

Dubbing ist ein Sammelband verschiedener Studien deutsch- und französischsprachiger ForscherInnen zur Frage der vielfältigen Beziehungen zwischen Schrift, Bild und gesprochener Sprache und deren Übersetzung im Film. Fragen der Filmadaptation für ein neues Zielpublikum werden unter dem Blickwinkel der Filmgeschichte und der Entwicklung der Synchronisation anhand eines umfangreichen Korpus untersucht, der vom italienischen Neo-Realismus (LA TERRA TREMA für die französischen Zuschauer) über die Nouvelle Vague (À BOUT DE SOUFFLE in der «zensurierten» italienischen Fassung und das Phänomen des *voice over* bei Truffaut und Resnais) bis hin zu den jüngsten japanischen Produktionen (Anime-Filme, *Video Games*) führt. Auch die Anfänge des Tonfilms mit den Versionenfilmen (wie z. B. die englische Version von DER BLAUE ENGEL und die französische Version von M von Fritz Lang) sowie die mehrsprachigen Versionen (KAMERADSCHAFT von Pabst) werden eingehend behandelt. Mit den Autoren Godard, Straub und Huillet werden auch Filme der Moderne in Bezug auf ihre eigene Art sich das Wort und die Schrift, den literarischen Ausgangstext, anzueignen, neu untersucht.

Die Studien geben über die einzelnen Fallanalysen hinaus auch einen theoretischen Rahmen zur Erforschung der Beziehungen zwischen Bild und Text, Körper und Stimme in den Medien, sowie einen Einblick in die Praxis des audiovisuellen Übersetzens. *Dubbing*, an der Schnittstelle verschiedener Kulturräume und Wissenschaften (Film- und Übersetzungswissenschaft), liefert einen originellen Beitrag zur Erforschung von Vertrieb und Rezeption der Filme.

Dubbing rassemble une série d'études inédites en langue française ou allemande menées par des chercheurs et chercheuses qui se sont penché-e-s sur les rapports entre le mot écrit ou parlé et les images animées, en particulier dans le cas de la traduction. La question de l'adaptation d'un film à un nouveau public-cible est envisagée dans l'histoire du cinéma et des discours sur le doublage à partir de corpus variés, du néo-réalisme italien (LA TERRA TREMA distribué en France) aux productions japonaises récentes (*anime*, jeux vidéo) en passant par la Nouvelle Vague (À BOUT DE SOUFFLE «censuré» dans sa version italienne, la voix *over* chez Truffaut ou Resnais). Un accent tout particulier est mis sur les premières années de la généralisation du parlant, à l'époque des «versions multiples» (telles que la version anglaise de DER BLAUE ENGEL de Sternberg et la version française de M de Fritz Lang) et des films polyglottes (KAMERADSCHAFT de Pabst). Le cinéma de la modernité (Godard, Straub et Huillet) est quant à lui repensé dans sa manière d'intégrer le texte écrit, et comparé sur ce point à la pratique usuelle du sous-titrage.

Au-delà de l'analyse filmique, les études offrent un cadre théorique permettant de nourrir la réflexion sur les rapports entre texte et image, corps et voix dans les médias, et sur la pratique de l'adaptation audiovisuelle. Situé au croisement des aires linguistiques et des champs académiques (traductologie et histoire du cinéma), *Dubbing* livre une contribution originale à l'étude de l'un des facteurs importants de la diffusion des films.

DUBBING

ALAIN BOILLAT, IRENE WEBER HENKING (HG./ÉD.)

DUBBING DIE ÜBERSETZUNG IM KINO LA TRADUCTION AUDIOVISUELLE

ALAIN BOILLAT, IRENE WEBER HENKING (HG./ÉD.)

SCHÜREN



SCHÜREN

RESEAU / NETZWERK CINEMA CH

REIHE / COLLECTION

RESEAU / NETZWERK CINEMA CH

herausgegeben von / dirigée par

Alain Boillat, Maria Tortajada, Margrit Tröhler

Wissenschaftlicher Beirat / comité scientifique:

Alain Boillat

Roland Cosandey

Barbara Flückiger

Maria Tortajada

Margrit Tröhler

RESEAU/NETZWERK
CINEMA CH

DUBBING

DIE ÜBERSETZUNG IM KINO

LA TRADUCTION AUDIOVISUELLE

ALAIN BOILLAT, IRENE WEBER HENKING (HG./ÉD.)

SCHÜREN

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im
Internet über
<http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Diese Veröffentlichung wurde durch die Unterstützung der Section
d'histoire et esthétique du cinéma der Universität Lausanne, des Centre de
Traduction Littéraire (CTL) der Universität Lausanne und des Netzwerks
Cinema CH ermöglicht. / Cette publication a bénéficié du soutien de la
Section d'histoire et esthétique du cinéma de l'Université de Lausanne, du
Centre de Traduction Littéraire (CTL) de l'Université de Lausanne et du
Réseau Cinéma CH.

Dank an / remerciements à
Jean-François Cornu
Selim Krichane
Camille Logoz
Nathalie Mälzer

Schüren Verlag GmbH
Universitätsstr. 55 · D-35037 Marburg
www.schueren-verlag.de
© Schüren 2014
Alle Rechte vorbehalten

Übersetzungen / traductions: Nathalie Mälzer

Gestaltungskonzept und Layout / conception graphique: Reto Winkelmann
Layout / mise en page: Erik Schüßler
Umschlaggestaltung / couverture: Reto Winkelmann
Titelbild / image de couverture: SINGIN' IN THE RAIN (Stanley Donen, Gene Kelly, 1952)
Druck: druckhaus köthen, Köthen
Printed in Germany
ISBN: 978-3-89472-895-3

INHALT

INTRODUCTION

Alain Boillat et Irene Weber Henking 7

DIE ERSTEN JAHRE DER SYNCHRONISATION VON FILMEN INS FRANZÖSISCHE (1931–1934)

Jean-François Cornu, übersetzt von Nathalie Mälzer 21

«SORRY, BUT YOU'LL HAVE TO TALK MY LANGUAGE»

VERSIONENFILME UND ÜBERSETZUNG:

«DER BLAUE ENGEL» VON JOSEF VON STERNBERG, 1930
Audrey Hostettler 43

«M» / «LE MAUDIT»

DOPPELGÄNGER UND DUBBING

François Albera, Claire Angelini und Martin Barnier, übersetzt von
Nathalie Mälzer 65

DREHBUCH-ÜBERSETZUNGEN

ÜBER SPRACHVERSION UND POLYGLOTTIE IN E.A. DUPONTS
«ATLANTIC» UND G. W. PABSTS «KAMERADSCHAFT»
Jan Henschen 115

«LA TERRA TREMA» (1948) ET SA VERSION FRANÇAISE

DEPLACEMENT DE LA FONCTION ET DE LA
SIGNIFICATION D'UN COMMENTAIRE EN VOIX OVER
Delphine Wehrli 133

«A BOUT DE SOUFFLE» EN ITALIE

LES ENJEUX DU DOUBLAGE ET DU SOUS-TITRAGE
Loredana Trovato 151

VERSION NON ORIGINALE TITRÉE

HYPOTHÈSES SUR LE (SOUS-)TITRAGE ET LA
TRADUCTION DANS LE CORPUS GODARDIEN
Franck le Gac

165

«IL DOPPIAGIO E UN ASSASSINIO»

REGARDER/ÉCOUTER/LIRE LE CINÉMA DE DANIELE
HUILLET ET JEAN-MARIE STRAUB
Benoît Turquety

183

LA FIGURE DU SEIYŪ

VOIX ET CORPS DANS LE PAYSAGE MÉDIATIQUE
JAPONAIS
David Javet

201

DIE GELIEBTE STIMME

CINEPHILE VORBEHALTE GEGEN DAS VERFAHREN DER
SYNCHRONISATION
Nathalie Mälzer

223

VOICE-OVER ET VOIX OVER

LE DUBBING COMME OBJET DES THÉORIES DE
L'ÉNONCIATION FILMIQUE
Alain Boillat

241

**ASPEKTE DER UNTERTITELUNGSPRAXIS IM
DEUTSCHSPRACHIGEN RAUM**

EINE ELEKTRONISCHE FRAGEBOGEN-UMFRAGE
Alexander Künzli

269

PAROLES DE PROFESSIONNELS

ASPECTS PRATIQUES DE LA TRADUCTION
AUDIOVISUELLE
Transcription d'une table ronde par Pauline Bruttin

285

ANHANG / ANNEXES

AUTORINNEN UND AUTOREN, HERAUSGEBERIN
UND HERAUSGEBER / AUTEURS ET AUTRICES,
ÉDITEUR ET ÉDITRICE

301

ABBILDUNGSNACHWEIS

307

INTRODUCTION

Sous-titrage, *voice-over* et doublage sont des phénomènes omniprésents dans le monde hyper-médiatisé qui nous entoure, incitant les traductologues à s'écarter de leur objet d'étude «traditionnel», le livre et ses pages noircies à l'encre d'imprimerie. De nos jours, plus une émission radiophonique ou télévisuelle, plus une visite de musée ou un spectacle de théâtre ne manque de faire appel à l'une des formes de la traduction audiovisuelle. Corrélativement, les recherches sur ces questions ont connu un essor considérable au cours des dix dernières années. Ainsi, les sempiternels reproches formulés à l'encontre du doublage en raison de la perte d'authenticité qu'il induit ont fait place à une certaine valorisation de l'étude de tels transferts linguistiques, envisagés aux niveaux technique, historique et herméneutique.

Uneparentéentrelatraductionlittéraireetlatraductionaudiovisuelle s'observe à plusieurs titres: qu'il s'agisse du cinéma ou de la littérature, la langue source est l'anglais dans plus de 75% des cas; par ailleurs, dans ces deux champs, la formation des traducteurs peine à se faire une place dans les cursus universitaires, et ceci en raison de résistances manifestées tant du côté des milieux académiques que des professionnels. De plus, la traduction, qu'elle soit audiovisuelle ou littéraire, est un «acte performatif»: quand, à l'occasion d'une lecture publique et bilingue, le traducteur lit sa traduction aux côtés de l'auteur, sa lecture accompagne les paroles de ce dernier comme la voix du comédien de doublage côtoie celle de l'acteur à l'écran dans le studio d'enregistrement (performance qui, néanmoins, ne connaît pas la légitimation de la première et n'est guère exhibée en tant que telle, si ce n'est dans des cas de projections spéciales avec traduction simultanée, comme dans les festivals). Par ailleurs, doublage et sous-titrage tendent à s'émanciper, au même titre que la traduction littéraire (dans des proportions pour l'instant certes moindres), d'une existence de l'ombre située à mi-chemin entre la contrebande et la falsification pour se penser comme une pratique artistique qui revendique un savoir-faire et des lieux de formation spécifiques.

- Raffaelli, Sergio (1992): «Il dialetto del cinema». In: *La Lingua filmata: didascalie e dialoghi nel cinema italiano*. Florence: Le Lettere.
- Sadoul, Georges (1952): «Grandeur de Luchino Visconti. LA TERRE TREMBLERA, film italien interprété par les pêcheurs siciliens». In: *Les Lettres françaises*, n° 398.
- Sadoul, Georges (1990): «LA TERRA TREMA». In: *Dictionnaire des films* [1976]. Paris: Seuil, Microcosme.
- Enzo Ungari (éd.) (1977): *LA TERRA TREMA*. Bologne: Cappelli.
- Verga, Giovanni (1988): *Les Malavoglia*, trad. de l'italien par M. Darmon. Paris: Gallimard.
- Verga, Giovanni (1995): *I Malavoglia*. In: Ferruccio Cecco (éd.). Milan: Il Polifilo.
- Visconti, Luchino (1941): «Tradizione ed invenzione». In: *Stile italiano nel cinema*. Milan: D. Guarnati; repris dans Brunetta, Gian Piero (1975): *Cinema italiano tra le due guerre*. Milan: Mursia; et partiellement in: *Etudes Cinématographiques*, n° 32-33.

«À BOUT DE SOUFFLE» EN ITALIE LES ENJEUX CULTURELS DU DOUBLAGE ET DU SOUS-TITRAGE

Loredana TROVATO

«À BOUT DE SOUFFLE» EN ITALIE

Dès sa sortie dans les salles françaises, *À BOUT DE SOUFFLE* (1960) de Jean-Luc Godard est accueilli comme «le premier film de révolte du cinéma français, et du cinéma tout court»¹. Sa portée révolutionnaire est immédiatement relevée non seulement en raison de ses innovations formelles, mais aussi de l'usage peu normatif de la langue qui y est pratiqué, alors que le public était accoutumé aux dialogues techniquement parfaits de la tradition hollywoodienne ou du cinéma dit de la «qualité française». Godard, quant à lui, est étiqueté comme un cinéaste qui aurait «réconcilié l'homme avec le temps qui est le sien, avec ce monde que tant de plunitifs constipés prennent pour un monde en crise»².

La version italienne du film, *FINO ALL'ULTIMO RESPIRO*, est réalisée quelques mois après la sortie en France par la Fono Roma³ et distribuée par la société romaine de production Euro International Film. La critique ne chante pas les louanges du film, mais émet plutôt une série de commentaires dépréciatifs en arguant de ses insuffisances sur le plan technique et d'un montage elliptique et décousu. On reproche à Godard d'avoir écrit un script presque incompréhensible sur un sujet banal, ainsi que des dialogues invraisemblables et faussement intellectuels qui rendent le film lent et discontinu⁴. Les

- 1 L'expression est d'Henri Jeanson; elle est citée dans Jean-Michel Frodon (2010): *Le Cinéma français de la Nouvelle vague à nos jours*. Paris: Cahiers du cinéma, p. 47.
- 2 Luc Moullet, cité dans Antoine de Baecque (éd.) (1999): *La Nouvelle Vague*. Paris: Cahiers du cinéma, p. 63.
- 3 Il s'agit de la première société italienne de doublage, fondée à Rome pendant le Fascisme en 1931.
- 4 «FINO ALL'ULTIMO RESPIRO. À BOUT DE SOUFFLE» (juillet 1960), *Segnalazioni cinematografiche*, n° XLVIII/1, année 27, p. 55.

réactions les plus négatives émanent de la critique catholique, qui classe le film dans la catégorie «E», ce qui signifie qu'il doit être interdit à tous les publics car présentant des dialogues souvent vulgaires et brutaux ainsi que certaines situations scabreuses. C'est en particulier sur le registre familier adopté par Michel (Jean-Paul Belmondo) tout au long du film que portent la censure et les critiques formulées à l'égard du film. En effet, ce personnage désinvolte est très à l'aise lorsqu'il enfreint une norme, qu'elle soit morale – il exprime constamment son désir en répétant la phrase «Je voudrais coucher avec toi» – ou linguistique; malgré cette désinvolture, il n'hésite pas à corriger à tout moment le français imparfait de Patricia (Jean Seberg).

La société italienne du début des années 1960 est différente de celle de ses voisins transalpins: si le boom économique dynamise de façon vertigineuse tous les milieux et les secteurs d'activité, l'évolution des mœurs semble être arrêtée par l'action de contrôle d'un État qui, malgré l'expérience traumatisante du fascisme, se montre encore autoritaire et clérical, privilégiant les couches sociales les plus aisées. Le catholicisme – avec ses interdictions, sa morale stricte et ses positions intransigeantes envers les jeunes et la sexualité – domine les moyens de communication de masse et régit la vie socioculturelle du pays. Ce contexte détermine les conditions du transfert culturel qui prévalent lors de la diffusion de *FINO ALL'ULTIMO RESPIRO*, car, comme l'écrit Claudio Vinti, «Godard est l'un des premiers à représenter cinématographiquement une mutation brutale du langage, du rapport au corps et de la morale sexuelle»⁵. Or cette mutation n'est encore que latente dans le cinéma italien et, plus généralement, dans les rapports entre les habitants de la péninsule.

Ce contexte socioculturel détermine la censure de quelques parties du film qui n'ont été réintégrées en version originale sous-titrée qu'en 2005 dans le DVD édité par Raro Video. La suppression de certains passages et les nombreuses atténuations linguistiques de termes et d'expressions liés au champ lexical de la corporéité et de la sexualité contribuent à offrir une version adoucie, en partie dépourvue de la charge provocatrice de l'original, mais en font un objet d'étude fort intéressant d'un point de vue traductologique: on traduit la «*situation-en-culture*»⁶, où le rôle du récepteur est fondamental, car c'est sur ses attentes, sa vision du monde, son contexte de vie et ses connaissances préalables que se fonde l'action du traducteur.

5 Claudio Vinti (2008): «Le dialogue dans le cinéma de Jean-Luc Godard». In: Gisella Maiello (éd.), *Il Dialogo come tecnica linguistica e struttura letteraria. Atti del Convegno internazionale della Società Universitaria per gli Studi di Lingua e Letteratura Francese (SUSLLF)*. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, p. 332.

6 Christiane Nord (2007): *La Traduction: une activité ciblée. Introduction aux approches fonctionnalistes*. Arras: Artois Presses Université, p. 11.

Notre point de départ est l'idée selon laquelle le «cinéma» constitue la forme la plus complète de la traduction. Plus que le théâtre, le cinéma est une «machine cybernétique», une «véritable épaisseur de signes»⁷ qui suscite de nombreuses réflexions relevant non seulement de la traductologie, mais aussi de l'épistémologie, de la pragmatique, de l'analyse du discours et de la sociologie⁸. Un autre élément qui complique l'étude de ce type de traduction réside dans la nature langagière du texte doublé, l'oralité simulée ne pouvant inclure toutes les nuances du parlé spontané et réel⁹. Par exemple, la question de la variation des normes en termes de représentation de l'oralité entre l'Italie et la France est fort intéressante dans le cas du doublage d'un film, car si, en italien, la notion de variation à l'oral est liée au niveau diatopique (dialectes et accents régionaux), elle est en français restreinte aux infractions à la norme grammaticale et à l'emploi d'un lexique argotique et familier non répertorié dans les dictionnaires généraux de la langue. La question du doublage et du sous-titrage d'*À BOUT DE SOUFFLE* peut donc être envisagée sous l'angle du transfert linguistique et culturel; nous nous interrogerons en particulier sur les deux qualités principales de toute traduction qui consistent d'une part à rendre l'original «naturellement en langue d'arrivée», d'autre part à l'intégrer «dans la culture d'arrivée»¹⁰.

NIVEAU LINGUISTIQUE

Dans *FINO ALL'ULTIMO RESPIRO*, la première modification de type linguistique concerne le changement de l'accent anglo-américain de Patricia en un italien teinté d'un «parler typiquement américain (comme si elle mâchait du chewing-gum)»¹¹. La question de l'accent se mêle à celle des registres de langue, car tous deux participent respectivement du contexte sociolinguistique de l'original et de celui de sa version doublée. Si, dans la version originale, Michel tutoie toujours Patricia tandis que celle-ci alterne l'emploi du «tu» et du «vous», ne saisissant pas la différence entre les deux formes (les hésitations de l'Américaine face au tutoiement et au vouvoiement résultent de son extériorité aux superstructures éthiques,

7 Roland Barthes (1964): «Littérature et signification». In: *Essais critiques*. Paris: Seuil, p. 267.

8 Dans *Le Cinéma, ou l'homme imaginaire. Essai d'anthropologie* (1956), Edgar Morin voit le cinéma comme un «esprit total» qui représente et, en même temps, signifie le réel et l'irréel, le vécu et le rêve enchevêtrés dans trois dimensions temporelles (passé-présent-futur).

9 Anna Matamala (2009): «Interjections in Original and Dubbed Sitcoms in Catalan: A Comparison». In: *Meta: Journal des traducteurs / Meta: Translators' Journal*, vol. 54, n° 3, p. 485.

10 Claude Tatilon (1986): *Traduire, pour une pédagogie de la traduction*. Toronto: Gref, p. 156.

11 Catia Nannoni (2012): «Les Détours traductifs d'*À BOUT DE SOUFFLE* de J.-L. Godard entre cinéma et littérature». In: Loredana Trovato (éd.), *Nouvelle Vague, Nouveaux langages. Un approccio interdisciplinare e interculturale*. Perugia: Guerra Edizioni, p. 87.

linguistiques et sociales françaises)¹², les traducteurs ont choisi d'éliminer en italien cette variation en optant uniformément pour le tutoiement. Il s'agit donc du résultat d'un transfert linguistico-culturel, les locuteurs italiens ayant une représentation des registres de politesse moins marquée qu'en français. Ainsi, le choix d'uniformiser le registre de Patricia a conduit les traducteurs à modifier la conversation dans la scène où Michel accompagne Patricia au rendez-vous avec Van Doude après avoir volé une voiture (séquence 6, plans 102 à 151¹³). Elle lui demande pourquoi il est triste et ajoute: «C'est mieux quand je dis vous ou tu?»; Michel répond tout simplement par un «Pareil». Dans la version italienne, cette réplique est totalement modifiée:

PATRICIA: *Perché sei triste?* Non fare quella faccia. Che farai quando mi saluterai? [*Pourquoi tu es triste? Ne fais pas cette tête. Qu'est-ce que tu feras quand tu partiras?*¹⁴]

MICHEL: Non lo so. *Non posso fare a meno di te.* [Je ne sais pas. *Je ne peux pas renoncer à toi.*]

Le 12 juillet 1960, on autorise la sortie du film dans les salles à condition que quelques scènes soient supprimées¹⁵ et que le lexique ou les expressions pouvant aller contre la morale (soit les propos jugés trop explicites et libertins) soient modifiés. On demande alors de faire une série d'interventions sur le doublage destinées à atténuer le sens de quelques dialogues de la version originale¹⁶.

Ainsi, par exemple, dans le plan 27 de la séquence 2, l'exclamation «Elle a de jolies cuisses!» devient par synecdoque «Ha delle belle gambe» [«Elle a de belles jambes»]. Dans la séquence 6 (plans 102 à 151), la censure intervient sur la petite histoire racontée par Van Doude, car là où l'homme dit qu'il aurait dû proposer à une fille de coucher avec lui

12 Ce trait de caractérisation du personnage de Patricia permet à Godard de jouer avec les mots comme il se plaît tant à le faire, renvoyant à la langue elle-même et fragmentant les énoncés. Il fera plus tard ainsi avec les mentions écrites de PIERROT LE FOU ou des HISTOIRE(S) DU CINÉMA, ainsi que l'observe Franck Le Gac dans le présent ouvrage (voir l'illustration 13 de son texte, où le terme «histoire» est fragmenté en «his-toi-toi-toi-re») [note des éditeurs].

13 Nous avons utilisé le découpage proposé par Michel Marie (2006): *Comprendre Godard. Traveling avant sur À BOUT DE SOUFFLE ET LE MÉPRIS*. Paris: A. Colin, p. 63-70.

14 Toutes les traductions de l'italien proposées entre crochets sont de l'auteur.

15 Deux scènes de la séquence de la chambre d'hôtel sont censurées: celle où Michel tape les fesses de Patricia et celle où ils se cachent sous les draps et font l'amour. Plus loin dans le film, on supprime aussi la scène où le jeune mannequin suédois termine une séance de pose photographique en bikini. Ces scènes ont été réintégrées et sous-titrées dans l'édition 2005 du film.

16 Sur la base de la théorie interprétative de la traduction, il s'agit d'une équivalence fondée sur la presque conformité du sens qui n'empêche pourtant pas de réaliser le critère de «conformité au style naturel et spontané de la langue de traduction». Voir Charles Soh Tatcha (2009): «Doublage cinématographique et audiovisuel: équivalence de son, équivalence de sens». In: *Meta: Journal des traducteurs / Meta: Translators' Journal*, vol. 54, n° 3, p. 507.

puisqu'ils sont de «bons amis» depuis deux ans, on trouve en italien le récit d'une proposition de mariage avortée:

Version originale	Version doublée
«Je vais lui dire qu'on devrait coucher ensemble.»	«Le proporrò di diventare mia moglie.» [«Je lui demanderai de devenir ma femme.»]
«Je n'y avais jamais pensé avant.»	«Ero stanco di essere scapolo.» [«J'en avais assez d'être célibataire.»]
«Voilà, on est bons amis. Je trouve qu'on devrait coucher ensemble. Pour voir, comme ça.»	«Ci siamo simpatici. Perché non proviamo a sposarci? Per vedere se va.» [«On s'aime bien. Pourquoi ne pas se marier? Pour voir si ça peut aller.»]
«[...] je lui ai envoyé un pneumatique où je lui disais que j'avais complètement oublié de lui dire qu'on devrait coucher ensemble.»	«[...] le ho inviato un espresso in cui le dicevo che avevo completamente dimenticato che le proponevo di sposarla.» [«[...] je lui ai envoyé un pneumatique où je lui disais que j'avais complètement oublié de lui proposer de l'épouser.»]

On détourne ainsi le sens de l'original: le simple raisonnement logique de Van Doude («on est amis, on se connaît depuis deux ans, je n'y ai jamais pensé mais on devrait coucher ensemble») se mue en italien en un raisonnement de type traditionnel («puisque j'aime bien cette fille et que je ne veux plus être célibataire, je lui proposerai de nous marier»), plus conforme aux superstructures éthiques des Italiens de l'époque.

Entre les deux séquences éliminées de la chambre d'hôtel, Patricia demande à Michel s'il trouve la jeune fille de l'affiche de Renoir plus jolie qu'elle. Comme dans la plupart des séquences de «conversation» entre les deux, il n'y a pas de véritable échange, et les réponses sont souvent déroutantes par rapport aux questions. Aussi, Michel affirme qu'elle a «un drôle de reflet dans les yeux» et que, pour cette raison, il voudrait coucher à nouveau avec elle. Dans le doublage italien (et dans les sous-titres aussi), on trouve: «Mi piaci ancora di più a causa di questo riflesso» [«Je t'aime davantage à cause de ce reflet»]. Cette réplique est évidemment tout à fait différente; comme souvent dans cette version doublée, l'expression du désir sexuel est amoindrie par rapport à la version originale. Lorsque le couple retourne dans la salle de bain, Michel demande à Patricia de se mettre toute nue: profitant du geste de l'acteur

qui fait semblant d'enlever le jersey de la fille jusqu'au-dessus de l'épaule, la version italienne propose «Perché non ti levi questo?» [«Pourquoi tu n'enlèves pas ça?»]. Cet énoncé déplace l'attention sur l'habillement de la femme grâce à la valeur déictique du pronom démonstratif et de l'image: on évite ainsi de traduire une demande dont on juge qu'elle pourrait choquer le public. Quelques plans plus tard, Patricia dit avoir envie d'habiter à Mexico. Michel réplique que les gens y sont menteurs, et compare cette ville à Stockholm, d'où les hommes reviendraient selon lui en disant: «Les Suédoises sont formidables, je m'en suis envoyé trois par jour». Cette affirmation est transformée en «sono pazze per gli uomini» [«elles raffolent des hommes»], où la référence explicite à l'acte sexuel consommé est gommée. Enfin, dans la séquence 14 (plans 434 à 448), Patricia dit à Michel qu'il ne faut pas compter sur elle parce qu'elle a «couché avec beaucoup de garçons». Pour éviter de présenter une femme ne correspondant guère aux canons moraux italiens, la censure intervient en traduisant simplement: «Sono stata con molti ragazzi» [«J'ai été avec beaucoup de garçons»]; cette réplique, encore une fois, n'implique pas nécessairement de rapports sexuels.

On observe constamment dans la version italienne des modifications linguistiques: en particulier, le verbe «coucher» – leitmotiv de Michel – n'est jamais traduit littéralement, mais il est rendu par des périphrases ou des locutions qui en éludent la signification, ou du moins l'affaiblissent. Cette démarche obéit aux principes du cinéma italien de l'époque, où metteurs en scène, dialoguistes et traducteurs cherchent à éviter toute référence explicite à la sexualité pour ne pas s'exposer aux «ciseaux d'Anastasia».

Le tableau suivant présente toutes les occurrences du verbe «coucher avec» ainsi que les solutions correspondantes adoptées par les traducteurs italiens:

Séquence	Version originale	Version doublée en italien
4. «Michel débarque à l'improviste chez une ancienne amie.» ¹⁷ pour lui demander de l'argent. Il veut savoir si elle fait encore du cinéma.	(1) LA FILLE: «Oh, non! Faut coucher avec trop de types.»	«Oh, no! <i>Bisogna andare a letto con troppi.</i> » [«Oh, non! Il faut coucher avec trop de types.»]

17 Marie 2006, p. 65.

Séquence	Version originale	Version doublée en italien
5. Michel retrouve Patricia sur les Champs-Élysées tandis qu'elle est en train de vendre le <i>New York Herald Tribune</i> .	(2) MICHEL: «J'ai couché avec deux filles depuis qu'on s'est vu.»	«Sono stata con due ragazze, da allora.» [«J'ai été avec deux filles depuis que l'on s'est quitté.»]
6. Après avoir dérobé l'argent d'un homme dans les toilettes d'un bar pour offrir le dîner à Patricia, Michel se promène avec elle le long des Champs-Élysées.	(3) MICHEL: «On couche ensemble ce soir?» (4) MICHEL: «On couchera pas ensemble, mais je voudrais rester à côté de toi.»	«Poi <i>stiamo</i> insieme stasera?» [«Puis nous restons ensemble ce soir?»] «Non faremo niente di speciale, ma vorrei restare accanto a te.» [«Nous ne ferons rien de particulier, mais je voudrais rester avec toi.»]
7. En rentrant à son hôtel, Patricia trouve Michel allongé dans son lit. C'est le début de la séquence la plus longue du film (24 minutes), où les deux protagonistes ébauchent une conversation. Toutefois, communiquer relève du défi: leurs propos se caractérisent en effet par l'auto-référentialité et l'unidirectionnalité.	(5) MICHEL: «T'as couché avec lui?» (6) PATRICIA: «Il m'a dit qu'un jour on coucherait ensemble, mais pas aujourd'hui.» (7) MICHEL: «Parce que j'ai envie de recoucher avec toi.» (8) MICHEL: «Pourquoi tu ne veux pas recoucher avec moi?» (9) MICHEL: «Je voudrais recoucher avec toi parce que tu es belle.»	«Hai dormito con lui?» [«Tu as dormi avec lui?»] «Mi ha detto che un giorno <i>dormiremo</i> insieme, ma non oggi.» [«il m'a dit qu'un jour nous dormirions ensemble, mais pas aujourd'hui»] «Perché ho voglia di <i>far di nuovo l'amore</i> con te.» [«Parce que j'ai envie de faire encore l'amour avec toi.»] «Perché non vuoi <i>tor-nare</i> con me?» [«Pourquoi tu ne veux pas revenir auprès de moi?»] «Vorrei <i>dormire di nuovo</i> con te perché sei bella.» [«Je voudrais dormir encore une fois avec toi parce que tu es belle.»]

Séquence	Version originale	Version doublée en italien
	(10) MICHEL: «À New York, tu couchais souvent avec des garçons?» (11) MICHEL: «Non, qui est-ce? Tu as couché avec lui?»	«A New York, <i>andavi spesso coi ragazzi?</i> » [«À New York, tu allais souvent avec des garçons?»] «No, chi è? <i>Sei stata a letto con lui?</i> » [«Non, c'est qui? Tu as couché avec lui?»]
13. Dans le studio de la jeune Suédoise, Michel dit à Patricia qu'elle pourrait «faire de la photo, ça rapporte».	(12) PATRICIA: «Oh non! Il faut <i>coucher</i> avec tout le monde.»	«Oh no! Si deve <i>andare a letto</i> con tutti.» [«Oh no! il faut coucher avec tout le monde.»]
14. Patricia a dénoncé Michel. C'est leur dernière conversation.	(13) MICHEL: «C'est comme les filles qui couchent avec tout le monde et ne veulent pas coucher avec le seul type qui les aime sous prétexte qu'elles ont couché avec tout le monde.»	«È come le ragazze che si <i>concedono</i> a tutti e non vogliono <i>farlo</i> con l'unico uomo che le ama col pretesto che si <i>sono concesse</i> a tutti.» [«C'est comme les filles qui disent oui à tout le monde pour refuser ensuite le seul homme qui les aime sous prétexte qu'elles ont dit oui à tout le monde.»]

Dans l'énoncé (1), le spectateur est face à une jeune fille qui accueille Michel en pyjama, s'habille devant lui et n'a pas honte de parler de sexe avec lui, mais qui refuse de faire sa carrière dans le cinéma parce qu'il faut «coucher avec tout le monde». Patricia soutient la même chose (12) lorsque Michel lui dit qu'elle devrait «faire de la photo», parce qu'elle pourrait gagner beaucoup d'argent. En ce sens, les deux filles expriment leur position face à la corruption du monde du spectacle ou tout simplement leur refus de coucher avec n'importe qui. Enfin (11), lorsque Patricia demande à Michel s'il connaît Faulkner, il répond que non et lui relance la question en lui demandant abruptement si elle a couché avec lui.

Dans l'énoncé (2), on utilise par contre un euphémisme pour éviter de parler de relations sexuelles. En effet, dans la version italienne, Mi-

chel dit qu'il a été avec deux filles, mais cela n'implique pas de rapports intimes. On retrouve le même procédé dans l'énoncé (3). En (5) et en (6), on peut remarquer, en italien, l'emploi du verbe «dormir», qui atténue le sens de «coucher». Ce terme peut être justifié par le fait que Patricia ne rentre que le lendemain à son hôtel. On évite ainsi le renvoi à la sphère sexuelle sans supprimer une relation de causalité. On retrouve ensuite le verbe «dormir» en (9), mais il a une fonction métaphorique et poétique, car il sert à rendre plus lyrique l'énoncé de Michel. L'énoncé suivant est l'un des rares cas d'ennoblissement sémantique: la traduction se focalise sur les sentiments de Michel plutôt que sur son désir sexuel, ce qui confère au personnage créé pour le public italien le statut d'antihéros romantique. Dans (8), on retrouve encore un modèle d'atténuation et de détournement sémantique, voire un contresens puisque Michel et Patricia n'ont pas eu de liaison sentimentale sérieuse. Pareillement, dans l'énoncé (10), la version italienne propose le verbe «aller», dont la valeur sémantique est très ample et ne présuppose pas nécessairement de connotations sexuelles. Enfin, l'aphorisme de Michel prononcé en (13) traduit le verbe français par un mot de l'italien soutenu et, de nos jours, un peu désuet («concedere»), ce qui donne à cette réplique un ton presque solennel, de vérité absolue et dogmatique.

RÉFÉRENTS CULTURELS: LES NOMS PROPRES

Les modifications les plus importantes résultant d'une adaptation à un nouveau contexte culturel concernent, avant tout, le statut de quelques personnages dont l'origine italienne a été transformée, comme Patricia Franchini qui devient Patrizia Franklin et Antonio Berruti qui acquiert une nationalité espagnole, ainsi que l'indique son nouveau nom (Antonio Barriaga)¹⁸. Cette modification crée d'ailleurs une incohérence, car on voit à l'image l'homme porter sous le bras des journaux italiens (*Il Giorno* et *La Gazzetta dello sport*). Nous trouvons ensuite deux modifications concernant des marques de cigarettes. Le premier exemple se trouve dans la séquence 4 (plans 64 à 79), alors que Michel vient d'arriver à Paris. Il cherche à se procurer de l'argent chez une ancienne amie qui fume des «Lucky», cigarettes américaines devenues célèbres à la fin de la Seconde Guerre mondiale car elles étaient associées à l'image des libérateurs qui les distribuaient aux populations. En Italie, on transforme «Lucky» en

18 À la séquence 11 (plans 313 à 371), Patricia rencontre l'inspecteur Vital qui l'interroge à propos de Michel. En se référant à Berruti, elle dit que Michel est à Paris pour rencontrer un «type», «un homme italien» qui lui doit de l'argent. Dans la version doublée, elle affirme par contre que l'ami de Michel «ha un nome spagnolo» [«a un nom espagnol»].

«Muratti», une marque allemande. S'agissait-il d'une forme de publicité? Ou bien d'un escamotage destiné à détourner le spectateur de l'histoire récente, à éviter de rappeler l'époque de Mussolini et du fascisme?

Dans la séquence de la chambre d'hôtel, lorsque Patricia offre des cigarettes à Michel, ce dernier réplique: «Non, merde, pas de Chesterfield». Sa réponse devient en italien «No, al diavolo, niente americane!» [«Non, au diable, pas d'Américaines!»]. Les traducteurs évitent encore une fois de citer des marques américaines, et rendent l'exclamation «Merde» par une interjection neutre, «Al diavolo!». Pourtant, les Chesterfield étaient les cigarettes préférées d'Humphrey Bogart, le «Bogey» que Michel cherche à imiter ...

À côté des références multiples à des voitures (Bugatti, Roll Royce, Simca, Alfa Romeo, Ford, Talbot, Thunderbird, Cadillac) qui, dans le passage à la version italienne, demeurent identiques (comme elles sont reconnaissables à l'écran, on peut difficilement tricher!), on peut remarquer des changements significatifs. Dans la séquence de la chambre d'hôtel, la version italienne modifie ainsi la conversation entre les deux protagonistes:

Version originale

PATRICIA: «Je l'aime bien ton cendrier.»
MICHEL: «Une B.M.6. Mon grand-père avait une Rolls. Formidable comme voiture! On n'a jamais soulevé le capot pendant quinze ans.»

Version italienne

PATRIZIA: «Vedi. Ho ancora il tuo posacenere!» [«Tu vois. J'ai encore ton cendrier!»]
MICHEL: «Viene dalla Svizzera. Mio nonno aveva una Roll Royce.» [«Il vient de Suisse. Mon grand-père avait une Roll Royce.»]

Si, dans la version originale, les deux répliques s'avèrent décalées en raison d'une incompréhension entre les deux personnages (tandis que Patricia parle de l'objet «cendrier» en général, Michel se réfère quant à lui au dessin de la voiture imprimé au centre de l'objet), le texte de Michel est réélabore dans la version italienne, le remplacement de la référence au modèle automobile par l'origine géographique du cendrier permettant de renforcer la cohérence de l'échange.

On peut ensuite remarquer un enrichissement de type culturel dans la séquence 14, où Michel annonce à Patricia que Berruti va lui prêter «sa Simca Sport, moteur Amedeo Gordini». Dans le doublage, on omet le prénom du célèbre constructeur de voitures de course pour ajouter son surnom, «lo stregone» («le sorcier»), comme une sorte d'hommage au personnage par un amateur indiscutable de moteurs tel que Michel.

Dans la séquence 8, Michel propose à Patricia d'acheter une robe à porter lors de la conférence de presse de l'écrivain Parvulesco. À la question de la jeune femme qui demande s'il pense se rendre chez Dior, Michel répond: «Jamais de la vie. On a des robes dix fois plus jolies dans les Prisunic. Non, chez Dior, il ne faut pas acheter de robes, il faut téléphoner.» Cette chaîne de magasins français de luxe (aujourd'hui disparue) n'apparaît pas dans la version italienne, où on ne trouve que le terme «Grandi magazzini», la plupart des Italiens n'étant pas censés connaître les «Prisunic», alors qu'ils connaissaient bien les «Grandi magazzini» qui venaient de naître dans les grandes villes à la suite du renouveau économique. Un autre exemple similaire d'effacement de type culturel est l'élimination, en phase de doublage, de la référence à un ancien grand magasin de nouveautés fermé au cours des années 1960, «À Réaumur» (séquence 10, plans 297 à 312). Michel téléphone du garage du receleur pour demander où il peut trouver Antonio. La voix au téléphone parle de deux endroits, «Réaumur» et «l'Escale», ce dernier seulement se trouvant dans la version doublée avant que Michel ne réplique: «4 heures à l'Escale». Les traducteurs italiens ont certainement jugé inutile de maintenir la référence à une réalité socioculturelle inexistante dans la Péninsule.

Enfin, on trouve un exemple d'omission d'un énoncé entier dans la séquence 11 (plans 313 à 371) lorsque Michel, en taxi avec Patricia, invective le chauffeur parce qu'il conduit trop lentement. Après toute une série d'insultes et d'exhortations, il dit: «Tenez, regardez, vous vous faites dépasser par un Manurhin». Il s'agit du scooter produit à partir de la deuxième moitié des années 1950 par la Manufacture de Machines du Haut-Rhin, renommée pour ses productions d'armes, munitions, machines-outils et appareils de contrôle. La version italienne efface complètement ce passage soit parce que, ne possédant pas de transcription des dialogues, les traducteurs n'avaient pas compris cette référence, soit parce qu'elle était trop difficile à saisir pour le public, habitué à la «Vespa» ou à la «Lambretta».

FINO ALL'ULTIMO RESPIRO...

Les opérations d'adaptation, d'encodage et, en général, de traduction transforment À BOUT DE SOUFFLE en FINO ALL'ULTIMO RESPIRO, un produit commercial quelque peu différent de la version originale dans la mesure où on l'a conformé à la mentalité de la société italienne de l'époque. À partir des exemples cités, on comprend bien que la traduction (et la traduction audiovisuelle en particulier) ne peut pas être envisagée en tant que «transfert direct entre deux langues», car, comme toute traduc-

tion, elle implique nécessairement des facteurs culturels qui expliquent «la spécificité des situations communicationnelles et le lien entre les éléments situationnels verbalisés et non verbalisés»¹⁹. Le transfert ne se limite donc pas au niveau linguistique, mais il prend en compte des facettes culturelles multiples. Il s'agit en premier lieu de traduire la paraculture, c'est-à-dire l'ensemble des règles et des conventions d'une société, puis l'idioculture, c'est-à-dire la culture des personnages et, dans ce cas particulier, de Michel (dans un contexte qui est assez différent en Italie de ce qu'il est en France dans les années 1960). Le résultat des opérations de traduction est une négociation entre «la langue de départ, le sens du film, les exigences de la langue d'arrivée et le contexte d'énonciation et d'utilisation du texte final»²⁰. On cherche dans FINO ALL'ULTIMO RESPIRO à adapter les personnages et les conversations aux conventions et aux normes italiennes, tout en maintenant une sorte de cohérence intertextuelle entre les deux versions. Cette dernière est donnée par la règle du *skopos*, qui admet le changement sur la base de la fonction à atteindre dans la langue-culture d'arrivée: de cette manière, l'adéquation et la conformité du film sont jugées à partir de la finalité, ce qui nous permet de justifier des modifications, telles celles concernant le verbe «coucher» examinée ici, comme un compromis nécessaire à la sortie du film en Italie.

Bibliographie

- «FINO ALL'ULTIMO RESPIRO. À BOUT DE SOUFFLE» (juillet 1960), *Segnalazioni cinematografiche*, n° XLVIII/1, année 27.
- Anaclerio, Gabriele (2008): *L'Immagine evocate: narrazioni della voce nel cinema francese: Truffaut, Guitry, Rohmer, Allio, Cocteau, Resnais, Godard, Perec-Queysanne*. Torino: Kaplan.
- Armes, Roy (1994): *Action and Image: Dramatic Structure in Cinema*. Manchester/New York: Manchester University Press.
- Barthes, Roland (1964): «Littérature et signification». In: *Essais critiques*. Paris: Seuil, p. 267-285.
- Beylot, Pierre (2005): *Le Récit audiovisuel*. Paris: Armant Colin.
- Casetti, Francesco (2002): *Communicative Negotiation in Cinema and Television*. Milano: V&P.
- Chion, Michel (1984): *La Voix au cinéma*. Paris: Editions de l'Etoile.
- Chion, Michel (2008): *Le Complexe de Cyrano. La langue parlée dans les films français*. Paris: Éditions Cahiers du cinéma.
- De Baecque, Antoine (éd.) (1999): *La Nouvelle Vague*. Paris: Cahiers du cinéma.
- Douin, Jean-Luc (2010): *Jean-Luc Godard: dictionnaire des passions*. Paris: Stock.

19 Nord 2007, p. 23.

20 Soh Tatcha 2009, p. 504.

- Dumoulin, Pauline (1978): «Doublage: bons et mauvais coups». In: *Le Film français*, n° 2679, p. 27-33.
- Morin, Edgar (1956): *Le Cinéma, ou l'homme imaginaire. Essai d'anthropologie*. Paris: Minuit.
- Filipec, Josef (1973): *Equivalence in Translation*. Bratislava: Ed-Slovo a Slovnick.
- Fleischer, Alain (2005): *L'Accent. Une langue fantôme*. Paris: Seuil.
- Fodor, Istvan (1976): *Film Dubbing: Phonetic, Semiotic, Esthetic and Psychological Aspects*. Hambourg: Helmut Buske Verlag.
- Frodon, Jean-Michel (2010): *Le Cinéma français de la Nouvelle vague à nos jours*. Paris: Cahiers du cinéma.
- Gambier, Yves (2004): «La traduction audiovisuelle: un genre en expansion». In: *Meta: Journal des traducteurs / Meta: Translators' Journal*, vol. 49, n° 1, p. 1-11.
- Gambier, Yves (éd.) (1995): «Communication audiovisuelle et transferts linguistiques. Audiovisual Communication and Language Transfer (Actes du forum international de Strasbourg; 22-24 juin 1995)». In: *Translatio*, n° 14, p. 3-4.
- Lacasse, Germain, Bouchard, Vincent et Scheppeler, Gwenn (éd.) (2011): *Pratiques orales du cinéma*. Paris: L'Harmattan.
- Maccabe, Colin M. J. (1999): *The Eloquence of the Vulgar: Language, Cinema and the Politics of Culture*. London: BFI Publishing.
- Maillot, Pierre (1996): *L'Écriture cinématographique*. Paris: Armant Colin.
- Marie, Michel (2006): *Comprendre Godard. Travelling avant sur À BOUT DE SOUFFLE et LE MÉPRIS*. Paris: Armant Colin.
- Matamala, Anna (2009): «Interjections in Original and Dubbed Sitcoms in Catalan: A Comparison». In: *Meta: Journal des traducteurs / Meta: Translators' Journal*, vol. 54, n° 3, p. 485-502.
- Morrey, Douglas (2005): *Jean-Luc Godard*. Manchester: Manchester UP.
- Nannoni, Catia (2012): «Les Détours traductifs d'À BOUT DE SOUFFLE de J.-L. Godard entre cinéma et littérature». In: Loredana Trovato (éd.), *Nouvelle Vague, Nouveaux langages. Un approccio interdisciplinare e interculturale. Nouvelle vague, nouveaux langages. Un approccio interdisciplinare e interculturale*. Perugia: Guerra Edizioni.
- Nord, Christiane (2007): *La Traduction: une activité ciblée. Introduction aux approches fonctionnalistes*, traduit de l'anglais par B. Adab. Arras: Artois Presses Université.
- Nowell, Smith Geoffrey (2008): *Making Waves. New Cinemas of the 1960s*. New York: Continuum.
- Poyatos, Fernando (1993): *Paralanguage. A Linguistic and Interdisciplinary Approach to Interactive Speech and Sound*. Amsterdam: John Benjamins.
- Pym, Anthony (1992): *Translation and Text Transfer*. New York: Peter Lang.
- Ramière, Nathalie (2004): «Comment le sous-titrage et le doublage peuvent modifier la perception d'un film. Analyse contrastive des versions sous-titrée et doublée en français du film d'Elia Kazan, A STREETCAR NAMED DESIRE». In: *Meta: Journal des traducteurs / Meta: Translators' Journal*, vol. 49, n° 1, p. 102-114.
- Rossi, Fabio (2006): *Il Linguaggio cinematografico*. Roma: Aracne.
- Soh Tatcha, Charles (2009): «Doublage cinématographique et audiovisuel: équivalence de son, équivalence de sens». In: *Meta: Journal des traducteurs / Meta: Translators' Journal*, vol. 54, n° 3, p. 503-519.
- Tatilon, Claude (1986): *Traduire, pour une pédagogie de la traduction*. Toronto: Gref.
- Vinti, Claudio (2008): «Le Dialogue dans le cinéma de Jean-Luc Godard». In: Gisella Maitello (éd.), *Il Dialogo come tecnica linguistica e struttura letteraria. Atti del Convegno internazionale della Società Universitaria per gli Studi di Lingua e Letteratura Francese (SUSLLF)*. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, p. 321-340.