

1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

Revue de l'association française de recherche sur
l'histoire du cinéma

75 | 2015
Varia

Jean-François Cornu, *le Doublage et le sous-titrage. Histoire et esthétique*

Rennes, Presses universitaires de Rennes, « Le Spectaculaire », 2014,
440 p.

Alain Boillat



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/1895/4984>

ISSN : 1960-6176

Éditeur

Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

Édition imprimée

Date de publication : 1 mars 2015

Pagination : 159-163

ISBN : 978-2-37029-075-5

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Alain Boillat, « Jean-François Cornu, *le Doublage et le sous-titrage. Histoire et esthétique* », 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze [En ligne], 75 | 2015, mis en ligne le 29 octobre 2015, consulté le 10 janvier 2019. URL : <http://journals.openedition.org/1895/4984>

par ce dernier à Moussinac entre 1908 et 1921, mentionnées par Véray (note 7, p. 88) et désormais inventoriées sous la cote FOL-COL-10 (6). Le fonds conserve également des projets de films et des scénarios rédigés par Moussinac, dont aucun chercheur, à notre connaissance, n'a fait mention jusqu'ici, et qui constitueraient un objet d'étude particulièrement intéressant. L'existence de ce fonds souligne ainsi la nécessité de poursuivre les recherches et la possibilité de faire émerger de nouvelles sources. Ces deux volumes ne sont que les prémices de recherches à poursuivre concernant l'histoire de la critique et de ces critiques oubliés qui, par leur pensée, ont fait le cinéma, par l'influence qu'ils ont pu avoir sur les cinéastes de l'époque, mais également par la force de leur parole qui a pu en acte élever le cinéma à la dignité d'un art social.

Manon Billaut

Jean-François Cornu, *le Doublage et le sous-titrage. Histoire et esthétique*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, « Le Spectaculaire », 2014, 440 p.

Bien qu'essentielle à la diffusion internationale des films (et plus spécifiquement à l'hégémonie de l'industrie états-unienne en Europe), les pratiques du doublage et du sous-titrage, à « l'image » des métiers de l'ombre qui lui sont associés (on sait combien la dimension sonore fut elle-même longtemps sous-représentée dans les études cinématographiques), n'ont jusqu'ici guère été abordées par l'historiographie, le culte cinéphile de l'œuvre d'un auteur n'ayant plaidé en faveur ni de l'étude d'opérations visant l'adaptation de « l'original » à des publics d'autres aires linguistiques ni d'une prise en considération d'instances intervenant ultérieurement à ce qui est habituellement associé comme la phase de création. L'ouvrage de Jean-François Cornu vient combler ce manque en portant un éclairage inédit sur ces phénomènes. L'auteur, qui fait montre d'une grande érudition concernant tout ce qui s'est écrit sur le sujet, s'ap-

puie sur une riche documentation rassemblée notamment grâce au dépouillement systématique de revues corporatives (en particulier *la Cinématographie française* et *Variety*) afin de retracer l'histoire technique et économique de la traduction de films (pour la plupart hollywoodiens) destinés à un public français, en particulier durant la période qui s'étend des expérimentations de 1929-1930 à la stabilisation des pratiques en 1934, puis lors de l'Occupation et de l'immédiat après-guerre. La généralisation de la bande magnétique puis du numérique n'est, quant à elle, abordée que succinctement, l'auteur postulant une faible incidence de ces mutations technologiques ultérieures sur les conditions concrètes de réalisation des versions traduites ; ce constat est sans doute valable à ce stade – exception faite de la disparition « programmée » des détecteurs et calligraphes, aujourd'hui remplacés, comme le commente Cornu, par des machines informatiques (bande rythmo virtuelle) ; il l'est peut-être moins si l'on s'intéresse aux conditions actuelles de diffusion et de consommation des films.

Les références et citations convoquées avec à-propos dans *le Doublage et le sous-titrage. Histoire et esthétique* constituent une véritable mine d'or, permettant de compléter avantageusement de précédentes publications non spécifiquement axées sur les conditions matérielles de la réalisation de versions doublées et sous-titrées, à l'instar des livres de Roger Icart (*la Révolution du parlant, vue par la presse française*, Perpignan, Institut Jean Vigo, 1988) ou de ceux consacrés par Martin Barnier à la généralisation du cinéma parlant ou aux versions multiples (à propos desquelles Cornu conteste l'un des clichés de l'historiographie traditionnelle – il cite Charles Ford – voulant qu'elles servent de galop d'essai au doublage, ce dernier résultant selon lui de stratégies commerciales fort différentes, p. 68). On peut toutefois regretter que les sources soient principalement utilisées sur un plan strictement informatif sans être discutées dans leur dimension discursive, c'est-à-dire en fonction de paradigmes d'intelligibilité régissant la réception d'époque.

L'originalité de la recherche tient également au positionnement de l'auteur, revendiquée d'entrée de jeu, qui consiste à « associ[er] [s]on expérience de traducteur de films et la méthode du chercheur » (p. 11). Une telle démarche se caractérise par un souci louable accordé aux conditions de travail de la profession : les outils techniques y sont décrits avec une grande précision (en particulier le Rythmonome et le Ciné-Pupitre), et leurs usages sont contextualisés de façon éclairante en fonction des stratégies respectives des différentes *majors* hollywoodiennes. La documentation réunie par Cornu et les hypothèses qu'il formule à propos de ces pratiques (reconstruites à partir de diverses traces écrites) permet de nuancer considérablement la doxa des historiens concernant cette période (on notera néanmoins que le terme « histoire » figure au singulier dans le sous-titre du volume, indice d'une ouverture toute relative à la pluralité des lectures). Sur le plan de l'histoire des discours, le lecteur appréciera les précisions concernant la fixation de termes tels que « *dubbing*/doublage » (pp. 92-94), « doubleur » (p. 167) ou « sous-titres » (p. 228). En outre, cette approche présente l'avantage d'offrir des résultats sous une forme qui est susceptible d'intéresser les lecteurs qui travaillent aujourd'hui dans le milieu de l'adaptation de films, en particulier les membres de l'Association des Traducteurs et Adaptateurs de l'Audiovisuel (Ataa), qui éditent une revue en ligne, *l'Écran traduit*, à laquelle Cornu participe régulièrement.

Cette manière revendiquée et assumée de convoquer l'expérience pratique explique en partie le fait que le discours historique soit sous-tendu par une volonté de valoriser les métiers de ce secteur. L'auteur opte pour une approche linéaire (voire téléologique : il ne manque pas de noter combien une technique ou un discours en « préfigure » un autre), les solutions technologiques dont l'examen est le plus développé étant souvent celles qui se sont pérennisées et s'inscrivent dans la filiation des pratiques actuelles (même si certaines pages passionnantes sont consacrées à des systèmes concurrents). Par ailleurs, Cornu ne manque pas de

souligner les perfectionnements ayant conduit à augmenter le taux de satisfaction des résultats obtenus, évalué sur la base des commentaires de la presse spécialisée de l'époque (et parfois d'un constat qu'il émet lui-même, avec « l'oreille » d'aujourd'hui : à propos de la version doublée de *Grand Hotel (Grand Hôtel)* de Goulding, il se dit « frappé par le soin apporté à la qualité des dialogues français », p. 106). L'ambition artistique des intervenants du milieu de l'adaptation définit l'angle d'approche des objets étudiés. Ainsi, si les Films Igor sont mentionnés, c'est parce qu'ils « continuent à donner au doublage ses lettres de noblesse » (p. 161) ; d'un certain André Rigaud, on apprend qu'il « est considéré comme l'un de ceux qui ont perfectionné la synchronisation labiale en France » (p. 163) ; quant à la version française de *M* de Fritz Lang, examinée chez Albera, Angelini et Barnier du point de vue du contexte sociopolitique (*Décadrages* n° 23-24, printemps 2013, consacré au doublage), elle est mentionnée parce que, au moment où, à l'été 1931, « le doublage en français de films allemands [...] marque des progrès, [...] elle bénéficie d'importantes améliorations techniques » (p. 75). Le titre du chapitre 3 – qui constitue par ailleurs un apport décisif dans la mesure où l'histoire des pratiques du sous-titrage au cinéma reste encore complètement à écrire –, « Développements et révolutions du sous-titrage », est emblématique de la distance qui sépare Cornu des « nouveaux historiens » dont les objets de prédilection résident prioritairement dans le cinéma des premiers temps et dans les productions du débuts du parlant. Pourtant, Cornu prend soin de noter qu'un Barnier a tenu à imposer le terme « généralisation » pour le parlant (p. 22, note 3). Sur le plan de la périodisation, l'auteur semble indifférent à tout ce qui relève de l'archéologie des médias, ce même chapitre 3 débutant ainsi : « Dès les origines, l'écrit a constitué l'un des éléments visuels du cinéma ». Ces « origines » sont exemplifiées par Cornu avec la bande *How It Feels to Be Run Over* de Cecil Hepworth (1900), l'un de ces pionniers anglais dont on sait, depuis l'intervention de Martin

Sopocy sur Williamson au colloque de Brighton de 1978 au moins (voir *Cahiers de la Cinéma-thèque*, n° 29, hiver 1979, pp. 108-126), combien les procédés utilisés au cinéma sont redevables de la pratique lanterniste; or il nous paraît difficile d'évoquer de telles « origines » sans mention aucune des textes figurant sur les plaques destinées à la projection d'images fixes, ni du réseau inter-médial dans lequel s'inscrivait cette pratique. Sans doute l'ouvrage *Silent Film Sound* de Rick Altman (voir notre compte rendu dans *1895* n° 49, juin 2006), absent de la bibliographie de Cornu, eût-il permis à ce dernier de complexifier l'établissement de la borne inférieure de la période considérée.

Le critère de l'évaluation qualitative est, comme en témoignent les quelques passages cités ci-dessus, souvent mis en exergue au détriment de l'analyse proprement dite des arguments mobilisés dans les sources en question, même si l'on comprend bien, à lire Cornu, combien les débats sur le doublage furent traversés par une opposition récurrente entre maîtrise technique (précision de la synchronisation) et liberté créatrice de l'acteur de doublage (naturel de la voix), celle-ci étant muselée par les contraintes de celle-là (la discussion autour de la notion de « naturel » développée dans le dernier chapitre permet de revenir ce point, pp. 308-311); quant au sous-titrage, les commentaires ont principalement porté sur la maximisation de la lisibilité du lettrage grâce à différents procédés (de la surimpression à la gravure numérique), et sur le problème de déperdition de la qualité de l'image liée à la surimpression de sous-titres (celle-ci impliquant un contrepage affadissant les contrastes et voilant l'image). Les jugements de valeur formulés par l'auteur à l'encontre de certaines versions de films imprègnent l'ouvrage d'une certaine normativité qui serait plus à sa place dans un manuel, nuisant ici quelque peu, selon nous, à la cohérence de l'approche historique, et limitant les conclusions d'ordre interprétatif. Ainsi, l'augmentation de l'intensité sonore du bruissement de robes longues dans la version française de *Gone with the Wind* (*Autant en emporte le vent*, 1939) ou, dans la VF de *Sunset*

Boulevard (*Boulevard du crépuscule*, 1950), le choix d'un son de klaxon moins vigoureux que dans l'original ainsi que la suppression du sifflement de branches d'arbres ballottées par une bourrasque, amènent Cornu à conclure, dans une section consacrée aux interventions effectuées sur la version internationale (copie sans image avec un son optique comportant musique et bruits, mais dépourvu de paroles), que « les sons modifiés ou ajoutés dans les versions doublées de ces deux films sont *insatisfaisants* non pas parce qu'ils manqueraient de vraisemblance vis-à-vis des versions originales ou de la réalité quotidienne, mais parce qu'ils troublent l'illusion d'un univers cohérent » (p. 196, nous soulignons). Si l'auteur prend soin à juste titre de considérer tout son filmique comme une représentation (dont le doublage ne fait qu'exhiber la facticité) et de préciser qu'il n'évalue pas le film en fonction d'une stricte fidélité à l'original (critère qui serait en effet complètement obsolète en regard des études contemporaines consacrées à la traduction dans le champ artistique), l'argument de la « cohérence » avancé ici fait l'impasse sur une réflexion quant à l'éventualité d'une nouvelle cohérence produite par l'œuvre traduite ou d'une adaptation à des conventions différentes: sans doute l'avertisseur « français » de l'automobile actionné par le personnage incarné par Erich von Stroheim manque-t-il de panache, mais cette modification pourrait tout à fait résulter d'un choix interprétatif (la mise en exergue de la dimension parodique du film de Wilder), d'autant plus si cette modification pouvait être corrélée à d'autres éléments similaires repérés ailleurs (non que nous soutenions que, dans ce cas particulier, elle puisse l'être, mais plutôt que cette éventualité devrait, d'un point de vue méthodologique, être envisagée); en outre, le rapport entre voix et arrière-plan sonore mériterait peut-être d'être discuté en fonction de certaines normes touchant au degré d'intelligibilité qui est exigé des dialogues dans l'espace francophone, d'autant que Cornu cite plus loin un ingénieur du son précisant qu'en France, « on a tendance à moins “noyer” les voix que les Américains » (p. 211).

L'ambition de l'ouvrage de Cornu ne semble toutefois pas être de fournir une contribution aux réflexions théoriques sur la voix et les rapports textes-images au cinéma (ce qui n'interdit pas qu'il représente un apport décisif dans ce champ-là également en raison des clarifications exemplaires qu'il établit au niveau des techniques utilisées), mais de décrire, à travers l'histoire du médium, les différents contextes dans lesquels les pratiques de la traduction audiovisuelle ont pris place. Il n'en demeure pas moins que les observations faites à propos de certains films témoignent de l'intérêt de l'analyse des spécificités sonores des versions doublées – dont l'étude permet aussi de dégager en retour certaines particularités de l'original mises en lumière grâce à la comparaison –, et ainsi des implications esthétiques du doublage et du sous-titrage. Cornu propose d'ailleurs de consacrer à celles-ci la dernière partie de son ouvrage dont le titre suggère une dimension programmatique (« pour une esthétique du doublage et du sous-titrage ») qui demeure en grande partie, à notre avis, un vœu pieux : les analyses de passages de film donnent certes lieu à des anecdotes ou observations ponctuelles intéressantes, mais l'ouvrage peine à développer un discours qui relèverait d'une herméneutique des phénomènes décrits. La normativité, ici aussi, domine, les exemples de versions doublées étant en général utilisés dans le but quelque peu réducteur (et contraire à la volonté affichée de légitimer la pratique sur le plan artistique) d'expliquer les déperditions observées dans la version doublée par rapport à l'original (les sections consacrées au sous-titrage sont quant à elles beaucoup moins normatives dans leur exemplification des manières de répondre au double impératif de lisibilité/intelligibilité du texte et de respect de la composition de l'image). Aussi, si Cornu note à propos de *The Exorcist* (*l'Exorciste*, 1973) que « l'écoute des voix françaises produit une impression d'avant-plan sonore, comme si l'on se trouvait détaché des images » (p. 295), c'est pour reprocher l'artificialité du procédé, sans prendre en compte que l'étrangeté constamment entretenue dans ce film résulte précisément d'une

déliation des voix par rapport au corps dont on pourrait considérer qu'elle est mise en jeu par le doublage avant même les manifestations surnaturelles du film ; or, plus loin dans l'ouvrage, dans la section consacrée aux altérations de la voix – l'analyse des films est fragmentée en plusieurs passages consacrés à des catégories spécifiques, et par conséquent soumise à une fonction strictement illustrative qui tend à réduire la portée du propos sur l'esthétique –, il est fait mention de cette « voix masculine déformée tenant des propos obscènes » (p. 325) qui émane de la bouche de la jeune fille, point extrême de cette dissociation entre voix démoniaque et corps possédé (rappelons en passant – information parafilmique qui n'enlève rien à la pertinence de la description de l'effet – qu'il s'agit dans les faits non d'une voix masculine mais de celle de l'actrice Mercedes McCambridge, la harpie de *Johnny Guitar* [*Johnny Guitar*]).

Si l'analyse de la bande son et des interactions entre sons et images ne constitue pas un atout de l'ouvrage, force est toutefois de constater la pertinence des exemples de films choisis par l'auteur, à l'instar, par exemple, de *Lady from Shanghai* (*la Dame de Shanghai*) et *Touch of Evil* (*la Soif du mal*) d'Orson Welles, fort singuliers quant à leur usage de la postsynchronisation. De toute évidence, lorsqu'il est question d'exemples divers, Cornu ne juge presque jamais utile d'exploiter la littérature portant sur les films qu'il cite, alors que de nombreuses études ne manqueraient pas de lui fournir l'occasion d'étayer son propos et, surtout, lui permettraient, en évitant l'autonomisation de l'étude du doublage, de montrer en quoi celle-ci constitue – et l'ouvrage peine à convaincre sur ce point – un apport à l'appréhension d'enjeux interprétatifs plus larges. Cette absence de mise en perspective des films à la lumière des discours qui leur ont été consacrés se ressent même lorsque des films sont mentionnés très brièvement (ce qui est le plus souvent le cas), ne serait-ce qu'à travers la manière dont ils sont qualifiés ; ainsi, dès la deuxième phrase du volume, le qualificatif « partiellement parlant » attribué à *The Jazz Singer* (*le Chanteur de jazz*, 1927) fait bien peu cas des com-

mentaires de Youssef Ishagpour (*Historicité du cinéma*, Tours, Farrago, 2004) ou d'Édouard Arnoldy (*Pour une histoire culturelle du cinéma*, Liège, Céfal, 2004) quant à l'unique séquence « parlante » d'intimité avec la mère interrompue par l'intervention castratrice du patriarche qui réimpose le silence par une réplique figurant dans un intertitre, la parole demeurant soumise à la cadence du piano et donc au régime de la voix chantée. Souvent, le lecteur peut avoir l'impression d'une méconnaissance des principaux enjeux esthétiques soulevés par les films cités. Cependant, la présence d'un volumineux index des films en fin d'ouvrage s'avère fort utile, d'une part pour corrélérer des remarques éparses relatives à un même film, d'autre part pour obtenir, à propos d'un film donné, des informations quant au contexte de production et à la diffusion de sa version doublée. Notons enfin, pour sortir de l'ouvrage paru aux Presses Universitaires de Rennes, que Jean-François Cornu intervient à double titre dans *Dubbing. La Traduction audiovisuelle* (Marburg, Schüren, 2014) – en tant que contributeur via une étude (traduite en allemand) dédiée à *Grand Hotel* (1932) et en tant que participant à une table ronde avec des professionnels retranscrite en fin de volume –, ouvrage dont la parution en décembre 2014 témoigne de l'intérêt récent manifesté par les chercheurs à l'égard des questions de doublage ; une analyse comparée des deux publications eût sans doute été pertinente, mais elle aurait buté sur le fait que l'auteur du présent compte rendu a lui-même codirigé, en collaboration avec la prof. Irene Weber Henking du Centre de Traduction littéraire de l'Université de Lausanne, le collectif en question, second volume bilingue de la collection « Réseau/Netzwerk Cinema CH ». Nous nous contenterons donc de dire que les études de cas qu'il contient n'ont pas la prétention d'offrir un panorama d'une richesse comparable à celui de l'ouvrage de Cornu qui constitue la référence indispensable à tous ceux qui s'intéressent à l'histoire des techniques de la traduction au cinéma, les études proposée dans *Dubbing* se situant sur un

autre terrain en visant, d'une manière en quelque sorte complémentaire au travail de Cornu, une réflexion plus générale sur les discours relatifs au sous-titrage et aux sons postsynchronisés qui s'étend au-delà des seules adaptations : s'il contient, certes, quelques études comparatives (la version française de *La terra trema* (*la Terre tremble*) de Visconti ou la version doublée en italien d'*À bout de souffle*), l'ouvrage *Dubbing* propose aussi, pour ne citer que quelques textes rédigés en français par Franck le Gac, Benoît Turquety ou David Javet, d'envisager le statut des mentions écrites dans le cinéma de Jean-Luc Godard ou de Jean-Marie Straub et Danièle Huillet, ou d'examiner, en tant que prolongement contemporain de l'oralité du *benshi*, la circulation des voix de doubleurs dans de récentes franchises intermédiaires japonaises.

Le Doublage et le sous-titrage. Histoire et esthétique présente pour sa part les résultats d'une étude colossale menée dans un champ jusqu'ici en friche par un chercheur qui entend permettre aux traducteurs de l'audiovisuel d'inscrire leur pratique dans une histoire, d'éclairer à l'intention d'un large public différents pans de l'histoire technique de ces pratiques et de stimuler l'intérêt des chercheurs et critiques à l'égard de l'analyse de la voix doublée et des sous-titres, soit d'aspects du film complètement négligés à ce jour dans les études cinématographiques en raison de leur « périphérie » par rapport à l'œuvre « originale ». Espérons donc que cet opus ouvre la voie(e/x) à de futures recherches, qu'il opère comme une balise plutôt que comme une « somme » qui dispenserait la communauté des chercheurs en cinéma de creuser plus avant le sillon de ces paroles enregistrées et de ces textes gravés qui accompagnent les images animées et, comme le montre Cornu à travers la discussion de nombreux paramètres et exemples, en déterminent grandement la perception.

Alain Boillat