Parallèles 28(1) Avril 2016

Cornu, Jean-François (2014). *Le doublage et le sous-titrage. Histoire et esthétique.* Presses universitaires de Rennes. ISBN 978-2-7535-3386-8. EUR 23.

Dans cet ouvrage au titre explicite, Jean-François Cornu nous propose une véritable plongée dans l'histoire du doublage et du sous-titrage en France, depuis la fin du cinéma muet jusqu'à nos jours. Il s'agit d'une étude historique de grande ampleur, non seulement par la période observée mais aussi par la richesse et la précision des faits, des chiffres, des exemples et des anecdotes, tant sur les conditions de réalisation de la traduction audiovisuelle à travers les temps que sur les conséquences que cette traduction peut avoir sur la réception du film. L'optique retenue relève davantage des études cinématographiques que de la traductologie à proprement parler, l'objectif étant en quelque sorte d'introduire l'étude de la traduction à l'analyse filmique plutôt que l'inverse.

L'intérêt particulier de cette étude nous semble résider dans le fait que l'auteur ne se contente pas d'y aborder l'histoire du doublage et du sous-titrage d'un point de vue uniquement commercial ou technique, mais y rattache toujours également des considérations d'ordre artistique, qui se cristallisent d'ailleurs dans la quatrième partie de l'ouvrage, joliment intitulée « *Voix du rêve, images des mots : pour une esthétique du doublage et du sous-titrage* ».

Le texte (d'un total d'environ 400 pages, hors bibliographie et index) se construit en effet en quatre grandes parties, dont les trois premières suivent chacune un plan essentiellement chronologique (« *Aux origines du doublage et du sous-titrage, des nécessités commerciales* » ; « *Naissance et évolution du doublage* » ; « *Développement et révolutions du sous-titrage* »). Ces trois premiers ensembles, très détaillés, permettent au lecteur de prendre conscience de la complexité de l'évolution des techniques et surtout de leur impact sur les réalités du travail d'adaptation, quel qu'il soit. La structure choisie souligne par ailleurs combien l'auteur souhaite abandonner et dépasser le débat stérile opposant encore trop souvent les tenants du doublage et ceux du sous-titrage. La neutralité du livre de Cornu sur ce point est fort appréciable.

Le chapitre I de la première partie traite de la diffusion des films étrangers en France au seuil des années 1930. C'est l'époque du *Chanteur de Jazz* (*The Jazz Singer*, Alan Crosland, 1927), qui révèle d'emblée, et malgré son succès, la nécessité de trouver des options au film anglophone, et celles-ci sont nombreuses : versions « sonorisées » avec intertitres en langue locale ; adaptations partielles remplaçant les scènes tournées en anglais par d'autres, tournées en français ; versions « multiples » réalisées au moment du tournage (*multilinguals*) ; doublage sous diverses formes, sous-titrage...

Le chapitre II porte sur le marché français entre 1930 et 1934 du point de vue des studios hollywoodiens et souligne combien les stratégies en matière de traduction pouvaient varier d'une *major* à l'autre, quelle qu'en soit la taille, certaines avançant même à tâtons. Ce n'est qu'à partir de 1932 que le doublage prendra progressivement le dessus notamment avec la conférence de Londres sur le *dubbing* et la production européenne des firmes américaines,

 DOI 10.17462/para.2016.01.01.09

mais peut-être surtout suite au décret français instituant l'obligation d'effectuer la postsynchronisation « dans des studios situés en territoire français ».

Le chapitre III se penche enfin sur les autres films étrangers de l'époque en France, essentiellement allemands et britanniques. Cornu note ici (dans l'une de ses sources majeures pour cette période, à savoir *La Cinématographie française*) que les commentaires critiques ont porté très tôt sur la question du « manque de naturel » des voix et donc sur le travail des dialoguistes et des comédiens. Mais l'auteur montre aussi que le doublage a parfois pu servir « d'argument pseudo-esthétique aux dépens de la langue allemande » et que dans le contexte de l'entre-deux-guerres, il pouvait y avoir « deux poids et deux mesures dans l'appréciation d'un film étranger doublé selon qu'il [était] allemand ou britannique ».

La seconde partie de l'ouvrage (« *Naissance et évolution du doublage* ») comporte elle aussi trois chapitres. Le chapitre IV présente les procédés techniques et les pionniers du doublage et montre comment les méthodes se sont peu à peu systématisées pour aboutir aux principes de la postsynchronisation. L'année 1932 semble ici aussi constituer une charnière, puisque c'est à partir de ce moment-là que l'on distinguera les deux formes de doublage qui seront utilisées en France jusque dans les années 1950. Le « doublage à l'image » est une méthode où les fragments de dialogue sont répétés dans ce qui ressemble à de l'interprétation simultanée jusqu'à obtention d'un synchronisme par « approximations successives », alors que le « doublage à la bande » est un procédé mécanique avec une bande défilante sous l'image permettant aux acteurs de doublage de se synchroniser visuellement. Ce second mode de doublage permettra certainement une meilleure précision en termes de synchronisme labial, même si la première méthode a pu, au début, présenter l'avantage d'une meilleure synchronisation « globale » ou d'une certaine « fidélité esthétique », car moins tributaire d'une attention excessive au mouvement des lèvres. En tout état de cause, c'est depuis 1932 qu'une attention grandissante – voire une certaine admiration – est portée à l'expertise artistique liée aux métiers du doublage, acteurs en tête.

Le chapitre V s'intitule « *Le doublage, une nouvelle profession du cinéma* » et propose, après un aperçu des principales entreprises du secteur, un descriptif détaillé (avec noms précis à l'appui) des nouveaux métiers du cinéma engendrés par le doublage : les premiers adaptateurs (journalistes, écrivains, gens du cinéma), les directeurs artistiques et leurs différentes conceptions du doublage, les techniciens du doublage, les comédiens de doublage, qui dès 1935 obtiennent une reconnaissance totale dans les revues professionnelles, leurs noms s'y trouvant systématiquement associés aux acteurs auxquels ils prêtent leur voix.

Enfin le chapitre VI traite des bouleversements de l'industrie du cinéma français dus à la Seconde Guerre Mondiale, suite notamment à l'interdiction des films américains et britanniques d'abord en zone occupée (juin 1940), puis sur tout le territoire (octobre 1942). Cornu y aborde également les développements qui ont suivi l'adoption du son magnétique dans les années 1950, l'arrivée du procédé Dolby à la fin des années 1960, les transformations dans les conditions de travail dans le domaine du doublage après l'essor important des séries télévisées des années 1990 puis l'arrivée du numérique dans les années 2000. L'auteur souligne cependant d'emblée que le processus du doublage en soi n'a pas connu de modifications majeures durant les décennies de l'après-guerre et que même depuis la fin des années 1930 la continuité est nette, tant en termes de processus, dont les étapes demeurent inchangées, qu'en termes de perception du doublage par le public.

L'intitulé de la troisième partie, « *Développement et révolutions du sous-titrage* », montre que les changements ont été proportionnellement plus marquants du côté du sous-titrage que de celui du doublage. Au chapitre VII, Cornu nous montre comment le statut du texte s'est trouvé modifié au début du parlant, puisqu'à l'époque du muet, ce que l'on appelle aujourd'hui les « intertitres » avaient une fonction explicative par rapport à l'intrigue et avaient en ce sens le même statut que les images filmées. À l'ère du parlant, ce n'est plus le cas des sous-titres, dont la fonction première est de traduire les dialogues, désormais audibles. Ce passage du « carton » au texte intégré à l'image a bien sûr été critiqué par les spectateurs, mais il n'en reste pas moins que le terme de « sous-titre » dans son acception cinématographique actuelle s'impose à partir de 1932. Le chapitre présente ensuite les développements des procédés physiques de sous-titrage (surimpression et contretype ; différents types de gravure), le rôle de la société Titra Film (qui détiendra le monopole du sous-titrage chimique jusqu'en 1958 puis partagera le marché avec Cinétitres-LTC jusqu'à l'arrivée du numérique) et par exemple le travail de repérage des adaptateurs.

Le chapitre VIII présente les deux « révolutions » du sous-titrage. La première, vers 1956, vient d'un changement stratégique de taille dans le processus, à savoir que le repérage va désormais se faire avant l'adaptation. Si jusque-là on avait traduit les dialogues avant d'en repérer l'emplacement synchrone dans le film, dorénavant ce serait l'inverse. La seconde viendra de la généralisation de l'informatique dans la postproduction cinématographique, qui permettra entre autres la simulation du sous-titrage avant sa gravure, cette dernière étape étant de plus réalisée au laser, augmentant ainsi sensiblement la lisibilité des sous-titres. Tous ces changements auront fortement contribué à l'amélioration des conditions de travail des adaptateurs et donc à la qualité du sous-titrage et au confort de lecture des spectateurs. Malheureusement, depuis 2010, il s'avère que l'exigence de qualité passe bien souvent après les préoccupations pécuniaires des donneurs d'ouvrage.

Ceci nous amène à la dernière partie de l'ouvrage, dans laquelle Jean-François Cornu pose les bases d'une esthétique du doublage et du sous-titrage en en présentant quelques enjeux majeurs. En plus de questions relativement classiques en traductologie, à savoir comment traduire les accents et les langues étrangères ou encore les voix particulières, le chapitre IX (« *Le doublage ou la voix réincarnée* ») traite de la question de l'atmosphère sonore du film original en contraste avec sa version doublée, dont par exemple la perspective sonore peut se trouver altérée par la postsynchronisation et qui, de manière générale, est souvent parfaitement identifiable à la simple écoute de la bande-son. L'analyse porte également sur la prétendue nécessité d'harmonie entre une voix et un corps (qui relève plutôt de la métaphore liée à la psychologie des personnages ou de la simple convention) et sur la question du « naturel » et du synchronisme labial *vs*. d'attitude, au sujet duquel l'auteur cite les propos d'une traductrice, Jacqueline Cohen, lors d'un entretien radiophonique sur France Culture (« Staccato »,16 novembre 1998) : « Nous on a l'œil sur les lèvres de l'acteur. Pour le spectateur, quand un doublage est bien fait, le synchronisme, il est dans le regard. »

Enfin au chapitre X, « *Le sous-titrage ou l'image de la voix* », Cornu aborde les délicates questions liées à l'opposition entre lecture de l'image cinématographique (son intégrité, son mouvement, son rythme) et lecture du sous-titre (exigence du sens, linéarité et direction de lecture imposées), tout en démontrant que « les sous-titres ne sont pas systématiquement antagoniques de la dimension esthétique d'un film ». Il rapporte d'ailleurs ici la question que posait Bernard Eisenschitz : « Si on envisageait le sous-titre non comme une mutilation, mais comme un ajout à l'image ? » L'auteur démontre par ailleurs l'importance du synchronisme

entre sous-titre et son, qui est essentiel à la bonne réception du message. Qui plus est, « toute imperfection dans l'assujettissement des sous-titres au son […] modifie les rapports entre l'image et le son du film ». Ce chapitre traite enfin aussi des difficultés liées à la transcription de dialogues abondants ou se chevauchant, de la question de la transposition à l'écrit des accents de l'oralité et du problème des voix hors-champs et des voix off.

Le doublage et le sous-titrage. Histoire et esthétique est un livre enrichissant, doté d'un nombre important d'exemples filmiques concrets et des plus… parlants. Jean-François Cornu fournit là un (r)apport essentiel à la connaissance de l'histoire du doublage et du sous-titrage en France. Les deux modes de traduction y sont traités sur un pied d'égalité, dans une volonté affichée d'abandonner les sempiternelles querelles sur la supériorité de l'une ou l'autre formule, même si l'auteur est amené à les traiter séparément tout au long du livre. La lecture de l'ouvrage éveille d'ailleurs des questions intéressantes sur cette opposition apparente entre modes de traduction qui, somme toute, font tous deux partie intégrante du langage filmique et de son illusion. Trucage cinématographique parmi d'autres, la traduction exige de son spectateur la même « suspension volontaire d'incrédulité »[1] que les autres pour être invisible, et ce, quelle qu'en soit la forme.

Bibliographie

Eisenschitz, B. (1999). La parole écrite. In J. Aumont (dir.), *L'image de la parole* (pp. 29-45). Paris : Cinémathèque française.

Olli Philippe Lautenbacher
University of Helsinki
olli-philippe.lautenbacher@helsinki.fi

[1] Selon le mot du poète britannique Samuel Taylor Coleridge en 1817.