

Le doublage, à la frontière entre traduction et adaptation ?

Frédérique Brisset
Université de Lille III, France

Doubler un film, c'est évidemment traduire le cinéma, et le traduire sous une forme radicale, puisque, au contraire du sous-titrage, le procédé demeure invisible pour le public ; traducteurs furtivement voire non crédités au générique, acteurs affublés de la voix d'un tiers, qui semblent s'exprimer dans la langue d'arrivée, voilà qui pousse Justamand à qualifier le procédé d'« art de l'illusion ». Mais que traduit-on quand on traduit le cinéma ? Texte, scénario, dialogues, texte dramatique à l'instar du théâtre avec lequel « on a affaire à une sorte d'art total, ou d'art en chemin vers la totalité » (Molinié 23), qui brouille les frontières, puisqu'il inclut opéra et cinéma ?

L'acte langagier représenté à l'écran induit un second questionnement : à qui s'adresse-t-il réellement ? Les paroles des acteurs assument une fonction illocutoire et perlocutoire en tant qu'actes de langage des personnages, mais permettent aussi, et peut-être d'abord, à leur auteur de cibler le spectateur, destinataire final, dans cet effet de « double énonciation » (Ducrot & Schaeffer 747) que Lambrechts nomme « truchement, c'est-à-dire le fait que le texte que l'on va livrer ne sera pas reçu directement par le spectateur, mais qu'il passera par des comédiens » (ATLAS 113). Lorsque le spectateur n'est plus le récepteur initial de l'auteur, mais un autre, étranger allophone, de quels moyens le traducteur audiovisuel dispose-t-il pour effacer la frontière et rendre les effets conçus pour le public originel ? Peut-on cependant qualifier encore la traduction audiovisuelle (TAV) de traduction quand les professionnels se dénomment « adaptateurs », et où situer alors une frontière entre traduction et adaptation ? Cet article va donc s'attacher à questionner la binarité qui structure la réflexion sur la traduction dans l'espace interculturel, en s'appuyant sur l'étude d'une *praxis*, le doublage, représentative de la tension entre traduction et adaptation inhérente à l'acte traductif *per se*.

Nous verrons tout d'abord comment le « texte » filmique, du fait de ses spécificités, efface la frontière communément instaurée entre écrit et oral. Une seconde partie se consacrera au positionnement de la TAV et plus précisément du doublage, entre adaptation et traduction, hypothétique pour le moins. Une dernière section permettra de mettre en évidence comment le doublage s'avère finalement territoire de médiation, plus que de démarcation, dans une conception dynamique de l'adaptation.

1. La frontière écrit/oral

L'opus cinématographique est un texte au statut ambigu qui pose « le problème [...] du rapport entre l'écrit et le parlé, et entre le parlé 'de rue' ou 'de réalité' et le parlé construit pour l'œuvre représentée » (Molinié 24) et renvoie, de fait, à la thématique de la frontière, de par la binarité des pôles évoqués ci-dessus. La frontière se définit en effet, selon *Le Robert*, comme « limite d'un territoire qui en détermine l'étendue, » ici celui de la rue opposé au territoire circonscrit par la fiction. Le spectateur se trouve dès lors confronté à une « oralité de performance [qui]

présuppose évidemment un texte écrit » (Ducrot & Schaeffer 618) et dont Cl. et J. Demanueli (124) ciblent la « nature ‘duelle’ du texte, lequel est d’abord écrit pour être parlé ». Mais cette parole ne saurait se confondre avec l’interlocution dialoguée simili spontanée que le cinéma de fiction (re)présente au spectateur. « L’espace littéraire dans lequel [le texte] s’inscrit reste un artefact par excellence », il résulte d’une hybridation qui mêle « littérarité et oralité » (125) et marque le travail du traducteur, hybridation déterminante pour la vraisemblance de la fiction mise en scène, et, en premier lieu, la caractérisation des personnages.

1.1. Texte et oralité

En mettant à mal la dichotomie entre oral et écrit, le texte destiné à l’audiovisuel présente des caractéristiques complexes, et, en conséquence, des contraintes de traduction particulières. La recherche sur la TAV est en plein développement et, sans l’ériger en discipline autonome, la communauté des traducteurs y reconnaît un champ spécifique.

Dans l’opération de doublage, le scénario traduit est soumis à une adaptation, qui permet d’en modifier le texte pour synchroniser la nouvelle bande-son avec l’image. Ce qu’entend le spectateur à la projection du film en version doublée (VD) est une version retravaillée du scénario traduit, qui, même si elle présente de nombreux points communs avec celui-ci, en diverge nettement sur d’autres. Indépendamment de contraintes matérielles et techniques patentes, c’est donc bien le traitement du discours filmique lors de l’opération de transfert de la version originale (VO) à la VD qui pose question.

Cette tension se résume, par exemple, à travers ce point de vue paradoxal rapporté à la sortie de *Annie Hall* (Woody Allen, 1977) en France : « Naturellement ce n’est pas à voir en version française, on perd 50% du film et on ne profite pas du reste. Les sous-titres de la version originale sont vraiment approximatifs » (Devarrieux, citée in Allen 52). Faut-il y voir une posture intellectuelle qui fait qu’à l’écran, comme « dans tous les domaines de l’écrit, l’intraduisibilité est tendanciellement vécue comme une valeur » (Berman, *La traduction* 42) ? À l’inverse, Diot écrit plus tard : « Allen’s humor, largely derived from parody and Jewish humor has been successfully translated into French » (84) et Sparer remarque : « S’interrogeant sur la raison pour laquelle ses films ont plus de succès en Europe qu’aux États-Unis, son propre pays, le cinéaste Woody Allen formulait l’hypothèse toute personnelle selon laquelle ses films avaient certainement gagné quelque chose lors de la traduction » (274).

Entre ces extrêmes, traduction synonyme d’entropie et adaptation supérieure à l’original, se retrouvent les questions génériques évoquées précédemment : le succès de la parole d’Allen sur les écrans français tient en partie à ce qu’elle est manifestation d’un monde, selon l’acception de Berman (*La traduction* 76), monde américain, juif américain, new-yorkais, dont l’altérité doit être préservée pour le spectateur français tout en le lui rendant compréhensible et accessible, par-delà les écarts des langues-cultures source et cible, car « en traduction davantage qu’ailleurs, *il n’y a de sens qu’en contexte et en situation* » (Demanueli 43, souligné par les auteurs).

Traduire pour le doublage implique cependant de prendre également en compte les particularités de l’oralité de ce discours filmique, où « tout doit pouvoir être saisi dans un acte de réception unique qui possède un mouvement irréversible » (Ducrot & Schaeffer 618) ; on soulève ici le problème des effets de ce discours et de l’importance accordée par le traducteur au

destinataire final, donc à la phase de réception de l'œuvre ; entre tentation ethnocentrique et respect de l'original, la rhétorique dialogique impose aux traducteurs-adaptateurs un exercice subtil afin de livrer une VD pertinente au public. Elle interroge quant à la place du récepteur dans le transfert interlinguistique, la représentation de l'auteur par le doubleur¹ et l'image que ce dernier a pu anticiper du Spectateur Modèle francophone dans sa construction d'un public cible virtuel.

Le statut du texte cinématographique est de la sorte susceptible d'être remis en cause par le doubleur ou à l'inverse préservé en fonction de stratégies, conscientes ou non, liées parfois à l'impact de précédentes réalisations du même cinéaste : on est là à la frontière entre traduction et adaptation, voire même re-présentation de l'original. Car toute traduction, même si elle subit inévitablement les contraintes du fonctionnement de systèmes linguistiques différents dans les textes source et cible, demeure la transcription de choix et habitus humains, individuels, conditionnés aussi par l'espace et l'époque de la société d'accueil. La prochaine section va permettre d'étudier comment le mode traductif du doublage s'inscrit dans cette problématique.

1.2. Définir le doublage

Le mot doublage est dérivé du verbe « doubler » glosé par *Littre* en sa première entrée en : « ajouter une chose à une autre de *même valeur* » (c'est moi qui souligne) puis, en terme de théâtre (entrée cinq) : « remplir un rôle en l'absence du chef d'emploi » et par extension, dans son emploi figuré : « servir en second ». Doubler implique donc dans le même temps d'augmenter et remplacer l'original par un équivalent second, mais de valeur égale.

Le doublage cinématographique aurait alors pour fonction d'enrichir et combler un vide, la disparition de la VO, comme l'illustrent les témoignages qui suivent :

Jacqueline Cohen, traductrice-adaptatrice : « Dans le doublage, il s'agit plutôt d'écrire synchrone sur la bouche des acteurs sans trahir la pensée de l'auteur et en respectant une foule d'impératifs » (Boncenne 98).

Jean-François Cornu, traducteur audiovisuel : « Un film de fiction est un ensemble d'illusions visuelles et sonores auquel le spectateur consent à croire. Le doublage est la création d'une illusion de plus, qui, lorsqu'elle fonctionne, va dans le sens du film et incite le spectateur à accepter l'association hybride d'une voix et d'un corps » (331).

Martine Danan, universitaire : « Dubbing is an attempt to hide the foreign nature of a film by creating the illusion that actors are speaking the viewers' language. Dubbed movies become, in a way, local productions » (612).

Marcel Martin, historien du cinéma : « Le doublage permet, en principe, une exacte traduction du dialogue original : en pratique, il s'agit plutôt d'une "adaptation" » (98-99).

Georges Mounin, linguiste : « Le doublage est un travail de dialoguiste, une opération spécifiquement cinématographique, qui déborde la linguistique, puisque le choix des équivalents se trouve tyrannisé par l'obligation de respecter les mouvements des lèvres

¹ « Doubleur » désigne ici le responsable final du doublage, directeur artistique ou société de post-synchronisation.

des acteurs, leur débit, leurs gestes, la musique, la situation définie par l'image visuelle, et même les réactions sociologiques propres à l'audition en groupe » (14).

Dans toutes ces citations, et ce malgré les qualifications variées de leurs auteurs, le sens étymologique s'est dilué, avec l'émergence de connotations péjoratives telles que trahison, illusion, dissimulation, inexactitude, tyrannie. Il est d'ailleurs significatif que *Le Robert*, à son entrée « doublage » ne propose qu'un seul emploi, « un mauvais doublage », et cite en exemple Gide : « Vous avez constaté que le *doublage* détériore un film, que vous aviez raison de trouver des plus remarquables dans sa version originale » (1192, souligné par l'auteur). Ce préjugé, fort répandu, et donc générique, conduit son auteur à refuser *a priori* cette *praxis*, alors même qu'en tant qu'écrivain il accepte le principe de la traduction de ses livres en d'autres langues et leur diffusion dans d'autres cultures. En se refusant à considérer la qualité variable des doublages, variable au même titre que pour toute autre traduction car ce mode de TAV est lié à des traditions nationales, mais repose aussi sur des traducteurs-dialoguistes et studios de doublages aux compétences diverses, il présuppose en outre un spectateur compétent pour juger de cette qualité à l'aune de l'original. Le public a pourtant rarement l'opportunité de procéder à une telle étude comparative, dont, en outre, les critères d'évaluation ne sont pas définis scientifiquement.

Voilà qui n'est pas sans évoquer la fameuse « objection préjudicielle » (Ladmiral, *Traduire* 85) opposée à la traduction littéraire, fondée sur le postulat d'une version traduite dévalorisée. « Le texte traduit paraît affecté d'une tare originale, sa *secondarité* », rappelle Berman quant à « cette très ancienne accusation, n'être *pas* l'original, et être *moins* que l'original » (*Pour une critique* 42, souligné par l'auteur). En TAV aussi se dessine une frontière symbolique, ligne de fracture élitiste entre les partisans de la VO sous-titrée, où la traduction préserve l'original, et le public, majoritaire en France tout comme en Espagne, Italie et Allemagne, de la VD.

1.3. Texte et cinéma

Dans la VD, l'image initiale est conservée et la version traduite se conjugue à la version internationale de la bande son, seconde et double en même temps, en un palimpseste qui remet en question le statut du texte. Le texte source est identifiable, en tant que transcription des dialogues de la bande son d'origine, mais son interaction avec les autres codes sémiotiques du film (visuel, iconique, musical...) conduit à la création d'un véritable « texte filmique ». Le texte cible s'avère encore plus difficile à circonscrire, d'autant que le doublage est œuvre collective, où traducteur, directeur de doublage et comédiens interviennent en chaîne et sont aptes à modifier la version traduite jusqu'à l'enregistrement définitif.

Ce texte cible sera reçu par son destinataire ultime au sein d'un cadre contraignant : le texte, au cinéma, n'est qu'un des vecteurs du sens parmi d'autres et sa relation à l'image en fait un discours éminemment marqué par un contexte visuel et donc culturel. Selon Yvane (134, 138), l'unité image/son porteuse de sens est telle que tout transfert aura pour conséquence de la briser. L'imaginaire du récepteur est sollicité par des codes sémiotiques autres que verbal, au contraire de la littérature, ainsi qu'en témoigne Eco (160) : « Thus the director has made the choice for me, and as a spectator I am less free than as a reader ». Et ce texte perd son statut prépondérant de par le « primat de l'image du point de vue du canal sémiologique » (Molinié 24).

Le transfert de sens ne peut en tout état de cause se limiter au seul transfert linguistique : « interplay with the non-verbal elements will influence the viewers' disambiguation or re-ambiguation of the verbal message » (Gottlieb 218). Le doublage procède en effet d'un paradoxe : « Croire que la traduction donne naissance à un double c'est se situer dans le mirage de la langue. Non dans le discours » (Cordonnier, *Traduction et culture* 163). Or le texte filmique relève pleinement du discours, dans son acception de langue en situation, de parole au sens saussurien, qu'elle soit dialogique ou monologique.

L'environnement qui s'impose à l'image est aussi omniprésent dans le langage des personnages : « la langue fait partie de la *norme* comme ensemble de connaissances pratiques et théoriques dont dépend l'intégration à une communauté » (Baylon 32, souligné par l'auteur). Le but de tout cinéaste étant d'intégrer le spectateur à sa communauté fictionnelle, en créant, par connivence, des processus d'identification et d'adhésion du public, quelles stratégies va retenir le traducteur face aux termes issus de la VO, peu familiers, voire incongrus sinon inconnus, pour le public de la VD ? L'adaptateur se trouve tiraillé entre deux extrêmes : préserver la couleur locale, pour respecter la cohérence image-son car « la langue parlée dans un film doit correspondre au contexte géographique et culturel où se situe l'action » (Martin 100) ou au contraire acclimater ces références pour les rendre accessibles au public cible, en franchissant délibérément la double frontière de la langue-culture, concept dont l'intitulé inauguré par Meschonnic (12) révèle par sa morphologie de mot-valise son sémantisme à la fois fragmenté et unificateur.

Cette seconde option se révèle d'autant plus séduisante que le doublage est le mode de TAV qui occulte complètement le dialogue originel à l'écran, à l'inverse du sous-titrage. Lambert et Delabastita pointent même là une « stratégie de traduction camouflée [où] le discours 'original' et le discours traduit tendent à se confondre » (48). Ce débat n'est pas récent ni spécifique au champ audiovisuel et divise la communauté des traducteurs depuis fort longtemps. Il trace nombre de frontières, entre lettre et esprit, source et cible, ethnocentrisme et respect de l'Autre, « ethnocentrisme négatif, procédant à l'effacement de l'Autre » et « ethnocentrisme positif réalisant la 'montre' de l'Autre » (Cordonnier, « Aspects culturels » 38, souligné par l'auteur), démarcations qui courent le risque de se transformer en remparts infranchissables. On peut d'ailleurs concevoir des analogies entre traduction et commerce, traduction et politique, voire guerre et traduction, à l'instar de Balibar (« Politique et traduction » 6), en tant que concepts impliquant tous un passage de frontière. Ces métaphores rappellent qu'en traduction aussi, l'Autre peut être exploité, subverti, voire anéanti. Est-ce le cas en TAV ? Telle est la question à laquelle se consacre la partie ci-après.

2. L'adaptation, ethnocentrique par nature ?

Le vocable « ethnocentrisme », hérité de l'ethnologie, renvoie au processus qui consiste à « mettre sa propre culture au centre de son explication ou de sa description d'une société » (Baylon 47). La langue est le vecteur principal de cette tendance et Ricœur fait ainsi le lien entre ethnocentrisme linguistique et propension à l'hégémonie culturelle (10). En traductologie, l'un des théoriciens majeurs sur la question est Berman ; sa définition en est fort proche de celle de Baylon : « Ethnocentrique signifiera ici : qui ramène tout à sa propre culture, à ses normes et valeurs et considère ce qui est situé en dehors de celle-ci — l'Étranger — comme négatif ou tout juste bon

à être annexé, adapté » (*La traduction* 29) ; tout en évoquant métaphoriquement une frontière ligne de démarcation et de transgression, il introduit *ipso facto* le concept d'adaptation.

2.1. Adapter pour doubler

« Adaptation » est le terme prépondérant en TAV. De même qu'Yvane (136), Justamand la circonscrit à l'une des étapes du doublage, celle où l'on va « modifier et synchroniser la traduction française brute ». Cette différence entre traduction et adaptation est toutefois connotée péjorativement par les praticiens eux-mêmes, comme Cohen : « il y a adaptation et c'est forcément un peu moins bien » (ATLAS 115). En effet, puisque le sens au cinéma se fonde sur le « rapport simultané de l'image et du son [...] toute intervention sur l'un des termes contribue à l'altération du sens » (Yvane 138). La TAV pour le doublage serait ainsi de prime abord, comme toute autre forme de traduction mais peut-être plus encore, « une activité humaine considérée à la fois comme indispensable et 'fautive' » (Berman, *La traduction* 46).

Lambert et Delabastita renvoient cependant la responsabilité de cette dépréciation aux traductologues mêmes, « trop rarement disposés à considérer le sous-titrage ou le doublage [...] comme de véritables faits traductionnels » (35). Cette définition normative de la traduction les conduit à identifier dans le transfert audiovisuel « des *adaptations* plutôt que des *traductions* en raison des contraintes sous lesquelles ces opérations sont souvent effectuées » (souligné par les auteurs), telles que la correspondance entre image et son, et, par conséquent, à les écarter de leur champ.

Paquin insiste, lui, sur le nécessaire synchronisme, phonétique, mais aussi sémantique et dramatique (lié au rapport avec l'image et l'action) et conclut radicalement : « Translation for dubbing really requires adaptation. It's not just a question of translating dialogues, they have to be rewritten ». L'obligation d'adaptation serait donc imputable non pas tant à la technique audiovisuelle qu'à la nature du texte, et Cohen témoigne : « il y a des dialogues qu'il faut adapter, des références explicites pour les Américains et obscures pour le public français, des lieux, des personnages, des événements que j'essaie de contourner » (cité in Boncenne 69). La métaphore du contournement n'est ici pas anodine et la frontière culturelle est considérée dès lors comme un obstacle. On note également des habitus langagiers marqués territorialement : « in Woody Allen's *Deconstructing Harry* there is a female character who repeats *fucking* every minute; well, a German lady would never do so, at least not with the same nonchalant frequency » (Eco 39). De tels exemples instituent la TAV comme révélatrice d'une altérité conditionnée principalement par un ancrage géographique.

La charge culturelle de l'énoncé source est, d'après Yvane (142), le paramètre essentiel expliquant les résultats variables du doublage. Le facteur socioculturel était déjà invoqué par Vinay et Darbelnet dans un chapitre de leur *Stylistique comparée*, « L'adaptation et les faits de métalinguistique » (158). Il renvoie, *de facto*, à la problématique générale de l'activité traductive, une constante, selon Berman, de la tradition occidentale : « *culturellement* parlant, elle est *ethnocentrique* » (*La traduction* 26, souligné par l'auteur) et donc nécessairement hypertextuelle, en ce qu'elle renvoie à un texte antérieur transformé. Parmi les modes d'hypertextualité, il intègre transformation et adaptation (37). Ces concepts demandent donc à être précisés, et c'est l'objet de la section suivante.

2.2. L'adaptation, par-delà les frontières conceptuelles

Le vocable « adaptation » demeure problématique, à tout le moins, car peu d'auteurs s'accordent sur son sens. Gouanvic se demande si l'adaptation se conforme aux mêmes règles éthiques que la traduction (151) ; mais Vinay et Darbelnet la limitent à un simple procédé de traduction, « cas particulier de l'équivalence, *une équivalence de situations* » (53, souligné par les auteurs). Bastin la comprend comme plus extensive et distingue entre adaptation ponctuelle, telle que définie par Vinay et Darbelnet, et adaptation globale, « processus d'expression d'un sens visant à rétablir un équilibre communicationnel rompu par la traduction » (477). Il justifie le lien entre traduction et adaptation par leur nature *interprétative* (477, souligné par l'auteur).

Plus récemment, Szlamowicz considère que, « la transmission que constitue l'acte de traduire n'est plus un simple analogue du texte de départ, il en est aussi nécessairement une forme d'adaptation » ; il invoque d'ailleurs « un postulat de transposabilité » (10). D'autres chercheurs relativisent le concept même, comme Raguét : « il n'existe pas de point où s'arrête la traduction et où commence l'adaptation, » (9) suivie en cela par Ladmiral : il voit un *continuum* entre les deux notions, qui, écrit-il, « renvoie au vieux problème philosophique de la limite », convoquant donc la frontière *in absentia* (« Lever de rideau théorique » 170).

Gambier aussi relève cette ambivalence, mais présente trois définitions de l'adaptation :

- « ajouter et/ou retrancher pour que le texte d'arrivée ait le 'même effet' que le texte de départ, l'accent étant mis sur les récepteurs, »
- « faire œuvre originale, à partir d'une autre composée dans le même système de signes ou pas, »
- « transformer un texte en vue d'un certain lectorat, pour des raisons et selon des critères socio-économiques déclarés ou pas » (« Adaptation » 422).

La TAV peut sans nul doute répondre à la dernière définition, mais la première la résume en priorité et Gambier met l'accent sur sa visée cibliste : « elle fait comme si elle était l'original, déliée de son contexte de départ » (422). On ne saurait oublier en effet que ce mode est né de la volonté des *majors* hollywoodiennes de franchir les frontières nationales pour investir les marchés européens (Mingant 84). La TAV relèverait donc du champ « des énoncés pragmatiques 'non littéraires', [...] dans une logique du signifié, où l'essentiel est de transmettre le sens » (Oustinoff 122), et cette visée la conditionne, selon un processus développé ci-dessous.

2.3. Adapter pour communiquer

Le dilemme auquel fait face l'adaptateur de doublage apparaît d'emblée : la visée pragmatique et communicationnelle, ciblée sur les destinataires et la langue d'arrivée², aura des applications directes dans le doublage. Car elle est à la base de tout acte de communication : « Ceux qui communiquent ont justement ceci en commun, une certaine référence de situation, à défaut de quoi la communication comme telle ne s'opère pas, le 'sens' étant intelligible, mais la 'référence' demeurant inconnue » (Benveniste 130). Cette donnée fait que le doublage entraîne de quasi systématismes comme la modification d'anthroponymes ou de toponymes réputés méconnus du spectateur-type.

² Cf. Berman : « Il y a un *déséquilibre* inhérent à la communication, qui fait qu'elle est régie *a priori* par le récepteur, ou l'image qu'on s'en fait » (*La traduction* 71, souligné par l'auteur).

C'est donc en fonction du public cible que s'opèrent de semblables choix, basés sur une présupposition péjorative du niveau de compétence du spectateur allophone. Ce dernier est en cause ici en tant qu'instance homologue de « l'architecteur » identifié par Richard (158) en littérature, qui le positionne sur une échelle « entre l'omniscience et l'ignorance infinie » dont le doubleur devra limiter l'amplitude. La VD s'adresse *a priori* à un public réputé plus hermétique à la langue-culture originelle que celui de la VO sous-titrée. Les modifications induites par le transfert interlinguistique ne sont dès lors jamais anodines et la prééminence donnée par le doublage à la désambiguïsation de l'intrigue s'impose de façon récurrente au détriment d'éléments plus subtils du dialogue relatifs à la psychologie des personnages (Ramière 112).

Le public étranger doit en effet disposer de clés pour « lire » ces figures emblématiques. Leur impact sera inégal, puisque la portée connotative du lexique est perçue diversement selon les locuteurs. On revient donc à nouveau au concept d'adaptation, adaptation du texte et dans le même temps adaptation au récepteur, et à l'interrogation sur la compétence du spectateur quant au traitement du texte filmique reçu (Gottlieb 218). La question, même si elle relève en premier lieu du champ littéraire, se pose aussi à l'adaptateur car elle intervient de manière plus insistante encore en TAV, où la traduction passe par plusieurs étapes et donc des acteurs (au sens large) successifs, dont les derniers restent anonymes, tous à même d'appréhender différemment les capacités du public prospectif. En effet, langue et culture sont indissociables et dans le cas du cinéma, partie prenante de l'industrie de la culture, leur hybridation est d'autant plus forte que le film s'avère, au-delà de toute autre forme artistique, création d'un monde qui transcende le réel. Il « transporte » le spectateur, phénomène auquel va s'attacher notre dernière partie.

3. Une frontière mouvante

La fonction du discours et les conditions de sa réception, oralisée donc fugace, sont ici essentielles. Notre interrogation initiale quant à la nature même du processus engagé par le doublage lors du transfert interlinguistique et interculturel trouve un début de réponse dans le passage obligé par diverses phases pour la production d'une VD pertinente. Le doublage est alors conçu, de par la nature du texte original, comme opération triadique, selon l'expression de Ballard (203) ; de la traduction à l'adaptation, l'interprétation en est une étape obligée dans sa double acception d'herméneutique exégèse de l'original — « reconstruction d'un sens qu'opère un sujet » (Berman, *L'épreuve de l'étranger* 271) — et de représentation³ performative en VD.

Surdéterminé par l'image de son spectateur type auprès des adaptateurs et des diffuseurs, dans le *continuum* qui va de la traduction à l'adaptation, le doublage rejette ainsi la bipolarité inhérente au concept de frontière. Il relève plutôt d'une conception large de cette ligne, « le lieu du passage et du contact avec l'autre autant que celui de la fermeture » (Balibar, « Les nouvelles frontières » 30), ici passage du texte de départ au texte d'arrivée, analogies judicieusement fondées sur une conception de la traduction comme déplacement physique. Le risque inhérent au franchissement de cette ligne imaginaire avait d'ailleurs été fort bien compris par les régimes totalitaires, que ce soit en Espagne, Italie, Allemagne ou France, qui firent du doublage, dans la première moitié du XX^e siècle, un outil de censure permettant aux autorités de contrôler les

³ *Littre* : « interprétation : 6. Manière dont une pièce de théâtre est jouée. »

productions étrangères (Danan). Le doublage investit alors une zone grise, territoire à « géographie » variable.

3.1. Le doublage, territoire « tampon »

Le sémantisme même du préfixe « inter », « élément exprimant l'espacement, la répartition ou une relation réciproque » (*Le Robert*), en jeu dans le qualificatif « interlinguistique », voire « interculturel », montre bien que ce transfert peut se concevoir selon des modalités fort différentes. Loin des pratiques protectionnistes citées plus haut, certains effets de discours favorisés par les dialoguistes en fonction de leur impact présupposé sur le public cible doivent être transférés dans le dialogue doublé, afin de maintenir leur efficacité originelle et réduire « l'espacement ». La tâche des adaptateurs-dialoguistes se révèle d'autant plus ardue si la VO est déjà très efficace. Une vision réductrice du récepteur peut alors induire des distorsions dans la transposition des niveaux de langue, en particulier dans les films de comédie, et affecter maintes spécificités du discours : il est fait état d'occurrences de « réduction phonologique dans les dialogues français », sur le plan syntaxique de « redoublement de la forme sujet [des pronoms personnels] », d'« omission, dans les phrases négatives, de ne » ou de l'introduction de « structures à présentatif » (Elefante 197-199). Mais les variations les plus flagrantes s'appliquent au domaine lexical.

La tendance générale en doublage comme en sous-titrage est à la censure, même si elle n'est plus politique, voire l'autocensure : « Dubbing stands as a buffer zone [*zone tampon* en français] between two cultures and is also a potent tool for linguistic standardization » (Plourde 114). Ce trait s'affirme quelles que soient les langues-cultures : Plourde travaille sur les transferts audiovisuels entre États-Unis, Québec et France, mais des études sur le doublage de films américains pour le marché espagnol (Rodriguez-Medina) ou en direction du portugais du Brésil (Araújo) confirment le phénomène, citant la création d'expressions incorrectes sur le plan grammatical et l'atténuation de mots tabous. Le doublage crée ainsi une langue-tampon, entre langues de départ et d'arrivée, communément dénommée « *dubbese* », territoire linguistique intermédiaire mal défini. Mais le tampon a aussi pour vocation d'absorber les chocs entre deux entités et assurer une coordination souple entre elles. Il élargit ainsi la frontière en une zone plus inclusive — « translation itself can be seen as a momentary place on a horizontal trajectory rather than as a vertical line between cultures » (Pym 454) — et permet de réduire les heurts linguistiques et culturels.

3.2. Le traducteur comme passeur

Il apparaît donc malaisé de tracer une frontière démarquant traduction et adaptation, quelles que soient les spécificités linguistiques et culturelles des dialogues considérés, et pourtant la profession a retenu le syntagme « adaptation » pour rendre compte de la phase traductive du doublage. Le processus est conditionné par des impératifs techniques, lexicaux et culturels qui justifient l'appellation et rappellent la double définition du nom dans ses acceptions biologique et technique (*Concise Oxford Dictionary*) : « process by which organism or species becomes adjusted to its environment, device allowing connection of pieces not orig. designed to be connected ». L'adaptation, étymologiquement, a pour but de rendre « apte ». Au cinéma, elle vise à produire un dialogue apte à franchir la frontière linguistico-culturelle et un spectateur apte à le recevoir.

Il n'est donc pas surprenant que ce mode de traduction demeure fondamentalement cibliste, mais les études contrastives pragmatiques qui se développent depuis une trentaine d'années témoignent de son positionnement variable aux confins entre texte de départ et besoins du public de la VD. La responsabilité du doubleur, si le système de production l'y autorise, consiste à trouver un juste milieu entre les langues-cultures pour la diffusion de films doublés respectueux de leur auteur et des particularités de ses réalisations, tout autant que de leurs destinataires, en ouvrant à ceux-ci la possibilité d'appréhender un univers artistique qui leur demeurerait fermé sans cet artifice.

Ce positionnement est à la fois relatif et évolutif. La frontière est donc mouvante, perméable entre traduction et adaptation, que ce soit en termes de définitions ou de pratiques. Les notions de limite, de borne et de séparation ontologiquement attachées au concept de frontière sont mises à mal en TAV, et dans le doublage en particulier, plus encore que dans d'autres formes de traduction. « Le franchissement de la frontière n'est pas [...] un acte instantané sans passé ni futur, qui recommence chaque fois à neuf. En réalité, pour nombre de gens, ce sont des allers et retours, des circulations » (Balibar, « Les nouvelles frontières » 7). Le spectateur de cinéma visionne tantôt des VD qui l'éduquent progressivement à apprécier les films étrangers, tantôt des VO sous-titrées. On se rapproche ainsi du concept d'interculture défendu par Meylaerts, « domaine d'intersection où les langues [...] se côtoient et se chevauchent » (111).

Le dialoguiste de doublage joue dans ces circulations un rôle de passeur, au sens noble du terme, en ce que son travail s'appuie sur une stratégie de médiation entre discours original et public second. Car le texte de cinéma ne peut se résumer à son contenu dialogique verbal. Le plurisémiotisme intervient sur la perception du spectateur et la prégnance des éléments iconiques contraint la réception du film et la traduction de nombreux items lexicaux, en installant l'image de « l'ailleurs » originel dans l'imaginaire du public de la VD. La frontière ouvre alors, ou tout au moins laisse entrevoir, à ce dernier un nouvel horizon, en fournissant, grâce au doublage, les moyens linguistiques de l'appréhender, de le visiter. Car telle est la visée pragmatique de ce mode traductif, développée dans la section qui suit.

3.3. Texte et pragmatique

La réception de la fiction exige en effet la suspension volontaire d'incrédulité, au cinéma plus encore qu'en littérature, car l'art cinématographique se basant sur le principe de mimesis brouille davantage encore les frontières entre monde réel et monde possible. Le matériau verbal y est soumis à une adaptation commandée par les contraintes du support filmique et celles de la langue d'arrivée et par la visée pragmatique du dialogue cinématographique : « le cinéma appelle la projection du sujet dans ce qu'il voit, et se présente non pas comme l'évocation d'une réalité passée, mais comme une fiction que le sujet est en train de vivre » (Kristeva 311). L'identification du spectateur au(x) personnage(s) exige ainsi le franchissement d'une autre forme de frontière⁴, la « barrière de la langue », comprise dans son extension de langue-culture.

Le phénomène est aussi dépendant des conditions d'énonciation de ce texte même : la trame du texte filmique dépasse le simple vecteur verbal ou vocal, et conjugue une pluralité de canaux sémiotiques qui s'imbriquent et se fondent, et dont ne peuvent rendre compte toutes les

⁴ Cf. définition de la ligne de frontière : « ensemble des obstacles qui résultent de la configuration du sol et de la combinaison des places fortes et des ouvrages de fortification passagère » (*Littre*).

formes de traduction. Mais à l'une de nos interrogations initiales liée à cette nature plurisémiotique, « que traduit-on lorsque l'on traduit un film ? », s'ajoute une question inhérente au principe même d'auteurité : « Qui traduit-on lorsque l'on traduit un film ? ». Le statut du texte traduit est lié à celui du traducteur, délégataire *in fine* de l'auteurité, auteur second. Cette qualification signe la secondarité de la traduction, trait fréquemment compris comme dévalorisant *de facto* le texte-cible, on l'a vu plus haut, mais aussi l'auctorialité du traducteur, qualité valorisante pour ce dernier.

La « mort de l'auteur, » selon les termes de Barthes, se produit cependant, car le texte dialogique de la VD peut diverger éminemment de la VO sur des marqueurs caractéristiques. En cela, la TAV est similaire à bien d'autres modes de traduction : « C'est la systématisme du texte, sa valeur, que l'on va traduire. Il serait naïf de croire que l'on va obtenir un double. Un calque qui lui corresponde parfaitement. Parce que les langues-cultures ne se superposent pas, et ne peuvent le faire » (Cordonnier, *Traduction et culture* 163). La traduction n'est donc pas élaboration de doubles, même dans le cas du doublage. Et le monde actuel, Balibar le rappelle,

n'est *ni* le monde de la transparence réciproque, de la traductibilité intégrale des expériences et des discours, [...] *ni* le monde de l'incommunicabilité, de l'intraductibilité des cultures, qu'il s'agisse de cultures de classes sociales ou de cultures ethniques, religieuses, esthétiques. Il est le monde des *tentatives de traduction*, qui laissent toujours un « reste » — mais ce reste est à son tour la condition du désir de communiquer » (« Une culture mondiale ? » 192, souligné par l'auteur).

Or la visée communicative, on l'a rappelé en partie 2, est l'un des fondements du doublage.

4. Conclusion

L'adaptateur-dialoguiste assume une fonction de médiateur linguistique et culturel entre deux instances, Auteur Modèle et Récepteur Modèle, entre l'œuvre également et le spectateur pragmatique, effaçant de la sorte ces dichotomies conceptuelles, et ses stratégies traductives sont d'autant plus efficaces qu'elles restent assez ouvertes pour permettre au spectateur cible de coopérer à la reconstruction du sens filmique. Le découpage de la production filmique en étapes confiées à différents corps de métiers résulte en une relative autonomie du doubleur final, qui dispose alors d'une forme de *final cut* sur la VD, susceptible de modifier certains choix esthétiques et narratifs du cinéaste.

La recherche traductologique audiovisuelle est un champ relativement récent mais en pleine expansion et la réflexion, à visée épistémologique, se penche sur l'essence même du processus. Le syntagme *adaptation* retenu pour le désigner fait pourtant l'objet de débats nourris, du fait de la multimodalité du matériau filmique, comme l'a souligné notre deuxième partie.

Gambier suggère le néologisme *tradaptation* (en anglais *transadaptation*) pour résumer cette qualification particulière « Tradaptation » 169), mais les chercheurs qui l'adoptent en usent plus facilement pour le sous-titrage, et chez les praticiens, nous n'avons recensé qu'un seul professionnel se qualifiant d'un terme paronymique, « tradaptauteur⁵ ». De son côté, Moriceau

⁵ <http://www.anthony-panetto.fr/tradaptation/> Accessed 29 July 2017.

estime que « traduire est une facilité de langage » et propose le vocable *translation* dans son acception française (197), pertinent dans la problématique du passeur de frontière puisque défini comme « action par laquelle on fait passer une chose d'un lieu dans un autre » (*Littre*) ; le terme est toutefois polysémique et Littré en donne, à son entrée sept, un sens équivalent à *traduction* qui témoigne de la circularité de cette tentative de définition. Quant au « traducteur », Littré signale sa connotation péjorative : « il se dit [...] d'un écrivain qui traduit servilement ».

La volonté générale d'affiner le concept par le biais de son référent aboutit toutefois à des processus de collocation et de composition lexicale témoins, par leur morphologie, de l'entre-deux que constitue la TAV. Ils attestent du fait que le doublage est devenu vecteur de transition, dans le sens étymologique de ce vocable. C'est l'une des façons d'échapper à la binarité, pour accéder à une nouvelle approche du processus traductif, loin des dérives totalitaristes, où la frontière sera conçue comme zone de contact et d'ouverture : « a transitory communication strategy destined to give way to more stable forms of cross-cultural communication » (Pym 451).

Phénomène encore insuffisamment étudié, souvent négligé par la critique cinématographique et pourtant majeur dans l'aire culturelle francophone, le doublage fournit un large champ d'investigation au traductologue. La complexité qu'entraînent les contraintes techniques et la multicanalité du texte filmique freine la recherche, mais la richesse des corpus et des apports potentiels à la pratique professionnelle offre de stimulantes pistes d'investigation, tout comme le suivi des évolutions actuelles dans les technologies de diffusion et de post-production numériques. Car les questions sont multiples, et vont de la réflexion sur la nature fondamentale du processus et ses évolutions diachronique et générique aux enjeux qui s'y attachent en termes de réception et de construction de l'auteur cinématographique lors de sa diffusion hors de son aire linguistique originelle.

REFERENCES

- Allen, Woody. « Annie Hall. » *L'Avant-Scène Cinéma* 198 (1977).
- Annie Hall*. Dir. Woody Allen. United Artists, Metro-Goldwyn-Mayer, 1977. DVD. MGM Home Entertainment, 2000.
- Araújo, Vera Lúcia Santiago. « To Be or Not to Be Natural: Clichés of Emotion in Screen Translation. » *Meta*, vol. 49, no.1, 2004, pp. 161-171.
- ATLAS. *15^{èmes} assises de la traduction littéraire*. Actes Sud, 1999.
- Balibar, Étienne, « Une culture mondiale ? » *Lignes*, vol. 32, no. 3, 1997, pp. 171-202.
- . « Les nouvelles frontières de la démocratie européenne. » *Critique internationale*, vol. 18, no. 1, 2003, pp. 169-178.
- . « Politique et traduction : réflexions à partir de Lyotard, Derrida, Said. » *Asylon(s)*, 7, *Que veut dire traduire ?* (2010). www.reseau-terra.eu/article932.html Accessed 27 July 2017.
- Ballard, Michel. *Le nom propre en traduction*. Ophrys, 2001.
- Bastin, Georges. « La notion d'adaptation en traduction. » *Meta*, vol. 38, no. 3, 1993, pp. 473-478.
- Baylon, Christian. *Sociolinguistique, société, langue et discours*. 1996. Nathan, 2002.
- Benvéniste, Émile. *Problèmes de linguistique générale*. 1, 1966. Gallimard, 1974.
- Berman, Antoine. *L'épreuve de l'étranger*. Gallimard, 1984.
- . *Pour une critique des traductions : John Donne*. Gallimard, 1995.
- . *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*. Seuil, 1999.
- Boncenne, Pierre. « Woody dans toutes ses langues. » *Le Monde de l'éducation*, vol. 256, 1998, pp. 68-69.
- Cordonnier, Jean-Louis. « Aspects culturels de la traduction : quelques notions clés. » *Meta*, vol. 47, no. 1, 2002, pp. 38-50.
- . *Traduction et culture*. Hatier-Didier, 1995.
- Cornu, Jean-François. *Le doublage et le sous-titrage, histoire et esthétique*. Presses Universitaires de Rennes, 2014.
- Danan, Martine. « Dubbing as an expression of nationalism. » *Meta*, vol. 36, no. 4, 1991, pp. 606-614.
- Deconstructing Harry*. Dir. Woody Allen. Sweetland, B.V., Magnolia, 1996. DVD. TF1 Vidéo, 2000.
- Demauelli, Claude et Jean. *La traduction : mode d'emploi*. Masson, 1995.

Diot, Roland. « Humor for Intellectuals: Can It Be Exported and Translated? » *Meta*, vol. 34, no. 1, 1989, pp. 84-87.

Ducrot, Oswald & Jean-Marie Schaeffer. *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*. 1973. Seuil, 1995.

Eco, Umberto. *Mouse or Rat? Translation as Negotiation*. Phoenix, 2004.

Elefante, Chiara. « *Arg.* et *pop.*, ces abréviations qui donnent les jetons aux traducteurs-dialoguistes. » *Meta*, vol. 49, no. 1, 2004, pp. 193-207.

Gambier, Yves. « Adaptation : une ambiguïté à interroger. » *Meta*, vol. 37, no. 3, 1992, pp. 421-425.

———. « Tradaptation cinématographique. » *Topics in Audiovisual Translation*, edited by Pilar Orero, John Benjamins, 2004, pp. 169-181.

Gide, André. « Ainsi soit-il. » *Souvenirs*. Gallimard-La Pléiade, 1954.

Gottlieb, Henrik. “You Got the Picture?” On the Polysemiotics of Subtitling Wordplay. » *Transductio. Essays on Punning and Translation*, edited by Dirk Delabastita, St Jerome, 1997, pp. 207-232.

Gouanvic, Jean-Marc « L’adaptation et le traduction, analyse sociologique comparée des *Aventures de Huckleberry Finn* de Mark Twain (1948-1960). » *Palimpsestes*, vol. 16, 2005, pp. 151-168.

Justamand, François. « Le doublage, l’art de l’illusion. » *Objectif cinéma* (2000-2007). www.objectif-cinema.com/horschamps/005.php Accessed 29 July 2017.

Kristeva, Julia. *Le langage, cet inconnu : une initiation à la linguistique*. 1969. Seuil, 1981.

Ladmiral, Jean-René. « Lever de rideau théorique : quelques esquisses conceptuelles. » *Palimpsestes*, vol. 16, 2005, pp. 15-30.

———. *Traduire : théorèmes pour la traduction*. 1994. Gallimard, 2002.

Lambert, José & Dirk Delabastita. « La traduction des textes audiovisuels : modes et enjeux culturels. » *Les transferts linguistiques dans les media audiovisuels*, edited by Yves Gambier, Presses Universitaires du Septentrion, 1996, pp. 33-58.

Martin, Marcel. « Le doublage. » *La revue du cinéma*, vol. 398, 1984, pp. 97-100.

Meschonnic, Henri. *Éthique et politique du traduire*. Verdier, 2007.

Meylaerts, Reine. « Les relations littéraires au-delà des oppositions binaires : national et international, traduit et non traduit » *TTR Traduction, terminologie, rédaction*, vol. 22, no. 2, 2009, pp. 93-117.

Mingant, Nolwenn. *Hollywood à la conquête du monde*. CNRS éditions, 2010.

Molinié, Georges. *La stylistique*. PUF, 2004.

Moriceau, Jacline. « La translation. Aspects de la traduction de films, sous-titres et doublage, conditions et conditionnement. » *Le cinéma parle ! Études sur le verbe et la voix dans le cinéma anglophone*, CICLAHO, vol. 6, 2012, pp. 193-206.

Mounin, Georges. *Les problèmes théoriques de la traduction*. 1963. Gallimard, 1976.

Oustinoff, Michaël. *La traduction*. Presses Universitaires de France, 2003.

Paillard, Michel. *Lexicologie contrastive, anglais-français*. Ophrys, 2000.

Paquin, Robert. « Translator, Adapter, Screenwriter Translating for the Audiovisual. » *Translation Journal*, vol. 2, no. 3, 1998. translationjournal.net/journal/05dubb.htm Accessed 27 July 2017.

Plourde, Eric. « The Dubbing of the Simpsons. Cultural Appropriation, Discursive Manipulation and Divergences. » *Texas Linguistic Forum*, vol. 44, no. 1, 2002, pp. 114-131.

Pym, Anthony. « Alternatives to Borders in Translation Theories. » *Translation Translation*, edited by Susan Petrilli, Rodopi, 2003, pp. 451-463.

Raguet, Christine. « Avant-propos. » *Palimpsestes*, vol. 16, 2005, pp. 9-13.

Ramière, Nathalie. « Comment le sous-titrage et le doublage peuvent modifier la perception d'un film. Analyse contrastive des versions doublées et sous-titrées en français du film d'E. Kazan, *A Streetcar Named Desire* (1951). » *Meta*, vol. 49, no. 1, 2004, 102-114.

Richard, Jean-Pierre, « Traduire l'ignorance culturelle. » *Palimpsestes*, vol. 11, 1998, pp. 151-160.

Ricœur, Paul. *Sur la traduction*. Bayard, 2004.

Rodríguez-Medina, María Jesús. « Appraising the Translation of Dysphemisms. Insights into the Spanish Crime Film Dubbing. » *inTRAlínea*, vol. 17, 2015. www.intralinea.org/specials/article/2139 Accessed 27 July 2017.

Sparer, Michel. « Peut-on faire de la traduction juridique ? Comment doit-on l'enseigner ? » *Meta*, vol. 47, no. 2, 2002, pp. 265-278.

Szlamowicz, Jean. *Outils pour le commentaire de traduction*. Ophrys, 2011.

Vinay, Jean-Paul, & Jean Darbelnet. *Stylistique comparée du français et de l'anglais*. 1958. Didier, 1977.

Yvane, Jean. « Le doublage filmique : fondements et effets. » *Les transferts linguistiques dans les media audiovisuels*, edited by Yves Gambier, Presses Universitaires du Septentrion, 1996, pp. 133-143.