemand n'est pas une tâche insurmontable ! C'est un problème que le cinéma peut aider à résoudre Personnellement j'ai appris l'anglais au cinéma. J'ai appris l'anglais à la cinémathèque française, où il y avait souvent des copies sans sous-titres.

Néanmoins, la première raison de préférer la VO, c'est que dans la grande majorité des cas, quelque soit le soin apporté aux versions doublées des films qui ont des productions assez importantes, la version originale reste la version voulue par l'auteur. Pendant très longtemps, on a voulu donner des quartiers de noblesse au doublage en faisant signer les versions françaises par des noms de la littérature. Je vous ai donné l'exemple d'André Lang, tout à fait oublié aujourd'hui pour *M le maudit*. On peut remonter à une quarantaine d'années avec *Spartacus* de Stanley Kubrick : la VF a été supervisée par Marcel Achard qui a dû toucher un chèque et partir. Ou bien Alain Cavalier pour *Le Parrain*. On essaie de dire « c'est noble, ça a une réalité », mais cette réalité est malgré tout aussi distincte du film que celle de la musique des films muets. La musique des films muets était quelque chose d'ajouté, sauf exception, sans concertation avec le réalisateur. Il serait intéressant, à partir du moment où l'on enseigne le cinéma, de réfléchir aussi sur le son et la parole, qui ont une réalité. Les aplatissements ou au contraire, le respect du relief sonore sur la VF me paraissent des questions importantes. Il y a en effet une différence de qualité considérable d'un doublage à l'autre, et pas seulement dans ce domaine. Il y a des doubleurs qui font à la fois des films français en postsynchronisation et des doublages, qui d'ailleurs, souvent, n'aiment pas le doublage, mais qui travaillent... ou qui essaient de travailler dans les conditions de l'enregistrement, c'est-à-dire qu'au lieu de mettre l'acteur devant un micro fixe, ils essaient de le faire bouger, de percher, de reconstituer les circonstances du tournage. Ils essaient, par exemple, d'utiliser les profondeurs de champ. La profondeur de champ sonore est rendue dans tous les films par un bon ingénieur du son ou de mixage, mais n'est pas toujours conçue comme une obligation dans le doublage. En revanche, il est vrai que cette profondeur de champ sonore a été respectée dans certains cas comme celui du *Parrain*. Dans celui de *Ludwig*, je ne me souviens plus très bien de l'aspect sonore, c'est plutôt la matière parlée qu'on a très bien rendue. Ce sont de bons exemples.

N'oubliez pas qu'il y a, en plus de ce problème-là, le problème culturel, du passage d'une langue dans une autre. J'ai oublié d'en parler, je suis désolé. Je fais une note de bas de page... Avec le passage d'une langue dans une autre, on passe d'une culture à une autre. Et ce qui paraît évident pour un public, ne le sera absolument pas pour un autre. Que faire dans ce cas-là?

Soit on traduit littéralement et l'on pense que dans la foulée le spectateur suivra sans comprendre : un film est une totalité et on ne comprend pas toujours tout. Quand on voit un film, on ne comprend pas forcément toutes les répliques, toutes les images, tous les développements de l'intrigue.

Par exemple, le dernier film dont j'ai terminé le sous-titrage, est un film d'essai sur le cinéma de Jean Seberg où il est question de l'attitude du cinéma américain envers les femmes pour qui, si une femme est folle, c'est à cause de sa sexualité. C'est le syndrome Blanche Du Bois. Est-ce que vous savez de qui il s'agit ? Blanche Du Bois est le personnage principal d'***Un tramway nommé désir*** et pour les Américains, cette pièce fait partie de leur culture, mais pas pour les Français. On était avec le réalisateur, et je lui ai demandé s'il acceptait qu'on mette « voir *Un tramway nommé désir* ». Ce n'était pas une solution très satisfaisante, mais il était d'accord et c'est ce qu'on a fait. On aurait pu mettre « le syndrome Blanche Du Bois » et penser que vous, vous alliez suivre, et que les autres spectateurs se rattraperaient ailleurs. C'est un exemple un peu caricatural, mais fréquent. Dans les films policiers par exemple, on a des éléments de vie quotidienne qui sont totalement évidents pour le public d'un pays et qui ne le sont absolument pas pour les autres.

La plupart des films de Samouraïs se passent à une époque très précise de l'histoire du Japon, la période de désordre qui précède la restauration Meiji, la restauration de l'empereur et l'ouverture à l'Occident. Ca se passe au 18^{ème} siècle. Personne ne le sait ici et il n'y a pas de moyens de le faire passer. Parfois dans les films japonais, il y a un carton qui l'explique au début, mais c'est assez rare. Il n'y a pas lieu non plus pour le sous-titreur de faire un carton ou d'ajouter des sous-titres. On ne fait pas de note de bas de page au cinéma.

Évidemment sur un film comme ***JFK***, évocation de l'assassinat du président John F. Kennedy, qui remet en cause le rapport Warren et penche pour la thèse du complot, défendue par le procureur Jim Garrison, ce problème se présentait sans arrêt. Il fallait simplement supposer que le spectateur retomberait en fin de compte sur ses pieds, puisque la thèse du film finirait par emporter tout le reste, et pour les détails, le spectateur se poserait les questions après, ou ne se les poserait pas.

De l'intérêt, malgré tout, de se poser cette question de la VO, d'un point de vue artistique, d'un point de vue culturel. Même si le terme « artistique » n'est pas un de mes termes préférés. Disons qu'on a raison de considérer qu'un film a une origine, qu'à cette origine il peut y avoir un réalisateur, un scénariste, un auteur, et même, peut-être, un acteur, ou un producteur, mais qu'il existe dans son temps et dans son lieu et qu'à partir de là, c'est quelque chose qu'il faut commencer par respecter.

Par ailleurs, rien n'empêche dans des cas où la curiosité n'est pas uniquement centrée là-dessus, de voir des VF. J'ai appris à les connaître et j'ai beaucoup de respect pour elles, et pour les gens qui font le travail du doublage. Mais l'effet de la routine s'y fait sentir plus que dans le sous-titrage, parce qu'un plus grand nombre d'intervenants sont en cause en même temps que toute une chaîne technique, et qu'il est beaucoup plus facile de céder à la fatigue et aux mauvaises habitudes que dans le sous-titrage où seule une personne est responsable. Il est cependant vrai que cette personne peut être bonne ou mauvaise.

Question

J'ai l'impression, qu'il y a une certaine dégradation dans le doublage des films. Je veux dire par là que j'ai connu des films américains en VF, je pense à de grands classiques comme ***Apocalypse Now*** qui m'ont plu, entre autres parce que j'avais aimé les voix des acteurs, et la manière dont c'était doublé. Je n'ai pas la télévision donc je n'ai pas le problème dont vous parliez tout à l'heure, mais quand il m'arrive de la voir et de voir des films en VF, dans le meilleur des cas je trouve la VF très fade, et sans intérêt. C'est peut-être moi qui vieillis mal. Qu'en pensez-vous ?

Bernard Eisenschitz

C'est peut-être aussi que les films ne sont plus comme ***Apocalypse Now***. Un auteur de doublage qui ne serait pas le directeur artistique, mais l'adaptateur du doublage, vous dirait que les conditions de travail se sont dégradées. J'ai vu que les conditions de travail pouvaient se dégrader facilement, en particulier par le fait que les acteurs de doublage ont de moins en moins souvent la possibilité de voir le film en entier avant de commencer. Ils ne voient que des petits morceaux en boucle. C'est une question d'économie. Sur le film important de l'année, je suis

certain qu'un distributeur fera l'effort pour que le travail soit soigné. Il cherchera des gens en fonction de leurs capacités à échapper à la routine du doublage, à préparer le travail, etc.

La question économique se pose plus pour le doublage que pour le sous-titrage, et la pression économique fera que l'inégalité grandira.

Un traducteur qui aime un tout petit film, peut soigner le travail énormément.

Dans le doublage de *L'Ami américain*, l'adaptatrice, qui de toute évidence arrondissait son salaire en faisant aussi l'actrice, disait le rôle de la femme. Il se trouve qu'elle avait un cheveu sur la langue ! C'était un petit problème. Mais ce sont des choses qui peuvent se présenter de plus en plus. Les acteurs qui sont spécialisés dans le doublage, ont d'autre part tendance à choisir les solutions de moindre résistance. Et si, on n'a pas de temps – parce que ce qui coûte cher c'est le temps d'auditorium – , on a tendance à aller à la moindre résistance et les acteurs de doublage prennent des habitudes. Dans *Les Ailes du désir*, Wenders me racontait que tout le monde lui avait dit... « vous ne pouvez pas prendre un autre acteur que celui qui double Columbo » pour doubler Peter Falk. Le type doublait Columbo depuis 10 ans, et Wenders m'a dit qu'il lui avait fallu un après-midi pour arriver à lui faire perdre ses mauvaises habitudes. C'était un acteur qui avait résisté aussi longtemps qu'il avait pu, mais qui était devenu un Monsieur Columbo : il faisait ça à la chaîne et se moquait de ce qu'était Peter Falk dans le film.

La question du doublage est une question économique, encore plus que celle du sous-titrage. Je ne sais pas s'il y a dégradation ou si c'est votre impression, et que vous êtes mal tombé. Là-dessus c'est très difficile. Les gros films de l'année, je suppose qu'ils ont été faits avec beaucoup de soin, mais en revanche, la situation professionnelle des gens qui font les doublages se dégrade. Il y a une mécanisation d'un certain nombre de tâches qui ne va pas beaucoup aider à la qualité. Et puis il y a des choses de qualité qui s'oublient. On peut toujours espérer qu'elles seront remplacées par d'autres.

Je reviens au sous-titrage parce que c'est l'exemple que je connais. Je vous disais que nous évitions qu'un sous-titre passe sur deux plans. Je me retrouve avec des techniciens maintenant à qui on n'a pas appris ça, qui s'en moquent complètement, pour qui le problème ne se pose pas. Disons que la transmission ne s'est pas faite. Peut-être savent-ils d'autres choses que je ne sais pas et que j'apprends d'eux. Mais il y a une déperdition. Ce qui est une évolution. Du coup, côté doublage, je suppose que c'est la même chose et qu'en effet l'écart se creuse entre les films à grands et petits moyens budgets.

Question

Est-ce que les sous-titrages pirates qu'on trouve sur Internet, vous nuisent personnellement, ou est-ce négligeable ? Est-ce un principe de philanthropie qui préside à l'action des gens qui font ça ou est-ce qu'il y a autre chose derrière ?

Bernard Eisenschitz

A priori, sur internet, ce n'est pas un problème de philanthropie mais de jeu. Un **fansub** ou **fan-sub** (contraction de l'anglais « *fan* » et « *subtitle* » pour « sous-titre ») est la copie d'un film, d'une série ou d'une émission télévisuelle, sous-titrée par des fans dans une langue donnée. Les personnes travaillant à la réalisation de fansubs sont appelées *fansubbers*, comme on les appelle en français. C'est une question d'être les premiers à voir des séries américaines qui ne sont pas encore arrivées en France, et d'être les premiers à les mettre à la disposition de public. Il est clair que les sous-titrer ça nuit à la profession, d'une part, parce que c'est un très bon prétexte pour dire « mais ils sont très bons, ils sont bien meilleurs que les professionnels », parce que ce sont des fadas des séries, et qu'ils en connaissent le moindre détail. Normalement, c'est son boulot. En principe, une série n'est pas confiée à plus de deux traducteurs pour qu'ils aient justement la possibilité d'harmoniser leurs choix et de faire un travail sérieux. Donc je ne pense pas que les *fansubbers* aient un avantage du point de vue de la qualité et de leur intimité avec les séries. Du point de vue du travail effectivement, c'est une menace pour les traducteurs professionnels qui font des séries. Ça aide évidemment à faire pression sur les prix. Comme vous savez, pour éviter l'accusation de piraterie, les sous-titres des *fansubbers* sont mis en ligne séparément des séries, avec un système technique assez simple pour les voir ensemble, parce que s'ils étaient mis sur les séries, ce serait de la piraterie. Tant qu'ils sont séparés, on peut considérer qu'il ne s'agit pas de piraterie. Ce qui ne les empêche pas d'avoir été poursuivis en justice, mais cette procédure les a souvent étonnés parce que ce sont des gens qui se considèrent comme des robins des bois

s'attaquant aux géants américains. Par ailleurs, il arrive, et ce n'est pas du tout exceptionnel, que des sous-titres soient mis en ligne par des *fansubbers* et soient récupérés par des labos qui les utilisent sans donc payer ni les *fansubbers* ni le traducteur professionnel. Ils peuvent retaper un peu les sous-titres pour que ça n'ait pas l'air d'être une copie. Mais parfois ils ne se donnent même pas ce mal. C'est un vrai problème, il ne s'agit pas d'une méchanceté délibérée, l'idée de piraterie est assez séduisante. Quand on disait à Brecht qu'il avait pris des vers de François Villon, il disait « j'ai un vrai problème avec le droit d'auteur », mais en même temps, ça ne l'empêchait pas de défendre ses propres droits d'auteur quand il estimait qu'on avait déformé *L'Opéra de Quat'sous* dans l'adaptation cinématographique. Donc oui, il y a un problème professionnel. Je ne suis pas un amateur de série, même si j'en ai vu de très bonnes, et je n'en traduis pas. Je suis donc mal placé pour en parler.

Question

J'entendais une dame parler tout à l'heure d'« image souillée par des sous-titres ». C'est amusant parce que je suis Irlandais, et quand je suis arrivé en France à l'âge de dix ans, j'ai découvert des films américains, des Bogart et autres, avec les sous-titres, et pour moi c'était une magie. Il m'arrive encore aujourd'hui de regarder des séries comme *The Child* et de mettre les sous-titres sans quoi il me manque quelque chose. C'est peut-être très personnel.

Malgré tout, je vois des réalisateurs comme Tony Scott qui jouent du sous-titre anglais dans les films anglais, des artistes contemporains qui utilisent des sous-titres dans certaines de leurs vidéos. Je voulais donc savoir s'il y avait une réflexion là-dessus, s'il y avait une esthétique du sous-titre, si parfois il arrivait que des films utilisent des sous-titres à cette fin-là.

Bernard Eisenschitz

Cette question ne se pose pas vraiment pour nous, mais évidemment l'ancêtre de la chose c'est *Tirez sur le pianiste* de François Truffaut avec une chanson de Bobby Lapointe qui est sous-titrée avec des sous-titres qui apparaissent progressivement syllabe par syllabe ou mot par mot. La Nouvelle Vague a réhabilité l'écrit, Godard avec ses intertitres, etc. Il y a effectivement des artistes qui font du travail sur les sous-titres. Un écrivain comme Pierre Alféri a fait une série de cinépoèmes qui existe en DVD : ce sont parfois des montages de films, parfois des séquences de films, parfois des ralentissements. Il travaille là-dessus soit en détournant le sous-titre, soit en le répétant, soit en l'utilisant comme commentaire, par exemple. Il y a toute une variété d'utilisations. Le sous-titre comme élément de l'écrit au cinéma c'est une question extrêmement intéressante, très vaste. La Cinémathèque avait fait une série de conférences sous le titre de « l'image et la parole ». J'avais fait une conférence sur les sous-titres, sur le sous-titrage standard, à la fin de laquelle je parlais très rapidement de cette idée d'écriture s'ajoutant au film, et me demandais si un film écrit était concevable. Il y a des films écrits, il n'y en a pas beaucoup, qui sont entièrement des films d'écriture, qui ne sont pas nécessairement des films d'avant-garde. J'avais présenté à la suite de cette conférence, un film maudit de Sacha Guitry qui s'intitule *De Jeanne d'Arc à Philippe Pétain*. Comme c'était un hommage à Pétain, vous comprenez pourquoi il est maudit. Et pourtant, c'est en fait un très beau film. Son pétainisme n'était pas celui qu'on peut imaginer et lui a valu quelques semaines de prison. On y voit les pages d'un livre, avec un commentaire. Mais on voit essentiellement les pages d'un livre qui est une anthologie de la littérature française. Ce n'est pas un film qui est fait pour être diffusé. C'est un film qui a été fait pour être montré une fois. Mais c'est un film aussi fait pour être lu où apparaissaient quelques écrivains mis au ban de la société, des écrivains juifs entre autres. Il y a un commentaire de Guitry bien sûr, des textes lus par une grande diversité de comédiens. Il y a des choses magnifiques dans cette œuvre que j'avais projetée comme exemple de ce type de film. Mais il y a également des films écrits, on m'en avait signalé un à la fin de la conférence : des films de l'avant-garde, je cherche.... Un film de Hollis Frampton, *Poetic Justice*, de 1972, mais il y en a eu d'autres depuis. Évidemment, à partir du moment où les artistes se sont emparés du cinéma, il y a une dizaine ou une quinzaine d'années, cette idée de l'écrit s'est développée dans un sens très intéressant.

Je ne crois que ça ait beaucoup de conséquences sur l'activité du sous - titreur, ce que je regrette, mais on ne peut pas tout faire.

Question

J'ai une question subsidiaire qui, excusez-moi, n'a rien à voir avec ce qui précède. J'ai été

frappé quand j'ai vu le film de Tarantino *Inglourious Basterds*, de voir que le sous-titrage y est essentiel étant donné qu'on y parle trois langues au minimum, qu'en plus il y a toute une réflexion sur le fameux "Three" en allemand et en anglais. Est-ce qu'on va vers des films comme ça, en multilingue ?

Bernard Eisenschitz

Je n'ai pas vu le film de Tarantino. Il y a d'un côté la tendance à l'anglais comme *Lingua Franca* des films, pourquoi pas. Et puis il y a une tendance à utiliser les langues des gens qui parlent qui va de pair avec le goût pour le son direct. Je pense que dans *The Good German* de Soderbergh, il y a une alternance d'allemand et d'anglais, avec quelque chose d'assez ridicule : une actrice australienne parle allemand avec un accent à couper au couteau. Ça pourrait être un des éléments d'un pseudo réalisme. Maintenant où va se nicher le réalisme ? Dans *Le Monde* j'avais lu la critique d'un film dans laquelle on disait que maintenant le cinéma était plus réaliste, quand les gens ont passé une nuit dehors, on les voit fatigués et pas rasés. Mais je suis tout à fait prêt à regarder des films où les gens sont rasés même après deux nuits blanches, je ne pense pas que ça nuise au réalisme.

Jean François Cornu

Un mot parce que j'ai un film qui me vient à l'esprit. Je ne pense pas qu'il y ait forcément une mode des films qui seraient plus multilingues que d'autres. Je crois que ce choix tient vraiment aux réalisateurs, aux scénaristes ou aux auteurs. Il dépend du choix de l'histoire, du contexte comme c'est le cas pour le film de Tarantino dont vous parlez. Le film qui m'est venu à l'esprit pendant que je vous écoutais, est le film de Liliانا Cavani, cinéaste italienne, *La Peau*, qui est une adaptation de l'ouvrage de Malaparte, *La Pelle*. L'histoire se situe à la fin de la guerre, au moment de la chute de Mussolini et de l'arrivée de l'armée américaine dans Naples. La VO comporte deux langues si je me souviens bien, et peut-être même trois, le napolitain, l'italien et l'anglais. Et la version doublée de ce film est intégralement en français ! Avec des situations complètement ridicules parce que Mastroianni joue le rôle d'un interprète : c'est un officier de liaison entre les Américains et l'armée italienne. De temps en temps il s'adresse en anglais aux officiers américains, puis parle en italien avec les Italiens. Et de temps en temps il fait l'intermédiaire avec des petits mafieux italiens qui essaient de profiter de la situation avec les officiers américains. Et on a l'impression d'un dialogue du niveau « le monsieur te dit que... » puisque chacun parle une seule et même langue, on a l'impression que l'un est sourd et a mal compris, alors qu'il parle une langue différente. C'est tout. C'était pour l'anecdote.

Bernard Eisenschitz

J'avais sous-titré le film mais le problème se pose beaucoup dans ces cas-là. Le problème s'était posé pour les versions doublées du *Mépris* puisque *Le Mépris* est un des premiers films parlé en plusieurs langues, mais c'était aussi une coproduction italienne. Il avait fallu réécrire tout le texte du personnage de l'interprète joué par Georgia Moll pour la version italienne, pour qu'elle fasse à peu près ça, c'est à dire qu'elle paraphrase ce que disaient les autres. Il y avait eu une tentative, un peu plus soignée, de lui faire commenter l'action de manière plus spirituelle. Mais enfin, c'est naturellement une situation assez embarrassante et même aberrante... donc qu'est ce qu'on fait ?

Question

Je vous ai déjà vu à la Cinémathèque. Peut-être pourrez-vous me dire quels sont les gens qu'emploie la Cinémathèque pour faire les sous-titres ? Parce qu'en ce moment, c'est vraiment la catastrophe. Les sous-titres, par exemple, viennent, comme vous l'avez dit, avant la scène jouée, et cela dans des rétrospectives de films italiens qui n'ont jamais été sous-titrés. Ce sont des films absolument intéressants, mais leur projection rate parfois complètement à cause de la mauvaise qualité de ce sous titrage.

Bernard Eisenschitz

J'en parle de l'extérieur, mais je me suis un petit peu renseigné. La Cinémathèque est l'institution culturelle qui paye le moins pour les traductions de films. Ce n'est pas partout pareil. A Beaubourg par exemple, soit on vous dit qu'on ne peut pas et on refuse de payer le sous-titrage.

Ainsi j'ai fait des programmations à Beaubourg, dans lesquelles je n'ai pas pu passer certains films pour absence de sous-titrage. Soit, on a de l'argent pour une rétrospective, pour une exposition et à ce moment là, on peut sous-titrer les films qu'on aurait voulu montrer avant.

A la Cinémathèque, ils ont un système de sous-titrage électronique, ce qui, en soi, n'est pas une aberration. Le sous-titrage électronique, ça peut fonctionner. Ça s'améliore même. Mais en général, ils utilisent des employés de la Cinémathèque pour faire le travail, qui sont payés séparément, à des prix défiant toute concurrence évidemment. Je crains qu'en effet ce ne soit une assez mauvaise solution.

Je me souviens d'une rétrospective japonaise qui avait été assez scandaleuse parce qu'ils étaient partis des sous-titres anglais, qui eux-mêmes avaient été faits par des Japonais dans de mauvaises conditions. Petit à petit, il avait fallu faire appel à des traducteurs japonais, devant les protestations, les décalages évidents, etc.

Et je me souviens même de films américains dans une rétrospective d'Anthony Mann où il avait fallu à un moment interrompre la traduction parce que celui qui servait les sous-titres – puisqu'ils sont envoyés en direct les sous-titres électroniques – était complètement perdu. Il n'arrivait pas à entendre la bande son et il ne savait plus où il en était. Donc la projection s'est arrêtée avant de reprendre. Donc oui, la seule chose à faire c'est de protester auprès de la Cinémathèque.

Il est très étrange en effet qu'une entreprise culturelle qui a beaucoup plus d'argent qu'autrefois règle ce problème d'une manière aussi légère. D'autant plus qu'il s'agit de la Cinémathèque alors que les autres institutions qui font des rétrospectives filmiques ne sont pas nécessairement spécialisées dans le cinéma. Au Forum des Images par exemple, vous avez de très bons résultats : si vous regardez la rétrospective Werner Schroeter qui est en train de se terminer là, vous constatez que vous avez des résultats soignés. J'ai proposé plusieurs fois à la Cinémathèque de mettre à sa disposition les sous-titres des films que j'ai faits, même si ce sont de vieux sous-titres, même s'ils ne sont pas très bons, pour qu'ils servent au moins à guider un traducteur qui n'a pas de texte original, qui travaille à l'oreille, qui voit le film une fois et ne le reprend pas nécessairement. C'est resté sans suite.

Protestez !

Compte-rendu réalisé par Anne Gollac, PL Lettres classiques