



HAL
open science

Cinéma d'auteur et doublage : le paradoxe Woody Allen

Frédérique Brisset

► **To cite this version:**

Frédérique Brisset. Cinéma d'auteur et doublage : le paradoxe Woody Allen. Linguistique. Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III, 2012. Français. NNT : 2012PA030129 . tel-00914841

HAL Id: tel-00914841

<https://theses.hal.science/tel-00914841>

Submitted on 6 Dec 2013

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITE SORBONNE NOUVELLE - PARIS 3

ED 514 Études Anglophones, Germanophones et Européennes
EA 4398 PRISMES

Thèse de doctorat

Études du Monde Anglophone

Frédérique BRISSET

**CINÉMA D'AUTEUR ET DOUBLAGE :
LE PARADOXE WOODY ALLEN**

Thèse dirigée par
Mme le Professeur Christine RAGUET

Soutenue le 27 novembre 2012

Jury

Mme Martine CHARD-HUTCHINSON, Professeur, Université d'Angers
M. Xavier DAVERAT, Professeur, Université Montesquieu - Bordeaux IV
M. Yves GAMBIER, Professeur, Université de Turku, Finlande
Mme Christine RAGUET, Professeur, Université Paris 3 - Sorbonne Nouvelle
M. Bertrand RICHERT, Maître de Conférences H.D.R., Université Paris 3 -
Sorbonne Nouvelle

Résumé

Cinéma d'auteur et doublage : le paradoxe Woody Allen

Le doublage, mode de TAV le plus répandu en France, est peu étudié par les chercheurs, pour diverses raisons : difficulté matérielle à saisir la parole orale, dévalorisation culturelle d'un mode né de la volonté des studios américains de toucher un public de masse, impossibilité d'assigner au film un auteur dans une production collective. Mais un cinéma d'auteur existe, en marge du système hollywoodien et donc peu représenté aux États-Unis. Woody Allen, cinéaste américain indépendant des majors, est un cas à part : il a su préserver son autonomie artistique tout en usant de réseaux internationaux de diffusion pour s'assurer une véritable reconnaissance en France, grâce aux VOST et VD de ses films. Cinéma d'auteur et doublage sont pourtant antinomiques : l'un s'adresse à un public élitiste, l'autre s'avère ontologiquement lié à une diffusion de masse. Au cœur de ce paradoxe, la mise en français des films d'Allen doit osciller entre deux pôles, l'un tourné vers la parole de l'auteur, l'autre vers la facilitation du travail du spectateur. On étudie ici comment le doublage a pu négocier en diachronie les contradictions de cette situation et quelle place l'auteur occupe encore en VD. L'approche se fonde sur les théories de la réception et les concepts d'Auteur et Spectateur Modèle qui permettent d'appréhender le fonctionnement des diverses instances en jeu dans le contrat de spectature. Basée sur un corpus de 9 comédies couvrant différents genres abordés par Allen en 30 ans, cette étude descriptive et contrastive compare les VO des films, les traductions éditées en français et les VD en utilisant les outils traductologiques de la théorie bermanienne des tendances déformantes.

Mots clés : traduction audiovisuelle, doublage, cinéma, Woody Allen (1935-), anglais américain, français

Abstract***Cinéma d'auteur* and dubbing: the Woody Allen paradox**

Dubbing is the most common AVT technique in France but few scientific studies have been conducted on the subject, due to several factors: the difficulty in understanding oral speech, the cultural devaluation of a mode of translation initiated by the American studios to target the masses or the impossibility of assigning an author to a collective production. Nonetheless, a *Cinéma d'auteur* exists, far from Hollywood studios, and thus quite rare in the American film system. Woody Allen, an American director independent from the Majors, is a unique example: he has been able to preserve his artistic autonomy while using international distribution channels. They have brought him a real fame in France, thanks to subtitled and dubbed versions of his films. *Cinéma d'auteur* and dubbing can however be regarded as an antinomy as the former is supposed to address an elite and the latter is ontologically tied to mass media. The “Frenchification” of Allen’s films lies at the very heart of that paradox and demands a balance between two poles, one leading towards the author’s speech, and the other towards the facilitation of the spectator’s work. This dissertation seeks to understand how dubbing has negotiated the contradictions at the very heart of this situation, and what room is ascribed to the author in the dubbed versions, between the Model Author and Addressee as defined by the reception theories. Based on examples taken from nine of Allen’s comedies over a 30-year period, this descriptive diachronic and comparative study contrasts the original versions of the films with their translations in French editions and their dubbed versions, using Berman’s theory of “deforming tendencies”.

Keywords: *audiovisual translation, dubbing, cinema, Woody Allen (1935-), American English, French*

Remerciements

Que soient ici remerciées les nombreuses personnes qui ont permis à cette entreprise universitaire d'aboutir en lui conférant une véritable dimension humaine et tout d'abord les membres du jury qui ont accepté de lire ce travail et m'ont fait l'honneur de siéger lors de la soutenance : merci à elles et eux pour leur disponibilité, leur intérêt et leur contribution intellectuelle à cette recherche.

Parmi eux, je souhaite bien sûr exprimer ma gratitude à ma directrice de thèse, Christine Raguét, qui m'a accordé sa confiance dès l'abord en acceptant mon projet et qui m'a depuis lors soutenue sans faille, me faisant bénéficier de sa grande culture, sa rigueur méthodologique et son expérience de traductologue.

Autour d'elle, les membres du groupe de recherche TRAduction et Communication Transculturelle de Paris 3 m'ont accueillie chaleureusement et m'ont permis de partager de riches débats et questionnements. Merci à tous et plus spécialement à Paul Bensimon, fondateur du TRACT, pour son soutien, à Maryvonne Boisseau pour ses encouragements et à Cliona Ní Ríordáin, pour sa relecture du résumé en anglais.

Cette recherche n'aurait pas été complète sans les contributions de professionnels de la traduction audiovisuelle : Jacqueline Cohen et Georges Dutter, adaptateurs de Woody Allen, qui ont si aimablement accepté de me recevoir et de m'éclairer sur leur pratique, Samuel Bréan, membre fondateur de l'ATAA, et ses collègues, qui ont témoigné des aspects techniques de leur métier. Merci à eux tous.

Grand merci aussi à mon collègue Bernard Robles pour son expertise informatique et sa patience quasi illimitée.

Ce générique de fin serait bien sûr fort incomplet s'il n'incluait des remerciements plus personnels et intimes :

- merci donc à mes « producteurs », Michelle et André Brisset, parents qui m'ont transmis leur curiosité et le goût des choses de l'esprit ;

- merci à mes « jeunes premières », Margaux, relectrice avisée, et Camille, pour leur stimulant sens de l'humour et les satisfactions maternelles qu'elles m'apportent ;

- merci enfin à Patrick, mon « leading man », et responsable logistique comme il se définit, pour avoir quotidiennement supporté ce long ménage à trois avec Woody...

Sommaire

INTRODUCTION	11
Problématique	12
Le doublage, un champ peu exploré.....	13
L’auteur en traduction	16
L’auteur au cinéma.....	18
Woody Allen	19
Objectif et démarche	22
Moyens mis en œuvre	25
PARTIE I. AUTEUR ET AUCTORIALITÉ À L’ÉPREUVE DE LA TRADUCTION	27
Chapitre 1. L’auteur et ses fonctions	28
1.1. L’Auteur, « inventeur et propriétaire »	29
1.2. La « mort de l’auteur »	30
1.3. Le traducteur, « auteur second »	33
Chapitre 2. Auteur et cinéma	39
2.1. L’auteur dans un medium collectif.....	41
2.2. La « politique des auteurs ».....	43
Chapitre 3. Woody Allen, auteur au statut ambigu	46
3.1. Woody Allen, « écrivain de cinéma »	46
3.2. Le « Woody Allen », un film	55
3.3. Du « Woody Allen », un style.....	71
Chapitre 4. Le corpus de l’étude	78
4.1. Critères de sélection	78
4.2. Réception publique des films : France/ États-Unis	90
4.3. Les titres : stratégie et cohérence	116
4.4. Réception critique	136

PARTIE II. TEXTE ET CINÉMA : UN ENJEU TRADUCTIONNEL.....	149
Chapitre 5. Le dialogue cinématographique	152
5.1. Principes conversationnels.....	153
5.2. Double énonciation	156
5.3. Oralité préfabriquée	159
5.4. La continuité dialoguée.....	161
5.5. L'édition des scénarios en France.....	163
Chapitre 6. Traduction et cinéma	187
6.1. La traduction audiovisuelle.....	188
6.2. Le doublage, processus collectif.....	190
6.3. Le doublage, une adaptation ?	195
6.4. Les doublages français de Woody Allen	200
6.5. Les adaptateurs français.....	208
6.6. Enjeux : du verbal au vocal.....	216
Chapitre 7. Traduire l'auctorialité de Woody Allen	223
7.1. Des marqueurs stylistiques	224
7.2. L'humour juif.....	226
7.3. Les circonstances d'énonciation	234
PARTIE III. TRADUIRE LA CULTURE.....	247
Chapitre 8. Traduire l'onomastique : judéité, américanité et diversité	250
8.1. Anthroponymes et stéréotypes.....	251
8.2. Toponymes : mondes diégétiques et monde réel	273
8.3. Institutions culturelles : que traduire ?.....	279
8.4. Noms de marque : le propre du commun.....	289
Chapitre 9. Emprunts : les risques du doublage.....	303
9.1. Yiddicisms	304
9.2. Anglicismes et américanisms.....	345
9.3. Emprunts à d'autres langues	361

PARTIE IV. TRADUIRE L'ORALITÉ EN VD.....	371
Chapitre 10. Transfert linguistique et oralité.....	372
10.1. Registre et niveau de langue.....	372
10.2. Oralité : « parler pour exister »	401
Chapitre 11. Comique, humour, jeu et enjeu	437
11.1. Jeux de mots : calembours et mots d'esprit.....	439
11.2. Ironie et intellectualisme	457
11.3. Comique, farce et vulgarité	472
CONCLUSION	481
BIBLIOGRAPHIE, FILMOGRAPHIE, SITOGRAPHIE	491
Sources primaires.....	491
Corpus	491
Œuvres de Woody Allen	493
Sources secondaires.....	495
Traductologie	495
Traduction audiovisuelle	504
Linguistique et Stylistique.....	514
Cinéma	518
Études sur Woody Allen	524
Ouvrages de référence	530
ANNEXE : FILMOGRAPHIE DE WOODY ALLEN	538
INDEX DES NOTIONS	540
INDEX DES PRINCIPAUX NOMS PROPRES	545

Liste des abréviations et conventions typographiques utilisées

DV : traduction par Danièle Valion (*L'Avant-Scène Cinéma*, cf. bibliographie).

GD : traduction par Georges Dutter (éditions *Cahiers du Cinéma*, cf. bibliographie).

JC : traduction par Jacqueline Cohen (éditions *Cahiers du Cinéma*, cf. bibliographie).

LA : langue d'arrivée.

LD : langue de départ.

ML : traduction par Michel Lebrun (*Éditions du Seuil*, cf. bibliographie).

TAV : traduction audiovisuelle.

VD : version doublée, retranscrite par nos soins à partir de la bande-son du DVD.

VF : version française éditée.

VO : version originale.

VOST : version originale sous-titrée.

Sex : Everything You Always Wanted to Know About Sex But Were Afraid to Ask*

Annie : Annie Hall

Hannah : Hannah and Her Sisters

Radio : Radio Days

Crimes : Crimes and Misdemeanors

Husbands : Husbands and Wives

Harry : Deconstructing Harry

Hollywood : Hollywood Ending

Les exemples de la VO sont référencés par leur minutage à partir de la bande-son du DVD et par la page du scénario correspondant, lorsqu'il a fait l'objet d'une édition, les exemples en VF par leur page dans les éditions indiquées ci-dessus. Le doublage n'est pas référencé, puisqu'il intervient au même moment que l'extrait en VO (de légers décalages peuvent cependant survenir entre les deux versions, selon le support de lecture du disque). Les caractères gras sont utilisés pour signaler les unités de traduction commentées. Les (...) signalent que le texte original a été amputé. Les Ø indiquent que l'unité n'a pas été traduite dans la version française étudiée.

Pour les autres ouvrages cités, les références postérieures à la première mention en note infrapaginale apparaissent dans le corps du texte sous la forme (auteur, date : page).

INTRODUCTION

*Si l'on prétend fonder objectivement
la notion de traduction sur des critères linguistiques
et agréer ou rejeter les genres selon leur degré de fidélité linguistique à l'original,
le doublage ne pourrait-il pas revendiquer au contraire une primauté dans la fidélité ?
Ne devrait-on pas reconnaître que le doublage est la traduction par excellence¹ ?*

Edmond Cary

Afin d'expliciter le titre de cette thèse, *Cinéma d'auteur et doublage : le paradoxe Woody Allen*, il est nécessaire d'en déterminer les différents termes et donc de prendre en considération les divers paramètres qui informent cette problématique. C'est à quoi s'attache cette partie liminaire, en explicitant l'hypothèse de travail initiale, avant de présenter l'objectif général de la recherche conduite, la démarche adoptée pour ce faire, puis les moyens mis en œuvre à cet effet. Le cadre conceptuel et l'approche méthodologique sont ainsi introduits, en préalable à la présentation du corpus.

Dans ce plan, le propos principal est ensuite développé en quatre parties : on étudie dans un premier temps le concept même d'auteur et son évolution en littérature et au cinéma, afin de questionner ensuite le statut auctorial de Woody Allen, en lien avec la réception des titres du corpus par les différents publics américains et francophones. Une deuxième partie est consacrée à la notion de traduction cinématographique sous toutes ses formes, qu'elle soit traduction de scénarios édités ou TAV, conduisant à s'interroger sur la nature de l'objet traduit et les caractéristiques qui conditionnent l'acte traductif sur un plan général, puis dans le cas de la filmographie allenienne. Les troisième et quatrième parties s'appuient ensuite sur une étude descriptive et contrastive des VO et des différentes traductions, portant sur les marqueurs stylistiques les plus représentatifs du cinéma d'Allen, pour déterminer la nature et la portée des écarts constatables en fonction des divers supports, des priorités des traducteurs et de l'évolution diachronique du contexte de réception, afin d'analyser les régularités les plus flagrantes et leur incidence sur la perception de la figure de l'auteur par le spectateur.

¹ Edmond Cary, *Comment faut-il traduire ?*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1985, p. 66.

Problématique

Dans la mesure même où un paradoxe est défini comme une « opinion contraire à l'opinion commune² », ou une « affirmation contraire à la logique et au témoignage des sens³ », l'adjectif *contraire* inclus dans ces définitions fait écho à la locution nominale « au contraire » utilisée par Cary dans la citation rapportée en page précédente, et il faut donc identifier cette « opinion commune » et cette « logique » : nous postulons en conséquence que cinéma d'auteur et doublage sont, logiquement et selon cette opinion commune, *a priori* antinomiques, l'un s'adressant à un public élitiste et l'autre se trouvant ontologiquement lié à une diffusion de masse.

Notre second postulat fonde le cinéma de Woody Allen comme relevant de la mouvance du cinéma d'auteur⁴, historiquement liée à la Nouvelle Vague, qui revendique une écriture et une mise en scène où l'autorité auctoriale prend tout son sens, loin de la grosse machinerie hollywoodienne. Il est en conséquence peu représenté aux États-Unis. Mais Woody Allen, scénariste-dialoguiste-réalisateur-acteur américain indépendant des *majors*⁵, est un cinéaste à part : il a su préserver son autonomie artistique et donner droit à son libre arbitre tout en utilisant des réseaux internationaux de diffusion qui lui ont assuré une véritable reconnaissance en Europe et plus particulièrement en France.

L'étude contrastive des VO, traductions éditées et doublages français de neuf films de Woody Allen doit nous permettre alors de vérifier notre hypothèse de recherche en observant si ces versions traduites permettent de résoudre le paradoxe présenté ci-dessus. La présente thèse se propose dès lors de rechercher comment le doublage a pu négocier au fil du temps les contradictions inhérentes à cette situation. La « mise en français » des films d'Allen se trouve en effet au cœur de ce paradoxe et doit sans cesse osciller entre deux pôles, l'un tourné vers la parole de l'auteur, l'autre vers la facilitation du « travail » du spectateur, évocateurs de la dichotomie « sourcier-cibliste »

² Paul-Émile Littré, *Dictionnaire de la langue française*, Chicago, Encyclopædia Britannica, 1978, p. 4448.

³ Jean-Paul Brighelli & Michel Dobransky, *L'Argumentation*, Paris, Magnard, 2002, p. 190.

⁴ « Être un auteur, aujourd'hui, recouvre des situations très différentes, mais veut dire tant soit peu la même chose pour les cinéastes qui s'en réclament : faire un cinéma qui leur ressemble. », Antoine de Baecque (éd.), *La politique des auteurs*, vol. IV, Paris, Cahiers du cinéma, 2001, p. 6.

⁵ Ces sociétés ou *major companies* sont les grands studios de cinéma hollywoodiens, telles la *MGM*, la *Paramount* ou la *Twentieth Century Fox*.

au cœur des débats dans le champ de la traductologie. Que devient la « voix » de Woody Allen au cours de ce processus traductif ?

Dans cette perspective traductologique, si cette étude comparative met au jour des écarts traductifs, la grille d'analyse des théories de la réception doit nous permettre *in fine* de comprendre comment la coopérativité du spectateur de la VD l'autorise à reconstruire le texte filmique, par-delà ces écarts potentiels, et à retrouver l'auteur Allen au terme de ce processus, réconciliant de la sorte les termes du paradoxe « cinéma d'auteur et doublage » à la base de notre problématique.

Le doublage, un champ peu exploré

L'« opinion commune » mentionnée en introduction n'a été que peu éclairée par les chercheurs. Au sein de la traductologie, elle-même discipline fort récente puisque le terme n'est pas identifié avant 1968⁶, la traduction audiovisuelle représente en effet un champ assez nouveau⁷ : la première thèse universitaire sur le sujet est soutenue en France en 1987⁸ et le plus ancien article sur le doublage que nous ayons pu répertorier dans la revue de référence *Meta* n'apparaît que fin 1991⁹. La relative nouveauté de la technique cinématographique explique en partie cet état de faits. Yves Gambier écrit ainsi en 2002 : « La TAV (cinéma, télévision, vidéo d'entreprise et domestique, radio) est un domaine de réflexions, de recherche assez récent, notamment à partir du centième anniversaire du cinéma (1995)¹⁰. » Le domaine est depuis lors en pleine expansion et contribue actuellement à une modification des pratiques traductives, mais il n'est réellement étudié, même à l'étranger, que depuis une trentaine d'années¹¹.

⁶ Cf. Brian Harris, « What I really meant by "Translatology" », *TTR Traduction Terminologie Rédaction*, vol. 1, n°2, 1988, p. 92.

⁷ « L'étude du sous-titrage et du doublage comme problème culturel de traduction en est à ses débuts, mais des projets de travaux commencent à se développer. », José Lambert, « Les stratégies de traduction dans les cultures : positions théoriques et travaux récents », *TTR Traduction, terminologie, rédaction*, vol. 1, n°2, 1988, p. 87.

⁸ Danièle Machefer, *Deux aspects de la traduction au cinéma : sous-titrage et doublage*, thèse de 3^{ème} cycle, Études cinématographiques, Univ. Paris 8, 1987.

⁹ Martine Danan, « Dubbing as an Expression of Nationalism », *Meta*, XXXVI, 4, 1991, p. 606-614.

¹⁰ Yves Gambier, *Traduction audiovisuelle : orientations générales*, Colloque *Spécialités et spécialisations dans la formation et les pratiques professionnelles des traducteurs*, Rennes, 2002, consulté le 21/01/2012, <http://www.colloque.net/archives/2002/Trad-M%E9dias/tramed021.htm>

¹¹ Cf. « Early days - the 'virgin area of research' » in Jeremy Munday, *Introducing Translation Studies, Theories and Applications*, [2001], Abingdon, Routledge, 2008, p. 182-184.

La terminologie a d'ailleurs été assez instable durant cette période fondatrice : on a vu se succéder en langue anglaise les collocations *film translation*, *audiovisual language transfer*, *audiovisual translation*, *screen translation* ou *multimedia translation*, par exemple. Ces différentes appellations reflètent un champ en construction, même si l'intitulé générique *audiovisual translation* et son équivalent français *traduction audiovisuelle (TAV)*, communément admis aujourd'hui, l'ont désormais largement emporté.

Quelles que soient les spécialités concernées, le doublage même a jusqu'ici été l'objet de peu de recherches parmi les diverses formes de TAV, si ce n'est dans une approche comparatiste avec le sous-titrage¹² :

Subtitling and dubbing, in this order, were developed as the solution to the linguistic transfer that was needed, and ever since the confrontation between these two translation modes has epitomised most of the academic exchanges in the film translation debate¹³.

Dans le domaine des études traductologiques, Gambier déplorait dès 1996 : « Un paradoxe demeure, tenace : pourquoi le doublage, mode si répandu, est-il si peu traité – en général (...), dans les associations de traducteurs... (...), au contraire du sous-titrage¹⁴ ? », remarque qu'il réitère en 2004 en introduisant « divers défis que rencontre le doublage – cette forme de transfert toujours répandue mais encore si peu étudiée¹⁵ ». Le même constat se retrouve chez d'autres chercheurs à la même époque, que ce soit en traductologie¹⁶ ou dans le champ connexe des études cinématographiques :

En ce qui concerne les études cinématographiques il existe davantage d'écrits et d'études sur la musique de film que sur les autres aspects du son au cinéma, dont les dialogues et les effets sonores. Enfin, au sein de cette dernière catégorie, les analyses de la pratique pourtant universelle du doublage font vraiment figure de parent pauvre¹⁷.

¹² Le catalogue SUDOC (*Système Universitaire de Documentation*) ne recense que 4 thèses soutenues en France sur le sujet, en 1987, 1996, 2000 et 2004, dont 3 étudient conjointement doublage et sous-titrage.

¹³ Jorge-Díaz-Cintas, « Workshop: Subtitling », 2008, 1.4, consulté le 11/06/2011, <http://www.docstoc.com/docs/73104338/Jorge-Diaz-Cintas>

¹⁴ Yves Gambier (éd.), *Les transferts linguistiques dans les media audiovisuels*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 1996, p. 12.

¹⁵ Yves Gambier, « La traduction audiovisuelle : un genre en expansion », *Meta*, XLIX, 1, 2004, p. 10.

¹⁶ Au delà des frontières francophones, c'est aussi l'autocritique exprimée par Bassnett à la fin de la 3^{ème} édition de *Translation Studies*, London, Routledge, 2002, p. 132 : « In writing the conclusion to this book I am constantly aware of the vast amount of material left undiscussed. (...) The complex problems of translating cinematic texts, where the translation process also involves a kinetic-visual component as audiences focus on the lip movements of the actors (...) has not been dealt with at all. »

¹⁷ Philippe Mather, « V.O. et V.F. : raisons et sentiments », *Ciné-Bulles*, vol. 15, n°4, 1997, p. 10.

Outre le problème posé par l'hybridité d'un champ d'étude qui se situe aux confins de plusieurs disciplines¹⁸, le phénomène peut s'expliquer par divers facteurs en interaction : la tradition d'une « définition normative de ce que constituerait la *traduction*¹⁹ », la difficulté matérielle à saisir la parole orale, même si certains dialogues et scénarios font l'objet d'éditions écrites, — Bassnett (2002 : 132) identifie ainsi un préjugé en faveur de la littérature dite "de qualité" qui contribue à dévaluer les travaux traductologiques consacrés au cinéma²⁰—, ou encore la dévalorisation culturelle d'un mode dont l'origine remonte à la volonté des studios américains de toucher un public de masse²¹, origine qui l'a dès lors voué à la transmissibilité, loin de l'élite qui s'attache à la VO²², toutes ces analyses participent des explications recevables. À l'intérieur même du champ de la TAV, Fraser (2010 : 23) remarque en effet le statut inférieur assigné au doublage : « The claim that cinema translation theories are prone to speak favorably of subtitling—and hold dubbing in disfavor—is gaining justification in the increasing number of comparative studies. » Les études statistiques confirment donc le déséquilibre entre les deux modes de TAV sur le plan de la recherche scientifique.

Il faut enfin noter l'impossibilité, souvent, d'assigner un auteur au film doublé, du fait de la nature collective de la chaîne de production, et ce, malgré la reconnaissance en France du droit moral, qui inclut le droit à la paternité, sur l'œuvre :

La loi dit que l'auteur jouit du droit au respect de son nom et aussi de sa qualité. (...) en premier lieu, chaque auteur a le droit de voir évidemment mentionner son nom sur son œuvre, que son œuvre soit diffusée sous son nom. C'est un droit qui s'applique quelle que soit la célébrité de l'auteur, quelle que soit sa contribution, qu'il s'agisse d'une œuvre de collaboration ou d'une œuvre collective. (...) C'est un droit qui s'applique également, pour tous les coauteurs d'œuvres audiovisuelles, qui ont le droit de voir mentionner leur nom au générique²³.

¹⁸ Cusset relève ainsi « la résistance de l'espace intellectuel hexagonal aux champs d'études critiques interdisciplinaires élaborés outre-Atlantique depuis quarante ans (Gender Studies, Queer Studies, Cultural Studies (...)) », François Cusset, « Introduction, l'inversion des flux théoriques : vers un Gulf Stream intellectuel ? », *Revue Française d'Études Américaines*, n°126, 4^e trimestre 2010, p. 4.

¹⁹ José Lambert & Dirk Delabastita, « La traduction des textes audiovisuels : modes et enjeux culturels », in Gambier (éd.) (1996 : 35), souligné par les auteurs.

²⁰ « a bias towards 'high' literature that devalues work in the cinema [translation research] ».

²¹ Fraser souligne le besoin pour « la théorie [de trouver] le moyen de dépasser le mépris que le discours universitaire réserve souvent au doublage », Ryan Fraser, « *What's Up, Tiger Lily?* On Woody Allen and the Screen Translator's Trojan Horse », *TTR Traduction, terminologie, rédaction*, 23, n°1, 2010, p. 39.

²² « La recherche empirique semble être peu "prestigieuse" et la traduction de messages audiovisuels ne se soustrait pas aux connotations négatives qui accompagnent tout phénomène de culture de masse » (Lambert & Delabastita, 1996 : 34).

²³ Isabelle Wekstein, « Les attributs du droit moral », *Les Dossiers de la Société des Gens de Lettres*, <http://www.sgdj.org/la-documentation/les-dossiers/199>, consulté le 29/06/2011.

« Répandu », « universel », les qualificatifs choisis par les chercheurs cités plus haut s'accordent à reconnaître en ce mode de TAV un processus lié à une diffusion de masse. Car le doublage est un procédé de traduction dominant dans de nombreux pays. Il existe depuis près de quatre-vingts ans : selon les sources, il apparaît en 1929²⁴ ou 1930²⁵ et se répand en Europe dès 1935²⁶. Cette large diffusion, à la fois géographique et diachronique, est l'une des raisons qui nous poussent à lui consacrer cette thèse.

Enfin, au sein des procédés de TAV, le doublage est un mode de traduction qui œuvre dans le même système plurisémiotique que la VO, à l'inverse du sous-titrage, qui surimpose une traduction écrite à la bande-son et à l'image originelles. Alors que la rédaction de sous-titres impose quasi systématiquement trois stratégies d'adaptation majeures, à savoir l'omission, la condensation et la paraphrase²⁷, à l'inverse, les écarts traductifs éventuels en VD ne peuvent être assignés à un changement de système sémiotique, et ce paramètre circonscrit ainsi efficacement l'analyse du chercheur, comme le sous-entend d'ailleurs Cary dans la citation rappelée en exergue à cette introduction. Le primat de fidélité sur lequel il s'interroge pose ainsi, *de facto*, la question du rapport à l'auteur.

L'auteur en traduction

La problématique de la place de l'auteur en traduction a occupé de tout temps les théoriciens. Elle est à la base de différentes lignes de fracture entre traductologues, la plus célèbre étant celle qui divise historiquement « sourciers » et « ciblistes », les premiers prônant une traduction-médiation tournée vers la parole auctoriale et le respect de son étrangeté tant linguistique que culturelle, les autres plaidant pour la facilitation du travail du destinataire étranger par le biais de l'assimilation, voire de l'ethnocentrisme. C'est d'ailleurs pour dépasser cette dichotomie qu'est intervenue depuis la conception de la traduction comme négociation ; celle-ci rend indissociables les questionnements sur les instances auctoriale et spectatoriale, cette dernière notion bénéficiant, dans la présente approche, des apports des théories de l'esthétique de la

²⁴ Phyllis Zatlin, *Theatrical Translation and Film Adaptation*, Clevedon, Multilingual Matters, 2005, p. 124.

²⁵ Michel Chion, *Le cinéma et ses métiers*, Paris, Bordas, 1990, p. 180.

²⁶ Marcel Martin, « Le doublage », *La revue du Cinéma*, n°398, octobre 1984, p. 97.

²⁷ Dionysios Kapsaskis, « Professional identity and training of translators in the context of globalisation: The example of subtitling », *The Journal of Specialised Translation*, 16, July 2011, p. 171.

réception. Ces recherches, initialement consacrées au domaine littéraire et narratif, qui transcendent les champs de la sémiotique, de la stylistique et de la pragmatique et postulent au lecteur une place de co-constructeur du sens du texte selon un processus coopératif, impliquent en effet une attention spécifique aux procédés permettant l'interprétation de ce même texte en cas de migration vers un destinataire autre que celui pour lequel a été programmé²⁸ le texte initial. C'est en ce sens que Genette²⁹, par exemple, peut analyser la traduction comme une forme de transposition.

Les réflexions sur l'esthétique de la réception, à travers les analyses fondatrices de Hans Robert Jauss puis de Roland Barthes, Michel Foucault, Umberto Eco ou Georges Molinié offrent ainsi une grille de lecture qui permet de décrypter le pacte de « spectature³⁰ » tacite et d'interroger la place de l'adaptateur de doublage entre Auteur Modèle et Destinataire Modèle, entre auteur empirique et destinataire pragmatique.

Le lecteur empirique est celui qui émet une conjecture sur le type de lecteur postulé par le texte, ce qui signifie qu'il tente des conjectures sur les intentions de l'auteur empirique, ainsi que sur celles de l'auteur modèle. L'auteur modèle est celui qui, en tant que stratégie textuelle, tend à produire un certain lecteur modèle³¹.

Il y a donc un véritable travail du lecteur, qui va mobiliser son bagage cognitif et dépasse la simple réception passive ; la notion de « scénario d'interprétation » proposée par Eco s'avère ainsi tout à fait pertinente pour notre étude. Dans le cas du cinéma, les enjeux de réception sont en effet fort proches de ceux du texte écrit, mais se trouvent soumis à des paramètres complémentaires, du fait de la pluralité des systèmes sémiotiques à l'œuvre et de leur combinaison. D'autant que le concept d'auteur de film, relativement récent dans l'histoire du cinéma, est sujet à caution depuis sa création même.

²⁸ Notion amplement développée par Umberto Eco dans *Lector in Fabula, le rôle du lecteur*, [1985], Paris, Le livre de poche, 2004.

²⁹ Gérard Genette, *Palimpsestes*, Paris, Éditions du Seuil, 1982, p. 238.

³⁰ Néologisme, copié sur le modèle du pacte de lecture, emprunté à Chantal Pouliot, « Deconstructing Woody Allen », *Tangence*, n°8, hiver 2002, p. 54.

³¹ Umberto Eco, *Les limites de l'interprétation*, Paris, Grasset, 1992, p. 41.

L'auteur au cinéma

La conception auteuriste du cinéma est liée à la reconnaissance de la fonction créatrice du réalisateur³², qui serait par essence auteur « puisqu'il rend réel ce qui ne l'était pas³³ ». Même si elle a connu des définitions diverses et antérieures à la Nouvelle Vague, la notion d'auteur au cinéma pour désigner le réalisateur est inséparable de l'école critique issue en France de la revue des *Cahiers du cinéma*³⁴ dans les années 1950 et qui allait fonder la Nouvelle Vague, avec des implications fondamentales : « Si ce geste fondait un ensemble de choix esthétiques, il avait aussi sa propre signification idéologique : valorisation du sujet-créateur comme origine et fin de l'œuvre³⁵. »

Cette dimension de mise en avant du créateur de film nous intéresse de par sa pertinence vis-à-vis du « sujet » Allen, instance protéiforme analysée plus avant dans cette thèse, qui pèse d'un poids particulier sur la réception de ses films, et plus encore dans les aires européenne et française d'accueil de ses différents opus. En effet, le contexte de réception du phénomène cinématographique dans son ensemble y demeure fortement marqué par la vision auteuriste.

Pour autant, cette vision est régulièrement remise en question : Beylot³⁶ répertorie ainsi une pluralité d'instances et de figures des métiers audiovisuels capables d'occuper ce statut symbolique, du producteur au chef-opérateur en passant par le scénariste.

Mais, *in fine*, interroger le statut d'auteur conduit inévitablement à questionner également la notion de texte³⁷, d'autant plus complexe dans le champ cinématographique que celui-ci y résulte d'une combinatoire plurisémiotique, mais aussi, en conséquence, à réinterroger la dialectique auteur-spectateur. La place de ce

³² « Réalisateur : celui qui réalise », « réaliser : 1. rendre réel. (...) 6. En termes d'art, réaliser, reproduire d'une façon réelle. » (Littré, 1978 : 5258). Ce n'est que dans le supplément au dictionnaire de 1982, page 424, qu'apparaît l'acception « réalisateur : 3. Personne qui met en scène une œuvre cinématographique et dirige l'ensemble du travail nécessaire à sa réalisation matérialisée par un film ».

³³ Joël Magny, *Vocabulaires du cinéma*, Paris, Cahiers du Cinéma, 2004, p. 63.

³⁴ Il n'est d'ailleurs sans doute pas fortuit que ce soit précisément la maison d'édition issue de cette revue qui publie aujourd'hui les scénarios bilingues d'Allen en France ; on peut considérer que ce choix éditorial installe en effet le cinéaste dans une filiation auteuriste.

³⁵ André Gardies & Jean Bessalel, *200 mots-clés de la théorie du cinéma*, Paris, Les éditions du Cerf, 1998, p. 30.

³⁶ Pierre Beylot, *Le récit audiovisuel*, Paris, Armand Colin, 2005, p. 91-93.

³⁷ « C'est précisément cette dimension [l'auteurité] qui sera remise en question, au-delà même du champ cinématographique, avec les concepts de " productivité " et de " textualité " (au créateur d'essence plus ou moins divine fait place le producteur engagé dans son travail) » (Gardies & Bessalel, 1998 : 30).

dernier dans le processus de réception et de co-construction du sens de l'objet filmique, est en effet sujette à de multiples réflexions de la part des théoriciens du cinéma.

Woody Allen

Dans le champ des études anglophones dans lequel est soutenue cette thèse, choisir la filmographie du cinéaste américain Woody Allen comme corpus procède tout d'abord d'une curiosité intellectuelle. Comme la majorité des anglicistes, nous visionnons les films de ce cinéaste anglophone en version originale. Il était donc tentant d'aller voir cet ailleurs que constituent les versions doublées, de s'interroger : « comment peut-on doubler un film d'Allen ? », un peu comme Montesquieu questionnait en son temps : « comment peut-on être persan ? », toutes choses égales par ailleurs.

D'autant que le succès d'Allen à l'étranger procède en partie de la présentation d'un monde bien spécifique, un ailleurs³⁸, à la fois géographique et autobiographique, à la frontière du monde actuel (entendu comme monde « réel », ou monde « où nous vivons ») et des mondes possibles (fictionnels, compris comme *construction culturelle*)³⁹. En ce sens, une étude traductologique autorise une recherche à la croisée des spécialités qui fondent traditionnellement l'anglistique, que ce soit la littérature, à travers la prise en compte, entre autres, des procédés narratologiques, la civilisation, dont l'impact apparaît à la fois au sein de l'œuvre cinématographique, du fait de son fondement mimétique, mais aussi dans l'évaluation des phénomènes de réception, ou la linguistique enfin, indispensable pour conduire l'étude textuelle comparative des textes source et cible.

Le second argument en faveur de ce choix est lié à la longévité de la carrière allenienne. Ce cinéaste qui réalise un film par an depuis plus de quarante années offre de la sorte un catalogue considérable, dans lequel le chercheur n'a que l'embarras du choix. Cette persistance permet aussi une analyse à la fois synchronique et diachronique. Les choix artistiques de Woody Allen lui-même sont bien documentés,

³⁸ Cf. Patricia Kruth, *Figures filmiques, les mondes new-yorkais de Martin Scorsese et Woody Allen*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2002, p. 63, sur la « dimension touristique » des films d'Allen, et Anne Gillain, *Manhattan, Woody Allen, étude critique*, Paris, Armand Colin, 2005, p. 83, sur l'analyse de ses plans fixes comme « cartes postales ».

³⁹ Nous reprenons cette notion « sémiotico-textuelle » chez Eco, qui définit ainsi les mondes possibles narratifs : « Étant déterminés par le texte, ils n'existent hors du texte que comme résultat d'une interprétation (...) » (1992 : 216) ; il propose aussi le synonyme « univers narratifs » (1985 : 161).

puisque'il s'est à maintes reprises exprimé sur le sujet, que ce soit dans la presse, par le biais de biographes ou dans plusieurs films documentaires. Il est également objet d'étude pour les universitaires français depuis de nombreuses années : outre les publications dont on trouvera mention dans la bibliographie de cette thèse, son nom figure dans les titres de huit thèses de doctorat soutenues en France, de 1982 à 2009, dont trois en études anglophones, deux en études cinématographiques, deux en médecine et une en littérature comparée, et il fait l'objet de huit autres projets déposés entre 1993 et 2010 au *Fichier Central des Thèses*, — remplacé aujourd'hui par le portail *STEP (Signalement des Thèses En Préparation)*.

Troisième raison, l'identification aisée de ses traducteurs français, phénomène assez rare en TAV du fait de la transparence des adaptateurs, souvent non crédités au générique. Cette identification a permis de solliciter les témoignages de ces professionnels sur leur expérience. Elle se trouve facilitée, qui plus est, par leur nombre réduit, deux seulement en TAV, sur la carrière d'Allen depuis 1977, plus un traducteur pour les scénarios édités et une traductrice pour une revue spécialisée. Cette permanence laisse augurer d'une certaine cohérence dans les stratégies traductives, permettant d'éviter les analyses biaisées.

Enfin le style cinématographique d'Allen se prête particulièrement à l'étude du doublage : en tant que scénariste-réalisateur, il est célébré pour la qualité de ses scripts et de ses dialogues⁴⁰, et sa prédilection pour les longs plans-séquences⁴¹ fait que le doublage y est rarement contraint par les problèmes techniques de synchronisation labiale, à l'inverse d'autres cinéastes, amateurs de gros plans. Chez Allen, le médium filmique est avant tout au service d'un système narratif, illustrant ainsi l'affirmation d'Eco (1992 : 307) : « (...) parler, c'est mettre en scène des histoires. » Le cinéma allien est construit sur des schémas narratifs assez conventionnels : situation initiale que vient perturber un agent conflictuel, résolution du conflit, etc. De même met-il en scène une hiérarchie de personnages, principaux et secondaires, qui peuvent assez

⁴⁰ « Woody Allen a su revenir au verbalisme tout en le dominant, en l'investissant de son image renouvelée, approfondie et personnalisée, enfin créer un univers où le langage est roi, mais qui dépasse le langage, le justifie et le déborde, un langage qui est sans doute celui du tout nouveau comique (...). », Robert Benayoun, *Woody Allen au-delà du langage*, Paris, Herscher, 1985, p. 10.

⁴¹ « Plan-séquence : type de construction cinématographique consistant à traiter en un seul plan l'ensemble d'une scène ou d'une séquence. Ce qui caractérise donc, à l'étage du signifiant, le plan-séquence, c'est qu'il se donne comme une suite parfaitement continue d'images qu'aucune rupture, aucun "hiatus de caméra" ne viennent interrompre » (Gardies & Bessalel, 1998 : 165).

facilement s'analyser à la lumière des modèles actanciels de Greimas⁴², par exemple, en termes de sujet-héros, objet, opposants, adjuvants, etc.

Par ailleurs, le discours allenien est majoritairement ancré dans une situation, la typicité de la côte est américaine. Il s'appuie aussi sur la tradition humoriste juive fondée sur le *nonsense*, la parodie et l'intertextualité⁴³, notamment l'autocitation. On y retrouve des marques d'oralité récurrentes et des références psychanalytiques, au travers de dialogues qui expriment la fascination de leur auteur pour le verbe. Cette parole induit en conséquence des enjeux particuliers lors de la transposition interlinguistique, fortement conditionnée par le système plurisémiotique dans lequel elle est mise en œuvre.

En effet, si la place de l'auteur dans la traduction de ses œuvres – on entend ici traduction à la fois dans l'acception de processus, *translating*, et dans celle de produit de ce même processus, *translated version* –, si cette place reste l'une des questions centrales quand la traductologie s'applique à la littérature, la combinaison audiovisuelle de l'image d'origine et d'une bande-son traduite complique encore la perception de la marque de l'auteur lors de sa réception par le public. Elle implique donc de circonscrire précisément l'objectif et la démarche de notre recherche, détaillés maintenant.

⁴² Algirdas Julien Greimas, « Éléments pour une théorie de l'interprétation du récit mythique », [1966], *Communications*, 8, 1981, p. 39.

⁴³ « *Intertextuality* can basically be described as the way in which we relate texts between them from our previous textual experience, which is part of our previous knowledge of the world. », Juan José Martínez-Sierra, « Building Bridges between Cultural Studies and Translation Studies (with Special Attention to the Audiovisual Field) », *Journal of Language & Translation*, 2010, vol. 11, n°1, p. 15.

Objectif et démarche

L'objectif principal de ce travail est donc de déterminer quelle place occupe l'auteur de cinéma à l'issue du processus de traduction. L'étude traductologique se fonde sur un corpus de neuf films de Woody Allen, dans leurs versions originales en anglais américain et leurs versions doublées en français, ainsi que sur leurs versions éditées en français.

Comme le suggère le corpus, la démarche est descriptive et contrastive et s'inscrit dans la lignée des études traductologiques qui procèdent du postulat exprimé par Paul Bensimon en 1987 : « Nous avons estimé qu'il existe un *espace de réflexion* entre, d'un côté, la théorie totalitaire de la traduction et, de l'autre, la pratique silencieuse du traduire⁴⁴. » Elle induit en conséquence une approche pragmatique déterminée par des « observations et analyses effectuées sur des énoncés en contexte (...) pour dégager ce qui peut être théorisé, ou du moins généralisé ou doté d'une valeur générale » (*ibid.*). Les recherches bibliographiques menées en amont de la rédaction de cette thèse ont confirmé cette prescription, les apports théoriques dérivant majoritairement de la recherche appliquée⁴⁵.

Cette approche prédomine aujourd'hui, si l'on en croit Bassnett (2002 : 133) : « It is important not to forget two key points: the enormous progress made so rapidly within the discipline [of translation studies] itself and the interrelationship between scholarship and practice that still prevails. » La prévalence du lien théorie-pratique s'exprime également dans les titres d'ouvrages et d'articles référencés dans la bibliographie de cette thèse, où figurent en majorité, dans la section TAV, les études de cas. Le processus fonctionne en interaction réciproque⁴⁶. Mais il demande à être dépassé, comme le souligne Berman :

Je veux me situer entièrement hors du cadre conceptuel fourni par le couple théorie/pratique, et remplacer ce couple par celui d'expérience et de réflexion. Le rapport de l'expérience et de la

⁴⁴ Paul Bensimon, « Présentation », *Palimpsestes*, n°1, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 1987, p. I, souligné par l'auteur.

⁴⁵ « (...) la traductologie ne peut se concevoir comme un champ autonome, son objet, la traduction (activité et produit) étant indissociable de l'ensemble des pratiques herméneutiques liées aux textes. », Maryvonne Boisseau & Hélène Chuquet, « Linguistique et traduction : réflexions théoriques et applications », *Revue française de linguistique appliquée*, vol. XIV, n°1, 2009, p. 7.

⁴⁶ « Le rôle de la théorie est de transformer les pratiques, le rôle des pratiques est de mettre à découvert les théories. », Henri Meschonnic, *Éthique et politique du traduire*, Lagrasse, Verdier, 2007, p. 48.

réflexion n'est pas celui de la pratique et de la théorie. La traduction est une expérience qui peut s'ouvrir et se (re)saisir dans la réflexion⁴⁷.

Ce cadre conceptuel expérience/réflexion, qui s'insère dans la lignée des théories descriptives⁴⁸ de la traduction trouve donc son application dans cette thèse à l'expérience d'une forme de TAV, le doublage, appliquée à la filmographie de Woody Allen. La recherche, procédant d'une démarche déductive, s'attachera donc en premier lieu à la traduction, dans le doublage, des phénomènes liés à la périlinguistique civilisationnelle et aux contextes interne et externe dans lesquels interviennent les dialogues, par le biais du lexique et de ses connotations, dans le transfert de la « figure de l'Autre⁴⁹ » américain, juif et new-yorkais⁵⁰.

Seront ensuite abordés les problèmes inhérents au code oral, avec la comparaison du traitement des marqueurs de registre et de niveau de langue, de l'oralité, charnières de discours, interjections et appellatifs, puis de l'humour, qui relève des champs culturel mais aussi linguistique, quant à la mécanique des jeux de mots ; car il pose ainsi à travers lapsus et calembours, ironie et allusions, la question de la place du récepteur dans le transfert interlinguistique : y a-t-il des normes perceptibles conditionnant l'acceptabilité des VD en fonction des conditions historiques et socio-culturelles de leur production⁵¹ ? Comment la traduction reprogramme-t-elle le spectateur modèle et sa compétence d'interprétation ?

Cette étude contrastive des VO, VF éditées et VD s'inspire de l'analytique de la traduction élaborée par Berman, car, bien que conçue pour une approche traductologique de la prose littéraire, celle-ci fournit des outils qui s'avèrent appropriés au présent objet d'étude, avec le recours à la notion de tendances déformantes. Berman (1999 : 53) écrit d'ailleurs lui-même au sujet de celles-ci : « Mais en fait, elles concernent toute traduction, quelle que soit la langue, du moins dans l'espace

⁴⁷ Antoine Berman, *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, Paris, Éditions du Seuil, 1999, p. 16.

⁴⁸ « (...) leur but est essentiellement de rendre compte de l'opération "traduisante". Elles diffèrent des théories prescriptives, par conséquent, en ceci qu'elles partent des traductions et des paratextes (préfaces, propos) des traducteurs pour tenter de saisir les transformations subies par le texte lors du passage d'une langue à l'autre ainsi que le projet du traducteur. », Inès Oseki-Dépré, *Théories et pratiques de la traduction littéraire*, Paris, Armand Colin, 1999, p. 45.

⁴⁹ Cf. Antoine Berman, *L'épreuve de l'étranger*, Paris, Gallimard, col. Tel, 1984.

⁵⁰ « C'est sur la base des conceptions globales, empruntées aux DTS (Descriptive Translations Studies), qu'il convient d'envisager la traduction audiovisuelle comme un *fait culturel*, voire même comme un fait socio-culturel *nouveau* (...) » (Lambert & Delabastita : 1996, 42-43), souligné par les auteurs.

⁵¹ Cf. Jacqueline Guillemin-Flescher, « Théoriser la traduction », *Revue française de linguistique appliquée*, vol. VIII, n°2, 2003, p. 7-18.

occidental. », soulignant par la mise en italique l'universalité du champ d'application de ces tendances. La comparaison des diverses traductions du corpus doit permettre de distinguer les choix opérés aux différentes étapes du transfert interlinguistique, de la traduction initiale à l'adaptation finale, et de voir aussi en diachronie comment ont évolué les options retenues pour ce faire par les traducteurs/adaptateurs, soulevant ainsi le problème de leur représentation de l'auteur pragmatique — omniprésent puisqu'également réalisateur et acteur des films du corpus étudié —, mais aussi de l'image qu'ils ont présupposée du destinataire final, le spectateur français, au cours de son « éducation » au cinéma allenien.

Le cinéma d'auteur se trouve en effet confronté, plus encore que les films labellisés « grand public » à la question de sa réception, mais aussi à celle du « surgissement de la figure de l'auteur », selon les termes de Jean-Louis Cordonnier⁵². Chez Allen, cette figure est devenue déterminante dans la co-construction du texte filmique par le traducteur et par le public, du fait de différents phénomènes que nous analysons par le biais des théories de la réception, particulièrement appropriées dans ce cas. Cette démarche nous a ainsi conduite au plan proposé en introduction, qui permet de poser le cadre conceptuel de la réflexion, mais aussi d'avoir une vue d'ensemble du contexte de notre étude au sens large, qu'il s'agisse de la nature de ce mode de traduction qu'est le doublage ou de l'auteur Woody Allen et de sa place dans l'espace culturel francophone, données qui permettent d'informer ensuite l'analyse textuelle proprement dite.

⁵² Jean-Louis Cordonnier, « Aspects culturels de la traduction : quelques notions clés », *Meta*, XLVII, 1, 2002, p. 43.

Moyens mis en œuvre

Afin de permettre cette confrontation entre pratique et théorie, la démarche a impliqué, dans une première phase, une abondante recherche documentaire, dont la bibliographie finale de cette thèse porte témoignage. En effet, il importait de bien définir les principaux concepts à partir desquels est élaborée l'analyse textuelle finale. La complexité du champ d'investigation a nécessité des lectures préalables dans plusieurs domaines : les champs de la traduction, de la traduction audiovisuelle, de la linguistique, la sémiologie, la stylistique et la pragmatique, du cinéma (scénario, dialogue et rapport son-image), incluant la compilation des nombreux écrits de et sur Woody Allen, ont été méthodiquement explorés. La recherche en bibliothèque, mais aussi grâce aux moyens électroniques que constituent les moteurs de recherche sur Internet, a été privilégiée.

Dans le même temps se sont effectuées la délimitation et l'exploration du corpus, écrit et audiovisuel, après recherche sur les catalogues d'éditeurs. C'est ainsi que les sources primaires ont été circonscrites à neuf titres, présentés dans le chapitre 4 de la première partie.

Enfin, la technique d'entretien, suivie d'échanges de courriers postaux et électroniques, a été retenue pour recueillir les précieux témoignages de Georges Dutter, adaptateur des films de Woody Allen de 1977 à 1988 et de Jacqueline Cohen, son actuelle traductrice audiovisuelle, depuis 1989, pour les versions françaises, ainsi que ceux de divers interlocuteurs, notamment Stéphane Castro, directeur du multiplexe *Cinémovida* de Châteauroux, aux fins de prendre connaissance des modalités de diffusion des VOST et VD dans plusieurs villes françaises⁵³.

Cette phase s'est accompagnée d'un sondage informel auprès des membres de la SAES, *Société des Anglicistes de l'Enseignement Supérieur*, par le biais de sa messagerie électronique. La rencontre de Samuel Bréan, membre fondateur de l'ATAA, *Association des Traducteurs Adaptateurs de l'Audiovisuel*, et la participation à plusieurs

⁵³ Malgré diverses tentatives, il n'a pas été possible d'interroger directement Woody Allen lui-même. Cf. réponse reçue par e-mail le 15 juillet 2010, alors qu'il tournait *Midnight in Paris* en France : « Mr. Allen thanks you (...) but I'm afraid it is not possible for him to contribute; his shooting schedule does not permit it and he does not read French. We wish you the best of luck on your work. All the best, Melissa Tomjanovich, Asst. to Woody Allen. »

colloques internationaux de chercheurs en traduction⁵⁴, en humour⁵⁵ et en cinéma⁵⁶, ainsi qu'aux ateliers « traductologie » et « cinéma » des congrès de la Société des Anglicistes de l'Enseignement Supérieur en 2008, 2011 et 2012, ont complété cette étape, de même qu'un entretien avec Frédéric Chouraki, écrivain français féru d'humour juif new-yorkais.

La lecture des scénarios d'Allen, en anglais et en français, accompagnée du visionnage des DVD (*Digital Versatile Disc* ou *disque numérique universel* en français) correspondants, en VO, puis en VD, a permis d'identifier les principaux marqueurs pertinents et d'en assurer la retranscription⁵⁷. Le recueil et l'analyse de ces données a ensuite conduit à repérer les marqueurs stylistiques récurrents dans les dialogues d'Allen, pour en observer les idiosyncrasies les plus pertinentes puis les écarts traductifs entre VO et VD, mais aussi entre les différentes VF et/ou la VD, à la fois en synchronie et en diachronie ; ils font l'objet des troisième et quatrième parties de cette étude. Quelques incursions dans les traductions italiennes, espagnoles, allemandes et brésiliennes d'Allen ont été effectuées, à titre de contre-exemples. Les versions sous-titrées servent aussi très ponctuellement de contrepoint au cours de cette démarche comparative.

Cette phase contrastive a permis de dégager les conclusions présentées en fin de thèse quant au paradoxe qui oppose et réunit à la fois cinéma d'auteur et doublage dans notre problématique. La relation de coordination, marquée ici par une conjonction dont la linguistique énonciative nous apprend qu'elle indique le « repérage d'un mot, groupe de mots ou proposition par rapport à un autre élément de même niveau (...) »⁵⁸, peut en effet signaler une opération logique conjonctive ou disjonctive entre ces termes paradoxaux, et c'est la nature même de cette opération qui nous interroge tout au long des pages qui suivent.

⁵⁴ *Étymologie et traduction*, CIRHILL, Université Catholique de l'Ouest, Angers, 3-4 juin 2009, et *Traduire la cohérence du texte*, TRACT, Université Paris 3 Sorbonne Nouvelle, 17 octobre 2009.

⁵⁵ *Traduire, transposer, adapter le comique et l'humour*, CORHUM, Paris, 24-26 septembre 2009.

⁵⁶ *Marketing et cinéma, approches du marketing des films à l'épreuve de la mondialisation*, CinEcosa, Paris, 19-20 novembre 2010.

⁵⁷ Cette étape a mis au jour la possibilité de décalages dans le chronométrage des répliques, selon le type de lecteur vidéo utilisé, élément à prendre en compte sur le plan méthodologique.

⁵⁸ Marie-Line Groussier & Claude Rivière, *Les mots de la linguistique, lexique de linguistique énonciative*, Gap, Ophrys, 1996, p. 45.

PARTIE I. AUTEUR ET AUCTORIALITÉ À L'ÉPREUVE DE LA TRADUCTION

*Once again, it will be a matter of negotiation
between the translator, the reader and the original author,
whose unique voice should remain in the text¹.*

Umberto Eco

La traduction, et plus encore la TAV, s'avère ontologiquement un processus à risque pour l'auteur. Et ce risque a été particulièrement pointé par les théoriciens :

Le fait de viser le *naturel*, comme si le texte était écrit dans la langue d'arrivée, efface l'acte de traduction comme tel, et efface (tend à effacer) les éventuelles spécificités linguistiques, culturelles, historiques et poétiques. Résultat : la traduction est une effaçante (Meschonnic, 2007 : 130, souligné par l'auteur).

Les spécificités identifiées ci-dessus par Meschonnic sont aussi celles qui ont construit l'auteur et il est à craindre en conséquence qu'il ne soit victime du même processus d'effacement à travers la traduction de ses œuvres. C'est pourquoi il apparaît nécessaire, dans cette première partie, de tout d'abord revenir sur le concept d'auteur, par le biais des diverses fonctions qui lui sont assignées dans l'histoire littéraire, puis plus spécifiquement dans le processus cinématographique, pour déterminer ensuite comment Allen a investi ces fonctions, avant de présenter le corpus de l'étude et sa réception par les spectateurs et les critiques professionnels ; car l'auteur, Eco le rappelle ci-dessus, ne saurait se définir sans son destinataire, lecteur/spectateur, synthétisant ainsi tout le dilemme du traducteur.

¹ Umberto Eco, *Mouse or Rat? Translation as Negotiation*, [2003], London, Phoenix, 2004, p. 192.

Chapitre 1. L'auteur et ses fonctions

Le concept d'auteur recouvre plusieurs acceptions, beaucoup plus larges que celle concernant le seul champ littéraire. Littré en offre ainsi deux définitions et synonymes avant même celle relative à la création intellectuelle :

1. Cause première d'une chose.
2. Inventeur.
3. Celui, ou celle qui a fait un ouvrage de littérature, de science ou d'art.

Le *Dictionnaire de l'Académie française* propose de son côté quatre acceptions à l'entrée *auteur* :

1. Personne qui est la cause première, qui est à l'origine de quelque chose ; initiateur, inventeur.
2. Personne de qui on tient un droit.
3. Personne qui a composé et réalisé une œuvre littéraire, scientifique ou artistique.
4. (Par métonymie) Ouvrage d'un écrivain.

L'Académie, tout comme Littré, invite donc le lecteur (et ce faisant le spectateur) à considérer l'auteur originellement comme créateur et géniteur au sens large, avant d'en arriver à désigner écrivains et artistes. Les recherches en diachronie démontrent en effet que la personne-auteur occupe une place relativement nouvelle dans l'histoire intellectuelle. « Medieval Scholasticism reserved the term "author" (*auctor*) for those ancient authorities that had produced great truths in accordance with Christian doctrine (...)»². » En outre, si des noms d'auteurs jalonnent l'histoire littéraire occidentale, tels Homère, Shakespeare ou Rabelais, ils font souvent l'objet de controverses quant à l'authenticité de leurs écrits ou l'existence même de leur personne.

Enfin, l'auteur en tant que « cause première » reste sujet à caution³. La tradition d'anonymat, soit par défaut d'information, soit du fait de diverses convenances, personnelles ou sociétales, a de fait longtemps été la règle (Genette, 1987 : 46). À

² Karen Bennett, « Plagiarism Reassessed: A Culturalist Take on Academia's Cardinal Sin », *The European English Messenger*, vol. 20, 1, Spring 2011, p. 75.

³ « Il n'est guère probable que l'*Illiade*, la *Chanson de Roland* ou le *Chevalier à la charrette* n'aient eu aucun modèle ou antécédent. Nous sommes là, très vraisemblablement, en présence d'hypertextes à hypotexte inconnu, dont l'hypertextualité nous est presque certaine, mais nous reste indescriptible et donc indéfinissable » (Genette, 1982 : 433).

l'époque moderne, tel n'est plus le cas, mais des interrogations demeurent sur son statut, sa place dans l'œuvre et son rapport au destinataire, au point que Foucault en vient en 1969 à poser l'iconoclaste question : « Qu'est-ce qu'un auteur⁴ ? ». Si ce questionnement interroge la théorie littéraire, il se révèle plus complexe encore dans le champ cinématographique, où le film résulte d'une multiplicité d'intervenants. Et dans le cas du film traduit, la place de l'auteur dans la version finale se trouve dès lors soumise à de multiples spéculations.

1.1. L'Auteur, « inventeur et propriétaire »

L'auteur, au sens contemporain, est un concept d'invention récente, un statut qui remonte, selon Antoine Compagnon, à l'époque des Lumières⁵. Après une longue période durant laquelle les grands textes anciens étaient plutôt considérés comme un patrimoine commun, source d'imitation, l'apparition du concept d'auctorialité⁶ tel que nous l'entendons à l'heure actuelle est en effet liée à des considérations philosophiques et historiques, en relation avec l'émergence de l'individualisation dans la culture européenne :

L'*auteur* est un personnage moderne, produit sans doute par notre société dans la mesure où, au sortir du Moyen Âge, avec l'empirisme anglais, le rationalisme français, et la foi personnelle de la Réforme, elle a découvert le prestige de l'individu, ou, comme on dit plus noblement, de la « personne humaine »⁷.

Historiquement, d'autres chercheurs datent cette occurrence plutôt à la Renaissance, vers le milieu du XV^{ème} siècle, période à laquelle survient également le concept de plagiat : « Clearly, individual authorship was by now becoming important and people had started to become precious about their words » (Bennett, 2011 : 75). L'auteur est ainsi promu inventeur et propriétaire⁸ de ses écrits et de son œuvre, marquant de la sorte son inscription en tant que sujet dans l'histoire littéraire et

⁴ Michel Foucault, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », [1969], *Dits et écrits*, t. 1, Paris, Gallimard, 2001, p. 817.

⁵ Antoine Compagnon, « Qu'est-ce qu'un auteur ? Introduction : mort et résurrection de l'auteur », cours en ligne consulté le 29/10/07 sur <http://www.fabula.org/compagnon/auteur.php>

⁶ Néologisme traduisant l'anglais *authorship*, rapporté par Compagnon (*id.*), pour lever l'équivoque liée au terme « autorité ». On emploie également à cette fin la locution « autorité auctoriale » dans cette thèse.

⁷ Roland Barthes, « La mort de l'auteur », [1968], *Le bruissement de la langue*, Paris, Éditions du Seuil, 1984, p. 61-62.

⁸ Sur l'instauration légale du droit de « propriété incorporelle » en France, Xavier Daverat renvoie à la loi Le Chapelier de juillet 1793, in *Droit de la propriété littéraire et artistique*, Paris, Bréal, 2011, p. 10.

l'histoire des idées. Ce nouveau statut est également lié à l'invention de l'imprimerie, phénomène technique et commercial, et aboutira au droit d'auteur, mais aussi à son corollaire, la responsabilité face à la censure. Cette forte personnalisation de l'œuvre domine ainsi la production artistique et son analyse par la critique jusqu'au milieu du XX^{ème} siècle : la production de l'auteur y est lue à la lumière de son histoire sociale et intime. Au contraire, les apports de la linguistique, notamment dans les prolongements du structuralisme, aboutissent par la suite à une conception antinomique de la notion :

Le scripteur moderne naît en même temps que son texte ; il n'est d'aucune façon pourvu d'un être qui précéderait ou excéderait son écriture, il n'est en rien le sujet dont son livre serait le prédicat ; il n'y a d'autre temps que celui de l'énonciation, et tout texte est écrit éternellement *ici et maintenant* (Barthes, 1984 : 64, souligné par l'auteur).

De par cette analyse, c'est le texte qui produit l'auteur, et non pas l'inverse. Foucault (2001 : 839), dans une conférence donnée en 1969 à la *Société française de philosophie*, va ainsi questionner les rapports d'appropriation et d'attribution qui fondent la « fonction auteur ». Ce faisant, son objectif est clair : « Il s'agit d'ôter au sujet (ou à son substitut) son rôle de fondement originaire, et de l'analyser comme une fonction variable et complexe du discours » (*ibid.*). Cette vision fonctionnaliste signe la disparition de l'auteur en tant que sujet. Elle peut ainsi offrir une grille d'analyse pertinente dans la perspective traductologique du fait de sa mise en avant de la discursivité du texte⁹.

1.2. La « mort de l'auteur »

L'aboutissement des réflexions rappelées ci-dessus sera la « mort de l'auteur », formule désormais célèbre initiée par Barthes en 1968¹⁰ ; elle est directement liée à l'avènement des théories de la réception, il l'écrit explicitement : « Nous savons que, pour rendre à l'écriture son avenir, il faut en renverser le mythe : la naissance du lecteur doit se payer de la mort de l'Auteur » (1984 : 67). En signant cette fracture épistémologique, Barthes désigne ici l'auteur pragmatique ou empirique, en tant que personne et institution.

⁹ « Le traducteur (...) traduit toujours des *textes*, c'est-à-dire des énoncés présentés dans un contexte linguistique ou proferés dans des situations spécifiques. », Umberto Eco, *Dire presque la même chose, expériences de traduction*, Paris, Grasset & Fasquelle, 2006, p. 51, souligné par l'auteur.

¹⁰ Reprise dans *Le bruissement de la langue*, Paris, Éditions du Seuil, 1984, p. 61-67.

L'auteur renaît pourtant en tant qu'instance, qui va se manifester dans le texte de trois façons :

- « comme un style reconnaissable (...) »
- comme une simple position actancielle (...)
- comme occurrence illocutoire (...) » (Eco, 2004 : 75).

L'instance qu'Eco appellera l'Auteur Modèle¹¹, par opposition à l'auteur pragmatique ou empirique (les deux formules apparaissent dans ses écrits), est en effet conditionnée par la représentation que s'en fait son lecteur :

Selon l'Auteur Modèle que l'on se choisissait, le type d'acte linguistique présumé changeait et le texte prenait des significations diverses en imposant diverses formes de coopération. C'est d'ailleurs ce qui se passe si on décide de lire un énoncé sérieux comme un énoncé ironique et *vice versa* (*ibid.* : 82).

Cette citation nous intéresse tout particulièrement, car elle prend pour exemple le traitement de l'ironie, l'un des marqueurs saillants de l'écriture de Woody Allen, étudié au chapitre 11 de cette thèse : cette théorie de la réception permet ainsi d'envisager comment l'image que le spectateur allenien se fait de l'auteur Allen, et l'horizon d'attente¹² qui en découle, vont lui permettre de décoder le procédé antiphrastique à la base du processus ironique. Au-delà de ce simple cas d'espèce, le public devient ainsi co-auteur du texte, tout en reconstruisant l'auteur par le biais de cette coopération textuelle.

Car les circonstances d'énonciation vont peser sur la réception et conduire le lecteur à émettre « une hypothèse sur les intentions du sujet empirique de l'énoncé » (*ibid.* : 80). Dans le cas d'Allen, ces circonstances sont fortement conditionnées par le médium filmique et par l'omniprésence de l'auteur empirique, sur et hors écran, comme on va le voir au chapitre 3, de telle sorte qu'il est quasiment impossible pour le spectateur d'accéder au « texte » en occultant ce paramètre que représente la « figure de l'auteur », au sens où l'entend Couturier¹³.

¹¹ Majuscules de l'auteur. Les notions de lecteur et auteur modèles se rencontrent chez d'autres théoriciens, même si l'intitulé diffère, notamment chez Barthes.

¹² Ce concept, initié par Hans Robert Jauss en 1959, permet de « comprendre comment l'œuvre, en prévoyant un système d'expectatives psychologiques, culturelles et historiques de la part du récepteur (...) essaie d'instituer (...) un "Ideal Reader" » (Eco, 1992 : 26).

¹³ « Dès lors que je reconnais l'existence de cette figure au cœur du texte, je m'efforce par tous les moyens d'en discerner les contours et de recomposer le texte en fonction d'elle et non plus de moi, même

Ce type de phénomène a été en quelque sorte anticipé par Eco : « La configuration de l'Auteur Modèle dépend de traces textuelles mais elle met en jeu l'univers de ce qui est derrière le texte, derrière le destinataire et probablement devant le texte et le processus de coopération » (*ibid.* : 82). Dans cette optique, le texte est considéré comme un potentiel d'interprétations que le lecteur va actualiser en se l'appropriant, selon son encyclopédie¹⁴ personnelle et selon des stratégies qui auront pu être anticipées par l'instance auctoriale¹⁵. Ainsi se définit un pacte de lecture où le lecteur intervient en tant qu'instance symétrique de l'auteur, par le biais de stratégies coopératives : « Dans la triade formée par l'auteur, l'œuvre et le public, celui-ci n'est pas un simple élément passif qui ne ferait que réagir en chaîne¹⁶. » On retrouve une approche similaire chez un stylisticien comme Molinié :

La mesure de cette organisation [des faits verbaux dans le texte] dépend évidemment d'abord du récepteur, du lecteur : c'est donc bien à la réception que se construit l'unité-texte ; et c'est pour le récepteur, pour le lecteur, à la mesure de son intérêt et de sa sensibilité, qu'il « se passe quelque chose » dans ce lieu textuel ainsi forgé, balisé, limité. Le texte est ainsi une pièce, érigée en objet de spéculation sous le regard du public¹⁷.

La notion de « spéculation », étymologiquement « art d'observer », et la mention du « regard du public » nous invitent assez spontanément à étendre l'extension de cette esthétique de la réception à un destinataire autre que le lecteur, à savoir le spectateur. Car, transposée au medium filmique, cette théorie implique de la même manière un pacte de spectature : il ne saurait y avoir de film sans spectateur. Au-delà de la dimension purement narratologique de tout film, le spectateur est en effet pleinement inclus dans le dispositif cinématographique : c'est en fonction de lui qu'est initialement pensée l'organisation de la mise en scène. Les angles de prise de vue, par exemple, circonscrivent ce que pourra voir le spectateur à l'écran, et de quelle façon il le verra. Le film postule et construit son spectateur tout comme le texte postule et construit son lecteur (Eco, 2004 : 234). Notre approche va s'appuyer sur les théories de la réception et les concepts d'Auteur et Destinataire Modèles précisément parce qu'ils permettent

si ma coopération est indispensable à l'émergence de cette figure. », Maurice Couturier, *La figure de l'auteur*, Paris, Éditions du Seuil, 1995, p. 244.

¹⁴ « Une compétence encyclopédique se fonde sur des données culturelles socialement acceptées en raison de leur "constance" statistique » (Eco, 2004 : 17).

¹⁵ Sur cette question, voir Freddie Plassard, *Lire pour traduire*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2007.

¹⁶ Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, [1972], trad. Claude Maillard, Paris, Gallimard, 2010, p. 49.

¹⁷ Georges Molinié, *La stylistique*, Paris, PUF, 2004, p. 15.

d'appréhender le fonctionnement des différentes instances en jeu dans le contrat de spectature, répondant de la sorte à une objection latente : en quoi une théorie basée sur la réception de textes écrits peut-elle être validée pour celle d'un corpus audiovisuel¹⁸ ? Dans le cas de la traduction, pourtant, un troisième intervenant vient s'intercaler entre auteur et récepteur, le traducteur. Quelle place lui reste-t-il entre ces deux instances ?

1.3. Le traducteur, « auteur second »

Le traducteur serait à la fois le premier lecteur du texte et son « auteur second ». Genette (1982 : 435) range ainsi la traduction dans les modes de dérivation hypertextuels qui « définissent toutes les pratiques d'art au second degré ». On retrouve cette qualification de secondarité au cœur des théories énoncées par certains traductologues, même quand ils n'emploient pas spécifiquement ce syntagme. Eco, cité en introduction à cette partie, pose comme acteurs de la traduction, « the translator, the reader and the original author ». S'il prend soin d'accoler l'adjectif *original* à *author*, c'est bien qu'il postule l'existence d'un auteur second, qui peut être le traducteur, lui-même lecteur incontournable du texte-source, tout autant que le lecteur final. Il n'est d'ailleurs pas surprenant que, traducteur lui-même, mais surtout sémioticien particulièrement intéressé par les problèmes de réception textuelle, il se soit en conséquence attaché aux enjeux induits par la pratique de la traduction.

Il souligne d'ailleurs « combien le pari interprétatif sur les niveaux de sens, et sur ceux qu'il faut privilégier, est fondamental pour les décisions d'un traducteur » (Eco, 2006 : 71). Et la lecture, première phase de la traduction, est à la base de l'interprétation, inévitablement subjective, qui va orienter la traduction, qu'elle soit professionnelle ou académique¹⁹.

(...) translators must aim at rendering, not necessarily the intention of the author (who may have been dead for millennia), but the *intention of the text* – the intention of the text being the outcome of an interpretative effort on the part of the reader, the critic or the translator (Eco, 2003 : 5, souligné par l'auteur).

Il n'y a donc pas une, mais des lectures, tout comme il n'y a pas une mais des façons d'appréhender un film, des spectatures.

¹⁸ Eco a déjà appliqué cette approche à la réception d'autres formes artistiques, telles que musique, arts plastiques, voire même réalisation télévisuelle, dans *L'œuvre ouverte*, Paris, Éditions du Seuil, 1965.

¹⁹ Sur ce second aspect, cf. Michel Ballard, *Versus : la version réfléchie*, vol. 1, Gap, Ophrys, 2003, p. 16.

Berman considère aussi « l'auteur du texte traduit, le fameux " sujet traduisant " dont tous les théoriciens de la traduction parlent sans parvenir à mettre la main dessus²⁰ ». Cet auteur²¹ sera cerné grâce à trois catégories herméneutiques, qui révèlent que, loin de se cantonner à sa secondarité, il est porteur d'une réelle autorité auctoriale : « *sa position traductive, son projet de traduction et son horizon traductif* » (*id.*, italiques de l'auteur). Chez les traductologues « sourciers-ciblistes », Claude et Jean Demanueli, par exemple, voient ainsi le traducteur,

entre l'instance énonciatrice originelle (et originale) et son ultime récepteur [comme] un intermédiaire dont on attend qu'il fonctionne à la fois comme récepteur premier et comme énonciateur second, dans sa double tâche de décodeur d'un texte-source (TS, ou texte de départ) et d'encodeur d'un texte-cible (T.C., ou texte d'arrivée)²².

C'est pourtant ce rôle d'énonciateur second²³ qui fait que le traducteur ne saurait se résumer à un simple passeur²⁴ : « C'est sa représentation du langage que projette un traducteur sur ce qui est à traduire, c'est sa représentation du langage que montre d'abord toute traduction » (Meschonnic, 2007 : 30). Langue²⁵ et culture étant intimement liées, au point d'avoir initié chez Meschonnic le concept de langue-culture, la projection du traducteur sur l'œuvre à traduire, au-delà de sa représentation du langage, concerne aussi la culture. Ce concept va concerner d'autres champs, par-delà la littérature ; dans le domaine filmique, Ranzato donne ainsi l'exemple des doublages italiens d'Allen :

The dubbed versions of Woody Allen's films are a perfect example of translations that have become new texts relatively independent of their source texts; these now fulfil the potentialities

²⁰ Antoine Berman, *Pour une critique des traductions : John Donne*, Paris, Gallimard, 1995, p. 16, souligné par l'auteur.

²¹ Le 26 octobre 2011, un forum de la *Société des Gens de Lettres* consacré à la traduction littéraire comportait ainsi une table ronde intitulée « Le Traducteur est un auteur ».

²² Claude & Jean Demanueli, *Lire et traduire anglais-français*, Paris, Masson, 1990, p. 7.

²³ C. Demanueli déclare depuis : « Un traducteur n'est qu'un écrivain en second, en italiques, entre parenthèses. Il n'existe que dans les notes de bas de page, sous la forme d'abréviations (NDT), en italique dans la voix de l'autre, entre parenthèses pour la voix de l'autre. », entretien consulté le 13/07/2011, <http://www.lecerclepoints.com/entretien-9.htm>

²⁴ « *Passeur* est une métaphore complaisante. Ce qui importe n'est pas de faire passer. Mais dans quel état arrive ce qu'on a transporté de l'autre côté. », Henri Meschonnic, *Poétique du traduire*, Lagrasse, Verdier, 1999, p. 17.

²⁵ Pour Meschonnic (*ibid.* : 12), « la langue est le système du langage qui identifie le mélange inextricable entre une culture, une littérature, un peuple, une nation, des individus et ce qu'ils en font ».

hidden in the original texts themselves and create a new network of references in the target culture²⁶.

L'œuvre traduite serait donc devenue autre en intégrant la culture-cible (ce travers apparaît très prononcé chez les doubleurs italiens, puisqu'il est pointé aussi dans l'adaptation des films des Monty Python²⁷. Cette conception radicale de la traduction se rapproche alors de la translation : « Il s'agit ici de la parodie, du pastiche, de la reprise, de l'intertextualité envahissante, de la création à partir d'un matériau antérieur, qu'il soit ancien ou non²⁸. » Woody Allen a lui-même exploré jusqu'à l'absurde ce champ des possibles, à plusieurs reprises : dans la filmographie du corpus, en 1972, avec *Sex*, dont le troisième sketch, parodie du cinéma italien, est enregistré en VO avec des dialogues italiens sous-titrés en anglais (qui se retrouvent en VD curieusement doublés en français avec un accent italien assez grotesque²⁹), mais surtout dès 1966 avec la comédie *What's Up, Tiger Lily?*, film japonais qu'il a doublé en anglais américain en réécrivant un dialogue parodique et burlesque complètement indépendant de l'intrigue initiale³⁰, interrogeant par là-même la fonction du traducteur comme auteur subalterne :

What's Up, Tiger Lily? first of all, is a comedic exploration of authorial status in cinema. Indeed, the lesser status of "re-writer" becomes Allen's cover, a way to avoid taking responsibility for a film (...) (Fraser, 2010 : 38).

En tant que lecteur (et spectateur dans le cas présent) interprétant, puis réécrivant le texte originel, le traducteur se trouve ainsi confronté à la problématique de l'actualisation du texte par le destinataire, postulat des théories de la réception décrites par Compagnon pour la littérature :

Extraire une œuvre de son contexte littéraire et historique, c'est lui donner une autre intention (un autre auteur : le lecteur), c'est en faire une autre œuvre, et ce n'est donc plus la même œuvre que nous interprétons³¹.

²⁶ Irène Ranzato, « Translating Woody Allen into Italian: Creativity in Dubbing », *The Journal of Specialised Translation*, 15, January 2011, p. 122, consulté le 20/02/2011, <http://www.jostrans.org/>

²⁷ Massiliano Morini, « Jerry Lee Lewis or Claudio Villa? Textual Pragmatics and the Translation of Python Humour », *inTRAlinea*, Special Issue: The Translation of Dialects in Multimedia, 2009, consulté le 15/08/2011, http://www.intralea.it/specials/dialectrans/eng_more.php?id=757_0_49_0_M

²⁸ Clóna Ní Ríordáin, *Axe de recherches translation-Ré-écritures*, consulté le 18/06/2011, http://www.univ-paris3.fr/62819681/0/fiche_pagelibre/.

²⁹ Un tel choix de TAV fournit un premier indice sur les tendances déformantes à l'œuvre dans la VD.

³⁰ *What's Up Tiger Lily? (Kagi no Kagi)*, dir. Senkichi Taniguchi, séquences additionnelles et dialogues américains Woody Allen, 1966, Benedict Pictures, Reuben Bercovitch Productions, 1h 40.

³¹ Antoine Compagnon, *Le démon de la théorie*, Paris, Éditions du Seuil, 1998, p. 110.

Le doublage extrait rarement le film de son contexte historique, sauf en cas de nouvelle version doublée pour des raisons souvent techniques ou légales, mais il sort indéniablement l'œuvre de son contexte originel de réception. En ce qui concerne plus spécifiquement la TAV, Quaresima lie d'ailleurs directement le phénomène de pluralité et d'altérité de l'œuvre traduite à l'avènement du son au cinéma :

Here too, this occurred under the sign of the multiplication of the forms a single work could take. The *multiple versions*³² of the early sound years institutionalised this phenomenon not only on the level of production and representational models but also in the very way, theoretically speaking, that the film « object » was identified. (...) these forms reach the limit of the notion of work, original, author, and at the same time they avoid crossing this limit³³.

Si la frontière entre l'original et les versions multiples était déjà floue à l'époque, elle l'est plus encore aujourd'hui avec la VD, qui se trouve de fait résulter de la production d'au moins deux auteurs : le scénariste (éventuellement réalisateur) et l'adaptateur de doublage. Cette co-responsabilité auctoriale dérive en partie de la visée cibliste du doublage :

In a sense, the translator of audiovisual texts could be considered as a second scriptwriter, whose task is to transfer the exchanges on screen in such a way that they sound believable in the target language, and could thus be identified as true-to-life dialogues and easily understood by the target audience³⁴.

Dans le cas de l'œuvre cinématographique, en France, la « fonction auteur », pour reprendre la collocation forgée par Foucault, trouve son application dans le statut même des adaptateurs-dialoguistes, puisque ceux-ci sont considérés légalement comme des auteurs à part entière³⁵, tout comme en Belgique et en Suisse, à l'inverse d'autres

³² Cf. chapitre 6, section 2. Avant l'invention du doublage, les films étaient tournés successivement en plusieurs versions linguistiques (MLV, *multiple-language-versions*), en fonction des divers marchés internationaux, au besoin par des acteurs, voire même des réalisateurs, différents.

³³ Leonardo Quaresima, « Loving Texts Two at a Time: The Film Remake », *Cinémas*, vol. 12, n°3, 2002, p. 74-75, souligné par l'auteur.

³⁴ Rocío Baños-Piñero & Frederic Chaume, « Prefabricated Orality, A Challenge in Audiovisual Translation », *inTRAlinea*, Special Issue: The Translation of Dialects in Multimedia, 2009, 2, consulté le 15/08/2011 sur http://www.intraline.it/specials/dialectrans/eng_more.php?id=761_0_49_0_M

³⁵ *Code de la propriété intellectuelle*, version consolidée au 1^{er} septembre 2012, art. L111-1 : « L'auteur d'une œuvre de l'esprit jouit sur cette œuvre, du seul fait de sa création, d'un droit de propriété incorporelle exclusif et opposable à tous. Ce droit comporte des attributs d'ordre intellectuel et moral, ainsi que des attributs d'ordre patrimonial [...]. »

art. L112-2 : « Sont considérées notamment comme œuvres de l'esprit au sens du présent code : (...) 6° Les œuvres cinématographiques et autres œuvres consistant dans des séquences animées d'images, sonorisées ou non, dénommées ensemble œuvres audiovisuelles ; (...). »

pays, même francophones, tels le Canada et la plupart des pays africains. La Convention internationale de Berne stipule d'ailleurs que tous les traducteurs doivent être considérés comme auteurs d'œuvres dérivées³⁶, endossant de fait la qualification de propriétaires ; ces prérogatives sont détaillées en droit français dans le Code de la propriété intellectuelle.

En conséquence, les traducteurs audiovisuels français sont membres du *Syndicat National des Auteurs et des Compositeurs*³⁷, créé en 1946, qui comporte dans son bureau national une section doublage/sous-titrage, dans laquelle siège d'ailleurs Jacqueline Cohen, adaptatrice actuelle d'Allen. Par ailleurs, ils perçoivent des droits d'auteurs dits patrimoniaux, par le biais de la SACEM pour la diffusion de leurs sous-titrages ou doublages (droits de représentation), que ce soit en salles ou à la télévision³⁸, ainsi que pour les ventes des DVD (droits de reproduction) de ces mêmes œuvres³⁹, et également pour la Vidéo à la demande⁴⁰, en cas de paiement individualisé à la séance par le spectateur. Les œuvres concernées ressortissent de cinq catégories :

- Les films de fiction exploités en salle,
- Les films de fiction diffusés sur les chaînes de télévision qui émettent à partir de la France,
- Les films de fiction édités en DVD,
- Les films documentaires exploités en salles,
- Les scènes coupées apparaissant dans les bonus de DVD.

art. L112-3 : « Les auteurs de traductions, d'adaptations, transformations ou arrangements des œuvres de l'esprit jouissent de la protection instituée par le présent code sans préjudice des droits de l'auteur de l'œuvre originale. (...) »

³⁶ Art. 2.3. « Sont protégés comme des œuvres originales, sans préjudice des droits de l'auteur de l'œuvre originale, les traductions, adaptations, arrangements de musique et autres transformations d'une œuvre littéraire ou artistique. »

³⁷ « Le SNAC unit sur un plan strictement professionnel des hommes et des femmes, des créateurs isolés ou dont les œuvres sont disséminées dans les répertoires de sociétés d'auteurs différents. » <http://www.snac.fr/accueilsnac.htm>, consulté le 18 mars 2011.

³⁸ « Dans le cadre de la gestion collective, les droits versés aux auteurs sont calculés en fonction de valeurs minutaires fixées chaque année pour chaque chaîne de télévision. Ces valeurs minutaires, base de calcul, sont pondérées en fonction d'un certain nombre de critères tels que : l'heure de diffusion, une première diffusion ou une rediffusion. », *Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques*, <http://www.sacd.fr/La-remuneration-television.72.0.html>, consulté le 04/11/2011.

³⁹ « En cas de DVD multilingue, la part revenant au sous-titrage ou doublage est attribuée pour 90% à la langue française et 10% aux autres langues. », <http://www.traducteurs-av.org/index.php/droit-dauteur/la-sacem.html>, consulté le 05/06/2011.

⁴⁰ *VoD/Video on Demand* et *pay-per-view*/paiement à la séance ou télévision à la carte.

(Les droits générés par la traduction des films documentaires diffusés à la télévision sont, eux, gérés par la SCAM, *Société Civile des Auteurs Multimedia*⁴¹.)

Cette existence légale s'accompagne rarement d'une reconnaissance publique : à l'inverse des sous-titres, les adaptateurs sont peu souvent crédités à l'écran, et leur nom n'est pas porté sur les jaquettes de DVD, avec des conséquences directes en termes de recherche scientifique. Samuel Bréan, membre fondateur de l'ATAA (*Association des Traducteurs Adaptateurs de l'Audiovisuel*), déplore ainsi que nombre d'études traductologiques dans le champ de la TAV soient conduites en ignorant non seulement la personne, mais également l'identité même de l'adaptateur⁴². Pourtant, sur le plan de la théorie de la réception comme sur celui, pragmatique, de la législation en vigueur⁴³, le traducteur paraît bien mériter la qualification d'« auteur ».

Mais les textes réglementaires ne distinguent pas auteur premier et auteur second, alors que cette secondarité est l'essence même de l'acte de traduction. Elle l'est, inévitablement, sur l'axe chronologique, mais elle impose aussi implicitement une hiérarchisation des textes, entre original et texte traduit, à tel point que Mounin⁴⁴, Bassnett (2002 : 5) ou Berman (1995 : 42) la répertorient comme l'objection majeure émise au cours des siècles à l'encontre du texte traduit : « n'être pas l'original », et que Ladmiral (2006 : 139) dénonce « la tentation d'une régression sourcière qui tend à investir le texte original comme un texte originaire, comme un Texte sacré⁴⁵ ». Cette hiérarchie, on le verra plus avant, va trouver un parallèle dans le domaine cinématographique, avec la dichotomie entre tenants de la VO et adeptes de la VD.

⁴¹ Sur les sociétés de perception et de répartition des droits, cf. Daverat (2011 : 192-193).

⁴² Entretien personnel, Paris, 20 novembre 2010.

⁴³ Sur le statut du traducteur, cf. Marie-Françoise Cachin, *La traduction*, Paris, Éditions du Cercle de la Librairie, 2007, p. 38-44.

⁴⁴ Georges Mounin, *Les problèmes théoriques de la traduction*, [1963], Paris, Gallimard, 1976, p. 275.

⁴⁵ Jean-René Ladmiral, « Esquisses conceptuelles, encore... », *Palimpsestes*, hors série, Traduire ou Vouloir garder un peu de la poussière d'or..., Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2006, p. 139, majuscule de l'auteur.

Chapitre 2. Auteur et cinéma

Si auteur second il y a, le film a donc un auteur premier. Considérer le cinéma dans une perspective auteuriste résulte d'une conception née dans les années 1950 en France, et ainsi résumée par Godard⁴⁶ : « Hé bien, non ! Le cinéma n'est pas un métier. C'est un art. Ce n'est pas une équipe. On est toujours seul ; sur le plateau comme devant la page blanche. » Ce faisant, le cinéma n'est donc plus considéré comme simple spectacle, représentation de la réalité, même imaginaire. Allen a lui-même tourné en dérision la figure de l'auteur au cinéma, notamment dans *Hollywood* où peut s'entendre cette savoureuse réplique quant à son personnage de réalisateur diégétique⁴⁷ :

VO, 13', 38, Hal: (...) I-I'm not gonna take temperamental antics from some "auteur" genius.

Ed: (correcting Hal's pronunciation) Auteur. Auteur.

Hal: (*overlapping*) Whatever. Okay, *auteur*.

L'emprunt au français *auteur* est en effet lexicalisé en anglais, avec une acception synonyme de son usage francophone dans le champ cinématographique, comme en témoigne la définition suivante : « a film/movie director who plays such an important part in making their films/movies that they are considered to be the author⁴⁸. » Il est employé ici avec une connotation visiblement condescendante, comme l'atteste le commentaire « *whatever* » dans la troisième réplique. Et dans le film considéré, il désigne l'archétype caricatural de l'auteur de film, incarné par Allen en personne, avec ses exigences incongrues quant au décor à reconstituer, Central Park et rien moins, ou à la nationalité impérativement chinoise de son chef opérateur⁴⁹, allusion non dissimulée à la collaboration d'Allen avec le directeur photo Zhao Fei durant trois films, de 1999 à 2001. Car si Allen se reconnaît, et se met en scène, comme auteur, c'est toujours avec une certaine distanciation par rapport au statut et au personnage ainsi considérés.

⁴⁶ Jean-Luc Godard, « Bergmanorama », [1958], *La politique des auteurs*, vol. IV, Paris, Cahiers du cinéma, 2001, p. 93.

⁴⁷ La traduction en est étudiée au chapitre 3 de cette thèse, en section 1.1.

⁴⁸ *Oxford Advanced Learner's Dictionary*, 8th edition, 2011.

⁴⁹ « His best pictures were ten years ago. Then he became a real artiste, you know? And all was doom. », Woody Allen, *Hollywood Ending*, Paris, Cahiers du cinéma, 2002, p. 14.

Sans aller jusqu'aux travers comiques dénoncés dans *Hollywood*, l'un des traits du cinéma d'auteur est en effet sa forte personnalisation, alors même que le film résulte, sauf cas exceptionnel, d'une création collective. La singularité ne peut dès lors résulter que d'un écart à la norme, définition même du style :

Dans un art aussi impur que le cinéma, fait par beaucoup de gens et fait de beaucoup de choses hétérogènes, soumis à la ratification du public, n'est-il pas raisonnable de penser qu'il n'y a d'auteur — c'est-à-dire de singularité — que par rapport à un système — c'est-à-dire à une norme⁵⁰ ?

Au-delà de l'autodérision qu'implique l'échange ironique rapporté précédemment, Allen assume pleinement ce caractère, sa marginalité par rapport au système hollywoodien. Pour lui, « il est évident qu'on peut dire de cinéastes qu'ils sont des auteurs, dans la mesure où, clairement, le film est leur produit à eux, à 100 pour cent, où ils s'y expriment⁵¹ ». C'est d'ailleurs l'exact synonyme choisi pour la définition figurant au *Supplément* du dictionnaire Littré (1982 : 125) : « cinéaste : auteur ou metteur en scène d'œuvres cinématographiques ». La survenue tardive de cette acception lexicographique reflète l'évolution technologique, mais son inscription n'empêche pas un certain flou sémantique :

Si le mot « cinéaste » n'apparaît qu'en 1920 dans la langue française, le terme « auteur » est aujourd'hui encore ambigu (...) même si le réalisateur peut constituer l'équivalent d'un *auteur principal*, un « chef d'orchestre » en quelque sorte⁵² (...).

Pour les théoriciens du cinéma, la définition reste donc sujette à caution, comme on le verra en section 2.2. avec un bref rappel sur la Nouvelle Vague et la Politique des auteurs. Et la situation n'est guère plus explicite sur le plan juridique, en droit français :

Sont présumés, sauf preuve contraire, coauteurs d'une œuvre audiovisuelle réalisée en collaboration : 1° L'auteur du scénario ; 2° L'auteur de l'adaptation ; 3° L'auteur du texte parlé ; 4° L'auteur des compositions musicales avec ou sans paroles spécialement réalisées pour l'œuvre ; 5° Le réalisateur⁵³.

L'ordre retenu par le législateur, sans doute influencé par la chronologie de la chaîne de production, ne place donc le réalisateur qu'en fin de liste. Quant au public,

⁵⁰ Serge Daney, « Préface », *La politique des auteurs*, vol. V, Paris, Cahiers du cinéma, 2001, p. 9.

⁵¹ Eric Lax, *Entretiens avec Woody Allen*, trad. Christophe Mercier, Paris, Plon, 2008, p. 280.

⁵² Alain Brassart, « Qu'est-ce que l'auteurisme (30 après la Nouvelle Vague) ? », *Cadrage.net*, juillet-août 2006, consulté le 18/04/2008, <http://www.cadrage.net/dossier/desplechin.htm>

⁵³ *Code de la propriété intellectuelle*, version consolidée au 1^{er} septembre 2012, art. L113-7.

s'il perçoit l'expression « cinéma d'auteur » comme quasi-synonyme de « cinéma d'Art et d'Essai », le syntagme présente pour lui un inconvénient, « des connotations un peu élitistes, de manque d'accessibilité⁵⁴ » qui ne sauraient caractériser le cinéma allenien, comme on le verra au chapitre 4, dans la section 2 consacrée à la réception de ses films.

2.1. L'auteur dans un medium collectif

Le cinéma est en effet un art, mais un art industriel, conçu à l'origine comme une pure attraction. Ses conditions de production et de réception relèvent d'un processus de fabrication voué à la reproductibilité et soumis à des contingences socio-économiques, qui implique une chaîne d'intervenants et des domaines d'intervention des uns et des autres dont la définition reste variable. Pour sa part, et depuis fort longtemps, Allen maîtrise au maximum toutes les étapes de sa création, en évitant dès l'abord toute interférence à la phase de pré-production : « Nos bailleurs de fonds ne peuvent pas lire ses scénarios, ont l'interdiction de voir la moindre image de ses films avant que nous le décidions, ne peuvent intervenir dans le choix des acteurs⁵⁵. » Ce système fonctionne à l'encontre de celui des studios américains, où le *copyright*⁵⁶ revient de droit au producteur, même si le *final cut* (montage définitif), auparavant réservé à ce même producteur, peut maintenant être concédé contractuellement au réalisateur. Cette singularité permet donc à Allen de réduire les influences externes dès la conception même du film, et d'affirmer son autorité auctoriale en conséquence.

2.1.1. L'« auteur complet »

En réduisant au strict minimum l'aspect collectif de ses réalisations, Allen leur imprime *de facto* sa personnalité et en assume l'entière responsabilité. Car s'il neutralise les interventions préalables au tournage, il applique la même stratégie lors du tournage et durant la post-production : « Les financiers de mes films (...) sont interdits de séjour sur le plateau pendant le tournage (...). Ils donnent l'argent nécessaire et je leur remets

⁵⁴ QualiQuanti/CNC, *Perception du public des cinémas Art et Essai, analyse qualitative*, octobre 2006, p. 17.

⁵⁵ Letty Aronson in Samuel Blumenfeld, « Letty Aronson : sœur de Woody Allen, un job à plein-temps », *Le Monde Magazine*, 14 mai 2011, p. 41.

⁵⁶ « Droit exclusif sur une œuvre que possède une société ou une personne physique, qui peut le céder partiellement ou en totalité pour une durée convenue » (Magny, 2004 : 32).

le film une fois qu'il est achevé⁵⁷. » En cumulant les fonctions de scénariste, réalisateur et acteur, en co-éditant les films au montage, en choisissant personnellement la musique, en standardisant le choix typographique pour ses génériques, (une sobre police Windsor en blanc sur fond noir, depuis *Annie Hall* en 1977, avec une exception pour *Interiors* en 1978), et en ayant imposé son droit de regard sur la sélection des affiches⁵⁸, la traduction de ses titres et les sous-titrages et doublages de ses films, Allen a construit un système unique dans l'industrie cinématographique.

Cette maîtrise matérielle permet-elle pour autant de lui assigner la responsabilité auctoriale de ses films ? Elle le rapproche en tout cas d'une conception assez ancienne de l'auteur de films, antérieure à la politique des auteurs défendue par les Cahiers du cinéma : « À l'origine, antérieurement à la création de la revue, l'auteur de films est un auteur complet. Il crée le scénario, la musique, dirige les acteurs, contrôle la photographie, etc. Le prototype, c'est Chaplin. À la rigueur, Welles ou Sternberg⁵⁹. » L'appellation « auteur de film » a ainsi désigné jusqu'aux années 1950 ces réalisateurs adeptes du contrôle absolu sur le film, de la pré- à la postproduction, qui cumulent peu ou prou les fonctions listées dans le *Code de la propriété intellectuelle* cité dans l'introduction de ce chapitre. Ce statut est resté marginal dans le monde cinématographique, et ne suffit pas à définir l'auctorialité dans ce champ artistique, concept ambigu comme le rappellent Gardies et Bessalel (1998 : 29) :

En raison du caractère habituellement collectif de la production, la notion d'auteur au cinéma ne manque pas de complexité, elle-même accentuée par les fluctuations idéologiques dont fait l'objet cette notion, y compris hors du champ cinématographique.

La question de l'auteur au cinéma ne saurait en effet totalement s'émanciper de la théorie forgée dans les années 1950 par les critiques des *Cahiers du cinéma*, la « Politique des auteurs », que nous allons maintenant aborder, car elle répond à sa manière aux interrogations sur la place du cinéaste dans cette production collective. Lors d'un débat retranscrit dans la revue en novembre 1965, Comolli faisait ainsi la synthèse de cette théorie :

⁵⁷ Woody Allen, « La vie apporte l'insatisfaction », propos recueillis par Stéphane Jonathan le 25 juin 2012, *Sud Ouest*, 1^{er} juillet 2012.

⁵⁸ « Woody réclame aussi un droit de regard sur les photos utilisées pour la promotion du film, sur l'affiche aussi, sauf que là, il est prêt à discuter et ne cherchera jamais à se mettre en travers du producteur » (Aronson in Blumenfeld, 2011 : 41).

⁵⁹ Michel Mardore, « Vingt ans après, le cinéma américain, ses auteurs et notre politique en question, table ronde », *La politique des auteurs*, vol. IV, Paris, Cahiers du cinéma, 2001, p. 132.

Il s'agissait pour les critiques et futurs cinéastes des *Cahiers* d'affirmer que dans le cinéma, « art collectif », il y avait la possibilité pour les artistes de proposer leur « propre vision du monde », d'exprimer leurs préoccupations personnelles, voire intimes, bref, qu'il n'y avait pas effacement de l'individu, du créateur dans la collectivité de la création, bien au contraire...⁶⁰

Cette revendication porte en creux l'affirmation de l'unité et de l'homogénéité de la conception filmique, qui va donc s'exprimer dans un *credo* voulu comme une véritable politique, même si un cinéaste comme Godard reprochera à maintes reprises à ses promoteurs d'avoir négligé dans cette expression la dimension véritablement politique. Avant eux, le théoricien, critique et réalisateur Louis Delluc, inventeur du terme *cinéaste* et membre dans les années 1920 de ce qu'il est convenu d'appeler aujourd'hui *La première avant-garde*, avait avancé l'idée d'un auteur au « centre » de la « mécanique » cinématographique.

2.2. La « politique des auteurs »

Le syntagme *politique des auteurs* a été employé pour la première fois par François Truffaut en 1954 dans la revue *Arts*, dans un article consacré à Abel Gance. Il précisera plus tard :

(...) la *Politique des Auteurs* que mes congénères en critique et moi-même pratiquons. Toute basée sur la belle formule de Giraudoux : « Il n'y a pas d'œuvres, il n'y a que des auteurs » elle consiste à nier l'axiome, cher à nos aînés selon quoi il en va des films comme des mayonnaises, cela se rate ou se réussit⁶¹.

Truffaut refuse le principe du cinéma comme fabrication aléatoire, en convoquant ici une comparaison triviale pour ce faire, et revendique donc ouvertement, à travers le « patronage » de Jean Giraudoux, la filiation littéraire du concept. Elle avait d'ailleurs été anticipée par Astruc qui, en mars 1948⁶², formulait le concept de caméra-stylo, métaphore exprimant une vision du cinéma comme mode d'expression d'une pensée artistique personnelle, à l'instar de l'essai ou du roman, et non plus comme simple spectacle et produit commercial relevant du seul genre mimétique :

⁶⁰ Jean-André Fieschi (*ibid.* : 125).

⁶¹ François Truffaut, [1955], *La Politique des auteurs*, vol. IV, Paris, Cahiers du cinéma, 2001, p. 34.

⁶² Alexandre Astruc, « Naissance d'une nouvelle avant-garde : la caméra-stylo », *L'Écran français*, n°144, 30 mars 1948.

Ce qui implique, bien entendu, que le scénariste fasse lui-même ses films. Mieux, qu'il n'y ait plus de scénaristes, car dans un tel cinéma cette distinction de l'auteur et du réalisateur n'a plus aucun sens. La mise en scène n'est plus un moyen d'illustrer ou de présenter une scène, mais une véritable écriture. L'auteur écrit avec sa caméra comme un écrivain écrit avec un stylo.

Tout comme avec la politique des auteurs, le postulat de départ s'organise autour de l'émergence de la personne de l'auteur dans une production jusque-là fort collective. Il induit aussi que « la forme est l'essentiel et qu'elle détermine le fond et non l'inverse » (Magny, 2004 : 16). Le concept donnera naissance au néologisme « auteurité ». Il a depuis connu des fortunes diverses, et fait l'objet de nombreuses révisions critiques. Mais cette théorie a des incidences directes sur la conception de la réception filmique, car elle recompose aussi la dialectique auteur-spectateur en accordant à ce dernier un rôle primordial, parallèle à celui du lecteur-actualisateur du texte écrit dans les théories de la réception :

L'idée d'auteur est un pari. Ni Bazin, ni Truffaut, ni Rohmer n'entendent que la personne même du cinéaste soit le responsable absolu de tous les aspects d'un film ou d'une œuvre. Ils supposent simplement que les divers points de vue qui se succèdent dans un film postulent une unité de vision qui ne se réalise que dans la conscience du spectateur, unité qui constitue cette personnalité fictive appelée auteur⁶³.

En ce sens, la définition même du spectateur s'oppose à l'acception traditionnelle de simple témoin : « Celui, celle qui regarde, observe sans agir » (Littré : 6029), prédominante par exemple dans les conventions théâtrales classiques. C'est pourquoi le cinéma d'auteur n'a pu se développer que grâce à des conditions de réception sociologiques particulières. En effet, l'auteur au cinéma est « au départ, virtuel : non le personnage de chair et d'os qui réalise (...), mais le produit de ses films rassemblés⁶⁴ ». On parvient alors à fonder, par extension, un nouveau concept, celui de film d'auteur :

(...) on distingue, dans le champ cinématographique, une catégorie particulière de films qu'on appelle « films d'auteurs ». Ces derniers se reconnaissent à trois caractéristiques : ils sont réputés « de qualité », témoignent d'une conscience créatrice et demandent à être perçus d'une façon différente de celle dont on perçoit les autres films⁶⁵.

⁶³ Joël Magny, « 1953-1968 : De la mise en scène à la politique des auteurs », [Cinémaction, n°60], *Histoire des théories du cinéma*, juillet 1991, p. 90.

⁶⁴ Joël Magny, *Le point de vue, du regard du cinéaste à la vision du spectateur*, Paris, Cahiers du cinéma, 2001, p. 17.

⁶⁵ Vincent Jouve, « Auteur et littérature », *Cycnos*, vol. 14, n°2, 2008, p. 35.

La dimension prise par la phase de réception de ces films est primordiale : ce n'est pas un hasard si cette théorie est contemporaine de l'essor des ciné-clubs⁶⁶ et des salles d'Art et d'Essai, une appellation introduite en 1961, qui tous privilégient cette conception du cinéma, et contribuent à l'éducation du public⁶⁷ ; la nécessité ouvertement exprimée d'un besoin d'apprentissage cinématographique conceptualise une bipolarisation entre cinéma dit commercial et cinéma d'auteur. Bazin, dès 1953, préconisait ainsi, pour l'animation des ciné-clubs, la prise en compte de différents critères « et surtout du public, c'est-à-dire du milieu social (étudiants, ouvriers, ruraux, etc.) » :

La création des ciné-clubs, et surtout des ciné-clubs populaires, soulève un problème, disons dans un sens très large, pédagogique, qu'aucune discipline, aucun art connu n'a posé dans les mêmes termes. (...) on va soumettre au public une œuvre d'art et il importe tout d'abord de respecter la sensibilité, les réactions futures du spectateur⁶⁸.

On mesure ainsi combien la représentation prospective du spectateur potentiel pèse dans cette orientation et pose indirectement la question de l'horizon d'attente de celui-ci. Paradoxalement, cette dimension de la réception va contribuer à réinterroger la politique des auteurs : « à l'œuvre, propriété exclusive de son auteur, fait place le texte, lieu d'implication du lecteur-spectateur » (Gardies & Bessalel, 1998 : 30). On retrouve ici, pour le domaine cinématographique, l'esthétique de la réception qui a, pour le domaine littéraire, posé que « le texte postule la coopération du lecteur comme condition de l'actualisation » (Eco, 2004 : 65). L'avènement de la textualité⁶⁹ conduit ainsi à remettre en question la figure auctoriale, ou, tout du moins à la relativiser, en distinguant Auteur Modèle et auteur pragmatique, instance et personne actoriales.

⁶⁶ « Le ciné-club, c'était une véritable institution à cette époque. (...) Il s'agissait de faire prendre conscience à ces jeunes gens que le cinéma n'était pas seulement un spectacle, que les films n'étaient pas faits par les acteurs, mais par des techniciens de la caméra, qui se doublent d'artistes. », Jean-Marie Gustave Le Clézio, *Ballaciner*, Paris, Gallimard, 2007, p. 146-147.

⁶⁷ « Il fallait aussi pour le développement du cinéma d'auteur, tout un univers social, des petites salles de projection et des cinémathèques montrant des films "classiques" et fréquentées surtout par les étudiants, des cinéclubs créés par des profs de philo enthousiastes, des critiques compétents comme dans les *Cahiers du Cinéma*, et enfin des réalisateurs qui ont appris leur métier en voyant et revoyant des films qu'ils commentaient ensuite dans les *Cahiers*. », Pierre Bourdieu, « Les chances de survie de la culture », (trad. Marie Meert), *Tages Anzeiger*, 8 décembre 1999.

⁶⁸ André Bazin, « Comment présenter et discuter un film », [1953], *Cahiers du Cinéma*, mars 2008, p. 69.

⁶⁹ « Au cinéma, le texte filmique, outre les divers niveaux de production de sens, présente la particularité d'offrir une matière de l'expression plurielle, puisque composée de l'image mouvante, des mentions écrites, du verbal, du bruitage et du musical. Les effets de sens joueront donc aussi sur la co-présence de ces divers matériaux » (Gardies & Bessalel, 1998 : 203).

Chapitre 3. Woody Allen, auteur au statut ambigu

La personne Allan Stewart Konisberg, née le 1^{er} décembre 1935, devient Woody Allen⁷⁰ au début de l'année 1952 pour signer ses bons mots soumis aux journaux new-yorkais. Cet acte fondateur, le choix d'un pseudonyme, nom d'écrivain distinct de son patronyme à l'état-civil, est déjà en soi une certaine façon de s'auto-instituer auteur :

Le goût du masque et du miroir, l'exhibitionnisme détourné, l'histrionisme contrôlé, tout cela se joint dans le pseudonyme au plaisir de l'invention, de l'emprunt, de la métamorphose verbale, du fétichisme onomastique. De toute évidence, le pseudonyme est déjà une activité poétique, et quelque chose comme une œuvre. Si vous savez changer de nom, vous savez écrire⁷¹.

Mais c'est dans le même temps l'adoption d'une identité déguisée⁷². L'affirmation d'une identité propre en tant qu'auteur que présuppose le pseudonymat marque de fait pour Allen la naissance d'une longue carrière consacrée à l'activité rédactionnelle, sous de multiples formes, avant même d'arriver à l'écriture filmique proprement dite, et qui perdure encore aujourd'hui parallèlement à celle-ci. Allen, tout en assumant la réalisation de ses films, s'avère en effet un authentique écrivain de cinéma.

3.1. Woody Allen, « écrivain de cinéma »

Woody Allen est un cinéaste fort prolifique, puisqu'il réalise un film par an depuis plus de quarante ans. Ses œuvres sont ainsi désormais installées dans une série, aux yeux du public et des professionnels, tentés dès lors de comparer les unes aux autres, démarche typique de la réception d'un véritable auteur, car « les marqueurs de

⁷⁰ « Le lien du nom propre avec l'individu nommé et le lien du nom d'auteur avec ce qu'il nomme ne sont pas isomorphes et ne fonctionnent pas de la même façon » (Foucault, 2001 : 825).

⁷¹ Gérard Genette, *Seuils*, Éditions du Seuil, 1987, p. 57. Genette remarque d'ailleurs : « le pseudonymat, (...) parmi les arts, est essentiellement circonscrit à deux activités : la littérature et, loin derrière, le théâtre (les noms d'acteurs), élargi aujourd'hui au champ plus vaste du *show business*. » (*id.*)

⁷² La tradition du pseudonymat est commune à de nombreux auteurs du *nonsense*, cf. Robert Benayoun, *Les dingues du nonsense, de Lewis Carroll à Woody Allen*, [1977], Paris, Balland, 1984, p. 28.

sérialité sont aussi des marqueurs d'"auteurité"⁷³ ». Lui-même d'ailleurs ne dément pas cette perception de son statut :

« I suppose you can call me a writer/director, but honestly, I feel like I'm writing with film, » Allen said. « There are certain kinds of filmmakers who make works that are their own, very personal-type films, and even though they are film directors, they are basically writers who are writing with film. I write with film to tell stories that I've conceived in my head. The French call it being an auteur⁷⁴. »

Cette qualification se justifie d'autant plus chez Allen qu'il poursuit aussi conjointement une carrière littéraire, même si celle-ci est sans commune mesure avec son travail de cinéaste⁷⁵. Cette double activité témoigne de l'attachement viscéral d'Allen à sa qualité première de scénariste, de véritable « écrivain de cinéma », appellation justifiée bien au-delà du rôle de romancier, de dramaturge ou de rédacteur de sketches qu'il interprète dans nombre de ses réalisations, que ce soit *Annie*, *Manhattan* ou *Harry*, pour ne citer que des films du corpus.

3.1.1. Allen écrivain

Avant d'être cinéaste, Woody Allen est en effet écrivain. Que ce soit chronologiquement (il a débuté sa carrière en rédigeant des *one-liners* pour les journaux, puis des sketches pour les comiques et la télévision des années 1950-1960), ou dans sa façon d'aborder le travail filmique, dont il a répété à maintes reprises que la phase d'écriture du scénario était son moment favori. Ce dernier aspect sera abordé plus tard dans notre recherche, mais il est de toute évidence éclairé par les antécédents professionnels d'Allen.

Au-delà de l'écriture pour la *stand-up comedy*, qu'il a fini par interpréter lui-même sur scène, il s'est aussi essayé à d'autres genres littéraires. Ses nouvelles ont été publiées principalement dans *The New Yorker*⁷⁶, mais aussi d'autres revues telles que

⁷³ Guillaume Soulez, « Introduction, étoile filée », *Mise au point*, n°3, 2011, p. 13. On peut comparer ces marqueurs aux traces textuelles qui orientent la lecture de l'écrit, selon l'esthétique de la réception.

⁷⁴ David Geffner, « Woody Allen's *Hollywood Ending* », *DGA Magazine*, May 2002, consulté le 22/10/2008, http://www.dga.org/news/v27_1/feat_woodyallen.php3#top%3E

⁷⁵ « Écrire de la prose est pour moi simplement un divertissement. Je n'écris jamais de textes longs, seulement des choses courtes qui sont ensuite publiées en recueil », in Sophie Pujas, « Rencontre avec Woody Allen », *Transfuge*, hors-série n°3, novembre-décembre 2007, p. 9.

⁷⁶ Lors de son 85^{ème} anniversaire, la revue annonçait avoir publié trente-huit de ses écrits entre 1965 et 2010, Erin Overbey, « Eighty-Five from the Archive: Woody Allen », *The New Yorker*, March 26, 2010 ;

The Kenyon Review, *The New Republic*, *Panorama*, *Chicago Daily News*, *Evergreen Review*, *The New York Times* ou *Playboy*, puis ensuite éditées en plusieurs volumes chez Random House : *Getting Even* (1971), *Without Feathers* (1975), *Side Effects* (1980), *Mere Anarchy* (2007)⁷⁷. Tous ces recueils, même les plus anciens, sont régulièrement réédités, de même que leurs traductions françaises⁷⁸. Les trois premiers ont même fait l'objet d'une anthologie⁷⁹, en 2007.

Il continue par ailleurs à publier essais et nouvelles, le plus souvent dans le *New Yorker*⁸⁰, tout en poursuivant son activité cinématographique. Ses courts écrits se rattachent à une tradition qui mêle comique de l'absurde et références culturelles et littéraires⁸¹, selon un traitement très personnel. Ces choix stylistiques présupposent un lecteur doté de compétences de réception bien spécifiques, pour ne pas se laisser déconcerter :

Humour, ironie, parodie, tels sont les modes de l'écriture allenienne, une écriture qui se cherche à travers les sinuosités des discours stéréotypés et refuse le prêt à porter de la pensée, une écriture sous forme de jeu qui témoigne à la fois d'une angoisse existentielle et d'un formidable appétit de vivre (...) ⁸².

Outre ce volet de nouvelliste, la seconde facette de Woody Allen écrivain, qui le rapproche davantage de son statut de scénariste de film, est celle d'auteur dramaturge. Sa bibliographie comporte en effet également une dizaine de pièces dont la première, *Don't Drink the Water: a comedy in two acts*, a été publiée en 1967 chez Samuel French⁸³.

et un biographe d'Allen avait comptabilisé plus d'une cinquantaine de ses publications, tous titres confondus, de 1966 à 1980, Eric Lax, *Woody Allen, a Biography*, [1991], London, Vintage, 1992, p. 227.

⁷⁷ En français, *L'erreur est humaine*, traduction Nicolas Richard, Paris, Flammarion, 2007.

⁷⁸ En 2007, on comptait déjà douze rééditions pour *Getting Even*, huit pour *Without Feathers* et neuf pour *Side Effects*. Pour leurs traductions françaises aux éditions du Seuil, voir chapitre 5, sous-section 5.1.

⁷⁹ Woody Allen, *The Insanity Defense, The Complete Prose*, New York, Random House, 2007.

⁸⁰ Frédéric Brument, traducteur, analyse l'existence de telles revues comme consubstantielle au développement de ce genre littéraire : « Tous les auteurs de l'école *New Yorker* que j'ai cités écrivaient pour les journaux et les magazines, jamais directement pour un livre. », Bertrand Quiriny, « " L'humour américain est optimiste " », <http://www.evene.fr/livres/actualite/interview-frederic-brument-wombat-humour-americain-3354.php>, consulté le 26/07/2011.

⁸¹ Soulignées par leur traducteur français : « Pour la plupart, il s'agit de pastiches, et le lecteur cultivé reconnaîtra au passage les têtes de Turcs favorites de l'humoriste : les dramaturges scandinaves, Ingmar Bergman, Mickey Spillane, Sigmund Freud, les peintres impressionnistes (...) », Michel Lebrun, « Préface » in Woody Allen, *Dieu, Shakespeare et moi*, [1975], Paris, Points, 2009, p. 12.

⁸² Jean-François Dreyfus, « L'humour dans les écrits de Woody Allen », *Journal of the Short Story in English*, n°32, Spring 1999, p. 6.

⁸³ Adaptée en français en 1994 sous le titre *Nuits de Chine*, VD disponible en DVD, Studio Canal Vidéo.

Play It Again, Sam, éditée en 1969 chez Random House, puis adaptée au cinéma, est parue en France dans la revue *L'Avant-Scène Théâtre* sous le titre *Une aspirine pour deux* (adaptation de Francis Perrin)⁸⁴, tout comme *The Floating Light Bulb* (1981), devenue en français *L'ampoule magique*, (adaptation d'Attica Guedj et Stéphan Meldegg)⁸⁵. *Death et God, A Comedy in One Act*, ont ensuite été éditées en 1975 à New York par Samuel French. Elles offrent des caractéristiques assez proches de celles des essais et nouvelles d'Allen :

Allen's pair of one-act plays *God and Death* (both 1973), although replete with familiar pop-culture references, don't fit into a realistic frame, even one with a lot of give on all sides. *God*, a theatralistic piece, comprises a free-for-all discussion about a Greek play that has no ending, with interjections from modern spectators, the very text thus being a comment on itself. *Death*, a less farcical piece of writing, [is] reminiscent of Ionesco's *The Killer* (...)⁸⁶.

Central Park West, éditée en 1996, a ensuite été réunie avec deux autres de ses pièces, *Riverside Drive* et *Old Saybrook* (regroupées au théâtre sous le titre *Writer's Block* en 2003) pour publication sous le titre *Three One-Act Plays* par Random House en 2004⁸⁷.

Ces pièces font l'objet de fréquentes reprises dans l'espace francophone, que ce soit par des compagnies professionnelles ou amateurs, diversité représentative de la large audience de leur auteur : on les retrouve à l'affiche sous le titre *Adultères* au Théâtre de l'Atelier à Paris en septembre 2006, à l'Antibea Théâtre à Antibes en octobre 2010, au café-théâtre *Les 3T* à Toulouse en juillet 2011, au théâtre *Laurette* à Paris de septembre à novembre 2011, au théâtre *Varia* à Ixelles en Belgique en octobre 2011 et au *Grand Théâtre des 3T* à Toulouse en novembre et décembre 2011 puis en mars 2012 ; elles sont encore représentées en 2012 au *Jeu-du-Mail* à Pamiers et au *Théâtre de la Jonquière* à Paris, en janvier, au *Théâtre du Lavoir* à Pontarlier en janvier et février, à la salle de spectacles *Monplaisir* à Lyon, puis avec la compagnie *Voix de Scènes* à Amblainville, en Picardie, en mars et enfin à *L'Escale* à Tournefeuille en septembre et octobre de la même année, touchant donc un public français géographiquement très varié.

⁸⁴ *L'Avant-Scène Théâtre*, n°918, 15 novembre 1992. Créée en France en 1976, elle est encore jouée au théâtre *Trianon* à Bordeaux en juin 2012, ou au théâtre *Arlequin* à Liège de janvier à mai 2012.

⁸⁵ *L'Avant-Scène Théâtre*, n°942, 15 janvier 1994. Créé au théâtre *La Bruyère* à Paris en 1994.

⁸⁶ Albert Bermel, *Farce, a History from Aristophanes to Woody Allen*, [1982], Carbondale & Edwardsville, Southern Illinois University Press, 1990, p. 328.

⁸⁷ On les retrouve en français sous le titre *Adultères*, traduction Jean-Pierre Richard, Paris, 10/18, 2005.

Tout comme les films d'Allen, leur adaptation en français nécessite une attention particulière aux contraintes de langue et un véritable projet traductif : « La question du rythme s'est posée dès la traduction. Le français allongeant les tournures, nous avons veillé à être au plus proche des *one-liners* de Woody et de (*sic*) faire rire en une ligne⁸⁸ », souligne ainsi Benoît Lavigne, le metteur en scène qui a monté *Adultères* pour le *Théâtre de l'Atelier*.

A Second-Hand Memory, créé en 2004 à New York a été adapté en français sous le titre *Puzzle* par Sébastien Azzopardi et monté en août 2007 au *Théâtre du Palais-Royal* avec Michel Aumont, puis représenté en tournée en France jusqu'en mars 2008. Tous ces titres ont été aussi largement traduits et diffusés à l'étranger, l'aura du cinéaste Allen contribuant grandement à ses succès éditoriaux. L'écriture théâtrale est pourtant, selon lui, beaucoup plus exigeante que celle pour le cinéma :

Au cinéma, on peut faire beaucoup de choses pour le spectateur avec l'image, la musique, etc. Au théâtre, il n'y a que le texte. Et il faut qu'il soit très enlevé si l'on veut éviter d'être ennuyeux. Chaque mot doit être parfait, rien ne peut être improvisé. C'est comme une symphonie très orchestrée. Et c'est beaucoup plus long à écrire qu'un film⁸⁹.

Toutes ces comédies s'organisent autour de la problématique des rapports humains, et particulièrement la difficulté à communiquer dans la relation homme-femme ; ces thématiques et l'angle humoristique adopté par Allen donnent aux dialogues un statut primordial dans la mise en scène (ces caractéristiques se retrouvent également dans sa dernière pièce en un acte, *Honeymoon Motel*, à l'affiche au *Brooks Atkinson Theatre* du 20 septembre 2011 au 29 janvier 2012. Elle y était mise en scène par John Turturro dans un triptyque incluant également *Talking Cure* de Ethan Coen et *George is Dead* d'Elaine May, sous le titre évocateur *Relatively Speaking*⁹⁰).

Ce goût prononcé pour l'écriture et la narration qui transparait dans l'activité de nouvelliste et d'auteur dramatique d'Allen se retrouve inévitablement dans son approche du travail de scénariste de cinéma⁹¹, abordée maintenant.

⁸⁸ Benoît Lavigne, « Ces personnages vivent des situations graves, et il ne s'agit jamais de s'appesantir », *Transfuge*, hors-série n°3, novembre-décembre 2007, p. 75.

⁸⁹ Thierry Colby, « L'adultère selon Woody Allen », *Le Figaro Magazine*, 8 septembre 2006.

⁹⁰ Source : <http://relativelyspeakingbroadway.com/about/synopsis>, consulté le 09/09/2011.

⁹¹ « Il existe une parenté évidente entre le dialogue de cinéma et le dialogue de théâtre. Parenté soulignée par la publication de nombreux scénarios qui donnent à lire le film comme une continuité dialoguée. », Claire Vassé, *Le dialogue, du texte écrit à la voix mise en scène*, Paris, Cahiers du cinéma, 2003, p. 15.

3.1.2. Allen scénariste

En effet, parmi les différents procédés cinématographiques favorisés par Allen, certains relèvent de modèles narratifs directement issus de la tradition littéraire. Pour n'en citer qu'un, on peut prendre en exemple l'utilisation de la voix narrative, qui marque indéniablement son écriture filmique : « La voix narrative est évidemment une facilité de narration, puisqu'elle permet de réintégrer dans le film des éléments spécifiquement littéraires » (Vanoye, 2005 : 79). Cette filiation littéraire n'a rien de très surprenant : Chion (1990 : 53) considère d'ailleurs que « scénariste n'est pas, en soi, un métier inventé par le cinéma » et rappelle que beaucoup d'entre eux étaient issus du journalisme, du théâtre ou du roman ; on en veut pour preuve les célèbres exemples américains de Steinbeck, Faulkner⁹², Chandler, Hemingway, Scott Fitzgerald, — l'expérience lui inspira son dernier roman, *The Last Tycoon* (1941) —, ou Tennessee Williams.

Il n'y a donc pas de hasard si c'est en tant que scénariste⁹³ qu'Allen a été le plus souvent distingué et récompensé dans les grandes manifestations cinématographiques, américaines ou internationales. De 1978 à 2012, il s'est ainsi trouvé nommé quinze fois aux Oscars dans la catégorie *Best original Screenplay*⁹⁴, pour l'emporter trois fois avec *Annie*, *Hannah* et *Midnight in Paris*, et il a été sélectionné onze fois aux *BAFTA* (*British Academy of Film and Television Arts awards*) dans la même catégorie, pour six victoires, incluant *Annie*, *Manhattan*, *Hannah* et *Husbands*. Il a aussi obtenu cinq fois le prix du meilleur scénario original décerné par la *Writers Guild of America*, pour, entre autres films, *Annie* et *Hannah*. Cette reconnaissance de sa compétence spécifique d'écrivain-scénariste par la communauté professionnelle concorde avec l'appréciation des critiques spécialisés, dont on retrouvera une synthèse au chapitre 4, en section 4.

⁹² « [Les dialogues de films] lui donnaient pour vivre l'argent que ses livres ne lui rapportaient pas encore. Le cinéma était son gagne-pain. », Maurice-Edgar Coindreau, *Mémoires d'un traducteur*, [1974], Paris, Gallimard, 1992, p. 15.

⁹³ « Scénariste : auteur, collaborateur à l'écriture, adaptateur, parfois également dialoguiste, d'un scénario complet ou de ses étapes intermédiaires » (Magny, 2004 : 82). Pour la définition de l'« objet » scénario, on se référera au chapitre 5, section 5.

⁹⁴ Un record historique, devant Billy Wilder, titulaire de 11 nominations dans cette même catégorie.

Si Allen conjugue depuis longtemps la fonction de scénariste⁹⁵ avec celles de réalisateur et acteur, il a toujours expliqué que la phase d'écriture était l'étape qu'il préférait dans le processus créatif. En dehors du plaisir qu'elle lui procure, il considère aussi que c'est la base même du succès d'un film⁹⁶ :

Ce stade du travail est plein de pièges. 90% des erreurs se font au stade de l'écriture. En général, elles n'ont rien à voir avec les acteurs, ni avec la mise en scène. Elles tiennent à l'écriture. (...) Un bon scénario mal filmé et mal éclairé peut quand même donner un film réussi. Il y en a des milliers d'exemples (Lax, 2008 : 100).

C'est d'ailleurs par la rédaction de scénarios qu'il a débuté sa carrière cinématographique, en écrivant pour d'autres réalisateurs, tels Clive Donner pour *What's New Pussycat?* (1965), John Huston pour *Casino Royale* (1967), Howard Morris pour *Don't Drink the Water* (1969), ou Herbert Ross pour *Play It Again, Sam* (1972). Mais la frustration générée par ces expériences⁹⁷ l'a amené depuis lors à intégrer une autre catégorie⁹⁸, évoquée ci-dessous :

Un hybride, l'auteur-réalisateur, vint rapidement mélanger les cartes, car il est à la fois celui qui écrit le scénario et celui qui le réalise. Il est évident que cette fonction n'a rien de bien nouveau dans la profession mais dans cette nouvelle appellation, le mot « auteur » reprend son identité première d'écrivain. Il semblerait donc qu'un auteur-réalisateur soit tout simplement un « auteur » (Parent-Altier, 1997 : 8).

Le scénariste-réalisateur serait donc doublement auteur, auteur au sens d'écrivain de cinéma, mais auteur aussi dans l'acception engendrée par la Nouvelle Vague et les *Cahiers du Cinéma*. Orson Welles, John Cassavetes ou Quentin Tarantino incarnent également, comme Allen, cette hybridité, résolvant ainsi à leur manière le dilemme de la question de l'auctorialité filmique. Ces grands noms américains ne doivent pas faire oublier l'origine du scénariste-auteur :

⁹⁵ On entend ici *scénariste* dans son acception large de *scénariste-dialoguiste*. « Bien des scénaristes estiment, non sans raison, que l'écriture du dialogue ne devrait pas être envisagée comme un travail à part, et devrait découler naturellement des situations dramatiques » (Chion, 1990 : 63).

⁹⁶ Affirmation à mettre en parallèle avec cette autre déclaration émanant de Truffaut : « Il faut bien comprendre qu'un film, déplorablement photographié avec une bande-son inaudible, pas un raccord juste, la moitié des acteurs " faux ", la fin qui tourne court, des longueurs, l'ombre de la caméra sur le mur et la girafe dans le cadre, peut être génial. », François Truffaut, « Abel Gance, désordre et génie », [1955], *La politique des auteurs*, vol. IV, Cahiers du cinéma, Paris, 2001, p. 40.

⁹⁷ Ses scénarios subissaient de multiples modifications au tournage, sans son accord. « À cette époque un scénariste n'était rien, juste un anonyme dont le travail était massacré. », Allen in Lax (2008 : 107).

⁹⁸ Avant lui, des dialoguistes célèbres comme Billy Wilder, Joseph Mankiewicz ou Preston Sturges suivent la même trajectoire professionnelle.

Ce sont les auteurs européens qui ont revendiqué la possibilité d'écrire directement une histoire-sujet, un scénario dans lequel l'histoire et le sujet ne sont plus distingués parce qu'ils sont consubstantiels. On observera que cette position va souvent de pair avec une inspiration de type personnel, quasi autobiographique (...)⁹⁹.

Cette hybridité va bien sûr influencer sur la construction du film et sa mise en images¹⁰⁰, puisque l'auteur assurera son autorité à la fois par le biais du discours linguistique et celui du discours filmique.

Pour ne considérer ici que le cinéma, il est clair que les films narratifs classiques se donnent plus comme une histoire que comme un discours. Situation inverse dans la production de certains cinéastes (Jean-Luc Godard, Alain Robbe-Grillet, Woody Allen, etc.) où l'affichage des procédures énonciatives privilégie la dimension discursive (Gardies & Bessalel, 1998 : 107).

La distinction entre histoire et discours est particulièrement pertinente ici. La dimension discursive interroge en effet le processus d'énonciation. Dans un film, qui parle ? « Tout énoncé filmique, narratif ou non narratif, fictionnel ou non fictionnel, suppose donc un foyer d'énonciation » (Gardies & Bessalel, 1998 : 62). La question se pose d'autant plus dans les films à forte base autobiographique dont est coutumier Allen¹⁰¹. Car les réalisations autobiographiques résultent « d'une recreation plus complexe dans laquelle le "je" diffuse en divers éléments du film : narration, voix-je, personnage plus ou moins fugitif ou stable, point de vue, etc. » (Vanoye, 2005 : 208). Cette prégnance induit une responsabilité accrue du traducteur vis-à-vis de l'auteur dans le processus adaptatif, car il renvoie à l'auteur pragmatique tout autant qu'à l'auteur modèle.

Allen est en effet le scénariste de tous les films qu'il a réalisés depuis 1971, même s'il s'est adjoint un co-scénariste pour certains. Parmi les films du corpus¹⁰², deux ont ainsi été écrits avec Marshall Brickman, *Annie* et *Manhattan*. Sans sous-estimer les apports de ce dernier, on peut cependant considérer Allen comme leur auteur premier¹⁰³.

⁹⁹ Francis Vanoye, *Scénarios modèles, modèles de scénarios*, Paris, Armand Colin, 2005, p. 21.

¹⁰⁰ Le scénario est en effet envisageable comme « un ensemble de propositions visant à modeler un film dans ses contenus, ses structures narratives, dramatiques, séquentielles, ses dialogues (...) » (Vanoye, 2005 : 4^{ème} couv.).

¹⁰¹ « Le cumul des fonctions de scénariste et de réalisateur, voire de producteur, a évidemment rendu plus facile l'accès au récit personnel » (Vanoye, 2005 : 207).

¹⁰² *Sex* est si librement adapté du livre éponyme du Dr Reuben que celui-ci ne peut en aucun cas être considéré comme co-scénariste du film.

¹⁰³ « L'écriture en elle-même, je préfère faire ça de mon côté : je veux écrire des dialogues que je sois capable de prononcer. Je n'aime pas prononcer les dialogues de quelqu'un d'autre », Allen *in* Lax (2008 :

Le témoignage de Brickman en fait foi, expliquant ainsi les termes de leur collaboration sur ces deux films, dont Allen assumait la version écrite initiale, expérience renouvelée par la suite pour *Manhattan Murder Mystery* :

We start with several ideas, usually. On *Annie Hall*, we worked on alternate days. (...) For *Annie Hall* and *Manhattan*, Woody wrote very quick first drafts in four days, Xeroxed it, gave it to me and I spent a couple of days making changes, and we'd shovel it back and forth before we felt reasonably confident to go to United Artists and ask for \$4 million¹⁰⁴.

Le scénario s'avère dès lors la matrice même du récit cinématographique : « Il intervient (...) aux niveaux des contenus, des dispositifs narratifs, des structures dramatiques, de la dynamique et du profil séquentiels, des dialogues enfin » (Vanoye, 2005 : 13). Mais, personnellement, Allen va beaucoup plus loin dans sa conception et sa pratique de l'écriture filmique :

Si je considère l'ensemble du film comme un grand travail d'écriture, comment pourrais-je ne pas être là pour le montage, pour la bande-son ? Une fois passé le stade du scénario, on n'écrit plus à la machine à écrire, mais, quand on choisit les extérieurs, quand on fait la distribution, quand on est sur le plateau, on continue à écrire, vraiment. On écrit avec la pellicule, et quand on effectue le montage, quand on met la musique, on continue à écrire avec la pellicule. Pour moi, tout cela fait partie du processus d'écriture (Allen *in* Lax, 2008 : 325).

Cette vision au sens large de son rôle de scénariste-réalisateur, dont toutes les étapes sont pour lui des phases annexes de l'écriture, implique une présence omnipotente d'Allen dans tous ses films, au point que l'identification film-auteur, en ce qui le concerne, s'est désormais imposée au public, abondamment relayée par la critique cinématographique¹⁰⁵.

115). Autre raison invoquée : « À deux, il faut deux fois plus de temps pour trouver les répliques » (*ibid.* : 116).

¹⁰⁴ John Baxter, *Woody Allen, a Biography*, London, HarperCollins, 1999, p. 241.

¹⁰⁵ Cette caractéristique le rapproche à nouveau de la veine des cinéastes-auteurs, si l'on en croit Vanoye (2005 : 74) qui cite : « (...) la tradition de la chronique intimiste et personnelle, d'ailleurs plus littéraire que cinématographique, qui va nourrir les scénarios de la Nouvelle Vague. »

3.2. Le « Woody Allen », un film

Quand un critique peut qualifier un film en forgeant un néologisme tel que : « Un Woody allenissime¹⁰⁶ » sans risquer l'incompréhension de ses lecteurs, on mesure à quel point la relation métonymique entre l'œuvre et son auteur est installée dans le paysage culturel français¹⁰⁷. Les opérations de prélèvement/extraction exprimées par l'usage du déterminant *un*, qui transforment l'anthroponyme en nom commun, et de dérivation superlative du patronyme du cinéaste marquent au plan linguistique l'empreinte personnelle de celui-ci sur sa filmographie, alors même qu'il balaye tous les genres filmiques. Elles témoignent ainsi du « sentiment d'unité opératoire¹⁰⁸ » qui traverse ses « immanences plurielles », pour reprendre les termes de Genette, affectant l'ensemble de la filmographie allenienne.

Les affiches françaises portent ainsi systématiquement la bannière « Le nouveau Woody Allen », l'article impliquant cette opération linguistique de fléchage, dont on sait qu'elle confère « une spécificité qualitative à un ensemble d'éléments extraits d'une classe ou à une quantité prélevée ou à une classe entière » (Groussier & Rivière, 1996 : 82). Ici, c'est la classe métonymique des Woody Allen « totalité des occurrences effectives, possibles, fictives, etc..., correspondant à une définition (ensemble de propriétés) donnée » (*ibid.* : 36), une série, donc, où la relation anthroponymique unit le créateur à sa création.

Allen lui-même, tout en transcendant les genres, a instauré à l'intérieur de ses films une continuité qui permet d'y voir une véritable série cohérente. Chacun de ses opus peut ainsi être considéré comme épisode d'une œuvre globale, compréhensible de façon autonome par le public, mais qui peut en même temps bénéficier d'une lecture plus riche et plus informée si le spectateur s'appuie sur l'ensemble de la série, qui fonctionne dès lors comme autant d'hypotextes. Alors que « dans le travail de réception et d'interprétation et suivant les spectateurs, le film peut être compris comme un film d'auteur, de série (...) ou encore un film de genre¹⁰⁹ », le Woody Allen serait ainsi

¹⁰⁶ *L'Express*, cité sur la jaquette du DVD de *Hollywood Ending*, 2002, StudioCanal Vidéo, 1h47.

¹⁰⁷ Formulation typique du public d'Art et d'Essai : « Naturellement, ils caractérisent plutôt le type de film qu'ils vont voir par son auteur (un Woody Allen, un Godard), ou par son titre directement » (QualiQuanti/CNC, 2006 : 16).

¹⁰⁸ Gérard Genette, *L'œuvre de l'art*, vol.1, Paris, Éditions du Seuil, 1994, p. 202 et 187.

¹⁰⁹ Anne-Marie Paquet-Deyris, « L'identité générique en question : variations du genre au cinéma », *Cercles*, 18, 2008, p. 21.

devenu un genre à lui tout seul, résolvant de la sorte la traditionnelle dichotomie genre vs. auteur¹¹⁰ tout en initiant un indéniable processus sériel.

Since the beginning of his career, American director Woody Allen has employed several cinematographic styles. By means of burlesque, psychological comedy and drama, the filmmaker has created an *oeuvre* that is distinguished by the great richness of its cinematographic *écriture*¹¹¹.

C'est l'écrivain de cinéma, instance pour la désignation duquel *écriture*, réminiscence du mot *auteur* consacré par la politique du même nom, implique l'utilisation de la langue française, qui prévaut dans l'appréciation rapportée ci-dessus. Mais l'hybridité scénariste-réalisateur est également amplifiée par sa présence fréquente à l'écran en tant qu'acteur¹¹², qui l'a conduit à endosser une *persona* singulière, paramètres étudiés plus avant dans cette thèse. Elle a aussi fortement contribué à sa reconnaissance en tant qu'auteur :

As a film-maker who wrote, directed and starred in his films, Allen, like Chaplin and Jerry Lewis, provided flattering assurance that the *politique des auteurs*, propounded by Jean-Luc Godard, François Truffaut, Eric Rohmer and Jacques Rivette during their days as critics, was correct that the greatest film work was achieved when a single intelligence, an *auteur*, was in overall creative charge (Baxter, 1999 : 279, souligné par l'auteur).

Même si la remarque énoncée ci-dessus est à lire comme un commentaire ironique à la fois envers Allen et envers la politique des auteurs, le fait même qu'il s'y retrouve cité aux côtés de cinéastes tels que Chaplin et Lewis est symptomatique de la place qu'il a gagnée dans le monde des auteurs-réalisateurs, les « auteurs complets » définis au chapitre 2 de cette thèse. Comme *un* Chaplin ou *un* Jerry Lewis, le Woody Allen représenterait quasiment un genre en soi, reconnaissable par le spectateur qui en anticiperait certains éléments, suivant un pacte de lecture/spectature tacite.

¹¹⁰ Cette distinction oppose les films de genre et les films d'auteur en appliquant aux uns la qualification de production industrielle et aux autres celle de création artistique, cf. Raphaëlle Moine, *Les genres du cinéma*, Paris, Nathan, 2002, p. 92.

¹¹¹ Denis Fortin, « Les références cinéphiliques chez Woody Allen : construire une œuvre sur la base de l'intertextualité », *Revue canadienne d'études cinématographiques*, vol. 5, n°1, 1996, p. 35, en français dans le texte.

¹¹² Il perpétue ainsi la tradition théâtrale des auteurs-metteurs en scène-acteurs, tels Molière, Shakespeare, Brecht, Pinter ou Dario Fo, cf. Jean-Paul Brighelli, *Le Théâtre*, Paris, Magnard, 2002, p. 34.

3.2.1. Allen réalisateur

La situation d'Allen dans le monde des cinéastes ne laisse pourtant pas d'interroger professionnels et cinéphiles, comme en témoigne la question posée ci-après :

La stratégie quasi systématique d'emprunt au film de genre et/ou aux grands classiques du septième Art pose la question de l'identité et de l'authenticité de l'œuvre filmique de Woody Allen et nous invite à nous interroger sur l'originalité de sa contribution à l'évolution du cinéma. Woody Allen est-il un fabricant, un faiseur d'images ou un véritable auteur¹¹³ ?

L'intertextualité dont joue Allen dans ses réalisations et qu'il assume en tant que cinéophile invétéré, son goût pour la citation, le pastiche et la parodie¹¹⁴, semblent donc brouiller son image d'auteur de film. Les références aux grands classiques hollywoodiens et aux cinéastes européens, Bergman et Fellini entre autres, projettent l'ombre de ces grands maîtres sur « l'élève » Allen, et contribueraient à minimiser l'intérêt de la filmographie de ce dernier. Mais une autre interprétation de ces procédés d'emprunt ou de reprise, directs et indirects, y voit au contraire une pratique fondatrice d'une structure cinématographique intellectuelle complexe, représentative d'un cinéma d'auteur authentique : « Allen, lui, intègre ces références dans le but d'en faire une œuvre personnelle où la citation se fond dans son écriture filmique » (Fortin, 1996 : 47). Un cas intéressant est ainsi fourni par l'ouverture de *Husbands*, dont le style heurté, façon caméra à l'épaule, tout comme l'intrigue générale, a pu prêter à diverses interprétations¹¹⁵, recensées ci-après :

Selon, les critiques, l'auteur est donc construit comme parodie de filmeur empirique, comme réalisateur doté d'une intention artistique, comme individu transposant ses démêlés conjugaux ou comme narrateur orchestrant le récit (Beylot, 2005 : 95).

¹¹³ Valérie Auda-André & Gilles Menegaldo, « Woody Allen, un cinéaste en quête d'identité : *Stardust Memories* et *Crimes and Misdemeanors* », *Le cinéma se regarde : Spectacle et specularité*, Raphaëlle Costa de Beaugregard (éd.), Toulouse, Université Le Mirail, 1995, p. 129.

¹¹⁴ « C'est là tout le paradoxe du regard allenien et, au-delà, tout le paradoxe du mode parodique en général : l'entreprise de déconstruction, de démythification qu'entreprend l'artiste est, en même temps, hommage plus ou moins appuyé aux genres parodiés et à la représentation du monde qu'ils véhiculent. », Jean-François Dreyfus, « Quand les rabbins se produisent "topless" ou la parodie allenienne dans tous ses états », *Humoresques*, 15, janvier 2002, p. 41.

¹¹⁵ Voir également François Jost, « L'auteur construit », *La Licorne*, n°26, 2006, sur « l'auteurisation des images » (souligné par l'auteur) dans ce film et sur les questions d'identification de l'auteur.

On voit combien cet exemple répond à la définition de l'interprétation selon Eco (2004 : 232) : « Par interprétation, on entend (...) l'actualisation sémantique de tout ce que le texte, en tant que stratégie, veut dire à travers la coopération de son Lecteur Modèle. » Les potentialités de *Husbands*, son *intentio operis* en tant que texte filmique, sont ainsi actualisables à travers divers scénarios d'interprétation, illustrés ci-dessus, dont certains outrepassent sans nul doute l'*intentio auctoris*. Mais, hors ces cas limites, voilà aussi un jeu¹¹⁶ que propose Allen à l'intérieur de sa propre filmographie, jeu qui implique un public averti et une participation active du spectateur lors de la phase de réception¹¹⁷, car certains indices sont moins évidents que d'autres.

3.2.1.1. Un cinéaste *Auteur* ?

Le rapport ambigu et ludique qu'entretient Allen avec son statut est ainsi illustré dans cet extrait, tiré de *Hollywood*, en lien direct avec le titre de cette thèse. Le producteur Hal y exprime son avis sur Val Waxman, réalisateur interprété par Allen en personne :

VO, 13', 38, Hal: (...) I-I'm not gonna take temperamental antics from some "*auteur*" genius.

Ed: (correcting Hal's pronunciation) **Auteur. Auteur.**

Hal: (overlapping) Whatever. Okay, *auteur*.

Le lexème *auteur* a été importé en langue anglaise dans le champ cinématographique à partir de la théorie de la politique des auteurs¹¹⁸ initiée par la Nouvelle Vague française, et se définit ainsi : « a film director who has a strong influence on the style of the films that he or she makes¹¹⁹ ». L'étrangéité du terme et la prononciation déficiente du producteur californien Hal, qui transforme la première syllabe en diphtongue et dit la seconde comme la terminaison américaine *-tor*, signalant

¹¹⁶ « À la limite, aucune forme d'hypertextualité ne va sans une part de jeu, consubstantielle à la pratique du remploi de structures existantes » (Genette, 1982 : 452).

¹¹⁷ Genette signale ainsi dans le titre de *Play It Again, Sam*, écrit par Allen en 1972, « un contrat d'hypertextualité cinématographique (hyperfilmicité) pour les connaisseurs », liant un « hyperfilm et son hypofilm » (*ibid.* : 175-176).

¹¹⁸ « L'Amérique, par exemple, a fait un usage à la fois précis et massif de cette idée, lorsqu'Andrew Sarris l'a adaptée sous le nom d' "*Author Theory*", très rapidement devenue l'une des clés de lecture des films dans les universités d'outre-Atlantique. », Antoine de Baecque, « Présentation », *La politique des auteurs*, vol. IV, Paris, Cahiers du cinéma, 2001, p. 5.

¹¹⁹ *Longman Dictionary of Contemporary English, LDCE*, 4th edition, 2003.

son inculture notoire en même temps qu'un mépris certain pour la notion même¹²⁰, sont doublement marquées dans l'édition de la VO, par des guillemets et par des italiques, lors de la première réplique. Et la dernière occurrence demeure en italique, car la correction phonétique n'est toujours pas au rendez-vous. L'emploi de quatre occurrences du lexème en dix secondes relève d'un procédé itératif typique du comique de répétition, à visée satirique dans le cas présent.

La politique des auteurs est bien connue en France et le report ne pose pas problème en VF, c'est d'ailleurs l'option choisie par Cohen :

JC, 39, Hal : (...) j'ai pas l'intention de me faire massacrer par les caprices d'un *auteur* de génie.

Ed : (*corrigeant la prononciation de Hal*) **Auteur ! Auteur !**

Hal : Oui, oui, bon **peu importe**.

Le nom *auteur* reste imprimé en italique afin de signaler le point d'achoppement que constitue l'incorrection phonétique dans la première intervention de Hal, tout en conservant le caractère comique engendré par la situation. La dernière occurrence est par contre abandonnée au profit d'un *peu importe* impliquant que Hal renonce à toute tentative de prononciation. L'effet comique instauré par le principe de répétition est donc partiellement conservé. La VD offre pourtant une alternative à cette solution :

VD, Hal : (...) J'ai pas l'intention de, de... m' faire massacrer par les caprices d'un **cinéaste** de génie.

Ed : **Cinéaste ! Cinéaste !**

Hal : Oui, ben, **comme tu veux, peu importe**.

On ne retrouve plus ici de référence à la théorie des auteurs, mais un malapropisme, avec le terme *cinéaste*, dont on ne sait s'il implique une simple difficulté à prononcer le français ou une méconnaissance culturelle de Hal, alors que ce dernier trait est l'un des éléments de caractérisation forts du personnage, et un moyen pour Allen de critiquer sévèrement l'ignorance culturelle des milieux hollywoodiens, en marquant ainsi son antagonisme avec eux. Avec la correction par Ed en *cinéaste*, et la redondance entre *ben comme tu veux* et *peu importe*, cet échange sarcastique est réduit

¹²⁰ « Ayant besoin, pour des raisons économiques, de favoriser la division des tâches (afin notamment de laisser le producteur-financier maître des stratégies commerciales), le "star-system" hollywoodien méconnaît l'auteur » (Gardies & Bessalel, 1998 : 29).

en VD à un comique assez bouffon, à la limite de la farce¹²¹, loin de la subtilité de la VO. L'équivalence d'effet n'est donc plus assurée, et le comique de répétition est également altéré, avec trois traductions différentes sur les quatre occurrences du lexème.

Allen n'hésite pourtant pas à forcer le trait, puisqu'une autre dimension du statut d'auteur-réalisateur est également ridiculisée dans le même film.

3.2.1.2. Un cinéaste *Artiste* ?

En effet, le personnage de Val Waxman qu'il incarne est ainsi qualifié dès le début de l'intrigue par l'un des producteurs potentiels :

VO, 3', 14, *Galaxie Executive 2*: (off) (*overlapping*) His best pictures were ten years ago. Then he became **a real artiste**, you know? And all was doom.

Le terme *artiste* existe avec cette orthographe en anglais, dans l'acception « a skilled performer, especially a dancer, singer or actor » (CALD, 2008 : 72). Le DCS (2007 : 13) offre une explication étymologique à son introduction dans la langue anglaise : « the Edwardian habit of pompously applying 'artist' or 'artiste' to performers in various fields of expertise ». Mais l'emploi qui en est fait dans cet extrait ne correspond qu'approximativement à cette justification, puisqu'il désigne un réalisateur, et anticipe de fait l'emploi du lexème *auteur* étudié ci-dessus. Le nom *artiste* est ici directement reporté du français, avec une connotation péjorative indéniable, conservant sa pomposité étymologique, perceptible dans la prononciation du personnage et dans le co-texte, qui institue l'équation *artist = doom*, en réinvestissant le mythe de l'artiste maudit dès cette scène d'exposition.

La « traduction » du terme français vers la langue française va s'avérer plus difficile encore que pour le syntagme *auteur*, puisque l'emprunt ne survient qu'en une seule occurrence, et sans un co-texte agissant comme correcteur où l'incongruité du lexème serait mise en évidence. En outre le terme *artiste* ne comporte aucune connotation dévalorisante en français.

Artiste fait bien sûr lui aussi écho à la théorie des auteurs, pour qui un cinéaste est à considérer comme un véritable artiste, et non plus le simple rouage d'une chaîne de production ; la réplique survient d'ailleurs dix minutes à peine avant la séquence où Waxman est traité d'*auteur*. La VF et la VD vont donc adapter le syntagme verbal pour

¹²¹ « Being a destroyer and detractor, farce is a negating force (...) » (Bermel, 1990 : 14).

accentuer l'effet de superficialité et de pédanterie sous-entendu dans l'emploi du nom français, bien entendu intraduisible en tant que tel interlinguistiquement, du fait de la confusion entre langues de départ et d'arrivée dans cet emploi technolectal :

JC, 15, Producteur 2: Ses meilleurs films datent d'il y a dix ans. Après ça, il s'est mis à **jouer à l'artiste** et voilà, tout était foutu.

VD, Producteur 2: Ses grands films datent d'il y a dix ans. Après ça, il s'est mis à **jouer à l'artiste** et voilà, tout était condamné.

Tout en gardant le groupe nominal attribut *l'artiste*, après avoir éludé l'adjectif épithète *real*, Cohen choisit de le combiner avec le verbe *jouer à*, ce qui réduit de ce fait le réalisateur à un être puéril, uniquement préoccupé par son propre plaisir¹²², ne partageant aucun des soucis commerciaux de l'équipe de production. Le verbe *jouer* se rattache bien sûr aussi au champ lexical théâtral, mais la complémentation indirecte implique ici que le personnage d'artiste *joué* par le réalisateur diégétique d'*Hollywood* relève plus de la posture intellectuelle superficielle que d'une véritable qualité essentielle¹²³. La connotation portée par le nom français est ainsi déplacée sur le verbe, qui dénote en VF et VD les sous-entendus de la VO, en une solution finalement assez habile et efficace sur le plan pragmatique, où l'équivalence d'effet¹²⁴ est dès lors assurée. Ce système de décodage et ré-encodage est à la base même de la traduction :

Pour expliquer qu'un signe ou un ensemble de signes peut être décodé d'une certaine manière, on lui postule un corrélat sémantique : un champ d'unités correspondant à celles que les signes dénotent et à celles qui ne sont pas dénotées mais qui, par opposition, rendent évidentes les unités dénotées. On peut envisager que, dans une situation sémiotique différente, il faille postuler un champ différent du premier, et peut-être même contradictoire avec celui-ci (Eco, 1988 : 160).

Le dénoté et le connoté du concept d'auteur-artiste recouvrent de toute évidence des champs différents en France et aux États-Unis ; et les deux exemples traités ci-dessus démontrent en tout cas la distanciation ironique d'Allen par rapport à sa *persona* de cinéaste. Ce faisant, il prend un risque :

¹²² Principal reproche paradoxalement exprimé dans le dialogue : « VO, 2', 12: He's a perfectionist. »

¹²³ Un peu plus tard dans le film, lorsque Val propose de tourner en noir et blanc, Ed, le producteur lui répond : « Arty. It's arty », réplique traduite en VD par « Oh, c'est prétentieux ! » (17').

¹²⁴ « (...) the principle of *equivalent* effect, i.e. that the relationship between receiver and message should aim at being the same as that between the original receivers and the SL message » (Bassnett, 2002 : 33), souligné par l'auteur.

Lorsqu'un auteur accentue son idiolecte en le multipliant ou en exagérant les traits caractéristiques, il est tenté (et courant) de le taxer, ou plus exactement de feindre de le soupçonner d'autopastiche ironique, ou, comme on dit plus couramment, d'« autoparodie ». La fictivité du soupçon porte sur le caractère volontaire de la pratique (...) mais la critique réelle vise en fait une sorte d'autocaricature involontaire, une aggravation inconsciente ou irresponsable des traits, due à la fatigue ou à la complaisance (Genette, 1982 : 136).

Si les deux exemples rapportés ci-dessus ne font guère de doute quant à la volonté d'autodérision exprimée par Allen, le caractère répétitif de certains traits tout au long de sa filmographie est parfois source d'ambiguïté quant à son réel potentiel artistique.

3.2.1.3. Un cinéaste *faiseur de films* ?

On a affaire avec lui à un réalisateur protéiforme, un *filmmaker* (faiseur de films) qui se moque de lui-même et résiste au classement, que ce soit dans un genre, une école ou une tradition, pour devenir un genre en soi, *le* Woody Allen¹²⁵. S'il demeure clairement en marge du système hollywoodien¹²⁶, il n'entre pas pour autant dans le mouvement du Nouvel Hollywood, ces cinéastes « inspirés par la Nouvelle Vague française et la politique des auteurs (...) bien décidés à pénétrer le système et à refuser un simple statut d'exécutants¹²⁷ », bien qu'il partage avec eux¹²⁸ certaines caractéristiques, notamment « la figure de l'auteur hors-contrat¹²⁹, la sortie des conventions narratives ». Il s'agit souvent de réalisateurs basés, comme lui, à New York, du moins à leurs débuts, et qui tentent de s'affranchir des contraintes imposées par les grands studios hollywoodiens.

Néanmoins, sa carrière de réalisateur prend son essor à la même période, celle des années 1970, dans un contexte de mutation du cinéma américain qui réhabilite les metteurs en scène en leur reconnaissant de nouvelles prérogatives. Lui-même y voit une incidence directe sur la qualité des réalisations : « When we started to get into the late

¹²⁵ Allen déclare : « À la différence de contemporains comme Scorsese ou Coppola ou Spielberg, je n'ai influencé personne. Certains de mes contemporains ont influencé de jeunes cinéastes. Stanley Kubrick en est le premier exemple qui me vienne à l'esprit. Moi, je n'ai eu aucune influence. (...) Les jeunes cinéastes ne se précipitent pas pour m'imiter et pour filmer comme moi » (Lax, 2008 : 411).

¹²⁶ « Woody Allen est aux États-Unis le symbole du cinéma indépendant, celui, assez unique, d'une anti-star qui a refusé le *studio system* hollywoodien. Et à ce titre nous lui rendons hommage ici, au nom du cinéma d'auteur », Hervé Fischer, *Le déclin de l'empire hollywoodien*, Montréal, vlb éd., 2004, p. 149.

¹²⁷ Charlotte Garson, *Le cinéma hollywoodien*, Paris, Cahiers du cinéma, 2008, p. 60.

¹²⁸ On pense à Schrader, Coppola, Hopper, Scorsese, Spielberg, Lucas ou De Palma.

¹²⁹ Dans le système hollywoodien, le réalisateur était sous contrat avec un studio pour cinq à sept ans.

sixties or seventies, though, there was a little rush when cinema moved away from centering on the star and started to center more on the directors. And suddenly, we started to have good movies¹³⁰. »

Mais sa productivité exceptionnelle est l'un des autres facteurs qui conduit aussi les observateurs à questionner son statut de cinéaste. Il a pourtant été nommé sept fois aux Oscars, entre 1978 et 2012, dans la catégorie « *Directing* »¹³¹, où il l'a emporté pour *Annie*, et quatre fois, de 1978 à 1991, aux *BAFTA*, dont il est sorti récompensé deux fois, pour *Annie* à nouveau et pour *Hannah*. Il a aussi fait l'objet de cinq nominations pour le *Directors' Guild of America Feature Film Award*, remportant le prix pour la meilleure réalisation de long-métrage avec *Annie* (1977) ; ses autres nominations dans cette catégorie concernent trois autres films de notre corpus : *Manhattan* (1979), *Hannah* (1986), *Crimes* (1989), ainsi que le récent *Midnight in Paris* (2011), témoignage d'une remarquable longévité artistique officialisée par ses pairs¹³². Dans l'intervalle, il a aussi reçu le *DGA Lifetime Achievement Award* en 1996.

Ces prix ne sont bien sûr que des distinctions honorifiques, – Allen refuse d'ailleurs le principe même de concours, n'assiste pas aux cérémonies de remise et ne participe aux festivals que hors-sélection –, et leurs palmarès ont au cours des ans oublié des cinéastes pourtant mondialement célébrés, mais ils témoignent cependant d'une reconnaissance de son statut de réalisateur à part entière et d'une forme de canonisation.

Il se distingue en tout cas clairement parmi ses pairs dans le genre de la comédie. L'hebdomadaire culturel londonien *Time Out* a interrogé en 2011 deux cents professionnels du rire et de l'audiovisuel pour leur demander de nommer leurs dix comédies cinématographiques préférées : Allen est cité six fois dans le classement final des cent meilleurs films¹³³, pour *Annie Hall* (4^e), *Love and Death* (49^e), *Sleeper* (60^e), *Broadway Danny Rose* (71^e), et *Bananas* (75^e), ainsi que *Play It Again, Sam* (48^e), qu'il n'a pas dirigé mais a écrit et interprété. Cette médaille a son revers : la moindre considération accordée en général à la comédie dans la hiérarchie des genres cinématographiques est aussi l'un des facteurs explicatifs des doutes exprimés sur ses réelles qualités de cinéaste.

¹³⁰ Adam Moss, « In Conversation: Woody Allen », *New York Magazine*, September 28, 2008.

¹³¹ Comme Scorsese ou David Lean, mais derrière Wyler (nommé 12 fois) et Wilder (nommé 8 fois).

¹³² À titre de comparaison, Martin Scorsese a été nommé 9 fois entre 1976 et 2011 pour ce prix créé en 1948, et l'a obtenu en 2006, et Steven Spielberg a eu 10 nominations pour 3 victoires entre 1975 et 2005.

¹³³ Les autres cinéastes sont cités au maximum trois fois, tels Blake Edwards, Rob Reiner ou Terry Jones. Source consultée le 21/09/2011 : <http://www.timeout.com/london/feature/1502/100-best-comedy-movies-the-full-list>.

Il en joue d'ailleurs au second degré dans *Hollywood*, on l'a vu, lorsqu'il y incarne un réalisateur en qui quasiment plus personne ne croit. Chez lui, la superposition réalisateur-acteur contribue aussi à minimiser le premier terme du composé ; Bermel (1990 : 364) range ainsi Allen dans la catégorie des clowns-créateurs :

There arose, some time after Tati's early pictures, farces put out by a new generation of clown-creators. The latter included Mel Brooks, Woody Allen, Jerry Lewis (who, in quest of that elusive condition, "total control", transferred himself into the confederacy of directors), and others you can count on two fingers and a thumb.

La filiation avec Jacques Tati indique ici la connotation plutôt élogieuse attribuée au composé clownesque dans la collocation. La comédie revisitée par Allen transcende en effet le genre en tant que tel¹³⁴, et se rattache fréquemment au sous-genre de la comédie de mœurs, voire même de la comédie dramatique, – Robey le classe d'ailleurs dans la confrérie des clown tristes¹³⁵. La comédie représente pour lui un observatoire des rapports humains, notamment des relations inter-sexes, dans toute leur cruauté sous-jacente, qui se rapproche des comédies morales de Rohmer par exemple, et, plus récemment dans sa filmographie, l'occasion d'une réflexion sur son art, comme on vient de le voir. En cela, elle s'oppose au cinéma hollywoodien, « adepte de la narration classique et de l'illusion réaliste [qui] a toujours préféré le reflet à la réflexion¹³⁶ ».

Cette réflexion se fait fréquemment sous le mode de l'ironie et de l'autodérision, comme si Allen auteur se mettait à distance de lui-même par le biais d'avatars filmiques décrédibilisés : les réalisateurs qu'il incarne sont souvent des professionnels névrosés, insatisfaits, comme dans *Hannah* ou *Crimes*, ou carrément handicapés psychosomatiques, dans *Hollywood*. Ce quasi-dénigrement d'Allen auteur, même travesti sous l'accoutrement humoristique de personnages de fiction incarnés par Allen

¹³⁴ Il a aussi fait des incursions dans les sous-genres de la comédie musicale, romantique, policière, ou burlesque, le film à sketches, le film d'époque, le docu-fiction, sans oublier la réalisation de plusieurs films dramatiques.

¹³⁵ « His best comedy is rooted in despair, self-loathing, and the essential unfairness of the world, which is why the jester in Allen can't be divorced from the undertaker. He's a sad-faced clown, looking always ruefully to the grave (...) », Tim Robey, « Woody Allen: the prodigal genius returns », *The Telegraph*, 31 December 2011.

¹³⁶ Michel Ciment, « Le film sur Hollywood : un genre cinématographique ? », *Revue Française d'Études Américaines*, n°19, février 1984, p. 10.

acteur, peut finir par brouiller l'image projetée par le cinéaste et sa perception critique et publique¹³⁷.

Mais les critiques qui lui sont adressées sont aussi techniques et s'attachent également à ses usages de l'image, qui occuperait la portion congrue dans la combinaison audio-visuelle du médium filmique.

3.2.2. Le rapport à l'image : incidence sur le doublage

Le cinéma, du fait de sa fonction mimétique, a longtemps été considéré comme un spectacle. C'est pourtant un art qui dépasse la simple reproduction naturaliste de la réalité et, plus que tout autre, présuppose son récepteur : pour ne prendre qu'un seul exemple, dès la phase de tournage, en posant sa caméra, le réalisateur détermine un espace et cette détermination spatiale anticipe ce que verra son spectateur, son point de vue, dans l'acceptation première de cette collocation. Mais le cinéma parlant est bien évidemment caractérisé par son plurisémiotisme, dénoté dans l'adjectif « audio-visuel » ; toutefois il ne se limite pourtant pas à une simple addition de ces deux canaux, mais plutôt à une combinatoire, qui inclut plusieurs vecteurs :

Alors que le langage verbal n'emploie, fondamentalement, que deux matériaux expressifs (le son phonique pour la langue orale, des traces graphiques pour la langue écrite), le cinéma, quant à lui, est un langage composite qui mobilise cinq sortes de substances signifiantes : l'image photographique mouvante, les mentions écrites, les paroles, les bruits et la musique (Gardies & Bessalel, 1998 : 130).

De ce fait, les contraintes qui pèsent sur le doublage ne sont pas seulement d'ordre technique, avec les problèmes de synchronisme que nous détaillerons en partie II, mais elles relèvent de la nature même du « texte » filmique, dont le sens est porté par d'autres vecteurs que le mode verbal, ne serait-ce qu'en ce qui concerne le jeu des acteurs : « En regardant le film, le spectateur suit une mimique, une gesticulation qui nuance le texte, le ponctue, le met en valeur » (Cary, 1985 : 68-69). Même si tous les plans ne permettent pas cette attention spectatorielle aux détails de son émission, le régime mimétique de la production audiovisuelle postule par essence un texte en situation.

¹³⁷ Schmitt-Pitiot se demande ainsi « si Woody Allen est un réalisateur, un metteur en scène, un cinéaste ou un auteur », *Rencontres à part : personnages, films et spectateurs de Woody Allen*, thèse de doctorat, Études anglophones, Univ. Dijon, 2007, p. 430.

Mais la filmographie d'Allen se distingue par son usage assez particulier des éléments iconiques et de leur interaction avec les autres éléments filmiques : chez lui, après une première période burlesque¹³⁸ marquée par l'emprise du visuel, mettant en scène des gags dans la veine du *slapstick*¹³⁹, « mode qui privilégie l'acte visuel basé sur une action physique violente, inattendue¹⁴⁰ », l'image est au service du verbe, qu'il utilise fréquemment pour la subvertir par de multiples procédés. On en a l'exemple très tôt dans sa filmographie :

Dans *Annie Hall*, il dissocie le visible du dicible, avec des dialogues hors champ, des scènes où le spectateur entend les personnages sans les voir. Ou alors, il divise l'écran afin de montrer deux points de vue sur une même réalité ; use de sous-titres pour indiquer l'arrière-pensée des personnages, etc¹⁴¹.

Les techniques de prise de vue et de montage rapportées ci-dessus lui permettent de remettre en cause le statut du message visuel, et de rompre le contrat tacite de « suspension volontaire d'incrédulité¹⁴² » passé implicitement avec le spectateur en tant qu'instance¹⁴³, sur lequel reposent les grandes productions hollywoodiennes ; il joue sur le principe de distanciation du public, en rappelant de la sorte que tout ce qui est vu à l'écran n'est « que » du cinéma, et implique dès lors une réception au second degré.

Dans *Annie*, Alvy, après avoir avoir extrait Marshall McLuhan de derrière un portant pour contredire un soi-disant spécialiste de sa pensée dans l'entrée d'un cinéma, s'exclame d'ailleurs : « *Boy, if life were only like this!* », marquant par cette reconnaissance de la qualité fantasmée de la scène la frontière entre univers diégétique et extra-diégétique. Sans atteindre systématiquement des décrochages aussi explicites, la rupture du contrat de spectature se matérialise d'ailleurs souvent par les nombreux

¹³⁸ Procédé relevant du genre bouffon, tout comme la parodie, dont Allen est également coutumier, cf. Bernard Dupriez, *Gradus, les procédés littéraires*, Paris, 10/18, 1984, p. 318.

¹³⁹ « Ce mot, passé dans le langage courant, désigne le comique primitif à base de gifles et coups de trique, plaies et bosses, coups et blessures » (Benayoun, 1985 : 14). « A slapstick was originally a harmless paddle composed of two pieces of wood that slapped together to produce a resounding whack when the paddle struck someone. », *Encyclopædia Britannica*, 2010.

¹⁴⁰ Véronique Elefteriou-Perrin, « Ruses, rixes et railleries : les personnages juifs dans la production filmique américaine des premières décennies », *Humoresques*, 15, janvier 2002, p. 45.

¹⁴¹ Éric Vartzbed, *Comment Woody Allen peut changer votre vie*, Paris, Éditions du Seuil, 2011, p. 15.

¹⁴² Notion formulée en 1817 par Samuel Coleridge, in *Biographia Literaria*, elle est à rapprocher des compétences demandées au récepteur pour coopérer à la construction du texte narratif : « Au Lecteur Modèle, on ne demande pas seulement de faire preuve d'une flexibilité et d'une superficialité énormes, on requiert aussi de lui une immense *bonne volonté* » (Eco, 1992 : 234), souligné par l'auteur.

¹⁴³ « Ce contrat et les conventions esthétiques qu'il entraîne impliquent une "croyance" du spectateur, l'acceptation et même la joie de "décrocher" du réalisme à l'intérieur d'un médium pourtant loué pour son réalisme (l'image analogique en mouvement) » (Garson, 2008 : 32).

regards caméra, qui donnent au public l'illusion que l'acteur s'adresse à lui, directement dans la salle de projection, en « sortant » de la sorte de l'écran et de l'univers diégétique.

Ces divers procédés lui permettent d'échapper ainsi aux travers du cinéma hollywoodien, dénoncés par Bazin, par exemple, « qui s'en prend à l'artifice du cinéma du langage, dans lequel la tradition de transparence requiert l'effacement de la technique au profit d'une fluidité diégétique et d'une immersion naturelle du spectateur dans le spectacle¹⁴⁴ ». Vanoye (1989 : 197) regroupe ces procédés sous l'appellation de « dys-narration », phénomène qui, en mettant en avant les marques de l'énonciation et le caractère arbitraire du récit, rompt la relation de connivence sous-jacente entre auteur et spectateur et la suspension d'incrédulité de ce dernier.

De même le jeu sur les dispositifs scéniques masquant les sources énonciatives, le refus quasi systématique du gros plan, l'usage du plan-séquence¹⁴⁵, le choix récurrent du plan fixe qui interdit les champs-contrechamps¹⁴⁶ dans les échanges dialogiques, impliquent une participation active du spectateur lors de la réception du film. Dès lors, la parole prend une importance considérable, puisqu'elle porte le film, atteignant son summum dans *Radio*, où le narrateur en voix *off* assure le lien discursif entre les différentes séquences, avec des incidences capitales sur le travail de doublage.

Ces options techniques aboutissent aussi souvent à une mise en scène quasi-théâtrale, donnant ainsi d'autant plus d'importance au canal acoustique, et, par là-même au dialogue, comme dans *Husbands*, *Hannah* ou même *Hollywood*. De tels choix ont sans doute nourri l'une des critiques récurrentes à son égard : « On a pu reprocher à Allen (à tort sans doute) d'être un manipulateur du langage verbal plutôt qu'un créateur d'images et un authentique cinéaste » (Auda-André & Menegaldo, 1995 : 133). Pourtant, sa maîtrise s'appuie plutôt sur un jeu subtil entre les divers canaux sémiotiques : la tonalité ironique du discours allenien découle ainsi souvent de contradictions apparentes entre image et son, du décalage entre ce qui est montré à l'écran et ce qui y est dit.

¹⁴⁴ Gilles Menegaldo & Dominique Sipièrre, *Texte de cadrage de l'atelier « cinéma » pour le congrès SAES 2012*, 29 novembre 2011.

¹⁴⁵ Garson (2008 : 28) rappelle à juste titre que le choix de « longs plans sans coupes » a souvent résulté d'une stratégie des cinéastes « pour conserver le plus possible de contrôle sur le film » avant le montage.

¹⁴⁶ « Figure de montage qui fait se succéder de façon systématique le champ et son contrechamp. On l'emploie particulièrement pour alterner les plans sur deux personnages lorsque ceux-ci se font face. » « Le retournement à 180° du cadre, qui révèle le point de vue complémentaire du champ, en propose le contrechamp. », Anne Gillain, *Manhattan, Woody Allen, étude critique*, [1997], Paris, Armand Colin, 2005, p. 121.

Mais dans le même temps, alors même qu'il ne cesse de remettre en cause la vraisemblance du film présenté au spectateur, Allen joue sur l'autoréférence qui place sa personne publique au cœur du processus¹⁴⁷, et brouille plus encore, ce faisant, les frontières entre fiction et réalité, entre énonciateurs premier et second.

3.2.3. La *persona* allenienne

Quel que soit le cinéaste considéré, la question de la dialectique auteur-personne au cinéma, plus encore qu'en littérature, est source d'interrogations renouvelées :

À partir de quels traits l'auteur est-il repérable ? Ne serait-il pas un simple effet stylistique ? Est-il à repérer du côté de l'individu (dimension historique et biographique) ou du côté des films ? Il semblerait qu'un des premiers gestes pertinents consiste à opérer une dissociation radicale entre l'auteur et la personne ou l'être (Gardies & Bessalel, 1998 : 30).

Mais la dissociation auteur/personne est particulièrement difficile chez Allen. Certains cinéastes ont ou avaient choisi la rareté de leur parole publique, qu'il s'agisse de leur production cinématographique ou de leurs apparitions physiques ; Stanley Kubrick (treize films en 46 ans de carrière) ou Terrence Malick (cinq films en 38 ans) sont de ceux-là. Il n'en est pas de même pour Woody Allen. En témoigne la section « Œuvres sur Woody Allen » de notre bibliographie, qui, loin d'être exhaustive¹⁴⁸, court pourtant sur six pages et trente-quatre années. La première raison tient à son double statut filmique, actorial en même temps qu'auctorial, se combinant à l'hybridité scénariste-réalisateur mentionnée précédemment.

On remarque en premier lieu l'omniprésence à l'écran de Woody Allen-personnage. (...) Woody Allen-personnage n'est pas un protagoniste comme les autres mais un personnage à fonction créatrice, un artiste créateur. En effet, Woody Allen-réalisateur est également omniprésent : au niveau explicite, il incarne des personnages de cinéastes (Auda-André & Menegaldo, 1995 : 130-131).

¹⁴⁷ « Dans ce cas le rôle et l'acteur inter-agissent sans se neutraliser. Cette interaction peut produire un personnage complexe, mythique, à la fois héros (rôle diégétique), homme (acteur) et dieu (mythifié par le "star system" (...)) », Francis Vanoye, *Récit écrit, récit filmique*, Paris, Armand Colin, 1989, p. 137.

¹⁴⁸ Une recherche rapide conduite dans le seul catalogue du SUDOC avec les mots clés *Woody Allen*, incluant les titres de et sur le cinéaste, donne 331 résultats à la date du 05/09/2012.

Il résulte de la situation particulière décrite ci-dessus une certaine confusion que semble entretenir Allen, quoi qu'il s'en défende, entre fiction, autofiction¹⁴⁹ et autobiographie.

Le caractère fictif du personnage allénien se matérialise ainsi lorsque, le 4 octobre 1976, Stuart Hample décide, avec l'accord de l'intéressé, d'en faire le héros d'une série de *comic strips*, *Inside Woody Allen*, tout d'abord aux États-Unis pour les journaux du *King Features Syndicate* jusqu'en 1984, puis dans le monde entier¹⁵⁰. Ce brouillage des pistes¹⁵¹ fait ainsi la synthèse entre personne, *persona* et personnage en un *alter ego* allénien¹⁵² et remet en cause les conditions habituelles de réception de cette instance filmique qu'est le personnage, résumées ci-après :

Sauf cas extrêmes, même le lecteur (ou le spectateur) le plus « naïf » est conscient du fait que le personnage de fiction est une projection imaginaire (dans le cas du récit) ou une incarnation ludique (dans le cas de la représentation dramatique). (...) Aussi, au lieu de soutenir que le lecteur (ou le spectateur) « croit » au personnage fictif, il conviendrait peut-être de dire qu'il entretient l'idée de son existence (Schaeffer, 1996 : 754, souligné par l'auteur).

Cet état de faits est particulièrement marqué dans le cas des acteurs comiques, pour lesquels Kràl pointe même une « vampirisation de l'acteur par son image¹⁵³ », citant Chaplin ou Jerry Lewis. La traduction en français du titre de *Sleeper*, film d'Allen datant de 1973, est révélatrice de ce phénomène : à sa sortie en France en mai 1974, l'opus devient *Woody et les robots*, l'intégration du prénom de l'auteur-acteur dans le titre marquant une tentative d'élaboration d'une *persona* plus ou moins calquée sur le modèle Charlot-Chaplin, qui assimile acteur et personnage, alors même que le héros du film allénien se nomme Miles Monroe et en aucun cas Woody. On peut y voir une volonté de positionnement basée sur la même stratégie que pour certains films joués par

¹⁴⁹ « Cette forme d'écriture de soi est donc un hybride de récit vrai et de récit fictif, un "intervalle ambigu" entre le roman et l'autobiographie. L'auteur ambitionne de se raconter autrement, hors de la dichotomie classique du vrai et du faux. », Nathalie Gouiffès, *Le Biographique*, Paris, Magnard, 2002, p. 44, souligné par l'auteur.

¹⁵⁰ 460 journaux avaient acheté la série. Ces planches seront rassemblées en 2009 dans *Dread & Superficiality – Woody Allen as Comic Strip*, New York, Abrams, traduit en 2 tomes en français sous les titres *Angoisse & Légèreté*, et *Doutes & Certitudes*, Paris, Fetjaine, 2010.

¹⁵¹ La complexité de cette situation est résumée par Bermel (1990 : 408) : « Woody Allen (...) impersonates nobody but W. Allen. But even in doing that, he's not so much an impersonator as an impostor: a brave man decked out in the language of a coward, a superhero making like the rest of us at our most self-excoriating. »

¹⁵² Schmitt-Pitiot (2007 : 88) le désigne aussi sous les vocables « avatar allénien » et « créature allénienne », termes qui connotent un être artificiel et semi-fantastique.

¹⁵³ Petr Kràl, *Le burlesque ou la morale de la tarte à la crème*, [1984], Paris, Ramsay, 2007, p. 106.

Jerry Lewis : neuf d'entre eux incluent le prénom de l'acteur dans la traduction française de leurs titres alors que rien n'y renvoie dans l'original¹⁵⁴.

Dans le cas d'Allen, cet exemple d'adaptation, qui révèle une stratégie d'extrapolation quelque peu abusive des distributeurs français, n'a pas été copié par ceux d'autres pays de diffusion et s'est limité à ce seul film. Il représente un cas extrême de réécriture traductive, porté par une logique commerciale, mais il n'empêche que l'« incarnation ludique » et « imaginaire » à l'œuvre dans la majeure partie de la filmographie allenienne se trouve porteuse des traits corporels de l'auteur même du récit¹⁵⁵. La surimposition de l'image de l'acteur sur celle du réalisateur, puisqu'il se distribue régulièrement dans ses films, fait qu'au-delà de son personnage fétiche, créature filmique présentée dans la sous-section 2.2. du chapitre 7 de cette thèse, la personne même d'Allen est devenue une référence publique, identifiable par son style vestimentaire, ses lunettes, son prénom, ses *one-liners*, qui va, à son tour, influencer en retour sur la perception de sa performance à l'écran. C'est l'une des résultantes classiques du vedettariat, consécutive à l'expansion des media en général, et du cinéma en particulier :

Il mobilise la culture du spectateur et l'amène à se constituer, dans l'intimité de son expérience individuelle, un véritable palimpseste de postures et d'expressions qu'il associe à la présence d'un acteur à l'écran – mélange fantasmé entre sa gestuelle, son image reflétée par la presse, la somme de ses rôles et la récurrence de ses options de jeu (Garson, 2008, 40).

La superposition réalisateur/personne de l'auteur/personnage opérée par le grand public est aussi induite par l'inspiration très autobiographique de nombre de ses réalisations¹⁵⁶, mais elle témoigne de la place qu'il occupe dans la production cinématographique mondiale : « Un " Woody Allen " n'est pas seulement un véhicule pour le personnage allenien » (Schmitt-Pitiot, 2007 : 132). Une telle considération pourrait s'avérer accessoire dans l'optique du doublage, mais il n'en est rien. En effet,

¹⁵⁴ *It's Only Money (L'incredible Jerry)*, dir. Frank Tashlin, inaugure la série en 1962.

¹⁵⁵ « Quelque part donc le comédien existe, qui n'est ni une personne, ni un personnage, et dont la réalité sémiologique doit être construite. Si l'on admet que le film, en tant que système textuel, se donne comme le lieu d'un travail de transformations, le comédien, parce qu'il est saisi dans ce procès et se manifeste à travers lui, se définit comme une instance discursive. C'est la figure filmique que produit le texte (...) le comédien, par un lien dialectique, naît du récit en même temps qu'il le fonde. », André Gardies, « L'acteur dans le système textuel du film », *Études littéraires*, vol. 13, n°1, 1980, p. 72-73.

¹⁵⁶ Dimension très présente dans le cinéma d'auteur : « Dans une certaine mesure au moins, l'auteur est toujours à lui-même son sujet » (Bazin, 2001 : 112).

cet autre incarné par Allen va représenter un élément de réponse à la question que se pose tout traducteur :

Comment traduire, comment écrire l'autre ? Il n'y a pas de solution toute faite. Il s'agit chaque fois de recréer du naturel en se laissant porter par le rapport de l'auteur à la langue, dans un va-et-vient constant entre l'écrit et l'oral, la langue source et la langue cible, l'emploi standard et l'idiolecte – entre l'autre et soi¹⁵⁷.

Au-delà du paramètre physique marqué par les particularités vocales rappelées plus haut, il est une voix narrative dont l'idiolecte¹⁵⁸ est au fondement du style allenien, objet de la prochaine sous-section.

3.3. Du « Woody Allen », un style

Il est ici nécessaire de déterminer en premier lieu ce que nous entendons par « style ». Si Bourdieu (1982 : 15) le définit dans le domaine linguistique comme un « écart individuel par rapport à la norme linguistique », d'autres chercheurs refusent cette caractérisation par défaut. Schaeffer notamment qui propose l'acception suivante :

On peut définir le style comme résultant de la combinaison du choix que tout discours doit opérer parmi un certain nombre de disponibilités contenues dans la langue et des variations qu'il introduit par rapport à ces disponibilités (Ducrot & Schaeffer, 1995 : 655).

L'idée de disponibilités de la langue n'est pas sans rappeler le concept d'encyclopédie comme potentiel à la disposition du Lecteur Modèle, même si celle-ci ne saurait se limiter au seul registre linguistique¹⁵⁹. Mais elle implique un processus de sélection et d'actualisation parmi les différentes possibilités offertes, que l'on va retrouver en parallèle chez le destinataire du discours au moment de la réception. Le style est donc l'un des critères qui va permettre au récepteur de « modéliser » l'auteur. Antoine Compagnon (1998 : 230) assigne à la notion de style trois aspects plus détaillés, « inévitables et indépassables » :

¹⁵⁷ Emmanuèle Sandron, « Comment traduire et écrire l'autre ? », colloque *Traduire la diversité*, Univ. Liège, 6 mai 2010, consulté le 10/09/2011, <http://www.l3.ulg.ac.be/colloquetraduction2010/textes.html>

¹⁵⁸ « Désigne la façon de parler propre à un individu, considérée en ce qu'elle a d'irréductible à l'influence des groupes auxquels il appartient. », Ducrot in Oswald Ducrot & Jean-Marie Schaeffer, *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, (1972), Paris, Éditions du Seuil, 1995, p. 139.

¹⁵⁹ Elle comprend également des connaissances générales sur les systèmes narratifs audiovisuels, sur les conventions liées aux genres cinématographiques, etc.

- Le style est une variation formelle sur un contenu (plus ou moins stable) ;
- Le style est un ensemble de traits caractéristiques d'une œuvre permettant d'en identifier et d'en reconnaître (plus intuitivement qu'analytiquement) l'auteur ;
- Le style est un choix entre plusieurs « écritures ».

La lecture de ces différents traits et le recours à la notion de « choix » montrent combien le terme même de « style » est lié au concept d'auteur. L'approche contrastive est ainsi particulièrement appropriée en traductologie en ce qu'elle se base sur une étude stylistique des textes d'origine et de leurs traductions. Pour autant, le concept même d'« écritures » avancé par Compagnon, — et la mise entre guillemets du terme tout autant que sa marque plurielle soulignent son ambiguïté même —, ce concept laisse entrevoir le dilemme auquel sera confronté le traducteur : si un choix s'opère entre plusieurs écritures, qu'en est-il en cas de réécriture, opération au cœur même de l'activité traductive ?

Premier constat, « le style d'un auteur reposant sur l'usage idiosyncrasique qu'il fait de la langue dans laquelle il écrit, la tâche du traducteur en est rendue doublement difficile¹⁶⁰ ». Ce dernier est en effet contraint à la fois par l'écriture personnelle de l'auteur et par le système de la langue d'arrivée. Chez Allen, le réseau idiosyncratique est suffisamment repérable (*cf.* chapitre 7) pour que l'adaptateur dispose de marqueurs pertinents à cet égard. Cohen identifie ainsi le problème du rythme, et celui de la densité des dialogues¹⁶¹, tandis que Dutter insistait sur « la langue, les jeux de mots, leur sens, les clins d'œil et les connivences¹⁶² ». Pour lui, l'anglais d'Allen est relativement difficile à traduire « parce qu'il y a en fait deux anglais, l'entendu et le sous-entendu¹⁶³ ».

Si leurs analyses diffèrent, cela est sans doute imputable aux habitus des deux traducteurs, mais aussi au fait que le style de l'auteur est susceptible d'évoluer en diachronie. Pour que ce style soit appréhendé comme tel, il est donc indispensable que le traducteur en ait perçu les idiosyncrasies et puisse les transférer vers le destinataire

¹⁶⁰ Bruno Poncharal, « Peut-on traduire le style ? », *Bulletin de la Société de Stylistique Anglaise*, n°30, 2008, p. 45.

¹⁶¹ Entretien personnel, Neuilly-sur-Seine, 15 février 2011.

¹⁶² Olivier Schmitt, « Anne et Georges Dutter traducteurs de Woody Allen », *Le Monde, supplément radio-télévision*, 31 août-1^{er} septembre 1986, p. 17.

¹⁶³ Entretien personnel, 5 avril 2012.

final, *a priori* doté des mêmes compétences de réception¹⁶⁴. Les idiosyncrasies forment un réseau de traces textuelles qui vont permettre au spectateur d'actualiser ce texte selon des stratégies anticipées par l'auteur, puis le traducteur.

Un texte est reçu, perçu, comme plus ou moins marqué. Marqué par rapport à quoi ? Par rapport à une certaine attente à la lecture. Le lecteur est prédéterminé à voir se développer certaines configurations textuelles en fonction de divers indices à la fois généraux et en partie extérieurs, indices qui lui sont significatifs à cause de son milieu culturel (Molinié, 2004 : 190-191).

Cohen met ainsi au jour une « éducation » du traducteur au style de l'auteur du texte-source, dont on peut supposer qu'elle sera aussi le fait du spectateur cinéophile, plus encore pour un cinéaste tel qu'Allen : « La question du style est primordiale à l'intelligence de son œuvre puisque celle-ci se distingue, on l'a vu, par une extraordinaire diversité formelle » (Gillain, 2005 : 99). Malgré ses incursions dans de multiples genres, des constantes se font pourtant jour, au-delà même des marqueurs dialogiques. Car la singularité stylistique, ainsi que le rappelle Genette (1982 : 114) est affaire de contenu, de thématique, tout autant que de forme.

Chez Allen, pour ne citer qu'un exemple, les références cinéphiliques sont récurrentes et sollicitent les compétences spectatoriales, tout autant que le font les idiosyncrasies verbales. L'auteur élabore ainsi un « rapport dialectique entre la production du nouveau et la reproduction de l'ancien » pour reprendre les termes de Jauss (2010 : 38), rapport dynamique qui influera sur la réception de l'œuvre. Du fait de son abondante production cinématographique, le style d'Allen, révélateur d'une esthétique et d'un univers propres, est même devenu un marqueur quasi sériel aux yeux du public¹⁶⁵. Il se rattache dès lors à la tradition initiée par les tenants de la politique des auteurs :

Avec ces professions de foi, la Nouvelle Vague réclamait pour le cinéma la même liberté que la littérature et ouvrait la voie à des récits de nature autobiographique où viendrait s'exprimer une sensibilité personnelle. Loin d'être le simple rouage d'une industrie, le cinéaste devenait « auteur ». (...) Le style devient l'enjeu maître du récit (Gillain, 2005 : 99).

¹⁶⁴ « Le style (...) n'existe qu'en relation avec des agents dotés des schèmes de perception et d'appréciation qui permettent de le constituer comme ensemble de différences systématiques synchroniquement appréhendées. », Pierre Bourdieu, *Ce que parler veut dire, l'économie des échanges linguistiques*, Paris, Fayard, 1982, p. 16.

¹⁶⁵ Il illustre en cela une tendance actuelle du spectacle audiovisuel : « C'est sans doute un point fondamental et premier, voire une condition de possibilité (et de plaisir) : la sérialité est donc d'abord, non un fait "industriel", mais un fait spectral, c'est la *densité* d'une expérience de la répétition » (Soulez, 2011 : 10).

En une spirale sans fin, il renvoie ainsi à la question posée par Gardies & Bessalel (1998 : 30) : « En ce sens l'auteur, tout comme le personnage, ne serait-il pas un être de " pellicule ", une figure produite par le texte filmique ? » Allen est en effet le producteur tout autant que le produit de son œuvre, en un jeu de miroirs réfléchissants : les figures narratives de suite¹⁶⁶ – de *Annie Hall* à *Manhattan Murder Mystery* ou *Whatever Works* – et de succession – de *Annie Hall* à *Anything Else* –, s'enchaînent tout au long de son œuvre, marquant cette réflexivité sérielle tout autant que stylistique. La perception ou l'ignorance de ces figures fait que le spectateur modèle va différer dans son élaboration de l'une et l'autre hypothèse, impliquant en conséquence divers niveaux de spectature.

3.3.1. Du sociolecte à l'idiolecte

Le style est à la fois lié à l'individualité de l'auteur, les définitions rapportées plus haut en attestent, mais aussi au milieu socio-culturel dans lequel il évolue, deux paramètres qui induisent un certain usage de la langue¹⁶⁷ : « Le style a inévitablement deux aspects, un aspect collectif et un aspect individuel, ou un côté tourné vers le *sociolecte* et un autre côté tourné vers l'*idiolecte*, pour prendre des mots modernes » (Compagnon, 1998 : 205, souligné par l'auteur). Sociolecte et idiolecte sont en effet tous deux des variations intra-linguistiques, qui se déterminent de par leurs écarts, ou leurs variations, à la norme. Car la langue est un marqueur social, par le biais des accents, des choix lexicaux et syntaxiques notamment, qui peut différencier des groupes selon l'âge, le sexe voire l'origine régionale ou ethnique, mais les idiosyncrasies linguistiques résultent aussi d'habitus purement individuels.

Language is, at vital points of usage and understanding, idiolectic. When an individual speaks, he is effecting a partial description of the world. Communication depends on a more or less complete, more or less conscious translation of this partiality, on a matching, more or less perfunctory, with other 'partialities'¹⁶⁸.

¹⁶⁶ « La suite (...) diffère de la continuation en ce qu'elle ne continue pas une œuvre pour la mener à son terme, mais au contraire pour la relancer au-delà de ce qui était initialement considéré comme son terme » (Genette, 1982 : 229).

¹⁶⁷ Voir Bourdieu sur « la stylistique spontanée » (1982 : 41) : « Parler, c'est s'approprier l'un ou l'autre des *styles expressifs* déjà constitués dans et par l'usage et objectivement marqués par leur position dans une hiérarchie des styles qui exprime dans son ordre la hiérarchie des groupes correspondants. », souligné par l'auteur.

¹⁶⁸ George Steiner, *After Babel* [1975], Oxford, Oxford University Press, 1998, p. 309.

L'idiolecte d'un auteur va donc s'identifier par le biais de ses textes¹⁶⁹ : Genette (1982 : 90) étend ainsi le concept d'idiolecte du texte en ne le cantonnant pas seulement aux traits stylistiques, mais aussi aux traits thématiques. Dans le cas d'Allen, les thématiques récurrentes sont facilement repérables, dès l'ouverture de *Manhattan*, par exemple :

Ce dernier place au cœur de ses films la difficile relation que son personnage entretient avec les femmes. Le spectateur s'attend donc à suivre un récit de fiction centré autour du malaise existentiel, sentimental et sexuel d'un personnage incarné par l'acteur-cinéaste lui-même (Beylot, 2005 : 27).

L'idiolecte, thématique tout autant que stylistique, crée donc un horizon d'attente, puisque celui-ci résulte « des conventions relatives au genre, à la forme ou au style » (Jauss, 2010 : 56). Le texte filmique se prête particulièrement à l'expression idiolectale, car la fiction réaliste cherche à mettre en scène des personnages auxquels le spectateur puisse s'identifier, mais affichant aussi leur caractère propre, et le vecteur de la parole est primordial pour ce faire : « le texte d'oralisation, " parlé-écrit " ou " écrit-parlé ", est le lieu privilégié de la mise en œuvre de l'idiolecte, sous sa forme la plus élaborée et la plus complexe¹⁷⁰. »

Or, le dialogue à l'écran, depuis l'avènement du cinéma d'auteur, se fonde sur l'oralisation, abandonnant la rhétorique théâtrale, sauf chez les réalisateurs qui souhaitent, par contraste, faire de ce « manque de naturel » une marque stylistique qui signe un certain maniérisme s'éloignant le plus souvent des standards actuels : « Ce n'est pas du cinéma l'un des moindres mérites que de nous avoir faits plus sévères à l'égard d'un bien dire qui marque l'impuissance de dire, plus sensibles au nerveux du style qu'à son ronflant, au verbe qu'à l'adjectif¹⁷¹ (...). » Cette évolution se retrouve dans les choix d'écriture dialogique d'Allen, dont l'idiolecte est en premier lieu inscrit dans un usage immodéré de la parole. Quand Vanoye (2005 : 171) fait la distinction entre « dialogues d'auteur » et « dialogues de personnages », il est bien difficile

¹⁶⁹ « À partir, en effet, de cette idée d'idiolecte se pratique la stylistique d'attribution. », Henri Suhamy, *Stylistique anglaise*, Paris, PUF, 1994, p. 20.

¹⁷⁰ Claude & Jean Demanuelli, *La traduction : mode d'emploi, glossaire analytique*, Paris, Masson, 1995, p. 89.

¹⁷¹ Eric Rohmer, « Les maîtres de l'aventure », [1953], *La politique des auteurs*, vol. IV, Paris, Cahiers du cinéma, 2001, p. 79.

d'appliquer l'une ou l'autre classification aux dialogues alleniens, tant la parole de l'un et l'autre se confondent.

3.3.2. Le rapport au verbe

Le cinéma allénien est en effet marqué par un rapport très spécifique au verbe, constaté par maints commentateurs. Dès 1985, Benayoun consacre un volume entier à cet aspect de son travail, *Woody Allen au-delà du langage*. Vassé (2003 : 51) classe le personnage élaboré par Allen dans les « incontinents verbaux ». Cette parole obéit à un rythme syncopé révélateur de l'essence même du héros allénien, éternel insatisfait : « (...) breaking into one sentence with another or flying off it at a tangent, Allen bespeaks an impatience to be where he isn't, to move on, get away fast, find something better » (Bermel, 1990 : 409). Mais cette caractéristique ne se limite pas à son seul *alter ego* : en 2011 encore, Vartzbed (2011 : 76) insiste : « Dans les films d'Allen, le verbe sature l'image, la parole jaillit comme un feu d'artifice. » Les protagonistes de ses films sont en effet de grands bavards, et c'est souvent par le biais de leurs échanges conversationnels qu'Allen va faire progresser l'intrigue. Chez lui, les effets spéciaux sont des effets verbaux avant tout, même s'il ne se refuse pas à infuser une dose de fantastique dans certains opus : « C'est très souvent par la parole que les films de Woody Allen produisent de la pensée¹⁷². »

Ses films se prêtent d'ailleurs particulièrement bien à l'adaptation théâtrale : *Melinda and Melinda* a ainsi été adapté pour la scène française en 2008 par Jacqueline Cohen, qui avait préparé également l'adaptation de *September* en 1999 pour le Nouveau théâtre Mouffetard à Paris, et *Whatever Works* a été monté par Daniel Benoin, sous le titre *Après tout, si ça marche*, en mars et avril 2012 au Théâtre National de Nice, puis au théâtre Marigny à Paris d'avril à juin 2012.

Pourtant, au cinéma, le style ne saurait se limiter aux marqueurs du texte dialogique. Il est tout d'abord conditionné par son statut de vecteur d'une performance oralisée : « Dans la communication orale, des formes innombrables de renforcement extra-linguistique (gestuel, ostensif, etc.), de multiples procédés de redondance et de feed-back interviennent et se soutiennent réciproquement » (Eco, 2004 : 65). Les paramètres supra-segmentaux, mais aussi non-verbaux, tels que « des éléments

¹⁷² Sébastien Cléro, *Le théâtre dans le cinéma de Woody Allen*, mémoire de master, Études cinématographiques et audiovisuelles, Univ. Paris 3, 2009, p. 14.

tonémiques, la situation sociale » (*ibid.* : 92), sont également à prendre en considération. Ce type de communication, même dans la vie courante, est donc déjà plurisémiotique.

Il en est de même au théâtre : le texte dramatique est prévu pour le *spectacle*, au sens étymologique du terme : « du latin *spectaculum*, de *spectare*, regarder » (*NDEL*, 1980 : 707). C'est pourquoi Bassnett (2002 : 120), par exemple, le considère comme *incomplet*, puisque sa version écrite n'est que le support linguistique des nombreuses potentialités actualisables par la performance, même si les deux sont indissolublement liées. Ces données sont capitales pour le traducteur, et impliquent une approche fonctionnelle du texte.

Mais le « texte » filmique, plus encore que la communication orale spontanée ou le dialogue de théâtre, est véhiculé par plusieurs modes et nous souscrivons ici à l'assertion de Metz : « (...) le film est de toute façon *discours* (c'est-à-dire lieu de co-occurrence de divers éléments actualisés)¹⁷³. » L'implication directe en est selon lui l'existence d'une « grammaire » du film, et plus spécialement d'une « syntagmatique du film narratif ».

Cette grammaire du cinéma se construit à partir d'outils spécifiquement filmiques, « organisés à l'intérieur d'un ensemble synchronique¹⁷⁴ », plus ou moins autonomes ou au contraire solidaires les uns des autres : elle implique des choix relatifs à l'image, des plans, un cadrage, des mouvements de caméra, un montage, par exemple, mais aussi des choix concernant la composante audio de ce système plurisémiotique, en cachant ou au contraire en mettant en avant la source sonore, en privilégiant le son direct ou la post-synchronisation, entre autres. L'unité séquence, par exemple, sera ainsi considérée comme « un segment complexe du *discours* filmique¹⁷⁵ ». Ces syntagmes qui organisent l'énonciation filmique vont s'avérer idiosyncrasies du style du cinéaste, indices stratégiques pour la réception filmique.

Cette réception s'organise et se mesure selon différents paramètres auxquels est consacré le prochain chapitre, qui présente plus spécifiquement les neuf films du corpus et leur inscription dans le discours allenien ainsi que les contextes de réception cinématographique américain et français.

¹⁷³ Christian Metz, « La grande syntagmatique du film narratif », *Communications*, 8, [1966], 1981, p. 129, souligné par l'auteur.

¹⁷⁴ Julia Kristeva, *Le langage, cet inconnu* [1969], Paris, Éditions du Seuil, 1981, p. 314.

¹⁷⁵ (*Ibid.* : 313), souligné par l'auteur.

Chapitre 4. Le corpus de l'étude

Le corpus étudié comprend neuf titres d'Allen, listés ci-dessous par ordre chronologique :

- *Everything You Always Wanted to Know about Sex* But Were Afraid to Ask*
- *Annie Hall*
- *Manhattan*
- *Hannah and Her Sisters*
- *Radio Days*
- *Crimes and Misdemeanors*
- *Husbands and Wives*
- *Deconstructing Harry*
- *Hollywood Ending*

Les sections qui suivent rappellent les principaux critères qui ont conditionné cette sélection parmi l'abondante production du cinéaste, puis chacun des films retenus fait l'objet d'une brève présentation.

4.1. Critères de sélection

L'avantage que procure l'exceptionnelle productivité d'Allen a également son revers, le problème posé par l'organisation du corpus. Les considérations qui ont présidé au choix de ce corpus, outre les raisons pratiques présentées en introduction de cette thèse, relèvent de plusieurs ordres, et prennent en compte des critères à la fois diachroniques et génériques, exposés ci-dessous, en lien avec leurs incidences en termes de traduction.

4.1.1. Diachronie

Au vu de la longue carrière d'Allen, qui compte la réalisation de quarante-trois films à la date de 2012, la nécessité d'une étude diachronique s'est rapidement imposée. Celle-ci était confortée par la constatation d'une grande stabilité des traducteurs-

adaptateurs de son travail, évitant de biaiser des considérations analysées comme diachroniques car relevant d'une évolution linguistique des langues de départ et d'arrivée alors qu'elles seraient imputables à l'habitus¹⁷⁶ de différents traducteurs : en effet, seuls deux adaptateurs se sont succédés au fil des quarante dernières années. Georges Dutter a traduit les films d'Allen depuis 1973 (pour les sous-titres) et 1977 (pour le doublage) et ce jusqu'en 1988, et, depuis 1989, c'est désormais Jacqueline Cohen qui assure ce travail. Le corpus se répartit donc assez équitablement entre ces deux professionnels, quatre titres revenant à Dutter (dont deux co-traduits avec sa femme Anne en 1986 et 1987) et les quatre suivants à Cohen. (L'adaptateur de *Sex*, sorti en 1972 aux États-Unis et en 1973 en France, n'a pu être formellement identifié, mais aurait été, d'après Dutter, un collaborateur du magazine français *Rock and Folk*).

Ainsi les films retenus couvrent-ils une période de trente ans allant de 1972 à 2002. Elle inclut les années généralement considérées comme les plus représentatives de la production d'Allen par les chercheurs :

The years between 1979 and 1989 yielded a number of insightful contemplations on the dichotomy of life vs. art (...), intergenerational romance and ethnic identity (...), and filial bonds. Included on either end of this decade, and interpreted as either its shallow forerunners or ironic afterthoughts, are a number of unavoidable works from the late 1970s and the early 1990s: *Annie Hall* (1977), *Husbands and Wives* (1992), and *Deconstructing Harry* (1997) (Fraser, 2010 : 17).

Un deuxième critère, très pragmatique, la disponibilité des films sur support VHS ou DVD, était également capital pour cette recherche, puisqu'il a fallu procéder à la retranscription des dialogues à partir du visionnage de ces enregistrements, ce qui excluait donc *de facto* ses tout derniers films, non encore commercialisés lors du début de ce travail. (Allen a depuis lors réalisé pas moins de six films). Par ailleurs, la nécessité de disposer de DVD édités en zone 2 (zone de visionnage pour le Japon, l'Afrique du Sud, le Moyen-Orient et l'Europe, et donc la France, incluant dès lors une VD en français) éliminait de fait *Bullets Over Broadway* et *Mighty Aphrodite*, deux

¹⁷⁶ « L'habitus est le principe de la structuration sociale de l'existence temporelle, de toutes les anticipations et les présuppositions à travers lesquelles nous construisons pratiquement le sens du monde, c'est-à-dire sa signification, mais aussi, inséparablement, son orientation vers l'à-venir. », Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art* [1992], Paris, Éditions du Seuil, 1998, p. 533.

titres disponibles uniquement en zone 1 (États-Unis et Canada)¹⁷⁷ lorsque cette recherche a été initiée¹⁷⁸.

Le troisième critère pris en compte est l'existence d'une traduction éditée en français, pour les raisons développées dans la sous-section 3 ci-après. Comme on le verra, deux éditeurs principaux se partagent ce marché, les Éditions du Seuil pour *Tout ce que vous avez toujours voulu savoir sur le sexe sans jamais oser le demander*, *Hannah et ses sœurs*, *Crimes et délits* et *Maris et femmes*, les Cahiers du cinéma pour *Annie Hall*, *Manhattan*, *Harry dans tous ses états* et *Hollywood Ending*. Le premier éditeur a confié les quatre traductions au même traducteur, Michel Lebrun, et le second a repris le travail des adaptateurs audiovisuels, Dutter et Cohen, soit deux titres pour chacun d'entre eux. Pour les deux traductions effectuées par Dutter, il s'agit de rééditions corrigées, précédemment parues chez Solar en 1981 en un seul volume, qui comprenait également *Intérieurs* et *Stardust Memories*¹⁷⁹.

À cette première sélection, s'est ajouté *Radio Days* en cours de recherche, ce titre étant chronologiquement placé en milieu de corpus et comportant un certain nombre de traits stylistiques intéressants dans une perspective traductologique, bien qu'il n'ait pas fait l'objet d'une traduction française éditée. Le script en a cependant été édité en anglais¹⁸⁰. Même s'il ne correspond pas totalement au scénario final du film, certaines scènes ayant été supprimées ou inversées après montage, il représente un document de travail intéressant. Les sources primaires comprennent également l'édition américaine de *Hannah*¹⁸¹, et enfin, une seconde édition de *Annie* traduite en français, par Danièle Valion, dans la revue *L'Avant-Scène Cinéma* (selon les époques et même selon les pages d'un même numéro, le titre varie de *L'Avant-Scène du Cinéma* à *L'Avant-Scène Cinéma*, mais on a retenu la seconde version qui est celle mentionnée en couverture du numéro consacré à *Annie*).

Sur l'ensemble des traductions, on a donc affaire à quatre traducteurs différents. Mis à part le premier titre, traduit dix-sept ans après la sortie du film, les autres traductions sont contemporaines de la première diffusion en salles, avec un écart temporel de cinq ans maximum pour l'édition papier.

¹⁷⁷ Le marché est divisé en 6 zones géographiques, afin de prendre en compte les réglementations territoriales relatives aux droits de diffusion.

¹⁷⁸ Les deux films ont été depuis lors édités par TF1 Vidéo selon le standard zone 2, en octobre 2011.

¹⁷⁹ Woody Allen, *Opus 9-10-11-12*, Paris, Solar, 1981.

¹⁸⁰ Woody Allen, *Radio Days*, London, Hollywood Scripts, 1987.

¹⁸¹ Woody Allen, *Hannah and Her Sisters*, New York, Vintage Original, 1987.

4.1.2. Genres filmiques

La sélection ainsi présentée pourrait sembler avoir été opérée uniquement par défaut, mais elle aboutit à un ensemble cohérent, et ce, à plusieurs titres. En effet, Allen s'est essayé à de multiples genres filmiques et le corpus est finalement assez représentatif de sa carrière, marquée par une certaine périodisation comme on le verra dans la sous-section consacrée à sa réception critique.

Il comprend tout d'abord un film à sketches, typique du style burlesque de ses débuts, *Sex*, et deux comédies romantiques devenues depuis des classiques, *Annie* et *Manhattan*. À eux trois, ces films sont le reflet de sa production des années 1970.

En poursuivant avec *Hannah*, *Radio* et *Crimes*, on trouve une comédie, un film « d'époque » et une comédie dramatique, tous tournés dans la décennie 1980.

Husbands et *Harry* sont deux comédies de mœurs acerbes et sarcastiques, réalisations des années 1990.

Enfin *Hollywood*, réalisé en 2002, est une comédie dite « de remariage », hommage aux grands classiques américains, mais aussi satire du monde des studios contemporains¹⁸².

Autre trait commun, Allen fait partie des interprètes de chacun de ces films, car même s'il n'apparaît pas dans *Radio Days*, il y joue le rôle du narrateur, dont le spectateur reconnaît la voix *off* caractéristique (et ce facteur a toute son importance en termes de doublage). Une majorité de ces titres ont été de réels succès, puisque, parmi cet ensemble, cinq des neuf films figurent au tableau des onze plus gros succès d'Allen dans les salles françaises (arrêté à la fin du deuxième trimestre 2012).

Si les quelques films uniquement dramatiques réalisés par Allen, tels *Interiors*, *September* ou *Another Woman*, ont été éliminés, c'est qu'ils sont en général considérés par la critique comme des incursions du réalisateur dans un genre filmique où il intervient plutôt à titre expérimental (ses films « bergmaniens¹⁸³ »), et sont donc moins représentatifs de sa marque auctoriale, qui est au cœur de la problématique de notre thèse. Il est en effet reconnu principalement comme auteur de comédies, créant ainsi un horizon d'attente spécifique : « Le genre, comme taxinomie, permet au professionnel de

¹⁸² On entend ici *studio* dans son acception métonymique, non pas en tant que lieu de tournage, mais en tant que système de production.

¹⁸³ Fanny Beuré, *Intello, mais pas trop ? Le cinéma de Woody Allen, entre art et essai et grand public*, mémoire de master, Univ. Paris 7, 2009, p. 20.

classer les œuvres, mais sa pertinence théorique n'est pas celle-là : c'est de fonctionner comme un schéma de réception (...) » (Compagnon, 1998 : 185). En effet, la perception d'un rattachement générique de l'œuvre va influencer sur l'interprétation qu'en fera le récepteur : en visionnant un film noir, une comédie, ou un film de science-fiction, le spectateur va anticiper un certain type de personnages, de situations et de dialogues, qui sont en quelque sorte des figures imposées par le genre¹⁸⁴. Ces facteurs sont constitutifs du monde possible proposé par le film, où, comme l'écrit Eco (2004 : 207) « l'hypothèse formulée sur le genre narratif détermine le choix constructif des mondes de référence ». Or, à travers le processus d'interprétation, c'est précisément la question de la réception qui est au cœur de la problématique traductologique.

Ont de même été exclues ses dernières réalisations, notamment les films tournés en Europe comme *Vicky Cristina Barcelona* situé en Espagne, la quadrilogie londonienne que constituent *Match Point*, *Scoop*, *Cassandra's Dream* et *You Will Meet a Tall Dark Stranger*, ainsi que *Midnight in Paris*, réalisé en France, ou *To Rome With Love* tourné à Rome, car, outre les problèmes de disponibilité sur le marché, leur situation diégétique hors territoire américain implique des marqueurs dialogiques allogènes qui demanderaient à être étudiés dans une autre perspective traductologique que celle de cette recherche, où l'américanité d'Allen revêt toute son importance.

4.1.2.1. *Everything You Always Wanted to Know About Sex* But Were Afraid to Ask*

Ce film de 1972 est la troisième réalisation de Woody Allen, si l'on exclut *What's Up Tiger Lily*, dont il n'a tourné que les séquences additionnelles¹⁸⁵. Comédie burlesque composée de sept sketches très librement adaptés¹⁸⁶ d'un best-seller américain de vulgarisation médicale du docteur David Reuben¹⁸⁷, il réunit une distribution brillante, avec Allen lui-même dans quatre des épisodes, dans le rôle de bouffon ou de spermatozoïde, mais aussi John Carradine, Lou Jacobi, Burt Reynolds, Gene Wilder ou Lynn Redgrave. Les intitulés des divers sketches, sous forme de

¹⁸⁴ Cf. Paquet-Deyris (2008 : 20-31), sur le genre comme outil de repérage et d'interprétation.

¹⁸⁵ Cf. filmographie en annexe.

¹⁸⁶ Bermel (1990 : 411) qualifie le film de « non-adaptation of the Reuben best-seller (...) a revue-like excursion to the outliers of his [Allen's] imagination ».

¹⁸⁷ Allen dit n'avoir utilisé que « les questions, uniquement les questions », de ce livre dont il avait racheté les droits cinématographiques, in Stig Björkman, *Woody Allen, entretiens avec Stig Björkman*, trad. Sylvie Durastanti & Jean Pêcheux, Paris, Cahiers du cinéma, 2002, p. 64.

questions pseudo-scientifiques, sont totalement provocateurs, dénonçant implicitement l'Amérique bien-pensante et frustrée, et ce que l'on n'appellait pas encore à l'époque le *politically correct* : « Do Aphrodisiacs Work? », « What is Sodomy? », « Why do Some Women have Trouble Reaching an Orgasm? », « Are Transvestites Homosexuals? », « What are Sex Perverts? », « Are the Findings of Doctors and Clinics Who do Sexual Research and Experiments Accurate? » ou « What Happens During Ejaculation? ».

Chacun de ces sketches comiques¹⁸⁸ est fondé sur une parodie, de film d'époque, de science-fiction, d'horreur, de *sitcom* ou de jeu télévisuel, – ce cinquième sketch met ainsi en scène dans leur propre rôle les animateurs de véritables *talk-shows* américains, Regis Philbin, Pamela Mason ou Jack Barry –, voire même un pastiche de cinéma néo-réaliste italien dans le style d'Antonioni, dont le dialogue, enregistré en italien, est affublé de sous-titres en anglais, choix du réalisateur qui pose en VO même le problème de la traduction audiovisuelle.

Sex répond aux critères du genre burlesque : « Le travestissement burlesque modifie donc le style *sans modifier le sujet*¹⁸⁹. » (Genette, 1982 : 29). Si le thème demeure assez trivial, le traitement en est cinéphilique, avec des références visuelles accessibles à un public fidèle au grand écran, permettant ainsi une « lecture » à plusieurs degrés de cet exercice de style burlesque, qui explique sans doute le grand succès commercial du film et sa longévité sur les écrans, comme on le verra dans la sous-section suivante. (Et ce, bien que le principe même du film à sketches, très prisé dans les années 1950 et 1960, notamment chez les cinéastes italiens, soit depuis lors passé de mode.) Ces différents niveaux d'appréhension du film représentent dès lors un véritable enjeu traductif, en termes d'implication/explicitation notamment.

4.1.2.2. *Annie Hall*

Allen quitte en 1977 le comique burlesque pour aborder la comédie romantique¹⁹⁰. Cette année-là, il réalise *Annie Hall*¹⁹¹ qui met en scène Diane Keaton

¹⁸⁸ Eric Lax y voit une « véritable anthologie de technique cinématographique », in *Woody Allen, biographie*, trad. Philippe Hupp, Paris, Julliard, 1992, p. 285.

¹⁸⁹ souligné par l'auteur.

¹⁹⁰ « Ce n'est que bien plus tard, avec *Annie Hall*, que j'ai osé être un peu plus ambitieux, et que j'ai commencé à utiliser les possibilités du cinéma. Dès que je ne me suis plus senti forcé d'accumuler les gags, mes films ont commencé à prendre une certaine ampleur, et j'ai pu m'attacher à d'autres valeurs » (Björkman, 2002 : 31).

dans le rôle titre : lui-même s'attribue le premier rôle masculin, Alvy Singer, et Tony Roberts, Carol Kane et Paul Simon interprètent les principaux seconds rôles.

Le scénario contient nombre de références autobiographiques : Alvy est un comique de music-hall, qui raconte en *flash-backs* son histoire d'amour avec Annie Hall, en parsemant sa narration de considérations sur la société contemporaine avec un humour et une liberté de ton très novateurs pour l'époque. Allen crée là le personnage de son *alter ego*, qu'il réinvestira à de nombreuses reprises dans sa carrière, sous divers patronymes : intellectuel juif new-yorkais d'une quarantaine d'années, doublement divorcé, depuis quinze ans en psychanalyse, il aborde de façon à la fois drôle et nostalgique les thèmes de l'amour, des relations sexuelles, du fossé culturel entre la côte est et la côte ouest des États-Unis, qui se retrouveront de manière récurrente dans sa filmographie. Ce changement d'orientation dans la carrière d'Allen offre des perspectives renouvelées en matière de TAV, car les dialogues n'ont plus pour seul objectif le rire, mais ils participent pleinement de la construction psychologique et intellectuelle des personnages.

4.1.2.3. *Manhattan*

Ce film de 1979, en noir et blanc, reste célèbre pour sa scène d'ouverture, où la voix *off* de Isaac Davis, joué par Allen, ébauche et réébauche l'incipit d'un roman sur fond de panorama new-yorkais, illustré musicalement par la *Rhapsody in Blue* de Gershwin. On y retrouve Diane Keaton, entourée de Michael Murphy, Mariel Hemingway et Meryl Streep.

Isaac/Ike, auteur de sketches humoristiques pour la télévision, vit une relation avec une jeune étudiante de 17 ans, alors qu'il en a 42. Un imbroglio amoureux va l'amener à séduire Mary, ex-maîtresse de son ami Yale, avant que ceux-ci ne reprennent leur liaison. Ces trois personnages « adultes » sont tous des intellectuels new-yorkais, intelligentsia qu'Allen raille avec humour, en montrant que la plus sensée du groupe est sans doute l'adolescente.

Conçu ouvertement comme un rappel de *Annie Hall*¹⁹², *Manhattan* est un film plein d'esprit en même temps qu'un hommage à la ville de New York¹⁹³, dont Allen lui-

¹⁹¹ Le film est co-écrit avec Marshall Brickman, mais si ce dernier a contribué à l'élaboration de l'intrigue ou des répliques, c'est Allen qui a rédigé le scénario, ils en témoignent tous deux à diverses reprises.

¹⁹² Le film est co-écrit avec Marshall Brickman, comme *Annie Hall* deux ans avant.

même affirme qu'elle constitue « l'un des personnages du film » (Björkman, 2002 : 108), justifiant son titre toponymique. Le choix esthétique du noir et blanc ajoute à la dimension nostalgique de cette comédie romantique, en référence aux grands classiques du cinéma dans la continuité desquels Allen vient ouvertement inscrire son œuvre par ce biais stylistique.

4.1.2.4. *Hannah and Her Sisters*

Ce film de 1986, à la structure originale empruntée au système littéraire – seize chapitres introduits par des cartons d'intertitres façon cinéma muet –, raconte sur une année, bornée par chaque cérémonie de *Thanksgiving*, les événements amoureux et familiaux survenant à trois sœurs, Hannah, Lee et Holly, jouées respectivement par Mia Farrow, Barbara Hershey et Dianne Wiest. Maureen O'Sullivan incarne leur mère. Côté masculin, la distribution comprend notamment Woody Allen, Michael Caine et Max von Sydow, leurs ex-époux, mari ou compagnon.

Les chassé-croisés amoureux vont séparer ou refonder les couples, dans une ambiance intimiste, à la fois comique et tendre et chaque personnage aura mûri et résolu ses problèmes à l'issue de ce cycle annuel. Allen y incarne à nouveau un intellectuel new-yorkais, l'ironique et hypocondriaque Mickey, caution comique dans cette comédie dramatique qui offre de beaux portraits de femmes avec ces trois sœurs, rivales affectueuses et complices. L'opus s'appuie sur une structure éminemment littéraire, du fait de son découpage en chapitres et de son recours au monologue intérieur. La priorité donnée au verbalisme fournit donc un enjeu traductif de taille à l'adaptateur de la VD.

Hannah est le plus grand succès d'Allen, à la fois commercial et critique¹⁹⁴, dans son pays, comme on le verra dans les sections 2 et 3 de ce chapitre.

¹⁹³ Il est commenté par Pierre Bouteiller comme « une déclaration d'amour tous azimuts : au jazz, au cinéma d'avant la couleur, aux femmes, à l'amitié, à l'écriture et surtout à une ville que ce juif new-yorkais, fils du freudisme et du marxisme (tendance Groucho) aime passionnément », [1979], *Les meilleurs films des années 70*, Jürgen Müller (éd.), Köln, Taschen, 2004a, p. 326.

¹⁹⁴ « It isn't meant to demean Mr. Allen's earlier films, or to imply that he has here reached some sort of end, to say that "Hannah and Her Sisters" is the movie he's been working toward ever since "Annie Hall," "Interiors" and "Manhattan." It's both a summation of a career to date, as well as a window on a career to come. », Vincent Canby, « Hannah and Her Sisters », *The New York Times*, February 7, 1986.

4.1.2.5. *Radio Days*

En 1987, *Radio Days* se présente comme un hommage à l'Amérique des années quarante, évoquée par un adulte, Joe Needleman, narrant ses souvenirs de jeune garçon juif-américain, les anecdotes de sa vie de famille à Rockaway, ponctuées par les émissions de radio favorites de chacun de ses membres. Ces programmes assurent ainsi la transition vers l'autre volet de la diégèse¹⁹⁵, la vie des vedettes et l'envers du « décor » radiophonique. Le medium audio est donc prédominant dans la combinatoire audio-visuelle du film, paramètre qui accroît la responsabilité de l'adaptateur. Rassemblant Dianne West, Mia Farrow, Julie Kavner et Seth Green, c'est le seul film du corpus dans lequel Woody Allen n'apparaît pas en tant qu'acteur, mais il a tenu à en assurer la narration en voix *off*, à la première personne¹⁹⁶, du fait de son inspiration résolument autobiographique.

Cette comédie, marquée par une fidèle reconstitution des décors et costumes de cette période, est émaillée de nombreux épisodes comiques ou nostalgiques, sur le mode des sketches représentatifs des feuillets radiodiffusés à l'époque, dont certains sont même empruntés à l'actualité (telle la diffusion fort réaliste, en octobre 1938, de la *Guerre des Mondes* sur CBS par Orson Welles) ; hommage à l'âge d'or de la radio, qui n'oublie ni ses chroniques mondaines, ni ses publicités, ni ses flashes d'information, elle est illustrée par une bande musicale mettant en valeur le jazz typique de ces années contemporaines de l'enfance de l'auteur-narrateur à peine déguisé. (Glenn Miller ou Duke Ellington sont ainsi repris dans la BO avec des morceaux de 1942 et 1941¹⁹⁷.) Cette qualité de chronique d'une époque révolue a grandement contribué à son succès aux États-Unis, en facilitant l'identification du public aux protagonistes, autour d'un media de masse fédérateur.

4.1.2.6. *Crimes and Misdemeanors*

Crimes and Misdemeanors (1989) est servi par une riche distribution : Martin Landau, Anjelica Huston, Alan Alda, Mia Farrow, Woody Allen et Sam Waterston dans les principaux rôles, et mêle deux intrigues. Judah Rosenthal, ophtalmologue bien

¹⁹⁵ « Dans l'usage courant, la diégèse est l'univers spatio-temporel désigné par le récit » (Genette, 1982 : 341).

¹⁹⁶ « J'ai senti que je devais raconter moi-même cette histoire » (Björkman, 2002 : 154).

¹⁹⁷ Frank W. Meacham, *American Patrol* et Billy Straihorn, *Take the A train*.

installé, va faire éliminer sa maîtresse Dolores pour préserver sa situation sociale, tout en s'interrogeant sur les conséquences métaphysiques de cet acte. Il finira par s'apercevoir qu'il parvient très bien à vivre avec sa conscience après ce forfait. Dans le même temps, Clifford Stern, réalisateur de documentaires incarné par Allen, accepte de tourner une émission sur son beau-frère Lester, animateur de télévision qu'il méprise, et amoureux de la même femme que lui, Halley. L'honnête Clifford sera finalement rejeté par elle alors que Lester connaîtra le succès, professionnel tout autant que sentimental.

Les deux intrigues en contrepoint, l'une grave et l'autre plus légère, sont liées par le personnage du rabbin Ben, client de l'ophtalmologue et second beau-frère de Clifford, qui incarne les valeurs morales bafouées à la conclusion du film. Ce film à thèse s'organise autour de la métaphore de la vision : celle du rabbin en train de perdre la vue, celle qui conditionne les professions respectives du médecin et du cinéaste, les visions rétrospectives de Judah, qui ponctuent la narration de leurs *flash-backs*, et celles glanées pendant le tournage du documentaire pour lequel Cliff compromet son talent. C'est l'occasion d'une réflexion sur la culpabilité et la responsabilité individuelle, sur les choix moraux qui peuvent faire basculer l'existence. *Crimes* se classe cependant dans le genre des comédies dramatiques, car humour et dérision ponctuent l'intrigue secondaire.

4.1.2.7. *Husbands and Wives*

On reconnaît dans ce film de 1992, autour de Woody Allen, deux de ses actrices fétiches, Mia Farrow et Judy Davis, ainsi que Sidney Pollack, qui joue ici le second rôle masculin et Liam Neeson. L'intrigue en est quasi-théâtrale : Jack et Sally, en annonçant leur séparation à leurs amis Gabe et Judy, déclenchent chez ceux-ci une crise de couple qui les conduira à la rupture alors qu'eux-mêmes finiront par préserver leur mariage. Cette comédie amère et pessimiste est assez cruelle pour ses personnages, qui vont soit se satisfaire de compromis, soit vivre dans l'insatisfaction ou la désillusion. Elle fait partie des quelques rares films dont Allen s'avoue satisfait¹⁹⁸, avec *The Purple Rose of Cairo* et *Stardust Memories*.

Ce film organisé sur la problématique des relations homme-femme, thème récurrent chez lui, est marqué par sa prise de vues hachée, façon « caméra à l'épaule »,

¹⁹⁸ Woody Allen, « J'écris comme mon père conduisait son taxi », *Télérama* Hors-Série *Les grands entretiens de Télérama*, mai 2010, p. 46.

un choix formel d'instabilité en parfaite adéquation avec l'intrigue¹⁹⁹, et l'interposition de plans face caméra : ils permettent aux protagonistes de répondre à un interviewer hors plan, dont le statut reste inconnu du spectateur mais rappelle celui d'un analyste²⁰⁰, pour assurer la narration des événements et la liaison entre les différentes séquences²⁰¹. Le montage, en reprenant une technique instaurée par Godard qui néglige les raccords de plan pour mettre en avant les césures, accentue le rythme syncopé du film. Les différents niveaux narratifs sont ainsi entrelacés et l'on comprend l'importance d'autant plus capitale du dialogue, dont la qualité est à préserver en version traduite.

4.1.2.8. *Deconstructing Harry*

Tout comme le précédent, ce film de 1997 est assez déroutant pour les fidèles d'Allen, avec sa structure complexe et sa multitude de personnages. Avec Woody Allen dans le rôle titre, Billy Cristal, Judy Davis, Mariel Hemingway, Julie Kavner, Tobey Maguire, Demi Moore et Robin Williams, entre autres, la distribution est impressionnante. Allen interprète ici le rôle d'un écrivain en panne d'inspiration, comme l'indique son patronyme, Block, et qui nourrit ses romans de ses expériences personnelles et intimes. Comme par un effet boomerang, il va voir sa vie progressivement envahie par ses personnages, souvent copiés sur sa propre existence, et les séquences de fiction en abyme se succèdent à l'intérieur de l'intrigue principale, où ces métarécits fonctionnent comme autant de métaphores de la perte de repères existentiels du héros²⁰², en pleine crise d'identité.

Allen joue pleinement de ce phénomène d'aller et retour entre fiction et réalité, entre le créateur et ses créations : Harry se retrouve dans une succession de scènes mêlant sa vie et ses écrits, épisodes autobiographiques souvent à peine adaptés dans ses livres. C'est ainsi qu'il se dédouble en Ken, en Harvey, en Mel, joués par d'autres acteurs, mais porteurs de ses traits de caractères. On a alors une suite d'épisodes où les

¹⁹⁹ « Sous un style heurté, qui imite le reportage télévisé mal dégrossi, avec des flous, des zooms, des plans qui basculent vers le sol, Woody Allen cache une géométrie implacable, véritable danse macabre », Michel Pascal, *Le Point*, cité in Jost (2006 : *online*).

²⁰⁰ Robey (2011 : *online*) voit dans ce film « a brutal marital autopsy ».

²⁰¹ Le chef opérateur du film, Carlo Di Palma témoigne : « En lisant le scénario, j'ai pensé que la caméra devait devenir une sorte d'interrogatoire, elle doit bouger nerveusement, et aussi arbitrairement, justement parce qu'elle va à la recherche de la vérité. », entretien avec Lorenzo Codelli, [1997], *Woody Allen*, Grégory Valens (dir.), Paris, Positif/Scope, 2008, p. 212-213.

²⁰² « *Harry* est un film fragmenté, décousu, dont la forme semble aussi contradictoire que son protagoniste (...). L'éclatement de la narration donne l'impression d'une liberté fascinante. », Florence Colombani, *Woody Allen*, Paris, Cahiers du cinéma, 2007, p. 78.

déclinaisons du héros à la réunion de famille, à la bar-mitsva, chez le psy, à l'université, et même aux Enfers aboutissent à une fin chorale rassemblant, comme dans les *sitcoms*, tous les personnages apparus au fil de la fiction. Le tournage a d'ailleurs mobilisé plus de quatre-vingt-cinq acteurs et la densité des dialogues offre un enjeu considérable à l'adaptatrice de la version doublée.

Allen en profite, avec une bonne dose d'autodérision, pour railler un certain monde d'intellectuels²⁰³, mais aussi pour souligner le pouvoir exacerbé de l'imagination. Il ne s'agit pas pour autant d'une comédie fantaisiste, comme il le souligne lui-même : « Il y a plusieurs registres dans lesquels j'aime à travailler. *Harry dans tous ses états* entre dans la catégorie des films où la comédie voisine avec une certaine gravité » (Björkman, 2002 : 329). Certaines scènes fantasmées sont en effet proprement hilarantes, mais l'enchâssement des niveaux narratifs donne à l'ensemble un caractère vertigineux. Cette plongée est marquée par un style « caméra à l'épaule » et un montage en faux raccords, choix techniques qui ponctuent le thème de la déconstruction du héros protéiforme, mettant ainsi la forme au service du fonds dramatique.

4.1.2.9. *Hollywood Ending*

Dans cette comédie légère sortie en 2002, Allen se met à nouveau en scène, avec George Hamilton, Téa Leoni, Debra Messing, Mark Rydell et Treat Williams. Il y interprète Val Waxman, un réalisateur déchu, maniaque et perfectionniste : son ex-femme Ellie va le recommander à son amant, gros producteur hollywoodien, pour diriger la réalisation de *The City That Never Sleeps*, film à gros budget qui pourrait relancer sa carrière.

Sous la pression de l'enjeu, amoureux tout autant que professionnel, l'hypocondriaque Val se retrouve aveugle à la veille du premier jour de plateau, et va devoir assurer le tournage en cachant cette cécité psychosomatique sous des subterfuges tous plus loufoques les uns que les autres, par l'entremise de son agent, Al Hack, et d'un jeune interprète chinois. Allen pose, par le biais de ce dernier choix scénaristique, la question même de la communication interlinguistique, et de l'importance respective des canaux visuel et audio dans la réalisation cinématographique.

²⁰³ Le titre renvoie aussi, selon le procédé d'autocitation cher à Allen, à une réplique ironique de Gabe, professeur d'université, lors de la scène d'ouverture de *Husbands*, en 1992 : « (...) This young girl in my class who wrote that fabulous short story called "Oral Sex in the Age of Deconstruction" and it's full of insights, and romantic and... » (2'40).

Hollywood Ending lui donne l'occasion d'une satire du système hollywoodien, soumis à la toute-puissance des studios et de leurs services marketing, tout en brochant sur le thème de la comédie de remariage, mais il met aussi en scène son propre vieillissement, montrant de la sorte ses capacités d'autodérision²⁰⁴. En effet, Val retrouvera l'amour de son ex-femme à la fin du film, en même temps qu'un succès cinématographique en France, alors même que son film tourné en aveugle est un désastre aux États-Unis ; voilà donc une conclusion pleine d'ambiguïté comme les aime Woody Allen, en une variation sur son personnage récurrent de « loser » qui finit par l'emporter²⁰⁵.

Ces neuf films, porteurs de diversité tout en étant installés dans une continuité, ont connu des réceptions variables, en France comme aux États-Unis. L'accueil qui leur a été réservé, que ce soit par le public ou les critiques, est représentatif de visions différenciées du cinéaste de part et d'autre de l'Atlantique, comme la prochaine section va s'attacher à le démontrer.

4.2. Réception publique des films : France/ États-Unis

Comme pour tout art destiné à la représentation publique, la question de la réception se pose avec acuité pour l'œuvre cinématographique. Il ne saurait y avoir, en effet, de cinéma sans spectateur, que ce soit dans l'élaboration narrative du film ou sur le plan économique. Or, les choix traductifs sont éminemment influencés par les conditions de réception de l'objet traduit :

L'œuvre d'art n'existe en tant que telle, c'est-à-dire en tant qu'objet symbolique doté de sens et de valeur, que si elle est appréhendée par des spectateurs dotés de la disposition et de la compétence esthétiques qu'elle exige tacitement (Bourdieu, 1998 : 472).

La traduction, en tant que vecteur de l'œuvre d'un public originel vers un public allophone, va devoir anticiper les « dispositions » et « compétences », au sens large, de ses destinataires. C'est pourquoi l'étude de la diffusion des films alleniens et de leur réception, à la fois en France et aux États-Unis, intervient dans les critères à prendre en

²⁰⁴ N'oublions pas d'ailleurs que la comédie de vieillissement est aussi un classique hollywoodien.

²⁰⁵ Cf. Bermel (1990 : 327) : « As a loser who wins, he has a lot in common with the early personae of Chaplin, Langdon, Keaton and later comics such as Red Skelton and Bob Hope. »

compte pour évaluer les impacts de leur traduction audiovisuelle. La réception cinématographique inclut deux paramètres principaux qui s'influencent mutuellement : la réception critique et la réception publique, soumise à la logique de marché et donc inévitablement exprimée en termes commerciaux, au sens où l'entend Genette :

Le public, ou, comme on dit plus précisément en anglais, l'*audience* d'une représentation théâtrale, d'un concert ou d'une projection cinématographique, est bien la somme des personnes présentes, et donc en principe des spectateurs et/ou des auditeurs – en principe, parce que certaines des personnes présentes peuvent ne l'être que physiquement et, pour des raisons diverses, manquer à voir ou à entendre (Genette, 1987 : 78).

Ce sont donc ces données qui sont présentées dans un premier volet, avant que ne soit ensuite abordé le discours des critiques sur le cinéma allénien.

4.2.1. Réception commerciale

Si Woody Allen ne participe pas du système des studios hollywoodiens, son succès commercial plus important en Europe qu'aux États-Unis implique une grande attention accordée aux stratégies mises en œuvre pour aboutir à une réception aussi efficace par les publics étrangers, et notamment français, stratégies parmi lesquelles la traduction se révèle capitale, que ce soit pour le doublage ou le sous-titrage.

Avant même d'entrer dans le détail pour chacun des films, on constate, à titre d'exemple, que *The Dark Knight*, dernier épisode de la série des *Batman*, avait rapporté à lui seul 533 345 358 dollars fin 2008 aux États-Unis, soit plus que les trente-huit films d'Allen réalisés à cette date²⁰⁶, qui se montaient, cumulés, à 456 184 196 dollars. Dès 1990, Rosenbaum pointait ce hiatus : « Allen's popularity with American intellectuals does not automatically mean success at the box office²⁰⁷. » On peut même postuler au contraire que ce trait explique, en partie du moins, les disparités géographiques décrites plus avant ; il est imputable en effet à des considérations sociologiques au sens large, notamment celle-ci :

(...) la distance dans les représentations mutuelles (qui peut varier depuis l'anti-intellectualisme des pays anglo-saxons jusqu'aux prétentions intellectuelles, en un sens tout aussi menaçantes, de la bourgeoisie française) (Bourdieu, 1998 : 361).

²⁰⁶ Eric Snyder, « Random Facts: Woody Allen at the Box Office », *Cinematical*, August 25, 2008, consulté le 15/08/2010, <http://www.cinematical.com/2008/08/25/random-facts-woody-allen-at-the-box-office/>

²⁰⁷ Jonathan Rosenbaum, « Notes toward the devaluation of Woody Allen », *Tikkun*, May-June 1990.

4.2.1.1. Une réception géographique différenciée

Ainsi, parmi les plus récents films d'Allen, *Cassandra's Dream* a rapporté moins d'un million de dollars (973 018 \$) aux États-Unis, mais 21 685 514 dollars à l'étranger, dont plus de 3 millions et demi en France²⁰⁸, ce qui représente plus de 420 000 entrées. *Whatever Works*, pour seulement 5 306 706 dollars aux États-Unis engrange 29 791 109 dollars à l'international, dont 7 382 306 auprès de ses 839 610 spectateurs francophones. Et *You Will Meet a Tall Dark Stranger*, en 2010, totalise 3 248 246 dollars aux États-Unis, mais presque dix fois plus à l'étranger, soit 31 027 741 dollars, dont 7 399 145 en France, avec 866 732 spectateurs. Ce constat n'est pas nouveau. Frodon estime que c'est surtout depuis le « milieu de la décennie [1990] (...) que l'Europe pèse d'un poids essentiel sur l'équilibre financier de ses films²⁰⁹ ». Mais, pour d'autres commentateurs, cette tendance est plus ancienne :

Since 1986's *Hannah and her sisters*, (...) Allen's films had won more critical and financial success in Europe than in the US domestic market, to the extent that they now [in 1991] made as much money outside the country as within it (Baxter, 1999 : 1).

Et certaines études n'hésitent pas à situer le phénomène plus en amont encore dans sa carrière :

Un chiffre suffit à exprimer la marginalisation dont a été peu à peu victime Woody Allen au lendemain de *Manhattan* : les dix films qu'il a réalisés de 1982 à 1989, de *Comédie érotique d'une nuit d'été* à *Crimes et délits*, ont rapporté le modeste total de 177 millions de dollars sur le territoire américain, chiffre qui est parfois dépassé en une année par plusieurs films... individuellement²¹⁰.

Le marché européen²¹¹, et notamment français, est donc devenu vital pour lui. Ses réalisations sont pourtant, pour la plupart, des comédies à dialogue, genre classé par les *majors* dans les types de films voués à l'échec à l'étranger²¹². Mais la tendance

²⁰⁸ Les statistiques en dollars disponibles pour chaque film incluent, avec la France, l'Algérie, Monaco, le Maroc et la Tunisie, <http://boxofficemojo.com/movies/> consulté le 13/07/2012.

²⁰⁹ Jean-Michel Frodon, *Conversation avec Woody Allen*, Paris, Plon, 2000, p. 8.

²¹⁰ Jean-Philippe Guérard, *Woody Allen [1989]*, Paris, Payot & Rivages, 1995, p. 188.

²¹¹ Deux autres pays, l'Italie et l'Espagne, comptent aussi parmi les aires où il fait ses plus gros succès.

²¹² Nolwenn Mingant, *Hollywood à la conquête du monde*, Paris, CNRS éditions, 2010, p. 204 : « Les majors finissent par se créer des classifications, différenciant les types de film qui marchent de ceux qui ne marchent pas à l'étranger. Ce qui marche : les films d'action et d'aventures, les comédies visuelles, les fresques historiques, la science-fiction, les suites. Ce qui ne marche pas : les comédies à dialogue, les films sur la Guerre de Sécession, les films sur la communauté noire américaine, les films sur le sport, les films de procès. »

relevée plus haut n'a fait que s'accroître, comme le confirme cet exemple : « In 1990, *Alice* grossed \$8 million in France but only \$6.5 million in the US » (Baxter, 1999 : 6). Il faut dire que son public américain, minoritaire, est circonscrit à quelques aires géographiques bien délimitées, Allen le corrobore :

En Europe, en général ils [mes films] marchent bien. Aux États-Unis, vous le savez comme moi, si par hasard la critique me soutient, ça ne se traduit pas vraiment au box-office (...) Mes spectateurs ne viennent pas des « red States », ni de la « Bible Belt », ni d'Amérique en général (Lax, 2008 : 366).

Ainsi, quand la norme de distribution est de 3 000 salles aux États-Unis, avec des records à près de 4 500 salles pour des films comme *Twilight* ou *Shrek*, le maximum pour Allen a-t-il été de 1 033 salles pour *Anything Else* en 2003 et 1 038 écrans pour *Midnight in Paris*²¹³, qui n'avait cependant débuté en 2011 qu'avec six copies²¹⁴ ; et les statistiques révèlent une moyenne inférieure à 500 salles sur l'ensemble de sa filmographie. Ses films, à quelques exceptions près, sortent en dehors des mois d'été qui lancent les *blockbusters*²¹⁵ en Amérique.

Baxter (1999: 437) définit son public américain comme « a specialist audience concentrated in the cities of the East Coast ». Car Allen suit depuis longtemps la même ligne de conduite :

I make films for literate people. (...) I have to assume there are many millions of people in the world who are educated and literate and want sophisticated entertainment that does not cater to the lowest common denominator and is not all about car crashes and bathroom jokes²¹⁶.

Aux États-Unis, *Hannah and Her Sisters*, en 1986, est celui de ses films qui a eu le plus grand succès, rapportant plus 40 millions de dollars²¹⁷, mais sans jamais dépasser la 5^{ème} place au *box office*. Selon Allen, le problème de la réception de ses films dans son pays tient à leur positionnement :

²¹³ Christian Toto, « Woody Allen's 'Midnight in Paris' flatters France, batters U.S. », *The Washington Times*, Thursday, July 7, 2011. Le film est devenu depuis le plus gros succès commercial d'Allen aux États-Unis, en dollars courants.

²¹⁴ Andrew Stewart, « Allen's 'Paris' perky in debut frame », *Variety*, May 22, 2011. La diffusion a cependant été étendue à 147 salles la semaine suivante.

²¹⁵ « Dans le langage militaire, il s'agissait d'une bombe pour détruire les blockhaus. Par extension, il s'agit d'un film ou d'une exposition à grand succès, d'un livre best-seller (...). », Frédéric Martel, *De la culture en Amérique*, Paris, Gallimard, 2006, p. 609.

²¹⁶ John Hiscock, « Woody Allen, interview: 'At last, I'm a foreign filmmaker' », *The Telegraph*, 14 September 2012.

²¹⁷ *Midnight in Paris* a dépassé ce record, mais en dollars constants *Hannah* reste le meilleur résultat commercial d'Allen.

Je ne suis ni suffisamment artiste, ni suffisamment commercial. Pour le spectateur moyen, mes films semblent « artistiques » – je ne trouve pas de meilleur terme. Et pour les gens qui connaissent l'art, ils ne le sont pas. Mes films appartiennent à un territoire étrange. Ils sont – je ne sais comment dire ça... À la fois non commerciaux et non artistiques (Lax, 2008 : 403-404).

Pourtant Baxter (1999 : 437) analyse sa position comme exactement circonscrite à ce dernier champ : « While grosses for Allen's films in Europe still remained healthy, he was still, in American terms, an art-house film-maker. » Ce constat est aussi celui du distributeur²¹⁸ français, qui n'hésite pas à jouer sur la notion d'auteur, dans une démarche ciblant en priorité un public de cinéphiles acquis à Woody, avec une véritable stratégie de marque.

4.2.1.2. La cible cinéphile française

C'est ainsi que le spectateur français était amené à découvrir l'un de ses récents opus :

La campagne promotionnelle pour le dernier Woody Allen nous invite à nous remémorer ses précédents films, déclarés « inoubliables ! » dans le placard publicitaire publié (...) le 29 juin 2009. Ce n'est que deux pages plus loin qu'un autre placard attire l'attention sur celui qui sortait ce mercredi, *Whatever Works* (...). Le procédé est habile, puisqu'il joue sur le rituel annuel du cinéphile parisien qui se rend fidèlement en salles pour voir le dernier Woody Allen, quel que soit le nombre de ses déconvenues passées²¹⁹.

L'encart publicitaire reprenait même le graphisme des génériques alleniens avec leur police Windsor blanche sur fond noir, clin d'œil aux fidèles du réalisateur²²⁰. Et le principe est reconduit à l'identique en 2012 pour la promotion de *To Rome With Love*, avec un placard blanc cette fois, sur lequel ont simplement été ajoutés les titres des trois films tournés entre-temps²²¹.

L'image de marque d'Allen induit donc une réception distincte dans son pays d'origine et en France, où il occupe un positionnement singulier sur le marché

²¹⁸ « Le distributeur est l'intermédiaire entre les producteurs et les exploitants de salles, il achète les droits d'exploitation pour une durée donnée, recherche les salles et circuits auxquels il fournit les copies dont il assure la circulation et il organise la sortie et la promotion du film. » (Magny, 2004 : 38).

²¹⁹ Pascal Manuel Heu, « Oublier Woody ? », 1 juillet 2009, consulté le 22/03/2011, <http://mister-arkadin.over-blog.fr/article-33282245.html>

²²⁰ Allen a commencé à utiliser cette typographie à l'époque de *Love and Death* (1975), et on la retrouve dans trente-huit de ses films depuis lors ; voir Jonathan Glancey, « Windsor is just Woody Allen's type », *The Guardian*, Tuesday 5 April 2011.

²²¹ Publicité parue dans le magazine *Première*, n°423, mai 2012, p. 8.

cinématographique, qui permet de différencier ses productions de celles des autres cinéastes. La fidélisation du spectateur est devenue l'objectif majeur pour sa promotion sur le marché hexagonal : en France la mention *Un film de Woody Allen*, l'insertion de son nom dans la distribution ou une photographie extraite d'un plan le mettant en scène en tant qu'acteur suffisent à attirer les foules.

Il semble que le public français lui ait une fois pour toutes signé un blanc-seing, créant alors un véritable phénomène de marque, alors que dans son pays même il doit refaire ses preuves à chaque film : aux États-Unis, dit Allen de ses films, « they're not seen as being Truffaut films or foreign films or Bunuel films, yet they really don't have much more commercial appeal than that » (Lax, 1992 : 197). La référence à Truffaut, héraut de la politique des auteurs, n'est sans aucun doute pas anodine de la part d'Allen.

4.2.1.2.1. Un cinéaste d'Art et d'Essai...

Ainsi, en France, tous les films d'Allen sont-ils labellisés *Art et Essai*, par l'AFCAE – *Association Française des Cinémas d'Art et d'Essai*, créée en 1950 –, ce qui connote bien sûr fortement leur perception par le public. Cette dénomination, instaurée en 1961 par le *Centre national du cinéma* en « reprenant la classification spécifique des salles "d'avant-garde" ou "salles spécialisées" d'avant-guerre », qui « à l'origine, coïncidait avec la diffusion des films étrangers en version originale, établi, au fil des années, une rupture intellectuelle entre une élite avertie (...) et le grand public » (Le Nouvel, 2007 : 7). Le classement des salles a été soumis en 2001 à une réforme, qui prend désormais en compte « la politique d'animation, l'environnement sociologique et l'environnement cinématographique²²² ».

Le *syndicat des cinémas d'art, de répertoire et d'essai (SCARE)* a ainsi conduit en 2005 une étude qui conclut que ce type de cinéma a un public plus âgé, plus urbain et qui exerce plus souvent une profession de catégorie supérieure que le public du cinéma dans son ensemble²²³. La même étude relève que le cinéma d'Art et d'Essai « pour les spectateurs, c'est un cinéma qui se veut "œuvre", qui propose une vision, un point de vue d'auteur (...) ». Les films qui y sont diffusés sont ainsi sélectionnés par un « Collège de Recommandation » selon les critères suivants :

²²² <http://www.cnc.fr/Site/Template/T6B.aspx?SELECTID=1724&id=121&t=1>, consulté le 28/02/2011.

²²³ SCARE, « Le public Art & Essai : pratiques et statistiques », *Des cinémas indépendants Art & Essai*, 2008, p. 1-2.

- Œuvres cinématographiques ayant un caractère de recherche ou de nouveauté dans le domaine cinématographique ;
- Œuvres cinématographiques présentant d'incontestables qualités, mais n'ayant pas obtenu l'audience qu'elles méritaient ;
- Œuvres cinématographiques reflétant la vie de pays dont la production cinématographique est assez peu diffusée en France ;
- Œuvres cinématographiques de reprise présentant un intérêt artistique ou historique, et notamment œuvres cinématographiques considérées comme des "classiques de l'écran" ;
- Œuvres cinématographiques de courte durée tendant à renouveler par leur qualité et leur choix le spectacle cinématographique²²⁴.

Le décret ajoute deux catégories pouvant « être exceptionnellement considérés comme œuvres cinématographiques d'art et d'essai » :

- Œuvres cinématographiques récentes ayant concilié les exigences de la critique et la faveur du public et pouvant être considérées comme apportant une contribution notable à l'art cinématographique ;
- Œuvres cinématographiques d'amateur présentant un caractère exceptionnel.

La filmographie d'Allen peut apparaître marginale dans cette catégorisation, même si elle a sans doute correspondu aux catégories 1 et 2 à ses débuts, bien qu'une partie de ses films réponde aujourd'hui, du fait de leur ancienneté, à la quatrième définition²²⁵. Ce phénomène relève du principe défini par Bourdieu (1998 : 417, souligné par l'auteur) :

Les œuvres les plus novatrices tendent, *avec le temps*, à produire leur propre public en imposant leurs propres structures, par l'effet de l'accoutumance, comme catégories de perception légitimes de toute œuvre possible.

²²⁴ Décret n°2002-568 du 22 avril 2002 portant définition et classement des établissements de spectacles cinématographiques d'art et d'essai, version consolidée au 14 juin 2010.

²²⁵ Ce qu'analyse Allen de façon plus prosaïque pour la catégorie 2 : « there will still be times during the year when they show all of them [my films]. I would even think the ones that were not popular when they came out will have supportive interest to the more popular ones » (Lax, 1992 : 197).

Nous verrons dans la section suivante que ce processus a conduit les films d'Allen à investir en fait un segment très particulier du label d'Art et d'Essai, en bouleversant la hiérarchie existante.

L'AFCAE regroupe environ 1 000 cinémas indépendants, soit 2 000 salles, ce qui représente la moitié des établissements et le tiers des salles au plan national. En termes de fréquentation, ce réseau accueille 55 millions de spectateurs, quasiment 30% des entrées en France²²⁶. Mais son syndicat souligne que du fait de ses conditions d'accès particulières, « durée d'affiche plus courte, horaires limités, la sortie cinématographique nécessite donc une attitude plus volontariste » (SCARE, 2008 : 1). Par ailleurs « les spectateurs *Art et Essai* vont au cinéma beaucoup plus souvent seuls que le reste de la population » (*ibid.* : 3). Ces données auront donc une incidence sur les résultats commerciaux.

4.2.1.2.2. ...mais d'Art et d'Essai porteur

La distribution d'Allen est cependant très correctement assurée en France. *Escrocs mais pas trop*, par exemple, était sorti en 2000 dans 405 salles (Beuré, 2009 : 18). Pour *Anything Else*, fin 2003, le distributeur avait prévu 340 copies²²⁷.

Dans le même temps, « le 2 janvier 2004, quatre films (*Le monde de Némó*, *Le Seigneur des Anneaux*, *Scary Movie*, *Les Ripoux 3*) occupaient 3 022 écrans (sur 5 280) soit 57 % de l'ensemble des écrans (tous réseaux confondus)²²⁸ », soit en moyenne chacun plus du double de ceux dévolus à Allen. Et le marché français avait atteint le nombre record de 1 007 copies pour *Harry Potter* et 955 pour *Le Seigneur des Anneaux* en décembre 2002, période durant laquelle « quatre films occupaient à eux seuls 70% des écrans²²⁹ ». C'est dire si la diffusion de Woody Allen en France se situe loin de ces *blockbusters*.

Parmi ses derniers films, *Vicky Cristina Barcelona* a bénéficié en 2008 de 412 copies²³⁰ dans les salles françaises, l'équivalent de *You Will Meet a Tall Dark*

²²⁶ Brochure *Festival Cinéma Télérama*, 19-25 janvier 2011, p. 2.

²²⁷ Interview de Jacqueline Cohen par Laurent Girard, 28 août 2003, consultée le 26/01/2011, voxofilm.free.fr/interviews/jacqueline_cohen.pdf

²²⁸ Damien Rousselière, « Cinéma et diversité culturelle : le cinéma indépendant face à la mondialisation des industries culturelles », *Horizons philosophiques*, vol. 15, n°2, 2005, p. 122.

²²⁹ Carlos Pardo, « Un cinéma à deux vitesses », *Manière de voir*, 96, décembre 2007-janvier 2008, p. 22.

²³⁰ http://www.allocine.fr/article/fichearticle_gen_carticle=18434282.html, consulté le 26/01/2011.

*Stranger*²³¹ et *Midnight in Paris*²³² sortis respectivement en 2010 et 2011 tous deux en 406 copies. Même si *Whatever Works*, en 2009, et *Cassandra's Dream*²³³, en 2007, comptaient à peine plus de 200 copies, les spécialistes classent maintenant Allen dans les films d'Art et d'Essai dits « porteurs » avec ceux des frères Coen ou de Pedro Almodovar²³⁴. Allen est désormais devenu un représentant emblématique de ce segment de marché de plus en plus convoité par les exploitants traditionnels :

L'amplitude du choix potentiel incite certains à toucher tous les segments de la clientèle, y compris la plus cinéphilique, livrant une concurrence frontale avec la frange des exploitants "art et essai" qui s'étaient établis sur cette niche, ne serait-ce que parce que la programmation de films "art et essai" porteurs (l'exemple type pour le cas français étant le film annuel de Woody Allen) permet de diversifier les sources de profit (Rousselière, 2005 : 122).

Cette situation engendre d'ailleurs des conflits qui ont amené une réglementation de cette classification, élaborée par une récente décision du *Conseil de la Concurrence*, définissant les

films « art et essai » porteurs tels que *Accord et Désaccord (sic)* de Woody Allen, *Billy Elliot* de Stephen Daldry, *Swimming pool* de François Ozon, *La Fleur du Mal* de Claude Chabrol. Selon le distributeur Metropolitan filmexport, un film « art et essai » porteur est un film qui, soit par son sujet, soit par son réalisateur (Woody Allen, Miyazaki, Michael Moore, Tim Burton, Quentin Tarentino...), soit par l'accueil obtenu dans un festival, est reconnu par les exploitants comme par la presse comme un film d'auteur susceptible de faire des entrées et des recettes.

Les films "art et essai" porteurs entrent donc dans la définition des films « ayant concilié les exigences de la critique et la faveur du public et pouvant être considérés comme apportant une contribution notable à l'art cinématographique » (décret du 22 avril 2002). Au regard de ces dispositions, il y a lieu de constater que les films porteurs sont susceptibles de relever à la fois de la catégorie des films « grand public » et de celle des films d'« art et essai ». Le CNC et les distributeurs interrogés confirment que la clientèle potentielle de ces films d'« art et essai » correspond à la fois aux consommateurs de films grand public, et aux consommateurs de films d'« art et essai »²³⁵.

²³¹ À titre de comparaison *Wall Street 2* était diffusé la même semaine en 410 copies. <http://www.serieslive.com/news-box-office/box-office-france-les-mignons-et-woody-allen-delogent-enfin-les-pretres-de-la-premiere-place/13356/>, consulté le 26/01/2011.

²³² <http://www.jpbox-office.com/fichfilm.php?id=11957&affich=france>, consulté le 13/05/2011.

²³³ www.fichesducinema.com/spip/IMG/.../revedecassandra.pdf, consulté le 27/02/2011.

²³⁴ Bruno Bouvet & Sophie Conrard, « Les salles de cinéma cherchent un nouveau public », *La Croix*, 17 février 2008.

²³⁵ Conseil de la concurrence, *Décision n°07-D-44 du 11 décembre 2007 relative à des pratiques mises en œuvre par le GIE Ciné Alpes*, p. 16, par. 81 & 82.

Allen est donc cité systématiquement comme emblématique de ce créneau atypique²³⁶, qui combine une image de marque culturelle de qualité avec une ouverture vers le grand public. Ce créneau, celui du « *cross-over movie* » pour les professionnels américains, est d'ailleurs pris en compte par les *majors* mêmes : « Les *majors* créent leurs filiales d'art et essai, telle la Fox avec Fox Searchlight (...) et Universal avec Focus Features (...) » (Garson, 2008 : 68). Il existe en français une dénomination encore plus explicite : « Au point que, dans le métier, le jargon a même créé cette étonnante appellation de "film d'auteur à forte capacité commerciale". Une façon de nommer les films de Woody Allen ou de Pedro Almodovar²³⁷. » On a là affaire à une appellation différente, mais qui intègre toujours Allen dans la mouvance du cinéma d'auteur, tout en dépassant les clivages traditionnels entre culture populaire et culture légitime, pour reprendre la taxinomie bourdieusienne. Ces clivages marquent pourtant profondément la réception des films en France.

Le contexte cinématographique français est traversé par une ligne de fracture qui renvoie dos à dos les termes d'équations pensées comme équivalentes : cinéma d'auteur vs. cinéma commercial, exception et diversité culturelles vs. industrie et « marchandisation », cinéma français vs. cinéma américain...²³⁸

Cette perception rejoint celle des spectateurs : le CNC a identifié une "zone de flou" pour le public entre films d'Art et d'Essai et films commerciaux rassemblant Allen, Jarmush et Lynch pour les cinéastes étrangers, Kassovitz et Chéreau pour les réalisateurs français (QualiQuanti/CNC, 2006 : 32). L'évolution d'Allen vers une qualification à double visée perdue, comme le confirment les dates des diverses déclarations rapportées ci-dessus, et elle peut sans doute expliquer les dernières performances d'Allen au *box office* en France ; mais elle est relativement récente, puisque la première mention en remonte à 2005 dans nos sources et elle ne concernera donc les premiers films du corpus que lors de reprogrammations ou de rétrospectives.

²³⁶ Cf. ce constat d'un distributeur sur « (...) le positionnement plus large des multiplexes. Pendant un temps c'étaient les films grand public, après UGC a commencé à mettre ses multiplexes sur des films en version originale sous-titrée, d'abord à Paris puis dans toutes les grandes villes. C'est une concurrence nouvelle pour les salles art et essai qui avaient l'habitude d'être seules à passer ce type de film. Maintenant Gaumont et Pathé s'y mettent. (...) Tout ça mène à une situation où dans la plupart des grandes villes, les films d'arts et essais "porteurs" comme les Woody Allen, les Clint Eastwood, passent majoritairement dans les multiplexes. », Judith Godinot, « Profession Distributeur : Interview de Marc Bonny de Gébeka films », *AlloCiné*, 3 novembre 2009 consulté le 09/11/2009, http://www.allocine.fr/newspage_person?cnews=18488157

²³⁷ Nicole Vulser, « Art et essai, le malaise parisien », *Le Monde*, 13 mars 2007, p. 28.

²³⁸ Caroline Delaporte, *Les festivals de cinéma et leur relation au public en France : une démarche de médiation culturelle ?*, DESS Développement culturel et direction de projet, Univ. Lyon 2, 2001, p. 10.

Elle explique cependant en partie la persistance d'une diffusion combinant VOST et VD, du fait de l'amplitude du public visé : à la fois les cinéphiles convaincus²³⁹ et le grand public, chacun de ces segments étant, on l'a vu plus haut, traditionnellement associé à l'un ou l'autre de ces modes de TAV.

4.2.1.3. Le corpus au *box office*

L'une des difficultés méthodologiques rencontrées pour étudier la réception commerciale des films d'Allen est en effet liée au fait que, d'une part, les résultats du *box office*²⁴⁰ américain ne sont diffusés que pour les films postérieurs à 1971, ce qui exclut *de facto* les premières réalisations d'Allen, *What's up Tiger Lily?* (1966, 41^{ème} en nombre d'entrées en France), *Take the Money and Run* (1969, 19^{ème} au *box office* français) et *Bananas* (1971, 13^{ème} au même classement). D'autre part, pour les films antérieurs à 1999, on ne dispose pas des recettes enregistrées hors États-Unis.

De ce fait, le critère de comparaison pour la France sera exprimé en fonction de l'unité de base communément retenue par les distributeurs hexagonaux, où le *box office* est comptabilisé en nombre d'entrées en salles, alors qu'il l'est en termes de recettes monétaires brutes outre-atlantique²⁴¹. Cette disparité illustre d'ailleurs un phénomène bien connu :

Tandis que pour Hollywood, l'industrie de l'audiovisuel est avant tout une industrie de divertissement (*entertainment*) qui répond à une logique commerciale, pour les Européens, le film (et l'audiovisuel dans son ensemble) est un produit surtout culturel (Mingant, 2010a : 184).

La mise en regard des deux critères permet toutefois de comparer les succès relatifs des différents titres de la filmographie d'Allen dans les deux pays.

1. *Everything You Always Wanted to Know About Sex*...*

Aux États-Unis, le film sort le 6 août 1972 et avec très rapidement « plus de huit millions de dollars de recettes, cette comédie permet à son réalisateur d'acquérir une

²³⁹ « Les spectateurs associent fortement la notion d'Art et Essai à la version originale, comme seul moyen d'appréhender l'œuvre originale. Pour un film Art et Essai, ils choisissent en très grande majorité la version originale (...) » (*ibid.* : 24).

²⁴⁰ « *Box office* : pour le cinéma, comme pour le spectacle vivant, la billetterie » (Martel, 2006 : 610).

²⁴¹ La base *Lumière*, dont la dernière mise à jour remonte au 6 juillet 2010, fournit des estimations en nombre d'entrées pour les États-Unis à partir de l'année 1996, ce qui concerne donc uniquement les deux derniers films du corpus étudié ici.

crédibilité commerciale indispensable aux ambitions de ses projets ultérieurs » (Guerand, 1995 : 129). Il figure parmi les dix plus gros succès de l'année dans ce pays. Il y totalise depuis lors 18 016 290 dollars de recettes²⁴², ce qui le situe en dixième position pour les films d'Allen, au-dessus de son *box office* moyen, qui s'élève à 17 635 238 dollars, alors même qu'il y est répertorié dans la catégorie R « restricted »²⁴³, donc interdit aux moins de 17 ans non-accompagnés d'une personne adulte.

Il apparaît sur les écrans en France le 31 mai 1973, avec un visa « tous publics » et rien qu'à Paris il « termine son exclusivité quelques mois plus tard à 214 000 entrées » (Guerand, 1995 : 129). Il se classe à ce jour à la quatrième place dans le tableau des résultats des films d'Allen en salles françaises, avec 1 737 735 spectateurs, score à comparer avec son audience moyenne de 944 000 entrées par film. Si son ancienneté chronologique dans la filmographie d'Allen peut contribuer à ce bon classement, les statistiques de *CBO box office* portant sur le cumul des entrées en France depuis sa première diffusion, cela ne suffit pas à expliquer cette place, puisqu'il est précédé dans la liste par un opus de 1985, *La rose pourpre du Caire*, et suivi par un autre de 2005, *Match Point*. Par ailleurs d'autres comédies de la même époque, telles que *Woody et les robots*, sorti en 1974 ou *Guerre et amour* en 1975, sont à l'inverse en bas de tableau, parmi les dix plus mauvais résultats français d'Allen, respectivement à la dernière et la 31^{ème} places.

La chronologie participe toutefois des critères justificatifs du succès de *Sex*, car le chiffre se justifie aussi par les rediffusions et rétrospectives, signes de la réussite du film. En effet, elles le réinstallent dans la mémoire collective et lui donnent une valeur référentielle par le biais de ces projections « commémoratives ». Malgré le caractère purement burlesque de ce film à sketches, il figure ainsi dans la sélection de 14 films présentée dans le cadre du *cycle Woody Allen* en janvier-février 2011 au *cinéma Action écoles*²⁴⁴ à Paris, parmi les 25 films de la *Rétrospective Woody Allen* à la *Filmothèque du Quartier latin* en 2010 à Paris, ou la liste des titres projetés dans le cadre de *Woody Allen en 17 films* au *Majestic* à Lille en 2008 ; on le retrouve également dans les 32

²⁴² Chiffres hors inflation. L'ancienneté du film fait que le montant des recettes internationales n'est pas disponible.

²⁴³ Le système de classification de la *Motion Picture Association of America* comporte 5 catégories, de G (*General Audiences - All Ages Admitted*) à NC-17 (*No One 17 and Under Admitted*).

²⁴⁴ Ce cinéma est membre de l'*Association des Distributeurs de Films de Patrimoine*.
<http://www.actioncinemas.com/actionecoles260111.html>, consulté le 29/01/2011.

films de la *Rétrospective Woody Allen* à *L'Institut Lumière* à Lyon en 2007, et les 18 films diffusés pour *Forever Woody, la grande rétrospective* au cinéma *Grand Action* à Paris, en 2000. Devenu un film culte, il est d'ailleurs distribué en France par une compagnie au nom révélateur, « Les Grands Films Classiques²⁴⁵ ».

2. *Annie Hall*

Annie Hall sort aux États-Unis le 20 avril 1977. C'est à ce jour²⁴⁶ le quatrième meilleur résultat commercial d'Allen dans son pays, avec un cumul de 38 251 425 dollars de recettes, juste derrière *Midnight in Paris*, *Hannah* et *Manhattan*. Mais si l'on ajuste les chiffres en y intégrant l'inflation, *Annie* est le plus gros succès de la carrière d'Allen (136 538 700 dollars), devant *Manhattan* et *Hannah*, dans cet ordre. Sur cette somme, plus de 18 millions de dollars sont réalisés dès sa sortie. Il est pourtant classé, comme *Sex*, en catégorie « restricted » .

En France, il est catalogué « tous publics » et se situe à la dixième place en termes d'entrées, avec 1 344 539 spectateurs depuis sa sortie, après « une présentation triomphale au festival du cinéma américain de Deauville » (Guerand, 1995 : 141). Il n'était pourtant sorti que dans seize salles à Paris le 7 septembre 1977. Mais il reste ensuite programmé plus de deux ans et cumule 555 000 entrées. Baxter (1999 : 2) signale d'ailleurs que ce succès perdurait en 1991 encore : « *Annie Hall* had been a major hit in Paris and still played there. » Il a depuis connu une reprise nationale en février 1996 et figure aussi dans les cinq rétrospectives citées précédemment, tout comme, dans l'aire francophone, dans le cycle *Deconstructing Woody* organisé par le *Ciné-club universitaire genevois* du 16 avril au 25 juin 2012. C'est donc un grand succès commercial, avec une audience qui ne se dément pas au fil du temps. Il est également distribué par la société « Les Grands Films Classiques ».

3. *Manhattan*

Manhattan est le grand succès de Woody Allen en France. Depuis sa sortie le 5 décembre 1979, il y totalise 2 350 995 entrées, ce qui le place en tête de son classement au *box office*. Si le phénomène s'est renforcé au fil du temps, le succès fut instantané :

²⁴⁵ Basée à Paris, elle possède aussi à son catalogue des films de Chaplin, Dreyer, Eisenstein, Capra, Antonioni, Malraux, Buster Keaton, John Ford, Von Stroheim, Lubitsch, Cukor, Welles, Scorsese...

²⁴⁶ Classement arrêté au 20 juin 2012.

« la seule semaine de sa sortie, il attire 126 000 spectateurs en seize salles » (Guerand, 1995 : 148) ; six semaines après sa sortie, on enregistrait à Paris 563 209 spectateurs²⁴⁷, et ensuite « 902 000 entrées en plus d'un an d'exploitation sur Paris et sa périphérie » (*ibid.*, 147). La réussite est d'autant plus spectaculaire qu'Allen avait fait le choix, audacieux pour l'époque, d'un tournage en noir et blanc, paramètre fort peu « vendeur » face aux films à grand spectacle ou effets spéciaux tels *Apocalypse Now* (Francis Ford Coppola), *Alien* (Ridley Scott), ou au drame familial *Kramer vs. Kramer*, (Robert Benton), sortis la même année.

Mais le pari de Woody Allen a conquis le public francophone et permis d'inscrire le film dans la durée : *Manhattan* est depuis de toutes les rétrospectives, et ce jusqu'au Canada, à Montréal, avec *Le tour du monde de Woody* au cinéma du Parc en juillet 2012. Il a même eu le privilège de plusieurs reprises nationales en France, en 1991, 1998, 2002 et 2004. Il est d'ailleurs élu meilleur film d'Allen par les internautes ayant répondu au sondage organisé par le magazine spécialisé *Première* en juin 2012²⁴⁸.

La réussite est quasi semblable aux États-Unis, où il a rapporté 39 946 780 dollars depuis le 25 avril 1979. Il n'y est devancé, et de peu, que par *Hannah et Midnight in Paris*, mais se classe second si l'on rapporte ces recettes à l'inflation. Quatre-vingt-dix-septième en termes de succès commercial de tous les temps dans la catégorie « comédies romantiques », il a connu son meilleur classement tous genres confondus en janvier 1982 avec une 122^{ème} place au *box office* américain, alors même qu'il y est cantonné à la catégorie « restricted » (au contraire de la France qui lui accorde le visa « tous publics »).

La conséquence directe relevée par Baxter (1999 : 279) : « The film played to relatively limited audiences, having been given an 'R' certificate because of some occasional four-letter words. », n'a donc pas perduré. Allen considère aujourd'hui que *Manhattan* a contribué à modifier sa perception par le public²⁴⁹, l'attirant vers le segment du cinéma commercial de qualité dans lequel il est aujourd'hui définitivement installé, comme on l'a vu au début de cette sous-section.

²⁴⁷ D.H., « Critique : le label Woody Allen », *L'Express*, 28 janvier 1980.

²⁴⁸ <http://www.premiere.fr/Cinema/News-Cinema/Woody-Allen-Manhattan-est-son-meilleur-film-selon-vous-3388276> consulté le 07/06/2012, (25 titres d'Allen étaient soumis au vote électronique).

²⁴⁹ « The perception of me (...) changed to someone making upgraded commercial films like *Annie Hall* and *Manhattan* » (Lax, 1992 : 197).

4. *Hannah and Her Sisters*

Voilà, on l'a dit plus haut, le plus grand succès d'Allen aux États-Unis parmi les films du corpus²⁵⁰, et sa première réussite commerciale en cinq années. Sorti le 7 février 1986, le film y a rapporté un peu plus de 40 millions de dollars, sur les 59 millions qu'il totalise avec le marché international (Baxter, 1999 : 5-6). Il atteindra cette année-là la 30^{ème} place au *box office* américain, bien que déconseillé aux moins de 13 ans, puisque cantonné à la catégorie PG-13 « parental guidance suggested ». Il est classé 95^{ème} dans le genre des « Comédies romantiques » et quatrième dans la catégorie des films de *Thanksgiving* – « Movies About or set during the holiday » –, de 1980 à nos jours. Il bénéficie d'une diffusion conséquente dès sa sortie :

Orion, sensing that they had a hit, launched it in four hundred theatres simultaneously. Both public and critical approval was high, and the film had long and productive runs almost everywhere in the US, where it returned more than \$16 million on its 6.4 million budget (Baxter, 1999 : 344-345).

La diffusion parviendra même à atteindre 761 salles, une belle performance pour Allen. Le film lui permet en effet de toucher une audience plus large qu'à son habitude, en brochant un portrait de famille, qui s'ouvre et se clôt sur deux fêtes traditionnelles de *Thanksgiving*, et se termine, une fois n'est pas coutume, avec un *happy end*.

En France, il « sort le 21 mai 1986, dans trente-quatre salles de Paris-périphérie et quitte l'affiche cinquante-huit semaines plus tard, après avoir attiré plus de 619 000 personnes » (Guerand, 1995 : 169). Ce succès est analysé comme celui d'un film rassembleur, classé « Tous publics » :

Hannah et ses sœurs est l'un des films de Woody Allen qui a eu la plus grande audience. Il faut dire qu'en brochant ce portrait de famille, il touche le nerf d'un public qui ne se reconnaissait pas toujours dans l'élite intello narcissique de ses films antérieurs, tout en ne décevant pas ses fans de toujours²⁵¹.

Le film arrive désormais en neuvième position dans le classement français des succès d'Allen, avec 1 402 462 spectateurs et se retrouve aussi dans les grandes rétrospectives organisées depuis, en France comme à Genève. Il est distribué par « Les Grands Films Classiques », comme *Sex* et *Annie*.

²⁵⁰ Il est maintenant dépassé par *Midnight in Paris*, sorti en 2011, mais les recettes américaines en dollars constants demeurent encore supérieures pour *Hannah*.

²⁵¹ Philipp Bülher, *Les meilleurs films des années 80*, Jürgen Müller (éd.), Köln, Taschen, 2004b, p. 124.

5. *Radio Days*

Ce film sort le 30 janvier 1987 aux États-Unis, avec la mention PG, et est recensé dans le genre « Period Comedy ». Il totalise 14 792 779 dollars de recettes, ce qui le place au douzième rang de tous les films d'Allen. Le succès américain s'explique en partie par son genre, la comédie d'époque, peinture des années 40 attirant un public nostalgique d'une certaine Amérique, qui se rapproche de celle peinte par Norman Rockwell. Il ne bénéficie pourtant que d'une diffusion moyenne, avec 488 salles à son maximum, en quatrième semaine d'exploitation, ce qui entraîna toutefois un regain de fréquentation spectaculaire.

Sorti en France le 20 mai 1987, avec un visa « Tous publics », il attire « plus de 438 000 spectateurs en quarante-trois semaines d'exploitation » (Guerand, 1995 : 174). Il cumule aujourd'hui 900 181 spectateurs, ce qui le positionne à la 18^{ème} place en termes de succès cinématographiques d'Allen, soit en milieu de tableau. Il est cependant à l'affiche dans les rétrospectives mentionnées précédemment et a fait l'objet d'une ressortie nationale en août 1994.

6. *Crimes and Misdemeanors*

Le film sort le 13 octobre 1989 aux États-Unis. Il est rattaché au genre « comedy thriller » et affecté du visa PG-13. Avec 18 254 702 dollars de recettes, nettement au-dessus de la moyenne allenienne, et une diffusion qui atteindra jusqu'à 525 salles et la 61^{ème} place au classement national des films en 1989, c'est une assez belle réussite pour Allen. *Crimes* se retrouve au neuvième rang de sa filmographie en termes de *box office*.

En France, sorti le 21 février 1990, il rassemble « 355 000 spectateurs en trente-trois semaines, son meilleur résultat depuis *Radio Days* » (Guerand, 1995 : 188). Le film bénéficie d'un visa d'exploitation « Tous publics ». Il a attiré 696 643 spectateurs à ce jour, ce qui ne le place qu'en 26^{ème} position dans la filmographie d'Allen. Mais il est rediffusé régulièrement dans les rétrospectives en salles, même s'il n'apparaît pas dans celle de la *Filmothèque du Quartier Latin* à Paris, et sa distribution est assurée par la société « Les Grands Films Classiques ».

7. *Husbands and Wives*

Autre film répertorié en « comédie romantique » avec un visa R, *Husbands* sort le 18 septembre 1992. Il ne rapportera que 10 555 619 dollars, ce qui le place en 19^{ème} position des succès d'Allen aux États-Unis. Sur ce total, trois millions et demi sont réalisés au cours de son premier week-end d'exploitation, record absolu pour Allen, vite démenti par la suite :

Aux États-Unis, la sortie fracassante du film est suivie d'un rejet spectaculaire. D'abord prévue en octobre et dans huit villes, la présentation est avancée au 18 septembre et étendue à l'ensemble du territoire américain grâce au tirage démesurément optimiste de huit cent soixante-cinq copies (Guerand, 1995 : 202).

Une seconde classification générique lui est attribuée « *mockumentary* », documentaire pastiche ou documenteur, dans laquelle on retrouve également *Zelig*, autre réalisation d'Allen.

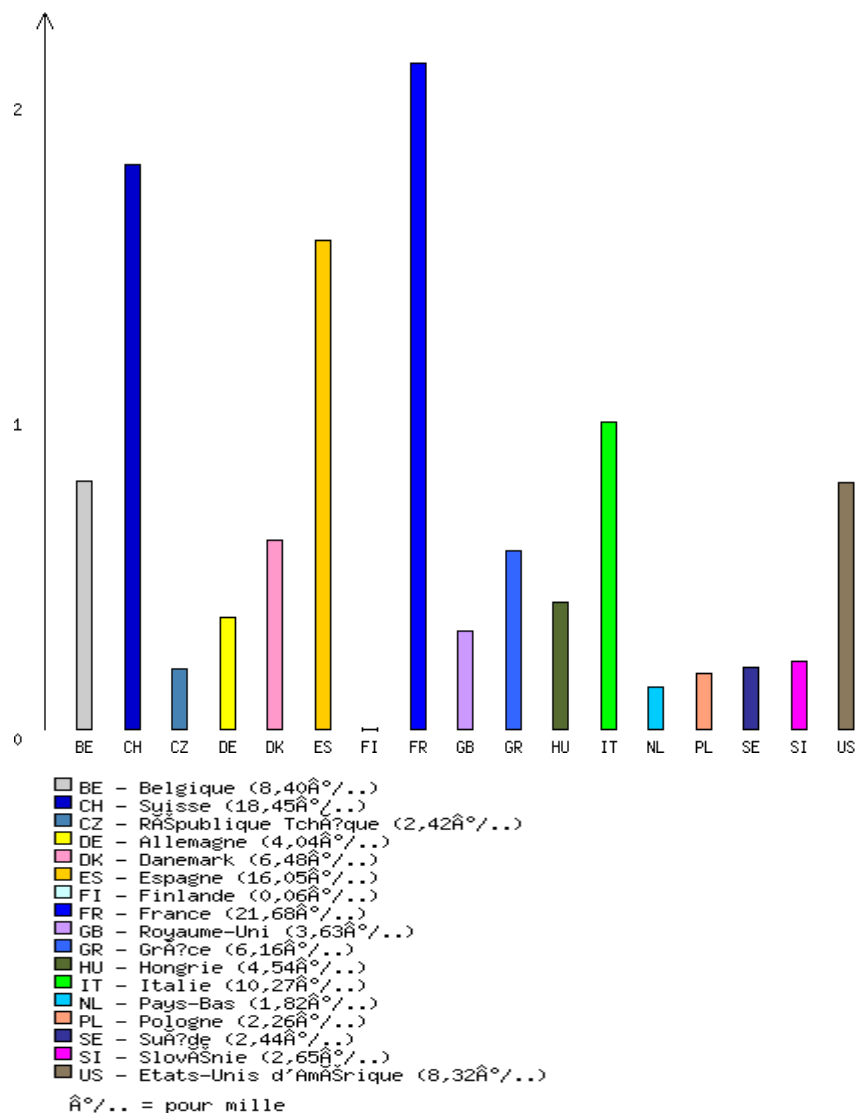
En France, la sortie a lieu le 2 décembre 1992, avec un visa « Tous publics ». Vingt-huit semaines plus tard, il compte seulement 304 000 entrées sur Paris et sa banlieue (*ibid.*). Et avec 644 002 spectateurs, il n'est que 28^{ème} dans le tableau des entrées hexagonales. On le trouve cependant programmé dans la rétrospective lyonnaise. Et il est distribué par « Les Grands Films Classiques ».

8. *Deconstructing Harry*

Sorti le 12 décembre 1997, *Harry* est présenté comme une « *fantasy comedy* » avec un visa R²⁵². Il rapporte 10 686 841 dollars sur le marché intérieur, ce qui le place en 16^{ème} position dans la filmographie d'Allen, avec une diffusion maximale dans 445 salles. Un total de 2 278 643 spectateurs a été enregistré dans les cinémas américains.

Le film apparaît sur les écrans français le 21 janvier 1998, et va rassembler 1 285 535 spectateurs, ce qui représente la onzième meilleure audience d'Allen. Il bénéficie d'un visa d'exploitation « Tous publics » en France. *L'Institut Lumière* de Lyon l'a inclus au programme de sa rétrospective, comme le *Ciné-club universitaire genevois* qui en parodie le titre avec son cycle *Deconstructing Woody*.

²⁵² Justification de cette restriction : « strong language and some sexuality », <http://www.imdb.com/title/tt0118954/>, consulté le 26/03/2011.



Source : http://lumiere.obs.coe.int/web/film_info/?id=8048&graphics=on

Le graphique ci-dessus, qui présente le taux de pénétration du film par rapport au nombre total d'habitants, illustre bien la disparité de la réception publique de part et d'autre de l'Atlantique : alors que 8,32 pour mille des Américains ont vu *Deconstructing Harry*, il enregistre de bien meilleurs résultats en France (21,68 pour mille), en Suisse (18,45), en Espagne (16,05) et en Italie (10,27), pays qui privilégient tous les versions doublées. Le résultat pour le Royaume Uni²⁵³, où la barrière de la langue ne constitue pourtant pas un obstacle, n'est que de 3,63 pour mille.

²⁵³ « Au Royaume-Uni comme aux États-Unis, les chiffres disponibles sont relatifs aux recettes au guichet des films (*gross box office*) et non aux entrées physiques. Dans ce cas, le nombre d'entrées est estimé en divisant les recettes au guichet par le prix moyen du ticket pour l'année considérée. », <http://lumiere.obs.coe.int/web/sources/metho.html>, consulté le 07/06/2011.

9. *Hollywood Ending*

Le 3 mai 2002, le dernier film du corpus étudié sort avec un visa PG-13 aux États-Unis, dans 765 salles, chiffre inhabituellement élevé pour Allen. Il faut dire que de 2001 à 2005, Allen est distribué par les studios Dreamworks, qui lui assurent une diffusion bien meilleure que ses précédents distributeurs, Miramax, Orion ou United Artists. C'est pourtant une comédie assez mal reçue par le public américain²⁵⁴ ; avec 836 336 spectateurs, elle capitalise seulement un tiers de ses recettes – 4 850 753 dollars – aux États-Unis, où elle n'est classée que trentième sur l'ensemble de sa filmographie ; 42% de ce montant est réalisé pendant le premier week-end de diffusion, ce qui prouve une désaffection rapide du public américain.

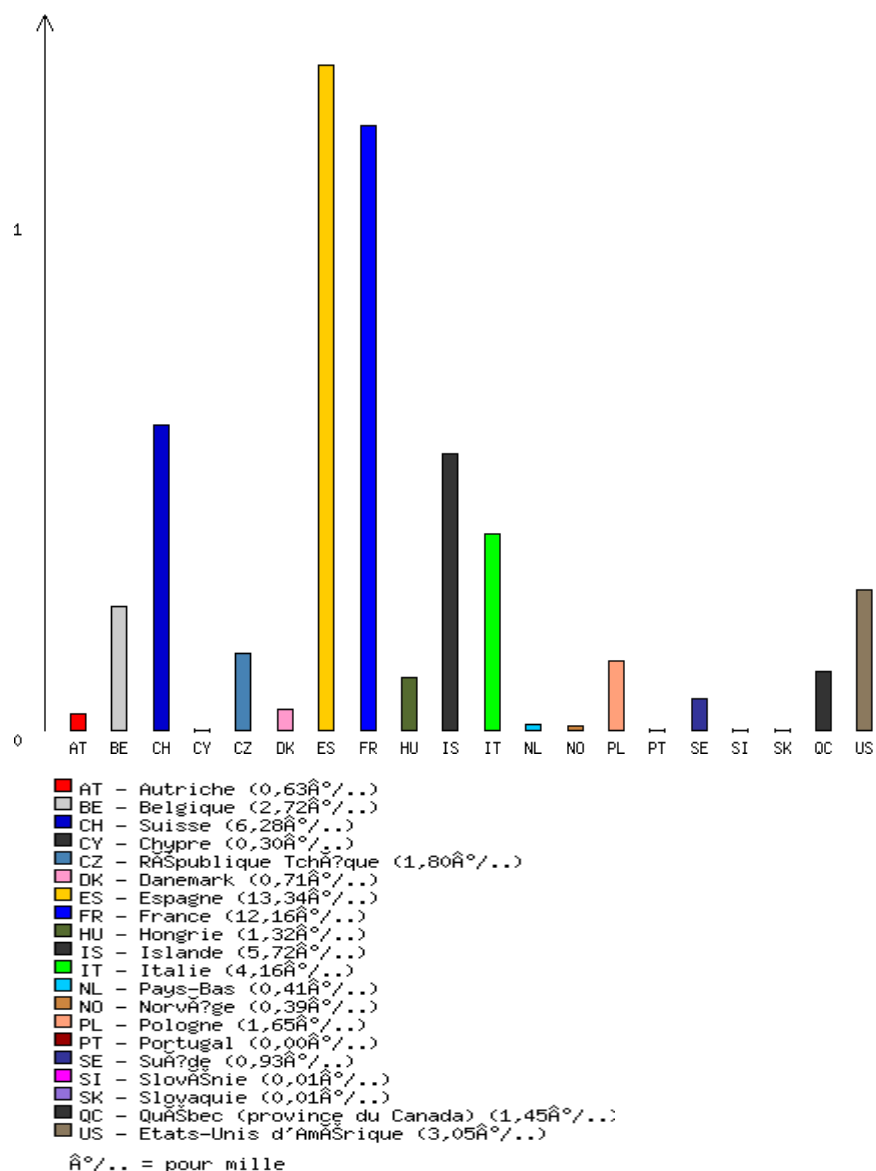
Alors qu'elle rapporte 9 718 991 dollars à l'étranger²⁵⁵, 3 885 950 dollars sont récoltés en France sur ce dernier montant, ce qui représente 40% des recettes internationales²⁵⁶ et plus de 26% du total des recettes mondiales, démontrant ainsi le poids du marché français dans les résultats commerciaux d'Allen. Pourtant, 697 997 spectateurs français seulement ont vu le film, porteur d'un visa « Tous publics », qui ne se retrouve qu'à la 22^{ème} place de ses succès en termes d'entrées sur notre territoire. Il est aussi programmé dans quatre des cinq rétrospectives citées précédemment.

Plus encore que pour *Harry*, les taux de pénétration illustrés dans l'histogramme qui suit se révèlent pour *Hollywood* sans commune mesure en Europe et aux États-Unis : 3,05 Américains sur mille ont vu le film, comparés à 13,34 Espagnols, 12,16 Français et 6,28 Suisses. Le Royaume-Uni, à nouveau, n'enregistre qu'un faible taux, de l'ordre de 3,63 pour mille.

²⁵⁴ Cf. Allen : « Le plus gros choc personnel que m'ait causé un de mes films, c'est que *Hollywood Ending* n'ait pas été considéré comme une comédie exceptionnelle. (...) il a été amorti dans le monde entier. Je crois même qu'il a rapporté un peu d'argent. Mais de tous mes films, ça a été ma plus grosse surprise » (Lax, 2008 : 289).

²⁵⁵ « Overall foreign totals are updated weekly for most currently playing movies. The country breakdowns are updated less frequently and do not necessarily add up to the foreign totals. », <http://boxofficemojo.com/movies/?page=intl&id=hollywoodending.htm>, consulté le 24/01/2011.

²⁵⁶ Dans une réplique prémonitoire, Allen fait dire au réalisateur qu'il interprète dans ce film : « *Because here I'm a bum... but there... a genius! Oh, thank God, the French exist.* » (*Hollywood*, 103'30).



Source : http://lumiere.obs.coe.int/web/film_info/?id=18783&graphics=on

Ces données comparatives ne sont pas disponibles pour les films antérieurs à 1996, mais on remarque, sur les deux plus récents films du corpus, une prépondérance du marché français, et plus largement francophone européen, ce qui confirme les informations recueillies à partir d'autres sources précédemment citées et justifie toute l'attention apportée au doublage des films d'Allen.

La synthèse des classements au *box office* pour les neuf films du corpus est récapitulée dans le tableau qui suit.

Classement comparé des résultats commerciaux États-Unis /France

Classement sur 40 films d'Allen – selon les recettes au <i>box office</i> américain 1972-2011	Titres du corpus	Classement sur 40 films d'Allen – selon le nombre d'entrées en salles françaises 1972-2011
10	<i>Everything You Always Wanted to Know...</i>	4
4	<i>Annie Hall</i>	10
3	<i>Manhattan</i>	1
2	<i>Hannah and Her Sisters</i>	9
12	<i>Radio Days</i>	18
9	<i>Crimes and Misdemeanors</i>	26
19	<i>Husbands and Wives</i>	28
16	<i>Deconstructing Harry</i>	11
33	<i>Hollywood Ending</i>	22

Ce tableau, arrêté en 2011, permet de distinguer deux groupes de films : les quatre premiers opus, tournés jusqu'en 1986, figurent dans les 10 meilleurs résultats d'Allen à la fois en France, où ils ont tous dépassé le million de spectateurs²⁵⁷, et aux États-Unis : ce sont ceux qui sont considérés comme « les grands classiques » de Woody Allen. Réalisés durant ses quinze premières années de carrière, ils font

²⁵⁷ C'est le cas pour dix-huit de ses films à la date du 18/06/2012.

l'unanimité de part et d'autre de l'Atlantique, toutes choses égales par ailleurs quant aux disparités entre les deux systèmes de distribution cinématographique.

Ensuite, dans le tableau des réussites et en diachronie dans les quinze années suivantes, les écarts se creusent, atteignant leur paroxysme avec *Crimes* : les films mieux placés aux États-Unis, *Radio*, *Crimes* et *Husbands* sont nettement moins bien classés en France, et c'est l'inverse pour *Harry* et *Hollywood*. Les résultats financiers permettent toutefois de relativiser ces paramètres, puisqu'aux États-Unis, par exemple, selon Rosenbaum (1990 : *online*) : « *Crimes and Misdemeanors* has been a commercial disappointment in spite of its rave reviews, and there have been many other such instances in Allen's career ». Les disparités sont donc à considérer avec circonspection.

Par ailleurs, on l'a vu, les recettes internationales représentent deux fois celles des États-Unis pour le dernier film cité, et parmi celles-ci, 40% sont redevables au marché français. Le désamour hexagonal reste donc tout relatif. Et les succès d'Allen sont totalement hors de proportion si l'on applique le ratio *box office*/population, qui détermine le taux de pénétration, aux États-Unis et en France.

4.2.2. Allen au patrimoine ?

Outre les résultats quantitatifs commerciaux, la réception des films s'apprécie aussi à travers des données qualitatives. C'est ainsi que la fréquence des reprogrammations ou des rétrospectives cinématographiques est un indicateur certain de la place dévolue à l'œuvre d'Allen dans le champ culturel français, et même plus largement francophone²⁵⁸, révélateur d'une certaine forme de canonisation du cinéaste, en même temps que de sa reconnaissance comme acteur à part entière de la culture légitime, pour reprendre les termes bourdieusien.

4.2.2.1. Reprogrammations et rétrospectives

Les reprogrammations de films dans le cadre de différentes rétrospectives, que ce soit en salles ou à la télévision, influent en effet sur la perception d'Allen par le public hexagonal : tout d'abord en présentant ses réalisations comme parties intégrantes d'une totalité, d'une œuvre, ensuite en leur accordant une valeur patrimoniale

²⁵⁸ Le *Ciné-club universitaire genevois*, en Suisse, programmat *Deconstructing Woody*, cycle de dix films, du 16 avril au 25 juin 2012, alors qu'à Montréal, au Canada, en juillet 2012, le Théâtre Outremont, rediffusait six de ses opus et le cinéma du Parc organisait *Le tour du monde de Woody* en cinq films.

indéniable, celle d'un patrimoine culturel immatériel²⁵⁹. Guerand note l'apparition de ce phénomène dès les années 1970 :

Tout ce que vous avez toujours voulu savoir sur le sexe..., Prends l'oseille et tire-toi, Bananas et Tombe les filles et tais-toi deviennent des films de répertoire et restent quasiment en permanence à l'affiche, au même titre que les plus grands classiques des Marx Brothers ou de Bogart (Guerand, 1995 : 129).

Parmi les établissements français à l'initiative de ce type de manifestations, la *Filmothèque du Quartier Latin* organise aussi des rétrospectives Rohmer, Visconti, David Lynch, Scorsese ou Almodovar, *L'Institut Lumière* de Lyon fait de même pour Hitchcock, John Huston ou Claude Lanzmann, tandis que les cinémas *Action* programment un cycle Hitchcock, voire *Les trésors de la RKO*. Le voisinage de ce patrimoine et de ces cinéastes de renommée mondiale installe donc Allen dans une lignée de grands professionnels, en même temps qu'il le marque en tant que véritable auteur de cinéma auprès du grand public.

En outre la présence d'Allen dans les media ne connaît guère de répit²⁶⁰, car du fait du rythme annuel de ses productions, il est sans cesse d'actualité, et ces éléments contribuent à renforcer à la fois son succès commercial et le succès d'estime dont il jouit auprès d'une grande partie du public français.

En effet, si le spectateur va voir *Le Woody Allen* annuel, c'est qu'il en apprécie le caractère à la fois unique et pourtant reproductible, mais par le maître lui-même. « Dans chacun de ses films il est parvenu à se renouveler, à surprendre par son inventivité ceux qui le connaissaient le mieux : et en même temps, il est vrai qu'il n'a jamais fait que du "woody allen"²⁶¹. » Allen a lui-même illustré ce phénomène : en reconduisant par exemple pour ses génériques les mêmes codes visuels d'un film à l'autre, la police Windsor noire sur fond blanc et le double colonnage, il applique le

²⁵⁹ « On entend par " patrimoine culturel immatériel " les pratiques, représentations, expressions, connaissances et savoir-faire – ainsi que les instruments, objets, artefacts et espaces culturels qui leur sont associés – que les communautés, les groupes et, le cas échéant, les individus reconnaissent comme faisant partie de leur patrimoine culturel (...) [II] se manifeste notamment dans les domaines suivants : (a) les traditions et expressions orales, y compris la langue comme vecteur du patrimoine culturel immatériel ; (b) les arts du spectacle (...). » UNESCO, *Convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel*, art. 2, Paris, 3 novembre 2003, consulté le 25/01/2011, <http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?lg=fr&pg=00022#art2>

²⁶⁰ Une alerte *Woody Allen* initiée sur le moteur de recherche Google pour cette thèse a généré au moins dix signalements quotidiens, sorties de films ou DVD dans les différentes aires géographiques, passages télévisés, présence dans les festivals, annonces de tournage, productions théâtrales, etc. Une requête *Woody Allen* formulée sur *Google* aboutit à 92 500 000 liens à la date du 01/07/2012. Le moteur *Bing* offre 86 700 000 résultats, *Yahoo* 84 300 000 et *Lycos* 88 000 000.

²⁶¹ Roland Quilliot, *Philosophie de Woody Allen*, Paris, Ellipses, 2004, p. 5, (minuscules de l'auteur).

principe anticipatif de la série qui joue sur l'horizon d'attente²⁶² d'un spectateur devenu familier de son œuvre.

Ce public prospectif est ainsi doté d'une capacité particulière de « décodage » du discours allien, en ce qu'il fait appel à des scénarios intertextuels — on entend ici le terme scénarios non dans son acception cinématographique, mais comme traduction du concept de « convention intertextuelle générale codée » (Eco, 1992 : 272) ou *frame*²⁶³ : « les scénarios intertextuels, eux, sont (...) des schémas rhétoriques et narratifs faisant partie d'un bagage sélectionné et restreint de connaissances que les membres d'une culture donnée ne possèdent pas tous » (Eco, 2004 : 104). Les cinéphiles alliens ont donc accès à un intertexte constitué, entre autres, de la filmographie d'Allen²⁶⁴, (dont la réactivation est facilitée par les nombreuses reprogrammations et rétrospectives signalées précédemment), mais composé aussi de l'image, de la *persona*, qu'il a construite et projetée sur ce public au fil du temps. La connaissance de cet intertexte va leur permettre de le mobiliser pour inférer et valider certaines hypothèses interprétatives, que ce soit au niveau rhétorique ou narratif, et participer de ce fait à la construction du sens du film, en VO comme en VD. C'est sur le degré de cette compétence que va pouvoir jouer l'adaptateur, en postulant une plus ou moins grande familiarité du destinataire de la VO avec cette encyclopédie, selon le Spectateur Modèle qu'il aura déterminé dans la mise en place de son projet traductif.

4.2.2.2. Autofiction et compagnonnage

La prégnance intertextuelle d'Allen est aussi amplifiée par sa présence à l'écran dans beaucoup de ses films, incarnant le phénomène d'« autofiction » défini par Douin : « Le corps du cinéaste est brandi là comme une signature. Dans cette tradition, Woody Allen et Nanni Moretti sont sans doute allés un peu plus loin que leurs illustres précurseurs dans l'utilisation filmée du récit à la première personne²⁶⁵. » Le procédé d'autofiction installe ainsi l'auteur comme autorité à l'intérieur même du film, tout en

²⁶² Horizon d'attente : « ensemble de conventions qui constituent la compétence d'un lecteur (ou d'une classe de lecteurs) à un moment donné » (Compagnon, 1998 : 184).

²⁶³ « Les *frames* sont des éléments de "connaissance cognitive [...] des représentations du 'monde' qui nous permettent d'effectuer des actes cognitifs fondamentaux comme les perceptions, la compréhension linguistique et les actions" », Van Dijk, 1976 : 31, cité par Eco (2004 : 100).

²⁶⁴ Eco (*ibid.* : 102) précise bien que « la compétence intertextuelle (extrême périphérie d'une encyclopédie) comprend *tous* les systèmes sémiotiques familiers au lecteur ».

²⁶⁵ Jean-Luc Douin, « Le roman du cameraman », *Le Monde des Livres*, 24 janvier 1997, p. vii.

cultivant une certaine ambiguïté²⁶⁶, propre à ce genre qui emploie le mode énonciatif habituellement réservé à l'autobiographie. Le fondement autobiographique de la fiction implique, dès lors, une relation particulière entre auteur et récepteur :

Le narrateur, et à travers lui l'auteur, endosse donc bien souvent des déguisements plus ou moins élaborés. Tapi derrière un « je » leurrant, il avance masqué. Et pourtant, le lecteur se laisse volontiers piéger ; il accepte d'être berné – tout au moins à demi – (Gouiffès, 2005 : 44).

Narrateur, auteur et personnage sont réunis en une entité à la fois fictive et réaliste et, quand cette instance est incarnée par un auteur-acteur, cette équation influe encore plus directement sur la réception du film²⁶⁷ et l'implication, la projection spectatorielle : « Au cinéma, ce phénomène de compagnonnage existe aussi avec certains cinéastes-acteurs qui acceptent de se dédoubler (...). Woody Allen, Nanni Moretti : on regarde leurs films comme on prendrait de leurs nouvelles²⁶⁸. » L'auteur habite ainsi le film à double titre, et dans la durée.

Si le processus est bien sûr perceptible par tous les publics, il semble qu'il soit particulièrement prononcé pour Woody Allen en France : « In France, where the Woodster is still worshipped as a god, you can practically set your watch by the annual Allen release²⁶⁹. » Au-delà de ce paramètre cyclique, Beuré (2009 : 111) souligne l'emprise de cette familiarité entre le public français et Allen, très souvent désigné par la presse française par son prénom, sans que son patronyme de scène n'ait nul besoin d'être utilisé. En témoigne aussi le succès de ses concerts de jazz, qui remplissent des salles de 2 000 à 5 000 personnes alors même qu'il ne s'y produit que comme clarinettiste amateur avec son *New Orleans Jazz Band* (son dernier passage à Paris remonte au 2 avril 2011, au *Grand Rex*, une salle de 2 650 places).

Une autre représentation d'Allen dans l'imaginaire collectif s'est également imposée, la figuration iconique du réalisateur par le prisme de son accessoire de base, ses célèbres lunettes à monture noire (avant lui, Harold Lloyd, dans les années vingt avait incarné *le* comique à lunettes du cinéma américain). Il n'hésite pas à en faire un

²⁶⁶ « Il est difficile de séparer quelquefois le narrateur de l'auteur, tout comme il est parfois bien difficile de faire la part entre Woody acteur et Allen auteur, tant Woody Allen est une figure forte du cinéma actuel, prégnante et presque légendaire. », Jean-Max Méjean, *Woody Allen*, Rome, Gremese, 2004, p. 77.

²⁶⁷ « Lorsque le metteur en scène lui-même incarne ce personnage, cela peut conférer à la fiction une dimension autobiographique et créer une ambiguïté quant au statut de ce je narrateur » (Beylot, 2005 : 130).

²⁶⁸ Franck Nouchi, « La cérémonie des retrouvailles », *Le Monde*, 28 septembre 2009.

²⁶⁹ Anne Billson, « Woody Allen: from leading ladies to dumb broads », *The Guardian*, June 17 2010, consulté le 07/10/2010, <http://www.guardian.co.uk/film/2010/jun/17/woody-allen-leading-ladies-billson>

élément comique dans ses quelques films à costumes où il joue sur l'anachronisme de l'objet dans le contexte diégétique, que ce soit dans *Love and Death* ou *Sex*. À l'instar du logo de Superman ou de la signature de Zorro, elles suffisent maintenant à identifier Allen à la ville comme à l'écran, sans même qu'il lui soit besoin d'apparaître – on en veut pour preuve ces incarnations de lui enfant dans *Annie* ou l'affiche de sa pièce *Dieu*²⁷⁰, mise en scène par Nicolas Morvan à la *Manufacture des Abbesses* à Paris au printemps 2010, où tous les personnages sont réduits à des silhouettes porteuses des fameuses lunettes surdimensionnées, représentations symboliques du cinéaste. Les montures noires barrent aussi l'affiche de *Après tout si ça marche*, récente adaptation pour la scène française de *Whatever Works*, en 2012. De même, de nombreux coffrets vidéo rassemblant les DVD d'Allen portent ce marqueur d'identification²⁷¹, utilisé aussi par le graphiste Vahram Muratyan pour illustrer son « match artistique » : sur le thème « Le réalisateur », il représente symboliquement Woody et Godard par leurs uniques montures optiques²⁷².

Ces différents discours sur le cinéaste en font un auteur à la fois perçu comme intellectuel et inscrit dans le patrimoine cinématographique, puisque programmé par les cinémas d'Art et d'Essai, et en même temps proche et familier, quand son prénom ou ses lunettes suffisent à le désigner de façon reconnaissable par le public français. D'où la place unique qu'il occupe dans le champ de l'industrie cinématographique internationale. Baxter (1999 : 3) propose une explication à ce phénomène : « It's not surprising that Allen should find his greatest appreciation among foreigners, since he has always presented himself since childhood as one. » L'équation Allen = *Alien* est sans doute un peu facile, mais elle est fortement sous-entendue ici, au-delà du sens purement administratif de *foreigner* (la problématique de l'étrangeté trouve, incidemment, des échos à la fois dans l'approche opérée par la psychanalyse, avec *L'inquiétante étrangeté* détaillée par Freud²⁷³, et dans celle initiée par la traductologie avec *L'épreuve de l'étranger* bermanienne).

Au cœur même de la notion d'étrange(r) réside donc un écart à la norme – idéologique, morale, esthétique, conceptuelle, sans que ce champ soit restrictif. Car l'étrange(r) initie presque

²⁷⁰ Titre original : « God: a Comedy in One Act », *Without Feathers*, New York, Ballantine Books, 1975.

²⁷¹ Cf. caricature par le portraitiste-affichiste Hervé Coffinières sur le coffret *Woody dans tous ses états*, TF1 Vidéo, 2003.

²⁷² Vahram Muratyan, *Paris vs New York, a tally of two cities*, Paris, 10/18, 2011, p. 152-153.

²⁷³ Sigmund Freud, *L'inquiétante étrangeté et autres essais* [1933], Paris, Gallimard, 1985.

toujours un déplacement ; il s'inscrit au cœur du sujet dans un rapport entre intériorité et extériorité, familier et connu, pur et impur, assimilation et rejet²⁷⁴.

C'est le compagnonnage avec le cinéaste qui va permettre à son public de réduire la part d'étrangeté qu'il projette sur lui, conduisant le spectateur à intégrer dans son « encyclopédie personnelle » sa connaissance dudit réalisateur. Et les stratégies traductives ont donc une responsabilité éminente dans ce processus. C'est pourquoi un premier temps de l'étude contrastive est maintenant consacré à la mise en parallèle des titres américains et français du corpus, puisqu'ils représentent souvent le premier contact du public avec le film, et sont ainsi vecteurs de tentatives d'interprétation de sa part, conditionnant ensuite l'appréhension globale du spectateur.

4.3. Les titres : stratégie et cohérence

La traduction des titres revêt une importance particulière, car le titre induit une certaine vision non seulement du film, mais aussi de l'auteur par le spectateur²⁷⁵, pour qui il offre souvent une porte d'entrée dans la fiction filmique. L'intitulé remplit *de facto* une fonction descriptive, « selon l'interprétation faite par le destinataire, qui se présente le plus souvent comme une hypothèse sur les motifs du destinataire, c'est-à-dire pour lui de l'auteur » (Genette, 1987 : 96). C'est une pratique qui résulte de choix linguistiques et culturels, mais aussi commerciaux²⁷⁶. En effet, plus encore que pour d'autres formes artistiques, le titre d'un film joue un rôle capital pour son lancement. L'adaptateur français propose un titre mais le dernier mot revient au distributeur. Il n'est donc pas aisé d'assigner un « traducteur » au titre final de la VD, et pourtant cette fonction d'intitulation est déterminante pour la perception du film par le spectateur.

Si Woody Allen ne participe pas du système des studios hollywoodiens, son succès plus important en Europe qu'aux États-Unis implique une grande attention aux stratégies mises en œuvre pour aboutir à une réception aussi efficace par les publics étrangers, notamment français, et le choix de titres à l'exportation est devenu une étape

²⁷⁴ Annick Cizel & Denise Ginfray, « Foreword », *Lisa*, vol. VII, n°2, 2009, 3, consulté le 17/06/2009, <http://lisa.revues.org/206>

²⁷⁵ « Le titre, d'une certaine manière, programme la lecture, par les effets qu'il produit (pathétique, romanesque, ironique, exotique, etc.) » (Vanoye, 1989 : 14).

²⁷⁶ Le titre fait partie, par exemple, des éléments clés que George Gallup avait sélectionnés, avec la distribution des rôles et l'intrigue, pour tester l'opinion du public sur les projets de films de la *RKO Pictures* dans les années 1940, *Interview de Susan Ohmer*, Columbia University Press, June 24, 2010, consultée le 20/11/2011, <http://cup.columbia.edu/static/Interview-ohmer-susan>.

primordiale. Cette attention se justifie, car un titre assume trois fonctions capitales listées par Genette (1987 : 80) : identification²⁷⁷, indication du contenu et séduction du public.

La comparaison des titres, et plus largement des choix traductifs (transfert linguistique, paratexte verbal ou iconographique) dans les affiches originelles, puis françaises, montre aussi comment la promotion de Woody Allen s'effectue à l'étranger, et quels présupposés sur le spectateur francophone conditionnent les stratégies retenues²⁷⁸ ; car elles ont des incidences qui concernent chaque film, non seulement individuellement, mais aussi en tant que composant d'une série auctoriale²⁷⁹.

4.3.1. Reports

La modification du titre en traduction est une pratique courante qui ne va pourtant pas forcément de soi²⁸⁰. Elle est en outre souvent liée à des habitus territoriaux²⁸¹, voire même des obligations légales. Au Québec, par exemple, les films d'Allen sortent avec un titre en français, pratique imposée par la politique nationale de bilinguisme²⁸². En France, les contraintes ne sont pas du même ordre, et c'est d'ailleurs un choix inverse que révèle la première catégorie de stratégies traductives relevée dans le corpus, l'option du report, dont les motivations peuvent être multiples :

Le report est un acte de traduction consistant à reporter dans le texte d'arrivée un élément du texte de départ pour des raisons de nécessité (trou lexical) ou par désir de préserver la spécificité d'un élément du TD ou de créer de la couleur locale (Ballard, 2003 : 154).

La pratique du report du titre initial est de plus en plus courante au cinéma, les distributeurs faisant le choix de marquer l'origine du film, en particulier quand il s'agit

²⁷⁷ Cette fonction est d'ailleurs entrée dans la loi : « Le titre d'une œuvre de l'esprit, dès lors qu'il présente un caractère original, est protégé comme l'œuvre elle-même. », *Code de la propriété intellectuelle*, version consolidée au 1^{er} septembre 2012, art. L112-4.

²⁷⁸ « Générer un texte signifie mettre en œuvre une stratégie dont font partie les prévisions des mouvements de l'autre — comme dans toute stratégie » (Eco, 2004 : 65).

²⁷⁹ « Il y a donc dans le titre une part, très variable bien sûr, d'allusion transtextuelle, qui est une ébauche de "contrat" générique » (Genette, 1982 : 45).

²⁸⁰ Cf. Genette (1987 : 73) pour le domaine littéraire : « Je rappelle d'autre part l'habitude fort courante de modifier le titre lors d'une traduction de l'œuvre. Il faudrait toute une étude sur cette pratique, qui n'est pas sans effets paratextuels. »

²⁸¹ « For some reason, it is usual in Latin America for movies to have a name that differs from the English title, a tendency which does not exist in Spain. », Gabriela L. Scandura, « Sex, Lies and TV: Censorship and Subtitling », *Meta*, XLIX, 1, 2004, p. 129.

²⁸² *Match Point* y est devenu *Balle de match* et *Whatever Works Comme tu veux*. Cf. aussi chapitre 6, sous-section 2.2.

de *blockbusters* américains²⁸³. Cette option peut se justifier au sein de la traduction du dialogue, où le contexte et le co-texte²⁸⁴ aident à l'explicitation. Il n'est pas toujours aussi évident de l'appliquer à un titre, où l'élément onomastique se trouve isolé du texte filmique, même s'il en assure plus ou moins l'introduction :

Le cinéma pratique souvent le report du titre d'origine : *Jurassic Park*, *Apocalypse Now*, *Taxi Driver*, *Elephant Man*, *Full Metal Jacket* ; ce genre de pratique joue en partie sur le fait que les deux langues offrent des ressemblances et que de toute façon le sens s'éclaire souvent aussi à la vision du film (Ballard, 2003 : 80).

Sergeant considère d'ailleurs que cette pratique de « commercialisation sous le titre original » facilite la circulation des références culturelles entre sphères linguistiques²⁸⁵. Cette version exoticiante, qui refuse la localisation, révèle un refus de franciser le film, et permet de maintenir une cohérence lorsqu'on a affaire à des sagas en plusieurs épisodes : *Kill Bill*, *Alien*, *X-Men* ou *Twilight* par exemple. Elle autorise également dans un premier temps l'uniformisation des campagnes publicitaires (Mingant, 2010a : 226) et facilite ensuite l'exploitation du marché des produits dérivés à l'international, comme pour *Cars* ou *Toy Story*. Ce n'est évidemment pas la motivation du report des titres chez Allen.

Bien avant la mode actuelle²⁸⁶, cette stratégie s'applique très tôt à certains de ses films. En 1971, *Bananas*, par exemple, a gardé son titre en France, pas tant sans doute pour marquer son origine états-unienne que pour l'exotisme hispanisant de sa terminaison. Ce choix traductif est aussi facilité par la prédilection d'Allen pour les titres courts, « qui n'annoncent pas grand chose. Une méthode de vente profil bas, comme les titres en un seul mot » (Lax, 2008 : 90), même s'il confesse « être moins obsédé qu'avant par les titres en un seul mot » (*ibid.* : 29). Mais plus le titre originel est bref, plus il est facile de l'emprunter en langue d'arrivée sans trop nuire à la compréhension du public étranger.

²⁸³ Cf. Marie-Françoise Cachin, « À la recherche du titre perdu », *Palimpsestes*, hors série, *Traduire ou Vouloir garder un peu de la poussière d'or...*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2006, p. 295.

²⁸⁴ Terme emprunté à Georges Garnier, Claude Guimier & Rosalind Dilys, *L'épreuve de linguistique au CAPES et à l'agrégation d'anglais*, [1997], Paris, Nathan, 2002, p. 257 : « Co-texte : équivalent de contexte linguistique. Le co-texte correspond à l'environnement linguistique d'un énoncé ou d'un fragment d'énoncé. »

²⁸⁵ Jean-Claude Sergeant, « "Lost in translation" ou comment identifier les références culturelles », *Courrier International*, n°831, 5-11 octobre 2006, p. 50.

²⁸⁶ « Alors qu'au début des années 1990, les titres des films américains sont régulièrement traduits, ce procédé s'estompe au milieu de la décennie. [...] En 1993-1994, la moitié des films de Warner Bros. et un tiers des films UIP (*United International Pictures*) sortis en France gardent ainsi leur titre d'origine » (Mingant, 2010 : 226).

Sur quarante-trois films réalisés par Allen jusqu'en 2012, neuf affichent un titre originel en un seul mot, onze portent des titres en deux mots, et treize comptent trois mots, souvent selon une formule binaire, associant le plus souvent des syntagmes nominaux coordonnés par une conjonction. Seuls dix d'entre eux, parmi lesquels certains incluent de courts mots-outils, comportent quatre mots ou plus et pourraient être qualifiés de titres longs, soit moins d'un quart de la filmographie ; le record revient à *Everything You Always Wanted to Know...*, avec ses treize mots, l'un des rares à comporter un syntagme verbal²⁸⁷.

Titres en 1 mot	Titres en 2 mots	Titres en 3 mots	Titres en 4 mots +
9	11	13	10
21%	25,5%	30%	23,5%

On voit donc que la tendance est assez constante²⁸⁸. Elle est aussi encouragée par la présence fréquente d'éléments onomastiques dans les titres d'Allen : quand ils ne sont pas constitués purement et simplement d'un ou plusieurs noms propres²⁸⁹, ils en intègrent cependant très souvent en composition, on l'a vu ci-dessus²⁹⁰. Dans le corpus étudié, deux titres onomastiques, *Annie Hall* et *Manhattan* sont ainsi demeurés *Annie Hall* et *Manhattan* en version française, comme on va le voir ci-après.

4.3.1.1. *Annie Hall*

Annie Hall est un titre éponyme, ce nom étant celui de l'héroïne principale du film. Il ne représente pas le premier choix d'Allen pour ce film, qu'il souhaitait intituler *Anhedonia*. Ce terme à l'étymologie grecque désigne l'incapacité d'un individu à éprouver du plaisir dans la vie. Quasiment incompréhensible pour le grand public, il fut

²⁸⁷ *Take the Money and Run, Don't Drink the Water, Everyone Says I Love You, Whatever Works* et *You Will Meet a Tall Dark Stranger* sont les autres cas, soit 6 titres en 42 ans.

²⁸⁸ Eric Lax (2008 : 90-91) avait fait les comptes pour la période de 1987 à 2006 : « Sur 22 films, 4 – *September, Alice, Celebrity, Scoop*, ont un titre en un seul mot. Mais 7 d'entre eux ont des titres en 2 mots, et 9 des titres ont 3 mots. Il n'y en a donc que 2, *The Curse of the Jade Scorpion* et *Everyone Says I Love You* – dont un puriste pourrait dire qu'ils portent des titres longs. »

²⁸⁹ On peut citer *Zelig, Alice, Melinda and Melinda*, ou *Vicky Cristina Barcelona* par exemple.

²⁹⁰ Cf. aussi *Broadway Danny Rose, The Purple Rose of Cairo, Manhattan Murder Mystery, Bullets Over Broadway, Mighty Aphrodite, Cassandra's Dream, Midnight in Paris, To Rome With Love...* entre autres.

abandonné²⁹¹ au profit du nom du personnage joué par Diane Keaton, inspiré par le patronyme de naissance de l'actrice, Diane Hall. Le report en français de cet anthroponyme est donc l'option la plus simple, puisqu'il ne pose aucun problème de transfert, le prénom étant même conforme à l'orthographe française.

Ce report ne fut pourtant pas une solution universelle : s'il demeure relativement proche en Italie avec *Io e Annie* (Annie et moi), en Allemagne, le film s'intitule *Der Stadtneurotiker* (Le névrosé urbain) et au Brésil *Noivo Neurótico, Noiva Nervosa*, (Fiancé névrosé, fiancée nerveuse). Ces remises en cause de son choix originel purement dénotatif sont d'ailleurs l'une des raisons qui, à l'époque, conduisirent Allen à faire inclure dans ses contrats un droit de regard sur la traduction des titres de ses films. *Annie Hall* ayant obtenu quatre Oscars, Allen fut alors en mesure d'imposer ses conditions à ses producteurs et distributeurs, conditions qui concernent aussi la qualité et la supervision de ses doublages et sous-titrages.

Si la fidélité au titre s'est imposée en France, ce n'est pas le cas pour l'affiche²⁹² : aux États-Unis, Annie et Alvy se partagent l'espace, alors que le choix français repose complètement sur la persona allenienne, avec un masque aux lunettes surdimensionnées reflétant à peine l'image de Diane Keaton. Le noir et blanc s'oppose à la couleur, le commentaire américain sur le genre du film²⁹³, « *A nervous romance* », à celui, en français, sur l'auteur, « le nouveau film de Woody Allen », dont le nom est typographié dans un corps aussi important que le titre même, qu'il écrase en tête d'affiche. Celui-ci n'apparaît plus suffisant *per se*, et fonctionne comme un pseudo sous-titre. Dès 1977, donc, le distributeur faisait le choix d'inscrire ce septième film dans une série d'opus, passés et à venir, où la caution auctoriale portée par le seul nom de Woody Allen deviendrait un argument commercial suffisant pour attirer les foules.

Ce dernier suggère d'ailleurs sa propre explication à cet état de faits, qu'il impute à une confusion dans l'esprit du public entre la personne qu'il incarne à l'écran, « vêtue de la même façon », qui s'exprime à l'identique, et lui-même : « C'est peut-être pour ça qu'ils viennent voir mes films, et j'ai peut-être de la chance qu'ils fassent cette

²⁹¹ Rarissime chez Allen, le phénomène s'est reproduit en 2011, finalement titré *To Rome With Love* après s'être intitulé *The Bop Decameron*, puis *Nero Fiddled* : « "I changed the title to 'Nero Fiddled,' which is the first time I've changed a title since my last minute switch of 'Anhedonia' to 'Annie Hall.'" », October 13, 2011, consulté le 16/10/2011, <http://www.thewrap.com/movies/article/woody-allen-changes-name-his-new-movie-31845>.

²⁹² Cf. affiches consultables sur les sites : <http://www.toutlecine.com/images/film/0012/00126295-annie-hall.html> et <http://www.les400coups.org/affiches/affiche.php?id=284>.

²⁹³ Moine (2002 : 96) note la multitude de définitions génériques en vigueur aux États-Unis, comparées au répertoire beaucoup plus limité des dénominations appliquées en France.

confusion » (Lax, 2008 : 399). Le spectateur reçoit dès lors le Woody Allen annuel comme une invitation à retrouver son microcosme « privé ».

4.3.1.2. *Manhattan*

Ce microcosme est à nouveau convoqué en 1979 dans *Manhattan*. Le titre fait partie, comme le précédent, des « titres thématiques » et parmi ceux-ci, des « titres littéraires, qui désignent sans détour et sans figure le thème ou l'objet central de l'œuvre » (Genette, 1987 : 86). Le toponyme désigne en outre pour Allen l'aboutissement d'un voyage autobiographique²⁹⁴. D'autant qu'il s'agit d'un Manhattan idéalisé, approche soulignée par le choix du noir et blanc : « Mon héros, Isaac Davis, (...) regrette le temps où New York tel qu'on le voit sur les vieilles photos sepia était aussi simple et romantique que la musique de Gershwin » (Benayoun, 1985 : 163).

Ici encore, le report du toponyme, titre en un seul mot, est l'option traductive retenue : ce *borough* de New York est suffisamment célèbre, même à l'époque, pour rester signifiant pour le public étranger. Cette stratégie est aussi relativement contrainte par le canal visuel : *Manhattan* est un film sans séquence générique autonome, son titre étant inclus, sous forme d'enseigne au néon clignotant au-dessus d'un parking, dans l'un des soixante-et-un premiers plans fixes qui ouvrent l'opus sur fond de *Rhapsody in Blue*²⁹⁵. Enseigne de parking donc, mais aussi enseigne du film. Allen fait ainsi entrer le spectateur directement dans l'univers manhattanite, sans passer par l'espace de transition que représente habituellement le générique de début, sorte de stimulus visuel qui sert de sas entre le monde extérieur dont vient le public et le monde fictionnel qu'il va pénétrer. Le titre devient dès lors ici partie prenante de l'image diégétique à l'écran, il s'avèrerait donc difficile d'envisager sa modification à l'étranger sans remettre en cause profondément les choix esthétiques du réalisateur.

L'affiche, reprise du photogramme²⁹⁶ d'une scène tournée sur un banc face au pont de la 59^{ème} rue, *Queensboro Bridge*, présente d'ailleurs ce même titre, en lettres capitales, avec ses caractères stylisés en forme de gratte-ciels, à l'identique dans ses version américaine et française.

²⁹⁴ « Manhattan représente bien sûr la réussite sociale par rapport à Brooklyn » (Méjean, 2004 : 52).

²⁹⁵ Cf. scénario bilingue, p. 4 : « Exterior. Manhattan-Day. The words "United Artists, a Transamerica Company", appear in white over a silent black screen, cutting almost immediately and suddenly to a series of shots of the New York City skyline. »

²⁹⁶ « Image isolée dans la série de celles enregistrées sur la pellicule » (Magny, 2004 : 66). Cf. affiche sur le site http://www.allposters.fr/-st/Manhattan-1979-Affiches_c43182_.htm, consulté le 28/09/2012.

Ce choix de report du toponyme autorisera également, plus tard, une certaine cohérence traductive, puisqu'Allen le réutilisera en 1993 dans un autre titre, *Manhattan Murder Mystery*, en français *Meurtre Mystérieux à Manhattan*. Ce nouveau film entretient des relations intertextuelles indéniables avec le premier, puisqu'il l'a co-écrit avec le même scénariste, Marshall Brickman et y reforme, quatorze ans après, le même couple d'acteurs avec Diane Keaton, en une sorte de suite alternative à *Annie et Manhattan*.

Les reports de titres ne se cantonnent cependant pas aux seuls noms propres, comme on va le voir avec les deux prochains exemples.

4.3.1.3. *Radio Days*

Ce titre de 1987 représentatif des titres courts chers à Allen est directement reporté²⁹⁷ en français. Sur le plan prosodique il est difficile en effet de faire mieux que cette allitération dans un ensemble trisyllabique. En outre, le nom *Radio* étant commun à l'anglais et au français, le report n'empêche pas la compréhension du titre et, partant, ne compromet pas sa fonction d'identification, selon la taxinomie de Genette. Enfin, il peut être lu comme un écho à la populaire série *Happy Days*, diffusée en France à partir de 1976, puis reprise sous son titre américain en 1986 sur la Cinq. Il était donc dès cette date susceptible d'être facilement reconnu et mémorisé par le public.

Par ailleurs, le report permet aussi de préserver les connotations²⁹⁸ liées à l'américanité typique du film, basé sur une évocation nostalgique de l'enfance du narrateur dans les années 1940 au sein d'une famille juive new-yorkaise. On peut rattacher ce procédé traductionnel au pérégrinisme²⁹⁹, le voyage dans le temps se substituant au tourisme géographique. Ce choix traductif implique alors une stratégie de renvoi à un « exotisme » temporel, revendiqué par le réalisateur et ainsi décrypté par la critique :

²⁹⁷ On souscrit à l'option de Ballard, qui désigne par le terme *report* « cet acte individuel de traducteur, ponctuel, qui peut recouper ou utiliser l'emprunt, mais qui, à sa différence, ne consacre pas l'intégration d'un terme dans la langue », in « À propos des procédés de traduction », *Palimpsestes*, h. s. , Traduire ou Vouloir garder un peu de la poussière d'or..., Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2006, p. 118.

²⁹⁸ Cf. Bourdieu (1982 : 16) : « Si (...) la connotation renvoie à la singularité des expériences individuelles, c'est qu'elle se constitue dans une relation socialement caractérisée où les récepteurs engagent la diversité de leurs instruments d'appropriation symbolique. »

²⁹⁹ « Emprunt individuel et passager à une langue étrangère, qui apparaît typiquement dans un récit de voyage pour restituer la couleur locale. (...) Le contexte en explicite le sens. Il n'est pas lexicalisé dans la langue d'accueil. », Michel Paillard, *Lexicologie contrastive anglais-français, formation des mots et construction du sens*, Gap, Ophrys, 2000, p. 114.

The adult Allen who narrates the film simply sees his characters as products of their environment, pushed into activity by history, religion and, particularly, the mass media, represented here by radio (Baxter, 1999 : 340).

Le maintien de ce report dans le titre participe alors, de par sa charge connotative, de l'implication du spectateur français dans l'invitation au voyage à la fois géographique et temporel vers cet autre environnement constitué par le film et vers l'auteur/narrateur, en tant qu'autobiographe assumé. L'objet-radio d'époque est ainsi à l'honneur, aux États-Unis comme en France, sur les affiches³⁰⁰ qui présentent le titre dans un cadran de poste à lampe suranné, sur lequel Mia Farrow, en chanteuse de music-hall, figure l'aiguille de recherche des stations (allusion à peine dissimulée au nom de la famille diégétique, *Needleman*), tout en symbolisant la lettre majuscule *I* de *Radio*. Le report est donc total, iconique tout autant que linguistique.

4.3.1.4. *Hollywood Ending*

L'emprunt lexical, bien qu'il puisse être perçu comme une non-traduction, n'est pas un choix anodin : « L'exploitation des connotations est l'une des principales motivations de l'emprunt linguistique³⁰¹. » Cette motivation se retrouve dans *Hollywood Ending*, comédie qui met en scène Allen dans le rôle d'un réalisateur sur le retour, affecté de cécité psychosomatique dès le début du tournage du film qui doit lui rendre la notoriété. Le titre en est conservé en français, où le syntagme nominal *Hollywood Ending* combine l'emprunt du nom commun *Ending* et le report du nom propre *Hollywood*. Ce dernier révèle une volonté de maintenir la référence à la fois géographique et culturelle que constitue le célèbre toponyme associé aux studios des *majors* cinématographiques, univers dans lequel se déroule l'intrigue du film. Dans le même temps, l'intitulé réfère aux fins archétypales promues par Hollywood, les incontournables *happy ends*, ces dénouements heureux qui requièrent la suspension volontaire d'incrédulité du public. C'est d'ailleurs le cas dans ce film, où, cinq minutes avant la fin, l'*alter ego* allenien retrouvera la vue, l'amour de son fils et celui de son ex-femme, en même temps que le succès, en un retournement de situation où se résolvent miraculeusement tous les conflits nécessaires à la construction de l'intrigue.

³⁰⁰ Cf. affiches sur ces sites, consultés le 28/09/2012 : http://www.cinemovies.fr/film/radio-days_e85347 et <http://www.les400coups.org/affiches/affiche.php?id=267>

³⁰¹ Hélène Chuquet & Michel Paillard, *Approche linguistique des problèmes de traduction, anglais-français*, [1987], Gap, Ophrys, 1989, p. 221.

L'intitulé est d'autant plus justifié que ce film est un hommage appuyé d'Allen aux comédies de genre de la grande époque des studios hollywoodiens³⁰², celles dont il dit souvent qu'elles l'ont fait rêver enfant et ont contribué à construire sa vision du monde du cinéma³⁰³, caractéristique soulignée par de nombreux commentateurs.

D'ailleurs, *Hollywood Ending* porte un titre qui joue sur le happy ending (la fin heureuse) et le déclin de Hollywood (genre *Sunset Boulevard*) comme si, encore une fois, Woody éprouvait le besoin de montrer son attachement au cinéma indépendant de la côte Est, mais avouait aussi comme une nostalgie envers un cinéma hollywoodien, justement celui de Billy Wilder entre autres, qu'on ne peut plus ni dépasser, ni même imiter (Méjean, 2004 : 25-26).

Il est cependant un autre sens, argotique, de *Hollywood* défini par le *Pocket Dictionary of American Slang* : « adj. 2. affected, insincere, mannered. Said of people », sous-entendu ambigu dans le titre initial³⁰⁴, dont l'ironie au second degré échappe dès lors au public non-anglophone³⁰⁵. Le second terme du syntagme, *Ending*³⁰⁶, n'est pas lexicalisé en langue française, il s'agit donc d'un effet stylistique : la collocation *Hollywood Ending* y perd en lisibilité pour le public francophone, comme le note malicieusement Alain Masson : « *Hollywood Ending* – titre qu'il eût été opportun de traduire par le gallicisme Happy End³⁰⁷ », mais reste suffisamment proche de ce synonyme pour ne pas affecter sa compréhension par le spectateur-cible. Allen lui-même avait acté cette relation de quasi synonymie dans un précédent film, *Crimes*, où il faisait dire à Judah :

VO, 94'40 : But that's fiction, that's movies, I mean! You see too many movies! And I'm talking about reality. I mean, if you want a **happy ending**, you should go see a **Hollywood** movie.

³⁰² « La *screwball comedy*, en particulier, qui marque de son empreinte la période de la Grande Crise, transporte le spectateur dans le monde du Rêve, de l'insouciance juvénile et du happy ending comme loi de l'existence. », Morgane Jourden, « Le rêve imposé ou la machine hollywoodienne au service de l'idéologie dominante », *La Clé des Langues*, 22 mars 2010, consulté le 05/06/2011, http://cle.ens-lyon.fr/02943140/0/fiche_pagelibre/

³⁰³ « Étant gosse, ça me fascinait complètement de voir au cinéma ces hommes tellement élégants et ces femmes couvertes de bijoux. L'aisance qu'ils avaient en toute circonstance, cet art de trouver toujours la bonne phrase à dire, le "bon mot" » (Allen, 2010 : 45).

³⁰⁴ Le peu de crédit qu'accorde Allen au monde des studios et des *majors* l'a vite conduit vers des producteurs indépendants : « Je me suis efforcé de décrire les cadres d'Hollywood tels que je les ai perçus. Or, ils manifestent souvent un certain mépris pour le respect manifesté en Europe vis-à-vis de l'aspect culturel du cinéma » (Björkman, 2002 : 362).

³⁰⁵ « Il y a en effet quelque chose de l'aveu dans ce film, qui ne propose un happy end (une fin toute hollywoodienne) à l'histoire qu'au prix d'une catastrophe assumée par le film dans le film », Pierre Barrette, « Woody contre Hollywood », *24 images*, n°111, 2002, p. 51.

³⁰⁶ L'expression courante en anglais serait « *Happy Ending* : dénouement heureux », selon le *Harrap's*.

³⁰⁷ Alain Masson, « *Hollywood Ending*, l'allégorie du Non-raccord », [2002], (Valens, 2008 : 28-31).

La relation entre *Hollywood* et l'inévitable *fin heureuse* est en tout cas restée explicite dans les deux versions françaises de *Crimes*, même si elle s'appuie sur des options différentes. Le syntagme était traduit littéralement par Lebrun :

ML, 150 : Mais c'est de la fiction ! C'est du cinéma !... Vous voyez trop de films. Moi je vous raconte une histoire vraie. Si vous préférez **les fins heureuses**, allez voir les films de **Hollywood** !

Quant au doubleur, il avait choisi la collocation empruntée à l'anglais :

VD : Mais c'est de la fiction ! C'est, c'est, c'est un film ! J'veux dire... Vous d'vez voir trop de films. Et moi, moi j'veux parler de la réalité. J'veux dire, si vous voulez **un happy end**, alors c'est le cinéma d'**Hollywood** qu'il vous faut !

Le choix stylistique de report-emprunt est ici d'autant plus adéquat qu'il correspond à un habitus du milieu du cinéma : Petiot voit ainsi dans la non traduction des titres, dès 1987, un « mode d'"américanisation" linguistique du cinéma. (...) Là encore, c'est bien à des problèmes linguistiques, en lien avec des comportements de groupes sociaux se reconnaissant dans des valeurs culturelles manifestées discursivement, que l'on a à faire³⁰⁸ ». Cette tendance est aussi évoquée par Walter qui souligne l'intensification des emprunts à l'américain par le français avec l'expansion du cinéma et de son technoculte à partir du XX^{ème} siècle³⁰⁹, et par Mitterand, qui considère que « des motifs purement techniques se conjuguent avec le snobisme jargonneur de quelques initiés pour acclimater les mots d'importation³¹⁰ », notamment pour le vocabulaire « du cinéma et de la télévision », au sein duquel il désigne précisément la collocation *happy end* proposée ci-dessus. D'autres chercheurs confirment enfin cette pratique : « L'emprunt de termes étrangers est un *must* dans une critique cinématographique de bonne tenue, par exemple » (Chuquet & Paillard, 1989 : 222).

Sur le plan visuel, l'affiche originale³¹¹ de *Hollywood Ending* exploite d'ailleurs le mythe hollywoodien pour annoncer la distribution, avec son boulevard où les célébrités inscrivent leurs empreintes dans le ciment frais devant le *Grauman's Chinese Theater*. L'affiche française, elle, vend « une comédie de Woody Allen », labellisée

³⁰⁸ Geneviève Petiot, « Le cinéma américain et la langue française », *Meta*, XXXII, 3, 1987, p. 303-304.

³⁰⁹ Henriette Walter, *Honni soit qui mal y pense*, [2001], Paris, Laffont, 2003, p. 280.

³¹⁰ Henri Mitterand, *Les mots français*, [1963], Paris, PUF, col. Que sais-je ?, 1976, p. 67-68.

³¹¹ Affiches consultables sur les sites suivants: http://www.impawards.com/2002/hollywood_ending.html et <http://www.les400coups.org/affiches/affiche.php?id=2678>

festival de Cannes, avec un fond rouge évocateur du tapis recouvrant les célèbres marches, quand les Américains vendent Hollywood. Si l'on peut considérer que l'illustration fonctionne comme un quasi commentaire du titre, ces deux versions sont donc révélatrices d'une vision profondément divergente des publics ciblés. Le report, solution « globalisante³¹² », s'arrête donc à la traduction du titre, alors que le support promotionnel « localise » le film à l'extrême.

La mondialisation montre cependant ses limites : l'affiche brésilienne³¹³, par exemple, combine les deux options en sens inverse, puisqu'elle insère la photo d'Allen sur le fond initial, mais refuse le report du titre pour le traduire en portugais : *Dirigindo no Escuro* (mot à mot : *Conduite dans l'obscurité*). Et l'explicitation est même renforcée avec un commentaire : « *Em Hollywood, filmar às cegas pode ser un sucess !* (À Hollywood, filmer en aveugle/ dans le brouillard peut être un succès !) ».

4.3.2. Calques

En France, la fidélité aux choix d'intitulation de Woody Allen, quand emprunt ou report s'avèrent impossibles, se concrétise par un titre calqué³¹⁴ : le titre original est alors traduit directement, quasiment mot à mot, dans la langue d'arrivée. Pourtant Chuquet & Paillard (1989 : 10) considèrent : « L'emprunt et le calque sont rarement des procédés de traduction à proprement parler, mais se trouvent généralement intégrés au lexique. » Demanuelli (1990 : 232) reprend cette analyse en précisant : « Pour beaucoup, il se situe, comme l'emprunt, en deçà de la traduction, puisqu'il relève plus globalement d'une simple opération de transcodage³¹⁵. » Il est donc, en termes de stratégie, assez proche des deux premiers procédés que sont l'emprunt et le report, et certains chercheurs n'hésitent d'ailleurs pas à les regrouper tous les trois sous l'appellation de marques transcodiques³¹⁶, le code étant considéré là comme système linguistique.

³¹² Terme compris dans son sens étymologique, lié à la mondialisation des échanges culturels et commerciaux, voir Mingant (2010 : 228-229).

³¹³ Cf. <http://www.cinedica.com.br/Filme-Dirigindo-no-Escuro-%282002%29-482.php>

³¹⁴ « Le calque consiste à utiliser des éléments lexicaux qui existent dans une langue donnée avec la construction ou le sens qu'ont ces éléments dans l'autre langue. On n'emprunte pas un mot mais l'emploi qui en est fait » (Chuquet & Paillard, 1989 : 223).

³¹⁵ Transcodage : « La notion est davantage utilisée par les tenants de la méthode interprétative et recouvre tout à la fois le calque et la traduction littérale » (Demanuelli, 1990 : 241).

³¹⁶ Cf. Georges Lûdi, *Devenir bilingue, parler bilingue : actes du 2^e colloque sur le bilinguisme, Université de Neuchâtel, 20-22 septembre 1984*, De Gruyter, 1987.

4.3.2.1. *Hannah and Her Sisters*

Le calque est le choix traductif retenu pour *Hannah and Her Sisters*, devenu *Hannah et ses sœurs* en 1986. On sait d'après le biographe d'Allen, Eric Lax (2008 : 112), que le titre thématique de cette comédie fait partie de ceux, comme *Broadway Danny Rose*, sur lesquels il a fort peu hésité, contrairement à ses habitudes. Traduit terme à terme, il est en français l'objet d'un calque lexical et syntaxique, qui préserve son caractère éponymique. La connotation littéraire est également maintenue pour cet intitulé quasi tchekhovien, évocateur des *Trois sœurs* du dramaturge russe³¹⁷, exploitant le code culturel de l'allusion.

Il y a donc symétrie exacte de la forme et du contenu. Cette symétrie se poursuit sur le plan visuel, puisque le titre se retrouve inséré sur la même affiche en France et États-Unis³¹⁸ : même illustration, même centrage du bloc-titre et alignement gauche de la distribution, même typographie. Le calque fonctionne d'autant plus facilement qu'il s'agit d'un titre thématique littéral, selon la typologie de Genette (cf. sous-section 4.3.1.2), puisqu'il désigne les personnages principaux de l'intrigue. L'illustration consiste donc logiquement en une photographie de Hannah et ses deux sœurs face caméra.

4.3.2.2. *Crimes and Misdemeanors*

On retrouve la même stratégie de calque pour *Crimes and Misdemeanors* en 1989. Les deux films sont produits par Orion, à trois ans d'écart, il n'y a donc pas lieu de s'étonner de cette cohérence. C'est l'un des titres sur lesquels Allen a le plus hésité et retravaillé. Le film devait s'intituler *Brothers*, mais ce titre n'était pas disponible. Il a donc hésité entre de multiples possibilités, dont *Split Decisions*, *Acts of Good and Evil*, *A Matter of Conscience*, *A Matter of Choice*, *Decisive Moments*, *Decisive Points*, *Empty Choices*, *Make a Killing*, *Crimes and Vanity*, ou *The Lord's Prayer*³¹⁹. On perçoit dans ce panel lexical la thématique qui traverse le film, celle de la culpabilité, de la frontière entre le Bien et le Mal, de la responsabilité de chaque homme dans ses prises de

³¹⁷ Laurent Dandrieu, *Woody Allen, portrait d'un antimoderne*, Paris, CNRS Éditions, 2010, p. 263.

³¹⁸ Cf. affiches sur les sites http://www.impawards.com/1986/hannah_and_her_sisters.html et <http://www.les400coups.org/affiches/affiche.php?id=275>, consultés le 28/09/2012.

³¹⁹ Commentaire d'Allen sur toutes ces options : « Ça va les faire fuir. Tous ces titres évoquent un autre type de films. Ils sont trop commerciaux. » (Lax, 2008 : 113).

décision. Autres titres envisagés : *The Eyes of God, The Sight of God*³²⁰ (Lax, 2008 : 113), propositions dans lesquelles transparait la problématique d'un Dieu omniscient devant qui tout homme devra un jour rendre des comptes, et d'une Justice divine à mettre en parallèle avec la Justice humaine³²¹. Les hésitations d'Allen entre ces deux pôles sémantiques témoignent de la difficulté à faire en sorte que le titre remplisse pour le public potentiel sa fonction descriptive.

Le choix final d'un titre générique comme *Crimes and Misdemeanors* est, en outre, porteur d'une relation intertextuelle. La connotation dramatique qu'implique la référence indirecte à *Crime et châtiment*, le roman de Fedor Dostoïevski, exige dès lors quasiment le calque en français. Car cette « caution » du sous-texte dostoïevskien fonctionne en une relation ironique : dans le film d'Allen, nul châtiment, ni humain, ni divin, n'est mis en œuvre. On aboutit ainsi en français à *Crimes et délits*, pour maintenir l'effet souhaité à l'origine, même si d'autres options étaient envisageables :

Dans *Crimes and Misdemeanors*, un seul reproche nous taraude d'emblée, c'est le titre français, limitatif, opaque, et dénué d'humour qu'on lui a trouvé, qui évoque un prosaïque intitulé de code civil, un refus d'inférence qui vise à l'efficacité (problématique) des comédies codées. Les distributeurs passent à côté d'une disparité qui titilla pourtant l'invention du *master*, contournant le latent couplé dostoïevskien, dont on verra qu'il n'était pas totalement gratuit. Woody, lorsqu'il suggère quelque part Bergman, Tolstoï ou Fellini, n'est jamais en peine de références. On aurait pu traduire par exemple *Crimes et Peccadilles*, ou *Crimes et Incartades*³²².

Les propositions ci-dessus sont révélatrices d'une problématique spécifique au vocabulaire juridique : « Le droit présente d'ailleurs cette particularité d'utiliser au moins deux sortes de termes ; certains qui appartiennent au langage courant sont revêtus par le contexte d'un sens juridique³²³. » Ainsi, les autres options envisagées tendent-elles à traduire le lexème dans son extension sémantique la plus large³²⁴ ; une *peccadille* est définie comme une « faute légère » (Littré : 4568) et le sens second de *incartade* correspond à « extravagances, folies que fait une personne » (*ibid.* : 3149). Si ces deux propositions marquent donc la différence de gravité avec le premier terme du titre,

³²⁰ Allen : « C'est un peu trop demander à des gens qui font leurs courses au supermarché » (*ibid.*).

³²¹ « Pour la première fois, Allen confronte la philosophie existentialiste qu'il a beaucoup lue dans sa jeunesse aux principes religieux qu'on lui a inculqués jadis » (Colombani, 2007 : 63).

³²² Robert Benayoun, « Fond de l'œil en fin de saison », [1990], (Valens, 2008 : 117-118).

³²³ François de Fontette, *Vocabulaire juridique*, Paris, PUF, col. Que sais-je ?, 1988, p. 5.

³²⁴ « misdemeanor: an action which is slightly bad or breaks a rule but is not a crime », (*CALD*, 2008 : 910). « délit, pénal : au sens large, synonyme d'infraction » (de Fontette, 1988 : 41).

crimes, et sont certes plus proches de l'original au plan prosodique, le terme *misdemeanor* relève cependant bien du champ lexical juridique en américain³²⁵ :

An offense that is not specifically classified by a letter grade in the section defining it, is classified if the maximum term of imprisonment authorized is — (...)

(6) one year or less but more than six months, as a Class A misdemeanor;

(7) six months or less but more than thirty days, as a Class B misdemeanor;

(8) thirty days or less but more than five days, as a Class C misdemeanor³²⁶; (...)

Benayoun s'intéresse plus aux connotations attachées au lexème, mais sur le plan dénotatif le nom français *délit* est cependant la traduction la plus pertinente en termes de registre, car il se rapporte dans le film à un volet déterminant du scénario : Judah, ophtamologiste respecté, communique le meurtre de sa maîtresse, car il est impliqué dans une affaire de détournement de fonds qu'elle menace de révéler — il a utilisé des dons philanthropiques pour couvrir ses pertes en Bourse, comme en témoigne une scène fort explicite sur cette malversation³²⁷ :

VO, 20'30, Del: I think she should know her husband is a liar and an **embezzler**!

Judah: Don't you dare call me an **embezzler**!

Del: I'm not blind. I know what went on between those philanthropies and your stocks.

Judah: I took nothing, not a nickel. Ever! My conscience is completely clear.

Del: You needed money to cover your losses. I was around when it was happening.

Judah: OK, OK, I needed some temporary help, I mean, for Christ's sake, I mean, after a lifetime of hard work, a man doesn't sit still and watch himself go down the toilet. I mean, does he? And moving some minor funds is certainly not stealing!

Del: Without asking or telling anybody?

Embezzler est traduit par le nom *escroc* dans la VD, et l'escroquerie relève en droit français des « Crimes et délits contre les biens³²⁸ ». La qualification de *délit*³²⁹ transposée dans le titre français est donc parfaitement justifiée par l'intrigue. La stratégie de calque s'étend à l'affiche même, que l'on retrouve exactement semblable

³²⁵ « misdemeanor: noun, US legal, a crime considered to be one of the less serious types of crimes » (CALD, 2008 : 910).

³²⁶ U.S. Code, title 18, Part II, Chapter 227, Subchapter A, Sec. 3559, updated March 1, 2012, consulté le 14/07/2012, <http://uscode.house.gov/lawrevisioncounsel.shtml>

³²⁷ Plus tard dans le scénario, Judah qualifie cet épisode de « ...financial indiscretions. Not that I stole, but... I was indiscreet and if they look hard enough, who knows what they will find? », VO, 31'45.

³²⁸ Code pénal, livre III, titre 1^{er}, chapitre III, article 313-1, version consolidée au 14 août 2012.

³²⁹ « pénal, *stricto sensu* : fait illicite sanctionné par une peine correctionnelle » (de Fontette, 1988 : 41).

dans les versions américaine et française³³⁰. Elle présente dans les deux cas, sur deux tiers de sa hauteur, le même plan rapproché des deux personnages principaux en couleur, de face, Judah, coupable du crime et du délit, en compagnie de Cliff, autour de qui s'organise l'intrigue secondaire. Cette illustration sur fond blanc est surmontée du titre en noir dans la même typographie. Seul l'alignement diffère puisque les quatre syllabes de *Misdemeanors* imposent deux lignes de texte là où le bisyllabique *Délits* se suffit d'un titre en une seule ligne. Dans les deux versions, le tiers inférieur est occupé par la distribution, selon l'ordre alphabétique désormais imposé par Allen, puis par les crédits techniques, tout comme pour *Hannah* précédemment.

4.3.2.3. *Husbands and Wives*

Ce titre a la même structure syntaxique que les deux précédents, deux syntagmes nominaux coordonnés par la conjonction *and*. Il n'est donc pas surprenant que la stratégie traductive soit semblable : un calque syntaxique et sémantique, qui donne *Maris et femmes* en français. La prosodie est également respectée avec quatre syllabes dans les deux versions, qui aboutissent à un rythme de lecture équivalent.

Tout comme pour *Crimes*, le traducteur a évité l'ajout de déterminants, maintenant ainsi la portée universelle de ces syntagmes génériques, puisqu'il n'y a pas d'opération linguistique de prélèvement/extraction. Tout spectateur peut donc se sentir concerné par ce titre, et la fonction d'identification du public aux protagonistes du film est ainsi encouragée dès l'ouverture du générique, voire même la vision de l'affiche hors salle³³¹. Celle-ci est basée sur la même composition dans les deux versions, quatre carrés blancs disjoints sur fond noir³³², symbolisant les quatre personnages principaux, mais en France ils intègrent leurs portraits photographiques en noir et blanc, au format photos d'identité. Ces choix esthétiques contribuent à créer une atmosphère assez lugubre, renforcée par la mine renfrognée de tous les protagonistes. Le titre blanc en lettres capitales, morcelé, surimposé à l'ensemble à l'origine, passe au rouge en France, où il s'imprime à l'intérieur même de l'illustration, soulignée de la mention « Un film de Woody Allen » telle une légende.

³³⁰ Affiches consultables sur les sites http://www.impawards.com/1989/crimes_and_misdemeanors.html et <http://www.les400coups.org/affiches/affiche.php?id=281>

³³¹ Cf. affiches sur http://www.impawards.com/1992/husbands_and_wives.html, consulté le 28/09/2012.

³³² Il existe également pour la version française une variante sur fond gris.

Dans les trois films ci-dessus, le calque est donc une stratégie traductive globale qui concerne à la fois la séquence linguistique que représente le titre, mais aussi le paratexte iconographique. Celui-ci fonctionne comme un commentaire de ce même titre thématique, en présentant les principaux protagonistes de l'intrigue, voire en les intégrant pour le troisième alors qu'ils n'y figuraient pas à l'origine. Il est cependant des cas où des choix différents ont été effectués.

4.3.3. Modulations

La modulation, qui implique un changement de point de vue, est une autre option traductive, plus rare avec Allen chez qui elle concerne souvent une partie, voire un unique mot du titre. La notion initiée par Vinay & Darbelnet, a depuis été critiquée pour son imprécision, notamment par Ballard (2006 : 120), qui lui préfère le concept de « paradigme de désignation ». Les titres suivants en relèvent à des degrés divers.

4.3.3.1. *Everything You Always Wanted to Know About Sex* But Were Afraid to Ask*

Ce titre est devenu d'autant plus célèbre qu'il a fait l'objet de nombreuses parodies. C'est au départ celui d'un livre de vulgarisation médicale écrit par un médecin américain, David Reuben, sous forme de manuel, publié en 1969 chez HarperCollins. Le *best seller* a eu tant de succès qu'il a fait l'objet d'une nouvelle édition en 1999, après avoir été diffusé dans 52 pays. Allen a donc simplement repris le titre du livre, même si son adaptation cinématographique n'a rien à voir avec celui-ci³³³.

En français un calque reprend la structure originale de la première proposition, *Tout ce que vous avez toujours voulu savoir sur le sexe**, mais le traducteur adopte ensuite, pour la seconde proposition, une transposition grammaticale doublée d'une modulation, puisque *but were afraid to ask* devient *sans jamais oser le demander*, évitant, grâce à la proposition infinitive, d'alourdir ce titre déjà très long avec un mot à mot laborieux. L'utilisation du verbe *oser* accentue la connotation licencieuse d'un titre où le mot *Sexe*³³⁴ apparaît en toutes lettres à une époque (1972) où le vocable est perçu

³³³ « There was not much to it beyond the title. Not that this was an insurmountable problem. A catchy title was half the battle in winning an audience » (Baxter, 1999 : 200).

³³⁴ La ponctuation par une astérisque met en avant le lexème sur les affiches américaines et françaises.

comme assez transgressif et provocateur, en VD comme en VO, — l'époque du *Production Code*, institué en 1930 par Will Hays pour mettre en place une autocensure au sein des *majors*, n'avait pris fin qu'en 1967, soit six ans plus tôt. Comme le résume Bermel (1990 : 415), « the inhabitants of America's fundamentalist deeps must have choked on the title alone if it ever threatened their neighborhood marquees ».

La proximité avec le titre original est en conséquence d'autant plus importante pour ce film que son appartenance générique implique un scénario décousu : « What the French call a *film à sketches*, an anthology of short films hung on nothing more than a promising title » (Baxter, 1999 : 200). C'est bien le titre, provocateur, qui constitue le fil conducteur, en VD comme en VO, de cette succession d'épisodes parodiques.

4.3.3.2. *Deconstructing Harry*

Comme dans le précédent film, la modulation se conjugue, pour ce titre de 1997 *Deconstructing Harry*, avec un autre procédé traductif, le report d'anthroponyme, L'intitulé, qui évoquait par connotation allusive la déconstruction chère à Derrida³³⁵, fait partie des « titres-citations » dont Genette (1987 : 95) souligne l'effet culturel³³⁶, en ce qu'ils « apportent au texte la caution indirecte d'un autre texte, et le prestige d'une filiation culturelle ». Il s'applique au personnage joué par Allen, Harry, écrivain en panne d'inspiration qui voit ses personnages, à base autobiographique, prendre vie pour venir envahir son existence. Ce sont des déclinaisons de lui-même, ses déconstructions, qui interviennent au sein de métarécits à facture post-moderniste.

Le titre du film est donc tout à fait pertinent : « Selon Derrida, un texte écrit est une machine qui produit un renvoi indéfini. (...) Ce que Derrida veut montrer, c'est le pouvoir du langage, sa capacité à dire plus que ce qu'il prétend dire littéralement » (Eco, 1992 : 374). Allen matérialise d'ailleurs ce mécanisme du renvoi indéfini dès l'ouverture du film, puisque l'affichage du titre, illustré musicalement par une chanson opportunément intitulée *Twisted*, est aussitôt suivi d'une scène d'arrivée en taxi qui se

³³⁵ Cette relation intertextuelle est basée sur un concept diversement entendu par les milieux américains, qui conduit à s'interroger : « (...) d'où vient la fortune d'un terme aussi complexe que "déconstruction" ? Si les raisons en sont multiples, on ne peut ignorer celle-ci : c'est qu'il a été compris de travers et qu'on en a laissé la moitié en route. », Françoise Bouillot, « Theory et bricolage : confessions d'une traductrice », *Revue Française d'Études Américaines*, n°126, 4^e trimestre 2010, p. 88.

³³⁶ Effet pointé par son adaptatrice, Jacqueline Cohen : « Bien sûr Woody Allen fait aussi une référence ironique à la "déconstruction", école très à la mode dans les milieux intellectuels américains. Mais on la connaît très mal ici bien que la déconstruction soit d'origine française. », Pierre Boncenne, « Woody dans toutes ses langues », *Le Monde de l'éducation, de la culture et de la formation*, n°256, février 1998, p. 69.

répète tout au long du générique³³⁷, et se retrouve dans l'intrigue au bout de 5 mins 45. Il n'y a aucune ambiguïté quant à la volonté référentielle sous-jacente, et les tribulations d'Harry et ses *alter ego*, personnages fictifs issus de mondes verbaux, obéissant à de vertigineux jeux de miroirs, sont bien l'application de ce principe derridien.

En France, le titre *Harry dans tous ses états* conserve la relation éponymique mais perd cet effet intertextuel, en se focalisant sur le résultat et non plus sur le processus de déconstruction ; cette modulation fait de Harry un sujet et non plus un objet. La fonction d'identification du contenu est donc assumée différemment par le titre américain et le titre français, même si celle-ci « dépend toujours de la complaisance herméneutique du récepteur » (*ibid.* : 81). L'adaptatrice, Jacqueline Cohen, assure d'ailleurs qu'elle a adhéré au choix de ce titre, « parce qu'il y a dans le terme *deconstructing* l'idée de mettre en pièces » (Boncenne, 1998 : 69), même si elle n'en est pas personnellement l'auteur, ce choix étant le fait du distributeur.

Les deux affiches obéissent à des stratégies différentes³³⁸ : aux États-Unis, un empilement de cubes chancelant fait écho à la déconstruction au premier degré, et c'est Allen, au sommet, qui risque de s'écrouler sur ses partenaires, hommes et femmes, dont les noms en tête d'affiche basculent en tout sens, comme un écho des relations tumultueuses qu'ils entretiennent à l'écran. La graphie du titre voit d'ailleurs le prénom de Harry se morceler.

L'illustrateur français Floc'h a réalisé l'affiche française, comme il le fera ensuite pour *Hollywood*. Allen occupe le côté droit, mais il n'a plus que des partenaires femmes à l'affiche, choix très réducteur, qui ne rend nullement compte de la complexité de l'intrigue et des interrogations existentielles du personnage. La distribution est sagement rangée en pied. Si le titre est un peu bousculé à l'alignement, les légères vagues sont plutôt harmonieuses, une quasi antithèse de la VO. Les choix de couleur de fond, noir pour la VO et blanc pour la VF, vont dans le même sens. L'affiche américaine est beaucoup plus représentative du film, mais le distributeur américain a tout de même ajouté *Hilarious* pour bien marquer le genre, orientant de la sorte la « lecture » du film. En France, encore une fois, tout repose sur la *persona* d'Allen, reconnaissance du primat de l'auteur sur sa propre production.

³³⁷ Décrite par les didascalies, p. 8 : « *This sequence is split into shots edited in a jumbled way. It is reproduced in identical way during the credits and alternates with them.* »

³³⁸ Cf. affiches sur les sites http://www.impawards.com/1997/deconstructing_harry_ver3.html et <http://www.les400coups.org/affiches/affiche.php?id=279>, consultés le 20/09/2012.

4.3.4. Les titres, vecteurs d'« auteurité »

Les stratégies de traduction des titres cherchent donc souvent à marquer l'origine du film, ce monde d'intellectuels new-yorkais dont participe Allen lui-même. C'est pourquoi, dès les années 1970, report et emprunt sont privilégiés sur les neuf films du corpus pour leurs versions françaises³³⁹. Quand ils sont impossibles, le calque est le plus fréquent, la modulation, souvent partielle, intervenant en dernier ressort, comme le montre le tableau récapitulatif ci-dessous.

Stratégies de traduction des titres du corpus

Titres reportés	Titres calqués	Titres modulés
4	3	2
44,5%	33,5%	22%

On est donc loin des dérives des premiers titres de la filmographie, où *Play It Again, Sam* (1972), allusion cinéphile à la réplique culte d'Ingrid Bergman dans le *Casablanca* de Michael Curtiz en 1942, devint le vulgaire *Tombe les filles et tais-toi*, visiblement calqué syntaxiquement sur le précédent opus *Prends l'oseille et tire-toi* (*Take the Money and Run*, 1969), et *Sleeper* se retrouva transformé en 1973 en *Woody et les robots*, commenté au chapitre 3 en sous-section 2.3.

En termes de comparaison, le tableau qui suit portant sur l'ensemble des films d'Allen – soit quarante-trois à l'été 2012 –, montre que 17 titres sont traduits par report ou emprunt, autant par calque et neuf seulement par modulation, souvent réduite à un seul mot de l'original, les autres termes étant préservés par un calque partiel.

Stratégies de traduction des titres de la filmographie d'Allen

Titres reportés	Titres calqués	Titres modulés
17	17	9
39,5%	39,5%	21%

³³⁹ Il semble qu'en Italie, les distributeurs, fidèles en cela à une tradition déjà relevée au chapitre 1, prennent beaucoup plus de liberté avec les titres des versions doublées : *You Will Meet a Tall Dark Stranger* (2010) est ainsi devenu *Incontrerai l'uomo dei tuoi sogni* (*Vous allez rencontrer l'homme de vos rêves*), titre dont les connotations sont loin de transférer l'aspect inquiétant présent dans l'original.

La stratégie s'avère constante sur l'ensemble de l'œuvre. Elle s'explique notamment par la stabilité des traducteurs, même s'ils n'ont pas toujours le dernier mot quant à ce choix stratégique en termes de marketing, mais aussi par le contrôle qu'exerce désormais Allen, en tant qu'auteur à part entière, sur cet élément d'identification de ses films. Ce sont les modulations des choix iconographiques et paratextuels qui traduisent alors les visions différentes du public cible³⁴⁰ : souvent très explicites, voire racoleuses en version originale, les affiches racontent et commentent l'intrigue, au besoin en citant les critiques cinématographiques, alors que le distributeur français joue principalement sur la notion d'auteur, dans une démarche ciblant en priorité un public de cinéphiles acquis à Woody Allen. Les « contrats de spectature » implicitement proposés à ces différentes audiences sont donc de nature différente.

Sa caution auctoriale crée en France un véritable phénomène de marque, entraînant cette boutade de Jacqueline Cohen : « Je ne comprends pas pourquoi on traduit encore les titres de ses films, puisque tout le monde dit : "Je vais voir le dernier Woody Allen" et que plus personne ne le désigne par son titre !³⁴¹ » Ce serait bien sûr nier la fonction première d'identification assignée au titre par Genette (1987 : 85), qui « est, dans la pratique, la plus importante fonction du titre, qui pourrait, à la rigueur, se passer de toutes les autres ». Mais l'identification est de plus en plus souvent celle de l'auteur plus que celle du film en particulier, indice redondant du phénomène de sérialité constaté chez Allen. Celui-ci en joue ouvertement, puisqu'il inscrit ses titres dans des génériques formatés, avec leur police Windsor noire sur fond blanc, comme autant d'épisodes annuels d'un feuilleton signé.

Cette inscription d'Allen dans l'auteurité résulte également de l'intervention de la critique cinématographique, qui a joué un rôle non négligeable dans l'élaboration de la légitimité d'Allen pour le spectateur français, comme on va le constater ci-après.

³⁴⁰ « Woody réclame aussi un droit de regard sur les photos utilisées pour la promotion du film, sur l'affiche aussi, sauf que là, il est prêt à discuter et ne cherchera jamais à se mettre en travers du producteur », Letty Aronson *in* Blumenfeld (2011).

³⁴¹ Jacqueline Cohen, entretien personnel, 15 février 2011.

4.4. Réception critique

Allen, du fait de sa production prolifique, est l'un des réalisateurs les plus abondamment commentés par la presse, qu'elle soit généraliste ou spécialisée. Ainsi Benayoun écrivait-il en 1990 :

Woody Allen est devenu le seul cinéaste saisonnier qui ne déçoit jamais tout à fait son public, et relève presque de l'almanach. (...). Au point que le compte rendu critique ressemble de plus en plus à un exercice d'école (moins drôle, plus cérébral que le film précédent ?). Les critiques américains en sont à chiffrer les proportions respectives du comique et du tragique chez notre auteur (Benayoun, [1990], 2008, 117-118).

Comme pour le spectateur lambda, l'appréciation de ses films par la critique se fonde fort souvent sur la référence à l'ensemble de sa production, base de « l'encyclopédie » qui va permettre leur interprétation. Même si la première mention d'Allen par les deux revues cinéphiles françaises de référence que sont *Positif* et *Les Cahiers du cinéma* ne date que de 1975 et 1978 respectivement (Beuré, 2009 : 94), il a très tôt inspiré les critiques cinématographiques. Sa longévité professionnelle en fait aussi le sujet de multiples ouvrages biographiques ou d'analyse cinématographique, et l'un des cinéastes les plus souvent nommés dans les palmarès professionnels, que ce soit aux États-Unis pour les Oscars – 24 nominations, qui ont abouti à 4 trophées –, ou en France pour les Césars – 8 fois, pour 2 récompenses.

Il occupe également une place conséquente dans les anthologies cinématographiques, comme on le verra ci-dessous. Veillon lui consacre par exemple douze pages dans *Le cinéma américain, les années quatre-vingt*³⁴². La critique, même s'il affirme depuis longtemps avoir renoncé à la lire, a donc beaucoup contribué à son avènement et à la construction de la perception de son cinéma par le public français. Au point qu'elle est d'ailleurs raillée par l'un de ses biographes américains : « It's hard to imagine any other film personality inspiring a work of such lapidary and uncritical devotion, but if Allen stood high among the United States intelligentsia, the French regarded him as peerless » (Baxter, 1999 : 338). La référence à l'*intelligentsia* projette une fois encore l'image d'un réalisateur élitiste et peu accessible pour le public américain. Mais qu'en est-il en France ? Une approche des critiques film par film doit

³⁴² Olivier-René Veillon, *Le cinéma américain, les années quatre-vingt*, Paris, Éditions du Seuil, 1988, p. 10-21.

permettre de valider ou au contraire relativiser une telle affirmation, par le biais des articles journalistiques contemporains de leur sortie, mais aussi des études rétrospectives conduites depuis lors par divers spécialistes.

4.4.1. *Everything You Always Wanted to Know About Sex**...

Dans *Le Point* du 4 juin 1973, Robert Benayoun présente cet opus d'Allen comme « son quatrième film et le meilleur. Il y fait preuve, outre de son habituelle folie verbale, d'une science accrue de la mise en scène : il y maîtrise pour la première fois un style visuel, un matériel plastique riche et varié³⁴³ ». Le critique, qui deviendra l'un des plus fidèles supporters d'Allen en France³⁴⁴, ne tarit guère d'éloges, et pointe en *Sex* une étape particulière dans le parcours d'Allen, celle qui lui permet de passer d'amuseur public à véritable réalisateur.

Ce commentaire anticipe d'ailleurs une figure destinée à perdurer dans les motifs utilisés par les critiques, celle d'une périodisation à l'intérieur de son œuvre³⁴⁵. Elie Castel considère ainsi « le "premier cycle" du cinéaste, celui qui précède la réalisation d'*Annie Hall*, comme une tentative d'adaptation et une série de recherches formelles au niveau du langage cinématographique³⁴⁶ ». Pourtant, selon Veillon (1988 : 11), « il n'y a pas de rupture entre les premiers films et ceux qui ont fait de Woody Allen un auteur, au sens européen du terme, mais bien plutôt continuité, entre les deux époques, des effets d'une subjectivité en rupture de normes (...) ». On voit donc émerger très tôt dans l'appréciation de la carrière d'Allen les notions d'*auteur* et de *langage*, et celles, ontologiquement liées, de *style* et de *continuité*, soulignées par des termes tel que *cycle* et *époque*, vocables marqueurs d'une véritable construction d'œuvre dans la durée.

4.4.2. *Annie Hall*

Plus encore que le précédent, ce film est considéré comme une évolution majeure dans la carrière d'Allen, que ce soit rétrospectivement ou dès l'époque de sa sortie ; il bénéficie, en conséquence d'un accueil critique très favorable. Le réalisateur

³⁴³ Robert Benayoun, « Tout ce que vous avez toujours voulu savoir sur le sexe sans jamais oser le demander », [1973], (Valens, 2008 : 14).

³⁴⁴ Il est notamment l'auteur de deux ouvrages déjà cités *Woody Allen au-delà du langage* et *Les dingues du nonsense, de Lewis Carroll à Woody Allen*.

³⁴⁵ Fortin (1996 : 47) borne ainsi une « première période de réalisation (...) de 1969 à 1975 ».

³⁴⁶ Elie Castiel, « L'aboutissement d'une carrière de cinéaste », *24 images*, n°28-30, 1986, p. 69.

confirme d'ailleurs que « [ce virage] a été très délibéré, je l'ai voulu et exécuté consciemment, pour échapper à l'image caricaturale qui m'était attachée, surtout aux États-Unis » (Frodon, 2000 : 22).

L'objectif est atteint des deux côtés de l'Atlantique³⁴⁷, puisque, dès avril 1977, Vincent Canby, le critique du *New York Times*, intitule un article « Allen at His Best ». Il y développe un point de vue laudateur : « His fine new film *Annie Hall*, a comedy about urban love and incompatibility finally establishes Woody as one of our most audacious film makers. » Il aboutit ensuite à une conclusion sans appel, qui installe déjà Allen au Panthéon des réalisateurs américains : « the film which, at last, puts Woody in the league with the best directors we have³⁴⁸ ». *Annie* est d'ailleurs classé sixième meilleur scénario de tous les temps au sein de la sélection finale de 101 films sur les 1400 retenus par la *US Writers Guild of America*³⁴⁹ en 2006. Et il apparaît à la trente-cinquième place dans le tableau des cent meilleurs films américains de l'histoire du cinéma établi par l'*American Film Institute* en 2007.

Ces acclamations sont partagées en France : en septembre 1977, François Truffaut, réalisateur, mais aussi l'un des rédacteurs attitrés des *Cahiers du cinéma*, en commente la sortie dans *Pariscope*, sous le titre : « Woody Allen, le pessimiste gai »³⁵⁰. Il y voit « le meilleur film de Woody Allen et, par chance, son plus grand succès public depuis qu'il est devenu auteur-metteur en scène-acteur », et note qu'« il réussit avec *Annie Hall* à se débarrasser de l'étiquette restrictive : "auteur de films comiques" ».

C'est donc sa reconnaissance par l'un des chantres de la politique des auteurs³⁵¹, qui procure à Allen une légitimation, et le place dès lors dans la lignée des cinéastes-auteurs, avec parfois cependant quelques restrictions techniques, comme celles exprimées dans *La Revue du cinéma* qui considère ainsi :

Annie Hall pourtant ne révèle pas encore en Allen un nouveau cinéaste (la forme y est sommaire). On y découvre plutôt un univers d'auteur, certes déjà perceptible dans les films

³⁴⁷ En Grande-Bretagne, le *Times* écrit à l'unisson : « *Annie Hall* [is] the film which definitely established him as a major-league writer-director, and which must claim a place at the top of any Best-of-the-year listings. », David Robinson, « A movie alphabet for 1977 », *The Times*, December 30, 1977, p. 9.

³⁴⁸ Vincent Canby, « Allen at His Best », *The New York Times*, April 21, 1977.

³⁴⁹ Woody Allen est cité quatre fois dans cette sélection, pour quatre titres tous intégrés dans notre corpus, *Annie*, *Manhattan*, *Hannah* et *Crimes*. « The guilds' historic 101 Greatest Screenplays list, spotlighting those enduring films that have captured the imagination of generations of moviegoers. », consulté le 02/03/2011, http://www.wga.org/subpage_newsevents.aspx?id=1917

³⁵⁰ François Truffaut, *Le plaisir des yeux*, [1987], Paris, Cahiers du cinéma, 2000, p. 71-73.

³⁵¹ Cf. de Baecque (2001 : 6) qui souligne « la personnalité critique de François Truffaut, inventeur à lui seul du concept, entre 1954 et 1955, forgé telle une arme dirigée contre la critique et contre le cinéma français en place au milieu des années 50 ».

antérieurs mais pour la première fois dévoilé à la première personne et avec des atours culturels³⁵².

Pour les critiques *a posteriori*, le film serait en quelque sorte prémonitoire de la filmographie à venir :

Du reste, le vrai catalogue de références que constituent les dialogues de *Annie Hall* n'est pas sans annoncer – engendrer ? – l'évolution proprement cinématographique (stylistique, esthétique...) particulièrement spectaculaire dès le film suivant de Woody Allen » (Gauteur, 1984 : 58).

Si cette œuvre est ainsi affirmée comme fondatrice³⁵³, c'est qu'elle révèle aux critiques un Allen jusqu'alors inconnu³⁵⁴, qui interroge Douin par exemple : « Comique, vraiment ? Il se pourrait bien que ce Pierrot piteux (...) soit bien plus qu'un pitre euphorisant³⁵⁵. » Le mode interrogatif est encore de rigueur ici, mais la plupart des journalistes vont s'avérer beaucoup plus péremptoirs.

Positif consacre deux articles au film, dont l'un signé d'Emmanuel Carrère³⁵⁶, pour qui le film représente « une des rares transpositions littérales en images du style d'écrivain de Woody Allen », célébrant donc les qualités littéraires d'« un film qui est indéniablement le chef-d'œuvre de son auteur », « arrivé à son sixième film comme auteur complet » (*ibid.* : 43). *Annie Hall* installe donc définitivement la figure de l'auteur Allen dans le paysage de la critique cinématographique française. Le film est aussi le reflet d'une époque ; à ce titre, il est répertorié dans *Les meilleurs films des années 70*³⁵⁷, dont six pages lui sont consacrées.

La critique valide donc ce passage au-delà de la frontière du comique burlesque, tout comme les professionnels du cinéma, qui le nomment pour les Césars en France, ou, aux États-Unis, offrent quatre Oscars au film, dont ceux de meilleur réalisateur et de meilleur scénariste, partagé dans ce dernier cas avec Marshall Brickman, son co-scénariste, que l'on retrouve d'ailleurs dans les mêmes fonctions pour *Manhattan*.

³⁵² Claude Gauteur, « L'univers de Woody Allen », *La Revue du cinéma*, n°358, octobre 1984, p. 55.

³⁵³ Dandrieu (2010 : 253) le qualifiera de « film de l'entrée dans la maturité », mais aussi de « film archétypal d'Allen, celui où son personnage d'intellectuel angoissé et paranoïaque a trouvé son expression la plus parfaite ».

³⁵⁴ Benayoun considère qu'il y « manipule son récit avec une liberté nouvelle et une rare maîtrise de moyens », Robert Benayoun, « Au-delà du pastiche », *Le Point*, 29 août 1977.

³⁵⁵ Jean-Luc Douin, « La mélancolie des amours perdues », *Télérama*, 10 septembre 1977.

³⁵⁶ Emmanuel Carrère, « Portrait de l'artiste en masochiste serein », [1977], (Valens, 2008 : 41).

³⁵⁷ Jürgen Müller, *opus* cité, 2004a.

4.4.3. *Manhattan*

Avec ce film de 1979, l'entreprise de légitimation critique d'Allen initiée avec *Annie Hall* se poursuit :

Avec *Manhattan*, Woody Allen est pour la première fois reconnu par la critique du monde entier comme un auteur qui compte et qui fait des entrées. Aux États-Unis, dès sa sortie, le film connaît succès critique et public et reçoit en 1980 de nombreuses récompenses : prix du meilleur réalisateur de la National Society of Film Critics Award et de la New York Films Critics Circle Awards ; en Angleterre, le BAFTA, l'équivalent anglais des Oscars³⁵⁸.

Ces reconnaissances officielles perdurent : *Manhattan* est classé 54^{ème} meilleur scénario sur la liste de la *Writers Guild of America* de 2006. Il est aussi nommé en 1980 pour l'Oscar du meilleur scénario, avec Marshall Brickman, même s'il faut noter à l'époque la voix discordante qui, dans la *New York Review of Books*, fustige le snobisme des personnages et du milieu mis en scène³⁵⁹.

Tout comme *Annie Hall*, *Manhattan* est recensé en six pages dans *Les meilleurs films des années 70*³⁶⁰. En France, le film est invité à Cannes³⁶¹ puis se voit décerner le César du meilleur film étranger. Pour Benayoun, outre que « ce film libère Woody définitivement du poncif contraignant de l'innocence comique », il met en œuvre le « genre de liberté que prennent avec le cinéma les vrais littérateurs³⁶² ». On retrouve là tous les thèmes alleniens et notamment les deux critères récurrents de la légitimation d'Allen par la critique : cinéma classique et écriture littéraire³⁶³.

D'ailleurs le film, dont Colombani (2007 : 48) note qu'il « apparaît aussitôt comme un classique », fait également partie des *100 films pour une cinémathèque idéale*, sélectionnés par un groupe de 78 critiques et présentés dans l'ouvrage éponyme en 2008. Celui-ci inclut aussi Allen au palmarès des cinquante cinéastes élus par ce

³⁵⁸ Catherine Soullard, « Manhattan », *100 films pour une cinémathèque idéale*, Claude-Jean Philippe (dir.), Paris, Cahiers du cinéma, 2003, p. 201.

³⁵⁹ « This list of Woody Allen's is the ultimate consumer report, and the extent to which it has been quoted approvingly suggests a new class in America, a subworld of people rigid with apprehension that they will die wearing the wrong sneaker, naming the wrong symphony, preferring *Madame Bovary*. », Joan Didion, « Letter from Manhattan », *The New York Review of Books*, August 16, 1979.

³⁶⁰ Anne Pöhl, « Manhattan », (Müller, 2004a : 324-329).

³⁶¹ Allen refuse systématiquement d'être présenté en compétition dans les festivals, il ne compte donc aucune récompense à Cannes, bien que ses films y soient régulièrement projetés.

³⁶² Robert Benayoun, « Un désespoir d'humour », [1979], (Valens, 2008 : 44, 46).

³⁶³ « Le film vient constamment structurer l'expérience quotidienne, l'analyser et lui donner un sens. En France, la Nouvelle Vague a ouvert le cinéma à ce style de création qui était jusque-là réservée à la littérature » (Gillain, 2005 : 65).

même jury pour le livre. Claude-Jean Philippe (2003 : 12) résume bien l'objectif de ce palmarès : « observer la postérité au travail ». Cette sélection, qui confirme l'installation d'Allen sur la voie de la postérité, valide ainsi l'affirmation de Gillain (2005 : 5) :

Manhattan a tout pour figurer parmi les classiques du cinéma américain. Il représente pour les nombreux admirateurs du cinéaste un film exemplaire de sa pleine maturité artistique. C'est, à plus d'un titre, une des pièces maîtresses de son œuvre.

Pour la critique française, cette introduction de *Manhattan* dans la catégorie des classiques³⁶⁴ va donc instaurer durablement Allen comme un cinéaste de référence. En choisissant le noir et blanc pour ce film, contre tous les impératifs commerciaux, il l'a d'ailleurs lui-même inscrit plus ou moins hors du temps, contribuant de la sorte à la représentation d'un New York de légende.

4.4.4. *Hannah and Her Sisters*

Cette comédie est l'occasion pour Baxter (1999 : 5-6), biographe d'Allen, de relever les similitudes concernant la réception aux États-Unis des films d'Allen et de ceux de son critique français de la première heure, François Truffaut :

In common with another writer/director/performer, François Truffaut, Allen's films first appealed to a limited audience in a handful of American cities, built to a peak of popularity with a single widely-seen title – for Truffaut, the 1973 *La Nuit Américaine*, retitled *Day for Night* in the US; for Allen *Hannah and her Sisters* in 1986, which grossed \$59 million, \$40 million of it in the United States – then fell off once more into limited art-house appreciation.

Le film, nommé sept fois aux Oscars, en remporte trois, celui du meilleur scénario original et ceux des meilleurs seconds rôles masculin et féminin, et il se retrouve également en compétition pour le trophée de meilleur réalisateur. Il est 95^{ème} sur la liste des meilleurs scénarios de films de la *Writers Guild of America* de 2006 et répertorié dans *Les meilleurs films des années 80* comme une « comédie humaine d'une grande richesse, sûrement l'œuvre la plus littéraire de Woody Allen³⁶⁵ ». Il fait l'objet de critiques dithyrambiques aux États-Unis, dont celle du *New York Times*, (Canby, 1986) qui le situe à une charnière d'une œuvre tout à la fois bien établie et en devenir, et

³⁶⁴ Classique (n.) : « 1. qui est à l'usage des classes, 2. auteur, poète, ouvrage classique, celui qui est regardé comme un modèle » (*Littré*, 1978 : 960).

³⁶⁵ Philipp Bülher, « Hannah and Her Sisters », (Müller, 2004b : 124-129).

le magazine *Entertainment Weekly* le classe septième parmi cent films sortis entre 1983 et 2008 considérés comme de « nouveaux classiques »³⁶⁶.

En France, nommé pour le César du meilleur film étranger, il est présenté en sélection officielle hors-compétition au festival de Cannes. Ce titre incarne, selon les critiques français, une nouvelle période dans la filmographie d'Allen, et une évolution notable par rapport à ses précédentes productions :

[Ses films] des années 80, on le lui a assez reproché dans son pays, s'inscrivaient dans une idée du cinéma d'origine européenne : introspective, sans référence explicite à la codification qui définit un genre, installant l'auteur au principe de la narration (Frodon, 2000 : 167).

Il ne fait cependant pas l'unanimité, comme on peut le constater dans ce commentaire désabusé : « (...) le savoir-faire d'*Hannah et ses sœurs* privilégie la marque de fabrique, les effets reconnaissables et sûrs qui emportent l'adhésion d'un public qui sait ce qu'il va voir et ne veut pas être déçu – c'est-à-dire surpris. » (Veillon, 1988 : 16). Cette restriction critique introduit *ipso facto* la notion d'horizon d'attente, impliquant l'idée d'un public spécifique à la filmographie d'Allen, familiarisé avec son style et ses idiosyncrasies³⁶⁷, sur lesquelles le traducteur/adaptateur va pouvoir dès lors s'appuyer.

4.4.5. *Radio Days*

À sa sortie en 1987, Benayoun célèbre les qualités structurelles de ce film d'époque : « On n'y trouve pas un seul *one-liner*, pas un seul mot d'auteur, pas de dialogues étincelants, mais un tissu d'images inoubliables, fabuleuses (...) tramées dans un scénario artistiquement cousu³⁶⁸. » Dans l'audio-vision, l'acoustique et le visuel sont ici quasi indépendants³⁶⁹ : Veillon (1988 : 17) y repère « la dissociation entre l'image et le récit (...). Woody Allen réinvente l'image à sa source, quand le geste qui la décrète est celui, invisible, impalpable, d'une parole dérobée et prégnante ». La parole du

³⁶⁶ « The New Classics: Movies, The 100 best films from 1983 to 2008 », issue 999-1000, June 27, 2008, consulté le 02/07/2008, http://www.ew.com/ew/article/0,,20207076_20207387_20207063,00.html

³⁶⁷ « Entrer en état d'attente signifie faire des prévisions » (Eco, 2004 : 145).

³⁶⁸ « Sous les pavés, la fable, Woody's Big Broad Cast of 1987 », [1987], (Valens, 2008 : 168).

³⁶⁹ Choix revendiqué de l'auteur : « Pour pallier le décousu propre à ce genre de récit basé sur l'anecdote et sans réel enjeu dramatique, Allen dit avoir voulu s'inspirer du ton de la bande dessinée (...) » (Dandrieu, 2010 : 265).

narrateur porte quasiment le récit filmé dans ce dispositif mémoriel, reconstruction de ses souvenirs par l'enfant devenu adulte :

Radio Days, 1987, par exemple, de Woody Allen, enchaîne des anecdotes et des scènes souvent drôles reliées par la voix off enthousiaste de l'auteur, mais elles sont sans durée. Les scènes n'existent pas dans leur temps propre, elles sont toujours à la disposition d'une ligne formelle ou narrative qui les encadre³⁷⁰.

Dans un opus construit autour du medium radiophonique, il n'y a là rien que de très logique, mais, à travers cette primauté du verbe, c'est encore une fois la qualité d'auteur-narrateur d'Allen qui est mise en avant, pour ce film programmé en sélection officielle hors-compétition au festival de Cannes. Tout comme pour *Hannah*, Baxter (1999 : 340) insiste d'ailleurs sur la structure littéraire de *Radio* : « The film does have the quality of a three-volume Victorian novel. »

4.4.6. *Crimes and Misdemeanors*

Nommé sans succès pour les Oscars du meilleur réalisateur et du meilleur scénario, *Crimes and Misdemeanors* obtiendra le prix de la *Writers' Guild of America* pour son scénario, qui le classe également, en 2006, 57^{ème} meilleur scénario de tous les temps, catégorie dans laquelle Allen aura été le plus souvent cité. Avant même la réalisation du film, ce sont donc toujours les aptitudes à l'écriture qui sont distinguées chez le cinéaste, douze ans après sa première nomination pour *Annie*.

Pour la critique, Allen fait avant tout œuvre de scénariste : ainsi Guerand (1995 : 187) note-t-il que « le subtil entrelacs narratif (...) traduit une nouvelle liberté chez le réalisateur ». Et Frodon (2000 : 143) considère qu'il s'agit là de l'« un de ses films les plus ambitieux sur le plan des thèmes abordés, et les plus complexes sur le terrain de la structure narrative (...) servi par une écriture virtuose ». Benayoun, outre qu'il souligne la primauté du langage dans ce film, pointe aussi en une phrase dithyrambique sa qualité littéraire :

En vérité seule l'excellence évidente, et presque exaspérante, en fin de compte, fait que l'on n'hésite jamais à écrire avec délice sur le nouveau Woody Allen, la joie d'écrire pour ainsi dire commandée par l'écrivain le plus obstinément renouvelé du septième art (Benayoun, 2008 : 118).

³⁷⁰ Michel Chion, *Un art sonore, le cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, 2003, p. 242.

Cette primauté de l'écrivain chez Allen nous conforte dans l'appréhension de l'importance capitale de la traduction dialogique dans ses versions étrangères. Car, en tant que clé, parmi d'autres paramètres, de son succès, elle implique nécessairement une écriture distinctive dont il faudra rendre toutes les nuances lors du transfert linguistique, pour atteindre une équivalence d'effet de la VO à la VD.

4.4.7. *Husbands and Wives*

Ce film serait, selon Benayoun, l'objet d'un malentendu chez ses confrères américains ; il dénonce en effet, à sa sortie, « la surprenante fréquence, sous la plume des critiques américains, d'adjectifs qui veulent faire passer le film pour une comédie désopilante³⁷¹ ». Loin de cette catégorisation hasardeuse, Frodon (2000 : 167-168) considère qu'il est à classer dans la même veine que ses « films caractéristiques des années 1980, et qu'on a dit "européens" par impossibilité de les classer plus clairement selon les catégories en vigueur dans les rayons du supermarché hollywoodien ». Ces films dits « européens » sont ceux qui portent la marque de l'influence de réalisateurs tels que Bergman ou Fellini, ces cinéastes d'Art et d'Essai dont Allen se revendique ouvertement. Pour Guerand (1995 : 201),

Cette étude de mœurs s'impose d'emblée comme l'une des œuvres majeures du Woody Allen de la maturité. (...) Sur le plan du style, Woody Allen rompt avec sa rigueur coutumière et adopte une grammaire beaucoup plus souple, le film étant articulé en plans-séquences tournés caméra sur l'épaule.

La périodisation, thème récurrent de la critique, demeure ici encore un motif dominant, imposant la vision de la série des films d'Allen comme une œuvre globale³⁷². *Husbands and Wives* vaudra à nouveau à son auteur une nomination pour l'Oscar du meilleur scénario et pour le César du meilleur film étranger.

³⁷¹ Robert Benayoun, « Manhattan Melodrama », [1992], (Valens, 2008 : 66).

³⁷² Benayoun (*ibid.* : 66) la relativise toutefois : « Sans doute ne faut-il pas exagérer la mutation stylistique ici manifestée par un réalisateur caméléonien (...). »

4.4.8. *Deconstructing Harry*

Comme le précédent, ce film est encore l'occasion d'une nomination aux Oscars pour Allen, dans la catégorie meilleur scénario, mais il restera un succès d'estime³⁷³. Les critiques soulignent la recherche formelle opérée par Allen : « Le montage du film est proprement sidérant, à déconseiller absolument dans toute école de cinéma (...). Car la forme du film et la lettre du scénario semblent toutes deux travailler à la perte du personnage³⁷⁴ ».

Eithne O'Neill analyse le caractère expérimental de cette rupture formelle comme « l'autodafé d'Allen. Comédie baroque et diabolique. (...) IFF : trois axes – intrigue, flash-backs et fictions – structurent l'entreprise³⁷⁵ ». Cette forme sert un fond verbal dont la virtuosité est à nouveau célébrée : « C'est aussi cette accumulation de paroles et de récits, cet inextricable entrecroisement de discours et d'expériences qui confèrent à ce scénario une richesse inégalée » (de Baecque, 1998 : 6). Une telle richesse exige une forte implication du public à la réception du film, confirmant, selon la critique, une visée cinéphile s'il en est :

Deconstructing Harry, malgré une fluidité et une cohérence surprenantes, nécessite un important travail intellectuel de spectature (comme on dit : de lecture), ne serait-ce que pour reconstruire l'histoire (il serait plus juste de dire *les* histoires) (Pouliot, 2002 : 54).

En effet, la narration fait s'enchaîner récit et métarécits, et implique un récepteur particulièrement avisé. Si le « travail » du spectateur se révèle si nécessaire pour appréhender le film, l'adaptateur devra donc veiller, plus encore qu'à l'accoutumée, à lui faciliter la réception du film en VD.

4.4.9. *Hollywood Ending*

Avec ce dernier film du corpus, Woody Allen assure, pour la première fois, l'ouverture du festival de Cannes, en 2002, après une absence de presque quinze ans sur les célèbres marches³⁷⁶. Présence fort à propos, puisque, selon Lalanne, *Hollywood*

³⁷³ Cf. Baxter (1999 : 436) : « *Deconstructing Harry* received respectful but wary reviews. »

³⁷⁴ Antoine de Baecque, « Introducing Harry », Woody Allen, *Deconstructing Harry*, Paris, Cahiers du cinéma, 1998, p. 7.

³⁷⁵ Eithne O'Neill, « Don Quichotte contre la page blanche », [1998], (Valens, 2008 : 122).

³⁷⁶ Évènement assez exceptionnel puisqu'il faudra attendre 2011 pour que la cérémonie d'ouverture accueille à nouveau un film d'Allen, *Midnight in Paris*.

Ending « donne aussi l'occasion à l'auteur de film de livrer le dernier état de ses réflexions sur le cinéma ». Mais le critique y voit aussi la preuve que le cinéaste est « le tenant le plus acharné de la comédie américaine classique, matière qu'il manie en orfèvre³⁷⁷ ». Effectivement, Allen brode ici une variante de la comédie de remariage³⁷⁸ des grandes années des studios hollywoodiens, en un pastiche-hommage.

Collet célèbre ce choix délibéré : « Non seulement il tourne le dos au cinéma contemporain, mais il en est à des années-lumière. Simplicité du trait, pureté des intrigues, au service d'une émotion toujours jaillissante et neuve. Retour aux sources³⁷⁹. » Ce cinéma référentiel est d'autant plus apprécié des critiques qu'il fait appel à leur univers de prédilection, et qu'il contribue, une fois encore, à la désignation prospective d'un public de cinéphiles³⁸⁰. Colombani (2007 : 12-13) souligne d'ailleurs cette constante dans son œuvre :

Les films de Woody Allen témoignent d'une prodigieuse mémoire cinéphile. (...) Mais la citation directe est loin d'être le seul mode d'expression de la cinéphilie de Woody Allen. Au-delà d'innombrables clins d'œil (...) Allen est un virtuose de l'hommage dissimulé dans l'intrigue.

L'art de la citation présuppose par essence un spectateur averti, qui reconnaîtra comme tel ce surgissement intertextuel, pour que la réception du film atteigne son objectif conniventiel. La mémoire cinéphile du public est donc sollicitée, et l'adaptateur doit en conséquence intégrer cette contrainte supplémentaire dans ses choix traductifs, avec les implications méthodologiques qui s'ensuivent.

Ainsi, la pratique de la traduction offre une bonne pierre de touche pour reconnaître la présence de renvoi intertextuel dans un texte : il existe quand le traducteur se sent obligé de rendre perceptible, dans sa propre langue, la source du texte original (Eco, 2006 : 255).

Les différents témoignages sur les films du corpus amènent à constater combien la critique française a permis d'élaborer une image publique d'Allen, une *persona*

³⁷⁷ Jean-Marc Lalanne, « Préface », Woody Allen, *Hollywood Ending*, Paris, Cahiers du cinéma, 2002, p. 7-8.

³⁷⁸ Les archétypes du genre sont des films comme *Adam's Rib* (*Madame porte la culotte*), 1949, dir. Georges Cukor, perf. Spencer Tracy, Katherine Hepburn, ou *It Happened One Night* (*New York-Miami*), 1934, dir. Frank Capra, perf. Clark Gable, Claudette Colbert.

³⁷⁹ Jean Collet, « *Hollywood Ending*, de Woody Allen », *Études*, n°7/8, 2002, p. 105.

³⁸⁰ « Un critique ne peut avoir d'"influence" sur ses lecteurs que pour autant qu'ils lui accordent ce pouvoir parce qu'ils sont structurellement accordés à lui dans leur vision du monde social, leurs goûts et leurs habitus » (Bourdieu, 1998 : 276).

auctoriale qui dépasse celle incarnée au premier degré par Allen acteur. Veillon (1988 : 17) pointe une apparente contradiction dans cette validation statutaire *a posteriori* :

Et ce n'est pas un mince paradoxe que de voir la notion d'auteur, forgée par la critique française dans la réception de cinéastes qui en étaient fort éloignés, devenir adéquate après coup pour situer une œuvre issue, non de l'Amérique universellement hollywoodienne, mais de sa province new-yorkaise.

Cette place paradoxale qu'occupe Allen aujourd'hui dans le monde du cinéma international, où il s'avère à la fois classique et novateur, universel et provincial, américain et européen, indépendant et prolifique, ainsi que son autorité auctoriale désormais affirmée, lui ont donné les moyens de totalement contrôler ses réalisations tout en l'installant de fait dans le patrimoine cinématographique. Ces paramètres marquent les modalités de réception de sa filmographie, on l'a vu, à la fois en diachronie et en synchronie. Que ce soit sur les plans commercial ou critique, un clivage très net s'est accentué au cours du temps de part et d'autre de l'Atlantique quant à la perception de son image d'auteur. La traduction des titres des films du corpus en est l'illustration, marquant des choix de transfert linguistique où l'empreinte allenienne s'affirme comme incontournable en France une fois passé le gué des premiers films burlesques.

Cette première partie nous a permis de comprendre en quoi Allen relevait du premier terme du paradoxe qui fonde cette thèse : le cinéma d'auteur, l'« auteurité » dont les bases théoriques ont été rappelées, à la suite de celles du concept d'auctorialité. Allen est en effet un auteur au sens littéraire, à la fois auteur pragmatique et auteur modèle puisqu'il a institué par le biais de sa cinématographie un spectateur modèle capable de dépasser la « mort de l'auteur », concept dont on a rappelé la genèse avec l'avènement des théories de la réception. Auteur au sens littéraire, puisqu'au sein de la multimodalité filmique, il privilégie le matériau scénaristique et la fonction narrative du medium cinématographique, en une démarche célébrée par le public, la critique et la profession depuis plus de quarante ans. Auteur de film, ensuite, à la fois auteur complet de par sa polyvalence et le contrôle qu'il exerce sur ses productions, mais auteur aussi au sens initié par la Nouvelle Vague, puisqu'il fait entendre une voix unique, identifiable en tant que telle, de par sa maîtrise des codes cinématographiques, qu'il se permet de subvertir pour marquer de son sceau personnel ses opus successifs.

Sa voix s'affirme dans les neuf films qui composent le corpus de notre étude. Leur présentation, par ordre chronologique, a permis de les catégoriser par genres, et d'en étudier la réception publique, fortement différenciée géographiquement, aux États-Unis où Allen est reçu comme un cinéaste de niche s'adressant à une minorité intellectuelle circonscrite à la côte Est et aux grandes villes californiennes, et en France où ses films sont attendus et célébrés comme des rendez-vous annuels incontournables par un public fidèle et une corporation de critiques professionnels jamais indifférents. Ces données se traduisent bien évidemment en termes commerciaux, et la disparité rappelée ci-dessus a rendu le cinéaste dépendant financièrement de ses recettes à l'étranger, principalement en Europe et en France, comme le confirment les résultats comparés du *box office* étudiés sur la durée.

Ce dernier paramètre implique une attention spécifique accordée à la traduction de ses titres, premiers contacts avec le public potentiel, qui repose sur des procédés favorisant majoritairement reports et calques, afin de demeurer au plus près de l'original, et de faciliter l'accès du spectateur francophone au « Woody Allen authentique », ou présenté comme tel. Néanmoins, ces premières unités textuelles ne représentent qu'une approche préliminaire de l'œuvre allenienne.

Car l'auctorialité s'affirme aussi par le biais d'un usage caractéristique de l'ensemble du texte de cinéma : au-delà des paramètres visuels du tissu filmique, le dialogue affiche toute son importance dans le rapport au verbe spécifique à Woody Allen ; il s'agit bien sûr, dans ses films comme pour tout dialogue dramatique, d'un dialogue non pas spontané, mais mimétique et à visée dramatique³⁸¹, dont les particularités sont abordées dans la partie qui suit. Mais Allen, par ce biais, a également fait montre d'une approche proprement littéraire du matériau scénaristique, et de sa mise en images, approche qui va en conditionner les modalités traductives, que ce soit pour ses éditions papier ou en traduction audiovisuelle. C'est ainsi que nous nous trouvons renvoyés au second terme du paradoxe : le doublage et son rapport à l'auteur, objet de la deuxième partie de cette thèse.

³⁸¹ « C'est là un aspect essentiel du dialogue fictionnel. Quelle que soit la richesse des informations apportées par le texte sur ses composantes non verbales et vocales, elles ne peuvent, la plupart du temps, qu'être présentées avant ou après le dialogue. Ce qui s'exprime donc de façon simultanée dans l'interaction, se retrouve décalé dans le dialogue fictionnel. », Véronique Traverso, *L'analyse des conversations*, [1999], Paris, Armand Colin, 2007, p. 108.

PARTIE II. TEXTE ET CINÉMA : UN ENJEU TRADUCTIONNEL

*Traduire est un acte d'amoureuse collaboration.
Le traducteur et son auteur doivent interpréter sans cesse
la fable de l'Aveugle et du Paralytique :
je marcherai pour vous, vous y verrez pour moi¹.*

Maurice-Edgar Coindreau

L'affirmation de Coindreau rapportée en exergue ne s'applique pas directement à la TAV et pourtant elle a toute sa place dans cette étude, de par sa prise en compte de la traduction comme expérience quasi synesthétique. Car, par essence, le texte au cinéma est plurisémiotique, et plus encore depuis l'invention du parlant : « Le texte, c'est le film, images + sons + paroles » (Vanoye, 2005 : 179). En effet, le film n'est pas seulement narration, mais aussi (et surtout et avant tout) monstration². On pourrait dès lors nous reprocher l'apparente contradiction de l'analyse présentée ici, basée sur des théories textuelles qui s'attachent en premier lieu au texte verbal et écrit³.

Outre qu'elles ont contribué à donner toute sa place au destinataire du texte, en une fonction de réception transposable du lecteur au spectateur qui intéresse tout particulièrement le chercheur dans une approche traductologique, elles peuvent apporter dans le cas d'Allen un éclairage pertinent. Car la combinatoire des différents codes mis en jeu dans la matière filmique est variable, en particulier selon les réalisateurs⁴,

¹ Maurice-Edgar Coindreau, *Mémoires d'un traducteur*, [1974], Paris, Gallimard, 1992, p. 137.

² « (...) au cinéma je ne puis raconter sans montrer. [La monstration] C'est donc l'acte fondateur sans qui la narration filmique n'aurait pas d'existence » (Gardies & Bessalel, 1998 : 142).

³ Mais pas uniquement : Eco a largement étendu ses recherches à d'autres modes d'expression culturelle, peinture, sculpture, musique, cinéma ou télévision, notamment dans *L'œuvre ouverte*, opus cité.

⁴ « Si le cinéma classique hollywoodien — et français —, après les tâtonnements des débuts du parlant, s'est édifié sur la base d'une intégration harmonieuse des composantes visuelles, sonores et verbales du film, on n'en observe pas moins l'existence de films au tissu verbal serré » (Vanoye, 2005 : 179).

aboutissant de la sorte à un « langage cinématographique⁵ » dans lequel de nombreux paramètres peuvent intervenir :

Dans la manifestation filmique, ce qui compte, ce sont bien sûr les images, mais aussi le rythme ou la rapidité du mouvement, la parole, le bruit, et d'autres types de son, souvent des inscriptions (les dialogues d'un film muet, les sous-titres ou les éléments graphiques montrés par la prise, si la scène se déroule dans un endroit où on voit des panneaux publicitaires ou dans une librairie), sans parler de la grammaire du cadrage et de la syntaxe du montage (Eco, 2006 : 62).

Sans faire abstraction de ses autres composantes sémiotiques, force est de constater que l'œuvre de Woody Allen est éminemment marquée par le verbe. Ses films cumulent en effet les deux modes majeurs d'utilisation de la parole cinématographique : la parole-théâtre et la parole-texte. Le premier mode correspond au dialogue comme ressort dramatique, parole attribuée à des personnages au sein de la diégèse ; le second a une visée de commentaire et une fonction de narration⁶. Ce dernier mode est particulièrement prisé par Allen⁷, qui joue souvent sur l'effet de redondance ou tout au contraire de contradiction de celui-ci avec l'image montrée.

Jacqueline Cohen, son adaptatrice actuelle, souligne d'ailleurs combien son propre travail de doublage est conditionné par le caractère bavard des films alleniens : « La difficulté, c'est que c'est tellement long, il faut des heures et des heures pour traduire. Ses films ne sont pas longs, mais sont parlés, parlés, parlés⁸. » Elle cite ainsi l'une de ses réalisations⁹ où apparaissent cent quarante personnages, et dont la moitié des scènes compte pas moins de dix-sept protagonistes chacune (ATLAS, 1999 : 134). Un autre film du corpus, *Radio*, comptait pour sa part deux cent vingt personnages avant montage, nombre ramené à cent cinquante dans sa version finale (Baxter, 1999 : 344). L'adaptation de ces productions s'avère de ce fait particulièrement délicate et la réputation de réalisateur de films intimistes d'Allen est ainsi à relativiser.

L'impact d'une telle verbosité a pu être quantifié plus précisément grâce au sous-titrage : « "Action movies average about 700 subtitles — Woody's, between 1,500 to 2,000," says Claude Dupuy, the director of subtitling at LVT Laser Subtitling, which

⁵ Sur cette notion, voir Gardies & Bessalel (1998 : 204).

⁶ Michel Chion, *L'audio-vision*, [1990], Paris, Armand Colin, 2005, p. 144-145.

⁷ « (...) les narrateurs filmiques se manifestent dans des énoncés linguistiques (texte oral ou inter-titre). » (Vanoye, 1989 : 18).

⁸ Entretien personnel, 15 février 2011.

⁹ Les recherches effectuées indiquent qu'il s'agirait de *Harry*.

handles more than 600 films per year¹⁰. » Si l'on élargit le décompte à d'autres genres que celui des films d'action, le nombre habituel de sous-titres pour un film en salles est généralement évalué à neuf cents (Díaz Cintas, 2008 : *online*), alors que pour *Annie*, par exemple, Dutter a dû composer 1 712 sous-titres (Schmitt, 1986 : 17). Il est donc évident que, quel que soit le terme de comparaison retenu, les dialogues alleniens se révèlent nettement plus conséquents, alors même que la majorité de ses réalisations se conforment au format standard de 90 à 100 minutes¹¹. Vassé (2003 : 69) remarque ainsi : « Dans *Annie Hall*, outre le problème de traduction des jeux de mots, les sous-titres sont incapables de suivre le débit des bavards new-yorkais. » Le cinéma d'Allen se caractérise donc par un volume textuel verbal très inhabituel, critère qui aura des incidences non négligeables sur le doublage. Mais cette inflation verbale est également imputable à son usage très personnel du dialogue, qui transgresse les principes conversationnels implicites à la base de tout échange vocal interpersonnel.

Ces différents principes sont donc rappelés ci-après, à la fois dans leur application à la conversation courante et aux échanges à visée dramatique. Ces textes dramatiques sont accessibles par le biais de divers supports, dont l'édition papier, et les volumes d'Allen édités en France font ainsi l'objet d'une section spécifique dans le chapitre qui suit. L'autre accès à ces dialogues en français est bien sûr assuré par les films eux-mêmes, grâce au doublage, ce qui conduit à une présentation synthétique du processus et de ses acteurs ; suit enfin le recensement des principaux marqueurs dialogiques alleniens, afin de comprendre en quoi ceux-ci subvertissent les règles pragmatiques de l'interlocution et viennent peser sur la réception finale des films et l'image auctoriale induite de la sorte.

¹⁰ Grant Rosenberg, « Rethinking the Art of Subtitles », *Time*, May, 15, 2007.

¹¹ Díaz Cintas fournit un décompte précis sur *Manhattan Murder Mystery*, film de 103 minutes réalisé par Allen en 1993 : « On average, a film has some 900 to 1,000 subtitles, whereas the film under scrutiny consists of 1,944. », Jorge Díaz Cintas, « The dubbing and subtitling into Spanish of Woody Allen's *Manhattan Murder Mystery* », *Linguistica Antverpiensia*, XXXII, 1998, p. 69.

Chapitre 5. Le dialogue cinématographique

L'étude de la traduction audiovisuelle implique une approche pluridisciplinaire, à la croisée des études filmiques et traductologiques, du fait des paramètres à prendre en considération. Parmi ceux-ci la nature même du dialogue¹² de film pose question. Car le dialogue au cinéma est conçu pour imiter la conversation naturelle, par nature fortement contextuelle, mais il revêt certaines caractéristiques, constantes qui l'en différencient nettement, car la mimesis n'est pas la copie conforme de l'usage de la parole privée. Les raisons d'efficacité dramatique priment en effet, dont on peut fournir un exemple parmi d'autres : « C'est très souvent le texte (intertitre dans les films muets, dialogue ou commentaire "off" dans les films parlants) qui permet l'ancrage temporel des plans ou des séquences les uns par rapport aux autres » (Vanoye, 1989 : 40). Au-delà des principes de tout échange de conversation, étudiés dans la première sous-section, le dialogue résulte en effet d'une fabrication très antérieure à son énonciation, qui met en jeu des choix auctoriels esthétiques et dramatiques.

Et cette énonciation même prend place dans un cadre de référence qui, s'il imite la parole intime, est en fait destiné à une diffusion publique : « Audio-visual genres, in a broader sense, are characterised by different discourse patterns and function in different ways. In film and television series a "performance" takes place¹³. » Chez Allen, la parole est d'autant plus importante qu'elle est en règle générale le principal ressort dramatique : l'intrigue y évolue en fonction des révélations, impairs, lapsus ou déclarations d'intention exprimés au fil des conversations des uns et des autres. Ce caractère fortement théâtral lui a d'ailleurs souvent été reproché. La double énonciation conditionne dès lors fortement les choix traductifs, comme on le verra dans la deuxième section, tout autant que le caractère préfabriqué de l'oralité étudié en troisième point, qui conduit à l'élaboration du document-support de référence qui sera remis au traducteur de doublage.

¹² On entend ici dialogue dans son acception large : « des conversations, des échanges verbaux, ce que l'on appelle généralement " dialogue" (...). Monologues, logorrhées, dialogues de sourds ou de menteurs, commentaires off, paroles chantées, adresses à la caméra, voilà autant d'exemples des formes diverses que revêt le dialogue cinématographique » (Vassé, 2003 : 2).

¹³ Zoë Pettit, « The Audiovisual Text: Subtitling and Dubbing Different Genres », *Meta*, XLIX, 2004, 1, p. 26.

5.1. Principes conversationnels

Au cinéma, les principes conversationnels ont été radicalement bouleversés par l'avènement de la Nouvelle Vague, marquée par un renouveau du matériau dialogique : « Les traits marquants sont alors la très grande liberté du dialogue, l'invasion des détails appartenant à la quotidienneté matérielle. (...) Il se caractérise également par les fautes de français, les tournures argotiques et les aphorismes gratuits¹⁴. » Si les traits ciblés dans la citation ci-dessus concernent en fait Jean-Luc Godard, ils pourraient sans peine s'appliquer à Woody Allen. Afin d'apprécier comment le cinéaste construit le dialogue en s'affranchissant des conventions habituelles de coopération conversationnelle¹⁵, et les contraintes qui vont s'ensuivre pour l'adaptateur, il est nécessaire de présenter maintenant ces principes fondateurs.

5.1.1. Tours de parole

Le cadre théorique de l'analyse des conversations ne saurait suffire à rendre compte de l'aspect dramaturgique du dialogue de film fictionnel¹⁶, mais il permet de distinguer des règles organisationnelles que celui-ci tend à imiter, à commencer par celle de la structuration des tours de parole ; elle permet à chaque interlocuteur d'interagir avec les autres participants à l'échange, en partageant la parole selon des principes d'alternance pour permettre la co-construction du sens (Traverso, 2007 : 30-31). Cette organisation séquentielle, reproduite dans le dialogue à visée dramatique, est relativement normalisée et se traduit matériellement dans l'écriture de scénario par l'ouverture d'un nouvel alinea et le rappel du nom du personnage avant chaque séquence verbale.

Lorsque l'on abandonne l'écrit pour l'audiovisuel, le découpage en plans est généralement considéré par les théoriciens du cinéma comme un véritable système de

¹⁴ Michel Marie, « Les transformations du jeu de l'acteur, du cinéma de la qualité française aux premières années de la Nouvelle Vague (1958-1960) », *La Licorne*, n°37, mai 1996, p. 4.

¹⁵ Définie par John Grice en 1967, elle pose quatre principes de coopération : maximes de « la quantité (n'en dites ni trop ni trop peu) ; la qualité (ne dites pas ce que vous croyez être faux) ; la relation (soyez pertinent) ; la modalité (soyez clair) » (Traverso, 2007 : 12).

¹⁶ « Certes la narrativité artificielle respecte peu les conditions pragmatiques auxquelles est soumise la narrativité naturelle (l'auteur par exemple ne s'engage pas à dire la vérité ni à prouver ses assertions) » (Eco, 2004 : 87).

punctuation de la narration filmique¹⁷. À l'écran, ce sont donc l'image¹⁸ et/ou la reconnaissance vocale, en cas de non-visibilité de la source énonciative — cas fréquent chez Allen, très réticent quant à l'utilisation du champ-contrechamp¹⁹ et également adepte du dialogue hors-champ, notamment en début ou fin de plan-séquence, et de la voix *off* —, qui permettent au spectateur de délimiter puis de réattribuer à chaque protagoniste son tour de parole. Or, chez Allen, ce principe de démarcation est volontiers subverti, faisant fi des rites sociaux qui organisent en général les règles du discours : on peut ainsi citer les nombreuses scènes de famille dans *Annie*, *Crimes*, *Hannah* ou *Radio*, les vives disputes dans *Harry* et *Husbands* ou les multiples scènes de tournage du film dans le film de *Hollywood* où les protagonistes s'interrompent, empiètent sur les réparties de leurs interlocuteurs ou parlent quasiment chacun pour soi. C'est d'ailleurs l'un des traits qui en fait un auteur réputé difficile à doubler parmi les professionnels de la TAV, et ce dès la phase de repérage, comme le confirme Juliette Vigouroux, pourtant adaptatrice de films de Tim Burton, Clint Eastwood ou de la série des Simpson qui ne sont en rien aisés à traduire : « Je plains la personne qui s'occupe des Woody Allen : dix personnes qui se balancent des vanes toutes en même temps autour d'une table, c'est horrible²⁰ ! »

Cette apparente incohérence répond pourtant à un but pragmatique bien spécifique : « Quand [les personnages] parlent en même temps, c'est que l'auteur veut mettre l'accent sur la cessation de la communication, sur l'antagonisme irrémédiable de leur discours²¹. » Ces difficultés relationnelles sont un thème récurrent chez Allen, que ce soit à l'intérieur du couple, dans les relations familiales, professionnelles ou lors de la confrontation d'un sous-groupe socio-ethnique à un autre. Ce choix dialogique entraîne des contraintes pour le doubleur, qui peut difficilement réenregistrer tous les personnages si leurs répliques se chevauchent. Le cinéaste annote alors la retranscription finale du scénario pour indiquer lui-même quels personnages doivent

¹⁷ Cf. Vanoye (1989 : 75).

¹⁸ La communication orale passe en effet par d'autres signes, paraverbaux, notamment gestuels, qui viennent renforcer le message linguistique purement verbal.

¹⁹ Dispositif de découpage et de montage qui permet d'articuler les images pour montrer alternativement les différents interlocuteurs lors d'une discussion filmée.

²⁰ Dorothee Duchemin, « Oh, punaise ! », *CitaZine*, 7 novembre 2010, consulté le 25/02/2011 sur <http://www.citazine.fr/article/oh-punaise>

²¹ Gérard Cordesse, Gérard Lebas & Yves le Pellec, *Langages littéraires, textes d'anglais*, [1988], Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1991, p. 131.

être traduits ou non par l'adaptateur dans ce type de scènes chorales²². Lorsque ce n'est pas le cas, la décision est alors prise de concert avec le doubleur : Cohen rapporte qu'elle traduit toutes les prises de parole, puis vérifie ensuite avec le directeur artistique choisi par la société de doublage, elle-même récitant les textes et lui visionnant l'image sur machine, ce qui leur permet ensuite de décider conjointement des répliques prioritaires en cas de chevauchement.

5.1.2. Cohérence thématique

L'une des particularités de l'oral par rapport à l'écrit est la quasi simultanéité de son élaboration et sa production. Toute conversation s'articule autour d'un thème sur lequel les protagonistes vont implicitement ou explicitement s'accorder, selon des procédures de ratification et d'élaboration qui organisent, dans un souci de pertinence, une continuité thématique (Traverso, 2007 : 38-42) et qui sont en général marquées par des charnières de discours typiques du discours oral, étudiées par ailleurs dans la section 2 du chapitre 11.

Chez Allen, cette continuité peut se trouver perturbée, du fait du non-respect des tours de parole constaté plus avant, mais aussi à l'intérieur d'un même tour de parole, de par l'irruption d'un humour bien particulier²³ : basé sur le *nonsense*, qui, « *même s'il ne participe en aucun cas d'un défaut de signification* » (Benayoun, 1984 : 16, souligné par l'auteur), va rompre le contrat implicite entre locuteur, interlocuteur et spectateur, il se révèle en effet particulièrement désorganisateur :

Il prend un soin extrême à revêtir certaines apparences du bon sens, car, dès l'abord, son efficacité peut en dépendre. Dans la pratique, tout se solde par *l'absence finale d'un certain sens*, attendu par le lecteur, et dont on a suggéré l'approche imminente ; l'offre subversive, puis le retrait de ce sens, constituant le piège primordial du genre (*ibid.*).

Le procédé s'appuie sur le fait que la discontinuité thématique ainsi induite ne s'accompagne pas des procédures conversationnelles couramment admises autour de la clôture du thème et la proposition d'un nouveau thème, voire même de leur rupture, habituellement liée au contexte situationnel (Traverso, 2007 : 39-40). L'interaction entre les personnages alleniens ne peut dès lors plus fonctionner selon les paramètres de co-construction du sens observés dans les comportements langagiers traditionnels. Elle

²² Jacqueline Cohen, entretien personnel, 15 février 2011.

²³ Ce paramètre est détaillé au chapitre 11.

s'oppose en effet à l'une des règles conversationnelles reconnues par Grice : la « maxime de la manière²⁴ ». Cette autre forme de rupture de la communication, va, en dernier lieu, affecter sa réception par le public de l'autre côté de l'écran.

Il en est de même dans les nombreuses formes d'ironie à l'œuvre chez Allen, car « l'ironie ne veut pas être *crue*, elle veut être *comprise*²⁵ » : destinataire ultime de cette double énonciation, le spectateur originel lui-même devra en décoder la duplicité pour reconstruire la signification de l'échange²⁶ ; l'on comprend alors l'importance de la fonction de médiation assumée par l'adaptateur en VD dans cette réception au second degré pour aboutir au nécessaire décodage/réencodage de ces jeux dialectiques.

5.2. Double énonciation

Le phénomène de double énonciation, notion évoquée ci-dessus et issue du théâtre empruntée à Ubersfeld²⁷, est intimement lié à la performance publique, que ce soit dans ses phases de production ou de réception : dans la première, « chaque énoncé a deux émetteurs, le scripteur et le locuteur-personnage » (Cordesse *et al.*, 1991 : 125). Et, dans la seconde, au-delà du premier interlocuteur présent à l'écran, cette parole s'adresse à un deuxième public, absent lors de l'énonciation initiale, mais à qui est destiné le message émis lors d'une réception décalée dans l'espace (c'est le cas au théâtre, où le public est, par convention, séparé des acteurs par un « quatrième mur²⁸ ») et souvent dans le temps, comme au cinéma ou à la télévision²⁹, voire aujourd'hui par d'autres biais de diffusion tels les supports informatisés.

Cet espace correspond à ce que Genette (1982 : 342) appelle « le cadre extra-diégétique (celui de la salle) » par rapport au « cadre spatio-temporel diégétique (celui

²⁴ Ainsi définie : « évite les expressions obscures, évite l'ambiguïté, sois bref (évite toute prolixité inutile), sois conséquent » (Eco, 2004 : 82), appelée « maxime de la relation » par Traverso (2007 : 12).

²⁵ Vladimir Jankélévitch, *L'ironie*, Paris, Flammarion, 1964, p. 60, souligné par l'auteur.

²⁶ « (...) l'interprète parcourant à l'envers ou à reculons le chemin qu'à l'aller avait parcouru l'ironiste », (*ibid.* : 62).

²⁷ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre III*, Paris, Belin, 1996, p. 21. La notion est également citée par Schaeffer, qui l'explique ainsi in Ducrot & Schaeffer (1995 : 747) : « Le discours théâtral est toujours à la fois discours de personnage destiné à un autre personnage *et* discours d'auteur (œuvre) destiné au spectateur. », souligné par l'auteur.

²⁸ « On appelle ainsi le mur imaginaire qui sépare les acteurs des spectateurs — là où est installée la rampe » (Brighelli, 2002 : 40).

²⁹ « Il faut partir d'une fausse banalité : même inscrite dans la diégèse, même visible à l'écran grâce au visage qui la porte vers celui d'un autre personnage, la voix *sort du film* et s'adresse directement au spectateur. », Dominique Sipièrre, « La voix au cinéma : divorces et retrouvailles », *Tropismes*, n°17, 2011, p. 167, souligné par l'auteur.

du film) », et que d'autres auteurs dénomment respectivement macrocontexte et microcontexte³⁰. La co-énonciation est directement affectée par ce processus :

Un énoncé est produit par un énonciateur. L'énoncé produit s'adresse à un co-énonciateur. On parle de co-énonciateur car il y a coopération entre les deux parties : l'une émet, l'autre reçoit, mais le message dépend en grande partie de celui à qui il est destiné (de ce qu'il est, des relations qu'il entretient avec l'énonciateur)³¹.

La notion de destinataire est donc capitale dans cette optique basée sur les théories de la linguistique énonciative³², car le co-énonciateur y est double. Dans cette perspective de double adresse, il est le personnage interlocuteur à l'écran, (éventuellement le personnage lui-même dans le cas du monologue réflexif ou de l'aparté), et « cette médiation par le dialogue implique de la part de l'auteur un investissement plus direct dans ses différents personnages » (Cordesse *et al.*, 1991 : 125), et, dans le même temps, le spectateur-récepteur hors écran³³. Chez Allen, ce principe de double énonciation est particulièrement efficace sur le plan comique, notamment par le biais des jeux de mots, dont la traduction est étudiée au chapitre 11. En TAV, le destinataire ultime n'est donc plus celui que l'auteur avait pu cibler au départ, et c'est au traducteur que revient la tâche d'adapter le discours originel à ce co-énonciateur nouveau dans une situation d'énonciation différente.

Un chercheur en analyse filmique tel que Vanoye explique ce statut actanciel du dialogue en termes de surdétermination³⁴ :

La conversation filmique est doublement surdéterminée. Dans les films de fiction, elle s'inscrit dans une *histoire* qu'elle contribue à faire avancer, dans une chaîne d'évènements (...). C'est alors qu'intervient la seconde surdétermination qui tient au niveau « vertical » de communication, entre film et spectateurs. Tandis qu'une conversation *entre* des gens se tient à l'écran, une histoire est racontée *à* (ou bien un discours est tenu *à*) des spectateurs potentiels (Vanoye, 2005 : 198, souligné par l'auteur).

³⁰ Olli Philippe Lautenbacher, « Film et traduction : le sous-titrage a-t-il un sens ? Pour une définition de l'unité de sens en tradaptation », Actes du colloque *Représentations du sens linguistique IV*, Helsinki, May 28-30 2008, 2009, p. 66.

³¹ Claude Demanueli & Claire Marre, *Réussir l'analyse grammaticale et la version*, Paris, Ellipses, 1998, p. 143.

³² « qui tient compte de l'énonciateur, de la situation d'énonciation, du co-énonciateur – lecteur ou personnage » (*ibid.* : 6).

³³ « La voix s'adresse ainsi tantôt à un second personnage qu'elle interpelle, tantôt à un troisième personnage à qui ce "dialogue" s'adresse indirectement et, bien sûr, toujours au spectateur lui-même par personnages interposés » (Sipièrre, 2011 : 166).

³⁴ « Un texte est surdéterminé quand il présente une surabondance, une saturation de caractérisèmes de généricité ou de littéarité » (Molinié, 2004 : 192).

Alors que Vanoye affirme explicitement l'intentionnalité de ce second niveau d'interlocution, cette fonction est développée un peu différemment dans l'approche pragmatique de Babel, qui voit la place du spectateur comme celle d'un « *overhearer* » (terme sans équivalent direct en français), témoin qui assisterait fortuitement à une conversation dont il n'est pas partie prenante³⁵. Il y aurait dès lors une similaire co-construction du sens impliquant un terrain commun (*common ground*) entre les parties. Et ce schéma influence la construction même des dialogues.

En effet, « dans la communication non-littéraire, c'est le contexte référentiel qui fournit les informations supplémentaires nécessaires au déchiffrement de la communication » (Cordes et al., 1991 : 21). Au cinéma, le contexte référentiel est à la fois interne et externe au film, puisque le travail de compréhension du spectateur va s'appuyer sur ses connaissances propres, basées sur ses expériences à la fois individuelles et collectives³⁶. C'est l'une des raisons majeures pour laquelle le doublage est si souvent tourné vers la langue-cible. Les exemples de traduction du lexique onomastique ou ceux concernant les emprunts présentés plus avant dans cette thèse en apportent une illustration flagrante.

Une remarque de Cohen illustre d'ailleurs bien cette domination de la visée ciblée en TAV : « Pour traduire, dans tous les domaines, il faut savoir parler, écrire en français. Quand vous êtes traducteur, vous savez écrire le français. Il y a une difficulté supplémentaire qui est que votre texte va être joué » (ATLAS, 1999 : 143). La double énonciation implique en conséquence, indirectement, un certain profil de traducteurs audiovisuels, qu'elle cautionne explicitement, et que définit ainsi Sarthou :

Bon nombre d'auteurs de doublages ne sont pas issus d'une formation linguistique. Celui qui ne pratiquerait aucune langue étrangère aurait sans doute du mal à trouver des débouchés, mais on nous demande avant tout de participer à des œuvres qui seront reçues comme francophones par la majorité du public³⁷.

En effet, on l'a vu au chapitre 1, l'adaptateur est considéré comme dialoguiste, auteur à part entière. À lui donc de reconstruire les conditions d'une double énonciation

³⁵ Claudia Babel, « Film audiences as overhearers », *Journal of Pragmatics*, vol. 40, n°1, 2008, p. 55-71.

³⁶ C'est ce système qu'Eco (2004 : 96), dans son approche sémiotique de la narrativité, baptise « *compétence encyclopédique* » du destinataire.

³⁷ Jean-Louis Sarthou in ATLAS, *Actes des 15^{èmes} assises de la traduction littéraire*, Arles, Actes Sud, 1999, p. 170.

efficace, dont la fonction communicative sera assurée en direction du public-cible³⁸. Cette visée passe notamment, en VD comme en VO, par une caractéristique spécifique au dialogue dramatique, une certaine oralité préfabriquée, présentée ci-après.

5.3. Oralité préfabriquée

La double énonciation, la surdétermination, conditionnent la seconde caractéristique de la parole cinématographique, sa pré-fabrication. Ce dernier trait est bien sûr commun à tous les types de textes narratifs : Eco (2004 : 84) rappelle ainsi qu'un « texte est un artifice syntaxico-sémantico-pragmatique dont l'interprétation prévue fait partie de son projet narratif ». Mais dans le cas du cinéma, cette artificialité est en général masquée sous les dehors de la vraisemblance, sa fonction mimétique appelant le spectateur à adhérer, par le biais de ce simulacre, à une certaine représentation du monde. Elle est pourtant à la base du travail du scénariste-dialoguiste : « Comme tout élément artistique, le dialogue n'est pas la reproduction du réel mais une transposition qui suppose une écriture » (Vassé, 2003 : 23). Il partage ce trait avec le dialogue théâtral, où chaque détail revêt son importance :

Ce qui apparaît souvent comme insignifiant dans la conversation courante devient révélateur dans le texte dramatique. Le dialogue théâtral est artificiel, contrôlé, concerté, même s'il semble imiter parfois la façon dont on se parle dans la vie (Cordesse *et al.*, 1991 : 131).

L'échange étant en effet conçu comme une performance destinée en second lieu à un public externe à la scène présentée au théâtre ou à l'écran, il est écrit et non pas produit dans une co-énonciation spontanée³⁹, bien qu'il cherche à l'imiter. Sa fonction première est avant tout celle d'une « matière scénaristique qui contribue à la matière du récit » (Vassé, 2003 : 3). Le dialogue remplit en effet traditionnellement quatre fonctions dramatiques⁴⁰, même si certaines peuvent prendre le pas sur d'autres, selon le genre auquel se rattache le film et les choix esthétiques d'écriture de l'auteur :

³⁸ « *Grosso modo*, nous nous trouvons en présence d'un genre de traduction qui se rattache à la traduction théâtrale et qui est de même soumis à des impératifs d'efficacité du spectacle, de prévision des réactions du public, etc. » (Cary, 1985 : 65).

³⁹ « L'audio-visuel présente deux caractères apparemment contradictoires (...) : la permanence et la mobilité. », Jean-Jacques Matras, *L'audiovisuel*, Paris, PUF, col. Que sais-je ?, 1974.

⁴⁰ Nous reprenons cette classification chez Vanoye (2005 : 171).

- fonction d'information : le dialogue transmet ou au contraire cache des informations au spectateur, influant de ce fait sur la perception de l'intrigue par celui-ci, et permettant des effets dramatiques.
- fonction de caractérisation : les personnages, en tant que locuteurs, usent de sociolectes et/ou d'idiolectes qui marquent leur position sociale, leur caractère psychologique ou leur humeur ponctuelle.
- fonction d'action et de dramatisation : l'interlocution, par son effet perlocutoire, devient l'un des moteurs de l'action au sein de la diégèse.
- fonction de commentaire : typiquement assumée par un narrateur intra- ou extra-diégétique, souvent en voix *off*, cette fonction peut aussi se trouver exploitée par le biais de procédés de mise en abyme, courants chez Allen.

Il se différencie de ce fait du texte écrit destiné à la publication, paramètre à prendre en compte par le traducteur⁴¹ : « La singularité première de l'adaptation réside sûrement dans le fait que le traducteur écrit pour la vue et pour l'ouïe, c'est-à-dire pour un locuteur et pour un auditeur et non pour un lecteur » (Le Nouvel, 2007 : 45). Le texte dialogique est en effet destiné à la performance et la représentation, que ce soit en VO ou en VD. Baños-Piñero & Chaume (2009 : *online*) argumentent ainsi que le défi pour le dialoguiste ne réside pas tant dans l'imitation du dialogue spontané que dans la reproduction des caractéristiques de ce type de discours les plus communément reconnues et admises par le public, dans un souci de vraisemblance.

Cette visée pragmatique⁴² induit une autre dimension, celle de l'incarnation au sens premier, celui de mise en chair⁴³ par un acteur, dimension capitale pour le doublage⁴⁴. Allen a promu cette dimension bien au-delà des conventions, en jouant sur des formes dialectiques transgressives, telles que l'adresse directe au spectateur, avec le regard caméra ; cette façon d'interpeller le public permet d'extraire le dia/monologue de la narration classique, en rendant le texte entendu à la fois plus « vrai » puisque, filmé face caméra, il transgresse le principe de double énonciation, et plus artificiel en même

⁴¹ On en verra l'illustration dans les études comparatives d'exemples extraits des versions éditées et des versions doublées, principalement dans la partie IV.

⁴² « (...) la valeur pragmatique, c'est-à-dire la portée de l'activité langagière mise en pratique dans le monde » (Molinié, 2004 : 11).

⁴³ « Une approche pragmatique de l'interaction verbale doit tenir compte des rapports entre émissions linguistiques et gestes, expressions du visage, postures corporelles, sons tonémiques et pauses, interjections, etc. » (Eco, 1992 : 290-291).

⁴⁴ Cf. chapitre 6, section 2.

temps, puisqu'il simule la « sortie » du narrateur hors de la diégèse, marquant par cette distanciation le caractère préfabriqué du discours.

Pourtant une certaine école du cinéma tend à vouloir faire oublier cette pré-fabrication, dans la mouvance de la Nouvelle Vague : « [Elle] prône un dialogue vivant dicté par la vérité des personnages, non des mots d'auteurs qui soulignent le talent de celui qui les a écrits » (Vassé, 2003 : 41). Allen en a fait l'heureuse synthèse, en appliquant le premier précepte, sans renoncer aux mots d'auteur, forme d'humour qui est l'un de ses marqueurs idiosyncratiques.

5.4. La continuité dialoguée

Le dialogue cinématographique, écrit et joué, est donc le matériau textuel sur lequel va travailler l'adaptateur. Sa pré-fabrication, évoquée ci-dessus, se matérialise dans la rédaction du scénario. Il existe différents états que peut connaître ce matériau : scénario, continuité dialoguée, découpage technique, qui seront présentés dans la prochaine section de ce chapitre. Ils sont plus ou moins élaborés et standardisés, suivant le poids relatif du producteur sur le réalisateur et l'autonomie que se donne ce dernier en termes d'improvisation. Le document de travail du traducteur de doublage, celui sur lequel il se fondera, accompagné d'une copie de la VO du film sur support numérique, est la continuité dialoguée (*combined continuity*) (pour le sous-titrage, il s'agit d'une *spotting list*, déjà découpée en sous-titres, parmi lesquels Woody Allen a identifié les répliques prioritaires à ses yeux). Dans le cas des productions d'Allen, le document s'avère extrêmement détaillé et comporte des informations métatextuelles destinées à aider le traducteur⁴⁵ :

We are certainly presented here with a very complete standard list. On the left-hand side of the page, we find the combined continuity and dialogue; that is the detailed and faithful reproduction of what the actors say on screen, including repetitions, exclamations, redundancies, linguistic fillers, etc. together with the asides⁴⁶ that help contextualise the performance of the characters. This side of the list is made for dubbing translators⁴⁷.

⁴⁵ Pour un film de 1h43 comme *Manhattan Murder Mystery*, il comporte 329 pages.

⁴⁶ Note 4, p. 209 dans l'article cité (référence ci-après) : « These asides offer metatextual information of a various nature: camera movements (...), or character moves (...), intonation of the statement ("chuckle", "moans"), character's attitudes ("indistinct to"), etc. »

⁴⁷ Jorge Díaz Cintas cite ici *Manhattan Murder Mystery*, réalisé par Allen en 1993, in « Striving for quality in subtitling: the role of a good dialogue list », (*Multi media translation: concepts, practices, and research*, Yves Gambier & Henrik Gottlieb (eds.), Amsterdam, John Benjamins Publishing, 2001, p. 202.

La continuité décrite ici est établie durant la phase de post-production du film, donc à partir de sa version définitive, et elle peut différer à la fois de la continuité préparatoire, qui, en principe, « consigne uniquement l'enchaînement de séquences et les dialogues sans aucune mention relative à leur organisation en plans⁴⁸ », et du script original ; c'est le cas par exemple pour *Radio*, dont le scénario édité par Hollywood Scripts en 1987 présente des variations importantes par rapport au dialogue final : Allen a en effet procédé au montage à des coupes et à une réorganisation de l'ordre séquentiel de certaines scènes.

La continuité dialoguée remise à l'adaptateur est précédée d'une note introductive d'Allen à l'attention des traducteurs des différentes langues concernées. Ces différents compléments apportés avec le document participent de la recherche de qualité du réalisateur, qui fait que ses VD sont en général citées en exemple par les professionnels, et pas uniquement en France⁴⁹. Mais cette implication personnelle peut être aussi interprétée comme une volonté de contrôle très strict de l'auteur original sur sa production : la continuité dialoguée fournie par ses soins court le risque de devenir un document de travail très normatif, laissant peu de marge à l'initiative du traducteur-dialoguiste, même si elle comporte peu d'instructions préalables, de l'aveu même de Jacqueline Cohen. Une telle démarche collaborative est pourtant prônée par d'autres auteurs, notamment dans le domaine littéraire⁵⁰.

En dehors de ce document, la matérialisation des dialogues est aussi attestée sous une autre forme, qui représente une sorte de consécration pour les auteurs-dialoguistes, à savoir l'édition de scénarios⁵¹ sous forme d'ouvrages. Plusieurs de ceux d'Allen ont déjà donné lieu à la publication de traductions françaises, abordées dans la section qui suit.

⁴⁸ Emmanuel Siety, *Le plan, au commencement du cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, 2001, p. 6.

⁴⁹ C'est le cas en Allemagne : « There are many outstanding examples of dubbing, for example *The Lord of the Rings* and Woody Allen's films. », Jonny Rieder, « On Hollywood's Lips: Voice Actors », *Goethe Institut*, May 2009, consulté le 16/10/2011, <http://www.goethe.de/ges/spa/pan/spb/en4629122.htm>

⁵⁰ Voir Eco (2006 : 256) s'exprimant en tant qu'auteur traduit : « Cela dit, il faut informer le plus possible ses traducteurs sur les allusions qui, pour une raison ou pour une autre, risqueraient de leur échapper ; aussi, je leur envoie en général des pages entières de notes qui explicitent les références. »

⁵¹ « Le scénario se situe entre la continuité dialoguée et le découpage technique » (Magny, 2004 : 82).

5.5. L'édition des scénarios en France

Avant les éditeurs français, l'édition américaine s'est intéressée assez tôt à la publication de scénarios d'Allen⁵² :

Mr Allen's cinematic work lends itself particularly well to collection in book form. Always concerned with making the camera serve his text, Mr Allen has never been a director given to visual pyrotechnics⁵³.

En ce qui concerne les versions françaises, dans le corpus étudié, seul *Radio Days* n'a pas été publié en traduction. On dispose pour ce film du scénario en anglais, édité en 1987 à Londres par *Hollywood Scripts*. Neuf scénarios d'Allen ont fait l'objet d'éditions actuellement disponibles en France. Quatre d'entre eux sont parus en traduction française chez *Point virgule*, collection de poche des Éditions du Seuil, cinq autres en versions bilingues dans la *Petite bibliothèque* des éditions des Cahiers du cinéma. L'un de ceux-ci, *Annie Hall*, a aussi été publié en version française dans la revue *L'Avant-Scène Cinéma*.

Si ces publications en français nous intéressent, bien que notre objet d'étude se situe dans le champ de la traduction audiovisuelle, c'est à trois titres au moins. Tout d'abord parce que ces traductions écrites apparaissent comme une étape transitoire vers la traduction audiovisuelle : un film, dans sa construction chronologique, débute par un texte car « il y a de nombreux passages entre écrit et oral dans la production audiovisuelle : le scénariste conçoit ses dialogues... par écrit » (Gambier, 2004a : 4). La recherche conduite met ainsi en évidence différents états du texte dialogique, de son élaboration par Allen à sa traduction-adaptation jusqu'à la version doublée entendue à la projection, et la traduction du dialogue peut se révéler un utile objet de comparaison avec le résultat définitif qu'est la transcription ultime du doublage⁵⁴, dont elle témoigne en quelque sorte de la genèse. La forme écrite permet aussi une recherche approfondie

⁵² Cf. *Four Screenplays containing scripts for Annie Hall, Interiors, Manhattan, Stardust Memories*, Boston, Random House, 1982, publié en français, trad. Georges Dutter, sous le titre *Opus 9-10-11-12*, Paris, Solar, 1981, *Hannah and Her Sisters*, New York, Vintage, 1987, ou *Three Films by Woody Allen: Broadway Danny Rose, Zelig, Purple Rose of Cairo*, New York, Vintage, 1987.

⁵³ Michiko Kakutani, « Books Of The Times », *The New York Times*, October 19, 1982.

⁵⁴ Nous appliquons ici la stipulation de Berman (1995 : 84, souligné par l'auteur) : « (...) même si l'on ne considère fondamentalement qu'une traduction d'une œuvre, il est toujours fructueux de la comparer aussi à d'autres traductions, quand il y en a. ».

sur le texte⁵⁵, et la transcription s'impose comme l'étape obligée, matériellement, de tout essai d'analyse filmique comme de toute tentative détaillée d'analyse du matériau verbal ; la forme même de cette thèse, comme des nombreuses études citées dans la bibliographie qui l'accompagne, en est l'illustration.

Ensuite, le projet éditorial des différentes éditions retenues offre une information indirecte sur une certaine vision d'Allen, à travers la généralité qu'engendre la notion même de collection ; par le public qu'elles ciblent, leur architecteur ou Lecteur Modèle⁵⁶, et l'on sait combien ce critère relatif à la réception est déterminant dans le projet traductif, elles assignent à Allen un positionnement spécifique en tant qu'auteur.

Enfin, la publication de textes de films de Woody Allen en versions françaises ou bilingues (nous demeurons volontairement imprécise à ce stade quant à leur nature textuelle, pour les raisons qui sont développées au long de ce chapitre) fournit un indicateur pertinent quant à la place de celui-ci dans le champ culturel francophone⁵⁷ et participe des traits distinctifs à prendre en compte dans notre questionnement sur son statut auctorial et son éventuelle subversion par le processus traductif.

Ces raisons amènent à présenter ci-dessous une synthèse des caractéristiques des trois séries de traductions qui seront utilisées lors de l'étude contrastive. Les deux premières sont éditées en format de poche, ce format dont Genette (1987 : 26) rappelle qu'il « n'est plus aujourd'hui essentiellement un format, mais un vaste ensemble ou une nébuleuse de collections – car qui dit "poche" dit toujours "collection" », et la troisième fait l'objet d'un numéro de revue, support dont le principe s'approche également de celui de collection, puisque basé sur la sérialité.

5.5.1. Traductions : Les Éditions du Seuil

De 1990 à 1995, les Éditions du Seuil publient les traductions françaises de quatre scénarios de Woody Allen, dans la collection de poche *Point virgule*, dirigée par Nicole Vimard. Éditrice pendant vingt ans aux Éditions du Seuil, elle y a créé les

⁵⁵ Cf. *American Film Script* : « The written work, rather than the film itself (...) allows users to see and understand the structure of films, character development, beginnings and endings, plot points and scenes. », <http://solomon.afso.alexanderstreet.com/>, consulté le 06/10/2011.

⁵⁶ « Architecteur » notion étudiée par Jean-Pierre Richard en traduction écrite, in « Traduire l'ignorance culturelle », *Palimpsestes*, n°11, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 1998, p. 158.

⁵⁷ « L'impression du dialogue est certes une forme de reconnaissance, de consécration recherchée (actuellement, par exemple, par les auteurs contemporains et les cinéastes-dialoguistes)... » (Vanoye, 2005 : 177).

collections *Point Virgule* et *Petit Point*. En effet, si la collection de format poche *Points* a été lancée en 1970 par les Éditions du Seuil avec des titres de sciences humaines, essais et documents, – que Genette (1987 : 25-26) classe dans le « "poche" sérieux, voire savant (en France, Folio classique, Points, GF, etc.), tout ce que les professionnels allemands appellent des livres "à la Suhrkamp" » –, l'éditeur a ensuite décliné la série en sous-collections, dont *Point roman* et *Point Virgule*, à partir de novembre 1981.

Cette dernière, collection « d'humeur et d'humour » était animée par Vimard avec Claude Duneton et Edmond Blanc⁵⁸. Elle compte à l'heure actuelle 274 titres, dont 197 pour la collection initiale et 77 autres publiés ensuite en une deuxième série, distincte en terme de présentation⁵⁹.

5.5.1.1. La filiation humoristique

La collection cible au départ les « adolescents, hors des sentiers battus » (Perrin, 2009 : 337) puis les adultes, et va intégrer des auteurs iconoclastes tels que Pierre Desproges, Roland Topor, Guy Bedos, Robert Benayoun, Sue Townsend, Howard Buten ou Groucho Marx. Ce choix éditorial installe donc dans une filiation humoristique les quatre volumes de scénarios d'Allen, qui font suite aux traductions par Michel Lebrun (également préfacier) de trois recueils de ses nouvelles, publiés entre 1985 et 1988 dans la même collection :

- *Dieu, Shakespeare et moi*, en 1985 (*Without Feathers*, 1975),
- *Pour en finir une bonne fois pour toutes avec la culture*, en 1986⁶⁰ (*Getting Even*, 1971) et
- *Destins tordus*, en 1988⁶¹ (*Side Effects*, 1980).

C'est d'ailleurs cette même filiation qui transparaît chez d'autres éditeurs dans une autre catégorie de produits éditoriaux ; ceux-ci incluent Allen dans leurs titres, que ce soit les compilations et anthologies populaires telles celles listées ci-après :

⁵⁸ Raymond Perrin, *Fictions et journaux pour la jeunesse au XX^e siècle*, Paris, L'Harmattan, 2009, p. 337.

⁵⁹ Source *Bibliopoche*, <http://www.bibliopoche.com/editeur/Seuil/2.html>, consulté le 17/09/2012.

⁶⁰ Après une première édition chez Solar en 1979. Ces deux premiers volumes ont fait l'objet d'une édition *collector* à tirage limité par les éditions Points/Seuil en novembre 2009.

⁶¹ Réédité chez Robert Laffont dans la collection Pavillons Poche en 2006.

- *H comme humour, 1500 mots d'esprit pour chaque occasion de la vie, de Courteline à Woody Allen*, de Jean-Paul Lacroix, édité en 1990 par Le Livre de poche,
- *Conversation avec Dieu, de Saint Augustin à Woody Allen*, par Monseigneur Di Falco, publié en 1995 par Ramsay,
- *Petits crimes de Noël, de Conan Doyle à Woody Allen*, par Jean-Pierre Croquet, paru en 1999 aux Éditions du Masque,
- *Proverbes, citations & idiomes, de Shakespeare à Woody Allen*, de Peter Gaskell et Michel Marcheteau, sorti en 2002 chez Pocket,
- *400 citations pour le manager stratège, de Churchill à Woody Allen*, de Luc Boyer & Romain Bureau, en 2010 chez Eyrolles,
- *Comment Woody Allen peut changer votre vie*, de Éric Vartzbed, en 2011 au Seuil,
- *2 000 mots d'esprit, de Confucius à Woody Allen*, de Claude Gagnière, en 2011 chez Pointdeux Éditions,

voire des travaux plus savants, comme ces quelques titres :

- *Les dingues du nonsense, de Lewis Carroll à Woody Allen*, de Robert Benayoun, chez Balland en 1984,
- *L'humour juif dans la littérature, de Job à Woody Allen*, de Judith Stora-Sandor, aux PUF, la même année,
- *Farce, a History from Aristophanes to Woody Allen*, d'Albert Bermel, aux Southern Illinois University Press en 1990, ou
- *Woody Allen au secours de la sociologie*, de Jacques Hamel, chez Economica en 2010.

On notera d'ailleurs que, quels que soient les voisinages plutôt variés et souvent prestigieux auxquels est confronté le cinéaste, il reste dans tous les cas la référence humoristique ultime, son nom intervenant en conclusion du titre. Si cette veine éditoriale est toujours vivace, les dates des derniers ouvrages en témoignent, les publications de scénarios traduits chez Points se sont, elles, échelonnées sur une période assez restreinte.

Dates de sortie des éditions comparées à celles des films en France

Titre	Date de sortie du film en France	Date de parution de l'édition française
<i>Tout ce que vous avez toujours voulu savoir sur le sexe sans jamais oser le demander</i>	31 mai 1973	avril 1990
<i>Hannah et ses sœurs</i>	21 mai 1986	octobre 1991
<i>Crimes et délits</i>	21 février 1990	septembre 1993
<i>Maris et femmes</i>	2 décembre 1992	novembre 1995

Le tableau ci-dessus en atteste, les dates de parution sont largement postérieures à la sortie des films. Il ne s'agit donc pas de profiter d'un effet porteur de l'actualité cinématographique, même si les délais se raccourcissent pour les deux derniers titres. *Maris* annonce cependant en 1995, sur la page de garde, dans la liste « Du même auteur », l'édition à paraître de *Meurtre mystérieux à Manhattan*, film sorti en 1993, juste après *Husbands*, mais dont la publication ne s'est pas concrétisée par la suite.

Il semble donc y avoir eu un véritable projet de série, qui s'est finalement limité à quatre volumes (le décès en 1996 de Michel Lebrun, traducteur de tous ces titres, apporte sans doute un élément d'explication). Seul *Maris*, aujourd'hui épuisé, n'est plus disponible sur le marché français à l'heure actuelle. Tout comme *Sexe*, il porte en couverture et en page de titre la mention « Inédit ». Cette précision n'est pas sans effet, si l'on en croit Genette (1987 : 26) :

Certaines collections de poche accueillent à titre expérimental quelques inédits ainsi consacrés d'emblée. Car l'édition de poche sera sans doute longtemps synonyme de consécration. Par cela seul, elle est en elle-même un formidable (quoique ambigu, voire parce qu'ambigu) message paratextuel.

Il en résulte donc un certain positionnement de l'auteur, ainsi légitimé en tant que tel : « L'auteur réalisateur est à la fois celui qui écrit le scénario et réalise le film.

Dans cette appellation, le mot "auteur" reprend son sens littéraire premier⁶². » Deux des quatre titres sont d'ailleurs reconnus comme des films très littéraires. *Hannah*, tout d'abord, est ainsi qualifié par la critique :

Peut-être le film le plus littéraire de Woody Allen – pas seulement parce que le titre renvoie à Tchekhov, mais aussi parce qu'il adopte une structure romanesque, avec sa division en chapitres, chacun bénéficiant d'une citation en exergue, et sa manière de mener parallèlement plusieurs récits aux tons très différents (Dandrieu, 2010 : 263).

Quant à Allen, lui-même le revendique comme tel, lors d'une entrevue avec Godard : « I have sort of, *Hannah and Her Sisters*, when I was writing it, in the form of a novel. For me, it was never an idea of cinema, it was an idea of literature⁶³. » *Idem* pour *Crimes* : « Je définis certains de mes films, dont *Crimes et délits*, comme des "romans en images" » (Björkman, 2002 : 202). On retrouve donc ici, pleinement assumé, l'écrivain de cinéma étudié au chapitre 3 de cette thèse.

L'édition des quatre scénarios suite à celle des trois recueils de nouvelles d'Allen, mentionnés en page 4 des volumes sous l'indication « du même auteur, dans la même collection », et le choix de la collection⁶⁴ installent donc les traductions françaises des quatre scénarios d'Allen sous une autorité générique et auctoriale que ne dément pas le périphrase⁶⁵ éditorial.

Ainsi pour *Crimes*, en quatrième de couverture, « ce haut-lieu stratégique » selon Genette (1987 : 30), le *prière d'insérer* débute-t-il par cette phrase : « Le plaisir majeur de ce film tient d'abord à un scénario à l'écriture jubilatoire, dont l'humour vient subtilement tempérer, quand il le faut, une noirceur parfois surprenante. » La notion d'écriture est donc ouvertement revendiquée, marquant ainsi l'édition non comme transcription d'une traduction audiovisuelle, mais comme œuvre littéraire à part entière. Et pour *Sexe* et *Hannah*, le statut d'auteur est invoqué au bas de cette même quatrième de couverture :

« Woody Allen est l'auteur-acteur-metteur en scène de cette comédie créée en 1972. Il a alors 36 ans et 17 de psychanalyse » (*Sexe*).

⁶² Anne Huet, *Le scénario*, Paris, Cahiers du cinéma, 2005, p. 7.

⁶³ *Meetin' WA*, dir. Jean-Luc Godard, 1986, citation relevée à 4'15.

⁶⁴ « Le label de collection (...) indique immédiatement au lecteur potentiel à quel type, sinon à quel genre d'ouvrage il a affaire » Genette (1987 : 27).

⁶⁵ Genette (1987 : 21) « appelle périphrase éditorial toute cette zone du périphrase qui se trouve sous la responsabilité directe et principale (mais non exclusive) de l'éditeur ». Il en spécifie ensuite les éléments : « la couverture, la page de titre et leurs annexes » (*ibid.* : 28).

« Woody Allen est l'auteur-acteur-metteur en scène de cette saga intimiste, comédie rose et noire. » (*Hannah*).

Outre l'autorité auctoriale d'Allen⁶⁶, le genre des textes, déjà fortement connoté par le choix de la collection *Point virgule*, est ainsi marqué pour le lecteur potentiel à travers les termes « humour » ou « comédie », selon une classification générique non sans incidences sur leur réception : « Le genre, comme code littéraire, ensemble de normes, de règles du jeu, informe le lecteur sur la façon dont il devra aborder le texte, et il en assure ainsi la compréhension » (Compagnon, 1998 : 186). Il présuppose donc déjà un Lecteur Modèle. Le reste du paratexte est cependant plus neutre dans les trois volumes autres que *Crimes*, se contentant de présenter en quatrième de couverture un extrait du texte pour *Maris* et *Hannah* ou les titres des sketches qui composent les différentes parties de *Tout ce que vous avez toujours voulu savoir...*

5.5.1.2. Le cinéma en perspective...

Si ce dernier volume est illustré en couverture d'un portrait en noir et blanc de Woody Allen, un profil de l'auteur affublé du chapeau informe dont il est coutumier, les trois autres reproduisent, également en noir et blanc, les affiches des films éponymes, remplaçant les titres dans leur contexte cinématographique. Le titre original américain, rappelé sur la page de garde qui précède le texte en lui-même, est d'ailleurs sous-titré en très petits caractères « scénario de Woody Allen », sauf pour *Sexe* qui mentionne « *Screenplay*, by Woody Allen » et l'éditeur original indiqué sur cette même page est en fait à chaque fois une société de production ou de distribution de films, *United Artists* pour *Sex*, *Orion Pictures* pour *Hannah* et *Crimes*, et *Moses Production* pour *Husbands*.

Dans ces trois derniers cas, la page signale aussi que les illustrations (des photographies en noir et blanc de Brian Hamill extraites des films) sont reprises de l'édition allemande *Diogenes Verlag AG* de Zurich. Ces différentes mentions semblent donc indiquer que le projet éditorial consiste en une transposition des éditions allemandes, ce que confirment les *copyrights* mentionnés sous les titres originaux : *Diogenes Verlag AG* détient ainsi les droits de publication de *Sex* et *Hannah* « excepté

⁶⁶ Cf. Benayoun (1985 : 15) : « C'est un littéraire pur dont les scénarios sont faits pour une relecture délectable à tête reposée. Sa parole transcrite a le bonheur de tenir la réflexion et de s'améliorer à la seconde visite. »

pour la langue anglaise » et de *Crimes et Maris* « pour les langues allemande, italienne, française, portugaise et espagnole ».

Chaque volume s'ouvre (et se conclut) sur la traduction des génériques, incluant les différents crédits, la distribution, avec au besoin la version française de l'illustration musicale utilisée à l'écran dans le cas de *Maris*. On se trouve alors face à un curieux mélange des traditions livresque et cinématographique, puisque le corps du texte est présenté sous la forme d'une édition théâtrale, avec les habituelles didascalies⁶⁷ – indications de lieu et temps – en italique, selon les normes du code typographique, et le rappel des noms de personnages énonciateurs en début de réplique. Mais l'édition comporte aussi pour chaque scène la description de l'action visible à l'écran et des expressions faciales des personnages, les indications de début et fin de *flash-back* ou de fondu au noir (*Sexe*, p. 137), voire même l'annotation « Vision de Judah » pour *Crimes* (p. 108) ou la traduction des paroles de la musique entendue lors de la diffusion.

Certaines didascalies, traces implicites de la caméra, sont d'ailleurs ainsi formulées : « Nous découvrons, au-delà d'une rivière, le club-house (...) » (*Crimes*, p. 9), « Nous découvrons d'autres scénaristes assis dans le bureau (...) », (*ibid.*, p. 73), le choix du pronom à la première personne du pluriel impliquant dès lors le lecteur, par relation anaphorique, dans l'acte de réception collective habituellement dévolu au spectateur. Il a aussi d'autres conséquences directes en termes de réception même, puisque « l'utilisation du " nous " suggère en effet au lecteur que la caméra est subjective » et que « la subjectivité de la caméra est ancrée dans le point de vue⁶⁸ », autre démonstration de l'imbrication des genres, car *Point virgule* apparaît pourtant *in fine* comme la moins « cinéphile » des trois éditions étudiées ici.

En effet, Vassé (2003 : 3) le rappelle, « Le dialogue de cinéma n'est pas seulement du texte. C'est un texte mis en situation, mis en son, mis en scène ». La nature du texte proposé par les volumes parus chez *Point virgule* n'est toutefois pas ouvertement revendiquée en tant que telle, même si sa présentation permet de l'inférer. Cette inconsistance formelle tient sans doute beaucoup au matériau à traduire lui-même. Parent-Altier (1997 : 117) voit une explication historique à ce phénomène :

⁶⁷ « Contrairement au dialogue, les didascalies n'appartiennent qu'au texte écrit : directement assumées par l'auteur de la pièce, elles fonctionnent d'abord comme des prescriptions linguistiques appelées à être transposées scéniquement », Jean-Marie Schaeffer (Ducrot & Schaeffer, 1995 : 748-749).

⁶⁸ Dominique Parent-Altier, *Approche du scénario*, Paris, Nathan, 1997, p. 27, 28.

Le genre du scénario, comme celui du film, n'est vieux que d'à peine un siècle. D'autres genres tels que le roman, la nouvelle ou encore la pièce de théâtre ont eu des siècles pour évoluer jusqu'à leur forme actuelle. Et bien que tout semble se mouvoir beaucoup plus rapidement durant cette fin de vingtième siècle, l'écriture scénarisée n'a pas encore dépassé le stade de l'extrême jeunesse.

5.5.1.3. ...mais un traducteur littéraire

Bien que *Crimes* et *Maris* aient été adaptés pour l'écran français par Jacqueline Cohen, les quatre titres édités sont traduits par Michel Lebrun⁶⁹, pseudonyme de Michel Cade. Né en 1930 et décédé en 1996, il est l'auteur de plus de quatre-vingts romans, notamment policiers – il avait obtenu le Grand Prix de littérature policière en 1956 et son nom a été donné au Prix du roman policier francophone, devenu prix Michel-Lebrun en 1997. Il fut aussi chroniqueur dans *Les Lettres françaises* et le *Magazine du mystère* et enfin traducteur de l'américain vers le français : il a ainsi traduit les écrits de Woody Allen (Jean-Pierre Richard puis Nicolas Richard lui ont succédé depuis) mais aussi ceux de John Irving, Groucho Marx ou David Goodis, entre autres écrivains.

Il s'agissait donc d'un grand connaisseur de la littérature américaine contemporaine. En tant que « Commandeur Exquis du collège de Pataphysique⁷⁰ », il fut aussi « pratiquant » d'une forme d'humour noir et de *nonsense* avérée, qui n'est pas sans rappeler l'humour allenien⁷¹. Il n'hésitait d'ailleurs pas à affirmer dans sa préface à *Dieu, Shakespeare et moi* : « Bien que ne l'ayant rencontré qu'une seule fois – entre deux portes –, je commence à très bien connaître Woody Allen pour avoir traduit ses œuvres littéraires, et longuement étudié son système humoristique⁷². » Lebrun a enfin exercé également en tant que scénariste pour la télévision et le cinéma.

Dans la série éditoriale étudiée ci-dessus, le contexte cinématographique reste donc sous-jacent malgré tout. On peut noter d'ailleurs que la collection *Point virgule* intègre aussi parmi ses titres quelques ouvrages sur le cinéma, dont trois volumes d'Olivier-René Veillon sur l'histoire du cinéma américain (dédiés respectivement aux

⁶⁹ <http://www.universalis.fr/encyclopedie/michel-lebrun/>, consulté le 17/01/2011.

⁷⁰ Créé en 1948, dans la lignée d'Alfred Jarry, pour étudier la « Pataphysique, science du particulier, science de l'exception (étant bien entendu qu'il n'y a au monde que des exceptions et que la « règle » est précisément une exception à l'exception) », <http://www.college-de-pataphysique.fr/presentation.html>, consulté le 06/11/2011.

⁷¹ Cf. Benayoun (1984 : 274-279).

⁷² Michel Lebrun, « Préface » in Woody Allen, *Dieu, Shakespeare et moi*, Paris, Points, 2009, p. 10.

années trente, cinquante et quatre-vingt), et l'édition bilingue de deux scénarios de Fellini, *Huit et demi* et *La Strada*.

Si cette option bilingue n'a pas été retenue pour les scénarios d'Allen parus dans *Point virgule*, c'est par contre celle qu'ont choisie *Les Cahiers du cinéma* pour éditer cinq autres de ses scénarios.

5.5.2. Éditions bilingues : Les Cahiers du cinéma

Les Cahiers du cinéma sont bien sûr en premier lieu une revue de et pour cinéphiles, fondée en avril 1951 par André Bazin, Joseph-Marie Lo Duca, Jacques Doniol-Valcroze et Léonide Keigel et basée à Paris. Dès les premières années, des chroniqueurs, devenus depuis lors cinéastes dans la mouvance de la Nouvelle Vague, tels Jean-Luc Godard, François Truffaut, Éric Rohmer, Jacques Rivette, Claude Chabrol ou André Bazin, y collaborent régulièrement et se font les promoteurs d'une idée critique novatrice, la politique des Auteurs. En 1981, la revue se lance dans l'édition d'ouvrages spécialisés dans le cinéma⁷³. Depuis, plus de 380 titres se partagent en treize collections : *Albums*, *La petite bibliothèque*, *Les petits cahiers*, *Collection littéraire*, *Auteurs*, *Essais*, *Atelier*, *Co-édition festival de Locarno*, *Écrit sur l'image*, *Hors-collection*, *21^{ème} siècle* et *Grands cinéastes*. La société publie une moyenne de vingt-cinq nouveautés par an.

C'est dans *La petite bibliothèque* que sont parus cinq scénarios bilingues de Woody Allen. La collection, qui compte quatre-vingt-douze volumes à l'heure actuelle⁷⁴, s'est fait une spécialité de l'édition de scénarios, illustrant le concept selon lequel « même si le scénario a connu des controverses, on peut penser qu'il reste, sinon le socle, du moins le point de départ de la plupart des œuvres cinématographiques qui ont vu le jour » (Huet, 2005 : 2) ; mais elle offre aussi des ouvrages critiques ou documentaires sur des réalisateurs ou des thèmes cinématographiques plus génériques, voire même une *Petite anthologie des Cahiers du cinéma* en neuf tomes.

⁷³ Les éditions des *Cahiers du cinéma* sont un département des *Éditions de l'Étoile*. Le groupe a été racheté par l'éditeur *Phaidon Press* en janvier 2009.

⁷⁴ Liste arrêtée au 2 février 2012.

5.5.2.1. Une sélection hétérogène

La série de scénarios en français inclut Rohmer, Chéreau, les frères Dardenne, Jean Eustache, Truffaut ou Catherine Breillat par exemple. Les cinéastes dont on retrouve les scénarios en édition bilingue vont de Almodovar, De Palma ou Hitchcock à Lars von Trier, Oshima ou les frères Coen et représentent toutes les grandes nations du cinéma. Allen côtoie dans cette liste Almodovar, comme lui partie prenante du créneau « Art et essai porteur », évoqué dans le chapitre 4 de cette thèse, mais aussi des réalisateurs plus confidentiels et spécialisés, correspondant à la visée de la revue initiale, une certaine idée du cinéma d'Art et d'Essai⁷⁵. Pourtant, lui seul fait l'objet d'un nombre aussi conséquent de volumes⁷⁶ parmi ces cinéastes reconnus par la critique et les festivals internationaux.

Le choix de l'édition bilingue, répondant habituellement à des considérations scientifiques et/ou didactiques, induit la même visée : il cible un public suffisamment intellectuel et cinéphile pour ne pas se satisfaire de l'unique version française, qui souhaite également appréhender le texte originel, tout comme le spectateur de la VOST. Ce phénomène illustre les problématiques de la réception telles qu'analysées par Bourdieu (1998 : 491) : « Étant le produit d'un type particulier de conditions sociales, le texte postule l'existence d'un lecteur capable d'adopter la posture correspondant à ces conditions. »

Par ailleurs, ce statut de l'édition bilingue a des conséquences non négligeables sur la perception de la traduction elle-même, à l'inverse du doublage, mode fondé sur le principe de substitution textuelle et donc de transparence, au moins théorique, du traducteur, puisqu'il est censé opérer un transfert linguistique invisible en permettant au personnage filmique de s'exprimer directement en langue étrangère, la bande-son originale étant remplacée par un ré-enregistrement en langue cible.

Ce type de traductions [en éditions bilingues] se rapporte à un texte présent et non absent, ce qui rend leur nature interprétative beaucoup plus explicite et non dissimulée. Ainsi s'engendre un mode de lecture distinct où comparaison et complémentarité réunissent les diverses

⁷⁵ Ces choix éditoriaux résultent aussi d'opportunités éclairées lors du 25^{ème} anniversaire de l'éditeur : « La spécificité et l'originalité de leur catalogue, les *Éditions des Cahiers du cinéma* les doivent aux rapports de confiance entretenus de longue date avec les cinéastes du monde entier qui leur permettent d'être leurs interlocuteurs privilégiés (Woody Allen, Pedro Almodovar, Ingmar Bergman, David Lynch, Martin Scorsese). », <http://www.cahiersducinema.net/Editorial-25-ans.html>, *éditorial*, avril 2006, consulté le 27/03/2011.

⁷⁶ Les frères Coen comptent trois scénarios édités dans la collection et Éric Rohmer quatre.

composantes de l'ouvrage. Se crée également une situation énonciative distincte, avec les glissements qui en découlent quant aux rapports entre lecteur, traducteur et textes⁷⁷.

Alors que l'édition des traductions de films d'Allen en *Point virgule* s'échelonnait de 1990 à 1995, celle des Cahiers du cinéma intervient juste quelques années plus tard, prenant en quelque sorte le relais.

Dates de sortie des éditions comparées à celles des films en France

Titre	Date de parution de l'édition bilingue	Date de sortie du film en France
<i>Deconstructing Harry/ Harry dans tous ses états</i>	janvier 1998	21 janvier 1998
<i>Manhattan</i>	octobre 1998	5 décembre 1979
<i>Celebrity</i>	janvier 1999	27 janvier 1999
<i>Annie Hall</i>	février 2000	1 septembre 1977
<i>Hollywood Ending</i>	mai 2002	15 mai 2002

L'ordre et les dates d'édition sont assez révélateurs : si l'édition de *Harry* et *Hollywood* est visiblement liée directement à la sortie de ces films⁷⁸, puisqu'elle intervient dans le même mois⁷⁹, celle de *Annie* et *Manhattan*, deux grands « classiques » d'Allen, s'intercale entre-temps, plus de vingt ans après leur sortie sur les écrans français, comme pour servir de caution à ce début de collection. Il faut dire que ces

⁷⁷ Hilla Karas, « Le statut de la traduction dans les éditions bilingues : de l'interprétation au commentaire », *Palimpsestes*, n°20, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2007, p. 157.

⁷⁸ Boncenne corrobore cette analyse : « Mais Woody Allen va, comme d'habitude, si vite dans ses bavardages qu'il est difficile d'en profiter pleinement. Pour calmer les frustrés, les *Cahiers du cinéma* ont eu la bonne idée de publier, en librairie, le scénario bilingue de *Deconstructing Harry/Harry dans tous ses états*. », Pierre Boncenne, « Du film au livre », *Le Monde de l'éducation, de la culture et de la formation*, n°256, février 1998, p. 68.

⁷⁹ Le 5^{ème} titre, *Celebrity*, est épuisé chez l'éditeur. En tout état de cause et vu la concomitance avec la date de sortie du film, ce volume résultait de la même stratégie éditoriale que *Harry* et *Hollywood*.

deux derniers films sont des succès critiques et commerciaux : *Manhattan* est en tête des réalisations d'Allen en termes de cumul des entrées en France et *Annie Hall* se classe dixième.

Par ailleurs, ces deux titres étaient parus dans un premier temps chez Solar, en 1981, en un seul tome rassemblant également *Intérieurs* et *Stardust Memories*, mais qui ne comportait que la traduction française des quatre films, sans leur version américaine. Leur réédition, en une version corrigée⁸⁰ et sous forme de volumes indépendants, aurait donc contribué à soutenir cet embryon de collection Allen, les films sortis entre *Harry et Hollywood* – notamment *Escrocs mais pas trop* en 2000 et *Le sortilège du scorpion de jade* en 2001 – n'ayant sans doute pas été jugés suffisamment importants dans la carrière d'Allen pour intéresser un lectorat potentiel⁸¹.

De même, *Harry et Hollywood* bénéficient tous deux d'une introduction critique, au contraire de *Annie* et *Manhattan*, ce qui peut laisser supposer pour ces derniers un projet éditorial moins construit et plus aléatoire. Finalement, la sélection des titres édités est plutôt hétérogène, en termes chronologiques, et également en ce qui concerne leur importance dans la carrière du cinéaste, même si tous relèvent du genre de la comédie. Le dernier titre en particulier est considéré comme mineur par la majorité des critiques, et n'est pas non plus un succès commercial en salles, comme on l'a vu précédemment.

5.5.2.2. Scénario et édition

De format poche, chaque volume est présenté sous une couverture noire rappelant un écran cinématographique, et illustrée d'un photogramme tiré des films éponymes, reproduit verticalement en double exemplaire de haut en bas comme sur le défilement d'un négatif de film⁸². Il ne s'agit donc pas des affiches des films, à la différence de la plupart des volumes édités chez *Points*. Mais on remarque que chacun des photogrammes sélectionnés présente un plan rapproché incluant Woody Allen acteur⁸³, *persona* dont la présence s'impose donc dès l'abord au lecteur potentiel.

⁸⁰ Georges Dutter déplore en effet les fautes de transcription qui émaillaient cette première édition, notamment dans le cas de *Annie* (entretien personnel, 5 avril 2012).

⁸¹ Colombani (2007 : 83) y voit « des films paresseux et misanthropes, qui accumulent les bons mots sans pour autant porter la marque du grand dialoguiste que sait être Woody Allen », et Quilliot (2004 : 172) écrit : « *Escrocs mais pas trop* est une gentille comédie sans ambition excessive ».

⁸² http://www.cahiersducinema.com/-La-petite-bibliotheque-.html?debut_articles=60#pagination_articles

⁸³ Voir même lui seul pour les éditions de *Manhattan* et *Harry*.

Chaque couverture mentionne son nom en tant qu'auteur, associé à Marshall Brickman, son co-scénariste, pour *Annie* et *Manhattan*, suivi de la mention *Scénario*, du titre du film, puis de sa traduction française pour *Harry*. Ce genre textuel est donc revendiqué dès la première de couverture. Le volume *Hollywood* comprend même en page 9 le rappel du titre avec les mentions : « scénario, script ». Les autres volumes n'offrent pas cette page, mais portent en tête de la première page de texte un rappel du titre du film suivi de la mention générique « script » pour la page en américain, et de la mention « scénario » pour la page en français, l'une étant comprise comme la traduction de l'autre du fait de cette mise en page :

Cette coexistence dans l'espace organisé de la double page n'est pas sans incidences sur les relations qu'entretiennent les deux textes, qu'ils soient historiquement éloignés l'un de l'autre ou contemporains. Leur saisie, presque simultanée dans l'immédiat de l'acte de lecture – si le lecteur le veut bien – a pour effet de les *re*-lier (...) (Karas, 2007 : 137).

On est donc dans une démarche éditoriale tout à fait différente de celle de la collection *Point virgule*. Le champ lexical du cinéma est omniprésent dans le périphrase éditorial des *Cahiers du cinéma* : dialogues, scénario, script, production, il s'agit bien de l'édition d'une traduction audiovisuelle. Pour autant, la difficulté à classer l'objet textuel que révèlent ces différents intitulés⁸⁴ explique sans doute la constatation suivante :

Le plus souvent, il [le scénario] n'est pas édité. Ce qu'on édite, ce sont des continuités dialoguées établies sur la base du film terminé ou des pseudo-scénarios romancés, narrativisés, s'apparentant à des romans, ou encore, dans le meilleur des cas, un état de scénario ne tenant évidemment pas compte des remaniements apportés en cours de travail (Vanoye, 2005 : 12).

En effet, le scénario présenté ici est en fait une retranscription des films dans leur version finale et non pas la publication des scénarios de travail initiaux, qui peuvent subir, notamment au tournage et au montage, de nombreuses modifications. Le texte bilingue édité aux *Cahiers du cinéma* répond aux normes habituelles de mise en page de ce type de publication : original sur la page de gauche et traduction sur celle de droite, avec des incidences sur la réception des textes :

⁸⁴ Cf. Vanoye (2005 : 6) : « Le scénario, ou script, est le plus souvent confondu avec la continuité dialoguée. », « La continuité dialoguée offre le découpage de l'histoire en scènes et séquences, la description des actions, le texte complet des dialogues » (*Id.*), Magny (2004 : 83) : « script : version finale du scénario et découpage technique servant lors du tournage aux divers techniciens concernés », et Huet (2005 : 11) : « Il [Le scénario] se présente sous la forme d'une continuité dialoguée, découpée en scènes numérotées, avec quelques indications descriptives des actions et d'éléments du décor ».

Il est clair que cette disposition invite à une lecture parallèle consistant en la consultation des deux côtés de la double page. Le fait que l'original occupe la page de gauche signale généralement son antériorité chronologique supposée et reflète, semble-t-il, l'ordre souhaité de la lecture (Karas, 2007 : 140).

Il faut souligner également les conséquences de ces dispositions : « elles donnent lieu à deux phénomènes : la possibilité de considérer la traduction comme le commentaire de sa source, et la mise en relief de certaines composantes du texte » (*ibid.*). Il n'est donc pas surprenant que dans notre corpus, deux volumes soient même pourvus d'un appareil critique, un article intitulé « Introducing Harry » (p. 5-7) par Antoine de Baecque pour *Harry*, et une « préface » par Jean-Marc Lalanne (p. 5-8) pour *Hollywood*. Cette pratique nous rapproche du magazine des *Cahiers du cinéma* — de Baecque y a en effet occupé les fonctions de rédacteur en chef de 1996 à 1998, et Lalanne de 2001 à 2003 —, et elle renvoie au constat de Genette (1987 : 273) :

Reste que la dimension critique et théorique de la préface allographe l'entraîne manifestement vers la frontière qui sépare (ou plutôt vers l'absence de frontière qui ne sépare pas nettement) le paratexte du métatexte, et plus concrètement la préface de l'essai critique.

En effet, Lalanne, s'il remplit les fonctions d'information et de recommandation reconnues au préfacier par Genette (1987 : 268), offre une critique du *film Hollywood*, qui dépasse le *scénario* en tant que tel, désignant « Allen-cinéaste » ou « Allen-comédien ». Il n'en est pas de même cependant pour de Baecque, qui, en conclusion de son introduction, prend la peine à plusieurs reprises de rappeler la nature de l'ouvrage qu'il introduit, comme en attestent les citations suivantes⁸⁵ :

« le lecteur, face à la lettre du *scénario*, ne peut être saisi que d'un certain malaise face au travail de la langue (...) »,

« la forme du film et la lettre du *scénario* semblent toutes deux travailler à la perte du personnage »,

« plus le film et le *scénario* se perdent, (...) ».

Ce renvoi au scénario en tant que texte, même tardif dans l'article, fait de cette préface qui n'est pas autoproclamée comme telle une illustration de la remarque de Genette (1987 : 296) : « La préface est peut-être, de toutes les pratiques littéraires, la plus typiquement littéraire. » Ce péri-texte vient donc réinstaller dans ces éditions

⁸⁵ Page 7, c'est nous qui soulignons.

fortement marquées du sceau cinématographique une dimension textuelle. Il nous renvoie aussi au statut ambigu du scénario : « document présentant, sous une forme semi-littéraire, un projet de film en en décrivant en détail l'action et, souvent, les dialogues » (Gillain : 123). La qualification « semi-littéraire » induit une incomplétude de la forme scénarisée, que relatent bien les définitions variées, et variables, que nous avons pu en trouver.

D'ailleurs, Ranger commente ainsi la sortie du volume consacré à *Annie Hall* : « Voilà que Les Cahiers du cinéma tentent de dépoussiérer le bon vieux classique et publient le scénario bilingue du film. Résultat : l'univers d'Allen, quoique littéraire, est surtout visuel et s'adapte mal à l'écriture⁸⁶. » Dutter lui-même s'interrogeait quant au public visé par la première édition française : « Alors, pour qui est publié ce livre de guingois ? Pour les voyeurs ou les lecteurs ? Pour ceux qui ont vu Woody Allen ? Ou ceux... " qui ne peuvent pas le voir " ? Assez difficile à dire⁸⁷. » Ces hésitations exprimées par le traducteur en personne démontrent assez que le scénario reste, selon les termes de Vanoye (2005 : 6), un « objet instable » :

Entre littérature et cinéma, le scénario n'est pas « écrit ». Il n'est pas le lieu d'une élaboration de l'écriture comme peuvent l'être le roman ou le théâtre. (...) Mais il n'est pas non plus le film, il ne comporte pas de vraies images, de vrais effets de montage perceptibles, sans parler des sons et des voix... (*ibid.* : 12).

Cette définition par défaut nous renvoie aux ambiguïtés mêmes du statut auctorial du scénariste :

À la question « qu'est-ce qu'un scénariste ? », nous répondrons qu'une ou un scénariste est une personne qui entreprend l'acte d'écrire mais dont l'œuvre achevée, le produit fini, n'est pas disponible sous cette forme. Le scénario n'est tout simplement pas lisible (Parent-Altier, 1997 : 12).

Cette dernière assertion représente donc implicitement une remise en cause du projet éditorial ici décrit. Sans la cautionner complètement, nous pensons qu'elle explique en partie les grandes différences génériques relevées entre les trois types d'édition utilisés pour notre étude. D'ailleurs Huet (2005 : 13) n'hésite pas à écrire : « Le scénario est le point de départ du travail du film, mais ce n'est pas en soi un "objet artistique". Il n'aura pas d'existence propre. Même si certains sont publiés, ce

⁸⁶ Pierre Ranger, « Annie Hall », *Séquences*, n°210, novembre/décembre 2000, p. 72.

⁸⁷ Georges Dutter, « Postface », *Woody Allen, Opus 9-10-11-12*, Paris, Solar, 1981, p. 447.

n'est pas leur vocation première. Son écriture n'a pas à être littéraire. » Et l'on retrouve ces incertitudes génériques entourant l'objet scénaristique de la même façon concernant le scénario une fois traduit.

5.5.2.3. Des traducteurs/adaptateurs

Voilà sans doute pourquoi les traducteurs français des scénarios édités aux Cahiers du cinéma sont tout simplement les deux adaptateurs des films, Georges Dutter pour *Annie* et *Manhattan*, Jacqueline Cohen pour *Harry* et *Hollywood*. Ces deux traducteurs audiovisuels sont des spécialistes reconnus dans la profession. Ils se sont succédés dans l'adaptation – sous-titrage et doublage – des films d'Allen, Cohen ayant pris le relais à partir de 1989, pour *Crimes and Misdemeanors*. Elle confie pourtant n'avoir été aucunement associée à l'édition des deux titres adaptés par elle pour l'écran – *Harry* et *Hollywood* –, puisqu'elle a découvert l'existence de ces volumes à l'occasion de l'entretien qu'elle a bien voulu nous accorder⁸⁸.

Il faut noter quelques variantes dans la présentation éditoriale des auteurs de ces traductions. En effet, le scénario est composite, même si le dialogue en représente le fondement, et sa mise en œuvre à l'écran induit des écarts avec ce matériau écrit :

Avant d'être incarné par les acteurs, le dialogue existe sous forme écrite. Part importante du scénario, il est un outil narratif (...). De même que l'image, le bruit ou la musique, le dialogue est l'un des éléments constitutifs du récit cinématographique (Vassé, 2003 : 5).

Mais il n'est pas le seul, et implique d'autres éléments pour permettre une réception efficace par le lecteur. Ainsi, pour *Annie* et *Manhattan*, la page de titre mentionne : « dialogues traduits de l'américain par Georges Dutter », mais aussi « la traduction des indications scéniques a été révisée par Clélia Cohen⁸⁹ » pour le premier, et, pour le second, par Arnaud Duquesne, comme le signale la page 2.

Pour *Harry*, la mention « dialogues traduits de l'américain par Jacqueline Cohen » figure bien en page de titre, mais se trouve réduite à « traduit de l'américain par Jacqueline Cohen » pour *Hollywood*. La page 2 signale de façon plus détaillée dans les deux cas : « L'édition du scénario en anglais a été établie par Clélia Cohen à partir

⁸⁸ Jacqueline Cohen, entretien personnel, 15 février 2011.

⁸⁹ Scénariste, critique aux *Cahiers du cinéma* puis aux *Inrockuptibles*, auteur d'ouvrages sur le cinéma américain et directrice éditoriale de compléments pour les éditions de classiques d'Hollywood en DVD, (elle n'a aucun lien de parenté avec l'adaptatrice Jacqueline Cohen).

du découpage de la production, et les dialogues ont été adaptés en français par Jacqueline Cohen comme pour le film lui-même. » Les précisions rapportées ci-dessus sont même précédées du rappel des dates de sortie des deux films en France, le 21 janvier 1998 pour *Harry* et le 15 mai 2002 pour *Hollywood*, ainsi que de la raison sociale du distributeur français, *Bac films*.

Du fait de leur statut premier de traducteurs/adaptateurs, Georges Dutter et Jacqueline Cohen sont présentés plus en détail au chapitre 6 de cette thèse, qui aborde plus spécifiquement traduction audiovisuelle et doublage. On peut cependant d'ores et déjà remarquer que les éditions décrites ci-dessus contribuent à la réhabilitation des deux traducteurs en tant que co-auteurs (avec Allen) de la VF, à la différence de la VD, processus qui, de par sa nature même, occulte l'intervention traductive dont les auteurs ne sont pas crédités au générique, à l'inverse de ceux des sous-titres en VOST.

5.5.3. Découpage et dialogue : *L'Avant-Scène Cinéma*

Le lecteur français a également accès à une autre édition, celle de la traduction française de *Annie Hall* par la revue *L'Avant-Scène Cinéma*, déclinaison de *L'Avant-Scène Théâtre*⁹⁰, lancée en 1949 (avant les *Avant-Scène Opéra*, *Ballet-Danse* et *Télévision*). Plus de cinq cent soixante-dix numéros consacrés au cinéma paraissent jusqu'en 2008. Après la liquidation de la société éditrice ASC le 28 septembre 2009, une présence a été assurée sur Internet⁹¹ par d'anciens salariés en mai et juin 2010, annonçant une prochaine reparation. Celle-ci a effectivement eu lieu, à un rythme mensuel, avec le numéro 575 publié en septembre 2010.

5.5.3.1. Une revue spécialisée

Créée en 1961, à une époque où fleurissent les ciné-clubs et alors que le réseau des cinémas d'Art et d'Essai vient à peine d'être fondé en 1955, la revue a compté jusqu'à 5 500 abonnés et un tirage de 12 000 exemplaires (statistiques de l'année 1963⁹²). Elle présente, selon une périodicité mensuelle ou bimensuelle suivant les

⁹⁰ Le titre de la revue est d'ailleurs emprunté au technolècte théâtral : l'avant-scène, ou *proscenium*, est l'espace scénique compris entre le rideau de scène et les spectateurs. Il connote donc la volonté de rapprocher les professionnels du public.

⁹¹ <http://avant-scene-cinema.fr/>, consulté le 19/01/2011.

⁹² Cf. http://www.revues-de-cinema.net/Hist_revue/FRA_01017_Avant%20scene%20cinema_FRA.php, consulté le 28/09/2012.

époques, des découpages intégraux de films, plan par plan, illustrés de photogrammes extraits de la bande-image et complétés par des éléments documentaires (bio-filmographie du cinéaste, fiche technique) et un appareil critique (présentation critique et revue de presse). La rédaction expliquait dès 1964 la méthodologie sous-jacente : « (...) les textes publiés (découpage et dialogues) sont minutieusement écrits à partir du film définitif en passant celui-ci à la visionneuse plan par plan⁹³ ».

Ces pages spécialisées soulignent donc implicitement que le lectorat visé est le segment des spectateurs cinéphiles, comme le corrobore la liste des réalisateurs édités par la revue : Bergman, Bresson, Capra, Cassavetes, Clouzot, Dreyer, Fellini, Franju, Godard, Griffith, Kazan, Melville, Murnau, Pialat, Polanski, Renoir, Resnais, Risi, Schlöndorff, Scorsese, Tanner, Truffaut, Varda, Visconti, Welles... pour n'en citer que quelques-uns. *Quoi de neuf, Pussycat ?*, réalisé par Clive Donner en 1965 à partir d'un scénario original de Woody Allen, fait l'objet du numéro 59 (texte français Pierre-François Caillé). Allen aura ensuite, en 1977, les honneurs du numéro 198, consacré à *Annie Hall*. Le directeur de la publication de l'époque était Jacques Charrière, qui avait rejoint *L'Avant-Scène Théâtre* en 1970. On peut relever dans cette dernière revue deux parutions de pièces d'Allen : il s'agit des numéros 918, en 1992, avec *Une aspirine pour deux*, adaptée par Francis Perrin, et 942 pour *L'ampoule magique*, dont Attica Guedj et Stephan Meldegg ont adapté le texte en français, en 1994.

À l'inverse de la plupart des éditions livresques répertoriées précédemment, le numéro dévolu à *Annie Hall*, aujourd'hui épuisé, est contemporain de la sortie du film, puisque celui-ci est diffusé en France le 1^{er} septembre 1977 alors que la revue est datée du 15 décembre de la même année. Si nous étudions pourtant cette édition en dernier lieu, c'est que le support, une revue, et l'objectif éditorial apparaissent comme tout à fait distincts des collections recensées jusqu'ici.

La couverture⁹⁴, illustrée d'un portrait d'Allen en gros plan, tiré du film, avec le titre *Annie Hall* et le nom du cinéaste dans le coin supérieur gauche, annonce aussi un autre film *Le poème de l'élève Mikovsky* de Pascal Thomas, en plus petits caractères en bas à droite. Les choix de titraille, d'illustration et de mise en page confirment donc que le numéro est principalement dévolu à *Annie Hall*, auquel sont consacrées les pages 1 à 54, alors que le second film est traité dans les pages 55 à 62.

⁹³ *L'Avant-Scène Cinéma*, n°35, 15 mars 1964, p. 35.

⁹⁴ Cf. <http://cineclap.free.fr/?film=annie-hall&page=magazines>

Après divers éléments paratextuels des pages 3 à 6 – générique, bio-filmographie, et présentation critique –, figure sous le titre intérieur en page 7 l'indication générique : « Découpage – après montage définitif – et dialogue *in-extenso* ». Le texte se termine en page 52 par la précision : « rédaction du découpage (après visionnage plan à plan à la table de montage) : Danièle Valion ». On a donc affaire à un objet textuel identifié comme un document technique avec ce découpage, terme beaucoup moins générique que celui de scénario utilisé par *La petite bibliothèque* des Cahiers du cinéma. Les deux vocables recouvrent en effet des réalités différentes :

La continuité dialoguée est la forme contemporaine du scénario excluant toutes les indications de caméra qui seront réservées pour le découpage technique⁹⁵ (...). Le découpage technique est une continuité dialoguée enrichie de toutes les indications pour le tournage et la mise en scène. Cela peut aller de l'indication sommaire des plans principaux jusqu'aux focales à utiliser (Parent-Altier, 1997 : 21-22).

On peut ainsi y trouver des détails sur les angles de prise de vue, les mouvements de caméra, les choix de cadrage, les bruits d'ambiance ou la musique. La désignation de découpage n'est pas neutre, comme le signalent à la fois Gillain (2005 : 122), qui stipule : « Le terme désigne aussi la description technique du film rédigée après montage », et Gardies et Bessalel (1998 : 51) qui écrivent :

Le découpage est aussi l'une des opérations de base dans la méthodologie de l'analyse filmique. (...) Il remplit deux fonctions principales : mettre en évidence, par la division, des unités combinables ; poser les bases d'une description méthodique de l'objet.

L'objectif sous-jacent à la publication de *L'Avant-Scène Cinéma* est ainsi implicitement désigné, à savoir l'analyse filmique : « On ne manquera pas de noter qu'il [le découpage] engage déjà celle-ci (en raison du choix des traits de pertinence) et que décrire, c'est déjà analyser » (*ibid.* : 54). La publication proposée ici oriente donc déjà la lecture du document. En effet, le terme même de découpage implique la rupture de la continuité narrative et visuelle construite par le réalisateur grâce aux techniques de tournage et de montage.

⁹⁵ La continuité dialoguée est d'ailleurs le plus souvent le document à partir duquel sera amené à travailler l'adaptateur, en plus de l'enregistrement vidéo, comme on l'a vu en section 4 de ce chapitre.

5.5.3.2. Un document technique ?

C'est ainsi que l'on trouvera au fil des dialogues, après le rappel du générique complet, des indications très techniques, dont voici quelques exemples : « les cartons en lettres blanches se succèdent en fondu », « plan moyen d'Alvy », « elle tourne la tête vers la caméra et s'adresse au docteur hors champ », « plan rapproché du docteur » (p. 7), « plan d'ensemble d'un groupe de maisons », « plan général des élèves assis dans la classe », « il apparaît dans le champ » (p. 8), « pano⁹⁶ vers le bas, pano inverse » (p. 15), « plan demi-ensemble » (p. 16), « plan américain de Janet qui court » (p. 19), « trucage : volet latéral droite-gauche » (p. 41), « fin de la séquence de flashes back » (p. 51), « fin de la douzième bobine de 300 m » (p. 52)⁹⁷. Les plans sont numérotés de 1 à 372 et leur description ponctue la transcription des dialogues⁹⁸.

Ces indications filmiques sont absentes de l'édition livresque d'*Annie*, et ce champ lexical, qui participe d'un technolecte relevant de l'industrie du cinéma, circonscrit ainsi le lectorat potentiel de la revue. De ce fait, et ainsi que leurs dates de parution respectives pouvaient déjà le suggérer, les deux projets éditoriaux n'obéissent pas aux mêmes impératifs. Ceci nous conforte dès lors dans notre hypothèse d'identification du Lecteur Modèle visé par *L'Avant-Scène Cinéma*, à savoir un lectorat de cinéphiles informés.

Car « cette forme d'écriture s'adresse à un autre lecteur, averti celui-ci et pour qui cette typologie professionnelle ne présente aucun problème » (Parent-Altier, 1997 : 22). La rédaction de la revue (1964 : 35) spécifiait d'ailleurs son objectif premier : « pouvoir offrir aux cinéphiles une véritable " cinémathèque écrite " ». Il y a donc dans les compétences attendues des deux lectorats visés une grande divergence, assimilable à celle qui sépare le premier lecteur, qu'il soit l'agent du scénariste, un lecteur professionnel ou le réalisateur potentiel, et le public du film. Le découpage technique accentue ainsi l'effet de fragmentation du scénario, alors qu'à l'écran il s'inscrit dans une continuité. Il contribue en effet à figer chaque plan pour le lecteur :

⁹⁶ Abréviation assimilée par le technolecte cinématographique, du syntagme « panoramique : mouvement de rotation de la caméra sur son axe, horizontalement (...) ou verticalement » (Magny, 2004 : 65).

⁹⁷ C'est nous qui soulignons.

⁹⁸ Ces précisions renvoient donc à la définition de Chion : « Un stade plus élaboré encore du scénario, après la continuité dialoguée, est celui du **découpage technique** (en anglais *shooting script*) qui précise les angles de prise de vue, les optiques, les changements de plan et les mouvements d'appareil » (Chion, 1990 : 59, souligné par l'auteur).

Sur le plan technique, la dichotomie entre le lecteur et le spectateur est aisément compréhensible puisque le lecteur est guidé par tous les intitulés en tête de chaque scène, lesquels n'apparaîtront pas à l'écran. Leurs effets ne seront donc ni énoncés ni anticipés. C'est le cas pour le terme FLASH-BACK (RETOUR EN ARRIÈRE) qui, bien qu'inscrit dans le scénario, n'apparaît pas à l'écran. En effet, ce terme s'adresse directement au lecteur qui, n'ayant pas l'image immédiate pour l'aider à se situer dans le temps, en aura donc besoin à l'écrit pour comprendre instantanément le retour en arrière. L'inscription de ce terme sur le scénario permet ainsi une perception des faits équivalente, ou presque, à celle du matériau filmique (Parent-Altier, 1997 : 17-18).

L'introduction qui précède le découpage, signée en page 5 d'Alain Rémond, journaliste spécialisé en cinéma et audiovisuel au magazine *Télérama* à partir de 1973, consiste d'ailleurs en une critique élogieuse du film dans son entier, plutôt que de l'unique scénario, même si l'auteur souligne la qualité « d'un texte étincelant mis à toutes les sauces⁹⁹ ». On sait peu de choses de la traductrice, hormis les informations retranscrites ci-dessous et fournies par la revue en note à la page 52 :

Précisons que notre collaboratrice, angliciste, a effectué une traduction originale complète de la v.o. du film, sans tenir compte du sous-titrage ni du doublage. Elle a également rédigé pour *L'Avant-Scène* (...) le découpage des *Yeux sans visage* et *Monsieur et Madame Curie* de Georges Franju, (n°188, 1^{er} juin 1977).

La rédaction du bimensuel s'excuse d'ailleurs pour ne pas l'avoir créditée pour ce précédent travail dans le numéro 188. C'est peut-être pourquoi une seconde note de la rédaction, en bas de page 52, insiste sur ses compétences :

(...) comme dans tous les cas de films étrangers dont nous publions le découpage intégral, le dialogue d'*Annie Hall* tel qu'on peut le lire dans le présent numéro constitue une traduction entièrement revue et exhaustive, établie par une spécialiste dûment qualifiée.

Les qualifications soulignées sont donc doubles : la compétence technique concernant le découpage cinématographique, appliquée indistinctement aux films français et étrangers, et la compétence linguistique d'angliciste, mais qui n'en fait pourtant pas, semble-t-il, une traductrice professionnelle. Son travail est d'ailleurs l'objet d'un commentaire particulièrement critique dans l'une des biographies d'Allen, qui commence par relever certaines erreurs commises dans les sous-titres de la VOSTF et poursuit de la sorte : « Nor was this incomprehension limited to the subtitlers. When

⁹⁹ Alain Rémond, « De la première personne du singulier à celle du pluriel... », *L'Avant-Scène Cinéma*, n°198, 15 décembre 1977, p. 5.

the magazine *L'Avant-Scène du Cinéma (sic)* published the full text of the screenplay in 1977, all the errors were repeated, with a few added » (Baxter, 1999 : 2). Nous serons amenés à vérifier si cette appréciation s'avère fondée dans les parties III et IV de cette thèse, lors de l'étude contrastive des traductions.

Les titres du corpus en édition papier procèdent clairement de trois démarches éditoriales distinctes et de trois projets traductifs différents : édition d'un auteur humoriste traduit par un traducteur littéraire dans un premier cas, édition bilingue du scénario d'un cinéaste reconnu basée sur le doublage par son adaptateur en second lieu, continuité dialoguée d'un film à sa sortie sur écran traduite par une professionnelle du découpage technique dans le dernier exemple. Le portrait implicite de l'« auteur » Allen que brossent ces éditions évolue ainsi entre celui d'humoriste et celui de réalisateur consacré, tout comme dans sa carrière de cinéaste, où les films burlesques des débuts, fondés sur le *slapstick* et les successions de gags, laissent ensuite la place à des réalisations plus complexes. Comme le résumera plus tard Quilliot (2004 : 3) :

Si Woody Allen est devenu une des figures majeures de la culture de notre temps, et déjà presque un mythe, c'est à deux titres assez différents. Il est d'abord bien sûr un comique, célèbre par ses traits d'humour (...). En même temps Allen est aussi à notre époque l'un des représentants les plus exemplaires du cinéma d'auteur.

Ces caractéristiques induisent dès lors une diversité de cibles parmi les lectorats, du grand public au cinéphile amateur ou averti, suivant les cas, avec en conséquence des visées¹⁰⁰ et des pratiques traductives différentes, impliquant une plus ou moins grande proximité avec la VO car liées à l'image de ce Lecteur Modèle chez le traducteur. Si ces différentes éditions ne sont pas toutes des étapes de la traduction audiovisuelle, les écarts traductifs que va permettre d'identifier la démarche contrastive mise en œuvre dans les troisième et quatrième parties de cette thèse sont à même de fournir un éclairage utile sur la spécificité de la TAV. On peut ainsi repérer des paramètres spécifiques à chaque type de traduction :

Il y a un (...) trait, qui est la question du temps. Un lecteur lit à son rythme. Il peut s'arrêter, il peut s'interrompre pour lire une *N.d.T.* qui est une sorte de brèche dans le temps de lecture proposée – imposée, diront certains – par le traducteur. Un spectateur, lui, est contraint par le temps de la représentation (Lambrechts, 1999 : 113).

¹⁰⁰ « La visée est ici l'objectif global de la traduction » (Berman, 1995 : 92).

Ces différents états du texte traduit renvoient en outre à une interrogation fondamentale, objet de la suite de notre étude : que traduit-on quand on traduit du cinéma ? Puisque « toute production d'image présuppose un spectateur » (Magny, 2001 : 18), comment le lien verbal-visuel, « l'audio-vision » (Chion, 2005), qui se formalise sous les indications techniques dans *L'Avant-Scène Cinéma*, ou sous les didascalies plus ou moins détaillées dans les éditions livresques, pèse-t-il sur les choix traductifs ? On a affaire ici à « la problématique des rapports entre le son et l'image » (Chion, 2005 : 4^{ème} de couverture), qui peut se résumer comme suit :

En d'autres termes, les objets audiovisuels donnent lieu à une perception spécifique, l'audiovision, qui fonctionne essentiellement par projection et contamination réciproques de l'entendu sur le vu (*ibid.*).

Ces spécificités vont donc conditionner la traduction. Les modes de TAV, en effet, « brouillent les frontières entre l'écrit et l'oral, la traduction et l'interprétation » (Gambier, 2004a : 4). On n'a donc pas affaire à un système binaire, mais plutôt à une interpénétration des codes : dans le cas du doublage, la transcription du dialogue oralisé, préalablement rédigé par l'auteur, sert, avec la copie du film, de support à l'adaptateur, dont la traduction, écrite, sera elle-même oralisée lors de l'enregistrement de la VD. L'intérêt des éditions papier, outre les implications présentées en introduction de cette section, réside aussi dans cette mise en mots, cette verbalisation de l'imbrication du son et du texte-image. Mais la problématique de la matérialisation du lien entre verbal et visuel dans les scénarios édités met au jour les concepts même de point de vue et de focalisation, dont les conséquences traductives sont primordiales.

Chapitre 6. Traduction et cinéma

La traduction pour le cinéma est intégrée dans cette catégorie plus générale qu'est la traduction audiovisuelle, le plus souvent dénommée adaptation, on le verra en section 3, mais ce vocable est fréquemment considéré comme réducteur : « Il convient cependant d'insister sur le fait qu'une adaptation est avant tout une interprétation (le risque étant de se limiter à rechercher des correspondances terme à terme sans dégager ce que le film apporte de plus)¹⁰¹. » Cette modalité interprétative inhérente à la TAV découle d'un constat pourtant commun à toute activité traductive, mais plus aisément reconnu dans ce champ spécifique, où la notion de contraintes sémiotiques apparaît plus évidente : « De là, l'idée que la traduction se fonde sur des processus de négociation, cette dernière étant justement un processus selon lequel, pour obtenir quelque chose, on renonce à quelque chose d'autre » (Eco, 2006 : 18). Les contingences étant de plusieurs ordres, l'adaptateur aura en effet fréquemment à choisir la ou laquelle(s) se révèle(nt) primordiale pour l'efficacité de la version étrangère, sélection qui pourra s'avérer différente selon le mode de TAV et, en conséquence, le public visé

Si ce phénomène se vérifie pour toute forme de traduction – Genette (1982 : 340-341), qui conçoit la traduction comme une transposition, écrit lui-même : « (...) il n'existe pas de transposition *innocente* — je veux dire : qui ne modifie d'une manière ou d'une autre la signification de son hypotexte. » –, il est surprenant de constater combien l'impact de la traduction est souvent sous-estimé par les cinéastes, qui montrent en général peu d'intérêt pour cet aspect de la post-production. Díaz Cintas (2001 : 207) préconise ainsi de considérer la TAV comme partie intégrante du processus de création artistique et non comme simple appendice à confier aux services marketing. Allen est d'ailleurs, avec Polanski, et Ferreri, Fellini et Kubrick en leur temps, l'un des rares réalisateurs à lui accorder une véritable attention, les deux premiers prenant même la peine de relire les traductions avec leurs adaptateurs français, comme en témoignent ces derniers¹⁰², marquant ainsi de leur empreinte auctoriale ce processus pourtant collectif.

¹⁰¹ Nicole Cloarec, « *Far from the Madding Crowd* John SCHLESINGER (1967), annexe », souligné par l'auteur, consulté le 26/06/2011, <http://sha.univ-poitiers.fr/saesfrance/spip.php?article279>

¹⁰² Entretiens personnels, Georges Dutter, 5 avril 2012, et Jacqueline Cohen, 15 février 2011.

6.1. La traduction audiovisuelle

La traduction audiovisuelle regroupe un certain nombre de techniques, parmi lesquelles les plus courantes sont listées ci-dessous :

- le doublage,
- le sous-titrage, inter ou intralinguistique, et le surtitrage
- la narration et *voice-over*¹⁰³,
- l'audiodescription pour aveugles et malvoyants.

Nous nous attachons dans ce chapitre à étudier l'impact de la TAV dans l'aire géographique européenne, avant de décrire succinctement le processus technique du doublage, en nous attardant plus spécifiquement sur la phase de traduction-adaptation, et sur les enjeux qu'il implique, puis de présenter les deux principaux adaptateurs en charge de la cinématographie allénienne en France.

6.1.1. La TAV en Europe

Pour les longs métrages de fiction, les deux premiers modes cités ci-dessus sont les plus courants en France, avec une prédilection marquée pour le doublage, tout comme en Allemagne, Autriche, République Tchèque, Suisse, Italie et Espagne¹⁰⁴, alors que les pays nordiques favorisent majoritairement le sous-titrage, sauf pour les films pour enfants : entre novembre et décembre 2005¹⁰⁵, au sein de l'Europe, 94% des Danois et des Suédois et 93% des Finlandais de plus de 15 ans se prononçaient en faveur de la VOST, contre seulement 37% des Européens dans leur ensemble¹⁰⁶.

Dans le même temps, 84% des Hongrois, 78% des Tchèques et 76% des Autrichiens et des Allemands déclaraient être opposés à la pratique du sous-titrage.

¹⁰³ Souvent réservé au documentaire, ce mode de TAV consiste en l'ajout de commentaires en LA tout en maintenant la bande-son en VO.

¹⁰⁴ « Italy and Spain are the two countries where dubbing remains deeply rooted. In Italy, very few cinemas screen works in the original version with subtitles. (...) In Spain, only 2 to 5% of cinemas screen works in the original version with subtitles. », Media Consulting Group, *Map of language transfer practices in cinema and television in Europe*, Bruxelles, 2009, p. 2.

¹⁰⁵ Commission Européenne, *Les Européens et leurs langues, Eurobaromètre spécial*, n°243, Bruxelles, février 2006, p. 75. L'étude précise : « Ces résultats correspondent à l'utilisation réelle des sous-titres en Europe ».

¹⁰⁶ Cette proportion est cependant en hausse puisqu'elle ne s'élevait qu'à 29,8% en 2001. Source : *Rapport Eurobaromètre spécial*, n°54, « Les Européens et leurs langues », 15 février 2001, p. 7.

L'importance démographique du bloc des pays pro-doublage fait de la prédilection pour les VD une tendance européenne majoritaire puisque, *in fine*, 56% des Européens favorisaient les films doublés (majorité en légère baisse, mais relativement stable, comparée à 59,6% en 2001). Le public français participe donc de cette tendance, et il a depuis toujours accordé sa préférence à ce dernier mode de TAV, créant de fait une ligne de fracture entre public de masse et cinéphiles avertis, résumée par ce professionnel :

Pour la fiction, c'est doublage *ou* sous-titrage ; les deux ne coexistent pas, en principe, sur un même film. Je sais que le doublage est une technique qui doit faire frémir nombre d'entre vous et que, pour la plupart, vous n'allez jamais voir que des versions originales sous-titrées. Mais le doublage existe. La majorité des spectateurs vont voir les films en version française, l'immense majorité, et il me paraît donc important de s'interroger sur ce qu'est un bon doublage¹⁰⁷.

Au-delà des enquêtes d'opinion, les statistiques d'exploitation confirment cet état de faits sur le plan commercial :

Aujourd'hui, 80% de l'exploitation de longs métrages étrangers en France se fait en version doublée. L'industrie française du doublage traite 10 000 heures de programmes par an pour un chiffre d'affaires de 150 millions d'euros environ. 86% de ces 10 000 heures de programmes doublés sont originellement en anglais, 9% en allemand et 5% en d'autres langues (Le Nouvel, 2007 : 8).

Le doublage d'un film de quatre-vingt-dix minutes revient ainsi en moyenne à 34 900 euros et jusqu'à 55 000 euros selon Le Nouvel (2007 : 14), alors que son sous-titrage n'en coûte que 5 300, pour environ neuf cents sous-titres¹⁰⁸, (la majeure partie de ce budget est consacrée à la traduction proprement dite, puisque la rémunération au tarif syndical s'élève actuellement à 3,90 euros le sous-titre). Pour les films étrangers diffusés en France, où coexistent les deux modes de TAV, la proportion de recettes en provenance de la version doublée s'avère très stable : en 1986, il y a donc vingt-six ans, Jacques Barclay¹⁰⁹ l'estimait déjà à 80% et, en 1984, Martin (1984 : 98) donnait le même ratio de recettes, pour un quota de 90% de films étrangers exploités en VD.

Le rapport est à peine différent en cas de passage à l'antenne : « A la télévision, un film diffusé en VO à 20h45 sur ARTE ne fait que le quart de l'audience d'un film en

¹⁰⁷ Rémy Lambrechts, table ronde « Audiovisuel : traduire au fil des images », (ATLAS, 1999 : 113).

¹⁰⁸ Media Consulting Group, *Study on dubbing and subtitling needs in the European audiovisual industry*, 28 July 2008.

¹⁰⁹ Alain Rubens, « L'âge d'or du doublage », *Le Monde supplément radio-télévision*, 7-8 septembre 1986, p. 25.

VF¹¹⁰. » La prédominance de la TAV de l'anglais vers le français n'est pas non plus un phénomène nouveau. Elle est à mettre en relation directe avec un phénomène à la fois économique et historique : la volonté des studios hollywoodiens de conquérir les marchés étrangers, qui a abouti à l'hégémonie du cinéma américain dans les salles mondiales telle que nous la connaissons aujourd'hui.

6.2. Le doublage, processus collectif

Alors que le premier film parlant¹¹¹ sort en 1927, le premier film doublé au monde aurait été *Rio Rita*, traduit de l'américain vers l'espagnol par la RKO en 1929. Auparavant, les studios avaient tenté de produire leurs films pour l'étranger en versions multiples¹¹², pour lesquelles ils re-tournaient leurs scénarios en autant de langues étrangères que nécessaire, avec de nouveaux acteurs à chaque fois. L'exemple du film musical *Le chemin du paradis*, en 1930, version française tournée en doublon, dans le même temps que son homologue allemande *Die Drei von der Tankstelle*¹¹³, est particulièrement célèbre : le scénario est identique, mais les acteurs et au besoin les noms des personnages diffèrent en fonction de la version linguistique.

À la même époque, Hitchcock expérimenta une autre technique, anticipant le principe du *playback* : dans *Blackmail*¹¹⁴, initialement conçu comme film muet, une actrice anglaise lisait en direct, hors champ, les répliques attribuées à la comédienne tchèque visible à l'écran, qui remuait simplement les lèvres.

6.2.1. Doublage et post-synchronisation

Le doublage a ensuite été rendu possible grâce au procédé de post-synchronisation, appliqué dès 1924 pour les dessins animés ; la définition de la VD fournie par Magny (2004 : 91) : « copie aux dialogues postsynchronisés dans une autre langue que l'originale » est particulièrement explicite sur ce point. La technique de la

¹¹⁰ François Justamand, « Le doublage, l'art de l'illusion », *Objectif cinéma*, consulté le 20/02/2011, <http://www.objectif-cinema.com/horschamps/005.php>

¹¹¹ *The Jazz Singer*, dir. Alan Crosland, 1927, Warner Bros. Pictures, dont Anne-Marie Paquet-Deyris & Dominique Sipièrè considèrent qu'il « invente la parole comme trace, c'est-à-dire une forme de *textualisation* de la parole par le cinéma », *Le cinéma parle ! Études sur le verbe et la voix dans le cinéma anglophone*, Bulletin du CICLAHO, 6, Univ. Paris 10, 2012, p. 14, souligné par les auteurs.

¹¹² Également dénommées multiversions ou versions linguistiques alternatives.

¹¹³ Dir. Wilhem Thiele, 1930, Universum Film, 1h 39.

¹¹⁴ *Blackmail*, dir. Alfred Hitchcock, British International Pictures, 1929, 1h 24.

post-synchronisation¹¹⁵ n'est cependant pas exclusive au doublage et elle s'avère très courante, même dans la production de la version originale, voire quasi systématique dans certains pays : « Almost all Italian films are shot silent and then dubbed after filming has been completed, so there is no original sound track to speak of¹¹⁶. » Elle peut s'imposer pour des raisons techniques liées à la qualité de la prise de son durant le tournage, mais relève aussi d'un choix esthétique chez certains réalisateurs. Si cette dernière phase a pris une importance extrême dans le cinéma hollywoodien avec l'arrivée tout d'abord du son Dolby stéréo dans les années 1970, puis du numérique à la fin des années 1990, Allen reste attaché, lui, au son enregistré lors de la prise directe au moment du tournage. Il impose de même le maintien de la version monophonique d'origine dans l'édition des DVD de ses films.

Le lexème doublage renvoie en français à la notion de double, elle-même relativement ambiguë, mais elle a fait l'objet de définitions sémiotiques :

Nous définissons *double* une *occurrence* physique qui possède toutes les caractéristiques d'une autre *occurrence* physique, au moins d'un point de vue pratique, si toutes deux possèdent l'ensemble des attributs essentiels prescrits par un *type* abstrait. (...) Un double n'est pas identique (au sens de l'indiscernabilité) à son jumeau, c'est-à-dire que deux objets du même type sont physiquement distincts l'un de l'autre : toutefois, ils sont considérés comme *interchangeables* (Eco, 1992 : 179, souligné par l'auteur).

Tout en répondant à ces critères, dans le champ cinématographique même, *doublage* demeure un terme polysémique. Un comédien peut être doublé par un cascadeur pour une scène dangereuse, par exemple. Les répétitions peuvent aussi s'effectuer avec des doublures-lumière, intermittents du spectacle substitués de l'acteur sur qui l'on réglera les projecteurs ou divers autres ajustements techniques. Quant au doublage linguistique, il peut être total ou partiel : dans les films musicaux, le principe de la doublure chant, qui consiste à faire interpréter les passages chantés par un autre artiste que l'acteur jouant les scènes parlées, imposant à ce dernier la technique du *playback*, est fort courant.

Précisons donc l'acception technique dans laquelle sera compris le vocable *doublage* dans le cadre de notre étude : « le doublage – ou post-synchronisation,

¹¹⁵ « Enregistrement et synchronisation du son postérieurement à l'image réalisée » (Le Nouvel, 2007 : 81).

¹¹⁶ Mark Betz, « Subtitling versus dubbing », *Film reference*, consulté le 08/10/2011, <http://www.filmreference.com/encyclopedia/Criticism-Ideology/Dubbing-and-Subtitling-SUBTITLING-VERSUS-DUBBING.html>.

consiste à substituer aux paroles prononcées sur la bande sonore d'origine, les paroles adaptées dans une autre langue¹¹⁷. » La notion de substitution dérive en droite ligne de celle d'interchangeabilité pointée par la sémiotique : les nouveaux dialogues ainsi enregistrés sont ensuite mixés par l'ingénieur du son avec la bande-son internationale fournie par le producteur aux acheteurs étrangers. Cette bande comporte en effet les éléments sonores, notamment les bruits d'ambiance et la musique de la VO, sans les dialogues. Une fois maîtrisé le processus de dissociation de l'enregistrement du son et de l'image¹¹⁸, il devint en effet aisé d'envisager le doublage des comédiens en langue étrangère pour parvenir au procédé actuel, à savoir : « travail consistant, pour un comédien, à interpréter vocalement, dans une œuvre audiovisuelle, un rôle qu'il n'a pas interprété à l'image » (Le Nouvel, 2007 : 79).

Cet objectif implique, d'un point de vue fonctionnel, de reproduire une synchronisation image/son la plus proche possible de l'original, entraînant dès lors une quasi-invisibilité du processus de traduction qui a conduit à la VD, pour aboutir au même effet de synchrèse¹¹⁹ que la VO. Ce paramètre concerne les synchronismes labial (notamment pour l'articulation des voyelles ouvertes, les consonnes bi-labiales ou labio-dentales), kinésique (la gestuelle des acteurs), et temporel (visant l'isochronie : la durée des répliques doit correspondre à celle des mouvements labiaux).

Cary, cité par Mounin (1976 : 14), ajoute à ces contraintes « la musique, la situation définie par l'image visuelle, et même les réactions sociologiques propres à l'audition en groupe ». Pour autant, dans la pratique, les variations d'intensité dans l'éclairage des scènes à l'écran peuvent aussi conditionner une plus ou moins grande attention de la part du traducteur aux impératifs de synchronisation, qui ne deviennent réellement contraignants que dans le cas de gros ou de très gros plans¹²⁰. De plus, il existe différentes échelles de synchronisme, conditionnées par les habitudes culturelles :

Ce que, par exemple, les Français, adeptes d'un synchronisme étroit et serré, tiennent pour défaut de post-synchronisation dans le son original des films italiens, c'est, en fait, un synchronisme plus large, accueillant, qui n'en est pas au dixième de seconde près. Notamment,

¹¹⁷ Suzanne Capiou & Geoffroy de Foestraets, « Le transfert linguistique face aux droits d'auteur et droits voisins », *Sequentia*, vol. II, n°4, juin-juillet-août 1995, p. 7.

¹¹⁸ Cette opportunité ouvre de multiples possibilités : Siety (2001 : 28) considère que son et image offrent « depuis les années vingt, deux scénarios "concurrents" (c'est-à-dire faisant leur course ensemble) ».

¹¹⁹ « Soudure irrésistible et spontanée qui se produit entre un phénomène sonore et un phénomène visuel ponctuel lorsque ceux-ci tombent en même temps, cela indépendamment de toute logique rationnelle » (Chion, 2005 : 55).

¹²⁰ « Le très gros plan, qui isole un détail comme un œil, une bouche ; le gros plan, qui isole une partie du corps, comme la tête ou les mains » (Gillain, 2005 : 123).

cette différence se remarque au niveau de la voix : tandis que les synchronismes très serrés assujettissent les sons aux mouvements des lèvres, les synchronismes plus larges prennent en considération la totalité du corps parlant, gestuelle en particulier (Chion, 2005 : 57).

En France les normes et conventions quant à la synchronisation labiale ont cependant nettement évolué en faveur d'une plus grande tolérance dans les dernières décennies¹²¹, à l'instar de ce qui se produisait déjà dans d'autres pays, tel l'Italie citée ci-dessus, pays qui, dès la VO, n'utilise d'ailleurs quasiment jamais le son direct.

6.2.2. Les différentes étapes du doublage

Pour arriver à la phase de ré-interprétation du dialogue, que Lambrechts (ATLAS, 1999 : 113) qualifie d'ailleurs de « truchement », plusieurs étapes sont nécessaires, qui impliquent donc une segmentation des tâches et une chaîne d'intervenants et de métiers spécifiques¹²². Il est ainsi nécessaire de passer d'abord par la phase de détection, qui consiste à repérer image par image tous les mouvements des lèvres des acteurs, ainsi que certaines indications filmiques relatives aux coupes, changements de plan et boucles (longueur de bande numérotée correspondant au laps de temps, – 45 secondes à 1 minute –, durant lequel un comédien peut s'exprimer sans interruption), et à les retranscrire au moyen de divers symboles standardisés sur une bande-mère (bande amorce 35mm non émulsionnée) traditionnelle ou désormais informatique, en synchronisant celle-ci avec la bande-son pour préparer le travail du traducteur.

Celui-ci reportera son adaptation sur la bande-mère, ce support permettant aux comédiens de lire les dialogues lors de l'enregistrement. Lors de cette phase, la bande-mère devient la bande rythmographique, abrégée en « bande rythmo ». À l'heure actuelle, la tendance est à la numérisation ; de ce fait, bande-mère et bande rythmo se confondent alors, et seul subsiste le second vocable. La numérisation a vu aussi l'avènement de logiciels de doublage¹²³ parfois imposés par les entreprises spécialisées,

¹²¹ Jacqueline Cohen, entretien personnel, 15 février 2011.

¹²² Je remercie Samuel Bréan, Anthony Panetto et Anne-Lise Weidmann, traducteurs-adaptateurs, pour leurs compléments d'information sur cette sous-section. Sur les différentes phases du processus, on peut consulter utilement l'ouvrage de Le Nouvel, déjà cité, ainsi que la rubrique « Articles » du site du comédien de doublage Éric Legrand, <http://www.ericlegrand.fr/> ou « Le doublage en 9 étapes » sur le site québécois <http://www.doublage.qc.ca/etape.htm>

¹²³ On peut citer *E-rythmo* développé par Dubbing Brothers, qui le met à disposition gratuite de ses adaptateurs, *Mosaic*, *Synchronos*, *Cappella* ou *Syncode*, entre autres.

qui, à terme, peuvent obliger les traducteurs à assurer eux-mêmes la détection des dialogues qu'ils adaptent. Vient ensuite la phase de traduction proprement dite, également dénommée adaptation interlinguistique, sur laquelle se concentre notre étude.

Cette adaptation est vérifiée par le traducteur et le directeur artistique, également dénommé directeur ou chef de plateau, le premier lisant son texte et le second l'écoulant tout en suivant les images à l'écran, ce qui leur permet de négocier certaines modifications éventuelles. La version finale est alors transcrite par un calligraphe sur une bande transparente de 35mm, qui sera projetée à l'écran sous l'image lors de la phase d'enregistrement par les comédiens de doublage, pour rythmer leur interprétation. Cette version sera aussi dactylographiée sur papier pour contrôle par l'adaptateur, et cette frappe servira de document de travail¹²⁴ au directeur artistique¹²⁵, ainsi qu'aux intervenants ultérieurs. L'ensemble de ces différentes phases dure, pour un long métrage, de cinq à six semaines.

Il s'agit là de la méthode traditionnelle. En numérique, la calligraphie et la frappe n'existent plus en tant que telles puisque l'adaptateur rédige son texte directement sur la bande rythmo, et le logiciel produit ensuite le script en VD. Une fois la version française enregistrée par les comédiens sous la houlette du directeur artistique avec un ingénieur du son, le monteur pourra si nécessaire recalculer certaines répliques pour ajuster la synchronisation des dialogues, puis l'étape du mixage, aujourd'hui également numérisée, consistera en l'intégration des différentes pistes sonores des voix françaises à la version internationale du film, avec tous les effets sonores éventuellement requis.

Le doublage d'un long métrage demande trois à dix jours d'auditorium. En France, quelques grandes sociétés principalement basées sur la région parisienne se partagent aujourd'hui le marché du doublage, beaucoup de maisons ayant disparu durant ces dernières décennies. Du fait de cette concentration, les renseignements détaillés sur les VD d'Allen ne sont pas disponibles pour les films les plus anciens, même si l'on sait que le doublage d'*Annie*, réalisé par la société *Alphabet*, avait été dirigé par Jean-Pierre Dorat. Sur la quarantaine d'entreprises en activité à l'heure

¹²⁴ Il dispose aussi du « croisillé », tableau recensant les noms des personnages et le numéro des boucles dans lesquelles ils figurent, qui permet aussi d'organiser la convocation des comédiens.

¹²⁵ Celui-ci peut être un réalisateur connu : Louis Malle a par exemple dirigé la VD française du *Godfather* de Coppola, Alain Cavalier celle de *1900* de Bertolucci, Patrice Chéreau celle de *Casanova* de Fellini, Michel Deville celle de *Shining* et Carlos Saura la version espagnole de *Eyes Wide Shut* de Kubrick.

actuelle, une dizaine domine le secteur ; pour le doublage des longs métrages, figurent parmi les plus importantes *Dubbing Brothers*, créée en 1989, *Karina Films*, depuis 1971, ou *Dôme Productions*, fondée en 1988 par Philippe Carbonnier, qui a été chargée du doublage de la plupart des films d'Allen depuis 1999. La loi française impose explicitement la réalisation des doublages en langue française de films étrangers (hors CEE) sur le territoire européen, pour l'obtention du visa d'exploitation :

Le visa d'exploitation en version doublée ne peut être accordé que si la version originale a obtenu le visa d'exploitation et si le doublage a été entièrement réalisé dans des studios situés sur le territoire français ou sur le territoire d'un autre État, membre de l'Union européenne ou Partie à l'accord sur l'Espace économique européen du 2 mai 1992. Toutefois, cette seconde condition n'est pas exigée pour les œuvres d'origine canadienne doublées au Canada¹²⁶.

Cette exigence, partagée par Allen qui va même jusqu'à refuser d'autres doublages francophones que la version réalisée dans l'Hexagone, est d'ailleurs source de tensions avec les autres pays de l'aire linguistique francophone, notamment le Québec : la diffusion de *Vicky Cristina Barcelona*, par exemple, n'a débuté au Canada que le 18 septembre 2008, alors que le film était programmé dans tout le reste de l'Amérique du Nord depuis le 15 août, engendrant une certaine frustration du public. Les spectateurs canadiens ont en effet dû attendre que la VD française soit prête pour que le distributeur, Alliance Vivafilm, puisse lancer en même temps les deux versions, VD et VO, dans ce pays bilingue. Et bien évidemment, ce décalage temporel perdure, puisque la sortie de *To Rome With Love*, son dernier opus, a eu lieu le 22 juin 2012 aux États-Unis, mais le 20 juillet seulement au Canada, où il est distribué par Métropole Films sous le titre *Rome mon amour*, bilinguisme national oblige.

6.3. Le doublage, une adaptation ?

La traduction pour le doublage s'inscrit à la fois dans le processus collectif que nous venons de décrire et dans un système de contingences psychologiques et matérielles soulignées par Cohen¹²⁷ : « Si être acteur c'est se dédoubler, dans le

¹²⁶ Décret n°90-174 du 23 février 1990 pris pour l'application des articles 19 à 22 du code de l'industrie cinématographique et relatif à la classification des œuvres cinématographiques, titre III, art. 17, version consolidée au 30 juin 2011.

¹²⁷ Entretien personnel, 15 février 2011.

doublage c'est se détripler : il faut être soi-même, le personnage, et l'acteur qu'on double ! » Ces spécificités ont inévitablement un impact sur l'écriture du doublage :

Le traducteur de l'audiovisuel, lui, est déjà dans la contrainte temporelle au moment de l'écriture, puisque son travail doit s'inscrire en regard d'un flux d'images qui préexistent et dont il ne peut en rien altérer le déroulement (Lambrechts, 1999 : 114).

En ce sens, le doublage en langue étrangère constitue une sorte de fracture entre les modes sémiotiques de l'image et du dialogue propres au film¹²⁸ (Fraser, 2010 : 32). Le traducteur travaille ainsi à partir d'une copie du film en VO, sur support numérique à l'heure actuelle, et de la transcription du scénario original, deux supports complémentaires qui matérialisent cette dissociation. Au-delà de l'aspect technique, ce mode de TAV suppose alors l'acceptation de cette fracture de la part du spectateur final et implique en conséquence une coopération renforcée de celui-ci lors du visionnage du film :

The notion of willing suspension of disbelief is central to the cinematic art. It is part of a pact with the audience. While the film should bring entertainment, the audience tacitly accepts that the heroes never eat or sleep, are capable of superhuman efforts, or that their lives are transformed by a series of coincidences. Language is one aspect of this pact. (...) In order to guarantee maximum comfort for the audience, Hollywood films privilege the use of English. However, this requires artifice to explain how foreign characters speak English.¹²⁹

Si le rappel de ce principe du pacte de « lecture/spectature » mentionné par Mingant s'applique à la VO, on peut en dire tout autant de la réception de la VD : le public étranger souscrit de même au pacte de suspension volontaire d'incrédulité quand il admet que des personnages américains s'expriment dans un français parfait¹³⁰. Berthet résume ainsi la dichotomie engendrée pour le récepteur étranger : « Le doublage est ce qui va rendre simultanément présents (la voix de la doublure et le corps de l'acteur s'affichent) et absents (le corps de la doublure et la voix de l'acteur s'effacent) des voix et des corps¹³¹. » L'enjeu pour l'adaptateur sera donc de trouver les limites de

¹²⁸ Citation originelle : « the fracture that it [a foreign-language dub] constructs between the semiotic regimes of image and dialogue ».

¹²⁹ Nolwenn Mingant, « Tarantino's *Inglorious Basterds*, a blueprint for dubbing translators? », *Meta*, LV, 4, 2010, p. 713-714.

¹³⁰ La suspension volontaire d'incrédulité a cependant ses limites : « Tveit, reacting to hearing Woody Allen "speak" in German and Leonardo Di Caprio in French, contends, "They did not come anywhere near sounding like perfect illusions" » (Zatlin, 2005 : 126).

¹³¹ Frédérique Berthet, « Les figures du double au cinéma », *Imaginaire & Inconscient*, n°14, 2004/2, p. 237.

l'incrédulité du spectateur, qui sont non seulement linguistiques¹³², mais aussi culturelles.

6.3.1. Un processus ambigu

Les protagonistes du film sont supposés maîtriser techniquement la langue française, mais le public est-il prêt pour autant à les entendre citer des références purement françaises, utiliser des comparaisons et des jeux de mots typiquement hexagonaux, abandonnant dans le même temps les marques de leur américanité ? Ces questions renvoient incidemment au statut même de l'œuvre doublée et à l'ambiguïté du processus, dans sa relation à la pluralité des publics et à la « domestication » de ce qui leur est ainsi re-présenté.

L'œuvre est moins un objet qu'un processus, et comme tel, ce serait un moment qui lierait les hommes entre eux. Or quelle est la réalité d'un moment ? Sa réalité tient à notre sentiment d'en faire partie et non d'en être spectateurs, mais aussi au fait que nous y participons, et dans la pluralité¹³³.

La fonction même du doublage est paradoxale car elle vise à faciliter l'accès à la diversité des œuvres filmées¹³⁴ et par ce même biais à lisser les traces de polyphonie qui les marquent. Mingant signale d'ailleurs qu'il représente un « outil de localisation¹³⁵ » pour les *majors* américaines. Le traducteur audiovisuel est donc contraint de négocier entre deux objectifs parfois contradictoires. La traduction pour le doublage se trouve de fait fondée implicitement sur un idéal de réversibilité, pour reprendre l'expression d'Eco (2006 : 76), idéal qui voudrait que VO et VD soient quasiment interchangeables, ou en tout cas accessibles de l'une à l'autre par rétrotraduction. Et pourtant, le doublage, au-delà du processus technique, implique un transfert qui outrepassé l'unique dimension linguistique.

¹³² *Idem* dans le cas des films multilingues : « La question n'a évidemment jamais été tranchée de façon satisfaisante, et il faut au spectateur un peu de compréhension pour admettre que dans le beau film de Polanski, *Le Pianiste*, 2002, les Polonais parlent anglais et les Allemands allemand. C'est une convention comme une autre » (Chion, 2003 : 81).

¹³³ Catherine Grout, *Pour une réalité publique de l'art*, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 39.

¹³⁴ Comme le rappelle Delaporte (2001 : 3), : « le cinéma est un art fonctionnel, c'est-à-dire envisagé dans le seul but d'être montré au public, au grand public ».

¹³⁵ Nolwenn Mingant, « Entre mondial et local : le jeu d'équilibriste des majors hollywoodiennes », *Revue de recherche en civilisation américaine*, 1, 2009, 9, consulté le 25/08/2011, <http://rrca.revues.org/index138.html>

Et pourtant le doublage apparaît de prime abord et avant tout comme un transfert linguistique. D'ailleurs Cary (1985 : 67) n'écrit-il pas : « Si l'on s'en tient aux critères linguistiques, tous les autres genres ne constituent qu'une demi-traduction, seul le doublage est une traduction complète » ? Mais, comme toute forme de traduction, le doublage est transfert culturel tout autant que linguistique. L'adaptateur, en tant que producteur d'un texte, postule comme tout auteur un spectateur modèle, doté de compétences d'actualisation du texte filmique¹³⁶. Ses compétences prospectives sont tout aussi encyclopédiques que linguistiques, la sémiotique le rappelle :

Dans cette perspective, toute la culture est conçue comme un système de systèmes de signes dans lequel le signifié d'un signifiant devient à son tour le signifiant d'un nouveau signifié, quel que soit le système en cause (paroles, objets, marchandises, idées, valeurs, sentiments, gestes ou comportements) (...) (Eco, 1988 : 161).

Cependant, plus encore que les autres modes traductifs, le doublage est marqué par un objectif communicationnel qui engendre un rapport paradoxal au fait culturel : « (...) nationality and cultural identity lie very much in the eye of the beholder. It is less something which exists *per se* than something constructed by the filmmaker, and re-appropriated by the audience¹³⁷. » Et si l'on reconnaît à la TAV un rôle de médiation culturelle, sa visée première est communicationnelle (transmettre le sens d'une intrigue, de dialogues) et la fonction pragmatique, concernée prioritairement par les destinataires et la langue cible, va conditionner le doublage.

Eco (2003 : 124-125) fournit d'ailleurs une analogie intéressante sur ce point : « (...) translating is like performing a dialogue with Another One¹³⁸, and in every dialogue one tries to understand the point of view of the interlocutor. » Si cette remarque concerne la traduction en général, elle éclaire d'un jour particulier le processus de traduction dialogique et la TAV, en mettant en avant la prise en compte active du destinataire final comme interlocuteur, avec les relations dynamiques qu'induit ce processus.

¹³⁶ Notion forgée par Eco pour le domaine littéraire (2004 : 68) : « L'auteur présuppose la compétence de son Lecteur Modèle et en même temps il *l'institue* », souligné par l'auteur.

¹³⁷ Nolwenn Mingant & Cecilia Tirtaine, « Global Film and Television Industries Today: An Analysis of Industrial and Cultural Relations », *InMedia*, 1, 2012, 5, consulté le 30/03/2012, <http://inmedia.revues.org/111>

¹³⁸ Majuscules de l'auteur.

6.3.2. Traduction et adaptation

En conséquence, le doublage est communément reconnu en français comme un travail d'adaptation. L'intitulé de l'association professionnelle *ATAA (Association des Traducteurs Adaptateurs de l'Audiovisuel)* est là pour le rappeler. C'est l'ambiguïté même du processus qui implique cette appellation somme toute restrictive. En-dehors de son strict dénoté en TAV, l'adaptation est en effet définie plutôt par défaut en traductologie : « L'adaptation (tant de modifications que l'original peut être ressenti comme un prétexte à une rédaction autre) », écrit ainsi Gambier¹³⁹. Cette approche nous amènerait dès lors à considérer la VO comme pré-texte dans la double acception que revêt ce terme suivant les orthographes qu'on lui prête. Berman (1999 : 37) cite d'ailleurs l'adaptation comme l'un des modes d'hypertextualité.

L'adaptation est aussi l'un des sept procédés traductifs ciblés par Vinay & Darbelnet, qu'ils qualifient de « limite extrême de la traduction ». Le procédé concerne donc des problèmes périlinguistiques, civilisationnels : « il s'applique à des cas où la situation à laquelle le message se réfère n'existe pas dans LA, et doit être créée par rapport à une autre situation, que l'on juge équivalente¹⁴⁰. » Or c'est bien là le paradoxe du doublage : la situation présentée à l'écran est toujours la même, puisque la bande-image reste celle de l'original, conjuguée même avec la bande-son internationale, mais c'est le contexte de réception qui change : c'est dans la situation du spectateur, dans le processus de double énonciation analysé au chapitre 5, que se détecte l'éventuelle asymétrie culturelle qui conduit à l'adaptation.

La classification de Vinay & Darbelnet a cependant régulièrement été remise en cause par les traductologues du fait de son manque de lisibilité : l'adaptation telle qu'ils la définissent ressortit ainsi à plusieurs autres procédés parmi leur propre grille d'analyse. C. & J. Demanueli (1996 : 10) considèrent d'ailleurs : « L'adaptation n'a lieu d'être que lorsque la nécessité d'une désambiguïsation s'impose pour satisfaire à la lisibilité de l'énoncé, c'est-à-dire à sa saisie immédiate, plus qu'au confort du récepteur. » Cette préconisation concerne la traduction écrite, mais il est indéniable qu'en contexte audiovisuel, l'immédiateté est un critère fondamental de la réception

¹³⁹ Yves Gambier, « La retraduction, retour et détour », *Meta*, XXXIX, 3, 1994, p. 413.

¹⁴⁰ Jean-Paul Vinay & Jean Darbelnet, *Stylistique comparée du français et de l'anglais*, Paris, Didier, 1977, p. 52-53.

dialogique, puisque la diffusion, en tout cas en salles, ne saurait s'interrompre ou revenir en arrière. Le vocable adaptation trouve donc là une première justification.

La frontière entre adaptation et traduction reste cependant ténue, même en dehors de la TAV, et nombre de chercheurs¹⁴¹ y voient plutôt un continuum, souscrivant *de facto* à la précaution oratoire de Cary (1985 : 68) : « Il reste extrêmement malaisé d'y séparer traduction et adaptation, si l'on veut se garder de définitions arbitraires ». C'est pourquoi Gambier (2004a : 5) préfère le néologisme *tradaptation* :

La TAV est une traduction qui n'est pas plus contrainte, pas plus un mal nécessaire que d'autres types de traduction ; elle [est] une traduction sélective avec adaptation, compensation, reformulation et pas seulement pertes ! Elle est traduction ou *tradaptation* si celle-ci n'est pas confondue avec le mot à mot, comme elle l'est souvent dans les milieux de l'AV, mais définie comme un ensemble de stratégies (explicitation, condensation, paraphrase, etc.) et d'activités, incluant révision, mise en forme, etc.

Anthony Panetto, professionnel de la TAV, va même jusqu'à se présenter comme *tradaptauteur*¹⁴², composition lexicale qui illustre les multiples enjeux auxquels est confronté le spécialiste.

6.4. Les doublages français de Woody Allen

Doublage et sous-titrage sont devenus primordiaux dans la diffusion des films d'Allen en France. Outre ses implications traductives, le choix de l'un ou l'autre de ces procédés induit aussi une image différente du cinéaste chez ses spectateurs. La VO peut ainsi être valorisée dans l'esprit des spectateurs du fait de sa priorité temporelle, alors que la VD restera affectée par sa secondarité même, « objection préjudicielle » qui impacte tous les modes traductifs¹⁴³. La sélection de la séance en VOST est en effet souvent comprise, à plus ou moins juste titre, comme élitiste¹⁴⁴, et discriminante :

La clientèle des dialogues doublés et des sous-titres est traditionnellement différente pour un pays comme la France, qui pratique les deux versions : plus populaire pour les premières, plus

¹⁴¹ Cf. Christine Raguét, « Avant-propos », *Palimpsestes*, n°16, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2005, p. 9.

¹⁴² <http://anthonypanetto.jimdo.com/>, consulté le 17/07/2012.

¹⁴³ Berman (1995 : 42) y voit même la « tare originaire » reprochée au texte traduit par rapport à l'original.

¹⁴⁴ Cf. Cary (1985 : 70) : « N'en déplaise aux snobs qui ne veulent connaître que les versions originales, fussent-elles japonaises ou bengali, nous avons vu aussi des doublages admirablement réalisés (...). »

intellectuelle pour les seconds, et l'adaptateur doit éventuellement en tenir compte (Chion, 1990 : 184).

Cette répartition est cependant en voie d'évolution, avec une ligne de fracture moins prononcée depuis le constat énoncé ci-dessus, et ce postulat est même remis en cause à l'heure actuelle par un chercheur comme Cornu :

En France, la diffusion des films étrangers dépend entièrement du doublage et/ ou du sous-titrage de leurs dialogues. Or, le public est absent de ce choix. Les diffuseurs admettent communément que le grand public français préfère le principe du doublage à celui du sous-titrage, indépendamment de la qualité obtenue par l'un ou l'autre de ces procédés¹⁴⁵.

Cornu insiste donc sur la nécessité de dépasser les *a priori* solidement installés en la matière et d'aboutir à une réelle prise en compte du public dans les choix de TAV. Qu'en est-il exactement pour la distribution des films d'Allen en France ?

6.4.1. Doublage et sous-titrage

Quelques données statistiques sur les choix de TAV pour les films américains ont pu être collectées sur le territoire français et sont présentées maintenant ; leur intérêt est d'autant plus avéré qu'elles mettent à mal certains présupposés sur la répartition proportionnelle entre les deux principaux modes traductifs que sont le doublage et le sous-titrage quant à sa filmographie, comme le montrent les éléments réunis auprès des différents diffuseurs et distributeurs, et présentés ci-après.

6.4.1.1. En salles...

Les films d'Allen sortent en France simultanément en deux versions, la VOST et la VD. Ce n'est pas le cas pour tous les pays, Díaz Cintas (1998 : 59) donne ainsi l'exemple de *Manhattan Murder Mystery*, sorti en Espagne en VD espagnole en 1993 et seulement deux ans plus tard, en 1995, en VOST. Il faut dire que « la France est le pays qui, surtout dans les grandes villes, pratique le plus généreusement le système de la distribution en deux versions » (Chion, 1990 : 184-185). Le principe de la double sortie

¹⁴⁵ Jean-François Cornu, « Le public ? Quel public ? De l'influence négligeable des spectateurs sur les stratégies de traduction audiovisuelle des films en France », *Traduction et médias audiovisuels*, Adriana Serban & Jean-Marc Lavour (dirs.), Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2011, p. 29.

a même gagné du terrain en France depuis lors, comme le confirme une étude européenne¹⁴⁶.

Jusqu'à l'heure actuelle, les deux versions étaient fournies sur deux supports 35 mm différents, mais avec le passage à la projection numérique, l'exploitant en salles reçoit maintenant un seul support à charger sur son disque dur, sur lequel il active ensuite une clé pour l'une et/ou l'autre version. Il existe peu de statistiques disponibles sur le sujet, mais l'on sait par Jacqueline Cohen que pour *Anything Else*, en 2003, le distributeur français avait prévu 300 copies en VOST et 40 en VD (Girard, 2003 : *online*), soit une proportion de 88% et 12% respectivement. À titre de comparaison, *Eyes Wide Shut*, de Stanley Kubrick, était sorti en 417 copies en VD et seulement 91 en VOST¹⁴⁷. Ces données sont à mettre en parallèle avec celles sur la diffusion habituelle en VOST pour un film étranger, qui concernerait en moyenne 5 à 10% des copies¹⁴⁸.

Cependant, à Paris intra-muros, l'un des derniers films de Woody Allen, *You Will Meet a Tall Dark Stranger*, en 2010, n'était sorti en VD que dans une seule salle. Un distributeur comme Guy Verrechia, PDG d'UGC, considère en effet : « La VO est en soi qualitative¹⁴⁹, que ce soit en centre-ville ou en périphérie. Par capillarité, il faut emmener les spectateurs là où ils ne seraient pas allés spontanément¹⁵⁰. » Nous avons donc tenté de vérifier si cette position de principe est systématiquement suivie dans la pratique par les exploitants.

En dehors de la métropole parisienne, nous avons vérifié sur plusieurs grandes villes à l'occasion de la sortie de *Midnight in Paris*, en 2011 : la VD était diffusée à Limoges (*Grand Écran*), Besançon (*Mégarama*), Clermont-Ferrand (*Ciné Jaudou* et *Ciné Dôme*), Tours et Bayonne (*Mega CGR*), Orléans (*Pathé Saran*), Saint-Étienne et Angers (*Gaumont Multiplexe*), Brest (*le Celtic*), Le Havre (*Cinéma Les Docks*), Béziers (*Mon Ciné*), ou Poitiers (*CGR Castille*), et cette liste n'est pas exhaustive.

¹⁴⁶ Media Consulting Group, *Study on Dubbing and Subtitling Needs and Practices in the European Audiovisual Industry*, Paris, 14 November 2007, p. 47, consulté le 08/04/2008, http://www.ec.europa.eu/information_society/media/docs/overview/evaluation/studies/dubbing_sub_2007/ex_sum_ds_en.pdf

¹⁴⁷ Jean-Philippe Renouard, « La fin de Babel », *Vacarme*, n°10, hiver 2000., consulté le 25/02/2011, <http://www.vacarme.org/article873.html>

¹⁴⁸ Paul Memmi, *Etude sémiolinguistique du sous-titrage pour une écriture concise assistée par ordinateur avec application à l'audiovisuel*, thèse de doctorat, Lettres, langues et spectacle, Univ. Paris 10, 2005, p. 146.

¹⁴⁹ Affirmation qui illustre un phénomène connu : « À chaque position correspondent des *présuppositions*, une *doxa*, et l'homologie entre les positions occupées par les producteurs [des biens symboliques] et celles de leurs clients est la condition de cette complicité » (Bourdieu, 1998 : 277) souligné par l'auteur.

¹⁵⁰ Nicole Vulser, « "Beaucoup de salles bénéficient de plus de subventions que de recettes" », entretien avec Guy Verrechia, PDG d'UGC », *Le Monde*, 8 février 2008, p. 25.

Dans beaucoup de cas, le marché se répartit cependant entre plusieurs exploitants dans la même cité, qui se partagent alors les modes de diffusion. Ainsi, dans les villes citées plus haut, *Le Lido* à Limoges, le *Capitole* à Clermont-Ferrand, le *Méliès* à Saint-Étienne, *L'Atalante* à Bayonne, le *Studio* à Tours, le *Pathé Place de Loire* à Orléans, *Les 400 Coups* à Angers ou le *Théâtre TAP* à Poitiers diffusaient-ils la VOST¹⁵¹. Ce sont en général des salles plus spécialisées, les grandes chaînes de multiplexes choisissant prioritairement la VD. Le lieu de programmation influe donc sur le choix de l'une ou l'autre version.

Cette constatation se vérifie aussi pour les villes moyennes, comme à Châteauroux, où le public a également le choix entre deux cinémas : *L'Apollo*, une salle d'Art et d'Essai municipale, diffuse les films de Woody Allen exclusivement en VOST sur une quinzaine de séances hebdomadaires¹⁵², alors que le multiplexe également labellisé Art et Essai affilié à la chaîne *Cinémovida*, qui programmait les précédents films d'Allen en VOST, a affiché *Minuit à Paris* en VD¹⁵³ pour toutes ses séances (vingt par semaine)¹⁵⁴. Ailleurs en France, à Échirolles (*Pathé*), Évreux (*Le Zénith*), Le Grand Quevilly et Talence (*Gaumont*), Aix en Provence (*Le Cézanne*) ainsi qu'à Bourges ou Tarnos (*Mega CGR*), on a retrouvé *Midnight in Paris* en VD uniquement.

Mais la VOST était cependant présentée dans les multiplexes *Cinémovida* à Arras, Dole, Cognac, Albi, Manosque, Apt, Soissons et Laon. On y accédait également dans des communes plus modestes, avec le cinéma *Les Lumières*, à Vitrolles, au *Studio 7* à Auzielles (Haute-Garonne), tout comme au *Rex* à Rambouillet ou au *Majestic* à Meaux. *Idem* pour la scène nationale *L'Archipel* à Basse-Terre, le cinéma *Le Forum* à Marseillan, *L'Eden* à La Réole ou au *Ciné Actuel* à Annemasse. Ces éléments sur la diffusion des VO et VD sont toutefois à relativiser, du fait de la nature particulière de *Midnight in Paris*, tourné en France, avec une distribution en partie française, qui a sans doute attiré en conséquence un public hexagonal plus large que le seul segment des *afficionados* habituels d'Allen.

¹⁵¹ Sondage par e-mail auprès des membres de la SAES (*Société des Anglicistes de l'Enseignement Supérieur*) à partir du 31 mai 2011, puis vérification à partir de la consultation des sites <http://www.telerama.fr/cine/recherche.php> et <http://www.allocine.fr/film/alaffiche.html>

¹⁵² *Midnight in Paris*, projeté en VOST, y a rassemblé 353 spectateurs en une semaine d'exploitation.

¹⁵³ La VD y a été vue par 750 spectateurs en quatre semaines. Stéphane Castro, son directeur, explique se concerter avec le distributeur (*Mars Distribution*) et la salle spécialisée concurrente, *L'Apollo*, pour le partage entre VOST et VD. Il a également programmé la VD pour *To Rome With Love* en juillet 2012.

¹⁵⁴ Dans le même département, de petites villes comme La Châtre au *Cinéma Lux* et Buzançais au *Ciné Off* proposaient pourtant seulement la VO.

C'est pourquoi on s'est également intéressé à des films d'Allen plus anciens, encore à l'affiche en France : à Cannes, le cinéma *Le Bel Age* annonçait la VD pour une reprise de *Whatever Works* en mars 2011, comme *Le Vauban* pour celle de *Sleeper* durant le même mois à Saint-Jean-Pied-de-Port. *Idem* pour Montpellier, qui proposait une reprise de *Match Point* en VD en janvier-février 2008 au *Corum*, puis en août 2008 dans le cadre de deux festivals aux cinémas *Les Ursulines* et *Salle Dyonisos*. Et le phénomène ne se limite pas aux reprises puisque le cinéma *Rex*, à Sarlat (Dordogne) programmat *You Will Meet a Tall Dark Stranger* en VD, lors de sa sortie en novembre 2010.

Dans le même temps, certains exploitants avaient choisi une voie intermédiaire ; ainsi, à Argenteuil, le maire signe un éditorial, fin 2010, dans le bulletin *Argenteuil cinéma* pour annoncer :

Que ceux qui étaient déçus de ne pouvoir voir le dernier Woody Allen [*You Will Meet a Tall Dark Stranger*] qu'en version française (VF) se rassurent : le voici en version originale sous-titrée en français (VOSTF). Afin de satisfaire tout le monde, sachez que nous essayons dans la mesure du possible de vous proposer les films dans les deux versions, l'une après l'autre¹⁵⁵.

Autre solution à Besançon, où *Les Beaux-Arts* programmat dans le même temps *Midnight in Paris* en VD dans une salle et en VOST dans une autre salle du même multiplexe. Enfin, pour la ville de Lannion, la salle *Les Baladins* a une politique à même visée, puisqu'elle projetait les deux versions en alternance au cours de la même journée, stratégie également choisie par le *Kinopolis* de Lille, le *Duplexe* de Roubaix, *l'ABC* de Cahors ou le *Cap Cinéma* de Beaune.

La situation est donc assez nuancée. On constate toutefois que, pour ce cinéaste souvent classé « Art et Essai », la VD est toujours très présente en France. Beaucoup moins rare qu'on ne pouvait le supposer, elle n'est pas non plus circonscrite aux petites et moyennes villes de province ou de banlieue. La segmentation des publics n'est donc ni clairement établie, ni définitive. Le doublage demeure de toute évidence un mode de diffusion majeur dans l'espace francophone, même pour un cinéaste pourtant catalogué comme « littéraire » comme Allen. Ce paramètre implique une responsabilité accrue pour ses adaptateurs et justifie le soin apporté à cette phase du processus traductif.

¹⁵⁵ Philippe Doucet, *Argenteuil cinéma*, novembre 2010, p. 3.

6.4.1.2. ...sur le petit écran

En dehors de la programmation en salles, deux avancées technologiques récentes ont également redonné toute son importance au doublage : le développement du support DVD, depuis son apparition en décembre 1995 puis sa commercialisation en Europe dès 1998, permet d'offrir les films en de multiples versions audio¹⁵⁶, ce qui implique systématiquement la production d'une version doublée en français ; de même, les chaînes TV diffusées par satellite ou par câble proposent à leurs téléspectateurs, par le biais du multilingue¹⁵⁷, le choix de l'une ou l'autre version (VOST ou VD)¹⁵⁸, depuis 2003 pour la plupart d'entre elles.

Et le récent remplacement de la télévision hertzienne par la télévision numérique a encore élargi la diffusion de cette offre multilingue, conduisant d'ailleurs la SACEM à délibérer, en mars 2011, sur la répartition des droits d'auteur entre les traducteurs des VOST et ceux des VD dans ce cas (10% sont désormais comptabilisés en sous-titrage et les 90% restants sont attribués au doublage). Les deux supports de diffusion que représentent DVD et télévision compensent donc largement la situation aujourd'hui parfois minoritaire de la VD en salles pour les films d'Allen.

Les films du corpus sont tous disponibles en DVD sur le marché français. Ces vidéogrammes offrent au minimum la VO en anglais et la VD française¹⁵⁹ pour *Hollywood* et *Harry*, et, pour certains autres titres jusqu'à trois VD supplémentaires, soit le nombre maximum autorisé par la technologie actuelle, incluant l'allemand, l'italien et l'espagnol, comme dans le cas de *Sex*, *Annie*, *Manhattan*, *Hannah*, *Husbands* et *Radio*. On retrouve là, logiquement, les langues des pays favorisant traditionnellement le doublage comme mode de TAV. Les VOST, pour leur part, fournissent au minimum les sous-titres français pour *Hollywood* et *Harry*, parfois les

¹⁵⁶ Cf. Sébastien Caudron, Anne-Sophie Pascal & Hugues Samyn, *Édition audiovisuelle sur DVD : film et différences locales*, mémoire de recherche, Diplôme de conservateur de bibliothèque, École Nationale Supérieure des Sciences de l'Information et des Bibliothèques, Lyon, 2004, partie 3.

¹⁵⁷ « La diffusion en Version Multilingue offre au téléspectateur la possibilité de choisir entre plusieurs canaux audio (celui de la langue d'origine et le doublage français ou parfois en langue étrangère) pour un même programme et donne également accès à un ou plusieurs sous-titrages pour cette œuvre. », <http://www.traducteurs-av.org/index.php/droit-dauteur/vm.html> consulté le 05/06/2011.

¹⁵⁸ Cette technologie, inaugurée par *CinéCinemas* en 2001, a été adoptée en 2006 par *Arte* et 2007 par *TF1*. Quant à *Canal+*, avant d'offrir la version multilingue en 2003, elle avait « fait le choix de montrer les films étrangers dans les deux versions, deux fois en VO, quatre fois en VF », Catherine Humblot, « Qui a peur de la v.o. ? », *Le Monde, supplément radio-télévision*, 31 août-1^{er} septembre 1986, p. 16.

¹⁵⁹ Avant l'avènement de la vidéo numérique, en 1991, la VOST et la VD française de *Annie Hall* ont été proposées à la suite l'une de l'autre sur le même support cassette VHS SECAM par Warner Home Video.

sous-titres anglais pour les malentendants, et pas moins de dix-huit versions de sous-titrage sur le DVD de *Husbands*, qui propose quinze langues européennes, plus l'arabe, le turc et le hindi (notons qu'il est techniquement possible de proposer jusqu'à 32 langues de sous-titrage par DVD).

Parmi les meilleures ventes d'Allen sur ce support en France, on retrouve trois des films de notre sélection. *Manhattan*, en seconde place, dépasse les 60 000 exemplaires vendus, *Annie Hall*, en quatrième position a été commercialisé à presque 50 000 copies, et *Sex* à plus de 30 000 en sixième place. Ce sont donc ses films les plus classiques, pourtant déjà largement diffusés en cassettes VHS par le passé. *Crimes et Hollywood* sont respectivement 14^{ème} et 15^{ème} avec près de 20 000 ventes, *Harry et Hannah*, 27^{ème} et 31^{ème} avec environ 10 000 et 5 000 exemplaires¹⁶⁰.

Ces DVD sont également commercialisés par leurs éditeurs en coffrets de trois, quatre ou cinq disques, instituant de la sorte un phénomène de collection. Le quotidien français *Le Figaro* a aussi, dans cet esprit, proposé de novembre 2007 à avril 2008 *La collection Woody Allen*, sélection de vingt-et-un DVD en supplément hebdomadaire avec son numéro du samedi. Le journal *Le Monde* a de même inclus le DVD de *Play It Again, Sam*¹⁶¹, avec un livre de Florence Colombani, *Woody Allen*, dans sa collection *Les grands cinéastes*, co-éditée avec les *Cahiers du cinéma* : elle proposait un DVD accompagné d'un livre, en une série de suppléments hebdomadaires sur vingt-neuf cinéastes internationaux, de septembre 2007 à mars 2008.

Woody Allen lui-même reste très attentif à ce support de diffusion numérique. En ce qui concerne le son, il impose l'édition dans la version monophonique d'origine ; il refuse l'inclusion de bonus réalisés à partir des *rushes* éliminés de la version finale du film, et limite les suppléments « paratextuels » à la fourniture des bandes-annonces et éventuellement le rappel de sa filmographie et celle des acteurs, voire certaines notes de production (*Hollywood*), ou l'enregistrement d'une conférence de presse (*Harry*). Cette stratégie est l'affirmation d'une conception volontariste de l'intégrité de l'œuvre et du respect du droit moral de l'auteur, qu'il revendique publiquement :

¹⁶⁰ Source : GFK, cumul depuis 2003 arrêté au 10/02/2009, in Beuré (2009 : 23). « La consommation vidéo est évaluée par l'institut GFK à partir des ventes réalisées dans les grandes surfaces alimentaires et les grandes surfaces spécialisées, de la vente par correspondance et des ventes sur Internet et en librairies. Ces chiffres n'incluent pas les ventes en kiosques et dans les stations services. Ils excluent également le marché de la location vidéo. »

¹⁶¹ *Play It Again, Sam*, dir. Herbert Ross, scénario Woody Allen, perf. Woody Allen, Diane Keaton, Tony Roberts, Jerry Lacy, 1972, Paramount Pictures, 1h 22.

Il me semble important que les artistes signent des contrats leur permettant de garder le contrôle sur la manière dont leurs films sont publiés en DVD, pour qu'ils ne soient pas édités n'importe comment. Je n'aime pas l'idée qu'on puisse voir mon film autrement que comme je l'ai conçu¹⁶².

Quant à la télévision, on y retrouve souvent les réalisations d'Allen sur les chaînes spécialisées, dans le cadre de cycles thématiques, comme « Woody Allen et New York » sur *Paris Première* en août 2007, ou « Comédies américaines » sur *Turner Classic Movies (TCM)*¹⁶³, qui a diffusé ses films accompagnés du documentaire *L'interview TCM Woody Allen*, réalisé par Richard Schickel à l'occasion des soixante-quinze ans du réalisateur en décembre 2010. Mais elles n'en ont pas l'apanage : *Orange Ciné Novo*, chaîne TV diffusée par Internet, proposait ainsi six de ses films lors d'une « Semaine Woody Allen », du 4 au 9 septembre 2011, ainsi que le documentaire *Wild Man Blues*¹⁶⁴, qui retrace sa tournée européenne de clarinettiste avec son *New Orleans Jazz Band* en 1996. On peut remarquer que ces diffusions par cycles reprennent le concept de collection déjà promu non seulement par les éditeurs de DVD ou les journaux de référence cités précédemment, mais aussi par les organisateurs de rétrospectives en salles, contribuant de la sorte à inscrire dans l'esprit du public la notion plus globale d'œuvre allenienne.

Par ailleurs les chaînes telles que *Canal+* ou *Arte* assurent aussi des diffusions régulières de ses réalisations. Il s'agit donc dans la majorité des cas de chaînes qui ne sont pas catégorisées comme « grand public » soit du fait de leur mode de distribution, qui implique un abonnement payant, soit de par leur positionnement en tant que chaîne « culturelle » comme *Arte*¹⁶⁵. La spécialisation de ces modes de diffusion conforte donc l'analyse conduite à propos de la distribution en salles, celle d'un auteur d'Art et d'Essai certes, mais un auteur « porteur ». Cette réalité va alors impliquer un public varié, qui justifie la coexistence des deux modes de TAV que sont la VD et la VOST, public dont l'horizon d'attente est à prendre en compte par le traducteur.

¹⁶² in Laurent Rigoulet, « Woody Allen : dur d'être cinéphile dans le désastre de Manhattan », *Télérama*, n°2731, 15 mai 2002, p. 61.

¹⁶³ Son slogan est « à la découverte du grand cinéma ».

¹⁶⁴ Dir. Barbara Kopple, 1997, Bac films, 1h 44.

¹⁶⁵ Cf. Délégation générale à la langue française et aux langues de France, *Traduire*, Paris, Ministère de la Culture et de la Communication, 2010, p. 5-6.

Dans le cas de Woody Allen, il importe de garder à l'esprit un paramètre important quant à la diffusion de ses films à l'étranger, à savoir son implication personnelle dans le processus : « Although by no means a common practice, some film directors, like Woody Allen, keep a close eye on the translated versions of their films » (Díaz Cintas, 2008 : *online*). Mais au-delà de l'affirmation de cette autorité auctoriale, et bien que le doublage se fonde sur le postulat de l'invisibilité de l'instance traductive, la TAV est aussi marquée, comme toute traduction, à la fois par les habitus des traducteurs¹⁶⁶ et par le contexte dans lequel elle intervient¹⁶⁷, paramètres étroitement imbriqués et interdépendants :

Le **contexte** immédiat est celui de la personnalité du traducteur, son histoire personnelle, son habitus (en termes hérités de Bourdieu), son vécu de la langue, ses idiosyncrasies, son œuvre traductive, sa connaissance des cultures mises en jeu¹⁶⁸.

C'est pourquoi la section suivante se consacre à la présentation des deux principaux adaptateurs français de Woody Allen, avant d'aborder le contexte de leur travail et les enjeux auxquels ils sont confrontés.

6.5. Les adaptateurs français

Si le vocable adaptateur peut avoir de nombreux sens, dans le monde de la TAV en France, il désigne par convention les traducteurs audiovisuels, qu'ils œuvrent pour le doublage et/ou le sous-titrage¹⁶⁹. Car ces deux activités sont souvent assumées par les mêmes professionnels : dans le cas de Woody Allen, Jacqueline Cohen rédige à la fois les sous-titres de la VOSTF et les dialogues de la VD. Il en était de même pour Georges Dutter avant elle. Ainsi, à la différence de l'association européenne *AudioVisual Translators Europe* (qui existe depuis juin 2011), l'association professionnelle française a-t-elle choisi la dénomination *ATAA, Association des Traducteurs/Adaptateurs de*

¹⁶⁶ « Comme tout un chacun, ce dernier hérite en effet d'un patrimoine moral et culturel, fait de croyances et de préjugés, qu'il va manifester dans l'adaptation de l'œuvre qui lui est proposée » (Le Nouvel : 2007, 44).

¹⁶⁷ « De même il [le traducteur] se soumet à un code d'acceptabilité linguistique et morale. De façon non formalisée, il va au devant du public supposé et intègre les prérogatives et les intérêts de son client » (*id.*).

¹⁶⁸ Ronald Jenn, « Texte, contexte et hors-texte en traduction », *Atelier traductologie, XLV^{ème} congrès de la SAES*, Université Toulouse-Le Mirail, 14 mai 2005, souligné par l'auteur, consulté le 19/08/2011, web.univ-pau.fr/saes/pb/congres/toulouse/ateliers/atelier25.pdf

¹⁶⁹ Chion (1990 : 184) utilise aussi les synonymes « dialoguiste de doublage », que l'on rencontre également chez Mather (1997 : 10), et « rédacteur de sous-titres ».

l'Audiovisuel, qu'elle subdivise en différents métiers, dont celui d'adaptateur de doublage¹⁷⁰, également dénommé adaptateur dialoguiste (Le Nouvel, 2007 : 11). Le terme générique d'adaptateur a été retenu ici pour désigner le traducteur de doublage au long de cette recherche. Nous divergeons sur ce point de la position exprimée par Lambert et Delabastita :

L'interdépendance des différentes étapes et composantes du processus, au niveau technique aussi bien qu'au niveau des stratégies culturelles nous semble telle qu'elle justifie l'usage du seul terme *traducteur* (traduction, etc.) pour faire référence à la totalité des opérations. À limiter l'usage du terme à la personne (ou à l'équipe) qui s'occupe de la seule conversion linguistique, on risque de perdre de vue cette cohérence (1996 : 41, souligné par les auteurs).

En effet, le statut particulier de Dutter et Cohen dans la profession, ainsi que le fait qu'ils soient signataires des scénarios édités, en font bien, de notre point de vue, les traducteurs-adaptateurs de Woody Allen. Leur travail, qui implique des choix linguistiques, culturels et artistiques est à la base même de toute la suite du processus.

Le nom doubleur est, lui, réservé soit au directeur de doublage¹⁷¹, également dénommé directeur de plateau ou directeur artistique, soit à la société de doublage elle-même¹⁷², voire au comédien de doublage¹⁷³, même si les artistes favorisent de plus en plus cette dernière appellation. L'entreprise et le directeur de doublage pouvant difficilement être dissociés dans la chaîne du doublage, ce sont donc sous ces deux premières acceptions que sera désormais utilisé le terme doubleur dans ces pages.

La corporation des adaptateurs audiovisuels représente en France un effectif assez réduit : d'après Emmanuel de Rengervé, juriste et délégué général du *SNAC, Syndicat National des Auteurs et des Compositeurs*, la France comptait en 1998 environ cent cinquante à deux cents professionnels vivant exclusivement de ce métier, (pour le sous-titrage, une estimation récente fixait leur nombre à une cinquantaine de personnes pour environ deux cents films par an à traiter¹⁷⁴), et à peu près autant de personnes le

¹⁷⁰ <http://www.traducteurs-av.org/index.php/nos-metiers/doublage.html>, consulté le 17/03/2011.

¹⁷¹ Jacqueline Cohen, entretien personnel, 15 février 2011.

¹⁷² « Doubleur : entreprise dont le métier consiste à traiter la post-synchronisation et le doublage » (Le Nouvel, 2007 : 7).

¹⁷³ Valérie Rochaix, « Doublage, les voix de l'ombre », *Jours nouveaux*, n°39, décembre 2008, p. 18.

¹⁷⁴ Corinne Renou-Natival, « Le cinéma en version originale, d'une langue à l'autre », *La Croix*, 12 avril 2012.

pratiquant occasionnellement. Mais au sein des premiers, « les auteurs qui travaillent pour les films de long métrage sortant en salle [représentent] vingt à trente auteurs¹⁷⁵ ».

Parmi ceux-ci (il n'a pas été possible d'identifier avec certitude l'adaptateur de *Sex*), deux adaptateurs principaux ont accompagné la carrière des films d'Allen en France : Georges Dutter jusqu'en 1988, (seul puis conjointement avec sa femme Anne Dutter-Domela), puis Jacqueline Cohen, choisie par le superviseur européen d'Allen, depuis 1989. Ils sont présentés l'un et l'autre ci-dessous, les données biographiques et filmographiques permettant une première approche de leur habitus en tant que professionnels de la traduction, ainsi que de leurs positions traductives, au sens où l'entend Berman :

Tout traducteur entretient un rapport spécifique avec sa propre activité, c'est-à-dire a une certaine « conception » ou « perception » du traduire, de son sens, de ses finalités, de ses formes et modes (Berman, 1995 : 74).

Les deux adaptateurs, s'ils partagent de nombreux points communs, affirment ainsi chacun leur vision bien personnelle du métier.

6.5.1. Georges Dutter

Né en 1933, Georges Dutter a traduit tous les films d'Allen à partir de 1973 pour le sous-titrage, et de 1977 pour le doublage, et ce jusqu'en 1988. Son premier métier a été le professorat d'anglais, à Lyon, avant qu'il ne devienne, à Paris, l'adjoint d'un directeur artistique de la *20th Century Fox* qui lui confia en 1962 la supervision des doublages français de la compagnie¹⁷⁶. Il assumait entre autres responsabilités la sélection des comédiens : « On m'a engagé pour mon oreille afin d'aider au choix des voix », dit-il, « ce qui m'a permis de voir défiler des textes de toutes sortes qui m'ont donné envie de me mettre aux adaptations » (Schmitt, 1986 : 17). Son premier travail de traducteur consista en ce qu'il est convenu d'appeler la traduction-relais, traduction littérale à partir de l'italien sur laquelle travaillait ensuite un adaptateur qui, lui, ne maîtrisait pas cette langue.

¹⁷⁵ Emmanuel de Rengervé, table ronde « Les conditions de travail du traducteur dans le domaine audiovisuel » (ATLAS, 1999 : 177).

¹⁷⁶ « Entretien avec Georges Dutter, dialoguiste de doublage et rédacteur de sous-titres » (Chion, 1990 : 181).

Dutter réalisa ensuite ses premières adaptations pour la télévision, à partir de l'anglais, avec la célèbre série américaine *Adventures in Paradise*, relatant les péripéties du Capitaine Troy. Grand spécialiste du cinéma américain, il a ensuite adapté Sydney Pollack, Miloš Forman – *One Flew Over the Cuckoo's Nest* –, James Ivory – *Jefferson in Paris* –, Martin Scorsese – *Raging Bull* –, Francis Ford Coppola – *Peggy Sue Got Married*, *Apocalypse Now* et les trois parties de *The Godfather* –, Stanley Kubrick – *Full Metal Jacket*, *Eyes Wide Shut* –, Barry Levinson – *Good Morning, Vietnam* –, Roman Polanski – *Tess* –, ou John Cassavetes, aussi bien que les quatorze films de la série des *James Bond* sortis de 1973 à 1999, quelques-uns des *Pink Panther* de Blake Edwards, ainsi que des westerns ou des dessins animés¹⁷⁷.

Outre le cinéma anglophone, il a aussi travaillé de l'allemand ou de l'italien vers le français, dans ce dernier cas pour Dino Risi et, pendant vingt-deux ans, pour Marco Ferreri, et produit quelques traductions littéraires, par exemple de Philip K. Dick. Il a également assuré de nombreux sous-titrages, notamment ceux de *Cris et chuchotements* d'Ingmar Bergman, ainsi que ceux de films de Woody Allen bien sûr.

Il est seul crédité pour l'édition des scénarios d'*Annie* et *Manhattan*, dont il a entièrement assuré la traduction, mais, au bout de dix ans, il a ensuite pris l'habitude de travailler conjointement avec sa femme Anne Dutter-Domela, qui a co-signé une partie de ses TAV¹⁷⁸. Cette dernière était auparavant monteuse de direct, ce qui lui a donné une approche différente et complémentaire du matériau filmique. Ils ont donc conjointement traduit *Hannah* et *Radio* en ce qui concerne les réalisations alleniennes figurant dans le corpus. On considère ici le couple Dutter comme une entité unique car Georges Dutter explique qu'ils se répartissaient le travail en fonction de la subjectivité plus ou moins féminine ou masculine exprimée à l'écran (il considère en effet qu'Allen est capable de faire montre de sensibilités tout à fait différentes d'un film à l'autre, voire même à l'intérieur du même film).

Ils traduisaient souvent à la fois pour la VOST et la VD ; même si cela aboutit à deux versions sensiblement différentes¹⁷⁹, Dutter estime que traduire pour l'un des modes facilite le travail pour l'autre ; et ce, quel que soit l'ordre dans lequel on opère,

¹⁷⁷ <http://www.objectif-cinema.com/spip.php?article4704&artsuite=3> consulté le 20/03/2011.

¹⁷⁸ D'où la remarque quelque peu hyperbolique d'un participant lors de la table ronde « Audiovisuel : traduire au fil des images » des 15^{èmes} assises de la traduction littéraire en Arles : « Pendant des années, tous les films américains, c'était le couple Dutter » (ATLAS, 1999 : 142).

¹⁷⁹ « Seul 15 à 20% du texte est commun. », selon Sylvestre Meininger, vice-président de l'ATAA et traducteur-adaptateur de cinéma américain, cité par Renou-Nativel (2012).

ordre souvent déterminé en fonction des impératifs économiques du doubleur¹⁸⁰. Il a débuté pour Allen avec le sous-titrage de *Sleeper (Woody et les robots)* en 1973 mais le premier doublage pour lequel il fut contacté par le bureau parisien de *United Artists* fut celui d'*Annie*. Il confie d'ailleurs avoir à l'époque demandé un délai de travail de trois mois, durée exceptionnelle pour une traduction audiovisuelle, étant donné l'ampleur de la tâche en termes quantitatifs et qualitatifs¹⁸¹ et la nécessité de nombreuses relectures pour peaufiner au mieux l'adaptation. S'ensuivit une collaboration qui allait durer douze ans, jusqu'à *Another Woman (Une autre femme)* en 1988. Durant cette période, Dutter n'a rencontré Allen qu'à deux reprises. Aujourd'hui âgé de presque quatre-vingts ans, le couple n'exerce plus, ayant pris sa retraite à la fin des années 1990.

Sa formation et son métier originel d'enseignant ont rendu Georges Dutter très sensible aux aspects linguistiques du doublage, comme les nuances lexicales des technolectes, « l'archi-politesse américaine et son hypocrisie wasp, le jeu subtil de l'emploi des prénoms, etc. » (Chion, 1990 : 184). Il explique avoir fréquemment visité les États-Unis à l'époque de son activité d'adaptateur, en sollicitant ses amis américains en cas de problème, et être un lecteur assidu du *New Yorker* et du *New York Times* afin de suivre l'évolution de la langue américaine. De même, il s'attachait aux évolutions de la langue française : en 1990, il citait ainsi Claire Brétécher ou Josiane Balasko et la troupe du *Splendid*, parmi les figures dont il s'inspirait, pour avoir contribué à « débloquent toutes sortes de tabous » langagiers (*ibid.* : 183). Il confie également être très vigilant quant aux idiosyncrasies des scénaristes-dialoguistes, comme les jeux sur l'ordre des mots, particulièrement à partir de l'anglais, et les effets rhétoriques en fin de phrase par exemple.

Il en est résulté pour lui une forme de spécialisation dans le métier, en faveur de films où le dialogue est important, et fréquemment marqué par des registres ou des niveaux de langue particuliers, qu'il assumait parfaitement :

Nous [Anne et moi] sommes demandés souvent pour les films en langue "désécrite", c'est-à-dire en langue non conventionnelle, avec des phrases esquissées – mais aussi pour l'argot et la violence verbale – (...). Et nous sommes aussi classés spécialistes des films d'auteur (*ibid.* : 185).

¹⁸⁰ Entretien personnel, 5 avril 2012.

¹⁸¹ *Ibid.* C'est pour Dutter l'un des films les plus riches d'Allen, avec *Manhattan* et *A Midsummernight's Sex Comedy*.

Cette langue très peu formelle, dont l'oralité est notamment marquée par des phénomènes d'hésitation, de reformulation signalés sur le plan syntaxique par des charnières de discours récurrentes, et sur le plan lexical par des variations de registre et l'intrusion de termes argotiques et tabous et d'interjections, présente des caractéristiques auxquelles correspondent tout à fait les dialogues de Woody Allen¹⁸², qui s'avouait très satisfait du travail effectué par le couple Dutter. Car Georges Dutter affichait un réel projet traductif, affirmé comme tel dans la postface de son recueil de traductions de *Annie, Interiors, Manhattan* et *Stardust Memories* paru initialement chez Solar :

Ce qui précède n'est pas tout à fait une traduction. C'est une transcription du texte original, avec les nécessaires transpositions, une translittération... une transe, en tout cas. On peut ainsi être assuré d'entendre en français, le phrasé de Woody Allen, grand clarinettiste. Je veux bien dire... sa musique (1981 : 447).

Bien évidemment, les traductologues avertis ne liront pas dans ces lignes une description *ad hoc* des procédés de l'adaptateur, mais le jeu sur le lexème *transe* illustre le rapport à l'auteur dans lequel s'est placé Dutter : une mise en avant du caractère ludique de sa parole originale, et la primauté donnée à la recherche d'équivalence en termes d'oralité dans le transfert interlinguistique.

La stabilité du traducteur, qui a adapté Allen pendant ces nombreuses années, a constitué un élément essentiel de la réussite de ce projet, car c'est l'un des facteurs clés de toute traduction : « Familiarity with an author, the kind of restive intimacy which demands knowledge of all his work, of the best and the botched, of *juvenilia* and *opus posthumus*, will facilitate understanding at any point » (Steiner, 1998 : 26). Ce sera aussi le cas pour le successeur des Dutter, Jacqueline Cohen, qui œuvre aujourd'hui depuis vingt-trois ans sur les doublages de la cinématographie allenienne.

6.5.2. Jacqueline Cohen

Si Jacqueline Cohen prend la suite de Georges et Anne Dutter à partir de 1989, ce n'est pas du fait d'une défaillance de ceux-ci pour l'adaptation d'Allen¹⁸³, mais à l'occasion d'un changement de distributeur, avec la mise en place d'un nouveau

¹⁸² Cf. partie IV.

¹⁸³ Cf. Schmitt (1986 : 17) : « Ainsi les films de Woody Allen sont-ils très convoités par la vingtaine de professionnels français de la traduction. Pour toute réponse, le metteur en scène a toujours opposé un impératif "I want the same team". La place d'Anne et Georges Dutter (...) n'est pas à prendre. »

dispositif impliquant un superviseur pour ses doublages européens. Elle explique elle-même avoir intégré le métier d'adaptatrice par un heureux concours de circonstances. Après sa naissance à Paris en 1943, elle a longtemps résidé au Canada où elle suivit des études littéraires et théâtrales à l'université *McGill* de Montréal, devenant parfaitement bilingue français-anglais.

À son retour en France, à l'âge de vingt ans, elle tente de devenir comédienne au théâtre, et suit des cours avec Marie Ventura et Tania Balachova. Refusée au concours du Conservatoire, elle rencontre Jacques Willemetz¹⁸⁴, qui lui procure l'occasion de devenir à la fois actrice et traductrice pour le doublage et le sous-titrage. Elle a même, un temps, exercé en tant que directrice de doublage¹⁸⁵. Il lui arrive aussi d'adapter depuis l'allemand, l'italien ou l'espagnol. Pour les autres langues, elle travaille sur la base d'une traduction littérale en français.

Ses compétences à la fois linguistiques, du fait de son bilinguisme¹⁸⁶, mais aussi pragmatiques, dues à son activité de comédienne, marquent profondément son approche du métier : « Les gens qui traduisent pour le doublage en ayant une formation de comédien sont avantagés, parce qu'ils peuvent jouer les dialogues traduits et voir s'ils sonnent vrai ou non¹⁸⁷. » Elle insiste ainsi sur les questions de rythme oral : « C'est le rythme le plus difficile à traduire : si le spectateur a l'œil fixé sur les lèvres, c'est que c'est très mauvais ! C'est dans le regard, c'est dans le jeu qu'on voit le synchronisme¹⁸⁸. » Son exigence porte aussi sur le respect du spectateur, dont elle juge qu'on a tendance à sous-estimer les compétences.

L'habitude veut qu'elle traduise dorénavant à la fois pour le sous-titrage et le doublage de chaque film, le premier des deux lui permettant de bien « entrer » dans le film. Cela n'a pas toujours été le cas, puisqu'elle n'a commencé le travail de sous-titrage pour Allen qu'après avoir déjà adapté quatre de ses films pour le doublage. Quand la VOSTF lui demande environ dix jours de travail, la VD, pour un film d'Allen,

¹⁸⁴ Jacques Willemetz (1920-2008), directeur de doublage, a d'abord travaillé au studio *Fox Europa*, puis à la direction commerciale de *Pathé cinéma*, avant de créer la compagnie *Les films Jacques Willemetz*. Il a présidé la *Chambre syndicale de doublage et post-synchronisation* de 1966 à 1977.

¹⁸⁵ « En tant que directrice artistique, j'ai surtout compris qu'il fallait avoir une grande écoute, faire respecter le synchronisme, bien sûr, mais sans que le jeu en souffre. » Interview consultée le 18/03/2010, <http://www.rsdoublage.com/comedien-319-Cohen-Jacqueline.html>

¹⁸⁶ En ce qui concerne son travail sur Allen, elle reconnaît aussi que ses ascendances juives russes lui facilitent l'accès à certaines références yiddish dans ses dialogues.

¹⁸⁷ Jacqueline Cohen, « Le métier de "sous-titreuse" », propos recueillis par Bertrand Keraël, *La bibliothèque du film*, 2006, consulté le 01/11/2009, <http://www.bifi.fr/public/ap/article.php?id=114>

¹⁸⁸ Entretien personnel, 15 février 2011.

peut la mobiliser durant un mois¹⁸⁹. La phase de vérification du texte à l'image prend ensuite deux jours pleins. Mais la technique du doublage est un mode de TAV auquel elle n'a adhéré que progressivement à son retour d'Amérique du nord : « Je me suis aperçue que l'on peut faire de bons doublages, surtout maintenant qu'on a dépassé le stade : "attention à sa bouche, là c'est une labiale". J'ai vu qu'on pouvait faire de très bons doublages¹⁹⁰. »

C'est depuis longtemps une professionnelle reconnue, qui adapte les films de Kenneth Branagh – *Much Ado About Nothing*, *Hamlet*, *As You Like It*, *In the Bleak Midwinter* –, Roman Polanski – *The Pianist*, *The Ghost Writer* –, Nanni Moretti – *La chambre du fils (La Stanza del Figlio)* –, Mike Nichols – *Primary Colors* –, Al Pacino – *Looking For Richard* –, Oliver Parker – *Othello* –, Richard Loncraine – *Richard III* –, Trevor Nunn – *Twelfth Night* –, ou Carlos Saura, aussi bien que tous les Woody Allen sortis depuis *Crimes and Misdemeanors*. Elle a donc adapté ce dernier film, ainsi que *Husbands*, *Harry et Hollywood*, pour ce qui concerne le corpus. Cohen indique être « ravie de faire les doublages de Woody Allen. Ce sont des films tout à fait particuliers et plus difficiles que les autres. Mais en même temps, c'est toujours plus facile de travailler sur un bon film que sur un mauvais film » (ATLAS, 1999 : 134).

Sa longue expérience l'a conduite à participer aux *Quinzièmes assises de la traduction littéraire en Arles*, organisées par l'ATLF, association des traducteurs littéraires de France, en novembre 1998. Elle y était invitée pour siéger à la table ronde « Audiovisuel : traduire au fil des images », animée le samedi 14 par Rémy Lambrechts, aux côtés de Paul Memmi, Didier Beaudet et Isabelle Zaborowski.

Parmi les traducteurs qui l'ont influencée, elle se réfère volontiers à un autre adaptateur cinématographique, également grand spécialiste du théâtre¹⁹¹, qu'elle apprécie notamment pour ses adaptations de Pinter : « J'aimerais citer un grand traducteur, Eric Kahane¹⁹², qui était surtout un auteur, il savait écrire¹⁹³. » Elle n'a

¹⁸⁹ « Le doublage d'un film de long métrage prend en moyenne entre 3 et 10 jours de temps d'auditorium, précédés de 5 à 6 semaines de préparation pour la détection, la traduction, l'adaptation, les préparations de boucles, etc. » (Chion, 1990 : 183).

¹⁹⁰ Entretien personnel, 15 février 2011.

¹⁹¹ « Il faut que l'adaptateur ait le sens du dialogue. J'ai été longtemps à l'école du théâtre où tout se définit par les mots. J'ai traduit l'œuvre de Harold Pinter, de Joe Orton, de Christopher Hampton. », Georges Grugeau, « Entretien avec Eric Kahane – Profession : adaptateur », *24 images*, n°65, 1993, p. 29.

¹⁹² Cf. Eric Kahane, « Le point de vue d'un traducteur : réponses à des questions sur la traduction des textes dramatiques », *Palimpsestes*, n°1, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 1987, p. 139-151.

¹⁹³ Richard Dalla Rosa, « Jacqueline Cohen, le travail de traduction », *Objectif cinéma*, entretien réalisé le 13 décembre 2000, consulté le 17/02/2011, <http://www.objectif-cinema.com/interviews/077.php>

d'ailleurs pas complètement renoncé au théâtre, puisqu'en 2008, avec Pierre Valmy, elle a adapté pour la scène française *Melinda and Melinda*¹⁹⁴, de Woody Allen, qu'elle avait traduit pour le cinéma en 2004, après avoir écrit en 1999 une adaptation de *September*, film de 1987 du même Woody Allen qui lui en avait cédé les droits. Cette expérience, qui met en jeu un contact direct et renouvelé avec le public, implique une attention particulière à l'accessibilité du texte pour les acteurs et à sa réception par les spectateurs, et conforte la visée pragmatique déjà mentionnée ci-dessus.

Ces deux adaptateurs successifs ont donc des perceptions différentes des enjeux traductionnels inhérents au doublage du film allénien, même s'ils se rejoignent sur les principaux. Ils ont en effet en commun un profil qui, du fait de leur origine professionnelle, déroge à la tradition parmi leurs confrères¹⁹⁵.

6.6. Enjeux : du verbal au vocal

L'enjeu majeur du doublage est de parvenir à reproduire, à l'usage du public étranger, « le ressort de la synchronisation » (Chion, 2005 : 55), la synchronie initiale :

C'est la synchronie qui permet le doublage, la post-synchronisation et le bruitage, et donne à ces opérations une marge de choix si grande. Grâce à elle, pour un seul corps et un seul visage sur l'écran, il y a des dizaines de voix possibles ou admissibles (*ibid.*).

L'adaptateur travaille donc pour permettre à l'auteur d'exprimer sa voix, mais aussi pour confier son texte à une voix d'acteur, qui aura pour mission le transfert du verbal au vocal et son inscription dans le tissu filmique. Dans le cas qui nous intéresse, la voix de Woody Allen n'est en effet plus seulement l'instance énonciatrice du récit¹⁹⁶, mais bien une voix physique, avec sa tessiture, son débit propre, sa diction saccadée et hésitante et ses idiosyncrasies qui fonctionnent comme autant de marqueurs identitaires, enjeux récurrents donc pour le traducteur tout comme pour le doubleur. Ce paramètre est capital en termes de réception spectatorielle.

¹⁹⁴ Représenté au *Vingtième théâtre* à Paris en novembre 2008, puis repris au *Petit Montparnasse* en septembre-octobre 2010.

¹⁹⁵ « Jusque-là, la traduction audiovisuelle était assurée par des professionnels issus de l'édition et formés sur le tas aux contraintes techniques. », Macha Séry, « La voix des autres », *Le Monde, supplément radio-télévision*, 24-25 août 2008, p. 2.

¹⁹⁶ Les niveaux diégétiques s'enchaînent en effet souvent dans ses réalisations, au premier rang desquelles *Annie* et *Manhattan*, où Allen est à la fois le narrateur auctorial et le narrateur-personnage.

Ce qui fait une « voix-je », ce n'est pas seulement l'utilisation de la première personne du singulier. C'est surtout une certaine manière de sonner et d'occuper l'espace, une certaine proximité par rapport à l'oreille du spectateur, une certaine façon d'investir celui-ci et d'entraîner son identification¹⁹⁷.

On comprend, à la lecture de cette définition, tout l'enjeu que représente le doublage de cette voix : le terme latin *persona*, avant de s'appliquer au masque social défini par Jung, désigne, étymologiquement, le masque porté par les acteurs du théâtre antique, qui, d'une part cachait leur visage, mais d'autre part leur servait de porte-voix. La *persona* allenienne n'avance guère masquée et elle dispose d'une voix si aisément reconnaissable que, dès lors qu'il eût rencontré le succès, elle impliqua une pérennité dans le choix de l'acteur qui le double à l'écran, afin de ne pas déconcerter le public de la VD au fil d'une filmographie qui couvre plus de quarante ans : en France, si le doublage de ses premiers films est peu stable sur ce plan (Gérard Hernandez fut sa voix française en 1967 pour *Casino Royale*, Guy Piéroult dans *Take the Money and Run* en 1969 et Roger Crouzet dans *Play It Again, Sam* en 1972), Bernard Murat¹⁹⁸ l'a doublé dans tous ses autres films de 1971 à 1993, tout comme dans le dessin animé *Fourmiz*¹⁹⁹ ou lors des apparitions de son personnage dans la série télévisée *Les Simpsons* ; puis Jean-Luc Kayser²⁰⁰ a pris le relais à partir de 1996. On constate le même phénomène de longévité en Espagne avec Miguel Ángel Valdivieso, son comédien-doubléur en catalan jusqu'en 1988, puis Joan Pera à partir de *Crimes*, ou encore en Italie avec Oreste Lionello de 1972 jusqu'à sa mort en 2009.

La légitimation d'Allen sur les écrans étrangers entraîne donc non seulement celle de ses adaptateurs, mais aussi celle des comédiens qui doublent les personnages qu'il incarne, matérialisant un lien intime entre voix et verbe.

6.6.1. Langue et verbe

Cette donnée est particulièrement importante en ce qui concerne le cinéma allenien, car le premier enjeu auquel se trouve confronté l'adaptateur d'Allen serait d'ordre linguistique et verbal, si l'on en croit ce critique :

¹⁹⁷ Michel Chion, *La voix au cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, 1984, p. 54.

¹⁹⁸ Réalisateur, scénariste, metteur en scène et acteur, il a aussi doublé Richard Dreyfuss, Robert Redford, John Hurt, Al Pacino ou Bill Murray, par exemple.

¹⁹⁹ Dir. Eric Darnell & Tim Johnson, Dreamworks, 1998, 1h 23 ; Allen y est la voix du héros, Z.

²⁰⁰ Comédien spécialisé dans le doublage, il a aussi doublé Ben Kingsley, Jonathan Pryce ou John Cleese.

Notons que Woody est le seul comique de l'histoire du cinématographe dont la parole exige la v.o. dans toutes ses nuances, même pour ceux qui ne parlent pas l'anglais et qui fuient les sous-titres. Peu importe qu'il perde énormément à la traduction et en particulier au sous-titrage (le doublage, comme toujours constituant l'ultime trahison) : sa langue concise, télescopée, faite d'aphorismes demande en français deux fois plus de mots qu'en anglais (Benayoun, 1985 : 15).

Difficile après une telle assertion d'envisager le doublage de Woody Allen. Il faut dire qu'elle rassemble tous les reproches émis à l'égard du doublage, quel que soit le film traduit. Fraser (2010 : 23) le rappelle :

This claim is by no means new, and is of course motivated by its own ideological position based in aesthetics (the defense of the foreign film's artistic integrity) and in elitism (the defense of the foreign film as belonging to an intellectual class that sets appropriate stock in the film's linguistic alterity).

Au-delà de la posture idéologique, Benayoun appuie sa position, rappelée plus haut, sur des considérations linguistiques, que nous allons maintenant détailler. En premier lieu, il invoque la perte à la traduction : la même objection était émise dès 1977 au sujet de *Annie Hall*²⁰¹. Loin de concerner la seule TAV, elle est le résultat d'une certaine conception du texte original :

L'intraduisibilité est l'un des modes d'*auto-affirmation* d'un texte. Face à une telle tendance, le rationalisme de la communication est presque impuissant. Traduire est suspect parce que faisant fi d'une valeur essentielle du texte. (Berman, 1999 : 42, souligné par l'auteur).

La fonction communicative étant à la base même du doublage, le dilemme est donc patent pour l'adaptateur. On a vu ainsi, dans la sous-section du chapitre 4 consacrée à la réception publique des films d'Allen, comment VO et VD peuvent représenter une ligne de rupture entre élite avertie et grand public. Mais Allen, qui transcende la catégorisation Art et Essai, se situe par-delà cette limite.

La nécessaire différence de concentration entre l'original et la VD du discours allenien est un autre reproche émis par Benayoun ; pourtant ce constat est loin d'être le seul fait de la parole allenienne, ou même du transfert de l'anglais vers le français²⁰², même si dans ce dernier cas, l'augmentation du volume textuel est évaluée à quasiment

²⁰¹ « Naturellement ce n'est pas à voir en version française, on perd 50% du film et on ne profite pas du reste. », Claire Devarrieux, [1977], *L'Avant-Scène Cinéma*, n°198, 15 décembre 1977, p. 52.

²⁰² Cf. Berman (1999 : 56) : « Toute traduction est tendanciellement plus longue que l'original. (...) Notons que l'allongement se produit – à des degrés divers – dans toutes les langues traduisantes, et qu'il n'a pas essentiellement une base linguistique. Non : il s'agit d'une tendance inhérente au traduire. »

10% (Demanuelli, 1995 : 37), du fait des contraintes de la langue-cible²⁰³ ; ces contraintes de langue s'ajoutent à celles habituellement rencontrées par le traducteur audiovisuel²⁰⁴. En effet, d'une part, l'anglais, sur le plan lexical, compte nettement plus de mots monosyllabiques que le français, et d'autre part, sur le plan de l'organisation syntaxique, il privilégie la parataxe quand le français favorise l'hypotaxe. Ces tendances s'accroissent dans le cas de l'anglais américain, qui, selon Cohen, « évolue beaucoup et contracte les mots, alors que le français est plus construit » (Keraël, 2006 : *online*).

Les contingences spécifiques à la TAV seraient en tout cas parmi les raisons qui lui ont assigné un statut subalterne au sein des recherches universitaires, phénomène rappelé en introduction à cette thèse.

Il y a un deuxième facteur, pour lequel les traductologues sont d'ailleurs plus directement responsables : ils ont trop rarement été disposés à considérer le sous-titrage ou le doublage (pour ne citer que ces deux procédés) comme de véritables faits traductionnels, dignes d'une recherche systématique ; de manière implicite ou explicite, on a eu tendance à les voir comme des *adaptations* plutôt que comme des *traductions* en raison des contraintes sous lesquelles ces opérations sont souvent effectuées (par exemple la correspondance des images et des sons, le besoin de compression textuelle) (Lambert & Delabastita, 1996 : 35, souligné par les auteurs).

Le synchronisme qui s'impose au doublage est en effet en premier lieu un synchronisme temporel, la réplique en VD ne pouvant excéder le temps mis à la prononcer en VO²⁰⁵, – facteur également dénommé isochronie²⁰⁶ –, sauf dans les cas de voix *off* ou hors-champ²⁰⁷ ou de plans-séquences filmés à distance. Il se trouve que ces choix techniques de cadrage sont précisément ceux qu'affectionne Woody Allen, ce qui contribue à faciliter le travail de ses adaptateurs sur ce point.

²⁰³ Eco (2006 : 309) parvient à une proportion quasi semblable, 11%, en testant la traduction d'un texte technique.

²⁰⁴ « Dans une adaptation française d'un film anglais, le problème récurrent du traducteur va être de combler le déficit de syllabes de la langue anglaise. Il faut en effet plus de syllabes pour s'exprimer en français qu'il n'en faut en anglais » (Le Nouvel, 2007 : 43).

²⁰⁵ Au sein des problèmes de synchronie, « la correspondance temporelle entre le début et la fin des énoncés (...) est considérée comme la plus importante » (Mather, 1997 : 10).

²⁰⁶ Marco Cevoli, *Le problème de la traduction dans le doublage cinématographique en Italie*, thèse en langue et littérature, Université Catholique de Brescia, 1996, p. II.

²⁰⁷ Un son *off*, extra- ou hétéro-diégétique « émane d'une source invisible située dans un autre espace-temps que celui qui est représenté à l'écran », alors qu'un son hors-champ, diégétique « n'est pas visible à l'image, mais peut être imaginativement situé dans l'espace-temps de la fiction montrée. », Francis Vanoye & Anne Goliot-Lété, *Précis d'analyse filmique*, Paris, Nathan, 1992, p. 39.

6.6.2. Verbe et voix

En dernier lieu, l'« ultime trahison » incarnée par le doublage pour Benayoun, reprend l'un des poncifs assignés à la traduction dans son ensemble, l'inévitable entropie. Elle est pourtant remise en cause par les professionnels du doublage dans leur ensemble. Kahane, par exemple, affirmait : « Au cinéma, on aura beau faire, si on double Woody Allen, il y aura toujours cette chose en moins qui est la voix²⁰⁸, il restera toujours cette tache indélébile. Mais à part ça, on peut faire des doublages quasi parfaits » (Grugeau, 1993 : 27). Allen cependant ne souscrit pas lui-même à la première partie de ce point de vue :

Woody Allen apparently once claimed that he preferred the German dubbing voice for the characters played by him to his own. It does not really matter whether Allen was serious at the time; the story suggests that casting suitable voices is indeed quite possible²⁰⁹.

Cohen ne dit pas autre chose : « Les expressions de Woody Allen sont difficilement traduisibles dans le texte, et intraduisibles dans la façon de jouer, dans le doublage » (ATLAS, 1999 : 134). Elle déclare cependant, paradoxalement, presque à la même époque : « J'ai été élevée en Amérique et lorsque je suis arrivée ici et que j'ai constaté qu'on doublait les films, je me suis dit que c'était de la folie. Maintenant, je pense que l'on peut réussir de bons doublages » (Boncenne, 1998 : 68).

La difficulté de traduction sur le plan linguistique, ainsi pointée par l'adaptatrice d'Allen elle-même, se double d'une spécificité, car au cinéma le texte est porté par une gestuelle²¹⁰ et par une voix²¹¹ ; s'il est nécessaire de dépasser les *a priori* attachés à ce mode de TAV, on constate toutefois qu'ils sont principalement liés à la post-synchronisation, le ré-enregistrement de la bande-son par un comédien en général

²⁰⁸ Ce paramètre joue directement sur la perception du personnage par le spectateur, comme dans cet exemple pris chez Hitchcock : « Les voix qui doublent Scottie dans *Vertigo* suggèrent un personnage assez différent en anglais (inépuisable persona de James Stewart !), en français (qui peut paraître assez <) et en espagnol, où l'acteur module une voix de basse bien plus masculine (macho ?) que les précédentes » (Sipièrre, 2011 : 165).

²⁰⁹ Thorsten Schröter, *Shun the Pun, Rescue the Rhyme?: The Dubbing and Subtitling of Language Play in Film*, Doctoral thesis, Arts and Education, Karlstad University, 2005, p. 16.

²¹⁰ « Le divorce entre la gestique, la mimique et la parole, dans le doublage filmique par exemple, conduit souvent à des inepties (...) », Françoise Wuilmart, « La traduction littéraire, source d'enrichissement de la langue d'accueil », *Revue des Littératures de l'Union Européenne*, n°4, Enrico Monti & Fabio Regattin (dirs.), juillet 2006, p. 143.

²¹¹ Cf. Hélène Laurent, Patrick Straumann & Gilles Davidas, « Ma voix est une autre », *L'atelier de la création*, France Culture, 16 février 2012, consulté le 26/08/2012, <http://www.franceculture.fr/emission-l-atelier-de-la-creation-ma-voix-est-une-autre-2012-02-16>

différent de l'acteur qui apparaît à l'image, engendrant le monstre dénoncé par Jean Renoir²¹². Le traducteur audiovisuel travaille donc pour un auteur, mais son premier lecteur sera le comédien de doublage, « passeur » du texte cible vers le public final.

Le fait que des interprètes (en chair et en os, par voix interposée) constituent un des rouages postérieurs au nôtre engendre l'originalité la plus marquante de notre travail : notre texte ne sera pas perçu par le spectateur directement comme une traduction écrite l'est par son lecteur. Nos phrases passent par un intermédiaire, l'artiste interprète (Sarthou *in* ATLAS, 1999 : 171).

Cette caractéristique peut alors influencer en amont sur le travail de traduction, si le comédien doubleur est connu à l'avance de l'adaptateur : ainsi, Dutter²¹³ confie-t-il que savoir qu'il traduisait les personnages interprétés par Allen pour le comédien de doublage Bernard Murat lui autorisait certains effets de rythme, car il était sûr que ce dernier était apte à bégayer comme l'acteur américain²¹⁴. Ce paramètre est bien sûr conditionné par le système dialogique original, qui pèse d'un poids particulier chez Allen, en particulier quant à son *alter ego* cinématographique.

Son personnage use d'une parole autocentrée : ses propos sont moins un pont qui le relie aux autres qu'une barricade qui tient ceux-ci à distance et le protège. (...) Ou alors, selon deux variantes, sa logorrhée inspirée est un moyen de séduction ou de justification (Vartzbed, 2011 : 77).

La première hypothèse évoquée ci-dessus est confirmée par Georges Dutter, qui explique avoir questionné Allen quant à ses bégaiements à l'écran : celui-ci lui avait répondu qu'il en usait parce qu'il ne voulait pas « laisser son tour »²¹⁵. Le comédien de doublage devra donc être apte à transcrire vocalement toutes les nuances du texte, dans le flot de cette logorrhée si spécifique. Elle est en effet au service de la progression dramatique tout en participant de la caractérisation du personnage²¹⁶, — Vassé (2003 : 51) l'analyse ainsi comme une « pathologie verbale » —, voire même *des* personnages

²¹² « Je considère le doublage comme une monstruosité, comme une espèce de défi aux lois humaines et divines. Comment peut-on admettre qu'un homme qui a une seule âme et un seul corps s'adjoigne la voix d'un autre homme, possesseur également d'une âme et d'un corps tout à fait différents ? », cité par Martin (1984 : 100).

²¹³ Entretien personnel, 5 avril 2012.

²¹⁴ Dutter explique en avoir tenu compte pour d'autres films : « Lorsque Pierre Arditi faisait encore des versions françaises de films italiens, nous savions qu'il pouvait parler extrêmement vite et juste ; ça nous permettait de charger la phrase, en étant sûrs qu'avec lui cela ne sonnerait pas faux » (Chion, 1990 : 184).

²¹⁵ Entretien personnel, 5 avril 2012.

²¹⁶ « La parole est irréversible, telle est sa fatalité. Ce qui a été dit ne peut se reprendre, *sauf* à *s'augmenter* : corriger, c'est, ici, bizarrement, ajouter. (...) Cette très singulière annulation par ajout, je l'appellerai "bredouillement". (...) Le bredouillement (du moteur ou du sujet), c'est en somme une peur : j'ai peur que la marche vienne à s'arrêter » (Barthes, 1984 : 93), souligné par l'auteur.

de ses films : un certain nombre de protagonistes, féminins tout autant que masculins, peuvent en effet s'interpréter comme des substituts ou des variantes de l'*alter ego* allénien consacré, on le constatera lors de l'étude contrastive, notamment dans les chapitres 9 avec l'emploi des yiddicisms, et 10, dans les sections consacrées aux mots tabous et aux charnières de discours. Cette donnée revêt donc chez Allen une importance primordiale, en contribuant à renforcer sa signature auctoriale.

Chapitre 7. Traduire l'auctorialité de Woody

Allen

Allen, même s'il apparaît marginal dans le monde cinématographique américain, partage avec celui-ci une caractéristique relevée par Chion (2003 : 83), celle d'« un cinéma de confrontation verbale » :

Le cinéma américain est apparemment un cas paradoxal, puisqu'en même temps qu'il semble offrir au monde un modèle de « cinéma d'action », il recourt beaucoup, plus qu'on ne le pense, à des dialogues-fleuves – mais ce sont des dialogues qui ne pèsent pas, parce qu'ils sont toujours en situation et liés à des situations de communication et de confrontation entre personnages.

Mais dans le cas de Woody Allen, la confrontation verbale s'affranchit fréquemment de la situation, et le dialogue use souvent du verbe pour le plaisir du verbe. Il contrevient en cela aux règles conversationnelles les plus courantes, en premier lieu la « *maxime de la relation* : ne parle pas pour ne rien dire » (Eco, 2004 : 82). Ce goût de la transgression conduit à une rhétorique allenienne reconnaissable qui se traduit par des marqueurs stylistiques particuliers.

C'est aussi, paradoxalement, l'un des arguments en faveur de la diffusion en VD, avancé par les professionnels de la TAV eux-mêmes : « Pour des films montés avec des changements de plans très rapides, ou pour Woody Allen qui fait des films très bavards avec des dialogues qui fusent dans tous les coins, les sous-titres sont forcément un résumé des dialogues. Ces films-là, il faut absolument les voir en VF si on n'est pas bilingue. », constate l'adaptatrice Juliette Vigouroux (Duchemin, 2010 : *online*). Les dialogues de Woody Allen se satisfont mal du résumé, car ils sont représentatifs d'un style bien personnel de l'auteur, dont les principaux marqueurs sont détaillés ci-après. On a ainsi choisi, sur le plan méthodologique, d'aborder ceux-ci dans cette thèse avant d'analyser leur traitement traductif dans les deux parties suivantes, car leur présentation synthétique s'insère logiquement dans l'analyse de la problématique que représente le doublage du texte de cinéma, objet des deux précédents chapitres.

7.1. Des marqueurs stylistiques

Les marqueurs linguistiques du cinéma allenien sont en premier lieu liés au genre qu'il affectionne, la comédie²¹⁷, d'où l'importance accordée dans cette sous-section à l'humour. En effet, ce paramètre a un impact direct en termes de TAV :

The genre creates a certain style of expression and consequently affects how the translator transposes the original dialogue if congruency is to be established between the character we see and what (s)he is purported to be saying in the translation (Pettit, 2004 : 26).

La connaissance du genre auquel se rattache le film va en effet influencer sur la perception et les attentes du spectateur tout autant que du traducteur²¹⁸, même si ce critère de classification est sujet à caution. Le genre en soi présuppose un certain type de dialogue. Chez Allen, le destinataire attend des marqueurs spécifiques, à la fois rhétoriques – rythme d'élocution, ironie antiphrastique, jeux de mots, aphorismes et traits d'esprit –, et culturels, tels que le fameux humour juif new-yorkais. Ces paramètres, que l'on retrouve détaillés dans les parties III et IV consacrées à l'étude contrastive des VO, VF et VD, participent de la figure de l'auteur construite par le spectateur, et anticipée par le traducteur.

7.1.1. La fabrique de l'oralité

Le dialogue cinématographique, même quand il est reconnu pour son naturel comme ceux d'Allen²¹⁹, reste un artefact. On a vu au chapitre 5 que cette pré-fabrication de l'oralité était l'un des traits saillants du dialogue dramatique. Chez Allen, l'oralité est marquée par des idiosyncrasies qui servent aussi à caractériser son personnage de prédilection, fortement défini par son rapport à la parole : « bavard invétéré, complaisant envers sa petite personne, ses phobies, son hypocondrie et ses vagues à l'âme » (Vassé, 2003 : 51). La critique remarque ainsi systématiquement un certain mode d'énonciation typiquement allenien auquel même les « Woody de substitution »

²¹⁷ « Le marquage a donc une fonction d'identification d'un certain type de texte » (Molinié, 2004 : 191).

²¹⁸ Ce phénomène relève de ce que Beylot (2005 : 27) désigne sous la locution « *principe de prévision rétroactive*, c'est-à-dire le fait que le spectateur possède une capacité de prévision et d'anticipation qu'il met en œuvre avant même que la fiction ne commence, au travers de tout ce que nous avons pu apprendre sur elle (...) », souligné par l'auteur.

²¹⁹ « On parle beaucoup dans *Hannah and Her Sisters*. On parle comme on le fait dans la vie de tous les jours, espérant que chaque syllabe prononcée, chaque phrase énoncée comblera le vide d'une existence fade et précaire, même si tout finit par s'arranger » (Castiel, 1986 : 69).

parviennent rarement à échapper, adoptant l'idiolecte de rigueur. Ce faisant, ils illustrent l'affirmation de Genette (1982 : 90) :

Si individuel et singulier qu'en soit le corpus d'extraction, un idiolecte, par définition, n'est pas une parole, un discours, un message, mais bien une langue, c'est-à-dire un *code* où les particularités du message ont été rendues aptes à la généralisation (souligné par l'auteur).

La langue allenienne est donc l'un des paramètres aisément reconnaissables par le public, qu'il soit professionnel ou simple spectateur. Elle joue sur certains paramètres typiques du dialogue de fiction.

Afin d'assurer pleinement ses fonctions dramatiques, le langage adopté dans les dialogues accentue déjà certains traits du langage parlé dans la vie courante : Molinié (2004 : 24) relève ainsi le « soulignement des marques énonciatives, (...) formes et mélodies de l'interaction », et la « concentration de toutes sortes d'effets : jeux de mots, reprises lexicales (...), imitations d'"accidents" de discours » pour n'en citer que quelques-uns. En outre, Allen privilégiant la prise de son direct lors de ses tournages, les dialogues sont donc enregistrés dans leur milieu d'émission, avec des bruits d'ambiance ajoutant à l'effet naturaliste déjà porté par la parole des acteurs.

Ces spécificités qu'Allen impute à ses personnages à l'écran, il les amplifie encore, en particulier dans le cas de son *alter ego*. Stora-Sandor analyse cette propension rhétorique comme typique du personnage juif, qui a intégré sa culpabilité jusque dans son « langage qui n'ose rien affirmer. D'où ces phrases qui renvoient toujours à la précédente, en général pour modifier une affirmation trop présomptueuse, ces mots qui atténuent la portée du précédent²²⁰ ». La récurrence des charnières de discours, marqueurs de reformulation, et des marques phatiques est ainsi caractéristique de ses réparties. Cette forme typique de discours est l'héritage de la dialectique talmudique, basée sur l'exégèse et la spéculation, qui marque même les générations non éduquées à cette école, du fait de l'empreinte laissée dans les traditions familiales.

Outre ces caractéristiques, les répliques dialogiques et leurs modalités de traduction sont également conditionnées par les genres filmiques. Le rattachement générique est ainsi constitutif de l'intertexte auquel vont se référer le spectateur et avant lui, le traducteur, pour élaborer leur scénario d'interprétation. Chez Allen, l'un des paramètres qui s'impose est bien sûr la maîtrise des codes de la comédie, et plus spécialement, de l'un de ses ressorts typiques, l'humour juif new-yorkais.

²²⁰ Judith Stora-Sandor, *L'humour juif dans la littérature de Job à Woody Allen*, Paris, PUF, 1984, p. 284.

7.2. L'humour juif

L'humour en tant que tel a fait l'objet de nombreuses tentatives de définition, gloses qui aboutissent généralement à la conclusion qu'il est fort difficile à cerner. Littré, par exemple, le définit comme « mot anglais qui signifie gaieté d'imagination, veine comique ». Le *Dictionnaire de l'Académie* est plus détaillé pour cette entrée : « forme originale d'esprit, à la fois plaisante et sérieuse, qui s'attache à souligner, avec détachement mais sans amertume, les aspects ridicules, absurdes ou insolites de la réalité ». Quant à Bergson, il abandonne d'emblée : « Notre excuse, pour aborder le problème à notre tour, est que nous ne viserons pas à enfermer la fantaisie comique dans une définition²²¹. » L'humour est donc souvent défini par le comique, en une circularité lexicographique qui atteste de la confusion entre les deux termes. Smadja désigne cependant le premier comme le « pôle psychique » du rire et le second comme sa « composante expressive, représentative²²² ».

Si l'humour est malaisé à définir théoriquement, le lien entre judéité et humour est cependant établi depuis fort longtemps. Il dérive d'interrogations existentielles, que l'on retrouve portées à la fois par Allen et son personnage récurrent, selon un processus d'auto-défense où la parole devient une arme de poids :

Pour supporter ce destin inéluctable, l'homme a inventé de multiples religions tentant d'expliquer l'absurdité de la mort. On peut aussi proposer comme remède l'humour et la dérision. L'humour noir, en toute circonstance, permet d'affronter les pires épreuves de la vie tout en gardant une conscience aiguë des événements les plus dramatiques. Cette réflexion sur nos multiples contradictions facilite une réponse sans détour aux questions essentielles²²³.

Dans le domaine cinématographique, nombre d'humoristes sont ainsi issus de la communauté juive, et ce dès l'origine de cet art. Kràl (2007 : 131) établit un lien entre le scepticisme propre à celle-ci et les ressorts du *slapstick*, citant en illustration Allen, parmi d'autres, dans une étude sur les films burlesques ; la marginalité sociale résultant de la mise à l'écart communautaire induirait selon lui une lucidité permettant la démystification des interdits et tabous, qui autorise ensuite toutes les audaces et incongruités typiques du cinéma burlesque dès ses débuts (le développement des gags

²²¹ Henri Bergson, *Le rire, essai sur la signification du comique*, [1940], Paris, PUF, 2002, p. 1.

²²² Éric Smadja, *Le rire*, Paris, PUF, col. Que sais-je ?, 2011, p. 110.

²²³ Philippe Héraclès, *Le grand livre de l'humour noir*, [1992], Paris, J'ai lu, 1995, p. 7.

jusqu'à l'absurde est en effet un procédé repris par Allen en maintes occasions, notamment dans les sketches de *Sex*, avec le personnage du bouffon du roi, celui du savant fou ou celui du médecin amoureux d'une brebis). Repéré dès les films muets, ce phénomène socio-ethnique perdure : 80% des comiques américains de l'après seconde guerre mondiale seraient ainsi d'origine juive²²⁴.

Mais l'humour juif dépasse largement le genre burlesque. Chez Allen, il remplit souvent des fonctions dramatiques qui outrepassent le simple amusement. Dans *Crimes*, par exemple : « the jokes are there to expose the weakness of the joker²²⁵. » Au-delà du comique purement mécanique, qui joue sur la répétition et l'imitation et correspond à la désormais célèbre locution de Bergson (2002 : 29), « *Du mécanique plaqué sur du vivant*²²⁶ », il reste surtout marqué par la maîtrise d'un humour verbal incomparable.

7.2.1. Une rhétorique spécifique

Ce verbalisme est souvent expliqué par les origines socio-ethniques de la communauté. Il est en effet de coutume de considérer que « Les Juifs ont toujours été un peuple à l'écoute des mots. Tout chez eux commence et finit par les mots²²⁷ ». Ce trait serait dû à la tradition d'exégèse de la religion juive, qui induit une tendance quasi compulsive à la spéculation (la propension à l'interrogation conduit même à répondre à une question par une autre, procédé typique des histoires juives). Cette caractéristique, qui dérive de l'enseignement oral religieux, se retrouve ensuite chez de nombreux personnages de la littérature juive, mais aussi du cinéma. Stora-Sandor²²⁸ en a détaillé les principales caractéristiques, qui sont à la fois rhétoriques et thématiques :

- le raisonnement par antithèse,
- l'opposition entre sacré et profane,
- le mécanisme de négation ou minimisation des revers de l'existence.

Ces « ruptures sémantico-stylistiques » (*ibid.*) sont typiques de la rhétorique de l'humour juif mais définissent aussi une attitude psychologique : « Cette négation du réel est l'attitude par excellence de l'humoriste qui est capable de transformer le

²²⁴ Florin Aftalion, *L'Autre Jérusalem*, Turquant, L'àpart éditions, 2010, p. 197.

²²⁵ David Denby, cité par Baxter (1999 : 368).

²²⁶ italiques de l'auteur.

²²⁷ Victor Malka, *Mots d'esprit de l'humour juif*, Paris, Éditions du Seuil, 2006, p. 22.

²²⁸ Judith Stora-Sandor (dir.), *L'humour juif, Humoresques*, 1, octobre 1990, p. 8-9.

désespoir en espoir. La réalité n'est pas modifiée, le triomphe est purement verbal, la victoire est une fausse victoire » (*ibid.*). On mesure dès lors l'enjeu que représente le transfert de cette rhétorique vers une langue étrangère pour le traducteur. Car l'humour permet de mettre à distance la réalité, sans perdre sa lucidité, pour ensuite la relativiser par le discours. Freud (1985 : 323) le lie explicitement à un trait de caractère de l'énonciateur :

[Le] narcissisme, (...) l'invulnérabilité victorieusement affirmée du moi. Le moi se refuse à se laisser offenser, contrairement à la souffrance par les occasions qui se rencontrent dans la réalité ; il maintient fermement que les traumatismes issus du monde extérieur ne peuvent l'atteindre ; davantage : il montre qu'ils ne sont pour lui que matière à gain de plaisir.

Ce sont tous ces traits cumulés qui vont caractériser le personnage récurrent incarné par Woody Allen au long de sa filmographie, inspiré d'une figure traditionnelle du folklore juif, le *shlemiel*.

7.2.2. Un personnage : le *shlemiel*

Woody Allen n'a jamais reconduit ouvertement un personnage d'un film à l'autre, différenciant les anthroponymes de chacun. Il est pourtant des récurrences, au-delà de l'onomastique, qui frappent le spectateur fidèle au cinéaste²²⁹ : en abandonnant son patronyme de naissance, Allen n'a pas pour autant renié ses origines, puisqu'il a créé son personnage fétiche sur des bases autobiographiques.

Héritier, bien qu'il s'en défende, du traditionnel personnage du schlemiel, d'une grande maladresse et d'une infinie logorrhée verbale, Woody Allen se place bien évidemment dans l'esprit du judaïsme qui joue avec et sur les mots, et qui transforme le juif errant en personne malheureuse certes, mais armée pour la vie grâce à la dérision et l'humour (Méjean, 2004 : 37).

Le *shlemiel*²³⁰, « mot yiddish [qui] désigne précisément selon la tradition celui qui est marqué par le sort ou simplement maladroit » (Guerand, 1995 : 78), est donc une sorte d'anti-héros, dont les caractéristiques vont à l'encontre de la norme hollywoodienne : il s'avère malingre et chétif, malhabile, particulièrement malchanceux et d'une mauvaise foi déconcertante, cumulant toutes les caractéristiques propices à un traitement humoristique. Le personnage, dont le nom est relevé en 1813 chez un auteur

²²⁹ Dimension abordée in Frédérique Brisset, « Woody Allen, *serial schlemiel?* », *Mise au point*, n°3, *Sérialité : densités et singularités*, Afecav, 2011, p. 161-185.

²³⁰ Nous adoptons cette graphie, même si d'autres sont couramment recensées : *schlemiel* ou *schlemihl*.

allemand²³¹, a été importé de la littérature yiddish d'Europe Centrale avec la vague d'immigration juive aux États-Unis de la fin du XIX^{ème} siècle. Sa première apparition notable survient dans les nouvelles d'Isaac Bashevis Singer²³², écrites en yiddish mais traduites en anglais dans les années 1950 par Saul Bellow.

Le terme, dorénavant intégré dans la langue américaine, est recensé par les dictionnaires d'argot, avec des synonymes éloquents, tels que *oaf*, *fool*, *jerk* ou *loser*, mais aussi dans les dictionnaires de langue non spécialisés : Webster, tout en signalant son origine yiddish et son registre argotique, le définit ainsi : « an unlucky, bungling person; a foolish gullible person²³³ ». En-deça de ces acceptions généralisantes, Kaspi décrit « le personnage du *schlemiel* [comme celui] du Juif balloté par les événements, mal à l'aise, profondément philosophe malgré tout, face à un monde hostile²³⁴ ». Cette figure renvoie aussi, par le biais de sa naïveté parfois affectée, un reflet critique à la société qui l'entoure.

Woody Allen a développé au fil des années cette *persona* cinématographique aisément reconnaissable par le spectateur, qu'il a longtemps lui-même incarnée et qu'il interprète encore à l'occasion, circonstance qui pèse sur sa réception par le spectateur. Il s'agit là d'un support humoristique bien connu, notamment dans le comique de l'absurde : « La mécanique du décalage entre le ton et le sens des paroles est plus visible encore quand l'auteur en délègue la responsabilité à un personnage spécialement conçu pour ce rôle (...)»²³⁵, et c'est le cas du *shlemiel* allenien.

Cet archétype du *shlemiel* est plus flagrant dans la première époque d'Allen²³⁶, celle des films ouvertement burlesques, de *Take the Money and Run* en 1969 avec Virgil Starkwell ratant son hold-up pour une faute d'orthographe, jusqu'au Boris Grushenko pacifiste égaré dans la Campagne de Russie de *Love and Death* en 1974. Dans cette même veine, Genette (1982 : 176) énonce ainsi les caractéristiques du personnage incarné par Allen dans *Play It, Again Sam* en 1972 : « (...) laid, timide, hypersensible,

²³¹ Adalbert von Chamisso, *Peter Schlemihls wundersame Geschichte*, Nuremberg, 1813.

²³² Écrivain polonais né en 1902, émigré aux États-Unis en 1935 et naturalisé américain en 1943, prix Nobel de littérature en 1978.

²³³ Webster's *Third New International Dictionary of the English Language Unabridged*, [1909], Chicago, Encyclopædia Britannica, Merriam-Webster, 1966, p. 2030.

²³⁴ André Kaspi, *Les Juifs américains*, Paris, Plon, 2008, p. 239.

²³⁵ Robert Escarpit, *L'humour*, Paris, PUF, col. Que sais-je ?, 1960, p. 76.

²³⁶ Dès *Play it Again Sam*, sorti en 1972 : « Il est déjà ce personnage névrosé, complexé, à la fois sentimental et obsédé sexuel, que Woody Allen s'est construit au fil de ses films. », Yen-Mai Tran-Gervat, « La folie quichottique chez Woody Allen. Analyse d'un procédé comique et parodique », *Humoresques*, 28, 2008, p. 86.

grand nerveux, gaffeur et maladroit, systématiquement grotesque devant les femmes ». Il s'y révèle fidèle à la grande tradition burlesque du cinéma américain, jalonnée de ces figures archétypales depuis ses débuts dans les années 1920. Mais en 2004 dans *Anything Else*, Rolandeau reconnaissait encore en David Dobel/Allen ce « personnage bégayant, veule, hypocrite, touchant et maladroit que Woody Allen a dessiné de film en film²³⁷ », liste de qualificatifs fort proches de ceux uxitas par Genette malgré les vingt-deux années séparant ces deux descriptions. Il ne s'agit jamais d'un héros au sens classique, ni d'un personnage facile à cataloguer dans les bons ou les méchants, mais d'un protagoniste ambigu, qui assume les petites lâchetés de la vie quotidienne, malgré une bonne dose de mauvaise foi.

On peut en dire autant de Sid Waterman, le magicien de seconde zone de sa dernière apparition à l'écran dans *Scoop* en 2006, même si un sursaut de courage entraîne sa mort accidentelle alors qu'il vole au secours de l'héroïne en un ultime acte manqué. Ray Winkler aussi, dans *Small Time Crooks* en 2000, partageait les caractéristiques relevées par Rolandeau. Dans *Whatever Works* en 2009, c'est ce mode opératoire qu'a directement réinvesti Larry David en Boris Yellnikoff, (dont le prénom même fait écho à celui du « héros » de *Love and Death*, Boris Grushenko). Ce physicien cynique et dépressif, qui a raté le prix Nobel, deux mariages et deux suicides, joue de manière jubilatoire sur le registre du critique sociétal, stratégie d'autant moins surprenante qu'Allen explique avoir écrit ce scénario à la même époque qu'*Annie* et l'avoir gardé en réserve du fait de la disparition du comédien auquel il le destinait.

Cet air de déjà vu est donc parfaitement assumé par l'auteur, et Yellnikoff se présente fin 2009 comme une nouvelle variation brillante et récréative du *shlemiel* new-yorkais allenien, ultime épisode provisoire de la série débutée quarante ans plus tôt. Le *New York Magazine* affirme même : « This movie is literally vintage Woody Allen²³⁸. » Ce *serial shlemiel* est en effet incarné par Allen en personne dans nombre de ses films, mais aussi par des substituts divers et variés, comédiens qu'il emploie comme autant de déclinaisons de lui-même au fil des ans ; d'âges et de physiques fort différents, ils reprennent pourtant tous ses caractéristiques sérielles. Ces incarnations multiples sont aussi le symbole de la dimension universelle qu'Allen parvient à donner à ce

²³⁷ Yannick Rolandeau, « L'ironie contre la peur », mars 2004, consulté le 15/07/2010, http://www.horschamp.qc.ca/article.php3?id_article=137

²³⁸ Mark Harris, « Twilight of the Tumblers », *New York Magazine*, June 1, 2009, p. 1, consulté le 08/05/2012, <http://nymag.com/movies/features/56930/>

personnage protéiforme : « Juif, il l'est tout en n'acceptant pas tout à fait sa judéité. (...) il dépasse son personnage de Juif pour devenir le symbole de l'homme moderne qui survit, tant bien que mal, dans un univers infiniment trop complexe » (Kaspi, 2008 : 239).

Dans les films du corpus, même s'il est sujet à des variations, le *shlemiel* est également au rendez-vous : le réalisateur Val dans *Hollywood* en est l'archétype caricatural, lui qui va transformer le handicap le plus sévère pour un cinéaste, la cécité, en succès international, car le *shlemiel* subverti par Allen a l'art de retourner ses échecs à son avantage. De la même manière, Harry Block, l'écrivain qui cumule les problèmes dans *Harry*, saura les exploiter en les réinvestissant dans ses romans, et, dans *Annie*, Alvy transposera en pièce de théâtre avec *happy end* obligatoire son histoire d'amour ratée avec l'héroïne éponyme. Quant à Mickey, précurseur de Boris Yellnikoff, il rate sa tentative de suicide, mais se retrouvera à la fin de *Hannah* heureusement marié et futur père alors que la médecine l'avait déclaré stérile.

On peut multiplier les exemples de ces anti-héros récurrents confrontés victorieusement *in fine* aux mauvais coups du sort, dont les ratés de l'existence sont dans les films alleniens un ressort comique plus que tragique. En l'amenant à remporter de paradoxales victoires sur le destin, Allen fait en effet évoluer l'archétype du *shlemiel*, à partir du *shlemiel*-philosophe²³⁹, en une multitude de variations différentes (Harris, 2010 : 2). Il réussit de la sorte à éviter l'écueil du stéréotype, dont le côté répétitif est à l'origine de nombre de procédés comiques dans ses réalisations de début de carrière. Car Allen préfère désormais un comique plus subtil.

Dans le même temps, il permet l'identification-projection du spectateur, et facilite sa réception par celui-ci en réduisant le fossé culturel entre le public et ce personnage dérivé du *shlemiel* d'origine : on compatit, et on pardonne à cet éternel gaffeur, relativement imbu de lui-même, dans lequel se retrouvent des traits somme toute universels. Car ces *shlemiels* révisités sont aussi l'exemple du pouvoir comique de l'autodérision, trait fondateur de l'humour juif qui sollicite toutes les ressources des traducteurs.

²³⁹ Sur ce point, voir Quilliot (2004).

7.2.3. L'humour juif new-yorkais

En effet, si l'humour est considéré, étymologiquement et historiquement, comme d'essence anglaise, il est cependant partagé par bien d'autres traditions : « Il y a deux catégories d'humour absolu, c'est l'humour anglais et l'humour juif. », déclare le philosophe Raphael Enthoven²⁴⁰. Quant à Escarpit (1960 : 35), il récapitule « l'histoire d'une réanimation : celle de l'humour anglais par l'oxygène américain ». Allen se trouve donc au confluent de ces deux traditions, juive et anglo-saxonne (ses nouvelles sont d'ailleurs régulièrement publiées dans le *New Yorker*, magazine justement cité par Escarpit pour illustrer son propos). Il est culturellement très marqué à la fois par ses origines ethniques et par le contexte new-yorkais.

L'humour d'Allen, toujours qualifié de « juif new-yorkais », est à la fois nourri de yiddish et mâtiné de la légendaire sophistication de la côte Est. Les racines juives d'Allen ainsi que la menace constante de l'antisémitisme sont omniprésentes dans ses plaisanteries (Colombani, 2007 : 52).

Son humour est avant tout basé sur une anxiété existentielle qui rejaillit sur les relations interpersonnelles des protagonistes de ses films et de ses écrits. Il est en cela l'héritier de « l'humour anglo-germanique, qui représente plutôt l'irréductible particularité, la protestation de la personne revendiquant son *habeas corpus* contre une raison communautaire » (Jankélévitch, 1964 : 131). Car s'il reflète les caractéristiques de l'humour juif détaillées plus haut, il est aussi confronté au modèle social basé sur le rêve américain : « L'humour new-yorkais, c'est l'art du décalage et de la satire sociale²⁴¹. » L'entre-deux contradictoire que constitue la positionnement du juif new-yorkais, étudié plus en détail au chapitre 9, est qualifié selon les auteurs de bi-polarité²⁴² ou d'intermédialité (Stora-Sandor, 1984 : 147). La difficulté de cette communauté à fusionner cette double composante identitaire explique son humour basé sur les procédés de satire et d'ironie, qui s'appuient sur le second degré : il y transparaît donc un décalage par rapport au public originel strictement américain d'Allen, on le verra

²⁴⁰ Raphaël Enthoven, in *Philosophie, humour*, dir. Philippe Truffault, 2011, Arte.

²⁴¹ Robert Mankoff, *L'humour new-yorkais*, trad. Nils Ahl, Paris, Les arènes, 2010, 4^{ème} de couverture.

²⁴² Marie-Christine Pauwels, « Schnorrer juif et confidence man américain : la fonction hyperbolique de l'humour », *Humoresques*, 1, octobre 1990, p. 62.

dans de nombreux exemples, et un décalage d'autant plus important par rapport au public de ses versions doublées en français²⁴³, détaillé au chapitre 11.

C'est de plus un humour assez déstabilisant, voire décapant, aux sens propre et figuré, du fait de son intellectualisme avéré, relevé par les commentateurs : « Plus cérébrale est l'œuvre de Woody Allen, dont l'image de l'Amérique est passée au réactif de l'humour juif new-yorkais²⁴⁴. » Cet état d'esprit spécifique, très localisé au départ, a mis du temps à atteindre l'Europe, et commence à être repéré et apprécié en France dans le milieu des années 1980, selon les spécialistes en la matière, en premier lieu Stora-Sandor (1984 : 15) :

L'humour juif est devenu à la mode en France ces dernières années. C'est grâce au cinéma américain, et avant tout aux films de Woody Allen, que le public français découvrit son existence. On l'appelle quelquefois humour juif new-yorkais ou humour new-yorkais tout court, mais le fait est là : les mass-media se sont chargés de répandre l'expression (...).

Benayoun (1984 : 12), quant à lui, élargit la catégorisation à l'ensemble du *nonsense*, procédé typiquement anglo-saxon : « Les spectateurs de cinéma plébiscitèrent soudain massivement des styles de comique qui jusqu'alors ne déridaient qu'une élite aux goûts très internationaux, disons Woody Allen ou les Monty Python. » L'un des rares écrivains français contemporains à pratiquer cette forme d'humour, Frédéric Chouraki, revendique d'ailleurs ouvertement l'influence de Woody Allen ou de Philip Roth²⁴⁵.

Si Stora-Sandor relaie l'amalgame, en ce qui concerne Allen, entre humour juif et new-yorkais, elle souligne sa définition malaisée. Il en est de même pour Lebrun, traducteur des écrits d'Allen (1972 : 12) : « L'humour, nous le savons, est un état d'esprit indéfinissable. L'humour juif est un peu plus mystérieux encore. Quant à l'humour-juif-new-yorkais... ». Et son adaptateur audiovisuel conforte ensuite cette appréciation :

Véritable coup de force terroriste, sophistiqué à l'extrême, voici qu'arrive l'humour juif new-yorkais (...). Eh bien, d'entrée de jeu, le traducteur est vraiment désolé. *So sorry*, dirait Woody Allen. Rigoureusement impossible à ce « spécialiste » de dire en quoi consiste le fameux humour juif new-yorkais (...) (Dutter, 1981 : 445).

²⁴³ « For many, his early run of pure comedies – comedies of neurosis, sex, and the reliably hilarious satire of a nebbish in over his head – are the perfect embodiment of a certain kind of Jewish-American humour. They were liberated and slapsticky, threw in gags about Socrates, and didn't run out of steam » (Robey, 2011 : *online*).

²⁴⁴ Jean-Louis Bourget, in Daniel Royot, *Dictionnaire des États-Unis*, Paris, Larousse, 2010, p. 147.

²⁴⁵ Frédéric Chouraki, entretien personnel, Châteauroux, 14 avril 2012 ; cf. également *La guerre du Kippour*, [2010], Paris, J'ai lu, 2011, 4^{ème} de couverture.

Élitisme, sophistication et cérébralité : les termes des commentaires ci-dessus dessinent un public pour lequel le pacte de spectature risque de s'avérer fort exigeant. On imagine dès lors les difficultés que peut poser cette forme humoristique en traduction, notamment pour atteindre le spectateur ne participant pas de l'élite signalée ci-dessus. Plus encore sans doute à l'époque des premiers films de notre corpus, avant la familiarisation des publics européens avec la production audiovisuelle américaine. L'étude conduite au chapitre 4 sur la réception des films d'Allen a montré une évolution de son audience au-delà de ce microcosme qui fait que la question ne se pose plus exactement dans les mêmes termes de nos jours.

7.3. Les circonstances d'énonciation

Les paramètres étudiés ci-dessus montrent combien l'image projetée par Allen est tributaire à la fois de sa personne, sa personnalité et sa *persona*, si tant est qu'il soit possible pour le public de distinguer ces trois instances. Elles influent toutes trois sur le profil de l'Auteur Modèle distingué par le spectateur, en rappelant à tout moment que le texte allenien s'énonce dans un contexte bien précis. Ce paramètre contextuel est pris en compte par les théories de la réception :

(...) on ne peut nier le poids que prennent les *circonstances d'énonciation* qui amènent à formuler une hypothèse sur les intentions du sujet empirique de l'énonciation, dans la détermination du choix d'un Auteur Modèle (Eco, 2004 : 80, souligné par l'auteur).

Ces circonstances conjoncturelles s'avèrent à la fois spatiales et temporelles, témoins d'une civilisation-source, mais productrices aussi d'un sociolecte. Dans le cas du film, les circonstances sont de plus à la fois externes et internes au médium. Le cinéma de fiction se révèle en effet comme lieu d'expression emblématique de la langue en situation : le monde qui y est présenté est « réaliste », même dans ses effets les plus spéciaux, et c'est d'ailleurs l'un des traits ontologiques de l'image cinématographique que d'entretenir l'illusion de réalité, malgré son artificialité, puisqu'elle se base sur du concret, des objets, des individus, des lieux qui occupent l'écran.

La situation chez Allen est marquée géographiquement, temporellement, et socialement. Les films du corpus, s'ils accompagnent diachroniquement le processus de

mondialisation²⁴⁶, présentent des mondes narratifs qui restent en effet fortement ancrés dans la réalité de l'époque et de la culture dans laquelle ils ont été conçus, mis à part *Radio*. (Cette ambiguïté conduit ainsi Vanoye (1989 : 80) à initier le concept oxymorique de « réel de fiction » pour qualifier l'illusion de réalité portée par les images cinématographiques.) Ces paramètres liés à ce que Chard-Hutchinson dénomme « la mise en scène du banal sur la scène américaine²⁴⁷ », vont conditionner le doublage des films alleniens, car ils ont contribué à leur succès en France.

Parmi les circonstances d'énonciation, la localisation spatiale est ainsi capitale, même dans un monde purement narratif, car « il est exact que nous jugeons le monde d'une narration à partir de notre monde de référence et que nous faisons rarement l'inverse » (Eco, 2004 : 215). Et le régime mimétique du medium filmique influe plus encore sur la perception du spectateur.

7.3.1. Manhattan, New York, États-Unis

Allen, on l'a vu plus haut, est un auteur américain certes, mais représentatif d'une Amérique particulière, celle de la côte Est, la ville de New York, et au sein de celle-ci, du *borough* de Manhattan. Selon lui, ce paramètre circonscrit d'ailleurs sa palette d'acteur²⁴⁸. L'illustration la plus célèbre de cette prédilection est bien sûr l'intitulé même de son célèbre opus, *Manhattan*, véritable ode à ce district, film par le biais duquel de nombreux Européens l'ont découvert, et qui a modelé leur perception des lieux : l'ouverture du film propose cinq versions de l'incipit d'un roman, élaborées en voix *off* par Ike, la dernière se terminant sur « New York was his town. And it always would be » (VO, 3'30, 8), traduite en VD quasi littéralement : « New York était sa ville. Et elle le resterait à jamais ». Chard-Hutchinson voit ainsi dans le New York présenté par Allen dans ce film « l'espace juif par excellence, à la fois cocon et ghetto²⁴⁹ ». La ville est la référence suprême, éternelle, et dépasse la toponymie, pour induire une certaine image du cinéaste.

²⁴⁶ « [La traduction] est aussi solidaire de la transformation des rapports entre les cultures au XX^e siècle, liée aux diverses décolonisations et à la planétarisation de ces rapports » (Meschonnic, 2007 : 43).

²⁴⁷ Martine Chard-Hutchinson (dir.), *L'humour américain, Humoresques*, 15, janvier 2002, p. 8.

²⁴⁸ « Je ne peux jouer que diverses variantes de ce que je suis, un New-Yorkais » (Lax, 2008 : 178).

²⁴⁹ Martine Chard-Hutchinson, « *Ædipus Wrecks (New York Stories)* et *Manhattan* ou l'illusion comique selon Woody Allen », *Humoresques*, 6, 1995, p. 131.

Few would argue that Woody Allen is the filmmaker most identified with New York, a distinction that has less to do with the settings of his movies (though most were shot here) than with a sensibility that is urban and anxious and obsessive, and often (still) very funny (Moss, 2008 : 1).

Le public français n'a pas échappé à cette emprise. Et les traducteurs ont même parfois pris soin de la renforcer. Ainsi, dans la scène finale de *Radio*, des célébrités montent sur le toit du *night-club* où se passe leur réveillon du Nouvel An en 1944, pour admirer le panorama :

VO, 68'40, Roger: What **a city** this is! Another year is passing...

VD, Roger: Ah, **New York, New York** ! Encore une année de passée...

Alors qu'il n'y a aucune ambiguïté sur la localisation de la scène, le doubleur a préféré au nom commun hyperonyme *city* le toponyme *New York*, qui plus est répété, pour exprimer l'émerveillement du locuteur. Bien sûr, on peut y percevoir une allusion au film de Scorsese²⁵⁰ sorti en 1977 et dont l'action débute à la même époque que *Radio*, en un clin d'œil cinéphile au spectateur français. Mais au-delà de ce signe de connivence potentiel, cette stratégie de surtraduction rappelle néanmoins au public français une caractéristique fondamentale de l'auteur du film, son attachement indéfectible à sa ville d'origine. Dans un film ultérieur, *Hollywood*, le doublage d'une séquence est tout aussi révélateur de l'image que projette le cinéaste en France ; durant une scène de ménage, Ellie reproche à Val :

VO, 21'50, 60, Ellie: Well, you were too self-absorbed, you know? You were too intent on becoming the great **American** film artist.

Cette occurrence est traduite littéralement dans les deux VF, qui diffèrent par ailleurs quant à leur traduction de *film artist*.

JC, 61, Ellie: Tu étais trop égocentrique, préoccupé par une seule chose qui était de devenir le grand metteur en scène **américain**.

VD, Ellie: Tu étais trop égocentrique, préoccupé par une seule chose, devenir le grand artiste créateur **américain**.

Une seconde occurrence, survenant quelques minutes plus tard est cependant traitée tout autrement.

²⁵⁰ *New York, New York*, dir. Martin Scorsese, perf. Robert de Niro, Liza Minelli, United Artists, 1977, 2h35.

VO, 23', 64, Ellie: (*overlapping*) No, you... you were so busy playing the Am-, the **American** artist, you know? I- It— And that's what you were doing... playing. And you, you... felt it was important to be uncompromising and temperamental and difficult. God, difficult! (...)

Une traduction littérale de la réplique ne semble pas poser plus de problèmes de compréhension que la précédente pour un public francophone. Pourtant, Cohen propose dans l'édition bilingue un autre traitement traductif :

JC, 65, Ellie : Oui, et toi ? A l'époque, tu ne pensais plus qu'à toi-même et tu posais à l'artiste **new-yorkais**. C'est d'ailleurs tout ce que tu faisais, poser, et tu, tu, tu trouvais que ça faisait bien d'être sans compromission et capricieux et difficile, oh difficile et... (...)

Allen, dont le rôle est ici autoparodique, n'est en effet pas le reflet de l'Amérique profonde, mais le représentant par excellence de l'intellectuel new-yorkais²⁵¹. Les adjectifs dont Ellie qualifie son personnage fonctionnent d'ailleurs comme une définition de l'artiste incriminé. Cohen a donc corrigé l'adjectif originel par *new-yorkais*, qui fonctionne comme un hyponyme par rapport à la première occurrence, d'autant qu'une minute avant dans le scénario, Val exprimait sa détestation de la Côte Ouest.

VO, 22', 60-62, Val: Then suddenly you dump me and move out to Beverley Hills with the swimming pool. You hated California. We both hated it. (...)

Pourtant le doubleur revient à l'adjectif initial dans la réplique étudiée :

VD, Ellie : Oui, et toi ? À l'époque, tu, tu n'pensais plus qu'à toi-même et tu posais à l'artiste **américain**. C'est d'ailleurs tout c'que tu faisais, poser et tu, tu, tu trouvais que ça faisait bien d'être sans compromission et capricieux et difficile, oh difficile et... (...)

La solution la plus cohérente a donc été retenue dans la version finale à l'écran, en négligeant les subtilités auxquelles la traductrice s'était attachée. Car la stratégie de Cohen fonctionnait quasiment comme une correction du scénario²⁵², une réécriture. En VO, *American* dépasse en effet la simple référence géographique et renvoie au concept de nation même : le syntagme nominal *the American artist*, avec son déterminant de fléchage *the*, prend ici une valeur générique et se comprend comme l'artiste national, un

²⁵¹ « D'autre part, Woody Allen est un cinéaste vernaculaire dans la mesure où il demeure typiquement américain, et plus spécialement new yorkais » (Castiel, 1986 : 70).

²⁵² On a là un exemple de ce que Berman (1995 : 87) qualifie « d'interférences du discours " doxique " auquel aucun traducteur ne peut échapper totalement (par exemple quand le traducteur se met à clarifier indûment, à étirer, à " franciser ") ».

peu sur le modèle du poète lauréat britannique. L'énoncé d'Ellie a donc une valeur ironique certaine, et la réduction de *American* à *New York* limitait la portée de la réplique sur ce plan, même si l'attachement à la ville de New York est une caractéristique fondamentale de l'*alter ego* allenien dans ses films, rappelée plus haut.

New York est en premier lieu le cadre d'une majorité des réalisations alleniennes, puisqu'il y a tourné pas moins de vingt-cinq films, filtres fort subjectifs²⁵³ à travers lesquels nombre de Français ont « visité » la ville, avec ses lieux de prédilection, restaurants, cinémas, parcs et musées entre autres²⁵⁴, on le verra au chapitre 10. Duras elle-même s'en fit l'écho paradoxal quelques années après la sortie de *Annie* :

C'est, de la même façon que l'on parle de "parisianisme", le "new-yorkisme" de nos années-ci. Je n'ai pas retrouvé New York dans *Annie Hall*, j'ai trouvé un mode de vie, comme ça, comme je l'ai connu à New York, assez sinistre mais pas l'éternel de NY-la Babylone... J'ai hésité, mais ça m'est égal de parler ainsi de Woody Allen. De toutes façons, il est encensé par la critique, rien ne peut plus l'atteindre...²⁵⁵

Même lorsqu'il filme à l'étranger, comme pour ses récents opus européens, ses héros sont fréquemment des New-Yorkais en visite, qui exportent avec eux une certaine vision du monde qui les démarque des personnages autochtones, que ce soit à Paris, Rome ou Barcelone. Cet attachement singulier à la ville de New York relève aussi du symbolique, et s'éloigne complètement du cinéma social-réaliste comme de la fiction documentaire, il le reconnaît lui-même :

Mon New York est également filtré par le cinéma hollywoodien. Ce n'est pas celui de Scorsese, de Spike Lee, de Sidney Lumet, ce n'est pas non plus le New York de l'homme qui prend le métro. Il y passe toujours l'influence du cinéma. C'est encore ma façon de fuir la réalité²⁵⁶.

Cette dimension symbolique est d'autant plus importante à l'étranger. Dutter considère d'ailleurs qu'au delà des problèmes linguistiques, c'est cette « spatialité²⁵⁷ » qui s'avère difficile à transposer vers un spectateur français : « Au hasard des phrases,

²⁵³ « En effet, l'espace urbain qui nous est présenté n'est pas seulement un espace social ou architectural qui existe dans le monde réel, c'est New York vu par le personnage de l'écrivain-scénariste Isaac Davis ; la ville avec laquelle le personnage entretient une relation passionnée est un espace fictionnel en gestation (...) » (Beylot, 2005 : 27).

²⁵⁴ Ses distributeurs n'hésitent pas à en faire un argument commercial : TF1 Vidéo a ainsi sorti en décembre 2011 un coffret de quatre DVD intitulé *Woody Allen, New York & Blues*, qui comprend pourtant deux films déjà édités par le passé, dont *Celebrity*, dont l'action se déroule à Hollywood...

²⁵⁵ Marguerite Duras, « Les Yeux Verts », *Cahiers du cinéma*, juin 1980, n°312-313.

²⁵⁶ Woody Allen in « Quand Woody romance Paris », *Le Point*, 11 mai 2011.

²⁵⁷ Entretien personnel, 5 avril 2012.

on est en plein plaisir du voyage : un Manhattan d'une folle subjectivité, des balades dans New York comme jamais, des tas de petits rituels citadins... » (Dutter, 1981 : 446). La remarque de l'adaptateur renvoie à l'un des constats émis par Meschonnic (1999 : 104) : « Les conditions mêmes de l'énonciation transforment la signification (non le sens) de l'énoncé. C'est tout cela qui doit passer dans la traduction si la traduction doit tenir compte de l'énonciation. » Au-delà des problèmes toponymiques, elle implique aussi un contexte sociolectal, dont l'onomastique, la communication par allusions et sous-entendus, un certain argot new-yorkais mâtiné de yiddish sont des paramètres incontournables pour le traducteur²⁵⁸. L'allusion induit en effet un second niveau d'interprétation du texte, au-delà du strict dénoté.

Adaptateur et public se retrouvent alors dans la même position que le critique de cinéma : « Il n'y a donc pas de critique totale du génie ou du talent qui ne fasse préalablement la part des déterminismes sociaux, de la conjecture historique, du background technique qui, pour une large part, les déterminent²⁵⁹. » Mais pour le spectateur qui reçoit les films alleniens de nos jours, il faut également prendre en compte la distance temporelle²⁶⁰ qui sépare les premiers opus de l'époque actuelle.

7.3.2. Des années 1970 aux années 2010

La filmographie d'Allen couvre aujourd'hui plus d'une quarantaine d'années et à l'intérieur de celles-ci, le corpus étudié ici s'étend sur trente ans. La dimension diachronique est donc un paramètre important dans l'étude de ses doublages, la plupart de ses films étant ancrés dans un monde contemporain de leur date de tournage²⁶¹. Le « monde possible » qu'ils présentent offre en effet de fortes connexions avec le monde « réel » de leur époque²⁶². L'évolution langagière des dialogues qu'on peut y entendre accompagne et reflète celle de la société américaine tout entière, inscrivant ainsi la suite

²⁵⁸ Cf. « New York, New York », *Philosopher avec Woody Allen*, 4 octobre 2011, *France Culture*, 19', sur la dimension « anthropologique » des films d'Allen concernant la population manhattanite.

²⁵⁹ André Bazin, « De la politique des auteurs », [1957], *La politique des auteurs*, vol. IV, Paris, Cahiers du cinéma, 2001, p. 104.

²⁶⁰ « Du reste, espace et temps sont intimement liés dans la problématique identitaire et subissent un traitement identique. Ils renvoient plus à des données psychologiques qu'à des réalités objectives » (Chard-Hutchinson, 1995 : 134).

²⁶¹ Quelques opus, *Love and Death*, *A Midsummer Night's Sex Comedy*, *The Purple Rose of Cairo*, *Bullets Over Broadway*, *Sweet and Lowdown* ou *The Curse of the Jade Scorpion* sont des films d'époque en costumes, mais ne figurent pas au corpus.

²⁶² « La contemporanéité est le plus souvent implicite : le lecteur ou le spectateur est censé reconnaître "son" présent » (Vanoye, 1989 : 160).

alienne dans le système temporel de ses spectateurs (dans le corpus, seul *Radio* est historiquement situé quarante-cinq ans avant son tournage, mais la narration assurée par le personnage de Joe devenu adulte rattache le film à l'époque de sa sortie : cette voix *off* est en effet celle de Woody Allen, qui avait alors cinquante et un ans). Georges Dutter, adaptateur de la première partie de sa carrière, était très attentif à cet aspect de son métier :

Il faut être à l'écoute de choses comme celle-là. Avec les films que nous avons faits, notamment tous les films importants sur le Viêt-nam, d'*Apocalypse Now* à *Full Metal Jacket*, c'est vingt-cinq ans de vie américaine qui défilent sous nos yeux (Chion, 1990 : 183).

Du fait de la longévité artistique du cinéaste Allen, ce ne sont plus vingt-cinq, mais quarante-trois ans de cette existence qui sont projetés à l'écran. Ce laps de temps révèle des différences linguistiques, mais aussi culturelles et civilisationnelles, de même qu'une évolution du personnage allenien lui-même, liée à sa proximité avec la *persona* de l'auteur-acteur. Bien que le corpus d'étude soit limité à une filmographie sur trente années, les contextes sociolectaux source et cible sont inévitablement affectés par ce passage du temps. On le verra entre autres dans la partie IV avec les exemples tirés des dialogues concernant l'argot, les mots tabous ou les emprunts.

En effet, on ne saurait répondre affirmativement à cette question provocatrice balayant ses films de *Annie* à *Harry* : « Harry n'est-il qu'un Alvy qui aurait vingt ans de plus ? » (Schmitt-Pitiot, 2007 : 93). Si l'auteur-acteur y est bien sûr reconnaissable, le temps a aussi affecté le public cible : « D'Alvy à Harry, le spectateur a lui aussi évolué, son horizon d'attente a changé, une génération a passé » (*ibid.* : 94). Allen n'hésite pas aujourd'hui à employer de jeunes comédiens à succès, tels Jason Biggs dans *Anything Else*, Owen Wilson dans *Midnight in Paris* ou Jesse Eisenberg dans *To Rome With Love*, pour incarner son *alter ego* cinématographique. Par le biais de son personnage récurrent mais protéiforme, il se pose ainsi en réalisateur-acteur intergénérationnel.

Si cette constatation concerne surtout le rapport du public au personnage allenien, on note le même phénomène de retrouvailles avec certaines de ses comédiennes au fil de ses films : Mariel Hemingway, adolescente en 1979 dans *Manhattan*, revient en mère de famille dans *Harry* en 1997 ; Judy Davis, interprète oscarisée pour son rôle dans *Husbands* en 1992 joue l'épouse d'Allen en 2012 dans *To Rome With Love*. Quant à Diane Keaton, présente dès 1973 dans *Sleeper*, elle est de retour en 1993 dans *Manhattan Murder Mystery* ; et la chanteuse de music-hall qu'elle

incarne dans le final de *Radio* en 1987 évoque ses débuts sur la scène musicale avec *It Had to Be You* dans *Annie* en 1977. On a là une sorte de retour vers le futur, puisque la débutante évolue dans les années 1970, alors que l'artiste confirmée de *Radio* se produit pour le réveillon 1943, avec le standard de Cole Porter de cette même année *You'd Be So Nice to Come Home To*. Autant de clins d'œil diachroniques à l'adresse des spectateurs d'Allen, allusions qui impliquent une compétence encyclopédique spécifique de la part de ces derniers quant à sa filmographie. Mais ce processus marque aussi les limites de l'univers allenien, qui correspond en cela aux critères d'analyse des théories de la narrativité :

Ainsi, les mondes possibles sont toujours de *petits mondes*, (...). Cela vaut pour les mondes narratifs : pour amener ses lecteurs à concevoir un monde narratif possible, un texte doit les inviter à un devoir « cosmologique » relativement facile (Eco, 1992 : 216-217, souligné par l'auteur).

La notion de petit monde, traduction littérale de *microcosme*, s'avère ainsi tout à fait pertinente pour appréhender le ou les mondes alleniens et leur dimension anthropologique.

7.3.3. Les acteurs du champ culturel

Le succès de Woody Allen est en effet dû en partie à sa peinture d'un microcosme intellectuel new-yorkais séduisant pour le public européen, qui aime à le retrouver dans la plupart de ses films, étapes d'un parcours aujourd'hui fléché. La qualification new-yorkaise est capitale pour la compréhension de son œuvre ; car Woody Allen n'est pas l'Amérique, et elle le lui rend bien, en limitant sa diffusion la plupart du temps à la côte Est et aux grands centres urbains, comme on l'a vu précédemment.

Si son cinéma a tant de mal à passer les frontières internes à la fédération, c'est en partie aussi à cause du parti pris résolument manhattanite qu'il a adopté très tôt dans sa carrière. Les figures de l'intelligentsia new-yorkaise s'y croisent et s'y recroisent dans le microcosme convenu des intellectuels, mêlant mondes possibles et monde extradiégétique, car les lieux préférés d'Allen sont devenus les décors de ses tournages.

De cinéma en musée, de restaurant à la mode²⁶³ – *Elaine's*²⁶⁴, *Sam Wo's*²⁶⁵, le *Café Carlyle* ou la *Russian Tea Room* – en vernissage, les films d'Allen sont ainsi le reflet d'une société de *happy few*. *Manhattan* comporte une scène tournée au *MoMa* où Bella Abzug inaugure une soirée en faveur de l'*Equal Rights Amendment*. Une autre présente Ike et Tracy au *Guggenheim Museum*, durant laquelle ils prévoient d'aller assister à *Shakespeare in the Park* le dimanche suivant. Mary et Ike se réfugient au *Hayden Planetarium* pendant un orage. Et dans *Hannah*, tout comme dans *Husbands*, les personnages fréquentent l'opéra, le *Met*, pour y voir *Dom Juan* ou *Norma*, échangent des poèmes d'E. E. Cummings ou effectuent une visite guidée du patrimoine architectural de la cité new-yorkaise.

On ne saurait omettre les multiples références philosophiques, à Socrate, Freud, Nietzsche, Kierkegaard, ou les citations cinéphiliques, de Bergman à Kubrick, en passant par Renoir, Fellini et Ophuls, qui sont soit objets de conversations, soit réalisateurs des films que les héros s'appêtent à voir dans les nombreuses scènes d'entrée au cinéma qui jalonnent chacun des opus alleniens. Ces loisirs²⁶⁶, représentatifs, en termes bourdieusiens, de la culture légitime, sont des marqueurs de discrimination sociale tout autant que géographique au sein des États-Unis, même si les intellectuels ne s'y revendiquent pas explicitement comme tels :

(...) osons avancer qu'*American intellectual* reste un terme oxymorique. (...) Non pas, bien sûr, au sens d'une résistance proprement américaine au travail intellectuel, mais au sens d'une résistance du travail intellectuel aux États-Unis à se faire, ou à se dire, américain : la qualification nationale, dans ce domaine, demeure problématique (Cusset, 2010 : 3).

La qualification d'Allen est plus complexe encore, puisqu'il ne se reconnaît pas comme intellectuel, arguant qu'il est souvent affublé de ce qualificatif simplement parce

²⁶³ Voir Greg Morabito, « The Top 10 Restaurant Scenes From Woody Allen's Movies », *Eater*, New York, September 19, 2011, <http://ny.eater.com/archives/2011/09/woody.php>, consulté le 23/09/2011.

²⁶⁴ « (...) after opening her Manhattan restaurant, Elaine's, in 1963, Kaufman developed a loyal clientele of writers and editors (...), struggling scribes as well as literary elite (...) politicians, musicians and other celebrities who frequented her exclusive eatery over the decades. Woody Allen shot the opening scene for *Manhattan* at Elaine's (the director also met future wife Mia Farrow there). », Feifei Sun, « Elaine Kaufman », *Time*, December 10, 2010, p. 18.

²⁶⁵ Cité par Ike peu avant la fin de *Manhattan* (81'30) dans la liste des choses qui font que la vie vaut d'être vécue : « (...) uh, the crabs at Sam Wo's... tsch ».

²⁶⁶ Même les loisirs sportifs sont souvent marqués d'un certain snobisme : Ike et son ami Yale jouent au squash dans *Manhattan*, Alvy et Mary se rencontrent sur un court de tennis dans *Annie*, activités qui se pratiquent entre amis, et qui n'obligent pas à côtoyer d'autres catégories sociales. Les seules références à des sports d'équipe sont d'ailleurs les matches de basket ou de base-ball retransmis à la télévision, dans *Annie* ou *Harry* ou, pour le second de ces sports, à la radio dans *Radio Days*.

qu'il porte des lunettes... Au-delà de la boutade, cette affirmation révèle une certaine réticence à assumer le statut qui est le sien aujourd'hui. Pour autant, les acteurs culturels sont omniprésents dans ses films. Par-delà même leurs loisirs, les activités culturelles sont l'occupation professionnelle de la majorité des personnages alleniens à partir d'*Annie*. De l'université²⁶⁷ à la télévision, du cinéma au journalisme, de la chanson à la comédie, du roman à la peinture, de la radio à l'édition, quasiment tous les champs du secteur d'activités sont représentés. Figures du monde extra-filmique, tels Marshall McLuhan, dans son propre rôle dans *Annie*, surgissant de derrière un portant publicitaire dans le hall d'un cinéma, ou références évoquées par les protagonistes, parfois dans une posture qui confine au *name dropping*, elles contribuent à ancrer le monde possible diégétique dans la réalité extra filmique.

Plus encore qu'en traduction écrite, ces références culturelles peuvent s'avérer difficiles à saisir : le récepteur, confronté à un nom dont la prononciation même lui est inconnue, ne bénéficie pas d'une transcription écrite pour soutenir sa compréhension, et le signifiant oralisé s'estompe rapidement au long du défilement du film, dans les limites de l'empan mnésique²⁶⁸ du spectateur, sans relecture possible par celui-ci. Cette dimension culturelle est en effet révélatrice de bagages cognitifs²⁶⁹ différents de part et d'autre de l'Atlantique :

La culture est la manière dont, dans des circonstances historiques et anthropologiques données, le système se voit découpé, en un mouvement d'objectivation de la connaissance. Cette segmentation opère à tous les niveaux, depuis les unités perceptuelles élémentaires jusqu'aux systèmes idéologiques (Eco, 1988 : 162).

En conséquence, de telles références peuvent souvent représenter un enjeu de taille dans la traduction pour le doublage, le degré de notoriété des différentes personnalités ou institutions différant d'une civilisation à l'autre, en fonction de leurs « encyclopédies sémiotiques » respectives, entraînant dès lors l'élaboration

²⁶⁷ Le MIT et Radcliffe sont ainsi cités dans *Manhattan*, tout comme Brandeis, Columbia, ou Cornell dans *Annie*, film au cours duquel Alvy va jouer son spectacle comique devant les étudiants de l'université du Wisconsin ; dans *Hannah*, Lee reprend des études à Colombia ; dans *Husbands*, Gabe est professeur, également à Colombia, et dans *Harry*, le héros va recevoir un diplôme d'honneur à Adair University.

²⁶⁸ « Empan mnésique : contenance de la mémoire immédiate ; quantité d'informations qui peut être appréhendée et retenue momentanément. », Monique Cormier, « Glossaire de la théorie interprétative de la traduction et de l'interprétation », *Meta*, XXX, 4, 1985, p. 355.

²⁶⁹ Steiner (1998 : 11) propose d'utiliser le concept de *pré-information* : « Dealing with the problem of necessary and sufficient context, with the amount of prior material required to understand a given message-unit (...). »

d'hypothèses d'interprétation plus ou moins concluantes de la part du traducteur²⁷⁰ et, à sa suite, du public destinataire final, sur ces acteurs du, voire des « mondes possibles » mis en scène par Allen. Car « un monde possible se superpose abondamment au monde "réel" de l'encyclopédie du lecteur » (Eco, 2004 : 168). Il ne saurait y avoir déconnexion totale entre les deux univers, le monde réel fonctionnant comme terme de référence pour le monde narratif mis en images par le film. Et tout l'enjeu de la TAV va consister à ajuster les systèmes référentiels source et cible, tout en négociant les différentes contraintes linguistiques et techniques liées au processus.

Cette deuxième partie s'est consacrée plus spécifiquement au second terme du paradoxe qui sous-tend notre problématique, à savoir le doublage. Puisque celui-ci est fondé sur un processus de substitution des dialogues, il était nécessaire de préciser les caractéristiques des dialogues dramatique et plus spécifiquement cinématographique, en démontrant en quoi leur structuration va peser sur ce procédé traductif, en contrepoint avec la présentation détaillée des traductions éditées.

Le doublage a par ailleurs été étudié statistiquement dans l'espace européen en comparaison avec le sous-titrage et, plus particulièrement pour les films d'Allen, dans les salles françaises et le contexte des supports de diffusion télévisés et sur DVD. Cette étape, qui a mis en avant des habitudes socio-culturelles ancrées nationalement, tout en relativisant certains préjugés sur la dichotomie des publics de ces deux modes de TAV, a permis de mieux cerner le spectateur modèle visé par la VD, complétant de la sorte la section déjà consacrée à la réception des films d'Allen au chapitre 4. Pour assurer la médiation vers ce spectateur modèle francophone, c'est bien évidemment à l'adaptateur audiovisuel qu'il faut ensuite s'intéresser, troisième terme au cœur de la trilogie auteur-traducteur-récepteur.

Après l'auteur et le destinataire final, cette démarche déductive a donc conduit à présenter les deux principaux adaptateurs de la filmographie allenienne, leur habitus et les enjeux auxquels ils sont confrontés dans leur pratique ; on a souligné leur long compagnonnage avec le cinéaste, leur attachement à l'efficacité pragmatique de la VD et leur attention à la prédominance de l'oralité chez Allen, pour introduire finalement

²⁷⁰ « On a déjà dit, et l'idée est établie, qu'une traduction ne concerne pas seulement un passage entre deux langues, mais entre deux cultures, ou deux encyclopédies. Un traducteur tient compte des règles linguistiques, mais aussi d'éléments culturels, au sens le plus large du terme » (Eco, 2006 : 190).

les principaux marqueurs stylistiques, à la fois linguistiques et thématiques qui caractérisent le cinéaste-scénariste.

Et c'est l'autre paradoxe du doublage des films alleniens : alors même qu'a été soulignée l'emprise du verbalisme, matérialisé par la publication de ses dialogues, et de l'oral, souvent dissocié du canal visuel, dans la multimodalité de sa filmographie, l'image, son image personnelle et celle de son univers diégétique, vient conditionner sa réception par le spectateur étranger. Il ne s'agit plus là de contraintes techniques, liées aux problèmes de synchronisation image-son, mais de contraintes culturelles et civilisationnelles. De la sorte, des marqueurs tels que noms propres et emprunts linguistiques, fortement connotés culturellement, vont devenir des enjeux capitaux pour le traducteur audiovisuel.

Une fois posé le contexte, au sens large, de notre recherche, il est en effet une dimension essentielle à prendre en compte maintenant, c'est l'étude textuelle grâce à laquelle cette thèse va pouvoir détailler la traduction des traits qui marquent l'auctorialité de Woody Allen, en les exemplifiant. Ils sont l'objet des deux parties qui suivent, consacrées à leur étude comparative dans les VO et VD, ainsi que les versions éditées des neuf films du corpus. Une telle approche contrastive appliquée à un corpus de neuf titres est par nature lacunaire, et elle s'attache donc aux écarts traductifs les plus significatifs. Cette démarche traductologique, déjà abordée aux chapitres 3 et 4, a recours aux apports théoriques de la linguistique, la stylistique, la pragmatique et la sémiologie, eu égard à la nature du champ d'investigation concerné.

Bien sûr, cette étude court le risque de mettre en avant, trop peut-être, ce travers de l'approche comparatiste que Berman regroupe sous le terme de « *défectivité*, néologisme qui cherche à rassembler toutes les formes possibles de défaut, de défaillance, d'erreur dont est affectée *toute* traduction » (1995 : 41, souligné par l'auteur). L'objectif de ce travail est donc aussi d'étudier en quoi la coopération active du spectateur à l'interprétation du film va permettre de dépasser, voire de compenser, ces marqueurs éventuels de défektivité dans la recomposition de l'image auctoriale de Woody Allen par le public francophone.

PARTIE III. TRADUIRE LA CULTURE

D'abord, à l'évidence, Hollywood et les majors ne sont pas tout le cinéma américain et, de Von Stroheim à Orson Welles ou d'Altman à Woody Allen, l'Europe a toujours été l'autre chance des auteurs américains¹.

Dominique Sipièrè

Il y a chez Allen un effet de sérialité, souligné à plusieurs reprises depuis le début de cette recherche, et cet effet est conforté par la récurrence de différents marqueurs auxquels sont dédiés les chapitres suivants. Y sont tout d'abord abordés les enjeux de transfert plus spécifiquement culturels, notamment ceux concernant la traduction onomastique et celle des emprunts, marqueurs signifiants chez Allen du fait de la dimension souvent autobiographique de ses scénarios.

Car le doublage est vecteur de transfert culturel tout autant que linguistique et la large diffusion des supports filmiques fait qu'à ce titre, il participe d'un processus de communication interculturelle (la citation de Sipièrè mentionnée ci-dessus est là pour le rappeler), processus dans lequel l'adaptateur est appelé à jouer un rôle de médiateur entre non seulement les langues mais aussi les cultures cible et source. Berman le rappelle : « La traduction est l'un des instruments de la constitution de l'universalité². » Dans le cas qui nous intéresse, entrent en jeu les cultures françaises et américaines, mais une autre dimension est aussi à considérer.

Woody Allen, né Allan Stewart Konigsberg, est, comme beaucoup de ses concitoyens, un « hyphenated American ». Ces citoyens « à tiret », italo-américains, irlandais-américains, afro-américains, judéo-américains, conjuguent des racines d'immigrants à leur nationalité légale³. Le poids des deux composantes identitaires de

¹ Dominique Sipièrè, « Avant-propos », *Revue Française d'Études Américaines*, mars 2001, n°2, p. 3.

² Antoine Berman, *L'épreuve de l'étranger*, Paris, Gallimard, 1984, p. 29.

³ « Beyond the question of accuracy of Vital Statistics, the most important point to bear in mind is that "ethno-racial" classification is not only a question of self-identification but also of hetero-identification which means that these identities are not considered as cultural and personal choices but go beyond one individual's will. "Ethno-racial" categories are inherited and passed on. One is not free to identify as he or

cette communauté est d'ailleurs diversement évalué suivant les auteurs ; ainsi paraissent en France, durant la même année 2008, deux ouvrages historiques qui lui sont consacrés : l'un s'intitule *Histoire des Américains juifs*⁴, l'autre *Les Juifs américains*⁵, deux titres dont les choix syntaxiques reflètent à eux seuls des conceptions diverses et quasi-antagonistes de cette population.

Pourtant, il est difficile de déterminer chez Allen une prédominance de l'une ou l'autre de ces visions divergentes : les deux ouvrages comportent ainsi un nombre équivalent de références au cinéaste, figure incontournable de cette composante démographique. Et le premier voit son œuvre comme mettant en avant « une perspective juive mais des questions universelles » (Ouzan, 2008 : 111), tandis que le second considère : « Woody Allen a fait pour le cinéma ce que des écrivains ont fait pour le roman : il a créé un cinéma juif qui s'adresse à tous les publics. » (Kaspi, 2008 : 238). On mesure à travers ces deux citations l'embarras qu'ont les auteurs à cataloguer Woody Allen, qui semble se situer à la marge des catégories ethniques traditionnelles, marginalité qu'il transcende par le biais de l'autodérision.

Il se représente ainsi grimé en Juif traditionnel à travers les yeux de la grand-mère d'Annie dans le film éponyme, soulignant de façon sarcastique la discrimination inhérente au regard d'autrui, mais teste les représentants de diverses religions dans *Hannah*, à la recherche du meilleur rapport « qualité-prix » religieux pour se convertir. Il symbolise par ce biais la catégorie « à mi-chemin entre le rejet de la communauté juive et l'assimilation » que Stora-Sandor (1984 : 22) désigne sous la collocation de « Juifs intermédiaires ».

Cette hybridité a aussi des conséquences linguistiques. D'autant que l'importance numérique⁶ et culturelle de cette communauté a marqué la langue américaine. Allen en tant qu'auteur est représentant et acteur de ce processus, à la fois directement, on le verra dans le chapitre 9 consacré aux emprunts dans ses dialogues, et aussi indirectement à travers les connotations attachées au lexique onomastique, objet du chapitre 8 ci-après. Ces marqueurs relèvent en effet de la catégorie des culturèmes,

she pleases. », Olivier Richomme, « The role of "ethno-racial" classification in the Americanization process », *Cercles*, 19, 2009, p. 10.

⁴ Françoise Ouzan, *Histoire des Américains juifs, de la marge à l'influence*, Bruxelles, André Versaille, 2008.

⁵ André Kaspi, *Les Juifs américains*, Paris, Plon, 2008.

⁶ De 5,2 millions selon des données de 2006 (Ouzan, 2008 : 11), Kaspi (2008 : 59) et Aftalion (2010 : 328) fournissant la même estimation pour 2001, ils seraient environ 5,275 millions aux États-Unis en 2012 (Jewish Virtual Library, *The Jewish Population of the World (2010)*, 2012, consulté le 22/09/2012, <http://www.jewishvirtuallibrary.org/jsource/Judaism/jewpop.html>).

pour reprendre la typologie de Ballard (2003 : 149), qui désignent des réalités particulières à une aire ethno-culturelle. À ce titre, ils posent des problèmes traductifs spécifiques⁷, dont la résolution pour la diffusion filmique implique des stratégies dépendant à la fois des contraintes linguistiques, visuelles et sonores imposées par le texte filmique, du public visé, mais aussi, à un autre niveau, de l'horizon et du projet traductifs des adaptateurs. Au-delà du transfert linguistique, toute traduction est en effet transfert culturel et ce paramètre a été intégré par les recherches traductologiques même si cette approche est relativement récente quant au doublage audiovisuel⁸.

⁷ Abordés plus succinctement in Frédérique Brisset, « *What's in a name?* La traduction onomastique dans les versions françaises de Woody Allen », *Syn-Thèses*, n°3, Thessalonique, Université Aristote, 2010, p. 53-73.

⁸ « It was only in the late nineties that researchers began to approach foreign language dubbing as one of the ways that translators run a receptive interface between cultures (...) » (Fraser, 2010 : 29).

Chapitre 8. Traduire l'onomastique : judéité, américanité et diversité

Comme le rappelle Leroy, « Le nom propre, par son ambiguïté même, représente un excellent point d'ancrage pour introduire les relations entre langage et réel⁹ ». Dans le cinéma, art particulièrement axé sur la représentation sinon *du* réel, du moins *d'un* réel ou prétendu tel¹⁰, le code onomastique revêt dès lors une importance particulière. Il participe en effet à conférer une valeur d'authenticité au scénario, dans un processus de « vraisemblisation » (Cordesse *et al.*, 1991 : 90). Pourtant l'usage de l'onomastique dépasse cette fonction première : « Nommer n'est pas refléter les choses, c'est classer, définir, abstraire. Un signe n'a de référent qu'en situation de discours précise (...), le référent individuel s'atténue au profit du concept » (*ibid.* : 12). Cette constatation concerne plus encore les mondes fictionnels, dont l'auteur a toute latitude pour sélectionner arbitrairement des noms propres porteurs de différents niveaux de sens, dénотatifs tout autant que connotatifs. C'est en ce sens qu'Eco (1992 : 225) peut affirmer : « Les personnages narratifs vivent dans un monde *handicapé*. (...) En tant que handicapé, un monde narratif n'est pas un état de choses maximal et complet. » C'est le texte, de par sa nature performative, qui va permettre à son destinataire d'actualiser ce monde.

Ainsi, dans le monde d'Allen, les noms propres ont-ils une valeur spécifique¹¹, car ils renvoient à un microcosme où ils fonctionnent comme un code socio-culturel, partagé à la fois par les personnages à l'intérieur du film, et par le cinéaste et son public originel. Leurs connotations peuvent en conséquence poser des problèmes de compréhension pour le spectateur étranger, dont le bagage cognitif diffère particulièrement en termes de périlinguistique civilisationnelle¹². Le nom propre, en

⁹ Sarah Leroy, *Le Nom propre en français*, Gap, Ophrys, 2004, p. 2.

¹⁰ Par-delà son aspect fictionnel, *Hannah* est ainsi qualifié de « sociogramme familial » par Bühler, in Müller (2004b : 127).

¹¹ « Pour moi, il est particulièrement important d'attribuer un nom à mes personnages principaux (mais pas aux seconds rôles). Je m'efforce toujours de le faire avant de me mettre à rédiger. Il m'importe de pouvoir les nommer » (Björkman, 2002 : 131).

¹² « Périlinguistique civilisationnelle : concerne tout ce qui est "autour" de la linguistique (...) et se rattache directement au sociolinguistique » (Demanuelli, 1995 : 136). Les auteurs y intègrent expressément l'onomastique, p. 137.

situation dialogique ou discursive, implique en effet une présupposition d'existence des entités ainsi désignées qui soit partagée par les interlocuteurs. Et l'encyclopédie des spectateurs français et américains n'inclut pas systématiquement cette même connaissance préalable, remettant en cause les possibilités d'interprétation du texte :

Comprendre, c'est aussi comprendre à demi-mots et lire entre les lignes, en opérant sur le mode pratique (c'est-à-dire, le plus souvent, de manière inconsciente) les associations et les substitutions linguistiques que le producteur a initialement opérées (Bourdieu, 1982 : 204).

Ces associations et substitutions, il revient au traducteur audiovisuel de les repérer et de les re-créeer pour le public-cible, en fonction de l'horizon d'attente et des compétences spectatoriales qu'il aura déterminés.

8.1. Anthroponymes et stéréotypes

Les anthroponymes, pour la traduction desquels on pourrait supposer que le report est la solution la plus simple¹³, sont en fait l'objet de traitements traductifs fort divers. Pourtant, selon Leroy (2004 : 10), l'un des principaux critères retenus par les grammaires traditionnelles pour les distinguer des noms communs est leur non-traduisibilité. Mais selon qu'ils désignent des personnages internes au film ou des référents extra-diégétiques, ils présentent des difficultés différentes.

Dans le premier cas, l'importance des anthroponymes à l'écran est directement liée à l'avènement du son au cinéma¹⁴. Ils peuvent être porteurs d'informations implicites sur leurs porteurs, telles que son origine géographique¹⁵, connoter une génération ou une classe sociale. De ce fait, l'adaptateur de doublage est alors confronté à un enjeu bien particulier : « Les noms des personnages sont parfois dotés de connotations particulières, et en conservant les noms d'origine, on risque de perdre les connotations correspondantes » (Mather, 1997 : 12). Ce processus entropique est ainsi à l'œuvre pour certains prénoms d'origine hébraïque relevés dans les films du corpus.

¹³ « Un nom propre n'a pas de sens. C'est une désignation » (Meschonnic, 1999 : 247).

¹⁴ « Tout cela a changé avec le parlant qui, en donnant une voix, donc une langue, une identité ethnique et souvent un nom propre aux personnages, les immergeait dans une réalité plus quotidienne, plus située » (Chion, 2003 : 80). Cordesse *et al.* (1991 : 96) soulignent ainsi combien l'usage d'anthroponymes contribue à un processus d'actorialisation (ou individuation) du discours.

¹⁵ Thierry Gallèpe, « Anthroponymes en textes de théâtre : drôles de noms propres », *Meta*, LI, 4, 2006, p. 654.

8.1.1. Prénoms hébreux

Dans les réalisations d'Allen, ses personnages évoluant majoritairement au sein de la société multiculturelle propre aux États-Unis, nombreux sont les anthroponymes d'origine biblique empruntés à l'hébreu, tels ceux de Hannah dans le film éponyme, Gail, personnage présent dans *Husbands* et *Hannah*, Sharon dans *Hollywood*, pour les rôles féminins, ou, chez les hommes, ceux du héros de *Manhattan*, Isaac, ou de Judah, personnage principal de *Crimes*, pour n'en citer que quelques-uns. Si la plupart font l'objet d'un report en VD, les deux derniers cités confrontent plus spécifiquement le spectateur francophone à la figure de l'Autre.

8.1.1.1. Isaac

Isaac signifie « l'homme qui rit » et réfère dans la *Genèse* au fils de Sarah, qui accueille l'annonce de son improbable grossesse tardive par un immense éclat de rire. Il dérive en effet de l'hébreu *Yitz'hak*, (il rira). Le prénom est reporté en VD, mais cette motivation onomastique passe sans nul doute inaperçue pour les spectateurs non-juifs, alors que le diminutif *Ike*, utilisé pour le personnage quasiment tout au long du film, est évocateur, plus encore à l'époque du film, du président Eisenhower et de son célèbre slogan électoral fondé sur la paronomase « I like Ike »¹⁶. Ce prénom obtenu par troncation est également reporté en VD mais la caractérisation du protagoniste par les spectateurs francophones risque d'en être affectée, car « le travail de l'écoute, imprévisiblement, est de reconnaître, à certains moments, tout ce qu'on ne savait pas qu'on entend » (Meschonnic, 2007 : 150), et ce « travail » est primordial dans le système audiovisuel, où l'acoustique se conjugue au visuel.

Bien sûr de nombreux prénoms ont leur traduction, ou du moins leur équivalent en français. Mais les connotations dont ils sont porteurs diffèrent d'une langue à l'autre, car la signification du nom propre dépasse largement son référent. Selon Ballard, les anthroponymes ont à la fois une fonction d'identificateur social et une fonction de repère culturel¹⁷. L'indice d'appartenance ethnique que constitue le prénom Isaac non seulement disparaît dans le diminutif *Ike*, mais fait référence à un autre groupe de population. C'est tout le problème du transfert culturel en traduction qui est ici posé,

¹⁶ Cf. Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale*, Éditions de Minuit, Paris, 1963, p. 218-219.

¹⁷ Michel Ballard, *Le nom propre en traduction*, Gap, Ophrys, 2001, p. 18-20.

d'autant que la TAV ne peut s'appuyer sur des stratégies explicatives traditionnelles telles que l'incrémentialisation¹⁸ ou la note infrapaginale.

8.1.1.2. Judah

Un autre exemple représentatif est celui du personnage de *Judah Rosenthal* dans *Crimes*. Le traducteur du scénario édité en français, Michel Lebrun, a gardé le prénom à l'identique, mais dans le film en VD, celui-ci est devenu *Jude*. On a donc bien ici traduction de l'anthroponyme. Cependant, pour un spectateur français, *Jude* est porteur d'une connotation tout autre, liée à la chanson des Beatles *Hey Jude*, écrite par John Lennon et Paul Mc Cartney et créée en août 1968.

Pourquoi alors traduire ce prénom et ne pas privilégier le maintien de l'original ? D'autant que la pratique usuelle est au contraire la non-traduction des anthroponymes quand ils ne réfèrent pas à des personnages historiques (Ballard, 2006 : 118). En français, on constate une homophonie entre *Judah* et Judas. Les connotations bibliques qui lient alors inévitablement le prénom à la trahison du Christ ont sans doute semblé à l'adaptatrice et/ou au doubleur trop prégnantes pour le spectateur français, mais le respect de la motivation onomastique qui a guidé Allen en sort quelque peu bafoué. Questionné par Stig Björkman (2002 : 205-206) sur les motivations à l'origine de ce choix initial, le réalisateur répondait en effet :

Parce que c'est un nom d'origine biblique, empreint d'une certaine sagesse, selon moi. Judah est un nom très chargé, empreint de sagesse, qui conférait au personnage un côté patriarche¹⁹ qui servait l'histoire. (...)

Judah est affronté (*sic*) à un problème hautement significatif, notamment dans la mesure où il heurte la foi et les préceptes de la religion. Or la religion juive est la seule que je puisse décrire avec assez de précision.

En VF éditée, le prénom *Judah* est tout simplement reporté. On ne parle pas en effet d'emprunts s'agissant des noms propres, suivant en cela la terminologie de Ballard (2001-*NPT* : 16), qui préfère la qualification de « report » et réserve celle d'emprunt à « l'intégration d'un terme étranger dans une langue²⁰ ». Car l'emprunt lexicalisé est

¹⁸ Incrémentialisation : « paraphrase par le biais d'une périphrase » (Demauelli, 1995 : 92).

¹⁹ Judah est, selon la Bible et la Torah, le quatrième fils du patriarche Jacob et de son épouse Leah, et le fondateur de la tribu de Judée, l'une des douze tribus d'Israël.

²⁰ « L'emprunt est un phénomène de langue, le report un phénomène de discours » (Ballard, 2001-*NPT* : 16).

l'aboutissement d'un processus diachronique collectif, alors que le report reste un choix énonciatif individuel et ponctuel lié à l'unicité du référent ainsi désigné dans son environnement contextuel. Le report n'implique pas l'intégration du lexème dans la langue d'arrivée, au contraire de l'emprunt. Il résulte donc bien d'un choix traductif, qui conduit la traduction éditée à diverger ici de l'adaptation.

Les prénoms d'origine hébraïque renvoient à un « sous-texte » biblique plus ou moins connu des récepteurs du film, suivant le degré d'assimilation de la communauté juive par les différentes civilisations d'accueil. Dans *Husbands*, par exemple, Allen joue le rôle de *Gabe*, diminutif de Gabriel : le spectateur français de tradition chrétienne, qui a intégré ce prénom depuis longtemps, n'y verra pas un marqueur de judéité. La perception des connotations anthroponymiques est donc variable selon les publics, problème que l'on retrouve dans la section de cette thèse consacrée aux emprunts au yiddish.

8.1.2. Anthroponymes américains

Les anthroponymes les plus fréquents chez Allen sont cependant d'origine américaine. Comme dans toute œuvre de fiction, ils forment un réseau à l'intérieur d'un film²¹ et le traducteur audiovisuel se trouve donc confronté à la nécessité de maintenir ce réseau, alors même qu'il doit aussi assumer la visée communicationnelle du doublage. Il lui faut alors négocier entre différents objectifs : « Il existe toujours une tension, ou tout au moins un choix à faire quant à la transposition interculturelle des dialogues par les doubleurs : neutraliser les allusions culturelles, ou alors trouver des correspondances approximatives » (Mather, 1997 : 12).

Cependant, selon qu'ils désignent des référents intra- ou au contraire extradiégétiques, les contraintes traductives vont différer. Les plus prégnantes concernent majoritairement l'onomastique extradiégétique, comme dans les deux exemples qui suivent, mais il est aussi dans les patronymes des protagonistes des sous-entendus qui peuvent se perdre en traduction. Alors que Harry *Block*, romancier héros de l'éponyme *Deconstructing Harry*, affiche un patronyme révélateur de son angoisse de la page blanche qui demeure transparent pour un public français même si le syntagme nominal

²¹ Allen a une prédilection pour les noms courts pour ses personnages : « Lorsque je tape mon scénario, je choisis des noms courts pour éviter d'avoir à taper trop de lettres. Je me suis beaucoup servi de Louise, qui est facile à taper. Mais il y a presque toujours un Blint et un Gray. Mr Blint, Mr Gray, toujours. Et toujours un Abe ou une Ceil. Jamais de Priscilla ni de Murgatroyd » (Lax, 2008 : 106).

n'est pas l'objet d'un calque dans ses emplois de nom commun²², d'autres n'ont plus rien d'évident pour une audience non-anglophone : Val *Waxman*, « l'homme de cire », réalisateur sur le retour joué par Allen dans *Hollywood*, qui ne déparerait pas au musée Grévin, la famille *Needleman* dans *Radio*, ces « homme-aiguille » évoquant l'aiguille de recherche des stations de radio sur le cadran de leur poste, ou *Alvy Singer*, le héros malheureux de *Annie*, dont on peut traduire prénom et nom respectivement par *plouc* et *pigeon* en argot américain, sont tous porteurs de connotations « muettes » pour le spectateur français. Ce dernier n'a plus accès au contenu sémantique plein²³ de l'anthroponyme des protagonistes.

8.1.2.1. Alvy Singer

La VD de *Annie* oblige ainsi l'adaptateur à quelques contorsions périphrastiques lorsqu'Annie rend compte à Alvy de sa première séance de psychanalyse, et du rêve durant lequel elle a vu Sinatra tenter de l'étouffer.

VO, 49'30, 124, Annie: (*Pointing her finger at Alvy*) She said, your name was **Alvy Singer**.

Alvy: (*Turning to Annie*) Whatta you mean? Me?

Annie: Yeah, yeah, yeah, you. Because in the dream... I break Sinatra's glasses.

La réplique ne peut faire sens que si le spectateur reconstruit l'analogie *in absentia* sous-entendue entre le nom commun *singer*, qualification professionnelle de Sinatra, et le patronyme d'Alvy, impliquant dès lors que c'est lui, porteur de ses lunettes typiques, qui étouffe Annie dans son subconscient. Valion traduit littéralement, et fournit une note infrapaginale pour éclairer le lecteur français.

DV, 34, Annie: Elle m'a dit, ton nom, c'est **Alvy Singer (9)**.

(9) *Singer* signifie chanteur.

Cette stratégie éditoriale ne pouvant s'appliquer à la TAV, Dutter, au contraire, va offrir les équivalents argotiques du prénom et du patronyme, le premier représentant en l'espèce une information peu pertinente pour la compréhension de la réplique, mais l'ensemble reconstruisant *in praesentia* l'analogie.

²² Cf. VO, 18'10, 42 : « Well, for the first time in my life... I experienced writers' **block**. », JC, 43 : « Pour la première fois de ma vie... j'ai la **panne** de l'écrivain. », VD : « Pour la première fois de ma vie... j'ai le **blocage** de l'écrivain. »

²³ Sur cette question, voir David Lodge, *The Art of Fiction*, London, Penguin, 1992, p. 35-40.

GD, 125, Annie : Et elle m'a dit que ton nom, **Alvy Singer**, ça veut dire... entre autres... le **Plouc Chanteur**.

Le doubleur supprime ce détail, mais joue sur la redondance, liberté facilitée par le peu de contraintes de ce plan où Annie va et vient et s'exprime filmée de dos :

VD, Annie : Et elle dit que tu t'appelles **Singer**, et **Singer**, en anglais, ça veut dire... **chanteur**.

La mention « en anglais » paraît incongrue dans le contexte diégétique : la scène survient à plus de la moitié du film, et le public est largement au fait de la localisation américaine du scénario. Le décodage du patronyme pouvait sans doute se passer de cette incise pour spécifier la relation analogique entre Alvy et Sinatra, explicitée par la révélation des lunettes portée par ce dernier dans le rêve d'Annie, ce fameux accessoire dont on a souligné au chapitre 4 qu'il est l'un des éléments marquants de la *persona* allenienne. Il s'agit là d'un cas relativement exceptionnel de traduction de l'anthroponyme d'un protagoniste de la fiction. Nécessité par le déroulement de l'intrigue dramatique, car à la limite du jeu de mots de par ses résonances freudiennes, il demeure isolé dans le dialogue.

Dans la pratique, le traducteur adapte fort rarement les noms des personnages intradiégétiques. Ce serait en effet remettre en cause les choix esthétiques et narratifs de l'auteur, et se confronter à des difficultés pragmatiques inattendues à l'écran. Mais il s'accorde souvent une plus grande licence avec ceux simplement cités dans le dialogue, comme on le voit ci-dessous.

8.1.2.2. Willy Sutton

Une autre option, plus radicale encore, se rencontre parfois, la substitution d'un anthroponyme français à l'anthroponyme américain, comme dans l'exemple suivant, tiré de *Harry* :

VO, 23'15, 58, Harry: (...) Dillinger was one of the great, uh... geniuses of his chosen profession... You know... like **Willy Sutton**.

Ici, le nom de *Sutton* est utilisé comme terme comparatif pour *Dillinger*. L'énonciateur construit donc une relation d'équivalence entre les deux personnages. *Dillinger*, célèbre gangster des années 1930, s'était spécialisé dans les attaques de banques. *Sutton* a, lui aussi, conquis sa notoriété au fil de ses cambriolages de banques

américaines, perpétrés avec succès des années 1920 à 1950 grâce à son aptitude au déguisement.

JC, 59, Harry : Dillinger a été un des grands... génies dans une profession qui en a connu beaucoup... Tu sais... comme **Willy Sutton**.

L'adaptatrice a choisi un simple report de l'anthroponyme américain proposé en VO, car la comparaison entre *Sutton* et *Dillinger* est suffisamment explicite du fait de la notoriété de ce dernier. Elle n'est pourtant pas suivie en cela par le doubleur.

VD, Harry : (...) Dillinger a été un, un des grands, grands génies dans sa profession... comme **Arsène Lupin**, tu sais.

En VD, *Sutton* est remplacé par *Arsène Lupin*. Alors que *Willy Sutton* a réellement sévi sur la côte Est des États-Unis, *Lupin* n'est qu'un personnage de fiction, créé en France par Maurice Leblanc, dans une nouvelle de 1905. Le gentleman cambrioleur a ensuite été popularisé par la diffusion d'une série télévisée dans les années 70. Si tous deux partagent une réputation de cambrioleurs, l'analogie s'arrête là. Parmi les « propriétés (...) plus ou moins nécessaires (ou accidentelles) par rapport au topic narratif » (Eco, 2004 : 175), c'est la seule sélectionnée par le doubleur.

On passe par ce procédé traductif ethnocentrique²⁴ de l'histoire américaine à la fiction française. La référence en VD à un criminel fictif typiquement français pour introduire une comparaison avec le gangster John H. Dillinger paraît incongrue et peu compréhensible pour l'interlocuteur de Harry dans le film, son jeune fils Hilly, à qui est destinée l'explication.

On est là dans une option de traduction extrême, de celles que Ballard (2001-*NPT* : 140) taxe de « saut culturel (...) considéré comme une stratégie de rupture ou d'acclimatation ». Ce choix remet en cause la cohérence du réseau onomastique²⁵ dans le film traduit et la cohérence du scénario, et occulte un marqueur stylistique allénien particulièrement signifiant quant à son américanité. Ces options sont communément admises par les professionnels de la TAV, mais ne sont pas exclusives :

²⁴ Jean-Louis Cordonnier, *Traduction et culture*, Paris, Hatier-Didier, 1995, p. 99) repère parmi ces procédés l'« effacement dans la traduction des traits culturels étrangers », dont nous rencontrons ici l'un des exemples patents.

²⁵ Cette cohérence est un objectif traductif important, même en ce qui concerne d'autres marqueurs lexicaux. Mather (1997 : 13) déplore ainsi : « Le mot *neat* utilisé par Diane Keaton dans *Annie Hall* de Woody Allen est traduit de quatre façons différentes dans le doublage allemand. » En français, la version éditée offre toutefois la même traduction pour les quatre occurrences : « jolieesse », p. 75, tout comme la VD avec l'équivalent « chic » (28').

Les allusions propres à une culture donnée sont difficiles à traduire, et les pires sont les allusions explicites, par opposition aux allusions implicites. Par exemple, les personnages et événements historiques doivent être substitués s'ils sont trop particuliers, trop locaux. Mais en même temps, il n'est pas inutile de conserver certaines références « opaques » afin de donner un goût du milieu, procurer une qualité d'exotisme (Mather, 1997 : 13).

Ici, *Sutton* fonctionnant comme terme de comparaison, est implicitement défini par l'autre terme de la comparaison, *Dillinger*. Le maintien du patronyme en VD n'aurait donc pas posé problème sur le plan pragmatique, et cette stratégie, appliquée par Cohen dans la traduction éditée, pouvait être maintenue sans s'avérer dommageable à la réception du film par le spectateur francophone, préservant de la sorte la couleur locale américaine et l'efficacité dialogique.

8.1.2.3. Nelson Eddy et Legs Diamond

Un problème du même ordre se pose dans *Annie*, quand Tony fait visiter sa demeure californienne :

VO, 73'45, 182, Tony: (...) You know who the original owners were? **Nelson Eddy**, then **Legs Diamond**. Then you know who lived there?

Nelson Eddy était un chanteur d'opéra américain qui fit carrière au cinéma dans les années 1930 et 1940. Quant à Jack "*Legs*" *Diamond*, il s'agit d'un gangster de New York, impliqué dans les rackets et la prohibition dans les années 1920, avant d'être abattu à Albany en 1931²⁶.

DV, 45, GD, 183, Tony: (...) Vous savez à qui appartenait cette maison, à l'origine ? **Nelson Eddy**, puis **Legs Diamond** (14). Et ensuite, vous savez qui a vécu ici ?

Dans *L'Avant-Scène Cinéma*, Valion reporte les deux anthroponymes, avec une note infrapaginale erronée à propos du premier personnage : « (14) Noms de célèbres gangsters aux U.S.A. ». Dutter applique la même option de report, sans note, tout comme le sous-titrage d'ailleurs. C'est aussi la stratégie du doubleur espagnol :

On the other hand, the references to Nelson Eddy (an actor in Hollywood musicals of the 30's) and Legs Diamond (a gangster) remain unchanged even though they are virtually unknown to

²⁶ Personnage flamboyant, il a inspiré William Kennedy pour son roman *Legs*, [1975], Harmondsworth, Penguin, 1985.

the Spanish audience. They would probably not have been that widely recognised by the American audience either²⁷.

Le contenu dénoté est en effet relativement secondaire, le contexte permet d'inférer que Tony est fier de la notoriété de ses prédécesseurs, quels qu'ils soient. Le doubleur français adopte cependant une démarche plus explicative, le cadrage en plan général autorisant une éventuelle désynchronisation.

VD, Tony : (...) Tu sais qui est-ce qui a vécu ici autrefois ? **Eddy Nelson, le gangster** et après lui **un mafioso**. Et devine qui encore ?

Il intervertit prénom et patronyme pour *Nelson Eddy*, en lui apposant une incrémentalisation, le qualificatif de *gangster*, puis supprime le nom de *Legs Diamond*, qu'il remplace par un nom commun hyperonyme, *mafioso*. La méprise de Valion quant au premier individu cité est donc reproduite, sans doute dans un souci de cohérence entre les deux anthroponymes, qui n'existait pas en VO.

Les anthroponymes étudiés ci-dessus désignent tous des références issues de faits divers et portent donc une charge civilisationnelle importante : ces personnages célèbres, entrés dans l'histoire américaine à divers titres, sont associés dans l'esprit du public originel à des actes négatifs et répréhensibles et symbolisent par leur nom même une dimension péjorative de l'être humain. Si tel n'est pas le cas dans la communauté réceptrice du film à l'étranger, quand le faits divers n'y a pas connu la même audience, le message de l'auteur est alors entravé et la TAV ne peut assurer sa fonction médiatrice. Elle induit alors le recours à deux des tendances déformantes pointées par Berman, l'homogénéisation²⁸ et la clarification²⁹.

8.1.2.4. Kennedy

Il est aussi des faits divers qui ont eu un écho mondial, mais dont les détails sont cependant moins connus en dehors du pays où ils se sont déroulés. C'est le cas de l'assassinat de John F. Kennedy, auquel fait allusion Alvy dans *Annie*.

²⁷ John D. Sanderson, « Transferring Woody Allen's New York: Translation strategies and the polysystem », *Identity and Difference*, Maria Sidiropoulou (ed.), Bern, Peter Lang, 2005, p. 95-96.

²⁸ « Elle consiste à *unifier* sur tous les plans le tissu de l'original, alors que celui-ci est originellement hétérogène » (Berman, 1999 : 60, souligné par l'auteur).

²⁹ « Là où l'original se meut sans problème (et avec une nécessité propre) dans l'*indéfini*, la clarification tend à imposer du défini » (*ibid.* : 55, souligné par l'auteur).

VO, 16', 42, Alvy: It–but it–it... doesn't make any sense. **He** drove past the book depository and the police said conclusively that it was an exit wound. So–how is it possible for Oswald to have fired from two angles at once? It doesn't make sense.

Alvy revient ici sur les incohérences entre les constatations médico-légales et les conclusions de l'enquête sur la mort du président. La réplique survient au début d'une scène où il est au lit avec sa seconde femme. Il n'a été nullement question de ce fait historique auparavant³⁰. Le proforme *He* ne renvoie donc à aucun élément du co-texte. La relation anaphorique se construit *in absentia*, par relation avec un savoir civilisationnel partagé par la communauté des citoyens des États-Unis, relatif aux circonstances de l'attentat contre Kennedy. Quatorze ans après les faits, les détails topographiques et balistiques évoqués par Alvy ne sont pas partagés avec le reste du monde, à une époque où les media restent limités dans leur diffusion au territoire national. Valion et Dutter traduisent pourtant assez littéralement (avec un contresens sur *book depository*) :

DV, 14, Alvy : Ça, mais, ça n'a pas de sens. (*Il se lève et va vers la droite, la caméra le suit en pano*)... **Il** est passé devant le magasin de livres, en voiture, et la police conclut à une plaie sortante. (*Il fait de grands gestes en parlant.*) ... Alors, comment est-il possible qu'Oswald ait tiré des deux côtés à la fois ? Ça n'a pas de sens.

GD, 43, *Alvy se met à marcher de long en large en gesticulant.* Alvy : Ça, mais ça n'a pas de sens. **Il** est passé devant la librairie, en voiture, et la police conclut à une plaie sortante. Alors, comment est-il possible qu'Oswald ait tiré des deux côtés à la fois ? Ça n'a pas de sens.

Ici le pronom *Il* reste sans référent co-textuel, le traducteur supposant le public français capable d'extrapoler et de restreindre sa polysémie implicite en fonction des différents indices présentés dans la réplique, notamment l'anthroponyme Oswald, nom du tireur présumé. Ce choix respecte également la construction dramatique voulue par le montage : la séquence en *flash-back* fonctionne sur le modèle narratif du *stream of consciousness* pour relater les souvenirs maritaux d'Alvy et le spectateur a ainsi l'impression, comme en VO, d'arriver au milieu d'une scène intime déjà en cours de déroulement. Le pronom personnel anaphorique peut dès lors renvoyer à un patronyme qui aurait été prononcé dans les instants précédant l'intrusion de la caméra, voire même durant de précédentes discussions, dont la récurrence expliquerait l'énervement

³⁰ Allison va d'ailleurs lui reprocher dans la même scène : « You're using this conspiracy theory as an excuse to avoid sex with me. »

d'Allison. Le procédé serait en quelque sorte, sur le plan narratif temporel, l'équivalent du hors-champ qui conduit le spectateur à émettre des hypothèses sur ce qui se passe en dehors du cadre spatial filmé par la caméra. Le doubleur choisit au contraire l'explicitation, le cadrage en plan moyen, et le mouvement de caméra panoramique facilitant une éventuelle désynchronisation :

VD, Alvy : Non, non, mais... ça n'a vraiment ni queue ni tête. **Kennedy** passe en voiture devant la librairie, et la police arrive à la conclusion qu'il s'agit d'une plaie sortante. Alors, comment est-il possible qu'Oswald ait pu tirer en même temps recto et verso ? Ça n'a vraiment ni queue ni tête.

Ici le référent anthroponymique *Kennedy* se substitue au pronom, élucidant au sein même du dialogue la relation anaphorique implicite en VO, selon la tendance à la clarification³¹ couramment constatée lors du processus de doublage. Le doubleur réduit ainsi quelque peu la dimension voyeuriste de la scène pour le public, en même temps qu'il recourt à un niveau de langue plus familier, avec les locutions *ni queue ni tête*, répétée, et *recto et verso*. Cette quasi surtraduction contraint l'interprétation spectatorielle en figeant la narration, puisqu'elle supprime l'ouverture vers un co-texte antérieur (virtuel dans le cas présent) qu'implique le processus anaphorique. Si, en termes de pragmatique spectatorielle, les adaptations anthroponymiques affectent souvent la caractérisation des personnages, on passe ici subrepticement à un autre stade, avec une stratégie qui a une incidence directe sur la construction dramatique.

Mais au-delà des références liées aux faits divers, quand l'anthroponyme relève du champ culturel, il s'avère lui aussi souvent révélateur de division entre communautés linguistiques, comme on va le voir dans les extraits ci-après.

8.1.2.5. Henry James

Dans *Annie*, Alvy et Annie se querellent dans la file d'attente au cinéma :

VO, 11'10, 30, Annie: Okay, I'm very sorry. My sexual problem! Okay, my sexual problem!
Huh? *The man in front of them turns to look at them, then looks away.*

Alvy: I never read that. That was-that was **Henry James**, right? Novel, uh, sequel to *Turn of the Screw*? My Sexual...

³¹ « (...) concerne plus particulièrement le niveau de "clarté" sensible des mots, ou leur sens. Là où l'original se meut sans problème (et avec une nécessité propre) dans l'*indéfini*, la clarification tend à imposer du défini » (Berman, 1999 : 54-55, souligné par l'auteur).

Pour éviter l'embarras public créé par la référence d'Annie au sexe, Alvy essaie de sauver la face en faisant mine de l'interpréter comme renvoyant à un roman fictif d'Henry James, en jouant sur le titre d'une *novella* de cet auteur, *The Turn of the Screw*³². Sa répartie est fondée sur le sens second, argotique, de *screw*, « an act of sexual intercourse, a sexual partner » (DCS, 2007 : 380), polysémie particulièrement difficile à rendre en VF.

DV, 11, Annie (*excédée*) : D'accord je m'excuse. Mon problème sexuel ! (*Elle crie.*) Ça te va, MON problème sexuel ! (*l'homme devant Annie se retourne et les regarde.*)

Alvy (*il prend un air détaché*) : Tiens je l'ai jamais lu. C'est de, de, **Henry James**, c'est ça ? Euh la suite de « Tour d'Écrou » (3).

Valion, ayant traduit littéralement, est contrainte d'ajouter une note de bas de page pour le lecteur : « (3) En anglais "Turn of the Screw", screw, signifiant en argot "baise" ». Dutter évite cette contrainte en trouvant une équivalence intralinguistique avec un autre auteur américain.

GD, 31, Annie : OK. Mille excuses. C'est mon problème sexuel ! Ça te va ? « Mon problème sexuel » !

L'homme qui est devant eux se retourne brièvement.

Alvy : Je n'ai pas lu cet ouvrage. Ce n'est pas du **Truman Capote**, non ? Je ne sais pas, mais c'est bien un sujet à la **Capote** !

Le choix de *Capote* est dicté par le souci de rester dans le champ lexical sexuel, du fait de l'homophonie entre ce nom d'auteur et le terme argotique français pour désigner un préservatif. Dutter complète en remplaçant *The Turn* dans le titre initial par le nom commun hyperonyme *un sujet*. Le doubleur conserve cette option :

VD, Annie : OK. Mille excuses. C'est mon sexe qui est un problème ! Ça te va ? Mon sexe est un problème, là !

Alvy : Euh, euh... Annie, j'ai pas lu cet ouvrage. C'est pas du **Truman Capote** ? Euh, je sais pas, on dirait un sujet à la **Capote** !

Le niveau de langue est respecté, ainsi que le principe de l'allusion intellectuelle qui fonde la stratégie d'Alvy, tout en restant dans le champ littéraire américain.

³² Henry James, *The Turn of the Screw*, London/New York, 1898.

8.1.2.6. Ichabod Crane

Toujours dans le champ littéraire, on rencontre des références non plus à des auteurs, mais à des personnages de fiction, comme dans cet extrait de *Hannah* où celle-ci tente de recommander l'un de ses invités à sa sœur.

VO, 5'30, 15, Hannah: He's the headmaster of Daisy's school.

Holly: Oh, perfect! He reminds me of **Ichabod Crane**. (*Moving her hand up and down her throat*) His Adam's apple keeps jumping up and down whenever he gets excited.

La comparaison est reprise par une amie des sœurs dans la même séquence, quelques secondes plus tard seulement, après une légère hésitation de celle-ci :

VO, 5'50, 16, April: He's the— He looks like **Ichabod Crane**?

Et on la réentend une dernière fois dans la bouche de Holly durant la même minute, marquant l'unanimité des jeunes femmes quant au personnage considéré :

VO, 6', 16, Holly: Hannah will invite some men over who don't look like **Ichabod Crane**.

Ichabod Crane est le héros de *The Legend of Sleepy Hollow*, de Washington Irving. Ce maître d'école est ainsi décrit dans ce roman : « His head was small, and flat at top, with huge ears, large green glassy eyes, and a long snipe nose, so that it looked like a weather-cock, perched upon his spindle neck, to tell which way the wind blew³³. » La comparaison effectuée par Holly et April est clairement liée à la caractéristique *his spindle neck* mentionnée dans cette description³⁴.

Comme bon nombre d'allusions culturelles américaines spécifiques, *Ichabod Crane* a peu de chances d'être connu du public de la VD française³⁵ et fait donc l'objet d'une même adaptation, pour deux des occurrences, par Lebrun :

ML, 17, Hannah: Il est tout de même directeur d'école.

³³ Washington Irving, *The Legend of Sleepy Hollow*, New York, The Harvard Classics Shelf of Fiction, 1917, paragraphe 9, <http://www.bartleby.com/310/2/2.html>, consulté le 26/05/2011.

³⁴ Le personnage paraît très approprié à ce type de comparaison peu flatteuse, retrouvée tout récemment encore dans un roman policier américain : « (...) I discovered that even Ron has left, replaced by a guard I've never met, gangly and jug-eared like Ichabod Crane (...). », Patricia Cornwell, *Port Mortuary*, [2010], London, Sphere, 2011, p. 295.

³⁵ L'anthroponyme *Ichabod Crane* est maintenu dans la VOST, marquant la différenciation du Spectateur Modèle visé par rapport à celui de la VD : « La référence culturelle devient alors indice de connivence, mais simultanément marqueur de ségrégation excluant ceux qui n'ont pas acquis les clefs nécessaires au déchiffrement. », Jean-Claude Sergeant, *L'anglais du journalisme*, Paris, Ophrys, 2011, p. 52.

Holly: N'empêche ! Il me fait penser à **Popeye**, avec sa pomme d'Adam qui joue les ascenseurs chaque fois qu'il s'excite !

ML, 18, April: Oh ! lui ! Je lui ai parlé. Il ressemble à **Popeye** !

La comparaison avec *Popeye*, qui préserve l'américanité du terme de comparaison, a le mérite de renvoyer à un personnage de dessin animé connu internationalement ; si elle est conforme au critère physique ciblé par Holly, elle peut toutefois surprendre du fait de la disparité des registres culturels concernés : un grand classique de la littérature américaine d'une part, et un dessin animé pour enfants de l'autre. Le rapprochement n'est pourtant pas si incongru, puisque *The Legend of Sleepy Hollow* a fait l'objet en 1949 d'une adaptation en dessin animé par Walt Disney, *The Adventures of Ichabod and Mr. Toad*, avec Bing Crosby pour narrateur. Ce grand succès fut diffusé pendant des années à la télévision au moment de Halloween, dans une émission intitulée *Disney's Halloween Treat*, de 1982 jusqu'au milieu des années 1990. *Hannah* datant de 1986, on peut penser qu'Allen avait aussi cette référence à l'esprit lorsqu'il écrivit son dialogue.

Lebrun change cependant de stratégie pour la dernière occurrence, avec une hyperonymisation par nom commun, moyen sans doute d'annoncer la clôture de la série verbale :

ML, 18, Holly: Un jour, Hannah invitera peut-être des hommes qui n'auront pas l'air de **caricatures**.

Le doubleur choisit, quant à lui, de domestiquer la référence :

VD, Hannah: C'est le principal de l'école de Daisy.

Holly: Oh, fantastique ! Il m'fait penser au **Grand Duduche**, sa pomme d'Adam fait des bonds de haut en bas dès qu'il commence à s'exciter !

VD, April: Oh, oui ! J'le connais, lui. Il a tout du **Grand Duduche** !

VD, Holly: Hannah va nous inviter plein de types qui ne seront pas des **Grands Duduches**.

La cohérence de la VD est donc préservée, puisque le comique repose au départ sur la répétition spontanée de la même comparaison par les deux amies, sans qu'elles se fussent concertées. Dans l'édition originale, la répartie d'April est d'ailleurs suivie de la didascalie : « *Hannah screams with laughter as she walks toward the end of the table,*

past a gleeful Holly, who points her finger at Hannah as she passes. », (p. 16), réaction que les spectateurs peuvent bien sûr suivre à l'écran.

Même si le *Grand Duduche*, personnage de bande dessinée créé par Cabu en 1963, remplit les critères physiques pour fonctionner comme terme de comparaison, cet équivalent microculturel ne se situe plus dans le champ culturel américain, qui marque fortement le film d'Allen, tout entier contenu temporellement entre deux scènes de *Thanksgiving*. La liberté prise ici par le doubleur en domestiquant la référence est donc préjudiciable à double titre à l'équivalence d'effet souhaitable en TAV, sur le plan culturel comme sur le plan pragmatique. En effet, la dimension de cohérence est essentielle à la réception filmique :

(...) la vision d'un film est en fait un phénomène plus complexe, mettant en jeu constamment trois activités distinctes (perceptions, restructurations du champ, mémoire immédiate) qui se relancent sans cesse l'une l'autre et travaillent sur des données qu'elles se fournissent à elles-mêmes (Metz, 1981 : 127).

La rupture constatée compromet ce processus de construction spectatorielle tout en remettant en cause l'autorité auctoriale d'Allen. Dans la gradation des stratégies traductives, la domestication ethnocentrique s'avère en effet déstabilisante pour le spectateur. Mais il est un autre procédé, plus radical encore, qui peut se présenter et par lequel nous terminons ce panorama inévitablement sélectif.

8.1.2.7. Willie Mays

Nous avons commenté par ailleurs³⁶ un exemple issu de *Manhattan* où le joueur de base-ball *Willie Mays*, cité par Ike dans la liste des choses qui font que la vie vaut la peine d'être vécue, se muait dans la VD française en *Pelé*, footballeur brésilien, en une adaptation typiquement ethnocentrique qui remplaçait, par le biais de leurs icônes respectives, un sport national par un autre. Or le célèbre batteur américain était déjà cité dans *Sex*, au cours du dernier sketch du film « *What Happens During Ejaculation?* », où la récitation d'une liste de célébrités du base-ball est utilisée à la fois pour retarder une éventuelle éjaculation précoce et pour parodier l'entrée en lice des spermatozoïdes.

³⁶ Frédérique Brisset, *Les versions doublées en français de Annie Hall et Manhattan de Woody Allen : traduction, adaptation, interprétation ?*, mémoire de master, Études anglophones, Univ. Paris 3, 2007, p. 16.

VO, 80'40, Operator: Head memory, think of **baseball players** to keep the sperm from early launching.

Switchboard: Cannot hold it on. Be careful for release of sperm.

Operator: **Willie Mays**. Joe Namath. Mickey Mantle....

ML, 134-135, Opérateur: J'appelle la mémoire. Qu'il pense à **un match de base-ball** pour éviter une éjaculation précoce. *Les spermatozoïdes attendent l'instant fatidique. (...)*

Aiguilleur: Je ne peux pas tenir plus longtemps. Tenez-vous prêts pour le lancement du sperme... *Il égrène une liste de joueurs de base-ball. Willie Mays*. Joe Namath, Mickey Mantle, Joe DiMaggio...

Le lecteur ayant déjà été informé du champ lexical concerné par la réplique précédente, Lebrun (qui intervertit les protagonistes) renforce l'explicitation de la liste : il y ajoute le nom de Joe DiMaggio, plus connu du public français du fait de son mariage avec Marilyn Monroe, et il fait précéder l'énumération d'une phrase d'introduction signalant la qualification sportive des personnages énumérés. Cette insertion à la troisième personne dans la réplique remplit une fonction intermédiaire entre la note du traducteur et la didascalie, et cette stratégie éditoriale ne peut bien sûr s'afficher à l'écran. La VD contourne donc l'obstacle en occultant totalement la série d'anthroponymes. Malgré le plan rapproché, l'image permet cette stratégie car l'opérateur est coiffé d'un casque avec micro qui lui masque partiellement la bouche. Quant à l'aiguilleur, il est filmé en gros plan, mais de profil et parle au téléphone.

VD, Opérateur: Guide mémoire. Empêchez les spermatozoïdes de partir trop vite, ça gênerait tout.

Aiguilleur: Je ne tiendrai plus longtemps. Préparez largage du sperme.

Opérateur: Ø. Attention, préparez-vous à sauter.

Alors que les sous-titres de la VOST affichent la même liste de joueurs que la VO, le spectateur de la VD française est censé ne pas disposer d'un bagage cognitif suffisant pour pouvoir interpréter l'analogie entre l'entrée de l'équipe de base-ball sur le terrain et le parachutage des spermatozoïdes numérotés qui sautent tour à tour ; l'omission totale de toute référence au base-ball révèle un choix du doubleur de traduire la réplique *a minima* : le comique voulu par Allen est ici allusif et la VD de *Sex* va au contraire jouer sur un registre bouffon, comme les autres exemples proposés dans cette thèse seront amenés à le démontrer, en négligeant certaines subtilités du dialogue et en accentuant d'autres paramètres.

L'omission est responsable d'un appauvrissement quantitatif qui fait partie des tendances déformantes pointées par Berman (1999 : 59-60, souligné par l'auteur) : « Il renvoie à une déperdition lexicale. (...) Il y a déperdition, puisqu'on a *moins* de signifiants dans la traduction que dans l'original. C'est attenter au tissu lexical de l'œuvre, à son mode de lexicalité, le foisonnement. » Le foisonnement est en effet un terme approprié pour cette séquence, mise en scène parodique d'une base de lancement spatiale, où les injonctions des techniciens fusent de toutes parts. Il est aussi un trait récurrent des dialogues alléniens, qui induit un rythme d'élocution très rapide identifiable par son public. L'appauvrissement quantitatif entraîne alors un appauvrissement qualitatif, tant sur le plan culturel que sur celui de l'efficacité dramatique.

8.1.3. Autres anthroponymes

En dehors des marqueurs d'américanité, d'autres anthroponymes issus de pays tiers peuvent aussi se révéler problématiques en traduction, particulièrement si leur degré de notoriété diffère dans la langue-culture de départ et la langue-culture d'arrivée.

8.1.3.1. Raoul Wallenberg

Dans *Harry*, le héros consulte son psychiatre au sujet de son addiction au sexe :

VO, 17', 40, Harry: (...) But... I, I, I don't know. Look. Take **Raoul Wallenberg**: did he want to bang every cocktail waitress in Europe? Probably not, but...

Wallenberg était un diplomate suédois, en poste en Hongrie en 1944, qui contribua à sauver des dizaines de milliers de Juifs en leur délivrant des passeports suédois. Il fut arrêté par les Soviétiques et disparut en 1945. Son action humanitaire lui a valu le titre de citoyen d'honneur des États-Unis en 1981, puis du Canada en 1985. C'est donc une personnalité bien connue en Amérique du Nord.

Le questionnement sur le comportement sexuel de ce « Juste parmi les nations » contribue à la grossièreté burlesque³⁷ de la réplique, du fait de l'antinomie entre la

³⁷ « Le genre burlesque ou, subst., le burlesque, genre qui prête à des personnages historiques ou légendaires des actions ridicules et des paroles grossières ou triviales. », CNRS, *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales*, <http://www.cnrtl.fr/definition/burlesque>, consulté le 17/06/2011.

trivialité de la réflexion³⁸ et le statut du personnage historique. Cohen maintient donc cet anthroponyme :

JC, 41, Harry : (...) Mais je sais pas, moi. Prenez **Raoul Wallenberg**, est-ce qu'il voulait baiser toutes les serveuses dans les cocktails en Europe ? Je pense pas, non, mais...

Au doublage, il est pourtant remplacé par un autre homme célèbre, plus connu du public français :

VD, Harry : (...) Mais, mais, je, je, je, je sais pas, moi. Prenez **Albert Schweitzer**, est-ce qu'il aurait voulu baiser toutes les serveuses dans les bars en Europe ? Je pense pas, non, mais...

Schweitzer, médecin alsacien, philosophe et pasteur protestant, est connu pour son action humanitaire au Gabon, qui lui valut le prix Nobel de la paix en 1952. Il représente comme Wallenberg une figure morale incontestée. La relation antinomique sur laquelle se fonde la déclaration de Harry est donc préservée. Sa substitution au diplomate dans la VD occulte cependant un aspect capital de la caractérisation³⁹ de l'*alter ego* d'Allen, à savoir son rapport complexe et souvent paranoïaque à la judéité, trait récurrent dans la majorité de ses films.

8.1.3.2. Oswald

Dans d'autres cas, le remplacement de l'anthroponyme peut remettre en cause la caractérisation des personnages d'une manière encore plus prononcée. Ainsi dans *Annie*, une séquence en *flash-back* met en scène Alvy avec sa seconde épouse, Robin.

VO, 22'45, 60, Robin: I have a headache.

Alvy: Bad?

Robin: **Oswald** and ghosts.

La réplique est difficilement compréhensible en VO même, car elle évoque *a priori* l'assassin de J.F. Kennedy. Mais en fait, elle s'appuie sur une citation erronée et une erreur de transcription du prénom norvégien Oswald, l'un des principaux protagonistes de *Ghosts*, pièce d'Ibsen⁴⁰. Le jeune homme souffre de la syphilis, qui lui

³⁸ Voir chapitre 10, section 1.2.5. pour la traduction de *bang*.

³⁹ Vanoye (1989 : 57) utilise même le terme « édification » de personnage, encore plus approprié dans le cas présent.

⁴⁰ Henrik Ibsen, *Ghosts and Other Plays*, (1881), London, Penguins Classics, 1964, *Les revenants*, Arles, Actes Sud, 2010.

a été transmise par son père durant la grossesse de sa mère et dont il va décéder. La citation de Robin devrait donc s'interpréter : (*Like*) *Oswald in Ghosts*. C'est d'ailleurs la traduction proposée en sous-titre : « Comme Oswald dans *Ghosts* ».

Sans doute inaccessible à un public qui ne serait pas féru du dramaturge norvégien, la métaphore est abandonnée en VF⁴¹.

DV, 18, Robin : Oui, j'ai mal à la tête.

Alvy : Quel genre ?

Robin : **Épouvantable ! (5)**

Valion abandonne tout anthroponyme, mais le sens général de l'échange entre Alvy et Robin est traduit en congruence avec le contexte situationnel. Elle complète sa traduction par une note infrapaginale : « (5) Dans le texte anglais : "Oswald and gosts" (*sic*) : Oswald et des revenants », traduction littérale qui n'apporte au lecteur aucun éclaircissement.

GD, 61, Robin : Oui, j'ai la migraine.

Alvy : Forte ?

Robin : **Comme un camembert.**

Dutter réécrit la réponse avec un adverbe introducteur de comparaison et remplace le prénom *Oswald* par un nom commun sans aucun lien avec la métaphore littéraire énoncée par Robin, universitaire assez mondaine. La caractérisation de celle-ci est donc nettement altérée en VF. Par ailleurs, le choix du *camembert*, fromage français s'il en est, procède d'une appropriation ethnocentrique qui n'est plus en congruence avec le milieu intellectuel new-yorkais. L'hypothèse d'une incompréhension du traducteur à la lecture du scénario paraît ici recevable. Traduisant la réplique d'Alvy *bad* par *forte*, il file ensuite une métaphore très prosaïque.

VD, Robin : J'ai la migraine.

Alvy : Forte ?

Robin : **Comme un camembert bien fait.**

En VD, la comparaison est renforcée par un qualificatif précédé d'un intensifieur, *bien fait*, qui renvoie à la texture et l'odeur du fromage, dans une référence

⁴¹ Sergeant (2011 : 77) préconise ainsi : « Le traducteur n'est pas tenu de produire un équivalent pour toute référence culturelle rencontrée, mais d'en restituer le sens. »

totale­ment incongrue dans le scénario, tant au niveau de l'échange verbal entre les protagonistes qu'à celui du contexte socio-culturel diégétique. Il y a là, outre le processus d'appropriation déjà constaté chez Dutter, un changement de registre qui contribue à la vulgarisation de l'échange.

8.1.3.3. Beowulf

Les références littéraires abondent chez Allen, comme dans cette autre conversation extraite de *Annie*.

VO, 38'30, 98, Annie: (*Reading*) Does this sound like a good course ? Uh, "Modern American Poetry"? Uh, or, uh-let's see now... maybe I should, uh, take "Introduction to the Novel".

Alvy: Just don't take any course where they make you read **Beowulf**.

Beowulf est un poème de 3 182 vers, dont l'auteur supposé, écrivant probablement vers la fin du X^e ou le début du XI^e siècle, est resté anonyme⁴². Il conte une ancienne légende scandinave, l'histoire du guerrier Beowulf, qui donne son nom à l'œuvre. Le thème, la longueur du poème et la langue usitée, le vieil-anglais à base d'anglois et de saxon, en font un texte d'accès très difficile, symbole pour Alvy du cours universitaire à éviter, mais dont la simple citation lui permet d'affirmer son statut d'intellectuel, en tant que mentor de la provinciale Annie. Cette œuvre du patrimoine littéraire anglo-saxon reste très confidentielle, au sein même de cette aire culturelle et plus encore en dehors, et se trouve donc quasiment inconnue du grand public français.

DV, 28, Annie: Est-ce que ça te semble un bon cours, ça ? « La poésie moderne américaine », euh, ou, euh, voyons. Peut-être que je devrais prendre « Introduction au roman ».

Alvy: En tout cas ne prend pas de cours qui t'oblige à lire **Beowulf**. (8)

Valion choisit la traduction littérale, et complète avec une note de bas de page : (8) « Beowulf : poème anglais du IX^e siècle qui comporte 3 000 vers ». L'information est erronée si l'on en croit les sources universitaires, tant sur la datation du poème que sur sa longueur, mais permet au lecteur français de saisir le caractère ardu de l'œuvre.

GD, 99, Annie: Ça te paraît un bon cours, ça ? « La poésie moderne américaine » ? Euh... Ou, euh... voyons. Peut-être que je devrais prendre « Introduction au roman ».

Alvy: En tout cas ne choisis pas de cours qui t'oblige à lire **Beowulf**.

⁴² Cf. Jacky Martin, « La traduction en tant qu'adaptation entre les cultures : les traductions de *Beowulf* jusqu'à Seamus Heaney », *Palimpsestes*, n°16, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 67-83.

Dutter procède de même, avec une traduction littérale qui inclut donc le report du nom *Beowulf*, également conservé en VOST, détail sans doute jugé mineur dans le cours de la conversation entre Annie et Alvy. Le doubleur, dont l'objectif principal reste de privilégier la fonction communicative de la TAV, le remplace par un autre référent :

VD, Annie : C'est un cours intéressant, ce truc-là ? « Poésie américaine moderne » ? Euh... voyons un peu. P't-être que j'devrais choisir « Introduction au roman ».

Alvy : Ne choisis surtout aucun cours qui t'oblige à lire **du Joyce**.

Beowulf est remplacé par *Joyce*, auteur irlandais du début du XX^e siècle, dont l'œuvre majeure, *Ulysses*, est réputée pour sa longueur⁴³ et sa difficulté⁴⁴ (le déterminant *du* qui précède le nom de l'écrivain sous-entend d'ailleurs une possibilité d'extraction de ce tout continu que représente la production de Joyce). Ces caractéristiques la rapprochent donc de celles de *Beowulf*, même si elles relèvent de deux champs littéraires tout à fait différents. En choisissant *Joyce*, le doubleur propose toutefois un auteur beaucoup mieux connu du public français⁴⁵, puisqu'il vécut en France et que la première édition de *Ulysses* parut à Paris en 1922. Et le cadrage en plan général, encore une fois, autorise cette liberté quant au synchronisme labial.

8.1.3.4. Camille

Les problèmes peuvent cependant se poser aussi pour les références culturelles françaises. Dans *Hannah*, Lee commente l'état de sa mère, comédienne à la retraite :

VO, 4'30, 12, Lee : (...) Mom thinks she's feeling her asthma, and so... before she starts turning into **Camille**... (*Laughing*)

Holly : (*Overlapping*) Yeah, Mom's **Camille** when she gets up in the morning.

Les deux sœurs se moquent ici gentiment de leur mère, comédienne invétérée à la ville comme à l'écran. Le prénom *Camille* n'évoque pourtant aucune référence

⁴³ « The Odyssey of *Ulysses* makes painful reading . (...) *Ulysses* is a big book, and its bigness is one answer. Every novelist wishes to prove to himself and to others that he can tackle a large canvas. », Anthony Burgess, « Introduction », p. v-vi in James Joyce, *Ulysses*, [1937], London, Minerva, 1994, 777 pages.

⁴⁴ Cf. Nadia D'Amélio qui souligne le « maillage serré et déconcertant des mots joyciens » in « Les langues d'*Ulysse* : Joyce en traduction », Colloque *Traduire la diversité*, Université de Liège, 6 mai 2010, consulté le 31/08/2011, <http://www.l3.ulg.ac.be/colloquetraduction2010/textes.html>

⁴⁵ En Italie, une option plus radicale a été retenue : la VD remplace *Beowulf* par *la Bible*, « a book of universal status, one with which almost everyone from any culture is familiar » (Ranzato, 2011 : 131).

cinématographique ni littéraire pour le public français. Il s'agit pour le spectateur américain du titre d'un film de 1937⁴⁶, traduit en français *Le roman de Marguerite Gautier*, car il consiste en l'adaptation du célèbre roman d'Alexandre Dumas fils, *La dame aux camélias*, dont l'héroïne meurt de phtisie, maladie implicitement comparée ici à l'asthme.

Le traducteur français va donc jouer sur ces deux registres, en adaptant *Camille* une première fois par le nom de l'héroïne originale et ensuite par son surnom :

ML, 15, Lee : (...) maman sent venir sa crise d'asthme. (...) Alors, avant qu'elle nous joue **Marguerite Gautier**...

Holly : C'est vrai. Au réveil, c'est **la Dame aux camélias** !

Le doubleur simplifie et harmonise en ne retenant qu'une seule et même traduction pour les deux occurrences :

VD, Lee : (...) maman sent venir la crise d'asthme... alors, avant qu'elle nous joue **La Dame aux camélias**...

Holly : C'est **La Dame aux camélias** dès l'matin, d'toute façon !

Cet exemple est révélateur des écarts culturels entre les deux nations : alors qu'en France le roman, ou du moins son titre, est identifiable par un large public, aux États-Unis, c'est le film qui fait référence. S'agissant de qualifier une actrice, Allen a donc choisi ce titre plutôt que celui du livre pour les répliques des deux sœurs.

Le processus diachronique peut se décomposer comme suit : le titre du roman éponyme a subi une première adaptation en intégrant le monde des studios hollywoodiens, processus qui fonctionne de manière inverse en retraversant l'Atlantique, puisque les traducteurs français le « désadaptent » en quelque sorte en revenant au titre originel⁴⁷, *La dame aux Camélias*, en une quasi rétrotraduction⁴⁸.

⁴⁶ *Camille*, dir. George Cukor, perf. Lionel Barrymore, Greta Garbo, Robert Taylor, 1937, Metro Goldwyn Mayer, 1h49.

⁴⁷ Jacqueline Cohen explique comment elle a dû adopter ce procédé pour le doublage de *Midnight in Paris*, dont l'un des personnages fait référence au roman d'Ernest Hemingway *A Moveable Feast*, (New York, Scribner's, 1964), pour lequel elle a repris le titre de l'édition française *Paris est une fête*, Paris, Gallimard, 1964, (entretien personnel, 15 février 2011).

⁴⁸ « La rétrotraduction (...) consiste à voir si, à partir de l'énoncé-cible, il est possible de retrouver les pertinences essentielles de l'énoncé-source correspondant » (Demauelli, 1995 : 161).

Les référents onomastiques étudiés ci-dessus fonctionnent quasiment tous comme des stéréotypes, et tout stéréotype est lié à un contexte social et culturel⁴⁹, contexte dont on a souligné l'importance dans l'univers cinématographique d'Allen. Beaucoup d'entre eux sont en outre peu connus du grand public, emblématiques de cet intellectualisme fréquemment reproché à Allen dans son pays même, tout au long de sa filmographie. C'est pourquoi leur transfert dans une autre langue et un autre environnement socio-culturel est si souvent problématique, et leur traitement est alors résolu par adaptation, soit transculturelle soit ethnocentrique. Ces problèmes de références culturelles ne se limitent d'ailleurs pas aux anthroponymes, mais concernent aussi d'autres catégories onomastiques, dont les toponymes abordés maintenant.

8.2. Toponymes : mondes diégétiques et monde réel

Les noms propres du monde géographique se rencontrent constamment, comme autant de surgissements de la non-fiction, dans les mondes fictionnels. Pourtant la pratique traductive montre que ces noms propres ne sont pas seulement des désignants référentiels. Ils contribuent à la spatialisation du discours, l'une des procédures, « censée conférer au texte le degré souhaitable de la reproduction du réel⁵⁰ » : chez Allen, les principaux toponymes relevés dans le corpus se rapportent au territoire américain, à l'intérieur duquel ils connotent des référents familiers et positifs pour le protagoniste qu'il interprète, le premier d'entre eux étant bien évidemment sa ville d'origine, ou tout au contraire un ailleurs hostile et problématique pour lui, qu'il va dès lors railler. Traduire l'auctorialité d'Allen, c'est donc aussi s'attacher aux détails toponymiques car leur traitement traductif met au jour les questions d'identité liée à l'origine géographique et les problèmes de réception qui en découlent, que le traducteur cherche à anticiper, ainsi que le montrent les exemples qui suivent.

⁴⁹ « Stéréotype : Idée, opinion toute faite, acceptée sans réflexion et répétée sans avoir été soumise à un examen critique, par une personne ou un groupe, et qui détermine, à un degré plus ou moins élevé, ses manières de penser, de sentir et d'agir. », *Le Trésor de la Langue Française Informatisé (TLFI)*. Michel de Fornel qualifie d'ailleurs les stéréotypes de « stigmates sociaux », in Ducrot & Schaeffer (1995 : 145).

⁵⁰ Algirdas Julien Greimas & Joseph Courtés, *Sémiotique*, Paris, Hachette, 1979, p. 148, cité in Cordesse *et al.*, (1991 : 97).

8.2.1. New York City

Ainsi dans *Hannah*, Mickey, sortant d'un examen radiologique, tente de se rassurer par ce court monologue :

VO, 29'25, 66, Mickey: (...) (*Sighing*) Nothing's gonna happen to you. You're in the middle of **New York City**. This is your town. (...)

ML, 65-66, Mickey: (...) Il ne t'arrivera rien. Tu es en plein centre de **New York**. C'est ta ville. (...)

VD, Mickey: (...) Y n'peut rien t'arriver. Tu es en plein **New York**, c'est ta ville. (...)

Ici, l'adaptation française se suffit de la suppression du nom commun *City*, du fait de la notoriété du référent géographique, là où l'usage américain oblige à distinguer la ville de l'État homonyme. D'autant que la dernière partie de la réplique, avec le mot commun *town/ville*, ôte toute ambiguïté potentielle. Et la ville elle-même n'est plus désormais dissociable de la filmographie allenienne : « sa ville, New York, acquiert une telle ampleur, qu'il la célèbre avec tant de véhémence et qu'il lui demande, à l'occasion, de raffermir son identité toujours chancelante⁵¹. » Le déterminant possessif *your* qui précède *town* dans la troisième proposition de la réplique en VO illustre pleinement la relation égocentrique du personnage Mickey, et à travers lui de l'auteur Allen, à la métropole américaine, devenue l'un de ses marqueurs identitaires.

8.2.2. Bellevue

Mais il arrive aussi que, à l'intérieur même de New York, le toponyme originel soit beaucoup moins célèbre, comme pour cet exemple tiré de *Harry* :

VO, 9'20, 26, Harry: Hey, give me a break! I'm the one who wound up **in Bellevue!**

JC, 27, VD, Harry : Hé, lâche moi un peu ! C'est moi qui ai fini **à l'asile !**

Bellevue, hôpital de Manhattan réputé pour ses services de santé mentale, est traduit en français par une appellation générique, grâce au nom commun hyperonyme *asile*, aussi bien à l'écrit qu'à l'écran. Il s'agit d'une adaptation du texte à l'intention du récepteur, pour qui l'important, parmi les propriétés du nom propre, est de comprendre, au minimum, qu'il implique que Harry a quelques problèmes psychiatriques.

⁵¹ François Bilodeau, « La lanterne du veilleur de nuit », *Liberté*, vol. 29, n°4, (172), 1987, p. 98.

L'essentialité d'une propriété est topico-sensible. C'est le topic textuel qui établit la structure minimale du monde en discussion. Cette structure ne peut jamais être globale ou complète, mais elle représente un *profil* ou une *perspective* (du monde en question). C'est le profil qui apparaît comme utile pour l'interprétation d'une portion textuelle donnée (Eco, 2004 : 180, souligné par l'auteur).

Bellevue était d'autant plus ambigu en langue d'arrivée qu'il a une étymologie française, entraînant un risque de confusion, levé par l'abandon du toponyme en VD.

8.2.3. Red Hook

On fait face à une stratégie différente pour un autre toponyme également new-yorkais dans *Radio*, où un gangster menace de liquider Sally et discute avec sa mère du meilleur endroit pour se débarrasser de son cadavre, sous le nez de la pauvre victime :

VO, 41', Mobster: (*off*) I'll dump her body in Jersey, mama.

Mother: Four o'clock in the morning, you want to dump her body in Jersey? Dump her in **Red Hook**.

Red Hook est un quartier de dockers, dans Brooklyn, très retiré, inaccessible par le métro. Sa configuration géographique en fait un lieu tout à fait adapté pour une opération discrète comme celle envisagée par le gangster. Mais la situation est incompréhensible pour un public supposé dépourvu du bagage cognitif concernant les lieux. Alors que la VOST conserve ce toponyme, visant un spectateur modèle plus familier des États-Unis, la VD l'adapte en lui substituant un nom de fleuve :

VD, Gangster: (*off*) Dans le New Jersey, mama.

La mère: À quatre heures du matin, tu veux quand même pas le virer dans le New Jersey ? Non, balance-le dans l'**Hudson**.

Le doubleur remplace ici un quartier par une autre entité géographique, changeant donc de catégorie toponymique, mais l'*Hudson River*, qui traverse l'État et la ville de New York, reste suffisamment célèbre pour que la référence soit compréhensible par un spectateur étranger. Un cours d'eau se trouve de plus l'un des meilleurs endroits pour jeter un cadavre, dans la plus pure tradition des films noirs. Il ne s'agit plus d'une hyperonymisation, comme dans le précédent exemple, mais d'une

substitution qui maintient une référence américaine, évitant la francisation que Cohen déclare vouloir éviter à tout prix⁵².

8.2.4. Montauk

L'exemple suivant, extrait de *Hollywood*, est résolu de la même façon par l'adaptatrice :

VO, 12'10, 36, Val: (...) I, I, I swam in the moonlight with her at **Montauk**. Now suddenly I gotta take a meeting with her?

JC, 37, Val : (...) J'ai nagé au clair de lune avec elle, à **Long Island**. Et voilà que maintenant, il faut que je prenne rendez-vous avec elle !

VD, Val : (...) J'ai nagé au clair de lune avec elle, à **Montauk**. Et voilà que maintenant, il faut qu'je prenne rendez-vous avec elle ?

Montauk étant une célèbre destination touristique sur *Long Island*, Cohen propose ce toponyme hyperonyme plus évocateur pour le public français, avant que le doublage ne revienne au simple report de l'original, la méconnaissance du toponyme *Montauk* n'empêchant pas la compréhension du dialogue. Adaptatrice et doubleur recourent donc à des stratégies inverses, mais dans les deux cas la couleur locale américaine est préservée.

8.2.5. Biloxi

Dans le prochain exemple qui provient lui aussi de *Hollywood*, ils se sont par contre accordés. Val, cinéaste interprété par Allen, répond au producteur qui l'interroge sur le public ciblé par son film :

VO, 15'30, 46, Val: Well, I mean , wh-where do you think this is gonna play? It's not gonna... appeal to farmers, or, or, or... shopping malls in **Biloxi** or...

Dans cet extrait *Biloxi* est le stéréotype de la ville de « ploucs » que Val ne peut envisager comme public de son œuvre, au contraire du producteur qui souhaite une large diffusion. C'est une constante chez Allen, les toponymes qui réfèrent à des sites américains extérieurs à la côte Est fonctionnent comme autant de contrepoints risibles⁵³

⁵² Entretien personnel, 15 février 2011.

⁵³ « (...) il apparaît que l'humour américain a toujours entretenu une relation étroite au lieu » (Chard-Hutchinson, 2002 : 6).

à son amour de New York. Sa cible la plus facile est la Californie, mais *Biloxi*⁵⁴ est aussi l'un de ces faire-valoir stéréotypiques.

JC, 47, Val : Ben, excuse-moi, où, où, où est-ce que vous croyez qu'il va fonctionner ? C'est pas un film, euh qui plaira aux fermiers ou, ou, ou aux centres commerciaux du **Mississippi**, (*sic*) ou...

VD, Val : Ben, excuse-moi, où, où, où est-ce que vous croyez qu'il va fonctionner ? C'est pas un film, euh, qui va plaire aux fermiers ou, ou, ou aux centres commerciaux du **Mississippi**, ou...

Le doubleur suit l'option de Cohen : la substitution au nom propre *Biloxi*, supposé peu connu du récepteur, d'un toponyme hyperonyme américain, *Mississippi*, nom du célèbre état dans lequel se situe. Les connotations de ce second toponyme sont jugées suffisamment explicites, en évitant l'appropriation culturelle qu'engendrerait une équivalence française. C'est d'ailleurs l'une des règles que s'est fixée Cohen : « *Biloxi*, personne ne sait ce que sait. Il y a des choses qu'il faut éviter, parce que si on passe à côté, ce n'est pas la peine. Ce qu'il faut éviter, c'est de franciser⁵⁵. »

La VD vise un spectateur modèle moins familier de la langue-culture d'origine que celui de la VO, même si Cohen souligne que la population française parle de plus en plus anglais, et une constante du doublage se vérifie : la désambiguïsation systématique de l'intrigue au détriment du report du nom propre si besoin est.

8.2.6. L.A.

Le toponyme présente une difficulté supplémentaire quand il est si célèbre dans le pays d'origine que ses initiales suffisent à l'identifier. C'est le cas de *Los Angeles*, dont la siglaison en *L.A.* suffit dès 1977⁵⁶ pour le public américain de *Annie*. Dans cette scène en plan américain, où Alvy et son ami Rob marchent dans la rue, filmés en plan américain et suivis en panoramique, Rob suggère un déménagement définitif à Alvy :

⁵⁴ Le même toponyme était d'ailleurs utilisé à des fins satiriques par Lenny Bruce, autre comique juif américain : « (...) you put Stravinsky on concert in the Bronx, and the same people dig him there... as in Biloxi, Mississippi. », cité par David Emblidge, « The Sick/Healthy Humor of Lenny Bruce », *Revue Française d'Études Américaines*, n°4, octobre 1977, p. 109.

⁵⁵ Entretien personnel, 15 février 2011.

⁵⁶ « La réduction d'une séquence de mots à ses éléments initiaux est un processus qui s'est développé considérablement au cours des cinquante dernières années. », Jean Tournier, *Précis de lexicologie anglaise*, Paris, Ellipses, 2004, p. 165.

VO, 6'45, 18, Rob: -we move to sunny **L.A.** All of show business is out there, Max.

À l'époque, les sous-titres conservent le sigle mais Valion prend la peine de le développer et Dutter applique la même stratégie :

DV, 9, Rob : ... Allons nous installer au soleil, à **Los Angelès**. C'est là qu'est tout le showbusiness, Max.

GD, 19, Rob : Propulsons-nous au soleil de **Los Angeles**. Le show-biz, c'est là qu'il se fait, Duschmoll !

Cette explicitation est maintenue au doublage.

VD, Rob : Propulsons-nous au soleil de **Los Angeles**. Le show-biz, c'est là qu'il est, Duschmoll !

Avant l'avènement d'Allen comme cinéaste reconnu et l'ère de la mondialisation, il est nécessaire de décoder le sigle pour le public du doublage français, ce qui n'est plus le cas vingt-cinq ans plus tard, dans *Hollywood*, lorsque l'agent de Val lui annonce que les producteurs l'ont retenu pour diriger leur prochain film :

VO, 19'40, 56, Al : (...) Listen, uh, uh, they're going back to **L.A.** tonight. Do you think you could meet Ellie for a drink for ten minutes?

En VF et VD, le sigle est simplement reporté :

JC, 57, VD, Al : Écoute, euh, euh, ils vont retourner à **L.A.** ce soir. Alors tu devrais inviter Ellie à prendre un verre, juste dix minutes.

L'évolution culturelle du public français en diachronie a été prise en compte par l'adaptatrice, avec ce report qui confine à l'emprunt. Une référence considérée comme opaque précédemment est communément admise comme intégrée au bagage cognitif, à l'encyclopédie, du récepteur. Car la familiarisation du spectateur avec ce sigle s'est opérée par le biais des nouvelles technologies, chaînes TV satellites et Internet notamment. Paillard (2000 : 78) identifie dans cet usage de la siglaison deux motivations, « la recherche de l'économie » et « le prestige d'une technicité réservée aux initiés ». La préservation du sigle dans le doublage de la réplique de Al, l'agent de Val, relève de cette dernière motivation. Dans la VD, il est en outre prononcé à l'américaine par Al, qui n'effectue cependant pas la liaison entre les deux phonèmes, articulant chaque lettre séparément, maladresse qui marque un certain pédantisme. Le mode satirique à l'œuvre dans tout le film s'affirme ainsi à travers l'emploi du véritable

sociolecte commun au petit monde hollywoodien, et la siglaison de la ville phare du cinéma américain en est l'un des marqueurs, même en VD (ce sera également le cas dans les répliques du personnage d'Ellie, à plusieurs reprises, ainsi que dans celles du coproducteur Ed et de la journaliste Andrea). Son maintien dans le doublage permet d'inclure le spectateur francophone dans ce cercle et facilite de ce fait le processus d'adhésion de celui-ci. Mais cet enjeu est plus problématique avec les noms d'institutions culturelles étudiés maintenant.

8.3. Institutions culturelles : que traduire ?

Les institutions culturelles sont des repères importants dans les films d'Allen, du fait des professions intellectuelles de nombre de ses personnages : écrivains, cinéastes, réalisateurs de télévision, artistes de music-hall, professeurs, acteurs, peintres, journalistes, architectes, étudiants se croisent dans ses films. Ces noms propres du champ culturel, outre leur fonction de « marqueur ethnolinguistique, qui relève de la couleur locale » en traduction (Ballard, 2001-*NPT* : 203), ont donc une importance particulière en tant que marqueurs sociaux pour la caractérisation des protagonistes et ces lieux « codés » contribuent à créer cette atmosphère de cercle intellectuel privilégié qui séduit les publics européens d'Allen.

8.3.1. The Shrine Auditorium

Dans *Hollywood*, comme son titre l'indique, la couleur locale est, plus encore qu'américaine, hollywoodienne. Val, le réalisateur joué par Allen répond ainsi à sa proposition d'engagement :

VO, 10'40, 32, Val: A lousy half mill they're offer... They, they want to buy prestige at, at, at the **Shrine Auditorium Oscar night** for a half mill?

Le *Shrine Auditorium*, situé à Los Angeles, accueille chaque année la cérémonie des Oscars et de multiples autres remises de prix de la musique et de l'audiovisuel. Dans le syntagme nominal *The Shrine Auditorium Oscar night*, l'important pour Val n'est pas la localisation de la soirée des Oscars, mais la cérémonie en elle-même, universellement connue. Cohen traduit donc le nom du théâtre par une équivalence métonymique, le contenu, *le public*, pour le contenant, le *Shrine Auditorium*.

JC, 33, Val : Un misérable demi-mill... [...] Ils m'offrent, hé, ils vont se payer le prestige de, de, de se faire ovationner par le **public des Oscars** pour un demi-mill [...]

VD, Val : Un misérable demi-million... ils m'offrent, et, et ils vont s'payer l'prestige de, de, de se faire ovationner par le **public des Oscars** pour un demi-mill...

La précision toponymique n'apporte en effet aucun éclairage supplémentaire au spectateur du film d'Allen, qui doit appréhender à travers cette réplique la propriété fondamentale de son personnage, assez imbu de sa personne et qui ne doute pas de son talent ; d'après les indications du scénario, il a déjà reçu deux Oscars et ne peut selon lui qu'être à nouveau célébré par l'*Academy*, signe qu'il vaut donc nettement plus qu'un demi-million de dollars. Le public francophone se trouve dès lors en mesure d'apprécier la portée d'autodérision de la réplique, Allen ayant lui-même depuis toujours refusé d'assister à la soirée des Oscars pour y recevoir ses trophées.

8.3.2. The Smithsonian

La couleur locale américaine est pourtant parfois malmenée, comme dans le prochain exemple, extrait de *Harry*, où le personnage éponyme vient d'utiliser les services d'une prostituée.

VO, 34'15, 82, Harry: Cookie, you're a definite artist. Definitely, you... They should put your lips in **the Smithsonian**.

La *Smithsonian Institution*, qui gère dix-neuf musées et galeries d'art et de sciences à Washington, a été fondée en 1846 et tire son nom de James Smithson, un philanthrope anglais qui légua sa fortune à la fédération des États-Unis pour y créer un établissement « pour le développement et la diffusion du savoir à l'humanité ». Son nom relève d'une catégorie particulière :

[Les] noms propres "descriptifs" qui, eux, sont des expressions complexes. Ces expressions se forment par composition d'un nom propre pur avec une expansion, comme par exemple *Musée d'Orsay* ou *Université Paris 8*, sont des descriptions définies figées ou en cours de figement⁵⁷.

Cette spécificité descriptive en fait un syntagme très chargé culturellement et dont le transfert dans un autre système linguistique peut se révéler délicat, d'autant que les locuteurs américains l'abrègent en *Smithsonian*, supprimant l'expansion *Institution*,

⁵⁷ Mavina Pantazara, « Typologie et traduction des noms d'institutions », *Syn-Thèses*, n°3, Thessalonique, Université Aristote, 2010, p. 138.

dont la polysémie ne permettrait toutefois pas d'identifier le champ d'activité auquel elle se consacre.

Moins célèbre sans doute à l'étranger que d'autres musées américains comme le *MoMa* à New York, le nom *Smithsonian*, référence extradiégétique, pouvait dès lors difficilement être reporté dans le dialogue, en dehors de tout contexte visuel à l'écran. Il est en outre intégré dans une répartie qui constitue une plaisanterie salace de Harry, basée sur l'assimilation de la performance de la prostituée à une forme d'art. L'adaptatrice choisit donc de le traduire par le nom commun hyperonyme *musée* et évite ainsi l'écueil ethnocentrique, en préservant la comparaison douteuse émise par le protagoniste.

JC, 83, Harry : Cookie, tu es une véritable artiste, y'a aucun doute. Tes lèvres ont leur place dans **un musée**.

La VD s'adressant *a priori* à un public réputé plus hermétique à la langue-culture d'origine que celui qui choisit la VOST – laquelle affiche le nom propre à l'écran –, la stratégie de Cohen pouvait donc satisfaire le spectateur et maintenir l'efficacité pragmatique. Mais le doubleur, curieusement, remplace la culture américaine par celle d'un pays tiers avec un autre nom propre, londonien celui-ci.

VD, Harry : Cookie, tu es une véritable artiste, y'a aucun doute. Tes lèvres ont leur place **au British Museum**.

Même si le doubleur a sans doute misé sur la proximité étymologique et surtout phonétique entre l'anglais *museum* et le français *musée*, cette adaptation est pour le moins surprenante. La reterritorialisation⁵⁸, procédé traductif fréquent en direction de la langue-culture cible, ne s'opère pas ici au bénéfice de la France, mais de la Grande-Bretagne, par le biais d'un nouveau nom propre descriptif, conduisant à une incohérence culturelle au sein du scénario, qui ne répond ni à un objectif de domestication, ni à une visée d'exotisation et s'éloigne à la fois du public-cible et du public-source. La cohérence dialogique en est également affectée, car Cookie, l'interlocutrice de Harry, ne brille pas par sa culture générale⁵⁹. Pour ce référent strictement extradiégétique, si la situation est considérée comme nécessitant des

⁵⁸ Cf. Éric Plourde, « The Dubbing of *The Simpsons*, Cultural Appropriation, Discursive Manipulation and Divergences », *Texas Linguistic Forum*, 44, 1, 2002, p. 114-131.

⁵⁹ Une minute plus tard dans le film, les personnages ont cet échange verbal : « Harry: (...) When I was younger, it was less scary waiting for Lefty than it is waiting for Godot. Cookie: Uh, you lost me. »

éclaircissements en VD, l'abandon du référent américain pour une refocalisation sur un référent locatif britannique paraît pour le moins incongru. On aboutit dès lors à un « grand écart » traductif, qui ne résout aucunement le problème de la distance culturelle entre texte de départ et texte d'arrivée.

8.3.3. The D.G.A.

La distance culturelle peut s'accroître lorsque l'institution étrangère relève d'un technocrate. En tant que réalisateur, le personnage de Val dans *Hollywood* est un professionnel bien au fait du microcosme hollywoodien. À ce titre, il emploie un répertoire technocratique qui peut s'avérer plus obscur encore pour le spectateur quand il est réduit à des sigles⁶⁰, comme dans l'exemple qui suit, où il tente de s'extraire d'une situation embarrassante.

VO, 58'10, 160, Sharon: (*overlapping*) I just, you know, if I act... if I act with a fine director, like yourself, I... there's nothing I wouldn't do sexually for him.

Val: Oh, well, you should, you should take a full page ad in the **D.G.A. magazine** stating that, because you'll never stop working then.

Le *DGA magazine* est la publication mensuelle de la *Directors' Guild of America*. Ce magazine est donc l'émanation d'une organisation professionnelle⁶¹. Le problème traductif auquel est ici confronté l'adaptateur est double : en premier lieu, la siglaison demande un décodage⁶² pour arriver au terme développé, mais dans un second temps, ce développé reste opaque pour le spectateur français, la *DGA* n'ayant pas d'équivalent local. Cohen propose donc une locution hyperonyme basée sur le nom commun *cinéma*.

JC, 161, Val : Oh écoute, tu devrais, tu devrais acheter une pleine page du **journal du cinéma** et faire paraître ça, parce que comme ça tu n'arrêterais plus de travailler.

⁶⁰ « Ce mode d'abréviation par sigles est surtout professionnel, politique ou administratif. », Maurice Grevisse, *Le bon usage*, 9^e édition, [1969], Gembloux, Duculot, 1970, p.108.

⁶¹ Tournier (2004 : 165) fait le lien entre le développement de la siglaison et « certaines caractéristiques de la société contemporaine, où se multiplient à la fois les découvertes scientifiques et techniques et les organismes et institutions de toutes sortes ».

⁶² « Bien que formés à partir des matériaux propres à une langue, les sigles apparaissent, au premier abord, comme des corps étrangers qui, si l'on n'est pas averti de leur sens, offrent très peu de prise à l'analyse. Dès qu'ils ont un caractère technique, leur emploi identifie le locuteur à un groupe socio-culturel : plus les jargons sont spécialisés, plus ils abondent en sigles qui excluent les non initiés » (Paillard, 2000 : 78).

Ce terme très générique ne permet plus de comprendre qu'il s'agit d'une publication professionnelle, de nombreux magazines de cinéma à destination du grand public existant sur le marché français (*Cahiers du cinéma*, *Première*, *Positif*, ...), et ce choix compromet la visée humoristique de la réplique de Val, qui reposait sur la reprise implicite du lexème *director* figurant dans la déclaration de Sharon. Le doubleur a donc retenu une autre option :

VD, Val: Oh écoute, tu devrais, tu devrais... acheter une pleine page du **Technicien du film** et faire paraître ce que tu viens de dire, parce que comme ça tu n'arrêteras pas de travailler.

Avec la domestication du titre en *Le Technicien du film*, mensuel français publié de 1954 à 2008, il est clair que le journal s'adresse à une population circonscrite aux professionnels du cinéma, même si sa cible est plus large que celle de la *DGA* initiale, et l'on retrouve alors la portée ironique de la réponse. Le titre est de plus suffisamment générique pour ne pas apparaître comme une francisation trop marquée.

8.3.4. Viking

L'hyponymisation complète est une autre possibilité. Dans *Manhattan*, l'adaptation y recourt régulièrement. Un exemple est ainsi entendu à trois reprises dans cette scène entre Ike et Emily, épouse de son meilleur ami :

VO, 68' 15, 154, Ike: (*Turning to Emily*) **Viking** loved my book.

(...) But **Viking** is, you know—they're the one who gotta shove up the money.

VO, 69', 156, Emily: **Viking Press** loved the first four chapters of his book.

Les deux premières occurrences ne spécifient pas la qualification éditoriale de Viking, elles impliquent donc pour leur compréhension un savoir partagé entre l'auteur du dialogue et la communauté culturelle réceptrice. *Viking* est en effet un éditeur prestigieux, comptant à son catalogue Steinbeck, Arthur Miller, Saul Bellow ou Kerouac. La condition de notoriété est donc remplie dans le monde anglo-saxon, mais pas dans l'aire francophone. Traducteur et doubleur remplacent dès lors le nom propre par un nom commun générique dans ces deux occurrences :

GD, 155, VD, Ike: (*se tournant vers Emily*) **L'éditeur** est fou de mon bouquin.

(...) Mais **mon éditeur**, lui, il va falloir qu'il casque !

Dans la réplique d'Emily, la simple adjonction de *Press* à *Viking* en VO suffit à expliciter le champ professionnel concerné, le report devient donc possible et c'est l'option retenue dans la VF et la VD, d'autant que le début de la scène a permis de préciser le contexte :

GD, 157, VD, Emily: **Viking Press** est fou des quatre premiers chapitres de son bouquin.

Cette dernière mention, une fois le public suffisamment informé, permet donc de réinstaller la couleur locale occultée précédemment. Doubleur et adaptateur peuvent cependant diverger quant à leur appréciation du contexte de réception, comme dans l'exemple qui suit.

8.3.5. Columbia

Le monde universitaire est souvent représenté dans le cinéma allénien. Dans *Hannah*, Lee commente ses projets :

VO, 6'40, 18, Lee: (*Offscreen*) (...) Um, I was thinking of taking some courses at **Columbia** with the last of my savings.

Columbia est la plus ancienne université de New York, puisqu'elle fut fondée en 1754, avant même l'indépendance des États-Unis. Située à Manhattan, elle est membre de l'*Ivy League* ; c'est donc un établissement prestigieux, si connu aux États-Unis qu'il y est désigné par son seul nom propre. La référence est extradiégétique, puisque l'université n'est pas visible à l'écran. Lebrun opère un report du nom propre :

ML, 20, Lee: J'ai vaguement l'intention de suivre des cours à **Columbia**, avec mes dernières économies...

Le syntagme verbal *suivre des cours* et l'âge adulte de Lee permettent au lecteur d'inférer le champ d'activités dans lequel se situe *Colombia*. Pourtant le doubleur préfère la clarification avec un nom commun hyperonyme :

VD, Lee: J'ai pensé à prendre des cours, à l'**université**, avec mes derniers sous...

Il est intéressant de suivre l'adaptation de cette référence que l'on retrouve plus tard dans le film, alors qu'Elliot se désole du cours des évènements.

18, VO, 77'15, 143, Elliot (*off*) : Meanwhile... Lee has no directions. She's taking courses at **Columbia**... but just randomly.

Dans cette deuxième réplique, *Colombia* est désormais une référence métadiégétique, qui apparaît à l'écran où se présente Lee déambulant sur un campus avec des livres sous le bras, au milieu d'autres porteurs de serviettes et cartables, sans que le nom de l'établissement ne soit visible, bien que cité par Elliot. Lebrun reporte donc le nom propre, comme pour la première occurrence, le co-texte similaire « elle suit des cours » situant à nouveau l'institution dans le champ de l'enseignement.

ML, 145, Elliot (*off*) : Pendant ce temps, Lee est laissée sans directives. Elle suit des cours à **Columbia**, mais à tort et à travers.

Le doubleur choisit à nouveau le nom commun hyperonyme *université* :

VD, Elliot (*off*) : Pendant ce temps-là, Lee va à la dérive. Elle prend des cours à l'**université**, mais au p'tit bonheur la chance...

Le co-texte, dont la perception oralisée par le spectateur est fugace, puisque limitée à son empan mnésique⁶³, n'a pas été jugé suffisamment explicite, mais l'hyperonymisation par un nom commun occulte ici encore l'américanité de la référence en privilégiant la clarification pour le public-cible. On la retrouve trois minutes plus tard dans le film, dans une réplique prononcée par Holly au téléphone avec Hannah :

VO, 79'55, 147, Holly: (...) Oh, wait, wait! (*Turning her body, still on the phone*) Listen. Listen. I think Lee met an interesting guy at **Columbia**...

Le toponyme est cette fois-ci conservé tel quel dans les deux VF :

ML, 149, Holly: Oh ! attends ! attends ! Je crois que Lee a rencontré un type intéressant à **Columbia**...

VD, Holly: Oh ! attends ! attends ! attends ! Écoute, écoute, je crois que Lee a rencontré un type sympa à **Columbia**...

Si ce report est cohérent dans la traduction éditée, il est nouveau dans la VD : la mention *université* choisie précédemment n'apparaît plus. Cette stratégie n'aide pas le travail du spectateur et laisse planer une ambiguïté, même si, juste auparavant, une séquence intermédiaire avec Lee en voix intérieure lui a donné quelques indices :

VO, 79', 146, Lee: (...) My literature professor really likes me. It was fun being out with him last night. (*Staring pensively at the water*)...

⁶³ *A contrario*, le sous-titre, impliquant un acte de lecture moins fugace, conserve le nom *Columbia*, qui fonctionne comme une quasi légende de l'image.

Il faut donc que le public reconstruise mentalement, grâce à l'introduction du syntagme nominal *literature professor*, l'association *université/Columbia*, qui n'avait pas été établie explicitement jusque là. Le travail de spectature n'est donc pas facilité par cette rupture du réseau lexical, et le doublage apparaît moins homogène ici que la VO et la traduction éditée.

8.3.6. The Ice Capades

Nous entendons institutions culturelles au sens large, puisque nous y inscrivons non seulement le monde du cinéma mais aussi les organismes de loisirs et de spectacle tel celui évoqué ci-dessous dans *Hannah*. Dans cette séquence, Mickey se remémore la théorie de l'éternel retour de Nietzsche :

VO, 57'45, 109, Mickey: (...) He said that the life we live, we're gonna live over and over again the exact same way for eternity. Great. That means I, uh, I'll have to sit through **the Ice Capades** again. Tch. It's not worth it.

The Ice Capades étaient un show de danse sur glace qui a tourné aux États-Unis de 1940 jusqu'en 1995. Ils étaient donc encore en activité à l'époque du tournage de *Hannah* en 1985 et constituent pour Mickey le symbole de l'ennui. Le comique est ici basé sur le contraste entre la référence hautement philosophique à Nietzsche et la trivialité de l'exemple retenu, qui correspond à la définition même du burlesque. Ce procédé, souvent à l'œuvre chez Allen, est l'un de ses traits stylistiques récurrents, analysé comme tel par Tran-Gervat (2008 : 97) : « Le rire spontané suscité par les situations comiques croise celui, ironique et satirique, qui accompagne le regard que la folie romanesque invite à poser sur la société qui nous entoure (...). » Il est donc essentiel de le préserver en VF et VD.

Le spectacle sur glace mentionné par Mickey dans l'exemple ci-dessus n'ayant pas été présenté à l'étranger, il est inconnu des spectateurs français. L'important pour le traducteur est donc de maintenir l'effet burlesque tout en gardant une référence émanant du même secteur d'activité. Il remplace *The Ice Capades* par un équivalent américain à renommée internationale, *Holiday on Ice*, troupe de patinage qui existe depuis presque soixante-dix ans, puisqu'elle fut fondée en 1943 dans l'Ohio et commença à tourner en Europe dans les années 1950 :

ML, 108, Mickey: (...) Il affirme que notre vie, on la revivra exactement de la même façon jusqu'à la fin des temps ! Parfait. Ça veut dire que je vais me retaper *Holiday on Ice* ! Merci ! Ça vaut pas le coup !

Il s'agit là d'un exemple quasiment prototypique « des cas où la référence peut ne pas être respectée afin de rendre l'intention stylistique du texte original » (Eco, 2006 : 167). On retrouve en conséquence la même équivalence intralinguistique en VD :

VD, Mickey: (...) Il a dit que la vie qu'on mène, on va la vivre et la revivre et la revivre, exactement de la même façon pour l'éternité ! Tu parles ! Ça veut dire qu'y va falloir que j'me r'cogne *Holiday on Ice* ! Ça vaut pas le coup !

L'équivalence d'effet est donc atteinte et la couleur locale américaine préservée, permettant d'offrir au public français une traduction cohérente sur les plans pragmatique et culturel.

8.3.7. The William Morris Agency

Certaines références seront toutefois traitées différemment suivant leur impact dramatique. Dans *Manhattan*, Ike résume la carrière de son ex-femme :

VO, 55'50, 128, Ike: My first wife was a kindergarten teacher, you know. She—she got into drugs and she, uh, moved to San Francisco and went into est... became a Moonie. She's with **the Williams Morris Agency** now.

La *William Morris Agency*, fondée en 1898, représente les artistes du monde du spectacle et de la littérature. La réplique d'Allen est ironique en ce qu'elle lui permet de dénigrer implicitement le professionnalisme des agents du secteur, étant donné le parcours peu qualifiant de son ex-épouse. Encore faut-il connaître le secteur d'activités de l'agence pour percevoir cette ironie.

GD, 129, Ike: Ma première femme était puéricultrice, tu vois. Elle... s'est mise à la drogue, et elle... est partie pour San Francisco... elle a fait de la thérapie de groupe... pour finir adepte de Moon. Maintenant, elle travaille à **la Williams Morris**.

VD, Ike: Ma première femme était jardinière d'enfants... Et puis, euh, elle s'est mise à la drogue, et elle, euh, elle est partie pour San Francisco... elle a fait de la thérapie de groupe... pour finir adepte de Moon. Maintenant, elle travaille à **la Williams Morris**.

Dans les deux versions françaises, le report de l'anthroponyme, sans traduction pour *agency*, n'offre aucune piste de décodage au public francophone, d'autant moins informé sur les spécificités du monde hollywoodien que le film sort en 1979, bien avant la mondialisation des échanges culturels. Il y a donc entropie quant au transfert de la dimension ironique du dialogue, jugée sans doute secondaire dans cette scène de visite d'une exposition. Mais la veine ironique confine parfois au burlesque et peut poser d'autres problèmes de traitement traductif ; on retrouve ainsi le même segment dans un extrait de *Hollywood*, où Al, agent de Val, tente de le rassurer.

VO, 41', 110, Al: Relax. Y-you don't have a brain tumor.

Val: Al, with all due respect, I have to hear that from somebody who went to a greater medical school than **the Williams Morris Agency**.

La traductrice opte pour l'effacement de tout anthroponyme avec le nom commun hyperonyme *spectacle* en locution.

JC, 111, Al: Relax ! Tu, tu n'as pas de tumeur au cerveau.

Val: Al, je veux pas te vexer, mais il va falloir que j'entende ça de la bouche d'un mec sorti d'une école de médecine plus sérieuse qu'**une agence de spectacle**.

Le doubleur lui substitue cependant un nom de studio de cinéma américain, la *Metro Goldwyn Mayer*, équivalence intralinguistique plus connue des spectateurs français, qui permet de réintroduire un contexte professionnel spécifique.

VD, Al: Relax ! Tu n'as pas de tumeur au cerveau.

Val: Al, j'veux pas te vexer, mais y va falloir que j'entende ça d'un diplômé d'une école de médecine plus fiable que **la Metro Goldwyn Mayer**.

Pourtant la *William Morris Agency* est l'agence d'artistes et écrivains qu'elle représente auprès des sociétés susceptibles de les employer, parmi lesquelles figurent les studios cinématographiques. L'ironie sous-jacente fonctionne toujours en VD, puisque ni l'une ni l'autre ne sont des références médicales, stratégie qui assure l'équivalence pragmatique. Mais en version doublée, les rôles des personnages sont inversés : Al est l'agent de Val et non son producteur, et sous-entendre qu'il sort de la *MGM* peut induire le spectateur en erreur sur ce point. Il y a ici une transformation du scénario nuisible à la compréhension de l'intrigue par le public, même si cette option permet de maintenir la trace civilisationnelle américaine avec un référent culturel

reconnu, d'autant qu'il s'apparente quasiment à une marque commerciale⁶⁴, comme celles auxquelles se consacre la dernière section de ce chapitre.

8.4. Noms de marque : le propre du commun

Les marques sont des termes doublement représentatifs d'une société car elles passent, par le biais de la commercialisation, du domaine public à la sphère de l'intime. Même si leur insertion filmique peut sembler contradictoire avec une perspective auteuriste du cinéma, qui s'avère en principe réticente à l'intrusion du commercial dans l'artistique⁶⁵, elles ponctuent les films d'Allen en diachronie, que ce soit via le canal verbal ou via le canal visuel, participant de l'illusion réaliste propre au cinéma. Leur charge sémantique fait qu'elles peuvent aussi contribuer à la caractérisation des personnages. Mais leur usage est soumis à des règles légales différentes d'un pays à l'autre, du fait de l'identification ou non de leur statut publicitaire. Ce paramètre est alors susceptible de conditionner, au moins partiellement, la traduction interlinguistique de ces signifiants, alors même qu'ils procèdent de l'*intentio auctoris*, comme l'illustrent les exemples suivants.

8.4.1. Victoria's Secret

Dans *Harry*, le héros éponyme tente d'initier son fils aux choses de la vie.

VO, 23'40, 58, Harry: Let me put it this way, there are women (...). And some of them, Hilly, some of them, Hilly, some of them (*clearing throat*) **shop at Victoria's Secret**.

Ici l'effet recherché est humoristique, car basé sur le décalage entre les connotations de la marque et le destinataire de la réplique, un jeune enfant d'une dizaine d'années, considéré dès lors comme un adulte miniature alors même que la séquence se déroule dans sa salle de classe. Cohen use d'un simple calque lexical, en adaptant le

⁶⁴ « Au début des années 2000, la présence des majors s'affiche ostensiblement. (...) Cette forte visibilité des majors correspond à une stratégie essentielle pour leur commerce : celle de l'image de marque. (*brand image*). (...) Cette image de marque est cultivée avec soin. Il s'agit en effet pour les majors d'établir un lien de familiarité avec le public. Les noms des majors ont une signification reconnue de tous. Ainsi, pour "des millions de gens dans le monde, MGM, ça veut dire divertissement" » (Mingant, 2010 : 64).

⁶⁵ Sur cette question, voir Delphine Le Nozac, *Les insertions de produits et de marques dans le cinéma contemporain : du filmique au cinématographique*, thèse de doctorat, Sciences de l'information et de la communication, Univ. Nancy 2, 2010.

syntagme verbal *shop* en *s'habillent* pour préciser que la marque est liée au secteur textile, puis elle procède par traduction littérale du nom de marque.

JC, 59, Harry : ... Je t'explique autrement... Il y a des femmes... (...) et il y en a même qui (*hésitant et se raclant la gorge*) **s'habillent au « Secret de Victoria »**.

Cette option ne permet toutefois pas de comprendre que *Victoria's Secret* est une marque de lingerie assez sulfureuse, fondée en 1977 en Californie. À l'origine, ses articles n'étaient pas diffusés en France, et n'ont commencé à être connus sur le marché international qu'à partir de 1995, soit peu de temps avant la sortie de *Harry* en 1997. Le doublage opte donc pour une explication en plusieurs étapes :

VD, Harry : ... Je t'explique autrement... Il y a des femmes... (...) et il y en a parmi elles, certaines, qui **achètent leurs dessous chez « Chaleurs Nocturnes »**.

Il y a tout d'abord dénotation du champ dans lequel se situe la marque avec l'introduction de l'hyponyme *leurs dessous*, puis usage d'un nom de marque français, fictif mais très évocateur. Le doubleur récuse l'option de calque de la traductrice pour une explication des connotations fortement sexuelles portées par la marque, afin de maintenir la fonction de communication avec le spectateur français. En mettant au jour les sous-entendus qu'implique la marque *Victoria's Secret*, représentés par le terme *Secret* dans la collocation, le doubleur donne au dialogue un ton résolument scabreux qui restait implicite en VO. L'équivalence d'effet n'est donc pas atteinte en VD⁶⁶.

Victoria's Secret constitue une marque déposée et ces traductions divergentes illustrent les difficultés de la traduction du nom de marque, qui relève d'une sémiotique peu stable, à mi-chemin entre noms propres et noms communs⁶⁷. Le traducteur est contraint, pour cette catégorie lexicale, à une négociation constante entre ces deux valeurs, en fonction de son estimation de la notoriété des marques considérées dans la culture-cible (déterminant leur place dans l'encyclopédie personnelle des spectateurs) et de l'impact pragmatique de celle-ci dans la situation d'énonciation.

⁶⁶ Au contraire, la VOST, avec le sous-titre : « Et certaines... certaines... portent certains dessous... », joue totalement sur l'implication induite par les points de suspension et les trois occurrences de l'adjectif indéfini *certain*.

⁶⁷ Gérard Petit, « Le nom de marque déposée : nom propre, nom commun et terme », *Meta*, LI, 4, 2006, p. 690.

8.4.2. Stoli Martini

Les effets de cette négociation traductive sont plus flagrants encore dans l'extrait suivant, tiré de *Harry*.

VO, 2'40, 14, Norman: (...) Why don't you make some of your famous **Stoli Martinis**.

JC, 15, VD, Norman : (...) Si tu allais nous faire ton célèbre **Vodka-Martini** ?

Dans le cocktail *Stoli Martini*, *Stoli* est la troncation de la marque de vodka *Stolichnaya*. Sa notoriété est telle aux États-Unis que ce diminutif a été intégré dans la langue américaine courante. Mais il n'a pas franchi les frontières françaises. C'est donc le nom commun générique de l'alcool, *vodka*, qui est transmis au public de la VD. Il est d'ailleurs utilisé au singulier, accentuant ainsi sa généricité. Les contraintes de synchronisation labiale sont ignorées, car le report eut été la solution la plus simple sur ce plan.

Adaptatrice et doubleur ont donc préféré renoncer à l'implicite. On ne peut parler d'incrémentialisation⁶⁸ dans cet exemple, mais plus simplement d'une explicitation⁶⁹. La couleur locale reste cependant sous-jacente ici, *Vodka-Martini* pouvant s'entendre en américain comme en français. L'adaptation ne nuit donc pas à la cohérence du texte d'arrivée.

Parmi les explications possibles à ce choix, il faut aussi noter que les noms de marques commerciales sont particulièrement contrôlés dans les media audiovisuels en France, notamment pour les boissons alcoolisées dont la publicité est interdite à l'écran depuis la loi dite Evin du 10 janvier 1991. Si le risque de publicité clandestine à la télévision est réglementé depuis mars 1992⁷⁰, la notion de « placement de produit » au cinéma n'a été définie par le *Conseil Supérieur de l'Audiovisuel* qu'en mars 2010⁷¹, bien après la sortie de *Harry*. Dans ce contexte réglementaire incertain, le doubleur a

⁶⁸ « Incrémentialisation : apporte une précision "supplémentaire" et/ou "différentielle" (langage mathématique) au phénomène culturel ou civilisationnel qui ne peut recevoir de traduction directe. À la différence de la note du traducteur, elle *s'inscrit* (cf. étymologie) *dans le texte*, et non hors de celui-ci, et correspond à une *mise en locution ou syntagmatisation du terme*, qui se retrouve alors inséré dans une lexie (...) » (Demaneuelli & Marre, 1998 : 148), souligné par les auteurs.

⁶⁹ Explicitation : « procédé qui consiste à introduire dans LA des précisions qui restent implicites dans LD, mais qui se dégagent du contexte ou de la situation » (Vinay & Darbelnet, 1977 : 9).

⁷⁰ Article 9 du décret du 27 mars 1992.

⁷¹ Conseil supérieur de l'audiovisuel, *Délibération n°2010-4 du 16 février 2010 relative au placement de produit dans les programmes des services de télévision, modifiée par délibération du 24 juillet 2012*, publiée au *Journal Officiel* du 7 août 2012, http://www.csa.fr/infos/textes/textes_detail.php?id=130527

donc peut-être souhaité supprimer la marque en tant que telle avant même que le film ne soit soumis à la commission de censure⁷². Mais il ne fait que minimiser les risques puisqu'il conserve le nom *Martini*, qui, en France, est lui aussi une marque d'alcool déposée. Cette seconde marque est reprise dans la suite du film, où la suggestion de Norman est suivie d'une scène de plus de trois minutes durant laquelle la préparation du *Stoli-Martini* va dégénérer en épisode scabreux.

VO, 5', 20, Leslie: Can you give me just a minute, Grandma. I'm just, um... I'm just making some **martinis**.

JC, 21, VD, Leslie: Accorde-moi juste une minute, grand-mère, je fais, euhm... je fais des **Martinis**...

Le nom ne comporte plus de majuscule dans l'édition de la VO et il est précédé du quantifieur *some*, marqueur d'extraction qui le transforme *de facto* en nom commun continu. Le syntagme verbal « *I'm just making* » qui précède est ainsi cohérent avec le nom, puisqu'il implique une préparation, et non pas un simple service. La consultation du dictionnaire confirme cette évolution sémantique de la marque déposée vers le nom générique de cocktail : « martini, noun: an alcoholic drink which combines gin and vermouth » alors que l'entrée suivante mentionne « Martini, noun, trademark: a type of vermouth » (CALD, 2008 : 879). En VF, la traductrice a réintroduit la majuscule, car la langue française n'a pas enregistré le même glissement sémantique que l'américain. La VD conserve la marque. Le cadre légal ne semble donc pas primordial dans les choix traductifs, puisque ce même nom était au contraire occulté dès 1979 dans *Manhattan* :

VO, 74', 166, Ike: This-this-this is shaping up like a Noël Coward play, you know. Somebody should go out and make **some martinis**.

GD, 167, Ike: (*réagissant*) C'est inouï ! Ça ressemble aux pièces de Noël Coward, votre truc ! C'est à ce moment-là qu'on devrait passer **les petits fours**.

VD, Ike: C'est inouï ! Ça, ça ressemble aux pièces de Noël Coward, vot' truc ! On devrait passer **les p'tits fours**, maintenant !

⁷² Cette démarche ressortit alors de l'autocensure : « A spokeswoman for CSA said the agency played no role in setting standards for the dubbing of foreign films and programming. », Doreen Carvajal, « French film-industry dubbers complain of pressure to water down scripts », *The International Herald Tribune*, January, 21, 2007.

Ike réagit ici à l'annonce par Mary de son retour auprès de son ancien amant, Yale. La situation du ménage à trois est stéréotypée, d'où la référence à Noël Coward⁷³. Alors que la VOST maintient la marque à l'écran⁷⁴, *Martini* n'étant plus synonyme que de mondanités, VF et VD ont remplacé le cocktail par le syntagme *petits fours*, plus représentatif à l'époque de la tradition des réceptions françaises. Cette solution est facilitée par le fait que la référence est ici strictement extra-diégétique, à l'inverse du premier exemple, et que son emploi n'est pas conditionné par le contexte filmique.

On rencontre une option similaire dans *Husbands*, en 1992, durant une conversation à bâtons rompus entre Jack et son collègue Pete :

VO, 10'05, Pete: Look, who is the guy who told me that your sex life wasn't so terrific, right?

Jack: Oh, come on, at a two-**martini** lunch I'll say, euh, say anything.

L'emploi de *martini*, intégré dans une locution adjectivale, est ici complètement déconnecté de sa valeur de nom de marque, et ne s'entend que comme synonyme de boisson alcoolisée quantifiable amenant son consommateur à perdre le contrôle de ses paroles. Et c'est sous cette acception hyperonymique que le traduit Lebrun :

ML, 22, Pete : Pourtant, un type m'a dit que, euh ! ta vie sexuelle n'était pas formidable.

Jack : Hé là ! À un déjeuner **bien arrosé**, je peux raconter n'importe quoi.

Dans cette scène filmée en plan rapproché, même si les protagonistes se déplacent dans le bureau et sont parfois filmés de profil, le doubleur réintroduit la marque originale, dans une réplique beaucoup plus proche de la VO prenant en compte les contraintes de synchronisation :

VD, Pete : Arrête, ah, c'est qui le type qui m'a affirmé que... sa vie sexuelle n'était pas terrible, c'est ça ?

Jack : Oh ça va, deux **martinis** au déjeuner et j'dis... j'dis n'importe quoi !

Dans cet exemple comme dans le précédent, la boisson n'est pas visible à l'écran et la référence demeure extra-diégétique. Il ne s'agit donc plus d'une traduction audiovisuelle, mais uniquement audio, ce seul canal sémiotique acoustique élargissant la gamme des options traductives à disposition de l'adaptateur en levant l'une des contingences majeures inhérentes au doublage. La traduction accentue cependant le

⁷³ Auteur de comédies et comédies musicales et cinéaste britannique, mettant en scène la haute société et ses travers snobs (1899-1973).

⁷⁴ « Ça prend la tournure d'une pièce de Noël Coward. Il ne manque que les *martinis*. »

caractère factice du prétexte revendiqué par Jack, incarné par le solide Sydney Pollack, pour justifier ses paroles : le *martini* n'est compris en français que comme un vin cuit à teneur alcoolique limitée (16°), alors que le cocktail américain à base de vodka, un alcool fort, justifie en VO une perte de contrôle du locuteur après son ingestion.

8.4.3. Sanka

Même dans les cas de produits non alcoolisés, l'hyperonymisation par un nom commun est une option fréquemment utilisée lors du transfert en VD, puisqu'on la trouvait déjà dans *Manhattan*. Dans la séquence qui suit, Ike vient de découvrir que Mary, sa maîtresse, et son ami Yale se rencontraient en cachette « en tout bien tout honneur » selon ce dernier :

VO, 77'20, 172, Ike: Hey, come off it. She doesn't drink coffee. What'd you do, meet for **Sanka**? That's not too romantic. You know, that's a little on the geriatric side.

Sanka (dérivé de la contraction de la locution *sans caféine*) est le nom que prit en France, en 1906, la marque de café décaféiné *Kaffee HAG* créée en Allemagne en 1903. Importé aux États-Unis en 1910 sous la marque *Dekafa*, ce café y est commercialisé sous le nom de *Sanka* depuis 1923.

Sanka est associé par Ike dans sa question à *geriatric*, adjectif foncièrement dévalorisant. Ce faisant, il exprime implicitement son incrédulité quant à la nature des rendez-vous avoués par Yale et Mary, avec une visée ironique. La marque n'est donc pas déterminante en tant que telle, puisqu'elle n'est pas montrée à l'écran et c'est bien le produit *café décaféiné* qui est porteur de l'équivalence exprimée par le personnage. Le film *Manhattan* datant de 1979, le traducteur aurait toutefois pu conserver le nom propre sans anticiper de problèmes de compréhension du public de la VD, puisque la marque *Sanka* continua d'être vendue en France jusque dans les années 1980⁷⁵. Il préfère pourtant l'hyperonymisation avec troncation par apocope⁷⁶ de l'adjectif substantivé, *déca* :

GD, 173, Ike : Hé, faut pas pousser ! Elle ne boit pas de café. Vous alliez gentiment prendre **un déca** ? Où est le romantisme là-dedans ? Ça fait un tantinet troisième âge.

⁷⁵ L'*Institut National de l'Audiovisuel* conserve des publicités télévisées par la marque jusqu'en septembre 1980, <http://www.ina.fr/recherche/recherche?search=sanka&vue=Pub>, consulté le 25/05/2011.

⁷⁶ Selon Paillard (2000 : 91), « la troncation tend à respecter la structure phonologique de la syllabe qui domine dans chaque langue, syllabe fermée en anglais, syllabe ouverte en français », et *déca* serait donc la « traduction » en français de l'anglais *decaf*.

VD, Ike : Ah, y faut pas pousser ! Elle boit *pas* d'café. Vous alliez gentiment prendre **un déca** ? C'est pas très romantique tout ça ! Ça fait un tantinet troisième âge.

L'emploi du diminutif *déca* par Ike est cohérent en VD avec son niveau de langue relâché, marqué dans le co-texte par la contraction de *cela* en *ça* ou l'élision de *ne* dans la négation, et l'expression idiomatique « faut pas pousser ». La traduction reste donc compatible avec la caractérisation du personnage et, sur le plan pragmatique, avec la situation d'énonciation diégétique : une conversation animée entre deux amis proches. Mais l'abandon du nom de marque commun aux deux cultures source et cible demeure difficilement justifiable, à moins qu'il ne résulte, comme pour la marque précédente, d'un interdit préalable de citation « publicitaire ».

8.4.4. Tagamet

Autre catégorie de noms de marques, celle des médicaments revient souvent chez Allen, du fait des spécificités de son personnage de prédilection, anxieux et névrosé, qui recourt à de multiples traitements⁷⁷. Dans *Hannah*, c'est particulièrement le cas.

VO, 12'20, 32, Mickey: (*Looking around, touching his stomach*) Hey, does anybody got a **Tagamet**? My, my ulcer's starting to kill me!

Le *Tagamet*, nom commercial de la molécule Cimétidine, est un anti-ulcéreux vendu par GlaxoSmithKline depuis 1979 aux États-Unis et sous le même nom en France⁷⁸. Le traducteur et le doubleur éliminent pourtant la marque en tant que telle :

ML, 29, Mickey : Hé ! est-ce que quelqu'un a de la **Magnésie** ? Mon ulcère se réveille !

La *magnésie* est le nom courant de l'oxyde de magnésium, connu pour calmer les brûlures d'estomac. Cet équivalent générique est donc approprié pour traduire le dénoté, mais il comporte une connotation désuète absente de l'original et occulte la marque commerciale. La connaissance quasi encyclopédique des produits pharmaceutiques par Mickey est pourtant l'un de ses éléments de caractérisation, puisque l'épisode dans lequel la question est incluse à l'intérieur du film s'intitule *The*

⁷⁷ Kaspi (2008 : 239) souligne ainsi chez son personnage, « le recours permanent à une pharmacopée des plus variées ».

⁷⁸ Le nom *Valium*, qui présente les mêmes caractéristiques, sera ainsi reporté tel quel en VF et VD, dans *Annie* (cf. chapitre 10, sous-section 2.2.2.).

Hypochondriac (VO, 11'). Il y a donc déperdition pragmatique avec ce choix d'un nom commun. La VOST est encore plus imprécise, avec la locution « *un truc contre les maux d'estomac* ». En VD, une autre marque pharmaceutique est réintroduite :

VD, Mickey : Eh, vous n'auriez pas vu mon **Normogastryl**, s'il vous plaît ? Non, mon ulcère commence à me faire très très mal !

Cette marque, à l'origine de la création du laboratoire UPSA à Agen en 1935, a été retirée de la vente en 2006 ; elle contenait essentiellement du bicarbonate de soude, il s'agit donc d'un équivalent purement français, par lequel le doubleur procède à une reterritorialisation du dialogue, stratégie qu'avait évitée Lebrun.

8.4.5. Midol

Dans cette scène, Harry, dans le film éponyme, introduit un épisode en *flash-back* concernant son ex-femme :

VO, 42'35, 100, Harry : (...) She was having her period, and we stopped off to get some water for her **Midol**.

JC, 101, VD, Harry : (...) Elle avait ses règles et on s'est arrêtés ici pour demander de l'eau pour son **médicament**.

Le *Midol* est un antalgique qui existe aux États-Unis depuis 1911, où il était commercialisé librement, avec de nombreuses publicités dans la presse visant le marché des femmes victimes de douleurs liées à la menstruation. C'est donc un produit bien connu des Américains, qui emploient ce nom de marque quasiment comme un nom commun. Dans l'extrait de *Harry*, on remarque d'ailleurs qu'il est précédé d'un adjectif possessif qui induit une relation personnelle entre le produit et son utilisatrice.

Le médicament n'est pas vendu en France (la VOST supprime d'ailleurs toute traduction pour le syntagme *for her Midol*). Cohen choisit pour équivalent le nom commun hyperonyme, puisque le co-texte est très explicite et que le nom de marque en tant que tel n'est pertinent ni sur le plan linguistique ni sur celui de la progression dramatique, dans cette séquence purement narrative sans contraintes imposées par le canal visuel. La même option, apparaît dans *Manhattan* pour un autre médicament, le *Percodan*, narcotique cité par Ike et traduit par *excitant* en VF et VD (18'45) et dans *Hannah* pour *Quaalude*, traduit par *amphète* en VF et *tranquillisant* en VD (11'30).

La stratégie de traitement traductif des marques commerciales, à savoir leur occultation quasi systématique, même si les procédés choisis sont diversifiés, est donc une constante, à la fois dans le temps et dans l'ensemble des versions françaises. On peut supposer que les problèmes légaux liés à la réglementation citée plus haut expliquent en grande partie cette prudence des traducteurs⁷⁹, qui préfèrent alors sacrifier la couleur locale portée par ces produits domestiques et jouer l'(auto)censure⁸⁰ plutôt que prendre le risque d'une censure *a posteriori*. Mais l'entropie inhérente à cette stratégie concerne alors à la fois le rôle de vecteur interculturel que peut jouer le doublage et l'image aseptisée de l'auteur ainsi véhiculée.

8.4.6. Kleenex et Boules Quiès

Dans de rares exceptions, la stratégie inverse s'applique : l'adaptateur introduit une marque là où la VO n'usait que d'un nom commun hyperonyme, comme dans cette séquence de *Manhattan* où Ike essaie de consoler Mary, qui vient de quitter Yale :

VO, 49', 112, Ike: (...) I-I got **tissues** someplace.

La VF et la VD remplace *tissues* par une marque mondialement connue :

GD, 113, VD, Ike: (...) J'ai des **Kleenex** quelque part.

Selon le même principe que pour les marques pourtant déposées *Frigidaire* ou *Scotch*, le nom propre *Kleenex* est devenu, par antonomase, un terme générique pour désigner les mouchoirs en papier (une didascalie ultérieure indique cependant : VO, 114, *Ike enters the room holding a huge wad of paper toweling*⁸¹). Ce choix traductif permet de respecter la contrainte de synchronie temporelle dans la réplique, mais il reste exceptionnel, même si un autre exemple survient dans *Annie*.

VO, 82' 15, 200, Alvy: You mean they give awards for that kind o' music.

Annie: Oh!

Alvy: I thought just **earplugs**.

⁷⁹ Le phénomène est encore plus flagrant pour les séries télévisées : « Plus de Ferrari – mais une "voiture rouge" – ni de Mercedes, désignée par "voiture décapotable allemande". Plus de Prozac, remplacé par la dénomination générique d'antidépresseur. », Macha Séry, « "Fuck you" en anglais, "Va te faire voir" en français », *Le Monde*, 17 janvier 2007, p. 16.

⁸⁰ Cf. "De quelle marge de liberté d'écriture l'auteur de doublage dispose-t-il dans l'environnement audiovisuel actuel ?", table ronde conduite en janvier 2007, à Paris, où les adaptateurs « ont dénoncé les interdits qui pèsent sur leur travail, en premier lieu les références aux marques » (Séry, 2008 : 2).

⁸¹ « GD, 115 : *Ike sort de la cuisine avec une grosse pile de serviettes en papier.* »

DV, 50, GD, 201, Alvy: Tu veux dire qu'on donne des Oscars pour ce genre de musique ?

Annie: Oh!

Alvy: Je croyais qu'on ne donnait que des **boules « Quiès »**.

La mise entre guillemets de la marque *Quiès* par les deux traducteurs, en l'extrayant du co-texte, marque le caractère un peu exceptionnel de cette stratégie (il s'agit en effet d'une marque purement française, commercialisée depuis 1921 sous ce nom). Le doubleur reprend la marque commerciale, tout comme la VOST :

VD, Alvy: On donne des prix pour ces tintamarres de bastringue ?

Annie: Oh!

Alvy: C'est des **boules Quiès**, alors.

On remarque cependant que dans le même temps, *Oscars*, qui est aussi une marque déposée et avait été introduit par les deux traducteurs des versions éditées pour le terme générique *awards*, a été abandonné par le doubleur pour un nom commun français équivalent.

8.4.7. Raid

Cette mise en avant peut cependant prendre une autre forme, avec le soulignement par le dialogue d'une marque conservée de la VO à la VD. Toujours dans *Annie*, lorsqu'Alvy est appelé à la rescousse pour tuer une araignée dans la salle de bains, il s'exclame :

VO, 54'45, 136, Alvy: Kill it ! For Go- What's wrong with you ? Don't you have a can of **Raid** in the house ?

Valion et Dutter suppriment toute référence commerciale en procédant par hyperonymisation avec le choix d'un nom commun générique :

DV, 36, GD, 137, Alvy: Tue-là (*sic*DV) la ! Bon sang... qu'est-ce qui te prend ? Tu n'as pas une bombe **insecticide** dans la maison ?

Alors que le sous-titrage le remplace par une autre marque : « Tu n'as pas du *Baygon* ? », le doubleur réintroduit la marque initiale, en la soulignant ostensiblement :

VD, Alvy: Mais tue-la ! Mais enfin, fais pas tant de chichis ! T'as pas la bombe **Raid tue raide tous les insectes** ?

La VD reprend intégralement le slogan publicitaire du produit⁸², bien connu à l'époque en France. Cette stratégie (évocatrice de l'exemple *pox and socks* traité plus avant au chapitre 11 section 1) contribue paradoxalement à reterritorialiser une marque américaine à l'origine, et parvient de la sorte à une traduction ethnocentrique alors même qu'elle maintient le référent étranger. En imposant cette réplique bouffonne, le doubleur projette ainsi une image de l'auteur héritée de ses précédents films burlesques, qui n'est pourtant plus de mise dans cette comédie de mœurs, révélant une certaine inconséquence en termes de diffusion. À l'heure actuelle, en outre, le procédé serait sans nul doute sanctionné pour cause de publicité à peine (!) déguisée.

Dans le processus de distribution de films à l'étranger, le doublage audiovisuel s'avère effectivement comme un mode de TAV qui offre de multiples opportunités pour occulter ou transformer des paramètres verbaux de la bande-son. Les noms de marque sont ainsi devenus un enjeu de taille pour les adaptateurs. Soumis désormais à la fois à une législation stricte et aux contraintes imposées, parfois implicitement, par les distributeurs, les traducteurs audiovisuels développent en conséquence des stratégies variées pour assurer leur mission de médiateurs interculturels tout en préservant leurs relations avec leurs donneurs d'ordre ; ce double objectif parfois paradoxal leur impose dans certains cas l'adoption d'une attitude d'autocensure préventive, dont les effets peuvent jouer sur l'efficacité pragmatique des dialogues concernés. La mise en avant d'une marque, pour toutes les raisons expliquées précédemment, est devenue fort rare chez Allen, malgré son importance en tant que marqueur d'américanité, et l'on constate d'ailleurs que les exemples relevés chez lui concernent le plus souvent des films sortis avant les lois françaises qui régissent le placement de produits et la publicité clandestine.

8.4.8. Hellmann's et Wonder

Il est pourtant une circonstance où la dénomination commerciale ne peut être occultée, quand certains noms de marque ne sont pas inclus dans le dialogue mais figurent à l'image où ils participent en général du processus ironique communément à l'œuvre chez Allen.

⁸² Le slogan américain, lancé en 1966 pour la société SCJohnson, était « Raid kills bugs dead ».

Ainsi dans *Hannah*, Mickey, juif new-yorkais, envisage de se convertir au catholicisme. Dès lors le moindre des détails lui apparaît comme un signe religieux. Dans un plan où il déballe ses courses, il sort de son sac un crucifix, un exemplaire du *Nouveau Testament* et une image pieuse, en même temps qu'un paquet de pain en tranches *Wonder* et un bocal de mayonnaise *Hellmann's*, dont les noms semblent alors pour le public porteurs de significations surnaturelles⁸³. Ce gag purement visuel est en fait une représentation métaphorique de la conception très utilitaire qu'a Mickey de la foi, puisqu'il va sonder successivement les représentants de différentes confessions, catholique puis Hare Krishna, en comparant leurs avantages et inconvénients respectifs.

Ces signes verbaux non vocaux sont donc inscrits dans l'image et fonctionnent comme signes icôniques à interpréter dans un cadre sémiotique visuel, induisant un processus d'intertextualité audiovisuelle⁸⁴. Ce ne sont pas des marques fictives, puisqu'elles existent aux États-Unis respectivement depuis 1925 et 1905. Allen exploite donc à l'écran deux produits bien connus de ses compatriotes. Le plan est transcrit comme suit dans l'édition américaine de *Hannah* :

(...) *But the bag is not yet empty. Next comes a large loaf of **Wonder** Bread and a large jar of **Hellman's** (sic) mayonnaise. Mickey sets them on top of the saint* (134).

La première marque, traduisible par le nom *miracle* en français, renvoie bien évidemment aux phénomènes surnaturels authentifiés par l'Église catholique et dont les premiers auraient été accomplis par Jésus. Quant à *Hellmann's*, l'orthographe simplifiée *Hellman* aboutit en français à la traduction *créature de l'enfer*, soit le démon que redoute tout vrai Catholique. Dans l'édition française de *Hannah*, le plan, qui survient à la 73^{ème} minute du film, est ainsi décrit dans le découpage cinématographique :

ML, 135, (...) *Enfin, il tire du sac un pain complet **Wonder** et un pot de mayonnaise **Hellman** (sic), qu'il dépose sur l'image pieuse**.

Lebrun ajoute une note infrapaginale afin d'expliquer la plaisanterie visuelle :

*Le pain **Wonder** et la mayonnaise **Hellman** (sic) sont considérés comme des nourritures appréciées des catholiques.

⁸³ Stora-Sandor (1984 : 212) liste parmi « les éléments principaux d'une certaine névrose juive (...) la nourriture, l'hygiène, et la réussite, induits et perpétués par la vie familiale. » (souligné par l'auteur).

⁸⁴ « The idea that the visual and acoustic elements can act as vehicles of intertextual (and cultural) references seems crucial, and makes it possible to talk of *audiovisual intertextuality*. », Juan José Martínez-Sierra, « Building Bridges Between Cultural Studies and Translation Studies (With Reference to the Audiovisual Field) » *Journal of Language & Translation*, 11, 1, 2010, p. 132, souligné par l'auteur.

Le jeu lexical basé sur le double sens des deux noms de marque lui a manifestement échappé, rendant de la sorte l'humour d'Allen fort laborieux, voire incompréhensible pour le lecteur français, dont l'horizon d'attente présume un auteur spirituel et ironique quant aux choses de la religion. Cette méprise culturelle et le commentaire infrapaginal qui l'accompagne altèrent donc nettement l'image de l'auteur dans ce passage, en dévaluant l'un de ses traits caractéristiques. Au contraire, la version doublée laisse ce plan sans sous-titre ni commentaire, exactement identique à la VO. Le public français est donc amené à lire les marques américaines sans aucun indice pour leur compréhension. Même si elle fait courir le risque d'une déperdition pour le public de la VD, cette dernière option est celle communément retenue en TAV :

The general norm with respect to these iconographic symbols is usually not to translate them (i.e. not to translate them linguistically) unless they're accompanied by a verbal explanation or their deconstruction is considered essential for understanding the story⁸⁵.

En effet, l'adaptateur est avant tout le traducteur d'un texte, celui du dialogue et de l'information verbale oralisée, et dans le cas présent Dutter ne déroge pas à la règle, à l'inverse de Lebrun, en omettant de traduire le « message » iconographique. Cette convention professionnelle est confirmée par d'autres auteurs : « culture-specific *visual*⁸⁶ information tends to be left for the viewer to interpret » (Pettit, 2004 : 37) ; « les adaptateurs déclarent aussi forfait devant les informations écrites incluses dans les images⁸⁷. » Cette pratique transfère donc sur le récepteur final la responsabilité de l'interprétation et de l'éventuelle traduction, en postulant l'image d'un lecteur modèle compétent dont la coopération sera déterminante.

Cette différenciation nette entre les deux traductions conforte l'analyse faite au chapitre 5 de la thèse, en section 5, sur la typologie des traductions éditées : le travail effectué par Michel Lebrun aboutit à une traduction beaucoup plus littéraire que cinématographique, qui déroge aux règles assez communément partagées par la TAV, comme le montre le présent exemple. Ce constat n'a rien de surprenant : « prévoir son Lecteur Modèle ne signifie pas uniquement "espérer" qu'il existe, cela signifie aussi agir sur le texte de façon à le construire » (Eco, 2004 : 69). Lebrun élabore sa traduction

⁸⁵ Frederic Chaume, « Film Studies and Translation Studies: Two Disciplines at Stake in Audiovisual Translation », *Meta*, XLIX, 1, 2004, p. 18-19.

⁸⁶ C'est nous qui soulignons.

⁸⁷ Régine Hollander, « Doublage et sous-titrage, étude de cas : *Natural Born Killers* (Tueurs nés) », *Revue Française d'Études Américaines*, n°88, 2, mars 2001, p. 81.

pour le lecteur d'un texte écrit, là où l'adaptateur travaille en fonction d'un spectateur confronté à un « texte » plurisémiotique.

L'onomastique, quelle que soit la catégorie de noms propres considérée, s'avère opposer des résistances particulières à la traduction, ouvrant souvent la voie aux tendances déformantes telles que clarification et homogénéisation, on l'a vu dans cette section, et la stratégie d'hyperonymisation constatée s'apparente à l'effacement des vernaculaires dénoncé par Berman (1999 : 64). Le phénomène est dû à plusieurs paramètres : les ambiguïtés référentielles des noms en tant que désignateurs rigides, à un premier niveau d'interprétation⁸⁸, mais aussi, dans de nombreux cas, leur portée connotative, voire même métaphorique en situation de discours. Allen est en effet un cinéaste adepte de l'allusion et du sous-entendu. Cette tendance s'illustre particulièrement dans ses répliques ouvertement humoristiques, mais elle affecte l'ensemble de ses dialogues et de ses usages du verbe, et le répertoire onomastique en est l'illustration.

Pourtant la vision stéréotypée dont nous nous sommes fait l'écho dans la section relative aux anthroponymes concerne aussi l'appréhension du Spectateur Modèle par le doubleur : elle correspond en effet à l'une des définitions fournies par Littré quant au verbe *stéréotyper* : « imprimer d'une manière indélébile, jeter dans un moule ». Celle-ci renvoie à l'acception technolinguistique du verbe dans le milieu de l'imprimerie, mais elle pourrait tout à fait s'appliquer à l'image du public induite par les stratégies traductives décrites dans ce chapitre. Cohen confie ainsi que c'est souvent sur le plateau du doublage que sont remises en cause les propositions de report du lexique onomastique, en alléguant de la méconnaissance des termes considérés⁸⁹. Or nous avons vu combien l'audience d'Allen, loin d'être figée, s'est élargie au fil du temps, suivant en cela l'évolution du cinéaste lui aussi sorti du moule d'auteur burlesque de ses premiers films.

Les noms propres étudiés dans la sous-section ci-dessus sont pour certains à la limite de l'emprunt, en particulier les noms de marque, puisque, à l'instar de *Kleenex* par exemple, ils sont employés comme de quasi noms communs en langue française. Les questions de transfert des emprunts se révèlent conséquemment assez proches parfois des problèmes que nous venons d'analyser. Le chapitre 9 va leur être consacré maintenant.

⁸⁸ « La différence référentielle (...) ne réside pas dans l'expression mais *dans le récepteur* » (Eco, 1965 : 51), souligné par l'auteur.

⁸⁹ Entretien personnel, 15 février 2011.

Chapitre 9. Emprunts : les risques du doublage

Deux types principaux d'emprunt sont récurrents chez Woody Allen : d'une part, les yiddicisms, marqueurs sociolinguistiques du judaïsme culturel de son personnage récurrent, mais aussi d'autres protagonistes de ses réalisations. D'autre part, les américanisms, qui nous intéressent en tant que marqueurs identitaires de sa cinématographie, constituée de films de fiction mais qui demeurent fortement ancrés dans le monde new-yorkais. La traduction de ces emprunts pose la question de leur intégration en français⁹⁰ et, en diachronie, de leurs usages respectifs en langues française et américaine sur les trente années couvertes par le corpus.

Car l'étude de la traduction de l'emprunt lexical, phénomène initialement linguistique, illustre un processus paradoxal : « Even the noblest language (...) will remain ontologically incomplete. On the other hand, no language however primitive will fail to actualize, up to a point, the inner needs of a community » (Steiner, 1998 : 87). La structuration communautaire de la société américaine fait que l'anglais américain, langue du pays des « hyphenated identities⁹¹ », apparaît donc *a priori* comme un corpus lexical potentiellement riche d'emprunts, même si l'usage de ces lexèmes allogènes connaît des motivations plurielles. Selon Chadelat,

ces mots étrangers signalent au moyen de leur étrangeté même leur valeur expressive et, à la différence des néologismes formés régulièrement et intégrés à la langue, ils n'ont pas en effet pour fonction exclusive de combler les lacunes lexicales⁹².

Ces fonctions sont souvent éclairées par l'étymologie des emprunts⁹³. C'est pourquoi cette sous-section débute par un rappel historique, posant le contexte linguistique dans lequel intervient leur usage par Allen et ses traducteurs, analysé dans un second temps.

⁹⁰ Genette (1982 : 85) voit ainsi dans l'emprunt une forme de « citation brute ».

⁹¹ « Hyphenated identities, all (...) underscore the difficulty of ever arriving at a unified monolingual "American" identity », Edwin Gentzler, *Translation and Identity in the Americas*, London, Routledge, 2008, p. 31.

⁹² Jean-Marc Chadelat, « Le vocabulaire militaire français en anglais : étude de la fonction expressive des emprunts français en langue anglaise », *Les cahiers de l'APLIUT*, XXII, 3, octobre 2003, p. 34.

⁹³ Cette dimension, beaucoup plus développée dans cette section, a fait l'objet d'une première approche in Frédérique Brisset, « Pardon my Yiddish... L'étymologie au risque du doublage », *Cahiers du CIRHiLL*, n°34, *Étymologie et traduction*, Paris, L'Harmattan, 2011, p. 195-215.

9.1. Yiddicisms

Jane Campion, présidente du jury de la *Mostra de Venise* en 1997, citée par Kurt Andersen, journaliste au *New Yorker*, lui avait confié à l'époque (Baxter, 1999 : 2) qu'elle appréciait beaucoup *Deconstructing Harry* de Woody Allen, même si, pour le public majoritairement italien, des expressions comme « world-class meshugana cunt » perdaient sûrement quelque chose à la traduction...

Meshugana fait en effet partie du fonds en provenance du yiddish⁹⁴, qui a été particulièrement popularisé aux États-Unis par les media et le monde du spectacle, et en particulier depuis la fin des années 1970. Car la projection aide à pérenniser ce lexique : « [The loanwords] that endure are the ones that are useful, deal with matters of lasting significance, and achieve a high level of exposure » (Gentzler, 2008 : 19). Du fait de la tradition d'immigration fondatrice des États-Unis⁹⁵ et donc de sa langue, il est permis de se demander si cette large diffusion est transférable dans un autre système linguistique.

En effet, comment rendre en VD ces vocables allogènes, cette polyphonie, sur lesquels repose parfois la compréhension d'une intrigue, ou à tout le moins la caractérisation de personnages ou l'humour d'un auteur ? Ils représentent un enjeu important pour le traducteur, car ils portent trace d'une langue vernaculaire⁹⁶ et contribuent de ce fait au maintien de la vraisemblance en VD : « Le vernaculaire (...) correspond à la *visée de concrétude* que l'abstraction détruit » (Oseki-Dépré, 1999 : 41, souligné par l'auteur). Et la « concrétude » est l'un des paramètres déterminants dans le régime mimétique ontologiquement lié au medium filmique. Il est donc nécessaire de s'intéresser à leur doublage, car même s'ils sont minoritaires dans les dialogues d'Allen, ils y remplissent des fonctions non négligeables en termes de caractérisation des personnages, mais aussi d'impact dramatique. Mais avant d'aborder les yiddicisms recensés dans les films du corpus, il est d'abord nécessaire de rappeler quelques données diachroniques relatives à la langue yiddish et de voir en quoi les caractéristiques de son cinéma se prêtent plus spécialement à leur emploi.

⁹⁴ Voir exemple 9, en sous-section 9.1.3.

⁹⁵ « Fruits d'une mondialisation de l'intérieur, les États-Unis conjuguent à l'envi ce paradoxe de l'étranger devenu "native" (...) » (Cizel & Ginfray, 2009 : 9), <http://lisa.revues.org/206> consulté le 17/06/2009.

⁹⁶ Par opposition à la langue véhiculaire, l'idiome vernaculaire est « une forme linguistique acquise prioritairement et utilisée dans la vie quotidienne », Gumperz & Fishman, cités par Christian Baylon, *Sociolinguistique, société, langue et discours*, [1996], Paris, Nathan, 2002, p. 149.

9.1.1. Quelques mots sur le yiddish

Le yiddish est la langue des Juifs ashkénazes, principalement installés à l'origine en Europe Centrale (à la différence des Séfarades que l'on retrouve majoritairement sur le pourtour méditerranéen). Il s'est constitué entre le IX^e et le XII^e siècles et s'il a adapté l'alphabet hébreu pour sa transcription, il se différencie de la langue hébraïque, langue noble, car culturelle.

Le yiddish serait aujourd'hui parlé par environ quatre millions de personnes dans le monde et connaît même un certain regain aux États-Unis, signalé par l'écrivain Cynthia Ozick : « Aux États-Unis, il y a une sorte de renaissance venue de la part d'étudiants qui retournent à la langue de leurs arrière-grands-parents⁹⁷. » Hitchings y voit même la manifestation d'une revendication quasi identitaire : « Whereas Jews long regarded Yiddish as a sort of lower-class jargon, in the last half-century or so many have come to look on it as a vital element of their culture⁹⁸. »

Les premiers contacts significatifs entre yiddish et anglais américain sont recensés à partir des années 1880, suite à l'émigration massive provoquée par les pogroms en Russie et Roumanie. Deux millions et demi de Juifs deviennent ainsi citoyens américains à la fin du XIX^{ème} et au début du XX^{ème} siècles⁹⁹.

Signes tangibles de cette implantation, on recense par exemple plus de six cents périodiques Yiddish publiés depuis 1870 aux États-Unis (Gentzler, 2008 : 23-24), dont cent cinquante sont lancés à New York entre 1885 et 1914 (Hitchings, 2009 : 258). Et le processus historique de construction des États-Unis a ensuite facilité les procédés d'emprunt lexical : « In theory, the ideology of the country aspires to integrate all incoming languages and cultures into one inclusive, united whole » (Gentzler, 2008 : 9). Le *melting-pot*, phénomène sociologique¹⁰⁰, a donc un impact linguistique indéniable, cette hybridité dont Woody Allen est l'un des nombreux représentants.

⁹⁷ Émilie Grangeray, « La musique du yiddish est encore là », *Le Monde*, dossier *Mémoire du Yiddishland*, 1^{er} juin 2007, p. 7.

⁹⁸ Henry Hitchings, *The Secret Life of Words, How English Became English*, [2008], London, John Murray, 2009, p. 258.

⁹⁹ François Chevillet, *Les variétés de l'anglais*, Paris, Nathan, 1991, p. 149.

¹⁰⁰ « Deux Juifs sur dix dans le monde vivent aux États-Unis » (Royot, 2010 : 339).

9.1.1.1. Yiddish et américanimes

Sept pour cent des américanimes seraient constitués d'emprunts à des langues étrangères¹⁰¹ mais parmi ceux-ci, l'apport linguistique yiddish à l'anglais américain et son influence dépassent largement le cercle juif. Car le succès économique et culturel de la communauté a contribué à son intégration. Ouzan (2008 : 161) estime qu'il faut prendre en compte ce statut socio-économique particulier : « En raison de leur réussite, les Juifs ne sont pas considérés comme une "minorité" par les autres groupes ethniques. » Cet argument est complété chez Kaspi (2008 : 231) par une autre constatation : « Ils ont l'avantage de n'être pas "une minorité visible". Ils sont blancs, comme les Italiens ou les Irlandais. Ils peuvent se fondre dans la population. » Ce « presque semblable¹⁰² », selon les termes de Jankélévitch, nous rapproche ainsi de la problématique traductive, en ceci qu'il évoque la question de l'intégration de la « figure de l'Autre » récurrente chez Berman. L'importance de la présence juive à New York même a favorisé l'expansion ultérieure des yiddicimes sur l'ensemble du territoire national. En 1976, Burgess écrivait :

Il n'est pas une ville au monde qui compte autant de Juifs. Ils sont deux millions, ce qui représente le quart de la population du « Grand New York » — c'est-à-dire Manhattan et les quatre autres *boroughs*— et plus du quadruple de celle de la plus grande agglomération d'Israël (...)¹⁰³.

Plus récemment, selon Kaspi (2008 : 64), la proportion avait baissé de moitié sur l'agglomération, ce qui représentait encore un contingent de 1 412 000 personnes en 2002¹⁰⁴ ; mais la tendance démographique s'est inversée depuis lors pour atteindre désormais 1 538 000 habitants, soit 16% de la population new-yorkaise¹⁰⁵. Il n'est donc pas étonnant, au vu de leur densité dans une cité siège de nombreuses entreprises du *show business* et des media, qu'Elaine Gold, à la suite d'Ornstein-Galicia¹⁰⁶, attribue

¹⁰¹ Guy Jean Forgue, *Les mots américains*, [1976], Paris, PUF, col. Que sais-je ?, 1992, p. 46.

¹⁰² « (...) cet autre à peine autre dont l'altérité à l'infini lui échappe, cet insolent semblable-différent qui se permet de ressembler aux "aryens" ! », Vladimir Jankélévitch & Béatrice Berlowitz, *Quelque part dans l'inachevé*, Paris, Flammarion, 1978, p. 138-139.

¹⁰³ Anthony Burgess, *New York*, trad. Maurice Le Nan, Amsterdam, Time-Life, 1976, p. 40.

¹⁰⁴ United Jewish Appeal-Federation of New York, *The Jewish Community Study of New York: 2002*, consulté le 21/02/2011, <http://www.ujafedny.org/jewish-community-study-2002/>

¹⁰⁵ United Jewish Appeal-Federation of New York, *Jewish Community Study of New York 2011 Population Estimates*, consulté le 08/07/2012, <http://www.ujafedny.org/get/196898/>

¹⁰⁶ Jacob L. Ornstein-Galicia, « Affective Borrowing From Yiddish in Colloquial American English. Diachronic and Synchronic Aspects – and Translatability », *Meta*, XXXVII, 3, 1992, p. 452.

explicitement à Woody Allen, parmi d'autres amuseurs publics, une responsabilité dans la propagation de ces emprunts sur le territoire nord-américain : « The use of these words in the press advertising, and entertainment, on television and in the movies, through such comics as Woody Allen and Jerry Seinfeld, have led to their increased popularity¹⁰⁷. » Ceux-ci jouent en quelque sorte le rôle de promoteurs de l'hétérogénéité linguistique américaine, à tel point que Stora-Sandor (1984 : 295) y voit une « "yiddishisation" de l'humour américain », à portée finalement assez subversive, dont les débuts remonteraient aux années 1930. Le mode de diffusion audiovisuel implique ensuite un impact massif en termes de transmission hors du territoire de l'emprunt initial. Lambert et Dalabastita (1996 : 53) soulignent ainsi, pour le doublage, combien « la sélection des voix appelées à interpréter les porte-parole des cultures étrangères a des chances d'avoir des conséquences sur les habitudes linguistiques de la population, surtout dès lors qu'il s'agit d'importer des mots et des constructions venant d'ailleurs ».

Ces facteurs sociologiques se combinent avec un autre vecteur : la vitalité de la production littéraire des auteurs issus de cette communauté ; on peut citer Bernard Malamud, Philip Roth, Grace Paley, Saul Bellow ou Cynthia Ozick. En conséquence, les emprunts au yiddish sont maintenant attestés dans les dictionnaires de langue américaine, voire même dans des dictionnaires anglais, et communément regroupés sous le néologisme *Yinglish*. Cette large diffusion sort ainsi le yiddicisme de son emploi communautaire¹⁰⁸. Jacqueline Cohen, adaptatrice actuelle d'Allen considère d'ailleurs qu'en Amérique, ce sont des mots qui sont entrés dans le vocabulaire¹⁰⁹.

9.1.1.2. Yiddish : l'emprunteur emprunté ?

Il faut noter également, sur le plan linguistique, la filiation germanique commune à l'anglais et au yiddish qui a facilité son intégration lexicale et syntaxique dans la langue américaine. Cette parenté fait qu'il n'est pas toujours facile de distinguer le fonds lexical initial de l'emprunt. Dans certains cas, le yiddish apparaît en effet comme une étape transitoire d'emprunt entre l'allemand et l'anglais américain,

¹⁰⁷ Elaine Gold, « English Shmenglish: Yiddish Borrowings into Canadian English », *Actes de l'Association Canadienne de Linguistique*, Montréal, 2002, p. 118.

¹⁰⁸ « Several hundred Yiddish lexemes and phrases are employed, in varying degrees, by American English speakers. », Jacob L. Ornstein-Galicia, « Linguistic Patterns and Devices in American Jewish Humorous Discourse », *Meta*, XXXIV, 1, 1989, p. 125.

¹⁰⁹ Entretien personnel, 15 février 2011.

processus récursif que Tournier désigne sous la qualification d'« emprunt indirect¹¹⁰ ». Cette influence fait que l'emprunt dépasse d'ailleurs le seul champ lexical, puisque Dillard a pu mettre en avant la spécificité de certaines constructions syntaxiques idiomatiques spécifiques :

[They are] very similar to a Pennsylvania German-English idiomatic pattern. (...) In the long run, these common expressions may reflect the importance of German in the formation of both Yiddish and Pennsylvania German¹¹¹.

L'influence du yiddish sur l'anglais américain ne se cantonne pas en effet au lexique, mais a des conséquences également sur les tournures syntaxiques¹¹² et certains schémas prosodiques¹¹³, fréquents dans *Radio*, par exemple. La structure et le lexique du yiddish reflètent le moyen et ancien allemand de la région de Francfort sur le Main (Ornstein-Galicia, 1992 : 451). Des lexèmes allemands ont donc d'abord été intégrés par le yiddish, avant que celui-ci n'abonde le fonds américain. Mencken recense ainsi, parmi les emprunts au yiddish les plus anciens en américain, des mots tous utilisés par les maîtres d'école allemands de Baltimore, Maryland, dans les années 1880, tels que *kosher*, *mazuma* (*cash*) ou *schekels* (*money*)¹¹⁴. Chevillet (1991 : 172) a synthétisé ces deux apports dans la formule suivante : « Le judéo-allemand ou yiddish contribue en permanence à l'enrichissement lexical de l'anglais d'Amérique », complétant par la même occasion l'encyclopédie, au sens où la postule Eco, des locuteurs américains.

Cette permanence, Woody Allen l'illustre depuis plus de quarante ans. Il survient à une époque-charnière dans le milieu cinématographique aux États-Unis. Car celle-ci voit l'émergence d'un phénomène nouveau :

(...) le cinéma américain présente des tonalités juives qui ne peuvent passer inaperçues. Ces échos d'une culture et d'une tradition différentes sont d'abord véhiculés par le langage. (...) Les producteurs, scénaristes, metteurs en scène ou acteurs juifs font usage d'expressions yiddish (Ouzan, 2008 : 109-110).

¹¹⁰ « Emprunt indirect : on emprunte un mot à une langue qui l'a emprunté d'abord à une troisième » (Tournier, 2004 : 181).

¹¹¹ Joey Lee Dillard, *All-American English*, New York, Vintage Books, 1976, p. 85.

¹¹² Cf. Ornstein-Galicia (1992 : 458), sur l'antéposition du complément d'objet, les cas de déplacement d'adverbes et l'emploi aléatoire de *so*.

¹¹³ Fabrice Antoine décrit un de ces emprunts prosodiques, « un procédé rhétorique typique du yiddish : affirmative avec intonation interrogative à valeur sarcastique », « Aux prises avec... quelques accents différents », *Argots, langue familière et accents en traduction*, (Fabrice Antoine éd.), Cahiers de la Maison de la recherche, n°31, Lille, Univ. Charles de Gaulle, décembre 2004, p. 133.

¹¹⁴ Henry Louis Mencken, *The American Language*, [1919], New York, Alfred Knoff, 1977, p. 260.

Cette tendance correspond à une évolution plus générale, « le regain de l'ethnicité », selon Bourget (*in* Royot, 2010 : 147) qui en situe les prémices dans les années 1970, décennie qui marque justement l'émergence d'Allen en tant que réalisateur.

9.1.1.3. Motivation et genre filmique

Parmi les professionnels des media, Woody Allen est reconnu comme l'héritier des grands burlesques américains, dont les Marx Brothers auxquels il se réfère explicitement dès le début de *Annie* et à la fin de *Hannah*, – où la vision de leur film *Duck Soup* lui redonne le goût de vivre –, car il incarne comme eux une tradition : celle de l'humour juif, on l'a vu au chapitre 7. De son vrai nom Allan Stewart Konigsberg, Allen, né dans le Bronx, a grandi à Brooklyn, mais met en scène une judéité plus culturelle¹¹⁵ que religieuse qui transparaît à la fois dans un humour typique et dans l'utilisation de matériau autobiographique dans ses scripts ; elle implique ainsi des emprunts au yiddish dans le fonds lexical auquel il recourt dans ses dialogues :

Il ose présenter dans *Annie Hall* la quintessence de la tonalité juive. [...] Les allusions au judaïsme et à ses stéréotypes fusent presque à chaque scène, au point qu'il est difficile de tout « capter ». Or, le public américain y adhère (Ouzan, 2008 : 111).

Mais cette adhésion est-elle comparable chez son public français ? Deux types de motivation justifient l'utilisation par Allen des emprunts au yiddish : la motivation technique apparaît en général dans les scènes de *flash-back* qui plongent le spectateur dans l'enfance de son personnage de prédilection, mais une autre motivation, perlocutoire, s'affirme aussi. Sa judéité est assumée et même revendiquée à l'écran ; il en fait un ressort comique, notamment par l'autodérision qu'il applique à ses *alter ego*. De même, la famille juive mise en scène dans *Radio* forme une communauté attachante mais comique de par l'outrance caricaturale des traits de caractère qu'elle présente.

Ce paramètre nous renvoie à la motivation sociolinguistique des emprunts dans leur ensemble, telle que soulignée par Chuquet & Paillard (1989 : 222). Dans le cas du yiddish, les auteurs consultés soulignent tous l'implantation urbaine, principalement new-yorkaise, des immigrants juifs et donc des emprunts au yiddish : « The influence of Yiddish upon American has been felt, at least in the past, mainly in the urban areas »

¹¹⁵ « J'ai été élevé dans une famille juive, mais je ne suis pas croyant. Je n'ai pas beaucoup d'intérêt pour les questions religieuses, ni pour cet aspect du judaïsme » (Björkman, 2002 : 320).

(Mencken, 1977 : 260). « Hebrew and Yiddish were very strong in New York City and other urban areas » (Gentzler, 2008 : 24). Et Marckwardt (1969 : 56) attribue à une majorité d'habitants des grandes métropoles des États-Unis une compétence de reconnaissance de ce lexique spécifique¹¹⁶.

L'environnement urbain serait également plus propice à la création et la propagation argotiques, qui relèvent d'un véritable sociolecte. Comme les personnages des films de Woody Allen évoluent majoritairement en milieu citadin, le plus souvent circonscrit à New York, voire même Manhattan, et, dans les scènes rétrospectives, Brooklyn, il n'est pas étonnant qu'ils soient également de fréquents locuteurs d'argot emprunté au yiddish¹¹⁷, sans toujours en percevoir l'origine d'ailleurs. Ce brouillage des genres pose problème en traduction audiovisuelle : « Les notions de registre ou de niveau se révèlent insuffisantes pour l'opération de traduction filmique, car elles proposent en français un système de classement confus¹¹⁸. »

En effet, les lexiques argotiques ont souvent vocation à intégrer la langue familière, c'est pourquoi il peut s'avérer difficile de les distinguer, puisque ce registre particulier n'assure plus alors sa fonction cryptique initiale¹¹⁹.

9.1.1.4. Yiddish et argot

Szabo constate que « le tzigane et le yiddish, langues très peu connues en dehors des communautés concernées, ont été volontiers mis à contribution par les argotiers de divers pays¹²⁰ ». Deux raisons peuvent justifier cette spécialisation ; elle est d'abord le résultat des modalités d'intégration du yiddish en anglais américain, soulignées par Forgue (1992 : 54) : « Curieusement, les yiddicisms ont été propagés autant par les humoristes que par les immigrants, et on ne s'étonnera pas de noter que beaucoup de ces termes sont argotiques ou burlesques ». Il y a ensuite une autre justification diachronique, donnée par David Gold :

¹¹⁶ Albert H. Marckwardt, *American English*, [1958], New York, Oxford University Press, 1969, p. 56.

¹¹⁷ Nous soucrivons à la définition de Forgue (1992 : 93) : « Les limites étant vagues, on peut admettre que l'argot (SLANG) est la fraction des argots spécialisés qui est passée dans le domaine public sans pour autant y gagner en respectabilité. (...) Cette langue parallèle est plus ou moins connue de chacun, et ce qui la distingue, ce sont les situations dans lesquelles elle s'emploie. »

¹¹⁸ Chiara Elefante, « *Arg.* et *pop.*, ces abréviations qui donnent les jetons aux traducteurs-dialoguistes », *Meta*, XLIX, 1, 2004, p. 193.

¹¹⁹ Jean Tournier (2004 : 208) explique ainsi : « On entend par "slang" le "substandard English", qui inclut aussi les niveaux de langue "familier" et "populaire". »

¹²⁰ Dávid Szabo, « La place de l'emprunt dans l'argot de Budapest », *La linguistique*, vol. 38, n°1, p. 117.

[About the] considerable number of vulgarisms and jocularisms of Yiddish origin in American Jewish English. [...] All Jewish languages (except Hebrew) have traditionally been stigmatized in the United States by most of their speakers' descendants¹²¹.

Par suite, leur valeur expressive tient souvent à la connotation comique de nombreux lexèmes intégrés dans le vocabulaire américain courant au fil des générations¹²². Le rôle joué par les humoristes juifs américains dans la diffusion de ces emprunts, ainsi que la volonté des descendants d'immigrants de s'affranchir de leurs origines ont donc fortement influé sur cette catégorisation du lexique et facilité sa propagation. La motivation sociolinguistique et la fonction expressive se rejoignent donc, comme l'a démontré Bourdieu (1982 : 49) dans son analyse des usages de la langue comme « fonction sociale de distinction dans les rapports entre les classes ».

Les potentialités comiques du yiddish tiennent aussi à une certaine plasticité linguistique relevée par Novak & Waldoks : « Yiddish has frequently been celebrated for being so rich in comic possibilities that even those who don't understand it are apt to chuckle at many of its terms¹²³. » Dans le système narratif de la filmographie d'Allen, la prépondérance des comédies, dont les films burlesques en début de carrière, influe donc également sur l'emploi de ce lexique.

Wentworth & Flexner insistent ainsi sur le niveau de langue spécifique de nombreux mots yiddish ou à sonorité yiddish, souvent utilisés pour un effet humoristique¹²⁴. Ornstein-Galicia (1992 : 451) a d'ailleurs regroupé ce type d'emplois sous la rubrique *affective borrowing*¹²⁵. Toutes les conditions sont donc réunies pour retrouver des occurrences de ces emprunts dans les dialogues de Woody Allen, dont « le naturel et la vérité » sont reconnus comme « un trait distinctif » par les critiques (Gillain, 2005 : 95), mais aussi par le public, marque stylistique rappelée aux chapitres 5 et 7 où l'on souligne la prédominance de l'oralité dans son système dialogique.

¹²¹ David L. Gold, « The Speech and Writing of Jews », *Language in the USA*, [1981], Charles Ferguson & Shirley Heath (éds.), Cambridge, Cambridge University Press, 1982, p. 284.

¹²² « As Yiddish has declined, it has generally become a ludic language, i.e. one used for language play, for many of its speakers' children and grandchildren », *ibid.*

¹²³ William Novak & Moshe Waldoks, « Jewish Humor in America », *The Big Book of Jewish Humor*, New York, Harper Collins, 1981, p. xvii.

¹²⁴ Harold Wentworth & Stuart Berg Flexner, *The Pocket Dictionary of American Slang, (PDAS)*, [1960], New York, Pocket Books, Simon and Schuster, 1968, p. 284.

¹²⁵ « The process aims at "affect" rather than the filling of gaps in terminology for cultural innovations. »

9.1.2. Emprunts à motivation technique

La première catégorie repérée chez lui est celle des emprunts à motivation technique. Bien qu'il ait évolué au-delà de sa communauté originelle d'immigrants juifs, l'emprunt au yiddish par le lexique américain procède en effet au départ d'une motivation sociolinguistique¹²⁶. Cette motivation pratique est liée à la diffusion de technoclectes dans les activités pratiquées majoritairement par la communauté juive¹²⁷. Dans le cas du yiddish, Roebach soulignait en effet la constitution de plusieurs technoclectes dès 1938 : « Numerous expressions derived from the Yiddish constitute the backbone of commercial lingo. There is an auction jewelry jargon as well as a furniture jargon and a shoe business cant¹²⁸. »

Ornstein-Galicia (1992 : 452) y ajoute l'industrie de la confection textile. Et Forgue (1992 : 55) répertorie les yiddicisms intégrés au lexique de l'alimentation ou de la vie religieuse, ceux pour lesquels la motivation de l'emprunt est « au départ, technique : on importe le terme en même temps que l'objet ou la technique ou la pratique sociale » (Chuquet & Paillard, 1989 : 222). Ces emprunts, dans les dialogues filmiques, sont donc liés principalement à la fonction mimétique du cinéma.

9.1.2.1. Technoclecte religieux

Les exemples d'emprunt techniques chez Allen intègrent principalement le lexique relatif au culte juïaïque. Cet usage apparaît d'ailleurs de plus en plus souvent dans la production cinématographique américaine en général¹²⁹ :

Les allusions aux fêtes juives se multiplient dans les longs métrages comme dans les séries télévisées [...]. Les jalons de la vie spirituelle du Juif américain y sont évoqués avec plus ou moins de bonheur, depuis la *Bar mitsvah* [...] jusqu'à la *Houpah*¹³⁰, en passant par les *mitsvot*¹³¹ et ce qui est *casher* ou non (Ouzan, 2008 : 110).

¹²⁶ « La volonté de marquer son appartenance à un groupe social, techniquement ou culturellement initié » (Paillard, 2000 : 112).

¹²⁷ « Leur influence culturelle, depuis l'anglais de la conversation jusqu'à la musique et la littérature, en passant par la cuisine, imprègne aujourd'hui totalement une cité [New York] qui les traita jadis en parias » (Burgess, 1976 : 40).

¹²⁸ In Mencken (1977 : 260).

¹²⁹ Kaspi (2008 : 291) fait remonter la tendance aux années 1960, période favorable selon lui à « l'ethnicité » de la société américaine.

¹³⁰ Dais sous lequel sont célébrés les mariages.

¹³¹ Commandements divins.

Certains de ces emprunts sont pourtant directement issus de l'hébreu, sans avoir transité par le yiddish pour intégrer la langue américaine.

Exemple 1 Rabbi

Parmi les titres empruntés à l'hébreu, la figure tutélaire du rabbin est ainsi convoquée dans de nombreux films alléniens, et on la retrouve citée ou mise en scène dans tous les films du corpus, soit en tant que référence spirituelle dans *Crimes*, *Hannah*, *Husbands* et *Harry* ou tout au contraire avec une visée satirique¹³² comme dans *Sex*, *Annie*, *Manhattan*, *Radio*, ou *Hollywood*.

Le nom *rabbi*, issu de l'hébreu, est défini comme « a religious leader and teacher in the Jewish religion » (*CALD*, 2008 : 1168). Il peut également être utilisé en formule de salutation et a donné la forme adjectivale dérivée *rabbinical*, processus qui témoigne de son intégration sémantique en anglais. Il est usité par exemple dans *Husbands* par Jack, à qui Gabe reproche d'avoir quitté sa femme pour sa jeune maîtresse :

VO, 28'45, Jack: Oh please, please! What are you doing, talking me into some moralizing discourse? You're not my **rabbi**. Quit!

Le *rabbin* représente ici un symbole de morale et de vie stricte, et il est la seule instance que Jack autorise à juger de son mode d'existence. Lebrun le traduit littéralement, car en français l'emprunt *rabbi* n'est usité que dans la forme d'adresse.

ML, 49, Jack: S'il te plaît ! Épargne-moi ton discours de père-la-morale ! Tu n'es pas mon **rabbin**, alors, laisse tomber.

La VD suit assez logiquement la même stratégie, dans cette scène qui ne comporte aucune contrainte de synchronisme labial¹³³ :

VD, Jack : Oh pas ça, pas ça ! Ne discute pas, ne m'fais pas un discours moralisateur ! Tu n'es pas mon **rabbin**, alors, arrête.

Mais le terme apparaît aussi chez Allen dans des emplois ironiques : on relève cet exemple issu du film *Manhattan*, lorsque Ike s'essaie à défendre son ami Yale devant la maîtresse de celui-ci, Mary :

¹³² Stora-Sandor (1984 : 279) note d'ailleurs une bi-polarité respect/irrespect récurrente chez les auteurs humoristiques juifs.

¹³³ La séquence est filmée en un plan d'ensemble, dans lequel les deux personnages se déplacent derrière des rangées de boîtes de conserve et de paquets de biscuits dans une épicerie,

VO, 116, 50'40, Ike: (...) Yale has his problems as we all do, you know... I-I'm starting to sound like **Rabbi Blitzstein** here.

La VF traduit la seconde phrase par :

GD, 117, Ike : (...) Je commence à débiter **des platitudes**.

Et en VD, le public entend :

VD, Ike : C'que j'peux dire **comme platitudes** moi, c'est pas vrai !

Le rabbin est ici réduit à un archétype risible, mais il n'y a pas d'extension sémantique, puisque le lexème garde son sens premier. Cependant, c'est la portée connotative qui est « traduite » au doublage : la dialectique du rabbin, archétype de l'exégète qui examine et retourne les arguments en tous sens jusqu'à épuisement de leur sens, est ici parodiée par Ike, qui veut soutenir à tout prix son ami. Le peu de familiarité du public français avec la religion juive à l'époque de la sortie du film a donc conduit le traducteur à occulter la dimension sarcastique du dialogue, où un membre de la communauté se moque lui-même de l'un de ses représentants emblématiques. Ce processus comique basé sur l'autodérision est pourtant caractéristique de l'auteur Allen.

Exemple 2 Seder

De même certaines cérémonies dont le nom a été directement emprunté à l'hébreu sont-elles représentées : dans *Hollywood*, le personnage d'Allen, devenu momentanément aveugle téléphone à son agent, qui se trouve en train de fêter *Seder* chez sa sœur lorsqu'il reçoit l'appel :

VO, 38'50, 106, Al: (*into telephone*) Why? What's wrong? I'm at my sister's for a **Seder**.

JC, 107, VD, Al : Quoi ? Qu'est-ce qui se passe ? Je suis chez ma sœur pour le **Seder**.

Le terme *Seder* est ainsi défini : « ritual for the first or first two nights of the Passover » (*COD*, 1977 : 1027). Cette célébration rituelle implique un repas pascal familial traditionnel¹³⁴. Le terme est également recensé chez Webster, mais relève plus

¹³⁴ « Les deux premiers soirs, le *seder* réunit toute la famille : il se compose, dans un ordre précis, de récitations, de bénédictions, et de dégustations de mets rituels (coupes de vin, galettes de pain azyme, herbes amères, etc.). Chacun d'eux fait référence à un épisode de la sortie d'Égypte, en particulier l'agneau rôti qui dut être mangé à la hâte la nuit même du départ, accompagné de pain sans levain (*matsah*) et d'herbes amères (*maror*). La *Haggadah*, récit pédagogique de l'expérience pascale, est lue pendant le repas sous forme de dialogue entre un enfant et son père. », Anne-Bénédicte Hoffner, « Cette année, les fêtes pascales juives et chrétiennes coïncident », *La Croix*, 8 avril 2009, p. 19.

en américain d'un lexique de reconnaissance que d'un emploi assimilé au-delà de la communauté juive, et ce pour une raison dogmatique : « de nombreux Juifs considèrent qu'il est impossible d'inviter un non-juif au *seder* en raison de l'interdit biblique de consommer l'agneau pascal » (Hoffner, 2009 : 19). En France, en conséquence, le nom n'a pas été intégré dans le vocabulaire ; la traductrice a donc pris soin de « prévenir » le spectateur. Dans la séquence qui précède la réplique ci-dessus, le scénario américain indique ainsi :

VO, 38'40, 104, Seder guests: (*indistinct, overlapping comments of disapproval – continues under following dialogue*)

Cette séquence de commentaires indistincts est adaptée de façon tout à fait explicite au contraire dans les versions françaises :

JC, 105, Voix : Oh non, pas ce soir ! Qui est-ce ? (...)

Voix 2 : Oh ! Ah, qui peut t'appeler un jour de **Seder** ?

VD, Voix 2 : Oh ! Oh, qui peut t'appeler un soir de **Seder** ?

Ainsi le public apprend-il qu'il s'agit d'un soir spécifique, le contexte visuel (réunion de famille et hommes coiffés d'une *kippah*) permettant d'en inférer le caractère religieux. Et l'étrangeté du lexème est préservée en VD. Cette étrangeté vient rappeler aux spectateurs la place importante occupée par la communauté juive dans l'industrie cinématographique américaine. Elle est en même temps un clin d'œil autobiographique d'Allen au spectateur¹³⁵. Trois autres exemples d'usage du terme *Seder* interviennent dans un autre film, *Crimes*, dont le protagoniste principal, Judah, a une vision rétrospective d'une réunion de famille dans la maison de son enfance, où frère et sœur se disputent pendant un repas rituel :

VO, 67'30, Sol: May, we're having **Seder**!

La traduction par Lebrun aboutit à cette réplique :

ML, 109, Sol: May, nous sommes en plein **Service de Pâque**.

Il y a donc naturalisation ethnocentrique de la fête juive avec la traduction de *Seder* par *Pâque*, même si la mise au singulier de *Pâque* atténue le processus en la différenciant de la fête chrétienne. La scène s'ouvre d'ailleurs par des incantations

¹³⁵ Selon son biographe : « At home, every Jewish holiday was observed, every Seder was made » (Lax , 1992 : 12).

récitées par Sol en hébreu, qui font l'objet d'une note du traducteur : « * Bénédiction du repas, pour la *Pâque juive* » (108). La même traduction est retenue pour le chapitrage sur la jaquette intérieure du DVD français : « 11. Crime et *pâque juive*¹³⁶ », sans majuscule cette fois. Pourtant, en VD, le doubleur, qui ne peut jouer sur la graphie, a choisi une autre stratégie, celle de l'emprunt :

VD, Sol : May, ce soir, c'est le **Seder** !

Comme dans la séquence de *Hollywood*, le contexte visuel à l'écran facilite la compréhension du spectateur, ce que n'offre pas la traduction éditée. Cependant, une seconde occurrence du terme survient quelques secondes plus tard :

VO, 67'40, Sol : I don't like this talk in *my Seder*!

Lebrun choisit cette fois le report, remettant en cause son premier choix et la cohérence de la traduction :

ML, 109, Sol : Je n'aime pas ce genre de propos pendant mon **Seder** !

Bien sûr, il est possible qu'il ait estimé que cette seconde occurrence était en quelque sorte explicitée par la première, le lecteur étant alors considéré comme informé suite à la traduction de la première mention. Mais la gradation opérée par le passage du nom *Seder* sans déterminant à *my Seder*, qui marque par l'adjectif possessif *my* le rapport affectif entretenu par le locuteur avec ce rite, est dès lors occultée. La VD est toutefois plus cohérente avec ce réseau idiosyncratique, puisqu'elle gère les deux répliques selon la même stratégie :

VD, Sol : Je crois qu'on ne parle pas comme ça à *mon Seder* !

Le réseau lexical est maintenu en VD pour une troisième occurrence :

VD, 70'50, Sol : Comment tu peux dire ça ? Toi qui ne manques jamais un **Seder**, toi qui dis les prières en hébreu.

Au contraire, Lebrun choisit ici une troisième stratégie, l'hyponymisation :

ML, 110, Sol : Comment oses-tu dire ça ? Tu viens à **toutes les cérémonies**. Tu fais tes prières en hébreu.

¹³⁶ *Crimes et délits*, DVD, 2001, MGM Home Entertainment, 1h 40, cf. bibliographie.

Le traducteur use donc de toutes les ressources à sa disposition avec ces trois options divergentes. Les cas d'emprunt direct à l'hébreu restent cependant relativement isolés chez Allen : lorsque le religieux est intégré à la vie courante, les emprunts apparaissent en effet plus fréquemment comme issus du répertoire yiddish, tels les exemples qui suivent.

Exemple 3 Bar Mitzvah

Chez Allen, les fêtes religieuses juives sont évoquées dans ses films « d'époque » situés dans les années trente et quarante ou dans les souvenirs d'enfance et les réunions de famille, et sont souvent commentées en voix *off*. Ainsi dans *Harry* une cérémonie de *Bar Mitzvah* est relatée en *flash-back* par Harry, joué par le cinéaste. Les invités s'y congratulent à grand renfort de « Mazel Tov », terme de félicitations usité au cours des cérémonies ou des réunions formelles.

VO, 54', 122, Harry: (*voice over*) Max and Dolly Pincus were married for thirty years. They raised two children and there was never a family wedding or **Bar Mitzvah** where they were not... generous participants.

Le nom *bar mitzvah* est défini par Mencken (1977 : 262) comme : « the Jewish confirmation ceremony for boys ». Son intégration en américain est telle qu'il a donné le dérivé verbal « to be bar mitzvahed ». Mais en dehors des États-Unis, il est classé par Chiaro à la rubrique « holidays and festivities » dans les références culturelles spécifiques (CSR) qui posent problème en traduction audiovisuelle¹³⁷. Elle cite Katan qui recense différentes stratégies pour leur traitement :

In order to handle such references, as in written translations, translators opt for either:

- a) 'chunking up' and making CSR in the target language more general than those in the source language through the adoption of hyperonymy;
- b) 'chunking down' by replacing them with more specific references in the target language; or
- c) 'chunking sideways' and replacing CSR with same level equivalents (Katan, 2004 : 147).

Alors que la VOST de *Harry* adopte la première stratégie avec l'équivalent *fête de famille* pour tout le segment *family wedding or Bar Mitzvah*, dans les VF et VD, c'est une quatrième option qui est retenue : *Bar Mitzvah* est reporté tel quel.

¹³⁷ Delia Chiaro, « Issues in Audiovisual Translation », *The Routledge Companion to Translation Studies*, Jeremy Munday (ed.), Abingdon, Routledge, 2009, p. 157.

JC, 123, Harry (*voix off, récit*) : Max et Dolly Pincus sont mariés depuis trente ans. Ils ont élevé deux enfants et il n'y a jamais eu un mariage ou une **Bar Mitzvah** dans la famille auxquels ils n'aient pas généreusement participé.

VD, Harry (*off*) : Max et Dolly Pincus étaient mariés depuis trente ans. Ils ont élevé deux enfants et il n'y avait jamais eu un mariage dans la famille ou une **Bar Mitzvah** auxquels ils n'aient pas généreusement participé.

La traduction est guidée par deux niveaux d'analyse : tout d'abord, sur le plan de la langue, le doubleur a visiblement estimé qu'il s'agissait une référence culturelle désormais reconnue par les locuteurs français. Mais au-delà de ces contraintes linguistiques, sur le plan du texte, contexte visuel et co-texte privilégient la couleur locale : la scène se déroule dans une synagogue, les hommes portent la *kippah* et les occurrences de « Mazel Tov » ont également été reportées en version doublée. Cette option fait partie de celles proposées par Berman, dans « le domaine lexical pour l'emprunt et la néologie », parmi les recours aux « types d'échanges interlangues », à « moduler selon les exigences de la traduction d'un texte » :

Face à une multiplicité de termes sans correspondance dans sa propre langue, le traducteur sera confronté à plusieurs choix : la francisation (...), l'emprunt (...) ou la semi-francisation (...). C'est la structure même du texte comme texte qui dictera ici ce qu'il faut « traduire » ou « ne pas traduire » (au sens courant), *la non-traduction d'un terme valant comme un mode éminent de traduction* (Berman, 1984 : 302, souligné par l'auteur).

Loin de représenter une solution de facilité pour le traducteur, l'emprunt résulte donc d'un choix délibéré, motivé par l'environnement textuel et contextuel. C'est donc cette dernière stratégie qui est retenue pour *Bar Mitzvah* dans l'exemple présenté ici, car le texte y est éclairé par le champ visuel, ce qui facilite le travail de spectature ; mais ce n'est pas toujours le cas, il n'est qu'à examiner les deux exemples suivants.

Exemple 4 Yarmulke

Dans le champ lexical religieux utilisé par Allen se trouve aussi le nom yiddish *yarmulke*, synonyme de l'hébreu *kippah*¹³⁸. Dans *Harry*, lorsque la sœur de Harry s'avère exaspérée par son cynisme quant à la religion juive, elle lance :

¹³⁸ « A small, circular cover for the head worn by Jewish men, especially at religious ceremonies », *Cambridge Advanced Learner's Dictionary (CALD)*, [1995], 2008, p. 1692.

VO, 59'45, 132, Doris: Yeah, wait'll he gets cancer. He'll be the first one in the synagogue sitting in the front row in a **yarmulke**.

Indépendamment de sa signification vestimentaire, *yarmulke* est porteur de connotations religieuses fortes, soulignées par Ouzan (2008 : 252) dans son glossaire, à l'entrée *Kippah* : « calot appelé *Yarmulke* en yiddish. Se couvrir la tête est considéré par la tradition juive comme un signe d'humilité devant Dieu et comme un marqueur du judaïsme ». Le *Webster's* (1966 : 2647) précise d'ailleurs dans sa définition : « worn esp. by Orthodox and Conservative Jewish males in the synagogue, the house and study halls ». Cohen traduit ainsi la répartie :

JC, 133, Doris : Attends qu'il ait un cancer ! Il sera le premier à la synagogue à faire ses prières, au premier rang, avec son **yarmulke**.

Mais le doublage supprime l'emprunt *yarmulke*.

VD, Doris : Mais quand il aura un cancer, on va l'voir courir à la synagogue **pour faire ses prières**, au premier rang.

La prière devient alors l'équivalent du port de la *yarmulke*. Ce n'est donc plus le sémantisme du lexème qui est traduit, mais sa valeur symbolique, en tant que signe religieux ostentatoire. Alors qu'il a intégré le nom hébreu *kippah*, le français n'a pas emprunté *yarmulke* au yiddish et le doubleur ne peut s'appuyer sur une stratégie de report. Il préfère donc l'équivalence à l'allusion, d'autant qu'il s'agit d'une référence extra-diégétique qui ne peut être explicitée par l'image. Au contraire, quand le terme renvoie à une occurrence visualisable à l'écran, plus tard dans l'édition bilingue de *Hollywood*, les didascalies utilisent le nom hébreu :

VO, 106 : *Al enters, still wearing his yarmulke, walks into the living room. (...)*

JC, 107 : *Al entre dans le salon. Il porte encore sa Kippa. (...)*

Exemple 5 Tallis

Le lexique relatif aux rituels du judaïsme est problématique en TAV, si l'on en croit cet autre exemple, tiré de *Annie* : dans une scène de *flash-back* dans l'école d'Alvy, celui-ci, adulte, retrouve ses anciens camarades de classe toujours enfants, et les interroge sur ce qu'ils sont devenus, dans un raccourci temporel créant un décalage de points de vue comique. L'un des élèves, filmé en plan moyen, lui répond :

VO, 5'10, 14, 2nd Boy: I sell **tallis**es.

Le nom yiddish *tallith* résulte d'un emprunt à l'hébreu et désigne le châle de prière juif orné de 613 franges, en référence au nombre des commandements. Ici aussi, comme dans l'exemple précédent, la référence est extradiégétique.

DV, 9, Deuxième élève : Je vends des **calottes**.

GD, 15, VD, 2^e garçon : Moi, je vends des **calottes**.

En traduisant par *calotte*, hyperonyme français de *kippah*, cet autre marqueur vestimentaire du culte juदाïque, la traductrice, puis l'adaptateur et le doubleur choisissent un terme sans aucune connotation yiddish et trop polysémique. En conséquence il devient quasiment incompréhensible pour le spectateur francophone. L'emprunt du terme original¹³⁹ ou l'usage d'un autre emprunt tel que *kippah* n'aurait sans doute pas perturbé davantage le public francophone que cette équivalence surprenante.

9.1.2.1.1. *Rituels et connotations*

On constate que le technolecte religieux pose des problèmes particuliers de traduction en français, et ce pour plusieurs raisons. Tout d'abord, la France est un pays de langue latine, sans parenté directe avec les origines germaniques du yiddish. Ensuite elle recense, selon les sources, entre 0,6%¹⁴⁰ et 1%¹⁴¹ de citoyens de confession juive, soit un effectif dix fois moindre qu'aux États-Unis¹⁴². Même à Paris, qui concentre 56% de la communauté, ils ne représentent que 3,7% de la population (Le Bars, 2008 : 19). Dès lors, pour la majorité des francophones, les allusions et le lexique historiques, culturels et parfois liturgiques relatifs aux fêtes, rituels, sacrements ou titres risquent de ne pas être appréhendés au-delà du folklore burlesque.

Le doubleur peut alors décider de décoder certains rituels ou habitudes communautaires, même s'ils ne sont pas désignés par des yiddicisms *stricto sensu*. *Annie*, par exemple, s'ouvre sur un plan rapproché d'Alvy face caméra :

¹³⁹ C'est d'ailleurs l'option retenue par le sous-titre : « Je vends des *talleths* ». Le français admet les graphies *talesh*, *taled*, *talleth* et *tallit*, Jean-Yves Dournon, *Le dictionnaire des difficultés du français*, Paris, Hachette, 1996, p. 582.

¹⁴⁰ Sondage *IFOP-La Vie*, cité par Stéphanie Le Bars, « Si le catholicisme reste la religion la mieux établie dans l'Hexagone, 27,6% des Français se déclarent athées », *Le Monde*, 3 mars 2007, p. 13.

¹⁴¹ Sondage *CSA* sur 2 012 personnes, cité par Henri Tincq, « Les Français sont de moins en moins catholiques », *Le Monde*, 10 janvier 2007, p. 9.

¹⁴² De plus, parmi ce faible effectif, seuls 30% sont d'origine ashkénaze, selon Stéphanie Le Bars, « Institutions juives, cimenter une communauté dispersée », *Le Monde*, 22-23 juin 2008, p. 19.

VO, 0'50, 4, Alvy: There's an old joke. Uh, two **elderly women** are at a **Catskills** mountain resort, and one of them says (...)

Les *Catskills*, au nord de New York, étaient réputés dans les années 50-60 pour leurs hôtels et centres de vacances juifs (Allen y a d'ailleurs débuté sa carrière de *stand-up comedian*), au point d'être surnommés la *Borscht Belt*. L'association entre le toponyme et la communauté juive est donc immédiate pour un spectateur américain. Il y a peu de chance qu'un spectateur français puisse inférer de ce toponyme que la plaisanterie qui suit est une blague juive. Valion et Dutter en font l'économie :

DV, 7, Alvy: Il s'agit d'une vieille blague. Heu... Deux **femmes d'un certain âge** sont à la montagne dans les **Catskills**, et l'une d'elles dit : (...)

GD, 5, Alvy: C'est une vieille blague. Deux **dames du troisième âge** sont dans les monts **Catskill** (*sic*), au vert. La première dit : (...)

La VD au contraire recontextualise l'anecdote :

VD, Alvy: C'est une vieille histoire. Deux **mamas juives du troisième âge** prennent le vert dans les **Catskills**. La première dit : (...)

Le transfert de la judéité sur la traduction de *women* permet au doubleur d'explicitier les connotations portées par le toponyme initial et de compenser le déficit de l'encyclopédie personnelle du spectateur français quant aux traditions de la communauté judéo-américaine. Plus tard dans la filmographie, cette stratégie de compensation sera même complètement abandonnée, comme dans *Radio*.

VO, 13'40, Tess: Where did you meet him?

Bea: In the **Catskills**.

Pour un spectateur américain, la référence est claire, d'autant que dès le début du film, les images, commentées en voix *off* par Joe, ont présenté l'environnement de la famille dans son quartier juif (par ailleurs, la scène est précédée par un échange entre Bea et ses belle-sœurs où elle s'interroge sur la destination à retenir pour ses vacances : croisière ou montagne). Pour le public francophone, le doubleur renonce au toponyme :

VD, Bea: Dans une **pension de famille**.

La locution *pension de famille* n'est pas très explicite car elle ne fait pas référence à un lieu associé aux vacances en France. La connotation ethnique n'a pas été jugée prioritaire dans cette traduction¹⁴³, mais le dénoté reste ambigu.

Autre exemple dans *Sex*, qui sort en 1972 dans une France où les religions minoritaires sont encore plus méconnues que de nos jours ; le cinquième sketch, « What are Sex Perverts? » parodie un jeu télévisé où un panel d'experts doit deviner la perversion d'un invité à l'aide de questions fermées. L'émission se termine en apothéose avec un rabbin qui adore se faire fouetter. La démonstration intervient sur le plateau avec un point d'orgue inattendu, annoncé par l'animateur :

VO, 56'15, Jack: While at the same time, Mrs Baumel, the rabbi's wife, whom we've flown in from Indiana... will sit at the rabbi's feet... and **eat pork!**

Cette performance représente ainsi le summum de la transgression religieuse, en s'ajoutant à l'interdit sexuel bravé par un ministre de la religion ; la séquence permet à Allen de tourner en dérision, par le biais de l'absurde, sa propre confession et les productions télévisées exhibitionnistes les plus ridicules. Lebrun propose la traduction suivante, dans laquelle *eat pork* est traduit littéralement :

ML, 89, Jack : Et maintenant, en apothéose, madame Baumel, la propre épouse du rabbin, que nous avons fait venir par avion de l'Indiana... va prendre place aux pieds de Rabbi Baumel et **manger du porc !**

Mais la VD propose au spectateur une réplique fort différente :

VD, Jack : Et pendant ce temps-là, madame Baumel, la femme du rabbin, va s'agenouiller aux pieds de son mari pour **manger des côtelettes de porc, ce qui, vous le savez, est strictement interdit dans la religion israélite !**

On explicite ici l'interdit par une longue proposition. L'absurde qui provoque l'effet comique n'est en effet compréhensible que si l'auditeur connaît les règles transgressées. Dans ce passage, Jack est entendu en voix *off*, il n'y a donc pas de problème de synchronisation labiale, et le doubleur résout la question du synchronisme temporel en supprimant toute traduction pour la relative « *whom we've flown in from Indiana* ». Il y a une certaine ironie dramatique dans cette option, le doubleur ayant pris soin d'ajouter la mention « comme vous le savez » à l'adresse du public de l'émission

¹⁴³ Pas plus qu'en VOST d'ailleurs, avec le sous-titre, plus précis cependant : « À la montagne ».

télévisée visible à l'écran, alors que sa propre stratégie est induite par un présupposé d'ignorance de la tradition juive par le public hétérodiégétique francophone.

Plus tard, dans *Radio*, en 1987, le public français n'a plus besoin de cette explication de textes, lorsque l'oncle Abe, parti chez ses voisins qui festoyent le jour de Kippour, pourtant jour de jeûne, pour leur demander d'éteindre la radio, revient au bout d'une heure avec une indigestion :

VO, 26'45, Tess: (...) What did you eat over there?

Abe: Uh, some **pork chops**.

Ceil: **Pork chops?**

VD, Tess : (...) Qu'est-ce que t'as mangé chez eux ?

Abe : Juste des **côtelettes de porc**.

Ceil : Des **côtelettes de porc**...

La nature doublement transgressive du repas ingéré un jour de jeûne et du menu comportant du porc est éclairée par le co-texte, le même Abe ayant précisé les préceptes quelques minutes plus tôt à l'adresse de sa fille :

VO, 23'50, Abe: Just sit and fast and pray and atone for your sins.

Par ailleurs, la connaissance des religions minoritaires par le public français a évolué en diachronie, ce qui fait que le tabou sur le porc est désormais mieux connu dans la société de 1987, date de sortie du film, que dans celle qui reçoit *Sex* en 1972. Ces paramètres facilitent le travail du traducteur, mais au sein d'une même population nationale, on rencontre pourtant encore une perception hétérogène de ces traditions et des lexèmes qui les désignent, avec des niveaux de compréhension variables. Anne Dutter, qui co-adaptait les films d'Allen avec son mari Georges, soulignait ainsi : « Le fait que je sois juive nous aide enfin à comprendre l'âme de son œuvre et à nous y retrouver dans son espèce de bazar oriental » (Schmitt, 1986 : 17). Jacqueline Cohen indique de même que le fait d'être personnellement de confession juive, bien que non yiddishophone, lui facilite l'appréhension de ce vocabulaire en lui permettant de solliciter son entourage familial en cas de besoin¹⁴⁴. Tout comme le superviseur¹⁴⁵ auquel elle soumet sa version traduite, lui-même juif américain, même s'il réside en Italie. Selon Cohen, ces emprunts représentatifs de la diversité américaine sont

¹⁴⁴ Entretien personnel, 15 février 2011.

¹⁴⁵ Cf. chapitre 5, Allen emploie un superviseur pour le doublage de ses films en Europe depuis fin 1987.

cependant nettement moins nombreux dans le cinéma d'Allen depuis qu'il situe la majorité de ses films en Europe, à l'inverse de ceux du corpus représenté ici.

9.1.2.1.2. *Emprunt et xénisme*

Car au-delà des considérations statistiques il existe des explications sociologiques et politiques à ces différences de traitement linguistique. En effet la sécularisation de la société française dans son ensemble contribue à la distinguer fortement de la société américaine sur ce point : « Parce qu'il cloisonne les individus à l'intérieur des frontières (assez répressives) de microsociétés, l'américain les pousse à générer des codes de reconnaissance¹⁴⁶. » Ce constat sur les minorités ethniques est conforté par Kaspi (2008 : 292) :

Leur identité culturelle n'a rien de honteux. Elle existe, elle fait partie de leur héritage et de l'héritage américain. Ce qui revient à dire que, sur le territoire américain, il n'est pas interdit, loin de là, d'être minoritaire. La société ne réclame pas de tous qu'ils s'assimilent à la majorité.

À l'inverse, les fondements de la République française, une et indivisible, s'accommodent mal de l'affirmation des « identités à tiret », même lorsqu'elles ne sont que culturelles¹⁴⁷. Ouzan (2008 : 163) considère ainsi la position des Juifs américains comme révélatrice d'une « double allégeance qui, aux États-Unis ne pose pas problème, contrairement à la France ». La situation française porte pourtant en elle une contradiction ontologique :

L'assimilation est un terme injurieux qui consacre l'impossibilité pour l'"assimilé" de jamais échapper à la fatalité originaire... (...) Ne peut-on revendiquer à la fois la différence impondérable et l'intégration sincère à la communauté nationale ? (Jankélévitch & Berlowitz, 1978 : 141).

Cette situation évolue fort peu, car presque trente ans plus tard, Blumenfeld rappelle dans un article sur la nouvelle culture juive new-yorkaise : « Un tel mouvement semble impensable en France où l'affirmation d'une minorité est fatalement assimilée à

¹⁴⁶ Sylvie Durastanti, *Éloge de la trahison*, Paris, Le Passage, 2002, p. 80.

¹⁴⁷ « Dans les termes d'une telle méfiance idéologique, qui fait diversement appel aux "Lumières", à "la République" ou à la "culture commune", l'universalité abstraite qui sous-tend le républicanisme français ne survivrait pas au foisonnement des revendications minoritaires et des reconnaissances communautaires. La communauté de valeurs rassemblant les Français ne résisterait pas au multiculturalisme institutionnel et mondialisé en provenance d'outre-océan » (Cusset, 2010 : 17-18).

un communautarisme menaçant, et à une remise en cause du pacte républicain¹⁴⁸ ». Lui-même explicite d'ailleurs systématiquement les emprunts au yiddish, tels *tallith*, *casher*, *bar-mitsvah*, à l'aide d'incrémentalisations au fil de son article.

Là où ces vocables peuvent être considérés en anglais américain comme « rentrés dans le lexique et [devenus] une servitude », ils relèveraient tout au plus en français de la « couleur locale, avec un effet stylistique marqué » (Vinay & Darbelnet, 1977 : 47). Les cas extrêmes sont même assimilables au xénisme¹⁴⁹, révélateur donc d'un degré élevé d'altérité. Ornstein-Galicia (1992 : 455) classe pour sa part les yiddicisms en trois catégories : « 1) Non-integrated, 2) Semi-integrated, 3) Fully integrated », tout en remarquant que la majorité de ces emprunts se retrouvent en anglais américain dans la catégorie 2, suivie par la catégorie 3. Il est fort probable que ce schéma serait inversé en français avec prédominance de la catégorie 1 (qui renvoie dès lors au xénisme défini par Paillard).

Le phénomène d'emprunt est éminemment révélateur des perceptions inter-ethniques (Ornstein-Galicia, 1989 : 125). Si la condition humaine implique un large champ d'expériences intimes partagées avec le reste de l'humanité, savoirs et convictions communautaires peuvent varier infiniment d'un groupe, notamment linguistique, à un autre¹⁵⁰. Comme le remarque Barthes (1984 : 66),

un texte est fait d'écritures multiples, issues de plusieurs cultures et qui entrent les unes avec les autres en dialogue, en parodie, en contestation ; mais il y a un lieu où cette multiplicité se rassemble, et ce lieu, ce n'est pas l'auteur, comme on l'a dit jusqu'à présent, c'est le lecteur : le lecteur est l'espace même où s'inscrivent, sans qu'aucune ne se perde, toutes les citations dont est faite une écriture ; l'unité d'un texte n'est pas dans son origine, mais dans sa destination.

En élargissant l'application des théories de la réception à la TAV, le lecteur de Barthes équivaut alors au spectateur et c'est en lui que s'inscrit l'unité du texte cinématographique. Ce qui conduit alors en version doublée à des risques soit d'occultation, soit de surtraduction des multiples citations invoquées par Barthes, parmi lesquelles les emprunts lexicaux sont concernés au premier chef. Ces vocables sont en effet porteurs d'une charge particulière :

¹⁴⁸ Samuel Blumenfeld, « La nouvelle culture juive new-yorkaise », *Le Monde* 2, 30 décembre 2006, p. 33.

¹⁴⁹ « Emprunt installé dans le lexique sans être assimilé, qui (...) reste perçu comme étranger » (Paillard, 2000 : 115).

¹⁵⁰ Voir Tournier (2004 : 42-43), sur la notion de contrainte sémantique sur le contenu du signifié, qui s'appuie sur « la réalité extra-linguistique », et « le champ de l'expérience ».

[Les emprunts] ne sont pas des termes neutres qui renvoient à un référent étranger de façon purement dénotative : ce sont des signes linguistiques dotés d'une valeur symbolique qui connotent une conception intellectuelle et morale au sens large imbriquée dans une représentation collective de la société et des groupes sociaux qui la constituent (Chadelat, 2003 : 35).

Fabrice Antoine (2004 : 131) souligne d'ailleurs combien le « Yinglish, c'est-à-dire des mots yiddish empruntés par la langue, américaine d'abord, anglaise ensuite (et ils sont nombreux) (...) pose(nt) des problèmes de traduction ». Le doublage, destiné à un public de masse, est, de plus, souvent guidé par l'anticipation de la méconnaissance des référents culturels par le spectateur¹⁵¹. On sait enfin que le processus dramatique s'appuie sur les phénomènes de mimesis, qui permettent ensuite l'identification du spectateur au personnage, avec lesquels la survenue de « l'étrange étranger » entre en contradiction.

Ainsi, Jacqueline Cohen confie-t-elle que, dans la plupart de ses adaptations d'Allen, quasiment chaque fois qu'elle a tenté de préserver un yiddicisme en VD avec le plein accord du superviseur, cet emprunt a été supprimé sur le plateau au moment de l'enregistrement du doublage¹⁵². Une telle pratique qui aboutit à l'« effacement de polylogisme » (Oseki-Dépré, 1999 : 39, souligné par l'auteur) résulte de la tendance à l'homogénéisation dénoncée par Berman (1999 : 60). Le doubleur postule sans doute qu'un lexème incongru comme un xénisme, entendu dans le dialogue, pourrait avoir un effet perturbateur à la réception du film. La traduction de *Hollywood* en édition bilingue comportait ainsi un xénisme relevant d'une stratégie d'« exotisation » marquée puisque la VO n'en comporte pas à cet endroit, disparu ensuite en VD. C'est l'objet de l'exemple suivant.

Exemple 6 Kippour

Lori, jeune actrice sans avenir, justifie son refus d'accompagner Val sur l'un de ses tournages.

¹⁵¹ « Expected low mass audience comprehension of cultural diversity has often been posited as the explanation for consistent reductionist translational strategies (...) in an attempt to widen the appeal of “art” films in the target culture. », John Denton, « Domestication Vs Foreignizing: Humour, Cinema, Translation and Culturally Embedded Stereotype Transfer », *Humour, culture, traduction(s)*, Fabrice Antoine & Mary Wood (éds.), Lille, Univ. Charles de Gaulle, 1999, p. 46.

¹⁵² Entretien personnel, 15 février 2011.

VO, 7'50, 26, Lori: Are you kidding? My understudy? Right. And that'll be the one night that Steven Spielberg comes to see the play. Or, or Harvey Weinstein.

Val: Yeah, they're not coming, believe me. They're, they're, **they're fasting**.

JC, 27, Val : Eux, ils ne viendront pas, tu peux me croire, ils peuvent pas, **c'est Kippour**.

Yom Kippour est plus connu en France comme le jour du Grand Pardon¹⁵³, célébration juive solennelle qui implique un jeûne de vingt-cinq heures, dix jours après le début de l'année hébraïque. Aux États-Unis, c'est une fête quasi incontournable pour la communauté¹⁵⁴. L'introduction de ce xénisme dans la VF peut résulter d'une stratégie de compensation pour les yiddicisms éludés en d'autres points du texte, mais il a été supprimé au doublage, puisque le spectateur entend en VD :

VD, Val : Ah, ils ne viendront pas, ça tu peux me croire, ils sont, ils sont... en **période de jeûne**.

La première traduction comporte deux travers pour un public français : d'une part, *Kippour* a été popularisé avec la guerre du Kippour en 1973, ce qui risque, par métonymie, d'engendrer une incompréhension du spectateur imaginant que sa mention par Val concerne l'évènement historique, d'autre part cet emprunt marque de façon très appuyée le judaïsme des deux producteurs cités. Le doubleur a choisi en conséquence une stratégie plus neutre pour le public français, en évitant le risque de stigmatisation communautaire. Cette dernière option se révèle plus conforme à la VO, mais neutralise l'ironie sous-jacente d'Allen à l'égard du microcosme hollywoodien, en offrant une version plus « politiquement correcte » pour le spectateur francophone. Ces raisons sociologiques trouvent des échos dans notre histoire culturelle. Car si l'on en croit Barthes :

Il y a en France, peut-être par tradition classique, une conscience très vive des *identités* et des *propriétés* du langage ; le langage de l'autre est perçu selon les arêtes les plus vives de son altérité : d'où les accusations si fréquentes de « jargon » et une vieille tradition d'ironie à l'égard des langages fermés, qui sont tout simplement les langages *autres* (1984 : 118, souligné par l'auteur).

¹⁵³ Cf. Chouraki (2011 : 9-10) qui aborde sur le mode humoristique et romancé les rites attachés à cette célébration, et la « *res judaica* ».

¹⁵⁴ On parle ainsi de « Juif de Kippour » pour celui qui « ne fréquente la synagogue que dans des circonstances exceptionnelles. Il ne suit pas les règles alimentaires, connaît mal ou ne connaît pas le rituel. Il témoigne à l'égard du judaïsme d'une fidélité à éclipses » (Kaspi, 2008 : 58).

Cette « tradition d'ironie » avait ainsi prévalu dans *Radio*, quand la famille juive, en plein jeûne pour le Grand Pardon, entend ses voisins communistes festoyer ostensiblement, avec la radio allumée à plein volume. La mère, Tess, qui circule, passablement énervée, dans le champ de la caméra filmée de trois quarts puis de dos, commente cette violation des règles religieuses¹⁵⁵ :

VO, 23'30, 55, Tess: You think they fast? They don't care about the **High Holidays**. They eat, even though you're supposed to fast.

VD, Tess: Tu crois qu'ils jeûnent ? Ils se fichent éperdument du **Yom Kippour**. Ils mangent même quand en principe on doit jeûner.

Les *High Holidays* ou *High Holy Days* désignent les dix jours de repentance allant de *Rosh Hashanah*, le nouvel an juif, à *Yom Kippour*. Le doubleur a opéré un raccourci en restreignant la décade à sa dernière journée, sans doute mieux connue du public francophone. Ici la collocation complète *Yom Kippour* ne présente pas l'ambiguïté du nom *Kippour* seul, et la visée du dialogue est clairement d'instaurer de la couleur locale dans une situation comique de querelle de voisinage au sein d'un quartier juif-américain, sur fond de justifications idéologiques¹⁵⁶. L'altérité de l'emprunt en français est justifiée sur le plan pragmatique, et son usage procède pour une fois d'une tentative d'éclaircissement du traducteur.

Le contexte est donc primordial et la traduction n'est jamais unique ni définitive, du fait de la prégnance du contexte narratif. Ainsi, la gestion de l'emprunt se révèle-t-elle plus simple à négocier pour le traducteur français dans le dernier exemple relevant du lexique religieux.

Exemple 7 Kosher

Le cas de *kosher* témoigne des passerelles entre hébreu et yiddish : il s'agit d'abord d'un emprunt du yiddish à l'hébreu, et ensuite d'un emprunt de l'américain au yiddish. Car le yiddish a emprunté certains lexèmes, environ 10 à 20% (Ornstein-Galicia, 1989 : 125), à l'hébreu, la langue noble du culte juïaïque. La première acception de l'adjectif *kosher* renvoie à la conformité aux règles alimentaires juives. Par

¹⁵⁵ Abe, l'oncle, précise quelques instants plus tard : « No, no. For 24 hours, you're supposed to do nothing. You can't even turn on a light switch. »

¹⁵⁶ « VO, 24, Abe: Well, what do they care? They're communists. Ceil: They don't believe in religion. (...) It's terrible. They're Jewish... but they don't believe in God, just Stalin. »

extension, Allen l'emploie dans *Harry* comme qualificatif pour un être humain, la sœur de Harry, trop portée sur la religion à son goût :

VO, 67'25, 146, Harry: She was a wonderful kid. She had a flair for physics. Suddenly overnight, she's **kosher**.

L'adjectif est désormais assimilé par la langue française : Dournon le recense en 1996, soit un an avant la sortie du film, sous les graphies *casher*, *cawcher*, *kacher* et *kasher*, et en propose les flexions féminine et plurielle. La traductrice et le doubleur maintiennent l'emprunt sous la dernière de ces transcriptions françaises :

JC, 147, Harry: C'était une fille formidable avec un super don pour la physique et du jour au lendemain, elle est **kasher** !

VD, Harry: C'était une fille formidable avec un, un super don pour la physique et du jour au lendemain, elle devient **kasher** !

Si cet emploi sarcastique et péjoratif est motivé par la dérision, il peut apparaître comme une transition paradoxale vers le sens second, figuré, de *kosher*¹⁵⁷. Hitchings (2009 : 259) confirme cette extension sémantique : « The well-known Kosher has come to mean 'legitimate' or 'good quality' although it of course retains the fastidious [original] sense ». Même un dictionnaire britannique tel que le *CALD* recense ce sens figuré¹⁵⁸. Comme souvent pour les yiddicisms, ce processus métasémique a d'abord touché les argots professionnels avant de s'installer dans le grand public, puisque Thorne (2007 : 261) signale pour cette dernière acception :

The word was adopted in the late 19th century by non-Jewish speakers, particularly in the underworld, market-trading or other raffish contexts. By the 1970s *kosher* was generally understood and used by speakers from a wide variety of backgrounds.

Son recensement par les dictionnaires d'argot et son usage au second degré par Allen sont représentatifs de la tendance à la banalisation et l'ironie qui marquent le lexique yiddish, même religieux, en diachronie. Ce double sens est reporté dans le dialogue français sans problème, il intervient en effet après plus d'une heure de film, et le spectateur a eu largement le temps de faire connaissance avec Harry et d'apprendre à décoder son discours sarcastique et chargé de sous-entendus.

¹⁵⁷ « honest; authentic; valid; ethical » (*PDAS*, 1968 : 200), « genuine, legitimate, proper » (*Websters'*, 1966 : 1255).

¹⁵⁸ « (informal, humorous) legal, able to be trusted and therefore good » (*CALD*, 2008 : 797).

9.1.3. Yiddicisms à fonction expressive

Cette ironie s'exprime plus encore en dehors du technolecte liturgique, car sur le plan lexical, il y a chez Allen une autre catégorie d'emplois effectivement intégrés par la population américaine au-delà de la communauté juive, ceux relevant du registre argotique¹⁵⁹. La plupart ont connu une évolution sémantique encore plus notable que l'adjectif *kosher* au cours de leur intégration en anglais américain et servent souvent à qualifier les individus¹⁶⁰, d'où leur apparition dans l'écriture de dialogues où les interactions personnelles dominent, avec une fonction expressive¹⁶¹ prédominante. Cette fonction illustre d'ailleurs « l'une des principales motivations de l'emprunt socio-linguistique », à savoir « l'exploitation des connotations » (Chuquet & Paillard, 1989 : 221). On en trouve cinq exemples ci-dessous.

Exemple 8 Mensch

Dans *Crimes*, Cliff donne à sa nièce son opinion sur le rabbin Ben.

VO, 62'20, Cliff: He's a wonderful guy. The poor guy called me last night. He's going blind. He's got a terrible eye disease and he's losing his sight. He's gonna be blind in another few months. But he's got a great attitude. He's really a **mensch**.

Mensch apparaît 121 fois sous cette orthographe dans le *Corpus of Contemporary American English (COCA)*, majoritairement dans des œuvres de fiction (36%), puis à l'oral (21%), et enfin dans les écrits universitaires (19%), principalement en sciences humaines et en philosophie. Il est cité dans la seconde partie du *PDAS*, le *Supplement of New Words* rédigé par Flexner en 1968, et défini comme : « *Lit. and fig.*, a very manly man who is also sincere, affectionate and agreeable; a sweet and masculine man. From the Yiddish ». On le trouve par exemple en 1960 dans *The Apartment*¹⁶², de Billy Wilder, quand Baxter, personnage joué par Jack Lemmon, décide d'arrêter de prêter son studio à ses supérieurs hiérarchiques pour couvrir leurs frasques et

¹⁵⁹ Ce registre est déterminant dans le maintien de la couleur locale : « The translator, in cooperation with the dubbing director and actors, nevertheless must still consider how to handle the linguistic aspects of local color, such as dialect and slang » (Zatlin, 2005 : 142).

¹⁶⁰ « Yiddish abounds with pungent denominations for people » (Hitchings, 2009 : 259).

¹⁶¹ Fonction expressive : « emploi de signes verbaux ou non-verbaux afin de communiquer les sentiments, les attitudes de l'émetteur envers des objets ou des phénomènes du monde. », Christiane Nord, *La traduction : une activité ciblée*, [1997], trad. Beverly Adab, Arras, Artois presses université, 2008, p. 165.

¹⁶² *The Apartment (La garçonnière)*, dir. Billy Wilder, perf. Jack Lemmon, Shirley MacLaine, 1960, The Mirisch Corporation, 2h05.

démissionne de son poste pour devenir « *a real mensch* ». En 2007, le *Dictionary of Contemporary Slang* le présente avec deux graphies différentes, *mensch* et *mensch* :

- a reputable, admirable or dependable person (usually, but not invariably, a male). An approving term from Yiddish and German in which its literal meaning is man, woman, person or humankind.
- an exclamation of surprise or alarm from Yiddish or German.

On constate au travers de ces deux acceptions combien l'extension sémantique de ce nom s'est d'abord réduite en passant de l'allemand au yiddish puis à l'anglais américain. Par contre les quarante ans qui séparent les deux dictionnaires cités ci-dessus permettent de repérer une évolution diachronique inverse : le terme réservé en 1968 à un homme peut en 2007 qualifier une femme, et même servir d'interjection simple : « (...) the Yenglish *mensch*, which originally meant "man" (...) now denotes a person of uncommon maturity and decency¹⁶³. » Son usage est pourtant en baisse depuis 2000 d'après le *COCA*, qui ne recense que 28% de ses entrées dans la dernière décennie, sur les vingt-deux années qu'il couvre.

Lebrun, traducteur du scénario pour les Éditions du Seuil, a purement et simplement reporté l'emprunt.

ML, 103, Cliff : Un être merveilleux. Eh bien, ce pauvre type m'a téléphoné hier soir. Il est en train de perdre la vue. Il souffre d'une terrible maladie des yeux. D'ici quelques mois, il sera aveugle, et il prend ça avec un courage !... Ca, c'est un vrai *mensch* ! (souligné par l'auteur).

Le co-texte est suffisamment significatif pour que le lecteur en comprenne le sens, avec l'adjectif *merveilleux* et le nom *courage* utilisés par le locuteur dans son appréciation, et le qualificatif *vrai*, qui a valeur d'intensif sur le nom *mensch* lui-même. Jacqueline Cohen considère d'ailleurs que, pour la version doublée, « *mensch* aurait pu passer en français, parce qu'en plus, c'est de l'allemand, et qu'il y a le contexte¹⁶⁴ ».

Lebrun le reporte cependant en italique, choix typographique qui isole le terme du co-texte et marque son étrangeté¹⁶⁵. Il s'agit d'un vrai xénisme en français¹⁶⁶. Ce qui

¹⁶³ Steven Pinker, *The Stuff of Thought*, London, Penguin, 2008, p. 120.

¹⁶⁴ Entretien personnel, 15 février 2011.

¹⁶⁵ Ce procédé est classé par Berman (1999 : 64) dans les « tendances déformantes » sous l'intitulé « exotisation des réseaux langagiers vernaculaires » : « Traditionnellement, il existe une manière de conserver les vernaculaires en les *exotisant*. (...) D'abord, par un procédé typographique (les italiques), on *isole* ce qui, dans l'original, ne l'est pas. », souligné par l'auteur.

explique sans doute pourquoi la version doublée efface le mot yiddish et le traduit par l'hyponyme *homme*, sens originel de l'emprunt, dans la réplique :

VD, Cliff : C'est un type formidable, hein. Il m'a appelé hier soir. Il va devenir aveugle. Oui, il a une terrible maladie des yeux, hein, il perd la vue. Il sera complètement aveugle dans quelques mois. Mais il a une force de caractère ! Ça, ça c'est... ça c'est un **homme** !

Le sens littéral est donc préservé, et il est souligné par l'intonation à l'écran ; le co-texte reste explicite avec l'adjectif *formidable* et la locution nominale *force de caractère* plus proches de l'original, mais le niveau de langue argotique a disparu et l'étymologie est occultée, alors que l'emprunt au yiddish se justifiait aussi par la qualité de rabbin du personnage ainsi désigné. Le choix d'un équivalent français plus familier, qui favorise l'accès au concept inhérent au lexème *mensh*, peut sans doute s'expliquer par la volonté de faciliter la projection-identification du spectateur de la VD¹⁶⁷, phénomène fondamental en ce qui concerne la réception audiovisuelle.

Exemple 9 Meshugana

L'exemple suivant est celui cité par Jane Campion et rapporté en 9.1. à propos du film *Deconstructing Harry*. Lucy, ex-belle-sœur de Harry avec qui elle avait eu une liaison est venue le poursuivre chez lui, armée d'un revolver.

VO, 11', 30, Harry: Look, I'm not going to stand up here on this fucking roof, eh, with a, a world class **meshugana** cunt and beg for my life. (...)

Une des spécificités du Yinglish réside dans le fait qu'un pourcentage d'emprunts au yiddish très inhabituel de par son importance concerne les adjectifs – comme *meshuge* ou *zaftig* (Hitchings, 2009 : 259). *Meshugana* est ainsi la dérivation nominale de l'adjectif *meshugah*. Ornstein-Galicia (1992 : 457) rapporte plusieurs graphies adjectivales « *meshuge*, *meshige*: crazy, nuts », ainsi que les flexions nominales « *meshugener* (masc.), *meshugene* (fem. and pl.): crazy person(s) », dont on retrouve une forme légèrement altérée dans l'exemple ci-dessus¹⁶⁸.

¹⁶⁶ Ainsi, dans la nouvelle d'Allen « Tails of Manhattan », [2009], traduite en français « Homard m'a tuer », *Courrier International*, supplément au n°978-979-980, 1^{er}-19 août 2009, p. 18, l'emprunt *mensh*, reporté dans le texte, fait-il l'objet d'une note du traducteur : « en yiddish, homme, au sens de type bien ».

¹⁶⁷ Sur la stratégie de substitution culturelle pour les emprunts, voir Mona Baker, *In Other Words*, Abingdon, Routledge, 1992, p. 31.

¹⁶⁸ Parmi les autres références, Mencken (1977 : 261) l'orthographe *mashuggah*, Wentworth & Flexner (1968 : 217) le recensent à l'entrée *meshuga* : « Crazy, eccentric. From the Yiddish » et Webster (1966 : 1416) propose aussi les variantes *meshugga* et *meshugge* : « mentally unbalanced, crazy ».

Presque trente ans avant la sortie de *Harry*, Marckwardt (1969 : 56) soulignait la diffusion de cet adjectif dans la population américaine : « Many people in the metropolitan centers, irrespective of their background, can identify *mishuggah* », et le COCA le recense également à l'oral et dans des ouvrages de fiction. Son usage cinématographique est repéré par Ouzan (2008, 110) : « Même dans les films où les thèmes juifs sont absents, des mots yiddish comme [...] *meshugge* (fou) ou *shlemil* (idiot) se rencontrent au détour d'une phrase en américain. »

Le co-texte est très significatif : la réplique est vulgaire, comme le confirment les occurrences voisines *fucking* et *cunt*. Et le contexte situationnel¹⁶⁹, celui d'une très violente altercation, motive ce niveau de langue. La visée est clairement celle de l'insulte. La fonction expressive de ce type d'emploi dépasse la simple motivation sociolinguistique : il ne s'agit plus de marquer son appartenance à un groupe social spécifique, mais bien de viser un effet de discours, l'utilisation du lexème yiddish accentuant la portée péjorative de la réplique dans la bouche d'un personnage d'origine juive caractérisé par le rejet de ses origines. Dans le scénario édité en version bilingue, la traductrice française occulte l'insulte *cunt*¹⁷⁰ et introduit alors une précision :

JC, 31, Harry : Écoute... j'ai pas l'intention de rester planté sur ce putain de toit... à supplier la reine des médailles d'or des « **meshuganas** » [mot yiddish] de m'épargner. (...)

L'insertion entre guillemets contribue à extraire *meshugana* du texte français, soulignant plus encore de la sorte l'étrangéité du terme. Mais ici la précision entre crochets n'apporte pas au lecteur d'information complémentaire sur le sens du lexème, puisqu'elle signale simplement l'origine de l'emprunt. Cette parenthèse n'a pas fonction d'incrémentalisation¹⁷¹ et fournit simplement une information linguistique au lecteur du scénario. De plus son usage reste réservé à la traduction écrite, du fait des contingences de l'audiovisuel et de l'oralisation du dialogue cinématographique qui ne peut s'interrompre comme la lecture d'un texte écrit. La version doublée à l'écran ne saurait bien sûr utiliser cette stratégie et gomme ici la judéité du lexème initial, en privilégiant l'explicitation, dans ce plan filmé de nuit avec un faible éclairage qui tolère une synchronisation approximative.

¹⁶⁹ « Contexte situationnel ou ensemble des circonstances qui entourent l'acte d'énonciation » (Garnier, Guimier & Dilys, 2002 : 257).

¹⁷⁰ Jacqueline Cohen explique avoir été surprise par le registre graveleux employé par Allen dans ce film, notamment l'omniprésence du juron *fuck* et de ses nombreux dérivés, phénomène nouveau chez lui (entretien personnel, 15 février 2011).

¹⁷¹ « Mise en locution ou syntagmatisation du terme en question » (Demanuelli, 1995 : 91).

VD, Harry : Écoute... j'ai pas l'intention de rester planté sur ce putain de toit toute, toute la nuit... à supplier la reine des médailles d'or des, des **folles dingues** de m'épargner. (...)

Le doubleur français supprime aussi toute traduction de *cunt* et remplace *meshuganas* par *folles dingues* dans la réplique, en perdant à nouveau la trace étymologique du vocable, tout comme le fait la VOST avec le choix de *salopes* dans le sous-titre. Le problème se pose bien sûr dans d'autres langues, comme l'italien, lors de l'anecdote signalée à la *Mostra* de Venise. La portée de l'intervention s'en trouve dès lors atténuée, car l'argot yiddish est particulièrement enclin à l'hyperbole (Emblidge, 1977 : 111) et en VD l'équivalence pragmatique n'est plus assurée que partiellement pour cet échange particulièrement polémique.

Exemple 10 Palooka

Dans *Radio*, le jeune Joe et ses parents rencontrent Sandy, un des petits génies de l'émission radiophonique *Whiz Kids*, chez un glacier. Le père de Joe fait alors le commentaire suivant sur son propre fils :

VO, 32'10, 66, Father: (*about Joe*) This **palooka** can't even pass a simple arithmetic exam.

Palooka est répertorié chez Wentworth & Flexner (1968 : 235) avec deux autres transcriptions : *paluka* et *palooker*, et défini en quatre sous-entrées comme :

1. an inferior or average prize fighter,
2. a wrestler,
3. any stupid or mediocre person,
4. an oafish hoodlum.

Ces acceptions successives relatent bien l'évolution sémantique du nom, qui apparaît tout d'abord dans le technolecte sportif avec une connotation dévalorisante. Pour finir, il va s'appliquer à tout raté, quel que soit son milieu. La période à laquelle s'effectue ce glissement de sens est contemporaine de l'époque de la diégèse puisque le *DCS*, qui le définit comme « a large, clumsy and/or slow witted male », précise « before World War 2, the word was usually employed to describe a third-rate fighter ». C'est d'ailleurs la première acception proposée par Webster (1966 : 1627) : « 1. an inexperienced or incompetent boxer », suivie de « 2. a clumsy inept person ». Il y a donc un élargissement de l'extension du terme, relaté par la progression des définitions. Le sens premier n'est plus qu'un hyponyme et l'acception métaphorique s'est imposée.

Le xénolexique est très souvent affecté par ce phénomène diachronique. En effet, le processus d'évolution sémantique, avéré pour tout élément lexical¹⁷², l'est plus encore pour l'emprunt : l'assimilation par une langue étrangère l'éloigne de son contexte et ses référents culturels originels. Alors que la VOST propose ici l'équivalent *empoté*, le doubleur français privilégie le synchronisme labial en traduisant :

VD, Le père : Ah, ce **pignouf**, là, il sait même pas faire une simple opération de calcul mental.

Pignouf est un nom signalé comme populaire, attesté en France dès 1857 chez Jules Vallès, et dont le radical, combiné au suffixe péjoratif *-ouf*, serait dérivé d'un verbe dialectal de l'ouest, *pigner*, signifiant *crier* ou *grincer*¹⁷³. Le niveau de langue et la visée péjorative de ce lexème s'avèrent donc en congruence avec ceux du nom *palooka*. De plus le terme français satisfait aux conditions de synchronie labiale et temporelle, dans cette réplique où le père, cadré à la taille¹⁷⁴, parle très rapidement. Mais en VD, l'apport yiddish a une nouvelle fois disparu. Seule l'intonation assez caricaturale avec laquelle s'exprime le père (comme d'ailleurs l'ensemble des adultes de la famille et du quartier de Rockaway) évoque l'origine ethnique du locuteur, marquée par le schéma prosodique commenté en note 113 dans ce chapitre.

Exemple 11 Putz

Dans *Harry* une séquence de fiction en abyme, imaginée par Harry pour un roman, présente la Mort qui vient, par erreur, chercher Harvey, alors qu'il a investi l'appartement et le peignoir de son ami Mendel.

VO, 15'25, 38, Harvey: No, stop calling me Mendel. Please, I'm just using his pad.

Death: Right. They always have an excuse. Let's go... move it, you, little **putz**.

Le nom yiddish *putz* est pour Wentworth & Flexner synonyme de *prick*, dont l'emploi argotique est traduit dans le *Harrap's New Standard Dictionary* par « 1. pénis, 2. couillon ». Il serait d'un usage relativement récent car, pour le *PDAS*, il n'apparaît que dans le *Supplement of New Words* de 1968.

¹⁷² « The phonetic sign, the word, may have remained stable, being arbitrary, but its meanings, the *signifié*, do not » (Steiner, 1998 : 352).

¹⁷³ *Nouveau Dictionnaire Étymologique (NDEL)*, [1971], Paris, Larousse, 1980, p. 566.

¹⁷⁴ Ce plan, catalogué comme rapproché dans l'échelle des cadrages, montre les protagonistes filmés à la ceinture avec suffisamment de recul pour ne pas focaliser l'attention sur les détails de leur visage.

Quarante ans plus tard, le *DCS* donne le même synonyme et la glose « a foolish, clumsy or unfortunate person » avec une précision : « The word is the Yiddish for "ornament", used as a synonym for the male member. » ; le *CALD* l'identifie explicitement comme « US slang: a stupid person », et le *COCA* en propose 132 occurrences. En ce qui concerne le niveau de langue, le *DCS* précise : « Despite its (little-known) origin, putz is a relatively mild term of abuse in English; in Yiddish it still carries more pejorative overtones. » On remarque donc, comme pour les exemples précédents, une évolution sémantique nette. Mais à l'inverse de ceux-ci, l'emprunt a fait l'objet d'une assimilation graphique et phonique stable, facilitée par sa structure monosyllabique. Le doublage traduit le niveau de langue vulgaire et le registre scatologique de l'injonction, donc le dénoté et le connoté :

JC, 39, VD, La Mort : Mais oui ! Ils ont toujours une bonne excuse ! En route ! Magne-toi un peu, **trouduc**.

Mais une fois encore, l'étymologie yiddish est occultée. Le réseau des emprunts au yiddish dans les dialogues de *Harry* (sur les douze exemples commentés ici, cinq proviennent de ce film) est sérieusement affecté, puisque ne subsistent plus que deux de ces emprunts en VD.

Exemple 12 Shmuck

Dans la VO d'*Annie*, lors de la première rencontre d'Annie et Alvy, le réalisateur a choisi de donner à lire, sous forme de sous-titres à l'écran, les pensées des personnages, tout à fait différentes des dialogues entendus par le spectateur. La voix intérieure d'Annie est ainsi transcrite :

VO, 30'40, 80, Annie: (God, I hope he doesn't turn out to be a **shmuck** like the others.)

On a affaire ici à l'un des yiddicisms les plus répandus en anglais américain, prononcé par Annie, personnage issu du Wisconsin. Le *COCA* en propose 212 exemples sous les graphies *schmuck* et *shmuck*. Mencken (1977 : 261) en retrace l'étymologie : « of *schmuck* the *membrum virile*, a stupid person ». À l'époque, il utilise l'altération *schmo*, car, d'après le *DCS*, « it was perceived as an obscenity in the USA for many years with the result that the euphemism *schmo* was invented in the 1940s ». C'est d'ailleurs uniquement sous cette dernière graphie qu'il figure dans le *Webster's* en 1966.

Cet exemple montre aussi que l'intégration graphique des emprunts dans la langue d'accueil pose problème et aboutit parfois à différentes transcriptions, même si elles ne concernent pas le spectateur de cinéma, qui n'est en général confronté qu'à leur production oralisée. Pour Ducrot & Schaeffer, la variation orthographique ne s'oppose pas à la qualification d'emprunt : « Il y a *emprunt* si b a été consciemment formé sur le modèle de a, qu'on est allé exhumer¹⁷⁵ » (Ducrot, 1995 : 23). L'instabilité orthographique des emprunts au yiddish est due en partie aux problèmes de transcription de l'alphabet hébreu à l'alphabet latin¹⁷⁶. Le nom *schmuck* apparaît dans le *DCS* en 2007 : « a pitiful, foolish or obnoxious person, usually male », et même dans le *CALD* en 2008 : « noun, mainly US informal, a stupid or silly person ». C'est donc un emprunt très largement assimilé. Il a même été utilisé au cinéma pour titrer l'adaptation américaine du film *Le dîner de cons*, devenu en juillet 2010 *Dinner for Schmucks*¹⁷⁷.

Le lexème *schmock* a pourtant connu une histoire mouvementée, puisqu'une fois emprunté par le yiddish à l'allemand *shmuck* (ornement), il a pris un sens scatologique pour désigner le *membrum virile* recensé par Mencken. Le *DCS* détaille cette évolution : « In Yiddish the word was first used as a euphemism for the male member, it then became a synonym for the English *prick*, figuratively as well as literally. » Hitchings (2009 : 259) constate : « It's not hard to see how this became a slang term for a man's favourite pendant, and any word for the penis sooner or later becomes a term of abuse. » Cette première étape du processus métasémique est fondée sur le mécanisme de la métaphore, que l'on retrouve dans l'acception figurée des « bijoux de famille », par exemple, en français.

Mais le glissement de sens s'est poursuivi quand *shmuck* a été à nouveau emprunté, par l'anglais américain au yiddish, phase durant laquelle il réintègre un lexique simplement familier, comme *putz* précédemment, ainsi que le relate le *DCS* : « As employed today, especially by non-Jewish speakers, *schmuck* is a fairly mild term of abuse, often used ruefully, despairingly or affectionately. » E. Gold confirme : « A vehement obscenity has shifted to a 'light insult' » (2002 : 117). L'auteure impute cette évolution aux connotations ironiques du préfixe *shm-* en américain qui auraient ainsi affaibli la vulgarité et la violence du sème initial.

¹⁷⁵ souligné par l'auteur.

¹⁷⁶ David Gold (1982 : 284) l'orthographe *shmok* et offre en synonyme « dope, jerk, SOB » ; quant à Ornstein-Galicia (1992 : 457) il rapporte trois graphies (*shmok*, *schmuck*, *shmuck*) et le traduit par « jerk, fool, idiot ».

¹⁷⁷ *Dinner for Schmucks*, dir. Jay Roach, 2010, Paramount Pictures, DreamWorks SKG, 1h 04.

Si les taxinomies divergent — Tournier utilise le terme « assimilation phonique » (2004 : 175), et Paillard « intégration phonologique » (2000 : 113) —, le processus décrit est cependant constant : une fois intégrés collectivement par la langue d'accueil, les emprunts sont prononcés avec les phonèmes de cette dernière, même si des variations d'usage peuvent subsister.

Le yiddish présente toutefois une particularité, à savoir la motivation phonétique d'une majorité de ces emprunts à visée perlocutoire. D. Gold (1982 : 290) affirme ainsi : « Most of the loans from Jewish into non-Jewish English are vocabulary items including productive morphemes like *-nik* and *shm-* » ; l'exemple *schmuck* fait donc partie de la seconde catégorie. Ces affixes « exotiques » seraient ainsi des éléments idéophoniques porteurs de connotations comiques immédiatement identifiables par les locuteurs américains¹⁷⁸, phénomène discriminant donc en contexte audiovisuel :

The mocking reduplicative prefix *shm-* is itself borrowed from Yiddish. (...) English speakers interpret words beginning with *shm-* as being funny or ironic, whether or not the words have such connotations in Yiddish (E. Gold, 2002 : 116).

Ce submorphème aurait aussi une connotation péjorative pour les anglophones, puisque Hitchings (2009 : 259) évoque « the dismissive *sch* sound ». On le voit, pour anglophones et francophones, le degré d'altérité, ne serait-ce que phonique, est sans aucune commune mesure. L'utilisation dialogique de tels termes relève d'un choix stylistique d'Allen et c'est un phénomène difficile à prendre en compte par le doubleur, les exemples le confirment. Ignorer la portée de l'allitération c'est se limiter à : « Traduire le signe (...), c'est ne pas avoir de voix. Le signe rend aphone, en même temps qu'il rend sourd » (Meschonnic, 2007 : 151). Négociant parmi les différents niveaux de sens que porte ici le lexème, Danièle Valion traduit uniquement le dénoté, dans un registre neutre, en choisissant le nom *abrupti* :

DV, 23, Annie : ... (Sous-titre : « Pourvu qu'il ne soit pas un **abrupti** comme les autres).

Georges Dutter, traducteur du scénario en français, a tenté de maintenir dénotation et connotation dans l'édition bilingue :

GD, 81, Annie : (Sous-titre : « Pourvu qu'il ne soit pas un **gland** comme les autres. »)

¹⁷⁸ Sur la valeur idéophonique des marqueurs sub-lexicaux, voir Jean-Marc Chadelat, « Le symbolisme phonétique à l'initiale des mots anglais : l'exemple du marqueur sub-lexical < Cr- > », *Lexis*, n°2, 2008, p. 84, et Tournier (2004 : 105-109).

Mais le doublage substitue ensuite *chnoque* à *gland*.

VD, Annie : (Sous-titre : « Est-ce un *schnoque* comme les autres ? »)

Ce plan ne comporte pas de contrainte de synchronisme labial puisqu'il s'agit pour une fois d'un sous-titre, mais la visée est sans doute d'occulter l'allusion sexuelle¹⁷⁹. Le terme¹⁸⁰ traduit le sémantisme de *shmuck*, mais représente une forme d'autocensure par rapport à la proposition de l'adaptateur, apparentée à une « stratégie d'euphémisation, consistant inséparablement à mettre en forme et à mettre des formes » (Bourdieu, 1982 : 168, souligné par l'auteur). On rejoint alors paradoxalement l'une des motivations de l'usage de l'emprunt car « le remplacement du mot tabou par son équivalent étranger est également un moyen d'en éviter l'emploi » (Tournier, 2004 : 157). Le lexème américain, orthographié *schmuck*, se retrouve deux ans plus tard dans *Manhattan*, avec une traduction différente :

VO, 14'25, 30, Mary: (...) I mean, they're such **schmucks** up there. (*Chuckling*) Really mired in thirties radicalism.

GD, 31, VD, Mary : (...) Franchement, ils sont tellement **cons** ces mecs! (*elle a un petit rire*) Ça barbote dans les années trente ! Ça s'veut... extrémiste !

Ici, l'emprunt est à nouveau occulté en VF et en VD¹⁸¹, remplacé par l'adjectif *con*, un niveau de langue grossier donc, mais dont l'étymologie sexuelle a vraisemblablement été oubliée par de nombreux locuteurs francophones, et sans aucune trace étymologique yiddish. Quasiment vingt ans plus tard, dans *Harry*, la même traduction est proposée pour cette scène de dispute entre Harry et Lucy, avec un retour à l'orthographe *shmuck* :

VO, 7'20, 24, Lucy: (...) But it's all here... The poor **shmuck** country doctor, the violinist, her younger sister in Connecticut cheating with her husband... (...)

JC, 25, VD, Lucy : (...) Mais tout est dans le livre... le pauvre **con** d'médecin d'campagne et la violoniste, hein... et sa jeune sœur dans l'Connecticut qui la trompe avec son mari ! (...)

¹⁷⁹ « In all historical circumstances, translators tend to censor themselves—either voluntarily or involuntarily—in order to produce rewritings which are 'acceptable' from both social and personal perspectives. », José Santaemilia, « The Translation of Sex-Related Language: The Danger(s) of Self-Censorship(s) », *TTR traduction, terminologie, rédaction*, vol. 21, n°2, 2008, p. 222.

¹⁸⁰ Également orthographié *chnoque*, *schnoc*, *chenoc*, *schnock*, *schnok*, « Terme de mépris, vieux con archaïque, imbécile, stupide », *Bob*, *dictionnaire arg. pop. fam.*, consulté le 05/08/2012, <http://www.languefrancaise.net/bob/>

¹⁸¹ « *schnock* » est à l'option retenue pour la VOST, comme dans *Annie*, même si la graphie diffère ici.

Pourtant, moins de deux minutes plus tôt, le même syntagme était traduit différemment, rompant le réseau lexical, mais privilégiant déjà l'option d'occultation de l'emprunt et de toute connotation sexuelle :

VO, 5'55, 22, Lucy: (*offscreen*) You **shmuck!** You bastard!

JC, 23, VD, Lucy: (*off*) Espèce d'**ignoble** salopard !

Cette stratégie confirme la tendance ethnocentriste du doublage, qui entraîne la suppression des marqueurs d'étrangéité et l'effacement de leur étymologie, posant la question de l'intégration de ces formes allogènes. La traduction est un processus particulièrement révélateur sur ce point :

In translation the dialectic of unison and plurality is dramatically at work. In one sense, each act of translation is an endeavour to abolish multiplicity and to bring different world-pictures back into perfect congruence (Steiner, 1998 : 246).

Au-delà même du domaine de la TAV, l'acte traductif implique donc la réduction de la polyphonie¹⁸². Par ailleurs, on peut considérer que les formes empruntées relèvent d'un sociolecte, et il ne faut pas oublier alors que, loin de la congruence évoquée ci-dessus par Steiner, « la rentabilité principale d'un sociolecte (...) est évidemment la sécurité qu'il procure : comme toute clôture, celle d'un langage exalte, assure tous les sujets qui sont *dedans*, rejette et offense ceux qui sont *dehors* » (Barthes, 1984 : 124, souligné par l'auteur). Les spectateurs de la VD sont doublement relégués dans ce « dehors », en tant que non anglophones et en tant que non yiddishophones. La TAV, dont la visée première est la communication, abolit dès lors ce périmètre d'exclusion en occultant l'emprunt au yiddish. Et dans la VD finale, la voix d'Allen-auteur devient moins audible, affaiblie par la perte de ses constituants allogènes.

9.1.3.1. Intégration sémantique

Les deux derniers exemples d'emprunt, *putz* et *shmuck*, illustrent l'évolution de termes issus du champ lexical sexuel vers le vocabulaire vulgaire, mais désormais intégré sémantiquement dans le fonds commun de l'anglais américain. Souvent

¹⁸² Voir par exemple Massiliano Morini, « Norms, Difference and the Translator: Or, How to Reproduce Double Difference » (Monti & Regattin, 2006 : 123-140), sur la normalisation des textes polyglossiques par la traduction.

d'ailleurs le locuteur n'a pas conscience du sens initial de l'emprunt ; c'est le cas en ce qui concerne *schmuck* : « Third generation Jews and non-Jews are often unaware of the scatological sense of this and other terms » (Ornstein-Galicia, 1992 : 453). E. Gold (2002 : 116) fait la même constatation chez les locuteurs canadiens : « Many speakers use it now, oblivious of its vulgar connotations ».

Si tous ces mots restaient cantonnés à l'argot, donc à une variété très spécifique de l'américain, ce serait un indicateur certain de leur limite en termes d'intégration lexicale. Mais, on l'a vu, ils sont très répandus dans la communauté des locuteurs nord-américains. David Gold souligne leur ancienneté¹⁸³ et Elaine Gold (2002 : 115) relève la large diffusion en anglais canadien de *schmuck*, qu'elle impute à son ancienneté en tant qu'emprunt, car il apparaît dès 1892 dans un dictionnaire britannique tel que le *Oxford English Dictionary*. Il n'est donc porteur que d'une altérité très relative pour les anglophones.

La situation est bien différente pour un public non anglophone. Car il est un principe selon lequel « la valeur d'un élément lexical n'est que partiellement prévisible en fonction de son étymologie ; elle est déterminée par sa place dans le système auquel il appartient » (Chuquet & Paillard, 1989 : 222). Et la place des yiddicisms est différente dans les systèmes linguistiques américain et français : parmi les douze exemples présentés ici, seul le nom *rabbin* est recensé dans le *Nouveau Dictionnaire Étymologique Larousse*¹⁸⁴.

Pourtant, selon Berman (1984 : 302), « au niveau d'une œuvre, le problème n'est pas de savoir si ces termes possèdent ou non des équivalents. Car le plan de la traduisibilité est autre » (souligné par l'auteur). Dans le doublage, le texte à traduire dépasse les limites du dialogue, puisqu'il met en œuvre la perception plurisémiotique combinée des canaux visuels et sonores. Cette particularité va donc conditionner la traduction des emprunts au-delà même des contraintes linguistiques. L'altérité ne sera pas seulement linguistique, mais aussi référentielle, lorsque les emprunts seront d'autant plus perçus comme allogènes qu'ils se rapportent à une notion ou un objet exclu du champ visuel à l'écran.

¹⁸³ « These words have had a century or more to diffuse into American English, it is not surprising that they are generally better known to non-Jews than most of the more recent loans » (D. Gold, 1982 : 290).

¹⁸⁴ Attesté dès 1351 en français dans l'acception « docteur de la loi juive », (*NDEL*, 1980 : 625), et en 1845 chez Bescherelle.

C'est encore plus vrai pour les termes argotiques intégrés par l'anglais : aucun lexème de ce registre n'a été assimilé par la langue française, et leur valeur perlocutoire fait qu'ils ne peuvent être visionnés à l'écran, bloquant les possibilités de report de l'emprunt lexical par le traducteur, on l'a vu chez Allen avec les stratégies des adaptateurs. L'effacement de l'emprunt en VD concerne principalement le registre familier et les insultes. Le maintien du yiddicisme n'apparaît que dans le cas où il est intégré au lexique de reconnaissance français ou quand la couleur locale est privilégiée, si le contexte à l'écran permet une explicitation visuelle indirecte. Cette dernière option s'applique principalement, mais pas systématiquement, au technolecte du judaïsme.

Les choix de traduction des emprunts au yiddish oscillent ainsi entre la réduction ou au contraire la mise en avant de ces marqueurs d'une double altérité. L'emprunt, de par sa charge culturelle, devient alors un enjeu traductionnel :

Plus l'implicite culturel étranger est méconnu de la part du destinataire de la traduction, plus les possibilités de solutions de la traduction sont réduites pour le traducteur. En fait *les résistances à la traduction révèlent l'état des interactions culturelles* (Cordonnier, 1995 : 56, souligné par l'auteur).

Si ces interactions culturelles ont commencé à familiariser les francophones avec le lexique du judaïsme, en partie d'ailleurs grâce au cinéma et à des films tels que *Le Grand Pardon*¹⁸⁵, sorti en 1982, on en constate encore les limites, notamment sur le plan cinématographique, comme pour nombre d'autres dialectes ou sociolectes :

Mais en même temps, beaucoup de régions et de classes sociales en France continuent de ne pas être entendues dans le cinéma français, en tout cas pas dans sa partie la plus « commerciale », sinon pour des effets de pittoresque. Les cinéphiles ne sont pas habitués à entendre au cinéma certains parlers (...) (Chion, 2003 : 88).

Dans le cas précis des yiddicisms, comme le rappelle Meschonnic (1999 : 444) : « la culture juive est à la fois une histoire et une utopie. Le paradoxe de son rapport à la culture française est qu'elle est encore surtout une utopie ». À l'inverse, on constate l'importance des emprunts au yiddish dans le lexique américain. Aux États-Unis, on est passé de technolectes à un véritable sociolecte, en partie assimilé par la langue usuelle américaine. Si le groupe initialement restreint des initiés aux yiddicisms a pu au fil du temps s'étendre à l'ensemble des locuteurs des États-Unis, cela permet

¹⁸⁵ *Le grand pardon*, dir. Alexandre Arcady, perf. Roger Hanin, Clio Glodsmith, Bernard Giraudeau, 1982, Partner's production, Alexandre films, 1h10.

d'évaluer la reconnaissance dont bénéficient les Judéo-Américains en tant que communauté, et leur place dans la société :

The kind of words the Americans have borrowed from other languages are not the results of mere whim or chance, but contrariwise, (...) they bear eloquent testimony to the nature of our contact with the culture that each of those languages represents (Marckwardt, 1969 : 57).

L'apport yiddish témoigne donc de la solide implantation de la communauté juive aux États-Unis et plus largement dans le monde anglophone. Devenu si fréquent qu'il se regroupe sous le néologisme *Yinglish*, ce lexique s'exporte aujourd'hui vers d'autres variétés de l'anglais, au Canada par exemple. La filmographie de Woody Allen a contribué à cette expansion¹⁸⁶. Cet emploi cinématographique est aussi le reflet d'un état de la langue et de la société américaines, puisqu'il est récurrent sur les trente années couvertes par le corpus. Mais le processus, facilité par la parenté germanique du yiddish et de l'anglais, pose des problèmes de traduction en français.

En TAV, les yiddicisms présentent un écueil particulier pour le traducteur-adaptateur, qui, lors du doublage, doit anticiper leur réception par un public dont l'horizon d'attente et la familiarité avec ces lexèmes reste limitée et contraste avec celle du spectateur américain. Ce phénomène illustre le constat émis par Cordonnier (1995 : 178) : « Le traducteur peut donner à voir la culture étrangère, mais il ne peut pas remplacer par une traduction le vécu historique et culturel de l'Autre. » Comme le spectateur est impliqué dans la co-construction du sens en tant que destinataire final du message filmique, le doublage doit contribuer à lui faciliter au maximum ce « travail ». Les emprunts au yiddish, souvent incongrus en français puisqu'absents du bagage cognitif commun à ses locuteurs, risquent alors de disparaître en VD, sous peine d'être incompris par le public. Mais ce choix traductionnel entraîne une perte stylistique en gommant l'étrangéité des termes d'origine et les choix lexicaux du cinéaste, illustrant le dilemme auquel sont confrontés de façon récurrente les adaptateurs audiovisuels.

Leurs stratégies sont fortement conditionnées par la typologie des emprunts : l'occultation de l'étymologie par un équivalent français s'applique majoritairement au lexique familier et aux injures, marqués par un degré supérieur d'altérité. Pourtant ces emprunts affectifs servent souvent une volonté d'autocensure car le lexème étranger, à l'étymologie méconnue, est ressenti comme moins offensant que son synonyme

¹⁸⁶ Même dans *What's Up, Tiger Lily?*, film japonais « doublé » par Allen en 1966, il insère, à des fins ironiques, dans le dialogue attribué aux personnages asiatiques, « le sociolecte de la scène culturelle juive de Manhattan (dans tous ses détails, avec locutions en Yiddish) » (Fraser, 2010 : 29, ma traduction).

autochtone. Le traduire implique alors un transfert en VF ou en VD dans un registre perçu comme plus vulgaire, voire tabou et réintroduit dans les dialogues du dénotatif, alors même que l'auteur avait choisi de jouer sur la connotation.

Cette altérité apparaît ainsi plus prononcée dans le registre argotique que dans le cas du lexique culturel. La traduction permet alors d'identifier ces degrés dans l'altérité, en révélant les différents stades d'assimilation des emprunts, à la fois par la langue de départ et par la langue d'arrivée, et donc les capacités d'accueil de celles-ci, qui constituent l'un des paramètres contraignant la traduction. Là où les référés de la langue yiddish culturelle peuvent être entrevus par un public non-juif, les connotations véhiculées par l'argot yinglish restent hermétiques au spectateur francophone et le doublage, impuissant à les transmettre, se limite à un processus ethnocentrique d'appropriation linguistique. Processus que Meschonnic (2007 : 29) qualifie même d'*annexion*, en déplorant : « Quelle que soit la terminologie, le comportement est le même, l'attention à la langue de départ est une attention à la forme, l'attention à la langue d'arrivée, une attention au contenu. »

Au-delà des contraintes engendrées par les systèmes linguistiques, c'est aussi la nature même du texte audiovisuel qui guide ces stratégies, le passage de la traduction éditée à la version doublée étant révélateur sur ce plan dans beaucoup des exemples étudiés. La judéité affichée par Allen s'y trouve ainsi réduite à quelques marqueurs isolés, ses idiosyncrasies ne fonctionnant plus en réseau homogène comme dans les VO de ses films¹⁸⁷ : la perception de l'auteur par ses spectateurs est inévitablement affectée par cette perte stylistique¹⁸⁸.

L'autre composante identitaire d'Allen, seconde mais indissociable dans sa qualification de juif-américain, — « Ce mélange constant est caractéristique de son style, par exemple le langage des milieux intellectuels branchés de Manhattan avec celui des juifs de Brooklyn (...) », rappelle Cohen (Boncenne, 1998 : 69) —, s'exprime aussi dans ses dialogues par des lexèmes spécifiques à l'américain, objets de la section suivante.

¹⁸⁷ Ce phénomène n'est pas propre à la TAV, puisqu'il a été analysé par Berman (1999 : 53) dans le champ de la traduction de la prose pour lequel il élabore une analytique des « tendances déformantes », au nombre de treize, parmi lesquelles il relève notamment « la destruction (ou l'exotisation) des réseaux langagiers vernaculaires (...), l'effacement des superpositions de langues ».

¹⁸⁸ Il faut noter cependant que les VD françaises évitent les travers extrêmes constatés en Italie dans une scène du film d'Allen *Sleeper* : « The Italian dubbing actors replace the American-Jewish accent of the source text with a very strong Sicilian accent. All the Jewish cultural references (Passover, matzos, etc.) are changed accordingly into Sicilian references » (Ranzato, 2011 : 135).

9.2. Anglicismes et américanimes

Autre marque auctoriale lexicale, les américanimes¹⁸⁹ sont en effet fréquents chez Allen, qui, avant 2005 et le début de son « exode européen », situe la plupart de ses réalisations sur le territoire américain. Cette localisation géographique est d'ailleurs celle de la totalité des films du corpus. La frontière parfois ténue entre américanimes et anglicismes nous amène à inclure dans cette sous-section quelques lexèmes d'origine anglaise, mais dont l'usage est récurrent aux États-Unis.

Certains ont été assimilés par la langue française¹⁹⁰. Mais ce processus d'appropriation n'est pas systématique, et peut conduire à une évolution métasémique, le facteur diachronique se révélant dès lors primordial. L'adaptation est en effet destinée à perdurer, un doublage s'avérant, sinon définitif, — de nouveaux doublages peuvent survenir en cas de mutation des droits d'exploitation ou d'obsolescence du master vidéo par exemple —, du moins appelé à être exploité durant de longues périodes¹⁹¹.

9.2.1. Jacuzzi

Le premier exemple traité ici provient de *Annie*, en 1977 ; Alvy et Annie rendent visite à leur ami Rob, qui les entraîne dans la demeure d'un producteur californien, Tony, ce qui donne lieu aux deux répliques suivantes, à quelques minutes d'écart :

VO, 69', 167, **Rob**: (...) I live right next to Hugh Hefner's house, Max. He lets me use the **Jacuzzi**. (...)

VO, 73'45, 182, **Tony**: This is a great house, really. Everything. Saunas, **Jacuzzis**, three tennis courts.

Le *COCA* répertorie 383 occurrences du mot *Jacuzzi* entre 1990 et 2012. Mais à l'époque du film, il est relativement nouveau, puisque c'est en 1968 que Roy Jacuzzi, un italo-américain, commercialisa ce type de *baignoire à remous* inventé par sa famille

¹⁸⁹ « Termes ou locutions nés sur le territoire de ce qui est à présent les États-Unis, ou qui y ont pris ou conservé un sens (ou des sens) particuliers » (Forgue, 1992 : 11).

¹⁹⁰ « Ces termes ont rapport notamment aux choses de la mode, des sports, de la politique, de la finance, du commerce, de la marine » (Grevisse, 1970 : 73).

¹⁹¹ « The writer of the dubbed filmscript in essence is dealing with a single performance of the work; working in collaboration with a large crew of people, the translator produces a version that will become an immutable soundtrack » (Zatlin, 2005 : 143).

en 1956¹⁹². L'anthroponyme *Jacuzzi*, utilisé comme nom commun par antonomase, est d'ailleurs devenu une marque déposée¹⁹³. Hitchings (2009 : 11) relève la première recension du terme par l'*Oxford English Dictionary* dans son édition de 1966. Mais il ne figure pas dans un dictionnaire bilingue tel que le *Harrap's New Standard French & English Dictionary* de 1980. Le terme générique français désormais proposé par les revues spécialisées¹⁹⁴ est le nom *spa*, mais, en 1977, les traducteurs ne disposent pas de cet équivalent, et se livrent à quelques approximations.

DV, 43, Rob : (...) J'habite juste à côté chez Hugh Hefner, Max. Il me prête son **bain japonais**.

DV, 45, Tony : C'est vraiment une maison immense. Il y a tout. Saunas **japonais**, trois courts de tennis.

Valion traduit *jacuzzi* par *bain japonais*, dans la première occurrence, un plan filmé en travelling arrière lors d'un déplacement en voiture. Elle en fait le qualificatif de *saunas*, nom qui le précède dans l'énumération de Tony pour la seconde intervention (filmée en plan général), ce qui pourrait s'expliquer par une méprise entre *jacuzzi* et *Japanese*, ou par la sonorité vaguement nippone du terme. Le *jacuzzi* en question appartient à Hefner, patron du magazine *Playboy*, et l'équipement aquatique revêt de ce fait une connotation vaguement licencieuse, que l'exotisme asiatique pourrait renforcer. Dans la traduction éditée, Dutter suit la même stratégie :

GD, 167, Rob : (...) J'habite juste à côté chez Hugh Hefner, Duschmoll. Il me prête son **bain japonais**.

GD, 183, Tony : C'est vraiment une maison immense. Il y a tout. Saunas **japonais**, trois courts de tennis.

Comme on l'a vu ci-dessus, le *jacuzzi* n'a rien de japonais. Le doubleur évite ce faux sens et fournit une équivalence sémantique qui synthétise la glose du mot¹⁹⁵, en créant un néologisme¹⁹⁶ sur le modèle du nom composé *vibromasseur*.

¹⁹² <http://www.jacuzzi-france.com/jacuzzi.php>, consulté le 09/04/2011.

¹⁹³ Parmi les américanismes, le champ sémantique des « *produits fabriqués*, c'est une rubrique colossale, faite en grande partie de marques déposées, et qui occupe aujourd'hui environ le douzième du total des américanismes » (Forgue, 1992 : 111), souligné par l'auteur.

¹⁹⁴ « Spas, Saunas, Hammam, le marché fait preuve de fermeté », *Réponses bains*, 2008, p. 53.

¹⁹⁵ Jacuzzi : « noun, trademark, a bath or pool into which warm water flows through small holes, producing a pleasant bubbling effect » (*CALD*, 2008 : 769), « trademark, a large indoor bath that makes hot water move in strong currents around your body » (*LDCE*, 2003 : 865).

VD, Rob : (...) Je suis le voisin de Hugh Hefner, Duschmoll. I'm'prête son **vibro bain**.

VD, Tony : C'est une maison extra. Il y a tout. Saunas, **vibro bains**, trois courts de tennis.

À l'heure actuelle, le nom *jacuzzi* pourrait faire l'objet d'un emprunt, le produit s'étant popularisé en France, mais en 1977, il n'était pas entré dans l'encyclopédie du public français¹⁹⁷. Le problème se posait pour d'autres pays européens et le même cas relevé dans la VD diffusée en Espagne a donné lieu à une stratégie traductive différente, puisque l'occurrence y est totalement supprimée :

We have a reference to *jacuzzi*, an artefact virtually unheard of in the Spain of the 70's, but commonly known nowadays. It did not seem to deserve the effort of finding a term to replace it since it was irrelevant to the semantic layer conveyed by the segment so it was simply deleted (Sanderson, 2005 : 9).

Cet exemple montre combien la langue d'arrivée peut être éloignée de la langue de départ géographiquement, mais aussi temporellement, et comment le traducteur doit composer avec ces données mais peut opter pour diverses solutions. Le problème se pose particulièrement chez Allen, dont la filmographie est majoritairement ancrée dans la contemporanéité : « As he explores always current obsessions, hypocrisies and neuroses, an Allen film provides a time-capsule of the culture of its day. (...) Every Allen film records its cultural moment for posterity¹⁹⁸. » L'approche culturelle prônée notamment par Paul Bensimon apporte en cela un outil d'analyse pertinent en traductologie, car la culture est soumise à la variabilité dans l'espace et dans le temps¹⁹⁹. L'analyse des doublages d'Allen doit prendre en compte ces critères pour aboutir à une comparaison adéquate.

Dans le technolècte de l'hydrothérapie, on retrouvera d'ailleurs en 2002 le nom *spa*²⁰⁰ dans *Hollywood* :

¹⁹⁶ Les recherches n'ont pas permis de retrouver ce syntagme dans d'autres contextes ni ouvrages de référence.

¹⁹⁷ Il relève toutefois aussi de la problématique de la traduction du nom de marque et de l'insertion publicitaire, étudiée au chapitre 8.

¹⁹⁸ Maurice Yacovar, « Forms of History in Woody Allen », *Historical Comedy on Screen*, Hannu Salmi (ed.), Bristol, Intellect, 2011, p. 103.

¹⁹⁹ « (...) aucune traduction ne peut être médiatrice entre des cultures dissemblables ou peu compatibles si elle ne prend pas en compte l'horizon d'attente de son destinataire, les idées et pratiques – la *doxa* – en vigueur dans la société réceptrice. », Paul Bensimon, « Présentation », *Palimpsestes*, n°11, *Traduire la culture*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 1998, p. 10.

²⁰⁰ « spa: mainly US, a place where people go in order to become more healthy, by doing exercises, eating special food, etc. » (*CALD*, 2008 : 1384).

VO, 34'10, 94, Lori: If I'm gonna be in this movie, I have to get into shape. The **spa** is the only way I'll ever have the discipline.

On a vu précédemment que *spa* est la traduction générique de *Jacuzzi* en français. Il n'est donc pas possible de maintenir l'emprunt en VF. La traduction éditée et le doublage retiennent l'équivalent hyperonyme *cure*, dont la prononciation monosyllabique permet de ne pas allonger la réplique :

JC, 95, VD, Lori: Si je veux être bien dans ce film, il faut que je me mette en forme et cette **cure**, c'est la seule façon d'avoir un peu de discipline.

Cure reste cependant un terme générique, dont les connotations plutôt médicales ne rendent pas compte de la caractérisation « branchée » et superficielle de Lori, starlette en mal de contrats.

Si l'exemple du *jacuzzi* se situe à la frontière de l'américanisme et du nom de marque, nombre des américanismes relevés dans le corpus proviennent du film *Hollywood*, où Allen raille le sociolecte du *studio system*. Leur traitement peut se classer en trois grandes catégories, selon qu'ils sont empruntés en français, traduits par un lexème français ou enfin que l'adaptateur introduit un emprunt anglo-américain là où la VO n'en comportait pas, diverses stratégies rencontrées dans la filmographie et présentées ci-après.

9.2.2. Meetings

Le nom *meeting* est un anglicisme assimilé par la langue française. On le retrouve dans *Hollywood* lorsque Val tente d'échapper à un déjeuner avec son ex-femme :

VO, 60'20, 166, Val: I can't. Al's **meeting** me. I got, I got a very important **business meeting**. (...)

Val: (*overlapping*) Well, I, I— It's not easy for me. I-I-I got, I got a lot of... **meetings** and important things to do.

Sans aucune raison avouable de refuser cette rencontre, puisqu'il veut cacher sa cécité, Val en est réduit à répéter une vague justification, avec le terme *meeting*.

JC, 167, Val: Je peux pas, Al vient me **voir** et j'ai, j'ai une très importante **affaire à régler** (...)

Val: Mais c'est, c'est mhh, c'est pas facile pour moi, j'ai, j'ai tout un tas de **meetings** et j'ai plein de choses **à régler**.

L'usage du terme *meetings* comme excuse relève ici du cliché²⁰¹. Cohen choisit deux traductions différentes pour les deux occurrences nominales, supprimant le phénomène de répétition révélateur de la personnalité anxieuse de Val²⁰² et de son embarras, plus évident encore en anglais puisqu'il énonce aussi le syntagme sous sa forme verbale. *Affaire* traduit en fait le lexème *business*, premier terme de la collocation *business meeting*²⁰³, et la notion de rencontre disparaît. L'adaptatrice conserve l'anglicisme *meeting* pour la seconde occurrence, mais maintient un réseau idiosyncratique en VF avec la répétition de *à régler*.

En français, *meeting*, terme admis par l'Académie (Dournon, 1996 : 374), a pourtant une signification différente, résultant de son évolution métasémique après son emprunt à l'anglais²⁰⁴. Alors qu'en VO il renvoie clairement à un rendez-vous professionnel, en français il a pris le sens de rencontre collective à visée politique ou syndicale. Le doublage propose donc une autre solution pour cette seconde occurrence.

VD, Val : Je n' peux pas, Al vient me **voir**... j'ai une très importante **affaire à régler**. (...)

Val : C'est, c'est, c'est pas facile pour moi, j'ai, j'ai tout un tas de, de **briefings**... j'ai plein de choses **à régler**.

Meeting y est remplacé par un autre anglicisme, *briefing*²⁰⁵. En anglais les deux termes peuvent s'avérer synonymes, puisque le *Harrap's New Standard* propose parmi les traductions possibles : « exposé verbal, séance d'information, réunion ». En français, même s'il constitue un marqueur lexical du technolecte des cadres gestionnaires, il est utilisé principalement dans des contextes de communication politique ou militaire²⁰⁶, et

²⁰¹ « (...) engendré par un mimétisme langagier inconscient et passager (...), plus rarement réduit à une unité lexicale unique, le cliché est une suite de mots figés dans leur association par l'usage du moment, qui intervient sous forme d'automatismes pour rendre compte d'évènements ou de processus similaires » (Sergeant, 2011 : 50).

²⁰² « Une répétition, signifiante d'un apparent relâchement, peut (...) fonctionner comme marqueur de niveau de langue, lorsqu'elle constitue l'un des traits caractérisants du locuteur » (Demanuelli, 1995 : 159).

²⁰³ Le lien entre technolecte et cliché est établi : « Le principal pourvoyeur de clichés [est] le monde de la gestion. (...) C'est en sortant de sa sphère professionnelle d'origine que le terme ou l'expression technique risque de se muer en cliché » (Sergeant, 2011 : 51).

²⁰⁴ Ce n'était pas le cas au début de son usage en français, attesté chez Voltaire dès 1738 selon le *NDEL* (1980 : 455) : « mot angl., de *to meet*, "se rencontrer, se réunir" ».

²⁰⁵ « *briefing*, noun, information that is given to someone just before they do something, or a meeting where this happens » (*CALD*, 2008 : 172). Le *COCA* en répertorie 3 384 occurrences (cons. 20/07/2012).

²⁰⁶ Pour le *NDEL* (1980 : 110) *briefing* apparaît en français en 1945 avec le sens suivant : « mot angl. désignant la réunion des équipages avant une mission d'aviation ».

son usage récent relève d'un effet de mode dans le monde des media²⁰⁷. Il paraît ainsi peu approprié de la part de Val, réalisateur dépassé qui se tient à l'écart du petit monde hollywoodien ; en outre ce choix ne résout pas la question de la cohérence traductive entre les deux occurrences.

9.2.3. Corned beef

Le technolècte alimentaire est l'un des lexiques les plus soumis aux contingences culturelles, puisque la nourriture et ses préparations sont au départ liées aux ressources naturelles locales. Il est donc souvent l'objet d'emprunts lexicaux, lorsque le produit est exporté vers d'autres territoires.

Ainsi le terme *corned beef*²⁰⁸ est-il au départ typiquement britannique, mais l'apparition de la technologie de conservation industrielle va vite en faire un produit d'exportation emblématique des grands groupes agroalimentaires américains. Dans la réplique suivante, extraite comme la précédente de *Hollywood*, il est représentatif du menu de l'Américain moyen, et utilisé pour souligner la trivialité de la situation.

VO, 26'05, 70, Val: (...) (*to a couple sitted at the next table*) She— I pick up the phone, and she's talking—I'm gonna order a **corned beef** sandwich, she's talking to her lover on the phone. I—*The couple looks at Val with confusion.*

On peut s'attendre en VF à un emprunt du terme, qui a été assimilé très tôt par la langue française²⁰⁹. Ce n'est pourtant pas le cas :

JC, 71, Val: (...) (*à un couple attablé*) Je décroche le téléphone et elle est en train de parler. Je veux me commander un sandwich au **salami** et elle parle à son amant au téléphone. Je... *Le couple ébahi, regarde Val.*

VD, Val: (...) Je, je décroche le téléphone, elle est en train de parler. J'veux me commander un sandwich au **salami**, elle parle à son amant au téléphone...

Ce choix traductif est surprenant : en choisissant un nom commun aux deux langues, *salami*, il supprime ici une touche de couleur locale alors que l'emprunt ne posait aucun problème de compréhension, à l'inverse de certains des exemples suivants.

²⁰⁷ « [Pour l'emprunt] il se crée en même temps une motivation sociolinguistique qui est celle du prestige. On sait que le français a beaucoup emprunté à l'anglais britannique et américain dans le domaine du sport, des techniques, des medias (...) » (Chuquet & Paillard, 1989 : 222).

²⁰⁸ « *corned beef*: noun, cooked beef which has been preserved in salty water and spices, and which is often sold in tins (metal containers) » (CALD, 2008 : 312).

²⁰⁹ Le *NDEL* (1980 : 200) l'atteste en 1806 chez Stendhal.

Ce mécanisme de neutralisation de la référence allogène confirme toutefois une tendance relevée par de nombreux chercheurs en TAV : « Le doublage devient donc un outil à la fois d'uniformisation de la langue et de protection contre la ou les langues étrangères²¹⁰. » Cette tendance déformante est facilitée ici par le fait qu'il s'agit d'une référence extradiégétique, non visible à l'écran. Dans le cas inverse, on le retrouve en VD comme dans *Manhattan*²¹¹ où le terme survenait, dès 1979 :

VO, 54'15, 124, Ike: (*Offscreen*) Oh, Jesus, what is this? You got a-a **corned-beef** sandwich here from nineteen-fifty-one, I think. (*He walks over to Mary, holding half a corned-beef sandwich*) Look at this. (...)

Ike: (*Looking at the sandwich and shaking his head*) **Corned beef** should not be blue, you know. There's just... ugh, it's terrible. Hey.

Toute la séquence est ici organisée autour du sandwich au *corned-beef*, symbole de l'inaptitude (revendiquée) de Mary pour la cuisine. Sur le plan pragmatique, il est donc essentiel de maintenir la référence, ce qui se produit en VF (sauf dans la didascalie) et en VD. Dans ce dernier cas, la mise en évidence du sandwich à l'écran représente également une contrainte visuelle incontournable.

GD, 125, Ike: (*off*) Ah, mon Dieu, c'est quoi ce truc ? Tu as... un sandwich au **corned-beef**... de 1951... je crois. (*il se dirige vers Mary, une moitié de sandwich à la main*) Regarde ça. (...)

Ike: (*regardant son sandwich, secouant la tête*) Le **corned-beef**, ça doit pas être bleu, tu sais, c'est tout simp... c'est vraiment épouvantable. Hé !

VD, Ike: C'est, c'est quoi ce truc-là ? Un sandwich au **corned-beef** de 1951... j'crois. Oh, r'garde ça. (...)

Ike: Dis, le **corned-beef**, ça, ça doit pas être bleu, tu sais, c'est, c'est... beuh, c'est vraiment épouvantable.

Ce choix d'emprunt par le français permet de respecter le contexte civilisationnel, il est sans doute aussi l'occasion de confronter la tradition culinaire française aux préjugés fort répandus contre le régime alimentaire américain. La traduction permet de véhiculer parfois aussi les stéréotypes ; mais en tant qu'ils sont

²¹⁰ Éric Plourde, « Doublage : uniformisation linguistique et manipulation du discours », *Post-scriptum.org*, n°3, 2003, p. 10, http://www.post-scriptum.org/flash/docs2/art_2003_03_011.pdf, consulté le 23/05/2008.

²¹¹ La variation orthographique sur le tiret dans la page en anglais de l'édition bilingue est sans doute imputable à une erreur de l'éditeur.

voulus comme tels par l'auteur, ils participent ici d'un effet de comique volontaire dès la VO, et se retrouvent en VD sans trahir l'*intentio auctoris*.

9.2.4. Minstrel show

Le champ lexical de l'alimentation n'est que l'un des technolèctes concernés par l'emprunt. L'industrie du divertissement est également souvent concernée par ce procédé linguistique. Ainsi, dans *Annie*, Alvy découvre chez l'héroïne éponyme un pain de savon noir :

VO, 56'50, 140, Alvy: Hey, what is this? You got black soap?

Annie: (*Offscreen*) It's for my complexion.

Alvy: Whatta-whatta yuh joining a **minstrel show**? Geez.

Si le nom *minstrel* correspond d'abord au français *ménéstrel*²¹², il a ici un sens spécifique au contexte américain, défini par le *Webster's* (1966 : 1440) : « 3. one of a troupe of musical performers and comedians of a kind originating early in the 19th century in the US and typically giving a program of Negro melodies, jokes and impersonations and usu. blacked in imitation of Negroes ». Les spectacles de *minstrels* ont en fait débuté dans les années 1830 et impliquaient donc, à leur origine, de se grimer en noir²¹³, d'où la remarque ironique d'Alvy sur le savon noir. À la sortie de *Annie*, cette pratique burlesque, à connotations souvent racistes, est en voie de disparition depuis la fin des années 1950, dans un contexte d'affirmation de la communauté afro-américaine et de mise au ban de la ségrégation raciale.

DV, 36, Alvy: Qu'est-ce... tu te produits (*sic*) à **Harlem** maintenant (11) ? Fichtre.

Valion remplace le nom commun par un toponyme, *Harlem*, quartier de New York historiquement lié à la communauté afro-américaine, le verbe *se produire* traduisant la notion de *show*. Elle explicite cette option par une note infrapaginale : « (11) En anglais *Minstrels* : groupe de chanteurs noirs d'un genre comique ». Cette justification ne permet pas de comprendre la nécessité du savon noir, si les artistes ont déjà la peau noire. L'allusion d'Alvy est en effet plus subtile en VO, puisqu'il sous-entend qu'Annie, qui chante sur scène à ses heures, a l'intention de rejoindre d'autres

²¹² « 1. a singer or musician in the Middle Ages » (*LDCE*, 2003 : 1048).

²¹³ L'exemple le plus célèbre en est visible dans *The Jazz Singer*, premier film parlant, sorti en 1927, qui présente Al Johnson maquillé en noir.

chanteurs grimés, et pas de vrais artistes afro-américains. Il ne faut pas oublier qu'Allen est un adepte du genre burlesque et également un grand spécialiste de jazz, notamment du style Dixieland, qu'il pratique lui-même en tant que clarinettiste dans un groupe Nouvelle-Orléans mené par le banjoïste Eddy Davis, et il s'avère donc parfaitement au fait des circonstances socio-historiques qui ont présidé à sa naissance sur le sol américain. Dutter retient ainsi la même équivalence que Valion, qui a l'avantage de préserver l'américanité de la référence.

GD, 141, Alvy : Qu'est-ce... tu te produis à **Harlem** maintenant ? Fichtre !

Le doubleur produit une autre équivalence d'origine américaine avec l'anthroponyme *Joséphine Baker*.

VD, Alvy : Est-ce que ... **Joséphine Baker** t'a engagée ? Tss !

Baker était une danseuse de revue noire, née en 1906 à St Louis, Missouri, bien connue des Français pour avoir effectué la plus grande partie de sa carrière à Paris, où elle meurt en 1975²¹⁴. À la sortie de *Annie*, en 1977, son souvenir est encore vivace dans la mémoire du public français, et l'équivalence est donc porteuse de sens pour lui. Mais l'américanité reste relative, puisque Baker avait quitté les États-Unis en 1925 et acquis la nationalité française en 1937 ; son « embauche » éventuelle d'Annie impliquerait un transfert territorial peu cohérent avec le scénario, même s'il ne s'agit que d'une boutade dans le dialogue ci-dessus.

Ces écarts traductifs sont courants en TAV, et plus particulièrement en VD²¹⁵, et en cela les doubleurs d'Allen ne dérogent pas à la tradition :

D'autres tendances se font jour, telles l'explicitation ou la suppression pure et simple. Le doublage est dès lors un authentique discours de substitution, et il tend souvent à s'instaurer comme le seul discours, au point de faire oublier l'étranger et l'exotisme (Lambert & Delabastita, 1996 : 54).

À la marge des technolèctes, tout comme les yiddicisms étudiés en section 1.2. de ce chapitre, certains américanimes relèvent aussi sinon d'un registre argotique, du moins d'un niveau de langue relâché, comme ceux présentés maintenant.

²¹⁴ Cf. Konomi Ara, « Josephine Baker: A Chanteuse and a Fighter », *Journal of Transnational American Studies*, vol. 2, Issue 1, article 4, 2010, p. 3 : « Josephine, who was born in the slums of St Louis, a large city in Missouri (...) became a dancer in her early teens. »

²¹⁵ En effet, dans cet extrait, la VOST propose un équivalent totalement américain : « Tu te joins au *Jackson Five* ? », référant au groupe formé par Michael Jackson et ses frères dès 1965.

9.2.5. Cheap

Dans *Hollywood*, Val vient d'auditionner sa petite amie pour le rôle de Claire dans son film, en compagnie de son ex-femme Ellie, co-productrice, tout en cachant leur relation à cette dernière.

VO, 31', 84, Ellie: (*overlapping*) I know, but I, but I mean Claire's supposed to be classy. Didn't you think she was a little on the **cheap** side?

Val: (*clears throat*) **Cheap**? I don't know, I don't find her **cheap**.

L'adjectif *cheap* figure dans le *PDAS*, avec comme seconde acception : « *colloq.* Unrefined; open to accusations of being promiscuous (said of a girl or woman) ». Si dans la réplique il qualifie la postulante, il caractérise aussi indirectement le personnage d'Ellie, par le biais de ce niveau de langue sinon argotique, du moins très familier dans ce passage. Cohen propose comme équivalence l'adjectif *vulgaire*.

JC, 85, Ellie : D'accord, mais, mais enfin, Claire devrait avoir beaucoup de classe. Tu n'as pas trouvé cette fille quelque peu **vulgaire** ?

Val: **Vulgaire** ? (...) Non, moi je ne l'ai pas trouvée **vulgaire**... (...)

L'utilisation adverbiale de la locution *quelque peu* avant l'adjectif introduit un élément pseudo-concessif d'un niveau de langue assez recherché, et dérive vers un formalisme absent de l'énoncé en VO. La caractérisation d'Ellie est ici modifiée. Le doubleur choisit une autre option :

VD, Ellie : D'accord, m'enfin, cette, cette Claire devrait avoir beaucoup de classe. Tu n'as pas trouvé cette fille un peu **cheap** ?

Val: **Cheap** ? Je l'ai pas trouvée **cheap**...

Le report de *cheap* représente ici un pari assez osé, car il relève en français d'un sociolecte compréhensible dans des milieux assez branchés, n'est pas intégré dans le lexique courant et ne constitue pas un emprunt linguistique²¹⁶. On peut imaginer que le doubleur vise ici un Spectateur Modèle dont l'encyclopédie personnelle intègre une

²¹⁶ Cet emploi de termes anglais au sein d'un dialogue français est reconnu comme phénomène d'*alternance codique*, en anglais « the 'code-switching' effect » : « a clear indicator of the 'trendy' value attached to this language (...) in France and employed by the author to highlight the empty, phony nature of [the characters'] activities. », Mary Louise Wardle, « Domestication and Translocation: The Strange Case of the Disappearing City », *Syn-Thèses*, n°3, Thessalonique, Université Aristote, 2010, p. 217.

connaissance, même superficielle, d'un lexique relativement international, le *Globish English* déploré par les francophones les plus puristes.

La VD l'introduit dans la question d'Ellie, puis le reprend dans l'interrogation et la réponse négative de Val. L'homogénéité du réseau lexical est de ce fait maintenue, et la couleur locale américaine se trouve ainsi préservée.

9.2.6. Yo-yo

Parmi les américanimes, les termes ayant pris un sens argotique spécifique sont en effet parmi les plus délicats à traiter pour l'adaptateur. Le choix du registre argotique s'avère un trait stylistique prégnant de l'auteur, et un élément de caractérisation capital de ses personnages. Ses idiosyncrasies marquent ainsi la figure d'Annie, dans le film éponyme. Elles transparaissent aussi quand ses pensées sont insérées à l'écran sous forme de sous-titres, notamment lors de sa première rencontre avec Alvy :

VO, 30'30, 78, (*Again, Annie's thoughts pop on: He probably thinks I'm a yo-yo.*)

Le lexème *yo-yo*, qui serait au départ un emprunt au tagalog²¹⁷, langue parlée majoritairement aux Philippines (Hitchings, 2009 : 258), est défini dans son usage argotique par Wentworth & Flexner (1968 : 379) comme : « A compromising person; one whose political opinions and ideas change as necessary for personal gain; a free-loader. *From the toy that winds and unwinds in a vacillating manner* ».

DV, 23, Annie : ... (*Sous-titre : « Il doit sûrement penser que je suis une girouette ».*) (7)

La traduction de Valion, *girouette*, concorde tout à fait avec la glose ci-dessus. Mais elle représente un registre plus soutenu que l'original. Valion la complète par une note de bas de page : « (7) Dans le dialogue anglais : "A yo-yo" : personne qui change facilement d'avis. » Plus qu'un éclaircissement à destination du lecteur, la note apparaît ainsi comme une justification du choix lexical opéré, le mot *girouette* correspondant très exactement à la définition donnée. Dutter retient une autre solution :

GD, 79, Annie : ... (*Sous-titre : « Il doit sûrement me prendre pour une zozo. »*)

Cette option n'est pas dictée par des contraintes de synchronisme labial, puisqu'il s'agit ici d'un sous-titre. Elle correspond à une autre définition du sens

²¹⁷ Son étymologie reste incertaine, car en français le *NDEL* (1980 : 803), qui l'atteste dans la presse à partir de 1931, n'y voit au départ qu'une onomatopée.

argotique de *yo-yo*, indiquée dans le *Supplement of New Words* du PDAS (1968 : 414) : « A stupid, incompetent, or undesirable person; a jerk. *Orig. Teenage and student use* », ainsi que dans le DCS (2007 : 490) : « a silly, eccentric or frivolous person²¹⁸ ». Or le sociolecte étudiant et adolescent est typique de la jeune provinciale Annie dans ce film. Pourtant, la VD ne choisit pas cet équivalent, mais un adjectif d'un registre plus standard :

VD, Annie : (*Sous-titre* : « *Il doit me trouver stupide.* »)

L'équivalent *zozo* sera cependant choisi dans *Manhattan*, deux ans plus tard :

VO, 17', 36-38, Ike: (*Shaking his head*) That will never cease to mystify me. I mean, he's got a wonderful wife and he prefers to-to, mm, diddle this little **yo-yo** that-that... you know. (...)

GD, 37-39, Ike: Ça, vois-tu, ça restera toujours un mystère pour moi. Je sais pas, il a une femme merveilleuse, et il préfère trin... trom... sauter cette espèce de **zozo**, qui... qui... enfin, tu sais. (...)

VD, Ike: Ah ça, tu vois, ça restera toujours un mystère pour moi. J'sais pas, il a une merveilleuse femme, et il préfère trin... trom... sauter cette espèce de **zozo**, qui... qui... enfin, tu sais, quoi. (...)

Même si la réplique est cette fois émise par Ike, quadragénaire, il s'adresse à sa petite amie Tracy, adolescente de dix-sept ans. Dans les deux cas, Dutter puis le doubleur ont donc traduit le terme dans son acception large. Le syntagme *zozo*, ayant pour synonyme « naïf, niais²¹⁹ » – la VOST affiche d'ailleurs la traduction *crétine* –, relève en français d'un niveau de langue sinon argotique, du moins familier, plus cohérent avec la formulation de la VO, même si ce n'est pas un américanisme.

9.2.7. Loser

Dans *Hannah*, celle-ci tente de recommander l'un de ses invités à sa sœur Holly, engendrant une vive réaction de cette dernière :

VO, 5'20, 15, Holly: (*Interrupting, gesturing*) He's such a **loser**!

Hannah: He's not a **loser** at all !

Holly: (*Shaking her head*) Oh, he's such a **loser**!

²¹⁸ Le DCS (*id.*) complète par ces précisions : « This use of the word, which may be said affectionately of a dizzy nonconformist or contemptuously with the straightforward meaning of a fool, originally referred to someone who vacillated or behaved in an irresolute manner. »

²¹⁹ (TLFI, 1971-1994), consulté le 26/04/2011 sur <http://atilf.atilf.fr/tlf.htm>

Loser est glosé par le *Collins Cobuild Advanced Dictionary*, dans son acception informelle, comme hautement péjoratif : « If you refer to someone as a loser, you have a low opinion of them because you think they are always unsuccessful (disapproval)²²⁰ ». C'est exactement le sens qu'a pris cet emprunt en français²²¹. L'emprunt est donc la solution logiquement choisie par Lebrun pour la première occurrence. Le niveau de langue familier de Holly en conversation avec sa sœur est d'ailleurs cohérent avec cette stratégie.

ML, 17, Holly (*grimaçant*) : Oh ! Hannah ! C'est un tel **loser** !

Hannah : Non, ce n'est pas un **perdant**.

Holly : Tu parles ! C'est le **perdant de démonstration** !

Mais le traducteur préfère ensuite traduire littéralement l'anglicisme, en renonçant au niveau de langue familier, pour aboutir à une locution fort peu idiomatique dans la troisième réplique. Le doubleur traduit aussi cet anglicisme en français, mais avec un lexème familier, alors même que le ton employé par Holly est tout à fait explicite et ne nécessite pas pour ce lexème de clarification, tendance déformante au nombre de celles listées par Berman.

VD, Holly : Oh, Hannah ! C'est un tel **raté** !

Hannah : Mais c'est pas du tout un **raté**. (...)

Holly : Oh, si ! C'est un **raté** !

Le substantif *loser* est à nouveau utilisé à quatre reprises par Holly dans une scène ultérieure de dispute avec Hannah :

VO, 75'40, 140, Holly: (...) (*To Hannah*) You really think I'm a **loser**, don't you? (...)

Holly: (*To Hannah*) You treat me like a **loser**. (...)

Hannah: (...) I think I've gone out of my way to-to introduce you to interesting single men. There's nothing I would—

Holly: (*Offscreen, interrupting*) Uh, **losers!** All **losers!**

²²⁰ *Collins Cobuild Advanced Dictionary (CCAD)*, [1988], Glasgow-Boston, Collins/Heinle, 2009, p. 929.

²²¹ Chuquet & Paillard (1989 : 222) choisissent ainsi un exemple tiré de *Télérama* (9 juillet 1986) pour illustrer la question de l'intégration des emprunts : « Sa vie n'est qu'une succession ininterrompue d'échecs en noir et blanc... En 128 pages et 76 photos, le plus loser des reporters raconte sa (pauvre) vie sentimentale. »

L'emprunt n'est plus l'option choisie en VF, et cette fois-ci le traducteur retient trois autres équivalents, qui diffèrent également de sa traduction littérale précédente :

ML, 141, Holly : (...) Hannah, tu me prends vraiment pour une **ratée**, hein ? (...)

Holly : Tu me traites comme une **moins-que-rien** ! (...)

Holly : Parlons-en ! Une collection de **ringards** !

Il n'y a donc pas de cohérence dans les stratégies traductives, alors que la reprise du syntagme par Holly dans cette nouvelle scène sert la caractérisation de son personnage ; cette cohérence se trouve accentuée par le phénomène de répétition dans la réplique exclamative originale, effacé dans la VF, et à l'intérieur même de la dernière réplique où il est remplacé par le syntagme *une collection de*. La VD est nettement plus cohérente, puisqu'elle propose le même équivalent dans les trois occurrences, en ajoutant même une quatrième :

VD, Holly : Tu penses vraiment qu'je suis une **ratée**, hein ? (...)

Holly : Tu me traites comme si j'étais une **ratée** ! (...)

Holly : Des **ratés**, tous des **ratés** !

Mais cette stratégie n'est pas constante et un certain nombre d'anglicismes et américanismes sont toutefois préservés en VD, après parfois des ajustements entre la version de l'adaptateur et la VD finale.

9.2.8. Serial killers

Dans *Harry*, une séquence de fiction en abyme met en scène Harry visitant les Enfers avec le Diable. Ils descendent en ascenseur et, étage après étage, les crimes des damnés s'aggravent.

VO, 75'50, 166, Elevator voice: (*voice over*) Floor six: right-wing extremists, **serial killers**, lawyers who appear on television. Floor seven: the media. Sorry. That floor is all filled up. (...)

L'effet comique dans cette véritable descente aux enfers réside dans l'amalgame opéré par Allen qui met dans le même sac l'extrême-droite, les tueurs en série et ces avocats qui font de la publicité sur les chaînes de télévision américaines.

JC, 167, Voix dans l'ascenseur : (...) ... Sixième étage : extrémistes de droite, **tueurs fous** et avocats médiatiques. Septième étage : les médias. Désolée. Cet étage est complet. (...)

Il n'existe pas ici de contraintes liées à l'image, puisque la réplique est le fait d'une voix anonyme, sans énonciateur visible à l'écran. Cohen s'éloigne donc de la VO et traduit dans cette liste *serial killers* par *tueurs fous*, locution relativement approximative, puisqu'elle ne rend pas compte de l'aspect récidiviste essentiel dans l'original²²². La collocation *serial killers* est apparue dans les rapports du FBI dans les années 1970 et s'est ensuite propagée dans le monde. En France, à l'époque du film, en 1997, cet emprunt est déjà installé dans la langue grâce aux media et aux séries policières américaines. C'est donc cette solution que retient le doublage, anticipant un public dont l'encyclopédie personnelle a intégré cet élément lexical.

VD, Voix dans l'ascenseur : (...) Sixième étage : extrémistes de droite, **serial killers**, avocats médiatiques. Septième étage : les media. Désolée. Cet étage est complet. (...)

D'autres emprunts sont directement conservés dès l'étape de traduction initiale, notamment dans *Hollywood*, où ils ponctuent le technolècte des professionnels du cinéma. On en trouvera un double exemple ci-après.

9.2.9. Has-been et Comeback

Au début du film, le producteur Hal réagit à la proposition d'engager le réalisateur Val par la question suivante :

VO, 12'35, 36, Hal: Well, the question is do I, do I want to let this **has-been** make his **comeback** picture on my money?

VF et VD conservent les deux compositions lexicales *has-been* et *comeback* :

JC, 37, Hal: Ben la question est de savoir si, si je veux laisser ce **has-been** faire un **come-back** en tournant à mes frais.

VD, Hal: La question, c'est de savoir, euh, si je veux laisser ce **has-been** faire un **come-back** en tournant à mes frais.

Le premier syntagme, *has-been*, est clairement dépréciatif. Les deux lexèmes ont gardé leur sens²²³ au cours du processus d'intégration en français ; adaptatrice et

²²² La première entrée pour *serial* dans le *CALD* (2008 : 1302) fournit la définition : « adjective : describes a person who repeatedly commits the same serious crime, often using the same method, or a serious crime that is committed repeatedly by one person ».

²²³ « Has-been: a person who in the past was famous, important, admired or good at something, but is no longer any of these » (*CALD* : 660). Le *CCAD* précise sa visée perlocutoire : « in an unkind way ».

doubleur les préservent donc logiquement en VF et VD, d'autant que ces américanismes servent à caractériser le personnage pédant représenté par Hal, grand énonciateur de clichés en tout genre. Ce lexique relève alors du jargon, « modifications qu'un groupe socio-professionnel apporte à la langue nationale (surtout au lexique et à la prononciation)²²⁴ », procédé qui fonctionne particulièrement bien en VD pour ce protagoniste dans le cas présent, et va permettre de compenser la perte subie en sens inverse et présentée au chapitre 3 en section 2.1. La stratégie d'emprunt est maintenue au long du livre comme du film, même pour les répliques d'autres personnages ; ainsi Ellie poursuit-elle son argumentaire :

VO, 12'45, 38, Ellie: He's not... he's not a **has-been**. (...) Look, think of the, think of the press angle. You know, Val Waxman does his **comeback** film for Galaxie pictures. (...)

Le personnage est ainsi fidèle à l'opinion exprimée dès le début du film :

VO, 6', 22, Ellie: (...) He would be grateful, you know? He needs a **comeback** and... (...)

Puis Val lui-même s'écrie quarante minutes plus tard :

VO, 43'15, 116, Val: There goes my **comeback**.

Les quatre occurrences sont logiquement traduites par Cohen, puis le doubleur, par un emprunt²²⁵ :

JC, 39, Ellie : C'est pas, c'est pas un **has-been**. (...) Écoute, pense un peu à l'accroche médiatique. Ça sera Val Waxman fait son **come-back**, un film pour Galaxie Picture. (...)

VD, Ellie : Ça n'est... ça n'est pas un **has-been**. (...) Écoute, pense un peu à l'accroche médiatique. Ce s'ra Val Waxman fait son **come-back**, un film pour Galaxie Pictures. (...)

JC, 23, VD, Ellie : (...) Il te serait reconnaissant, au contraire. Il doit faire un **come-back** et...

JC, 117, VD, Val : Adieu à mon **come-back**.

Ce choix permet de conserver la cohérence du réseau lexical, ce qui n'était pas toujours le cas dans les exemples précédents, alors même que cette visée représente pourtant l'un des objectifs prioritaires du traducteur audiovisuel :

« Comeback: a successful attempt to get power, importance or fame again after a period of having lost it » (*CALD* : 274).

²²⁴ Ducrot précise : « À la différence du dialecte, il est donc vu comme un écart *volontaire* à partir du parler d'une collectivité plus large » (Ducrot & Schaeffer, 1995 : 138), souligné par l'auteur.

²²⁵ Dournon (1996 : 130) signale en effet que le terme est un « mot anglais sans équivalent ».

The translator should have a thorough understanding of the source text before beginning the project. That understanding includes an analysis of the text sequence by sequence while simultaneously placing those sequences within a cohesive whole (Zatlin, 2005 : 136).

On mesure l'importance de cette phase préparatoire pour la cohérence finale des dialogues – Cohen explique ainsi combien le fait de traduire pour le sous-titrage comme pour le doublage du même film²²⁶, et en principe dans cet ordre, facilite son appréhension globale du film pour la seconde opération –, tout comme du travail de vérification qui sera effectué ensuite par le traducteur lui-même, puis avec le superviseur dans le cas des doublages d'Allen. Ce dernier relit la traduction, puis vient assister à l'enregistrement sur le plateau de doublage.

L'adaptatrice considère d'ailleurs que cela représente une sécurité pour elle, grâce à l'excellente connaissance qu'a ce superviseur du cinéma en général, et de celui de Woody Allen en particulier²²⁷. Pourtant elle-même, traductrice d'Allen depuis 1989, est bien au fait de ses idiosyncrasies, puisqu'elle adapte pour lui un film par an depuis cette date. Elle avoue ainsi : « Il y a encore des difficultés techniques épouvantables, mais il n'y a plus de très grandes difficultés de texte. Ou alors, l'habitude aidant, je les perce facilement²²⁸... » Cette familiarité avec le style de l'auteur crée chez la traductrice, avant même la lecture du scénario original et le visionnage de la VO, un horizon d'attente qui lui permet d'être particulièrement vigilante à la nécessaire cohérence du texte-cible, notamment quant à la question des références culturelles spécifiques et des emprunts linguistiques.

9.3. Emprunts à d'autres langues

Il est aussi des emprunts dans la VO qui ne sont pas liés à l'identité à tiret de Woody Allen, mais proviennent d'autres langues étrangères que l'anglais et l'américain, particulièrement pour les technolèctes concernant très prosaïquement des produits d'importation (on en trouvera un exemple ci-dessous), mais aussi, à un niveau plus symbolique, pour les idées littéraires débattues par les intellectuels qu'Allen a coutume de mettre en scène.

²²⁶ Kahane, autre adaptateur, déclarait même : « Je trouverais indécent de faire l'un et de ne pas faire l'autre » (Grugeau, 1993 : 30).

²²⁷ Entretien personnel, 15 février 2011.

²²⁸ Jacqueline Cohen, « My Woody Allen is rich ! », *Studio Magazine*, n°153, février 2000, p. 54.

9.3.1. Fettucini

Dans *Sex*, le dernier sketch intitulé « What Happens During Ejaculation? » parodie le film de science-fiction *Fantastic Voyage*²²⁹ en mettant en scène les différents organes de l'appareil génital masculin dirigés par des techniciens à partir d'une salle de contrôle. La séquence débute après la sortie d'un couple au restaurant et Allen en profite pour jouer assez grossièrement sur la proximité des fonctions physiologiques :

VO, 72'15, Operator: Food coming down.

Supervisor: What kind?

Operator: **Fettucini**.

Supervisor: Jesus Christ! Italian food coming down.

L'emprunt à l'italien *fettucini*, pluriel de *fettucine*, nom de pâtes alimentaires, est un xénisme, qui reste « perçu par l'utilisateur comme un élément étranger » (Tournier, 2004 : 174) en anglais comme en français²³⁰. Le terme est clairement identifié comme de la nourriture italienne par le co-texte, et plus précisément encore à l'écran où l'image montre l'ouverture du tube digestif et d'énormes pâtes en sauce atterrissant dans le fond de l'estomac. D'ailleurs les techniciens enchaînent avec l'instruction :

VO, 72'30, Switchboard: Stomach proceeding with breakdown of **fettucini**.

La scène est traduite et doublée avec le même emprunt en français, mais le lexème allogène est cette fois-ci employé au singulier dans la version éditée, alors que le pluriel est respecté dans la VD :

ML, 114, Opérateur (*off*) : Nourriture en vue.

Chef d'équipe : Des détails ?

Opérateur : **Fettucine**.

Chef d'équipe : Bon Dieu ! (*À ses hommes*) De la bouffe italienne arrive ! *Le tube stomacal s'ouvre et d'énormes paquets de pâtes en sauce dégringolent sur le sol de l'estomac.*

VD, Opérateur (*off*) : De la bouffe descend !

Chef d'équipe : Quel genre ?

²²⁹ *Fantastic Voyage*, dir. Richard Fleischer, 20th Century Fox, 1966, 1h40.

²³⁰ Du fait de la tradition d'immigration italienne, il est cependant mieux intégré dans le lexique américain que français, puisqu'il est recensé par le *Webster's* (1966 : 842).

Opérateur : **Fettucini**.

Chef d'équipe : Oh merde ! J'aurais dû m'en douter. Arrivage bouffe italienne ! Méfiez-vous, c'est des **fettucini**.

On note un niveau de langue nettement plus vulgaire dans l'ensemble du contexte en VD, comme pour l'instruction qui suit et qui reprend l'emprunt :

ML, 115, Aiguilleur : Estomac procède à digestion **fettucine**.

VD, Aiguilleur : Estomac prêt à ingurgiter plâtrée **fettucini**.

Le syntagme *fettucini* se retrouve un peu plus tard dans l'épisode en VO, lorsque surviennent des problèmes d'érection :

VO, 76'15, Supervisor: (...) Have you checked if there's some problem with the stomach?

Stomach operator: **Fettucini**'s moving on nicely.

Operator: A couple of injuries from the veal **scallopini** though.

Pourtant, cette troisième occurrence n'est pas réempruntée par Lebrun en VF :

ML, 126-127, Chef d'équipe : (...) Vous avez vérifié si tout va bien dans l'estomac ?

Chef d'équipe estomac : **Facteurs stomacaux** en bon état de marche.

Un homme d'équipe : Euh, quelques aigreurs tout de même, avec l'**escalope florentine**.

Le lexème *fettucini* est donc supprimé de la VF éditée, et remplacé par un syntagme nominal imprécis relevant du technolecte médical, *facteurs stomacaux*. Il n'y a plus de cohérence avec la traduction des deux premières occurrences. Ce choix sort du champ lexical de l'alimentation italienne alors même que la suite du dialogue inclut le reste du menu, avec le nom du plat de viande *veal scallopini*, dont Lebrun maintient la couleur locale en l'adaptant en *escalope florentine*. On se trouve avec cet extrait face au même écueil que pour l'exemple présenté en 9.2.7, *loser*, imputable au même traducteur. Pourtant la traduction éditée est soumise à une appréhension beaucoup plus fine du lecteur, qui a toute latitude pour relire et revenir sur les pages déjà vues, et peut alors relever ce type d'incohérence au sein du réseau lexical, processus impossible avec la TAV pour le spectateur en salle²³¹.

VD, Chef d'équipe : (...) Vous êtes sûrs qu'tout s'passe bien côté estomac ?

Chef d'équipe estomac : Tout va au poil dans l'**estomac**.

²³¹ Le film datant de 1972, avant la diffusion en masse du magnétoscope et de la cassette vidéo, le retour sur image n'était pas non plus à la portée du grand public.

Un homme d'équipe : Ah, c't'**escalope** de veau ne m'semble pas catholique.

En VD, le lexème *estomac* appartient au lexique standard, mais n'offre pas de référence au plat de pâtes originel, et l'*escalope*, qui suit dans le processus, a perdu sa connotation italienne, sauf à comprendre la référence au catholicisme comme une plaisanterie allusive. Il semble qu'ici le traducteur cherche surtout à renforcer la charge comique, en jouant sur un niveau de langue vulgaire, avec l'expletif *merde* dans la réplique qui précède, ou les syntagmes *au poil*, *bouffe*, et *plâtrée*, alors qu'il a affaire à un registre standard en VO où l'opposition entre technolecte et registre familier marquait la hiérarchisation des rôles professionnels dans le contexte représenté à l'écran. Il y a clairement ici une surtraduction, qui confond burlesque et vulgarité, et qui s'éloigne de la VO quant à la précision lexicale et à la fonction parodique du sketch.

9.3.2. Bravo

Les parents d'Hannah, dans le film éponyme, la félicitent pour sa prestation théâtrale, sous les applaudissements de la famille réunie, et son père, ancien artiste, clôt la scène sur ces mots :

VO, 8'35, 23, Evan (*Chuckling*): Oh, **bravo! Bravo!**

L'exclamation empruntée à l'italien est utilisée dans le même sens, celui de compliment, en anglais mais elle est particulièrement adaptée au contexte du spectacle : Hitchings (2009 : 216) recense son apparition en anglais dans les années 1780 dans le milieu musical, en même temps que *bravissimo*. Le *Collins* la signale d'ailleurs comme « *old-fashioned* ». L'interjection est donc tout à fait cohérente dans la situation diégétique. Le français ayant opéré le même emprunt à l'italien, l'emprunt ne pose pas problème en VD, et c'est l'option choisie par le doubleur.

VD, Evan : Oh, **bravo! Bravo!**

Ce détail du dialogue permet ainsi au personnage d'Evan de marquer sa caractérisation d'artiste suranné. Pourtant Lebrun occulte cette subtilité en supprimant la réplique dans la traduction éditée, se contentant de traduire *a minima* les didascalies qui suivent, considérées sans doute comme suffisantes :

VO, 23: *The group applauds once more, toasting and drinking, and warmly sounding their approval.*

ML, 22 : *Rires ravis, applaudissements, exclamations.*

Cette amputation du dialogue initial est facilitée par l'autonomie de cette traduction éditée, non contrainte par un système audiovisuel ; et cet appauvrissement quantitatif, l'une des tendances déformantes recensées par Berman (1984 : 297) entraîne aussi un appauvrissement qualitatif, en supprimant un terme porteur d'une qualité sonore particulière tel que *bravo*, auquel le doubleur est évidemment plus sensible que le traducteur littéraire.

9.3.3. Sturm und Drang

À l'autre extrémité du registre se trouve cet exemple, tiré de *Husbands*, d'un emprunt-citation à l'allemand prononcé par Jack. Dans la première scène du film, il vient d'annoncer sa séparation maritale à ses amis, une éditrice et un universitaire, qui réagissent assez violemment.

VO, 7'10, Jack: I knew this would all turn to a whole big thing with the ***Sturm und Drang***.

Jack fait ici mention d'un mouvement d'idées germanique, littéraire et musical, né vers 1770 en Allemagne puis en Autriche, qui remet en question la philosophie des Lumières et le postulat de l'homme comme être de raison et ouvre la voie au mouvement romantique allemand²³². *Sturm und Drang* peut se traduire par « Storm and Stress » en anglais²³³ et « Orage et passion » en français. Il ne s'agit pas à proprement parler d'un emprunt, mais plus d'une citation, réservée à des initiés, qui sert aussi à Jack à se moquer de ses amis, éditrice et professeur de littérature, tout en marquant leur connivence intellectuelle. Cet intitulé, déjà plutôt obscur pour le commun des spectateurs en VO, est reporté tel quel dans l'édition française, la mise en italique signalant son étrangeté.

ML, 17, Jack (à Sally) : Je savais que ça tournerait à la tragédie, avec ***Sturm und Drang*** !

²³² « Le *Sturm und Drang* se distingue comme un mouvement de révolte. (...) On pourrait qualifier l'atmosphère de cette courte période de l'histoire littéraire allemande en termes de volonté de soulèvement. Il faut cependant tout de suite préciser que cette forme de soulèvement se limitait à la sphère culturelle malgré d'occasionnelles critiques d'ordre politique. », Josiane Boulad-Ayoub & François Blanchard, *Les grandes figures du monde moderne*, Québec, Presses de l'université Laval/Paris, L'Harmattan, 2001, p. 453-454.

²³³ Équivalent proposé par le *Webster's* (1966 : 2271), dictionnaire unilingue qui recense pourtant la collocation, et donne aussi la « traduction » *turmoil*.

Le doubleur abandonne cette collocation germanique et retient une équivalence plus classique qui explicite le dénoté :

VD, Jack : Je savais qu'ça allait tourner en drame, je savais qu'ça allait faire **une tragédie grecque** !

Cette équivalence macro-culturelle implique, comme *Sturm und Drang*, un côté théâtral et hyperbolique appliqué, dans ce propos, à un conflit conjugal relativement banal. Ce glissement sémantique est facilité techniquement par le fait que la scène est filmée en plan d'ensemble, avec des personnages qui se déplacent continuellement dans le cadre, et donc peu de contraintes de synchronisme. Par contre, la référence n'est plus porteuse de la connivence intellectuelle sous-entendue par l'emploi de la citation allemande et induite par son étrangeté dans la VO même. Ce choix affecte indirectement la caractérisation des personnages, paramètre pourtant important dans cette scène d'ouverture qui représente le premier contact du spectateur avec les différents protagonistes.

9.3.4. Gallicismes

Un problème inverse survient pour l'adaptateur lorsqu'il se trouve confronté à un emprunt d'origine francophone : comment traiter ce signe d'étrangeté de la langue-source quand l'élément lexical est issu de la langue-cible ? Le choix d'un emprunt est en général un marqueur stylistique fort dans le dialogue originel, et cette marque de polyphonie court le risque de disparaître purement et simplement dans la version doublée, dont la production oralisée ne permet pas l'usage de marques typographiques distinctives, telles que la mise en italique ou entre guillemets.

Dans la VO de *Hollywood*, l'emprunt au français permet ainsi de distinguer une référence culinaire, lorsque Val rappelle à son ex-femme comment il avait découvert son adultère :

VO, 22'50, 62, Val: Absolutely! At the Plaza Hotel. (*overlapping*) For God's sakes, I got the bill! You know, you had **escargot** that afternoon. I can't b— It's so disgusting. Sex and **snails** with that roast beef from Beverley Hills.

La variation de *escargot* à *snail* dans la réplique de Val marque le passage du luxe du *Plaza Hotel*, avec un emprunt au français, *escargot*, emblématique du champ lexical de la gastronomie pour le public américain, à l'animalité : *snail* n'est plus que le

désignateur du gastéropode, et son association par Val avec le lexème *sex* n'est pas fortuite, comme en témoigne l'incise *It's so disgusting* et la suite de la réplique, avec la métaphore *roast beef* pour désigner son rival. La subtilité de cette transition lexicale est fort délicate à traduire en français, langue d'origine de l'emprunt. Adaptatrice et doubleur proposent deux solutions différentes :

JC, 63, Val: Oh, absolument, au Plaza Hotel. (...) On m'avait envoyé la note en plus. Tu avais mangé des **escargots**. Je me rappelle encore. Ah non, c'est pas, c'est trop répugnant. Baise et **escargots** avec le Monsieur Tête de Veau de Beverley Hills.

Cohen conserve le même équivalent pour *escargot* et *snail*, mais compense avec la traduction de *sex*, transformé en *baise*, lexème argotique dont le niveau de langue porte désormais la connotation négative de l'association originelle *sex and snails*. Elle adapte également *roast beef* en *Tête de Veau*, en jouant sur la polysémie de cette locution idiomatique qui relève du lexique gastronomique mais constitue aussi, au sens figuré, une insulte.

VD, Val: Ah, si, absolument, au Plaza Hotel ! On m'avait envoyé la note d'ailleurs. Tu, tu avais mangé des **escargots**, et en plus l'après-midi. Ah, c'est, ah non, c'est... c'est trop répugnant ! Baise et **mollusques** avec le Monsieur Tête de Veau de Beverley Hills.

En VD, la traduction de *snails* par l'hyperonyme *mollusques* permet de transférer l'animalité du lexème original et de le distinguer de l'emprunt au français *escargot*. *Mollusque*, outre son sens premier d'animal invertébré au corps mou, a en effet une acception figurée à connotation négative : « personne molle », selon *Le Robert*. La subtilité du dialogue de la VO est ainsi préservée, dans ce plan « rapproché taille » mais où le personnage joué par Allen est filmé de profil : ce cadrage permet les ajustements nécessaires avec une moindre exigence quant à la synchronisation labiale, dont le doubleur a su tirer profit avec un grand souci du détail. Même s'ils sont peu nombreux dans le corpus, les gallicismes relèvent donc d'une problématique traductive particulièrement délicate, comme en attestent aussi les deux exemples issus du technolecte cinématographique étudiés au chapitre 3.

En dehors des cas très spécifiques de traduction d'emprunts issus de la langue cible, les différents exemples étudiés montrent combien les lexèmes d'origine étrangère sont souvent soumis à une forme d'autocensure du doubleur, qu'il s'agisse de l'onomastique ou des emprunts lexicaux. Ces derniers, quelle que soit leur origine, sont

particulièrement affectés par ce processus, même si l'étude présentée ici, qui s'attache plus spécialement aux écarts traductifs, amplifie inévitablement le phénomène. En tant que référents culturels, ils sont en effet souvent porteurs d'informations différentes pour les publics originel et étranger. Ils renvoient à l'un des principaux enjeux du processus traductif :

The craft of the translator is (...) deeply ambivalent: it is exercised in a radical tension between impulses to facsimile and impulses to appropriate recreation. In a very specific way, the translator 're-experiences' (...) the ambivalence of the relations between language and world, between 'languages' and 'worlds' (Steiner, 1998 : 246).

Avec la première stratégie, le facsimilé évoqué par Steiner ci-dessus, l'information implicite portée par le dialogue ne pourra être retrouvée dans la mémoire collective du public étranger ou dans son expérience personnelle, et l'efficacité du dialogue, que ce soit en termes de communication ou en termes d'efficacité pragmatique, ne sera pas assurée par un simple report ou emprunt, annihilant l'objectif premier du scénariste :

Referents are resources employed by those who create fiction in order to characterize characters as individuals within a given social group, we can then postulate that scriptwriters must be confident that viewers will be able to recover the referential and expressive information associated with these referents²³⁴.

On a pu constater sur ce point les divergences fréquentes entre la version éditée et la version doublée des traductions, qui sont marquées par une plus grande liberté de la première par rapport aux normes ethnocentriques implicites en TAV²³⁵, et une adhésion implicite aux tendances déformantes de la seconde, même si celles-ci s'atténuent en cours de filmographie. Ces tendances contribuent parfois même à la mise en place d'un véritable « système de déformation » (Berman, 1984 : 297), déformation qui concerne le rapport à l'original, mais aussi la cohérence du texte d'arrivée. Plourde (2003 : 6) note ainsi : « On double avec l'idée d'un français "neutre" qui passe dans toute la francophonie, sans marques de régionalismes ou de particularités dialectales », objectif qui tend à neutraliser les formes lexicales allogènes (ce constat est élaboré de

²³⁴ Laura Santamaria, « The Translation of Cultural Referents: From Reference to Mental Representation », *Meta*, LV, 3, 2010, p. 516.

²³⁵ Pour les américanimes, Cohen énonce sa ligne de conduite : « On laisse les américanimes, mais ça peut être enlevé en plateau. Pour ma part, je pense au respect du spectateur : il n'est pas complètement idiot ! Et il y a de plus en plus de gens qui parlent anglais, le public d'Allen est de plus en plus varié, et plus jeune. », entretien personnel, 15 février 2011.

même par les chercheurs en TAV espagnols sur les différentes aires linguistiques hispanisantes). Ces résultats peuvent s'expliquer par plusieurs facteurs :

- contraintes du lien verbal-visuel accentuées en VD,
- possibilités matérielles d'explicitation du texte en VF (note infrapaginale, incrémentialisation) non reconductibles en VD,
- normes d'acceptabilité plus contraignantes en VD²³⁶, mode de TAV destiné à une diffusion de masse.

Il faut noter que ces tendances évoluent avec le temps. Le processus de périodisation constaté dans la réception critique de la filmographie allenienne trouve là un parallèle, avec un léger décalage temporel : les VD réalisées sur la seconde partie du corpus, notamment *Harry* et *Hollywood*, témoignent souvent d'une plus grande fidélité de l'adaptatrice aux dialogues originels et à leur américanité que les adaptations plus anciennes. Ces tendances sont explicables par leur contexte de production (changement de distributeurs et d'adaptateur induisant un horizon traductif nouveau) ; mais elles sont aussi à mettre en parallèle avec l'évolution du contexte socio-culturel de réception de la VD en France, marqué par de nouveaux paramètres au cours de cette période :

- meilleure connaissance des phénomènes civilisationnels étrangers du fait de la mondialisation des échanges culturels²³⁷ et du développement de nouveaux media,
- évolutions linguistiques en relation avec une libéralisation des mœurs et des comportements et l'apparition de nouveaux media « en temps réel »,
- installation de la filmographie allenienne dans un champ patrimonial où la diffusion et la spectature des nouveaux films s'effectuent à la lumière des précédents.

La compréhension, et par voie de conséquence l'interprétation du texte filmique, s'appuient sur des connaissances à la fois micro et macrocontextuelles. L'évolution du monde réel de référence du spectateur, en enrichissant son encyclopédie personnelle, réduit l'implicite culturel, et *in fine* l'altérité de la VO ; l'étude contrastive des réseaux

²³⁶ « Gardons enfin à l'esprit que l'auteur propose, le traducteur propose derrière lui, et la langue dispose royalement. Objet chaotique, désinvolte et collectif, elle "prend" ou non, sans que l'on ne sache jamais comment (...) » (Bouillot, 2010 : 84).

²³⁷ « Europeans have been watching U.S. television and cinema long enough to feel they understand the place. », Christopher Werth, « British Sitcoms, Found in Translation », *Newsweek*, November 9, 2009, p. 62.

lexicaux à laquelle s'est consacrée cette partie montre ainsi la résurgence d'un grand nombre d'idiosyncrasies d'un film à l'autre, que ce soit parmi les référents onomastiques ou les emprunts. Cette familiarisation progressive du public avec l'idiolecte allenien, résultant de son « *éducation à l'étrangeté* » pour reprendre les termes de Berman (1999 : 73), autorise donc une meilleure appréhension du monde possible proposé par Allen dans le système narratif de ses films.

Elle permet de la sorte de dépasser la simple visée communicative, fonction première de la TAV. Les nouvelles compétences de réception ainsi engendrées, par le biais de la propre filmographie du réalisateur tout comme par celui de l'intensification des échanges culturels audiovisuels entre la France et les États-Unis, modifient l'image du Spectateur Modèle auquel s'adresse l'adaptateur-dialoguiste, qui peut et doit élaborer en conséquence de nouvelles stratégies traductives, moins « adaptatrices » que pour les films de début de carrière. On entrevoit alors « une explication fonctionnelle du rapport évolutif entre la production et la réception », préconisée par Jauss (2010 : 78). Le processus enclenché réinstaure ainsi l'auteur dans toute son autorité, selon une véritable éthique de la traduction.

Ce dernier constat reste bien entendu à vérifier à travers l'étude de la traduction des marqueurs linguistiques de l'oralité, puis de celle de l'humour dans les dialogues d'Allen, deux paramètres également révélateurs de son style, auxquels se consacre la prochaine partie de cette thèse. Mais il fournit déjà une orientation pour l'analyse des tendances révélées par la première partie de cette étude contrastive dans ces deux chapitres, quant au devenir de son empreinte stylistique et de la figure de l'Auteur qu'elle induit en VF et en VD.

PARTIE IV. TRADUIRE L'ORALITÉ EN VD

*Mais une traduction ne vise-t-elle pas, non seulement à « rendre » l'original, à en être le « double » (confirmant ainsi sa secondarité), mais à devenir, à être aussi une œuvre ? Une œuvre de plein droit ? (...)
Lorsqu'elle atteint cette double visée, une traduction devient « un nouvel original ».¹*

Antoine Berman

Cette quatrième et dernière partie de la thèse, qui est en même temps le second volet de l'étude contrastive des VO, VF et VD, étudie des problèmes à la fois plus linguistiques et plus filmiques, à travers les marqueurs lexicaux et syntaxiques d'oralité, qui se définissent en termes de niveaux de langue et de « grammaire de l'oral », puis, dans le chapitre suivant, les phénomènes de comique et d'humour verbal.

Ces deux dimensions sont capitales chez Allen, dont les dialogues sont reconnus pour leur écriture très « orale » et leur recours à la langue comme instrument ludique et vecteur de dérision. Elles sont aussi intimement liées dans la construction de son personnage de *shlemiel*, dont l'obsessive verbosité provoque inéluctablement le rire du spectateur. Elles sont enfin complémentaires en ce que l'oralité même du texte impose une production tributaire d'un certain rythme à l'enregistrement, et ce tempo contribue à l'effet produit à la réception par le texte filmique dans sa multicanalité, visant ainsi à « rendre l'original », à en « être le double », selon les termes de Berman cités en exergue.

C'est en quoi s'explique la structuration de cette ultime partie, dont les deux chapitres s'articulent autour de la traduction de ces catégories de marqueurs, prégnants tout au long de la filmographie allenienne.

¹ Antoine Berman, *Pour une critique des traductions : John Donne*, Paris, Gallimard, 1995, p. 42, guillemets de l'auteur.

Chapitre 10. Transfert linguistique et oralité

Outre les questions de transfert culturel étudiées dans la partie précédente, le doublage, plus encore que tout autre mode traductif en TAV, se doit de retrouver en langue cible des marques d'oralité équivalentes à celles présentées en VO. Chez Allen, celles-ci sont des marqueurs stylistiques caractéristiques de l'auteur, détaillées précédemment dans le chapitre 7. Elles s'affichent au sein du dialogue par le biais de moyens syntaxiques et lexicaux, au travers notamment de l'emploi de registres et niveaux de langue argotiques, de l'usage récurrent de charnières de discours², ainsi que d'interjections et appellatifs, dont les visées phatique et pragmatique sont capitales pour leur actualisation par le spectateur.

10.1. Registre et niveau de langue

L'oralité d'un discours est généralement marquée par des constructions syntaxiques spécifiques mais aussi par la prévalence de certains registres et niveaux de langue : « Behind the façade of public discourse extends the complex, shifting terrain of slang and taboo speech » (Steiner, 1998 : 25). Les notions de registre et de niveau de langue demeurent toutefois assez imprécises³, que ce soit en anglais ou en français, et l'on aboutit souvent à la conclusion qu'il existe dorénavant un *continuum* sur l'ensemble du spectre plutôt que des oppositions nettement tranchées entre registres.

Les observateurs notent aussi l'émergence d'une langue parlée « non-conventionnelle » de plus en plus répandue, identifiable selon des critères lexicaux et syntaxiques⁴. Les marqueurs syntaxiques de l'oralité sont étudiés dans la section 10.2., mais nous allons dans un premier temps nous intéresser aux spécificités lexicales des dialogues alleniens, parmi lesquelles l'argot figure en bonne place depuis le début de la filmographie.

² Certains exemples de charnières présentés ici ont été traités plus succinctement in Frédérique Brisset, « Traduire la cohérence dialogique au cinéma : les charnières de discours dans le doublage des films de Woody Allen », *Palimpsestes*, n°23, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2010, p. 63-86.

³ Voir par exemple la définition de Baker (1992 : 286) : « register : A variety of language that a language user considers appropriate to a specific situation » ou la caractérisation par Paillard (2000 : 187) des mentions « *formal, informal, derogatory, slang, etc.* » comme « étiquettes de registre ».

⁴ Claire Blanche-Benveniste, *Approches de la langue parlée en français*, Gap, Ophrys, 2000, p. 54.

10.1.1. Argot

On a déjà pu le constater dans le chapitre 9 consacré aux emprunts, l'argot est un registre très présent dans les dialogues d'Allen. Il constitue l'un des facteurs de caractérisation des personnages, dont il souligne à la fois le rejet des formalismes traditionnels⁵ et la complicité⁶, puisqu'il exerce souvent une fonction cryptique initiale. En effet, « l'argot assume souvent une fonction expressive ; il est le signe d'une révolte, un refus et une dérision de l'ordre établi incarné par l'homme que la société traque et censure⁷ ». Pour autant, l'argot n'offre pas les mêmes ressources dans toutes les langues, même s'il y remplit quelques fonctions de base communes.

Selon Fabrice Antoine, au départ, « l'argot a une fonction conniventielle et identitaire : il permet aux membres du groupe de se reconnaître et se comprendre entre eux et de se démarquer des autres groupes » ; même si, ensuite « le lexique circule », « les mots d'argot peuvent donc (...) se banaliser au point d'être compris, voire utilisés, par tous ou presque ». À l'issue de ce processus, « la langue familière puise volontiers dans les argots⁸ ». Le phénomène est avéré en anglais⁹, mais plus encore en français : à l'époque des premiers films d'Allen, Mitterand (1976 : 20) signale l'influence des argots sur le français « desserré », notamment en milieu professionnel et étudiant ; à l'heure actuelle, Armstrong¹⁰ note la disponibilité en français d'un grand nombre de lexèmes informels familiers et argotiques, d'un usage beaucoup plus répandu dans la population que celui du registre équivalent chez les locuteurs anglophones. En conséquence, l'argot francophone représente souvent une variation lexicale nettement moins discriminante que l'argot américain, paramètre dont la portée ne doit pas être négligée par l'adaptateur. Guiraud (2011 : *online*) confirme ce brouillage des frontières :

⁵ « L'argot peut être considéré comme un cas particulier de jargon : c'est un jargon qui se présente lui-même comme signe d'une situation sociale – non seulement particulière – mais marginale » (Ducrot & Schaeffer, 1995 : 139).

⁶ « Le recours à des mots familiers peut agir comme un signe de connivence » (Blanche-Benveniste, 2000 : 53).

⁷ Pierre Guiraud, « Argot », *Encyclopaedia Universalis*, 2011, consulté le 12/06/2011, <http://www.universalis.fr/encyclopedie/argot/>

⁸ Fabrice Antoine, « Argots et langue familière : quelle représentation en lexicographie bilingue ? », *Cahiers de la Maison de la recherche*, n°31, Lille, Univ. Charles de Gaulle, décembre 2004, p. 11-12.

⁹ « Firstly, the general 'flattening out' of a hierarchical society and the relaxation of linguistic prejudices mean that slang may come to be seen not as something inherently substandard, but as an option among many available linguistic styles » (Thorne, 2007 : x).

¹⁰ Nigel Armstrong, « Voicing "The Simpsons" from English into French: a story of variable success », *The Journal of Specialised Translation*, 2, July 2004, p. 4, consulté le 07/04/2008, http://www.jostrans.org/issue02/art_armstrong.php

La différenciation et l'interpénétration des couches sociales a entraîné le décloisonnement des divers jargons spécialisés, dont le vocabulaire est devenu un bien commun, tandis que les parlars populaires des grandes villes, appelés autrefois « bas-langage », se muent en argots modernes soumis aux changements accélérés de la société.

Le locuteur francophone dispose donc d'un répertoire de véritables doublets lexicaux, dont voici un exemple extrait de l'adaptation d'*Annie*, dans une scène où elle reprend ses livres chez Alvy lors de leur séparation :

VO, 76'15, 188, Alvy: This is the first **book** that I got you.

DV, 46, GD, 189, Alvy: C'est le premier **livre** que je t'ai offert.

Les deux traductions écrites proposent l'équivalent littéral *livre* pour *book*, tout comme la VOST, mais le doubleur choisit un terme moins formel.

VD, Alvy: C'est le premier **bouquin** que je t'ai offert.

Bien sûr, on peut imputer ce choix à la proximité phonétique de *book* et *bouquin*, qui facilite la synchronisation labiale, mais il sans doute explicable surtout par le niveau de langue et le registre conversationnel entre les deux protagonistes. *Bouquin*, sans relever de l'argot, est un lexème informel mieux adapté à la situation contextuelle, et qui n'a pas d'équivalent en anglais, alors qu'il est largement diffusé en français (il était d'ailleurs utilisé dans une précédente séquence (35') pour traduire les lexèmes *book* puis *stuff*).

Le doublage de *Annie* offre le même changement d'un registre à l'autre avec la traduction de *car* (59') et *limousine* (70') par *bagnole*, là où Dutter avait proposé une traduction littérale et un emprunt. *Idem* pour *party* (66'), qui devient *fiesta* en VD à la place de *soirée* dans la traduction de Dutter, *squish* (56'10) *écrabouiller* au lieu du simple *écraser* retenu par Dutter, *steal* (59'30) doublé en *faucher* au lieu de *voler* ou *put in* (68'30), doublé en *planquer* au lieu de *mettre*. Et ce ne sont que quelques exemples parmi beaucoup d'autres dans ce même film. La tendance s'atténue par la suite, mais on relève encore dans *Manhattan* (2'30) le même usage de *bouquin*, ou le doublage de *person* (4'15), voire même de *human being* (77'10) par *mec*, ou de *friends* (3'20) par *copains* dans *Hannah*, entre autres.

Blanche-Benveniste (2000 : 53-54) voit dans cet usage du « dédoublement » lexical une marque de connivence entre interlocuteurs assez spécifique au français ; elle n'est plus l'apanage des catégories sociales populaires, mais est devenue au contraire

une habitude des classes de cadres supérieurs et professions libérales, qui sont justement celles mises en scène par Allen. Ce lexique relâché permet ainsi souvent à l'adaptateur et/ou au doubleur de compenser lexicalement en VD des phénomènes de relâchement qui relèvent plus en VO de la prosodie ou de la phonétique et dont nous pouvons difficilement rendre compte dans le cadre malgré tout restreint de cette thèse.

La fonction cryptique initiale de l'argot, quand il survient dans la VO, induit néanmoins une difficulté particulière pour le traducteur. Le lexique argotique étant souvent polysémique, il est essentiel de repérer et de pouvoir interpréter correctement le vocabulaire concerné. Ce registre n'est donc interprétable qu'en contexte :

Ces connotations [argotiques] représentent un marquage sociolinguistique qui peut signifier des informations très différentes selon les contextes : connivence socio-culturelle de « familiarité », tracé agressif d'une « ligne de classes », maladresse involontaire ou affectée, désinvolture, expression gênée d'un très grand embarras, etc¹¹.

La filmographie en provenance des États-Unis est ainsi ciblée par les professionnels comme spécifique sur ce plan¹² : « American films pose particular problems for dubbing because the country has so many different ethnic and social groups and such a propensity for slang, some of it incomprehensible even to many American viewers » (Zatlin, 2005 : 142). Chez Allen, cette constatation est d'autant plus vraie qu'il affecte ses personnages d'un sociolecte représentatif d'un monde assez confiné, celui des intellectuels de Manhattan, même s'il fait des intrusions chez les Juifs de Brooklyn de son enfance ou les représentants du *show-business* californien, eux aussi marqués par « les dispositions socialement façonnées de l'habitus linguistique » (Bourdieu, 1982 : 14).

De plus l'argot évolue assez rapidement en diachronie : Jacqueline Cohen déclare ainsi qu'il lui faudrait quasiment un nouveau dictionnaire tous les ans pour pouvoir suivre le rythme d'apparition des nouveaux termes et tournures américains, ou leur évolution sémantique¹³, même si Internet représente aujourd'hui un outil précieux.

Dans le cinéma allenien, l'argot est en outre prétexte à de nombreux jeux de mots et allusions ironiques qui seront d'autant plus difficiles à décoder pour le spectateur étranger et dont le transfert en VD s'avère souvent délicat.

¹¹ Jean-René Ladmiral, *Traduire : théorèmes pour la traduction*, [1994], Paris, Gallimard, 2002, p. 167.

¹² Le vernaculaire afro-américain est régulièrement pointé par les chercheurs comme problématique en TAV.

¹³ Entretien personnel, 15 février 2011.

10.1.1.1. To Bitch

Le verbe *to bitch*, typiquement américain, relève de l'argot, en tant que synonyme de « to criticise, to nag, to denigrate » (*DCS*, 2007 : 41), ou « to complain, to gripe », selon le *PDAS* (1968 : 26) qui le qualifie de courant depuis 1945. Son emploi dans l'exemple qui suit survient lors d'une scène extraite de *Harry*, alors que le collègue de Harvey, Sam, lui recommande les services d'une prostituée :

VO, 13'15, 36, Sam: Maybe a friend'll let you use his place. Hey, kid, you're always **bitchin'** about your sex life. I'm trying to help.

Les deux traductions françaises sont fort proches :

JC, 37, Sam : T'as peut-être un ami qui te prêtera son appart'. Dis donc petit, tu **râles** tout le temps à propos de ta vie sexuelle, alors, j'essaie de t'aider.

VD, Sam : T'as peut-être un ami qui t'prêtera son appart'. Dis donc petit, j' t'entends toujours **râler** à propos de ta vie sexuelle, alors, j'essaie d' t'aider.

Le terme évoque aussi indirectement le syntagme nominal homophone *bitch*, « a pejorative term for a woman » (*DCS*, 2007 : 40), tout à fait en congruence avec le sujet de la conversation (il est d'ailleurs étudié à la même et unique entrée dans le *PDAS*). L'équivalent français *râler* ne présente pas cette particularité intertextuelle et relève d'un niveau de langue plus neutre que l'original. Ce choix traductif engendre donc une déperdition, même si elle demeure limitée aux connotations du vocable.

10.1.1.2. Jerk

Le lexème nominal *jerk* se rencontre avec un sens argotique dans les dialogues alléniens, comme par exemple dans cette scène cadrée en plan moyen, où Alvy tente d'inviter Annie pour la première fois.

VO, 31'25, 80, Annie: Well, I mean, I meet a lot of... **jerks**, you know-

Alvy: Yeah, I meet a lotta of **jerks**, too.

Jerk est un terme américain usité pour désigner « a foolish, despicable or obnoxious person. It is usually pejorative » (*DCS*, 2007 : 240). C'est donc ce sens que traduit Valion, avec le français *crétins* pour les deux occurrences :

DV, 23, Annie : C'est-à-dire que... si... je vois trop de **crétins**... vous comprenez...

Alvy : Oui, moi aussi, je vois un tas de **crétins**.

Dutter fournit également un ensemble homogène avec l'équivalent *débile* nominalisé, dans les deux répliques :

GD, 81, Annie : C'est-à-dire que... si... je vois trop de **débiles**... vous comprenez...

Alvy : Oui, moi aussi, je vois un tas de **débiles**.

Mais *jerk* procède d'une étymologie assez offensive, si l'on en croit le *DCS* : « The word seems to derive from jerk off, meaning to masturbate, and was probably originally a rural term for an idle or immature boy. » C'est donc cet hypotexte que le doubleur choisit de rendre, en une version pour une fois beaucoup plus transgressive que la proposition initiale de l'adaptateur.

VD, 81, Annie : Oh vous savez... si... c'est pour voir un tas de... de **glands**... enfin...

Alvy : Oui, mais moi aussi, je vois un tas de **cons**, m'enfin...

La VD offre deux traductions distinctes, supprimant la reprise du lexème par Alvy, qui marquait ainsi son approbation d'Annie dans cette scène de séduction manifeste. Et les deux équivalents, nettement plus vulgaires, font ouvertement référence aux organes sexuels : masculin avec *glands* dans la réplique féminine, et féminin *cons* dans la phrase masculine. On retrouvera le premier dix minutes avant la fin du film, lorsqu'Alvy s'épanche au sujet de Tony Lacey, pour qui Annie l'a quitté :

VO, 77'15, 190, Alvy : (...) He's a **jerk**, for one thing.

DV, 48, GD, 191, Alvy : (...) C'est un **crétin**, d'abord.

VD, Alvy : (...) C'est un **gland**, c'pauv' Tony.

La connotation étymologique sexuelle de *jerk* est encore mise en avant en VD, option tout à fait inhabituelle pour ce mode où prédomine l'autocensure en général, mais qui recrée une cohérence avec la réplique d'Annie entendue précédemment.

Dans *Radio*, dix ans plus tard, le même terme est désormais traduit par un équivalent plus neutre, alors que Joe récapitule en voix *off* ses souvenirs sur sa cousine qui se pâmait à l'écoute des *crooners* romantiques :

VO, 29'45, Joe : The local boys, of course, were all a little jealous, and they used to look on disgustedly, thinking the girls were real **jerks**.

VD, Joe : Les garçons du coin, bien sûr, étaient tous un peu jaloux. Ils regardaient les filles d'un air écœuré en se disant que c'étaient de vraies **cruches**.

Le Robert, pour cette acception familière de *cruche*, donne la définition de « personne niaise, bête et ignorante », tout à fait adaptée dans le contexte présenté à l'écran (la VOST offre ici l'équivalent *idiotes*). Cette option traductive témoigne en diachronie d'un meilleur respect de l'original, que le doubleur ne tente plus désormais de réinstaller dans un registre à connotation sexuelle, stratégie qui révélait une tendance déformante basée sur la perception des films du début de carrière d'Allen.

Le lexique argotique de ses films ne se cantonne cependant pas à ces étymologies scabreuses, comme le montrent les exemples qui suivent.

10.1.1.3. Drag

La réplique qui suit est tirée de *Annie*, vers la fin du film, alors qu'elle est assise en avion avec Alvy durant leur retour de Californie.

VO, 75', 186, Annie's voice-over: (*To herself*) That was fun. I don't think California is bad at all. **It's a drag** coming home.

Drag, dans son acception argotique est défini aux États-Unis comme « a thing, event or person considered to be boring or depressing » (*DCS*, 2007 : 139). Selon ce dictionnaire, cet américanisme est répertorié avec plus ou moins de certitude à la fin du XIX^e siècle et demeure marginal jusque dans les années 1960, date à partir de laquelle il se répand largement chez les adolescents. Wentworth et Flexner (1968 : 102) diffèrent dans leur présentation, puisqu'ils lui assignent une origine dans le milieu du jazz, plus spécifiquement du *be bop*, après la fin de la seconde guerre mondiale, mais confirment son usage très courant à la fin des années 1960 chez les *teenagers* et les étudiants. L'entendre en voix intérieure chez Annie est donc tout à fait cohérent avec la caractérisation du personnage et l'époque du tournage, mais aussi avec la réputation de jazzman de Woody Allen (*cf.* chapitre 9, sous-section 2.4.).

DV, 46, GD, 187, Voix d'Annie : Je me suis bien amusée. Je trouve que la Californie, c'est pas mal du tout. **Ça me casse les pieds** de rentrer.

VD, Voix d'Annie : C'était marrant. Franchement, la Californie, c'est pas mal du tout. **C'est la barbe** de rentrer.

Les deux options traductives sont recevables pour le transfert en français. La première, « ça me casse les pieds », synonyme de « ça m'ennuie », répertoriée dès 1890

en français, est intégrée au langage courant, alors que la seconde « c'est la barbe¹⁴ » est plus argotique, car elle dérive de « faire la barbe à quelqu'un » dans le sens figuré de « raser », et correspond à un niveau de langue plus relâché. Par ailleurs elle offre une meilleure synchronie temporelle, ou isochronie, avec l'original, du fait de son identique structure tri-syllabique, ce qui peut expliquer son choix final par le doubleur pour la version oralisée. Mais la référence indirecte au monde du jazz cher à Allen disparaît.

10.1.1.4. Basket case

Parmi les autres américanismes argotiques, on relève dans *Manhattan* cette réplique de Ike sur ses besoins en sommeil :

VO, 27'30, 64, Ike: Well, if I don't get at least sixteen hours, I'm a **basket case**.

L'énigmatique *basket case* est en fait synonyme de « a helpless invalid, a person who is mentally and/or physically incapacitated » (*DCS*, 2007 : 28). Les deux traductions françaises fournissent le même équivalent lexical :

GD, 65, Ike : Moi, si j'ai pas mes... seize heures de sommeil, eh bien... je suis une **loque**.

VD, Ike : Non mais moi, si j'ai pas mes, mes seize heures de sommeil, mais j'suis une vraie **loque**.

Si *loque*, défini par *Le Robert* dans sa seconde acception comme « personne effondrée, sans énergie », correspond tout à fait, par métonymie, au dénoté de *basket case*, il n'est par contre pas marqué comme relevant du niveau de langue argotique. Le *DCS* (105) insiste pourtant en 2007 encore : « basket case remains slang. » Les versions françaises procèdent donc ici à un glissement qui affecte la caractérisation d'Ike, dans cette réplique marquée d'autodérision.

10.1.1.5. Phoney

Le lexème nominal et adjectival *phoney* (également orthographié *phony* ou *foney*), est synonyme de « fake, counterfeit ». Il s'entend à plusieurs occasions dans *Annie*, où il sert à qualifier toutes sortes d'éléments. On le trouve appliqué à une personne, auquel cas il prend le sens de « insincere; one whose words and attitudes are

¹⁴ « Expression pour signifier l'ennui, le mécontentement, le dépit, quand on est excédé, l'événement fâcheux, ce qui est fastidieux ou ennuyeux », *Bob, dictionnaire arg. pop. fam.*, consulté le 15/12/2011, <http://www.languefrancaise.net/bob/detail.php?id=17809>

assumed in order to impress others; one whose habits do not reveal his true character; a pompous, punctilious person; a snob » (*PDAS*, 1968 : 244). Usité aux États-Unis depuis environ 1935, il est d'un usage courant en milieu étudiant à partir de 1945¹⁵. Le *COCA* en offre 2 279 exemples, dont plus du tiers (840) proviennent de la section « *spoken English* ». C'est donc clairement un lexème marquant l'oralité. Dans *Annie*, un premier exemple s'applique à la qualification par Alvy des enseignants pour les cours du soir qu'il a poussé Annie à suivre ; il va ensuite se rétracter lorsqu'elle devient trop proche de l'un d'eux, dans une scène particulièrement comique où il n'hésite pas à faire preuve d'une mauvaise foi outrancière.

VO, 50'20, 126, Alvy: Adult education is such junk! The professors are so **phony**. How can you do it?

Valion propose un équivalent de niveau de langue familier, *ringards*, synonyme de démodé, arriéré, vieux jeu » mais aussi « nul, minable¹⁶ », qu'elle nominalise :

DV, 34, Alvy: Les cours pour adultes c'est de la connerie ! Les professeurs sont **des ringards** ! Comment peux-tu faire ça ?

Dutter choisit de revenir à une forme adjectivale avec *bidon*, glosé, dans son usage argotique, par « tout ce qui est faux¹⁷ », ou « faux, factice, mensonger, imaginaire, simulé¹⁸ », qui correspond parfaitement à la définition de *phony* (et c'est aussi l'option retenue en VOST).

GD, 127, Alvy: Les cours de recyclage, c'est de la merde ! Les professeurs sont **bidons** ! Comment peux-tu faire ça ?

Le doubleur accentue le relâchement du niveau de langue, en réduisant *professeurs* par apocope en *profs* et en ajoutant l'intensif *super* devant *bidon*.

VD, Alvy: Les cours du soir, c'est de la merde ! Les profs sont **super bidons** ! Et toi tu t' fais avoir !

Ces trois traductions permettent de mesurer l'évolution des stratégies traductives selon un *continuum*, avec une gradation de l'équivalent familier *ringard* dans la

¹⁵ Le *CALD* (2008 : 1065) le classe comme : « *US, informal, disapproving*: not sincere or not real », et le *LCE* (2003: 1231) « *AmE, informal*: someone who is phoney, is insincere and pretends to be something they are not. ».

¹⁶ <http://www.languefrancaise.net/bob/detail.php?id=5326>, consulté le 27/09/2012.

¹⁷ Auguste le Breton, *Argotez, argotez*, [1986], Paris, Vertiges-Carrière, 1987, p. 137.

¹⁸ <http://www.languefrancaise.net/bob/detail.php?id=2671>, consulté le 19/06/2011.

première édition au lexème argotique *bidon* dans l'édition bilingue, aboutissant dans la VD à un registre qui privilégie logiquement les caractéristiques de la langue parlée. Le plan général en contre-plongée (la scène se passe dans la rue à la porte d'un taxi) n'impose en outre aucune contrainte de synchronisme.

Bidon est aussi l'équivalent retenu par Valion et Dutter pour une seconde occurrence dans le même film, avant le départ en Californie d'Annie et Alvy, où celui-ci doit remettre un prix à la télévision :

VO, 68'20, 164, Annie: (...) Alvy's giving an award on television. Gee, he talks like he's violating a moral issue there.

Girl: You're kidding?

Alvy: It's so **phony**, and we have to leave New York during Christmas week, which really kills me.

DV, 43, GD, 165, Alvy: C'est tellement **bidon**, et puis il faut quitter New York juste pendant la semaine de Noël, ça me tue.

La structure bisyllabique de *bidon* répond en outre à la contrainte de synchronisation temporelle. Pourtant le doubleur choisit un autre traitement :

VD, Alvy: C'est tellement **idiot**, c'est, c'est tellement **idiot**, de... quitter New York juste pendant la semaine des fêtes, ça m' tue, ça vraiment...

Dans cette réplique, le choix de *idiot*, qui plus est en répétition, ramène l'énoncé à un niveau de langue standard, et nuit à la cohérence du réseau syntaxique (*phony* peut être considéré comme une idiosyncrasie d'Alvy). Son redoublement implique une accélération du débit du personnage. De plus, l'adjectif ne qualifie plus la remise du prix télévisé (alors même qu'Allen en personne s'est prononcé maintes fois contre ce genre de cérémonie), mais le fait de s'éloigner de New York. Cette modification du choix de l'adaptateur par le doubleur a donc des conséquences sur le niveau de langue, sur la synchronisation temporelle et sur l'image de l'auteur induite, puisqu'à travers Alvy, qu'il incarne, c'est ici Woody Allen qui parle.

Dans *Crimes*, le même lexème est employé sous sa forme nominale et correspond à une interrogation existentielle de Lester :

VO, 91'20, Lester: Am I a **phony**?

Wendy: Are you what?

Lester: Am I a **phony**?

Lebrun traduit *phony* par *bidon*, comme Dutter dans *Annie* :

ML, 145, Lester : Est-ce que je suis **bidon** ?

Wendy : Tu es quoi ?

Lester : **Bidon**.

La VD utilise cette fois-ci le même équivalent :

VD, Lester : Tu m'trouves **bidon** ?

Wendy : J'te trouve quoi ?

Lester : Est-ce que j'suis **bidon** ?

Connoté et dénoté sont donc transférés en français sans difficulté, par le biais d'un terme du même niveau de langue, bisyllabique comme l'original. Une traduction différente sera proposée en 2002 par Cohen pour une occurrence adjectivale entendue dans *Hollywood* :

VO, 9'55, 30, Val : (...) He, he's such a, a manicured **phony**! He— May he, may he... fall on his blow comb and get hot in the wrong place.

JC, 31, Val : (...) qu'est-ce... cette espèce de, de prétentiard **faux-cul**, je lui [...] Puisse [...] puisse-t-il tomber sur son fer à friser et se brûler là où je pense !

VD, Val : (...) qu'est-ce que... ce, cette espèce de, de prétentiard **faux-cul**, je, j'lui... Puisse... puisse-t-il tomber sur son fer à friser et se brûler là où je pense !

Ici le personnage incarné par Allen « définit » l'amant de son ex-femme, on comprend donc que le co-texte soit nettement plus offensant que dans l'exemple précédent où le protagoniste référerait à sa propre personne, qui plus est sur le mode interrogatif. Cohen a donc retenu une traduction plus vulgaire, avec le nom composé *faux-cul*, qui établit en outre une relation intertextuelle avec la suite de la réplique, « *là où je pense* ». Car si le *faux-cul* désignait initialement la tournure rembourrée destinée à accentuer les formes postérieures féminines, il est, dans son usage argotique dérivé, synonyme d'*hypocrite*, acception de *phony* donnée par le PDAS.

Le co-texte immédiat, *manicured*, correspond également à l'une des acceptions de *phony*, « snob, pompous », rendue en français par *prétentiard*, néologisme formé sur la base de l'adjectif *prétentieux* à l'aide du suffixe péjoratif *-ard*. Ce début de film présente un personnage caricatural dans une situation de comédie qui l'est tout autant —

le mari, la (ex)femme, l'amant —; l'ensemble relève quasiment de la farce¹⁹ et Allen n'a donc pas hésité à charger le dialogue en métaphores scabreuses, comparaisons douteuses et interjections lapidaires. Avec le choix de *faux-cul*, le niveau de langue en LA est donc cohérent avec le reste de la scène et avec la teneur de la réaction de Val, dont la colère et le ressentiment envers celui qui lui a volé sa femme s'expriment dès lors fort bien en VD par le biais de ce mot tabou.

On mesure sur ce simple exemple tout à la fois la constance d'Allen dans ses choix lexicaux et l'évolution sémantique du terme sur vingt-cinq années. Ce dernier paramètre illustre l'importance de la prise en compte de la situation d'énonciation fictive représentée à l'écran et le poids du microcontexte et du co-texte dans les choix de doublage.

10.1.1.6. Big shot

L'exemple suivant concerne un emploi de la collocation *big shot*, définie par le *PDAS* (1968 : 23) comme « a very important person, esp. a very influential person in politics, crime, business, society or the like ». Le même dictionnaire spécifie que cet emploi, apparu dans les années 1930, implique de la part du locuteur un manque de confiance envers celui auquel il applique le syntagme, dû au fait que ce dernier a gagné cette importance par le biais de pratiques agressives ou contraires à l'éthique. Dans *Radio*, Martin, le père de Joe, l'adresse à sa femme sur un ton ironique, alors qu'ils s'essaient à la conception de slogans pour un concours organisé par une marque de café :

VO, 63'20, Martin: Wait a minute, wait a minute, I got one. How about: "A coffee with oomph!" ?

Tess: That's terrible.

Martin: Oh, yeah? What's your idea, **big shot**?

La VD renonce au registre argotique, dans lequel le syntagme équivaldrait plus ou moins à *gros bonnet*, en privilégiant la relation interpersonnelle dans ce dialogue, alors que la VOST supprime toute mention d'appellatif :

VD, Martin: Ah bon, alors, qu'est-ce que tu proposes, **grosse maline** ?

¹⁹ « Popular farces (...), followed Feydeau's lead by confining themselves for the most part to living rooms and bedrooms (...). Such farces, calling for domestic settings, inescapably concentrate on those time-hallowed twin themes, adultery and cuckoldry (...) » (Bermel, 1990 : 240).

Grosse maline est assez condescendant vis-à-vis de Tess mais reste d'un niveau de langue familier qui ne correspond plus tout à fait à celui de la VO. Il reflète cependant une attention particulière portée à la prise en compte de la situation énonciative, dans cette scène familiale d'échanges bonhommes et ludiques, où l'argot remplit une fonction de caractérisation dramatique.

10.1.2. Mots tabous

Plus encore que le lexique argotique, duquel ils relèvent parfois, les mots tabous représentent souvent un enjeu traductif²⁰, et plus spécifiquement encore en TAV, — on a pu en avoir un aperçu avec les yiddicisms. Le phénomène est avéré pour la télévision, qui oscille entre standardisation et mise en avant de la spécificité étrangère : « Certaines [chaînes] choisissent d'édulcorer les jurons, francisent tout, des prénoms aux professions ; d'autres préfèrent un réalisme des échanges plus proche de la version originale » (Séry, 2008 : 2) ; mais il touche aussi le doublage des longs-métrages de cinéma dans lesquels le registre des jurons remplit souvent une fonction hyperbolique : « Il est caractéristique en effet du langage juratoire de manifester sous une forme exagérée, hypertrophiée et souvent, pour ainsi dire, caricaturale, les phénomènes bien connus du langage régulier²¹. » Ces traits, avérés dans la vie quotidienne, seront dès lors encore plus sensibles à l'écran.

Ce lexique, communément marqueur d'oralité, est d'autant plus problématique pour le doublage qu'il est extensivement représenté dans la filmographie contemporaine, particulièrement celle d'origine américaine²². Parmi les mots tabous, deux champs lexicaux sont récurrents, celui issu de la religion²³ et celui de la sexualité. Bassnett (2002 : 139) note d'ailleurs leur interchangeabilité d'une langue à l'autre, notamment dans la traduction de jurons blasphématoires italiens ou espagnols par des

²⁰ Cf. Coindreau (1992 : 136-137).

²¹ John Orr, « De l'étymologie des jurons », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1957, n°9, p. 279.

²² *Pulp Fiction*, (1994), réalisé par Quentin Tarantino, comporterait ainsi 429 jurons, si l'on en croit le montage filmique *Just The Cussing-Pulp Fiction Supercut* consulté le 18/06/2011, http://www.youtube.com/watch?v=5PcAQbhnGNs&feature=player_embedded

²³ Cette spécificité renvoie à l'étymologie du mot *tabou*, importé en anglais par Cook en 1785 : « The word was used among the so-called Friendly Islanders – as an adjective – of items set aside for the use of priests and potentates. (...) In importing the word he gave it a more general purpose, claiming it 'has a very comprehensive meaning; but, in general, signifies that a thing is forbidden' » (Hitchings, 2009 : 221), et emprunté à l'anglais en 1831 par Dumont d'Urville : « proprem. "interdit, sacré" » (*NDEL*, 1980 : 729).

interjections à connotations sexuelles en anglais. Selon Pinker (2008 : 340), le second registre aurait d'ailleurs progressivement remplacé le premier du fait de la sécularisation des sociétés occidentales.

Ce dernier thème, sous-jacent à toute la filmographie d'Allen, fait l'objet d'un traitement quasi exclusivement verbal chez lui (*Sex*, film parodique, est un cas à part ; il ne comporte pas de scène érotique, mais une approche pseudo-scientifique basée sur le grotesque et le burlesque) : alors que ses dialogues sont marqués par « le fait de parler sans cesse de sexe et en des termes particulièrement crus », « Woody Allen se garde bien toutefois de montrer les corps en action dans le rapport amoureux » (Méjean, 2004 : 44). Cette caractéristique le rapproche aussi des choix dialogiques des auteurs issus de la Nouvelle Vague chez lesquels c'est un trait non négligeable : « Enfin, il faut souligner les références beaucoup plus directes et quasi triviales à la sexualité » (Marie, 2006 : *online*). Il n'est donc pas surprenant de retrouver dans le lexique de ses dialogues une récurrence des vocables en lien direct ou indirect avec ce champ.

L'un des termes les plus répandus aujourd'hui, à la fois dans le cinéma contemporain et dans les réalisations d'Allen, est ainsi le lexème *fuck*, répertorié par le *CALD* comme « offensive », et par le *LDCE* comme « taboo spoken », ainsi que ses dérivés, présentés maintenant.

10.1.2.1. Fuck

Une étude réalisée par Jean-Louis Vidalenc sur deux cent quatre-vingt scénarios²⁴, recense ainsi la présence du syntagme *fuck* dans cent seize de ces films, dont cinq en offrent en moyenne une occurrence par minute. Il note une prédominance de la lexie dans les réalisations de Pilegi, Tarantino²⁵, des frères Coen et de Spike Lee, cinéastes « à tiret » donc, qui affirmeraient leur identité marginale par cet usage d'un américain « sub-standard » pour se démarquer du « substrat puritain » linguistique d'origine : « C'est souvent en opposition avec lui que les autres cultures souhaitent s'affirmer. Même lorsque les gros mots sont désémantisés²⁶, l'auditeur peut percevoir la

²⁴ Jean-Louis Vidalenc, « 'Four-letter words' et évolution du lexique anglais », *Cahiers de la recherche*, Lille, Univ. Charles de Gaulle, n°31, décembre 2004, p. 31.

²⁵ Ce que corrobore le montage de *Pulp Fiction* cité en note précédemment, ainsi que sa classification par la *MPAA* : « Rated R for strong graphic violence and drug use, pervasive strong language and some sexuality. »

²⁶ « In Australia, a court recently decided that "fuck" is no longer a rude word, so now that it is politically correct, it can be used in any TV program » (Scandura, 2004 : 126).

charge de leur histoire » (Vidalenc, 2004 : 38). Ce vocable est donc présenté comme représentatif d'un sociolecte usité spécifiquement par les locuteurs américains non WASP²⁷, ou, tout du moins, mis en scène en tant que tel par les cinéastes issus de ces communautés démographiques ; le phénomène est en partie explicable de par ses origines : il serait hérité de la « tradition noire du *signifying* (provocation orale mêlant l'obscénité à des talents de bonimenteur) et des *dirty dozens* (joutes verbales rituelles en trois quatrains salaces) (...)»²⁸, et donc fortement marqué socio-culturellement.

Son emploi résulte d'un choix lexical transgressif délibéré²⁹, alors qu'il est, *a contrario*, souvent soumis à la censure dans les écrits formels, où il se trouve souvent édulcoré en « *f-word* » : « The most commonly used 'four-letter' word, (...) fuck has always been a taboo word in all English-speaking countries and is still omitted from broadcasts and generally asterisked if written in the press » (DCS, 2007 : 171). Du fait de cette visée transgressive, le sémantisme de base de ce marqueur stylistique et ses connotations ont vocation à être préservés au doublage, dans le respect de l'auteur du film et du spectateur potentiel. Le non-respect de ce principe implique sans cela un risque : « robbing the audience of their chance of understanding and even learning about other cultures, other lifestyles, other realities » (Scandura, 2004 : 133).

Woody Allen est lui aussi, on l'a vu, un cinéaste issu d'une communauté à double appartenance. Si ses films de début de carrière sont assez peu marqués par les jurons, il a cependant évolué vers la tendance relevée ci-dessus : Cohen (2006 : *online*) signale ainsi avoir relevé 97 occurrences de *fuck* dans son film *Harry*, en 1997³⁰. C'est d'ailleurs de celui-ci que proviennent la majorité des exemples commentés ci-après. Le film a en effet fait l'objet d'une classification en catégorie R³¹ par la MPAA : « for strong language and some sexuality³² ». C'était aussi le cas pour *Husbands*³³, pour les

²⁷ « *White Anglo-Saxon Protestant*, expression fréquente pour définir l'élite protestante, "blanche" d'origine anglaise et généralement du nord-est de l'Amérique » (Martel, 2006 : 613).

²⁸ Xavier Daverat, « "Listen You Fuckers!" : trivialité langagière dans le cinéma américain contemporain », *Le cinéma parle ! Études sur le verbe et la voix dans le cinéma anglophone*, Bulletin du CICLAHO, 6, Anne-Marie Paquet-Deyris & Dominique Sipièrre (dirs.), Université Paris 10, 2012, p. 293.

²⁹ « (...) la catégorie interjection et, notamment, la catégorie interjection juratoire, sont bien établies dans la conscience linguistique des sujets parlants, étant donné d'autre part que le juron est, de par son origine même, le domaine de l'indiscipline, voire de la révolte » (Orr, 1957 : 279).

³⁰ Dandrieu (2010 : 278) déplore : « (...) une ouverture d'une pénible salacité. (...) Les dialogues (...) témoignent d'une écriture en berne, qui se réfugie dans l'obscénité avec une régularité d'horloge ».

³¹ « Restricted – Children under 17 requires accompanying parent or adult guardian. »

³² <http://www.imdb.com/title/tt0118954/> consulté le 18/06/2011.

³³ On y a relevé 14 occurrences de *bullshit* et 13 de *fuckng*. *The Internet Movie Database*, dans sa page *Parents Guide* consacrée à ce film consultée le 18/06/2011, en omet quelques-uns : « 8f-words are said.

mêmes raisons. Baxter (1999 : 396) rapporte : « Performers were surprised by the script's combativeness and abrasive language. The normally clear-spoken Farrow was required to say 'Bullshit' and 'fucking' on screen. » Et dans ce film, l'autre protagoniste féminine, Sally, est aussi amenée à proférer un nombre inhabituel de ces lexèmes. *Sex* et *Manhattan* sont également classés en catégorie R, pour des motifs différents, puisque dans le premier sont identifiés « 2 damns, 2 uses of "Jesus Christ" as an exclamation », et dans le second seulement : « One use of "fuck" and occasional moderate profanity ».

La *Classification and Rating Administration*, instaurée par la *Motion Picture Association of America* et la *National Association of Theatre Owners*, définit ainsi les termes dont l'usage à l'écran entraîne obligatoirement une classification en catégorie R :

A motion picture single use of the harsher sexually-derived words, though only as an expletive, initially requires at least a PG-13 rating. More than one such expletive requires an R rating, as must even one of those words used in a sexual context³⁴.

Tous les films de Woody Allen cités ci-dessus sont pourtant porteurs du visa d'exploitation « Tous publics » dans leurs éditions françaises en DVD, signe révélateur de conceptions antagonistes de la moralité et de la protection de l'enfance et de la jeunesse, mais aussi de la liberté de création, dans les cultures source et cible. Ce qui est considéré comme très choquant au sein de la société américaine est nettement mieux toléré côté français, indicateur certain des capacités de réception différenciées à prendre en compte par l'adaptateur : un registre volontairement transgressif en VO risque ainsi de se révéler moins licencieux et plus banal en VD³⁵, ou, à l'inverse, d'une indécence inconcevable dans une autre langue cible :

Ceux qui ont vu *Harry dans tous ses états* de Woody Allen savent qu'il y a dans le film une New-Yorkaise qui répète l'expression *fucking* toutes les dix secondes, comme un tic de langage. Eh bien, une femme de Munich ne pourrait proférer un terme équivalent avec autant de désinvolture (Eco, 2006 : 155).

Le phénomène décrit ci-dessus concerne le personnage de Lucy et elle le revendique comme tel³⁶, mais dans certains passages, il dépasse cependant le simple

The s-word is said very few times. Other swear words are said but shouldn't really be noticed. », <http://www.imdb.com/title/tt0104466/parentalguide>

³⁴ *Classification and Rating Rules*, effective as revised January 1, 2010, p. 7-8.

³⁵ « In Quebecois French, *merde* (shit) is far milder than its English equivalent, a bit closer to *crap*, and most speakers are at best dimly aware that *con* (idiot) originally meant *cunt* » (Pinker, 2008 : 329-330).

³⁶ Comme dans cette scène où elle déclare : « Sooner or later, everything turns to shit. That's my phrasing, not the *Encyclopædia Britannica* » (VO, 50'45).

« tic de langage », tout particulièrement dans les scènes où elle s'adresse à son mari, dont elle est en cours de séparation. Dans l'une de ces séquences, on relève par exemple sept occurrences de *fucking*, six de *bullshit*, (dont la combinaison *fucking dishonest bullshit*), une de *shit*, et une autre de *dick*, en moins de trois minutes de dialogue. Représentative d'une forme de « prose en trop plein » (Daverat, 2012 : 293), la concentration des occurrences marque là une volonté de transgression manifeste, même si elle ne remet pas en cause la remarque émise par Eco, et elle a été reçue comme telle par le doubleur³⁷.

Le corpus américain COCA recense 8 032 occurrences du lexème *fuck* de 1990 à nos jours, avec une prédominance dans les années 1995 à 1999 (29% des recensements), puis de 2000 à 2004 (23%). Sur cette base, presque 90% des occurrences proviennent d'œuvres de fiction, dont 47%, soit quasiment la moitié, de films³⁸. *A contrario*, ces ratios confirment, s'il en était besoin, le principe d'(auto)censure courant à l'écrit communément constaté. Le syntagme est donc statistiquement un enjeu potentiel pour les traducteurs audiovisuels de films américains. *Harry* en présente une accumulation, comme dans les huit exemples qui suivent, qui surviennent tous en moins de trois minutes au cours d'une même et unique scène. On trouve ainsi la forme verbale dans son sens littéral³⁹, dans cette occurrence :

VO, 6'45, 24, Harry: Hey, what are you telling me, that your... your blind grandmother caught us **fucking** one day? Never! No way...

JC, 25, Harry : Eh, est-ce que tu veux me dire, que, ... tu as une grand-mère aveugle qui nous a surpris **en train de baiser** ? Jamais...

VD, Harry : Qu'est-ce que tu veux me dire, que... que, que... tu as une grand-mère aveugle qui nous a surpris **en train de baiser** ? Mais jamais, jamais !

La traduction française, avec l'équivalent *baiser* dans son acception argotique, demeure dans le même registre et maintient un niveau de langue vulgaire équivalent à celui de la VO. Le verbe s'utilise aussi en locution, comme dans cet extrait de *Manhattan* :

³⁷ « *fucking dishonest bullshit* » (VO, 16'50) est doublé en « Ta putain de mauvaise foi me fait gerber ».

³⁸ « One of the coarsest and most transgressive words in the English language (...) it was not printed in full in the *New York Times* until 1998. », Dídac Pujol, « The Translation and Dubbing of 'Fuck' into Catalan: The Case of *From Dusk till Dawn* », *The Journal of Specialised Translation*, 6, July 2006, p. 1-2, consulté le 07/04/2008, http://www.jostrans.org/issue06/art_pujol.php

³⁹ « *offensive*, verb: to have sex with someone » (CALD, 2008 : 579).

VO, 25', 58, Mary: Hey, I'm honest. What do you want? I say what's on my mind. And if you can't take it—well, then, **fuck off**.

Ike: And I like the way you express yourself too. *Mary laughs*.

Fuck off est signalé par le DCS comme synonyme de « to leave, to go away. A vulgarism (...) ». Mary a visiblement l'intention de choquer⁴⁰ et la traduction de Dutter propose un équivalent de même registre issu du même champ lexical

GD, 59, Mary : Je suis franche. Qu'est-ce que vous croyez ? Je dis tout ce que je pense, moi, et si ça vous dérange, **allez vous faire foutre**.

Ike : J'adore vos formules si personnelles. *Mary rit*.

Mais le doublage français dépasse la simple vulgarité, et sonne beaucoup plus agressivement à l'oreille du spectateur, surtout si l'on garde à l'esprit la date de sortie du film, en 1979.

VD, Mary : Je suis franche. Qu'est-ce que vous croyez ? Je dis tout ce que je pense, moi, et si ça vous dérange, **allez vous faire enculer**.

Ike : J'adore vos formules si personnelles.

La répartie ironique d'Ike semble du coup nettement plus décalée suite à cette surtraduction du syntagme et son effet comique pointé dès la VO, et souligné dans la didascalie qui suit, est accentué. Mais le lexème s'utilise également au sens figuré, où il apparaît désémantisé, avec une valeur d'intensifieur dans des syntagmes verbaux figés, comme par exemple dans cet extrait d'une scène de violente dispute dans *Harry* :

VO, 6', 22, *Lucy enters through the doorway. She is overwrought.*

Lucy: I'd like to cut your **fucking** head off.

JC, 23, VD, *Lucy entre, au bord de la crise de nerfs.*

Lucy : Je voudrais couper ta **putain** de tête.

Fucking a ici une fonction adjectivale pour qualifier le nom *head* et la visée de l'énoncé est clairement insultante. Avec le syntagme *putain de*, Cohen maintient le même niveau de langue et l'équivalence d'effet. Ce n'est plus le cas pour les deux occurrences suivantes, une minute puis deux minutes trente plus tard.

⁴⁰ Daverat (2012 : 297) rappelle que « le mot pouvait se donner en figure de proue de la contre-culture il y a quarante ans », soit peu ou prou la période du film ; il peut donc s'analyser comme une tentative de Mary, journaliste culturelle, pour se présenter sous un profil libéré et avant-gardiste.

VO, 7'15, 24, Lucy: I mean, big **fucking deal**... you... you made Leslie shorter. Big **fucking deal**! (...)

JC, 25, Lucy: La **belle affaire**, tu as décrit ta Leslie plus petite que moi. La **belle affaire**, **hein** ! (...)

VO, 8'25, 26, Lucy: (...) Oh, big **fucking deal**! You gave her large breasts! (*gasping*)

JC, 27, Lucy: (...) Tu lui as filé des gros seins, la **belle affaire** !

Dans ces deux exemples *fucking* a à nouveau valeur d'intensifieur. La traduction *la belle affaire* extrait la réplique du registre vulgaire en la transférant en VF en une répartie au niveau de langue plutôt recherché, qui n'a plus rien à voir avec celui de la VO. La VD conserve cette traduction pour une occurrence, et choisit un registre plus familier, mais sans commune mesure avec l'original pour les deux autres, en répétant la dernière ; cette stratégie rompt ainsi la chaîne isotopique qui participe pourtant de la caractérisation de Lucy, comme le montre la concentration des diverses variantes du lexème dans son discours relevée par Eco, cité plus haut dans cette sous-section.

VD, Lucy: Et **viens pas m'dire** que t'as décrit ta Leslie moins grande que moi. La **belle affaire**, **hein** !

VD, Lucy: **Ah, c'est malin**, tu lui as filé des gros seins. **Ah, c'est malin** !

Lucy profère ensuite la forme nominale dans une collocation verbale :

VO, 8'40, 26, Lucy: (...) (*yelling and crying*) You didn't **give a fuck**! You didn't care enough to disguise anything!

JC, 27, Lucy (*criant et pleurant*) : (...) tu **t'en foutais** bien trop... pour te donner la peine de déguiser quelque chose.

VD, Lucy: (...) tu **t'en foutais** bien trop... pour te donner la peine de déguiser quoi qu'il soit !

Avec *tu t'en foutais*, la traductrice choisit là un terme qui relève comme l'original du champ lexical sexuel et du registre grossier, et fournit une équivalence sémantique tout à fait satisfaisante. Le terme *fuck* est, enfin, à l'origine de nombreuses formes dérivées, *fucking*, *fucker*, etc., ou composées, comme celles présentées ci-après, également extraites de la même scène de *Harry*. L'insulte survient deux fois en moins de deux minutes, toujours dans des répliques de Lucy :

VO, 6'30, 24, Lucy: Don't bullshit me, **motherfucker**! (...)

JC, 25, VD, Lucy: Me prends pas pour une conne, **putain d'enfoiré** ! (...)

VO, 8'30, 26, Lucy: Lucy! I'm Lucy, **motherfucker!** Not Leslie!

JC, 27, VD, Lucy: Lucy ! Je *suis* Lucy, **espèce d'enfoiré**, pas Leslie !

La composition nominale *motherfucker*, « the most common term of strong abuse in the American vocabulary⁴¹ », « mainly US, offensive, an extremely insulting name for someone you hate or for someone who has made you angry » (CALD, 2008 : 927), fait elle aussi partie de la liste des « sept mots prohibés à la télévision » établie par le comique George Carlin en 1972 : *shit, piss, fuck, cunt, cocksucker, motherfucker, et tits*. La seconde réplique est nettement moins transgressive en français que la traduction de la première occurrence, puisqu'elle ne comporte pas de connotations sexuelles, alors que les deux dictionnaires anglophones cités relèvent le caractère éminemment choquant de l'insulte en VO, et que la concentration des occurrences dans les réparties de Lucy est particulièrement significatrice quant aux enjeux dramatiques de la séquence. Comme le souligne Daverat (2012 : 299), : « En ce sens, le discours trivial et vindicatif vient d'abord instiller une menace, la répartie, l'insulte et la fulmination ayant comme fonction de maudire et invectiver tout un chacun (...) ».

Cohen dit avoir été surprise en 1997 par cette abondance de jurons dans *Harry*, caractéristique nouvelle chez Allen par rapport à la plupart de ses précédents films⁴². Même si le phénomène est révélateur d'une évolution des mentalités en diachronie⁴³, la crudité systématique n'est pas un registre auquel son public habituel a été accoutumé, paramètre qui peut expliquer ces divergences dans la VD :

La variation des traductions d'un même juron par exemple, dans un même film, peut donc refléter la diversité des stratégies possibles de traduction ; elle peut aussi manifester les hésitations du producteur, du distributeur, du traducteur vis-à-vis de la réception, c'est-à-dire des publics visés⁴⁴.

Le processus de doublage est en effet un travail collectif dans lequel les décisions sont prises, et éventuellement remises en cause, jusqu'à la phase finale

⁴¹ « A despicable person. The expression, naming the ultimate in degeneracy, originated among poor blacks » (DCS, 2007 : 97).

⁴² Entretien personnel, 15 février 2011. On a déjà signalé cette même réaction dans la sous-section consacrée à la traduction de *schmuck*.

⁴³ « Le déferlement de " fuck " dans le cinéma américain d'aujourd'hui aurait été inenvisageable il y a quelques décennies. Les dialogues de films, aussi sûrement que les costumes, trahissent l'époque où ils ont été écrits (...) » (Vassé, 2003 : 8).

⁴⁴ Yves Gambier, « Les censures dans la traduction audiovisuelle », *TTR Traduction, terminologie, rédaction*, vol. 15, n°2, 2002, p. 215.

d'enregistrement. Les variations traductives qui peuvent en découler impliquent *in fine* une évolution de la figure de l'auteur, élément perturbant à la fois pour le public et pour les adaptateurs, particulièrement quand ces derniers sont reconduits d'un film à l'autre. Ils fonctionnent dès lors sur des présupposés⁴⁵ qui conditionnent leur horizon d'attente, phénomène caractéristique du cinéma d'auteur, en même temps que leur horizon traductif.

10.1.2.2. Screw

Un synonyme de *fuck* est également répandu en américain⁴⁶, il s'agit du lexème *screw*, qui peut s'employer verbalement, mais aussi nominalement, ainsi qu'en locution adverbiale. Le *DCS* (2007 : 380) le signale d'ailleurs comme très répandu depuis la seconde guerre mondiale, même s'il est recensé 3 879 fois par le *COCA*, soit moitié moins que *fuck*. S'il est au départ utilisé dans son acception sexuelle⁴⁷, son extension sémantique en a fait au fil du temps un synonyme de *to mess*, *to ruin*, *to spoil* ou *to take advantage of*. C'est d'ailleurs dans ce dernier sens qu'Alvy l'emploie pour commenter son ressenti quant aux séances de psychanalyse qu'il offre à Annie dans le film éponyme ; une scène en *split screen*, présente en parallèle les séances des deux protagonistes en plan d'ensemble :

VO, 162, 67', Alvy: The incredible thing about it is, I'm paying for her analysis and she's making progress and I'm getting **screwed**.

Alors que la VOST affiche un sobre équivalent dénotatif, « *je me fais avoir* », Valion et Dutter traduisent littéralement, en maintenant dénotation et connotation :

DV, 42, GD, 163, Alvy: Ce qu'il y a d'incroyable là-dedans, c'est que je paie pour son analyse, et qu'elle progresse, et moi, je me fais **baiser**.

Le doublage va beaucoup plus loin que la VO dans la vulgarité comme on va le lire ci-dessous.

VD, Alvy: Y'a quand même, y'a quand même une chose que je digère pas. Vous avouerez que c'est un comble, quoi, c'est... c'est moi qui paye son analyse, et c'est elle qui fait des progrès, alors c'est encore moi qui **l'ai dans l'cul**.

⁴⁵ « (...) le texte n'est pas autre chose qu'une machine présuppositionnelle » (Eco, 2004 : 27).

⁴⁶ Thorne (2007 : 380) impute sa fréquence précisément à cette synonymie, qui permet de l'employer dans les media là où *fuck* demeure sujet à caution.

⁴⁷ Même *Webster* (1966 : 2041) affiche cette acception : « 7. to copulate with — usu. considered vulgar ».

La VD propose de la sorte une réplique nettement plus longue que l'original : les répétitions confinent au bégaiement, le psychanalyste est pris à témoin, et le changement de registre et de rythme ainsi combinés transforment Alvy en un personnage grotesque et nerveux peu crédible dans la situation diégétique mise en scène. Ce choix d'altération du dialogue par le doubleur est récurrent dans le film : dans la scène d'ouverture d'*Annie*, Alvy fait usage du lexème *screw* en locution adverbiale lors d'un long monologue durant lequel il explique sa situation, face caméra :

VO, 2'10, 6, Alvy: (...) You know, I-I keep sifting the pieces o' the relationship through my mind and- and examining my life and tryin' to figure out where did the **screw-up** come, you know, and a year ago we were... tsch, in love. (...)

La locution *screw up* équivaut à « to make a mess or mistake, perform ineptly, fail, ruin ». Et l'expression est recensée comme usitée majoritairement aux États-Unis jusqu'à la fin des années 1960 (*DCS*, 2007 : 381). Valion retient une équivalence d'un niveau de langue nettement plus soutenu :

DV, 7, Alvy: (...) Vous voyez, je, je n'arrête pas de passer en revue les moindres détails de notre vie commune, d'examiner ma vie et essayer de trouver d'où est venu le **faux-pas**, car, voyez-vous il y a un an nous... tss, nous nous aimions. (...)

Dutter, quant à lui, choisit une locution idiomatique plus imagée et familière, sans tomber dans la vulgarité :

GD, 7, Alvy: (...) Je repasse les moindres détails de ma vie avec elle, j'en fais l'inventaire exhaustif, pour tenter de découvrir où on a bien pu **rater le coche**, parce que... il y a à peine un an, nous nous... z'aimions. (...)

C'est le doubleur qui réintroduit la connotation sexuelle et le registre argotique présents dans l'original :

VD, Alvy: (...) Je repasse dans mon esprit jusqu'au moindre détail de ma vie avec elle, j'en fais l'examen complet, pour tenter de dé... découvrir où on a bien pu **se faire baiser**, parce que... il y a à peine un an, nous nous aimions, c'est vrai. (...)

Cet exemple, comme d'autres commentés plus avant, permet de déterminer une typologie des traductions, anticipée dans le chapitre 5 lors de l'étude : du registre le plus soutenu au plus oral, les stratégies marquent ici trois étapes au long du *continuum* de la langue d'arrivée (dans le même temps, la VOST opte pour un équivalent vulgaire, mais sans commune mesure avec la VD, avec « savoir où *ça a merdé* »). Le doubleur, au

moment de l'enregistrement en plateau, retient assez systématiquement une version plus crue, et d'un registre beaucoup plus oral⁴⁸. On a vu que les contraintes techniques ne permettent pas de justifier ces modifications de la traduction initialement effectuée par l'adaptateur ; au contraire le fait que la plupart des plans sont cadrés d'assez loin est mis à profit par le doubleur pour diverger très nettement de la VO, comme c'était déjà le cas dans *Sex*, le film précédant *Annie* dans le corpus.

10.1.2.3. Hooker

Le nom américain *hooker* définit, selon le *DCS*, « a prostitute (invariably female). In fact hooker seems to have been in use with its current meaning as early as 1845. (...) Hooker was obsolescent by the 1920s, but was revived in the late 1960s ». On le retrouve dans *Harry*, comme les précédents exemples :

VO, 12'25, 34, Sam: Hey, psst! I met a great **hooker**!

Harvey: A **hooker**? (...) Wouldn't you be cheating on your wife?

Sam: No. It's not cheating. She's a **hooker**. It's not like I'm having a love affair. (...)

Dans cette scène, le mot *hooker* n'est pas utilisé comme injure mais comme lexème vulgaire pour désigner une prostituée. Le *CALD* (2008 : 694) le classe d'ailleurs dans le registre simplement informel. Cohen et le doubleur le traduisent comme suit :

JC, 35, Sam: Hé, psst! J'ai rencontré une **pute** terrible. (...)

Harvey: Une **pute**? (...) Alors, comme ça tu tromperais ta femme ?

Sam: Ça s'appelle pas tromper. C'est une **putain**. C'est pas comme si j'avais une liaison amoureuse... (...)

VD, Sam: Hé, psst ! Je m'suis fait une **pute** terrible !

Harvey: Une **pute**? (...) Alors, comme ça tu tromperais ta femme ?

Sam: Non pas avec elle. C'est une **putain**. C'est pas comme si j'avais une liaison amoureuse...

La VD est plus vulgaire pour la première phrase, avec la traduction de *I met* par le syntagme verbal *je m'suis fait*, qui réduit la professionnelle à un simple objet de consommation. Les deux premières occurrences de *hooker* sont cependant traduites par

⁴⁸ On le constate plus tard aussi dans le corpus : dans *Husbands*, la réplique « My decorator **screwed** me » (VO, 48'10) devient chez Lebrun (90) : « Mon décorateur m'a **escroquée** », et en VD : « Mon décorateur m'a **baisée** ».

l'abréviation *pute*⁴⁹, alors que la dernière est rendue par le nom *putain*⁵⁰. Cette variation peut s'expliquer par la nécessité pour Sam d'accentuer la seconde syllabe, afin d'appuyer sa démonstration quant au sexe tarifé. Mais le maintien d'une même traduction pour les trois eut été plus logique pour l'homogénéité dialogique.

10.1.2.4. Cooze

On rencontre le nom *cooze* dans *Harry*, également durant l'altercation avec Lucy évoquée plus haut, qui concentre un nombre de mots tabous particulièrement élevé.

VO, 8'45, 26, Lucy: You pulled out two years ago. You broke my fucking heart. You left your wife *and* me for some little **cooze**! Me *and* Janet!

Le terme *cooze* est défini par le *DCS* (2007 : 103) comme : « American, noun. A woman. A fairly vulgar term, used almost exclusively by men and having overtones of "sex object", "victim" or "slut" ». Son utilisation par un personnage féminin est donc un signe flagrant de colère et résulte d'une volonté de choquer l'interlocuteur et, *in fine*, le spectateur. L'adaptatrice maintient un registre similaire à celui de la VO, mais l'équivalent choisi ne relève pas en français de cet usage quasi exclusivement masculin.

JC, 27, VD, Lucy: Tu t'es tiré il y a deux ans, tu as brisé mon pauvre cœur... tu as largué ta femme et moi... pour une petite **pouffiasse**. Moi et Janet...

Le nom *pouffiasse* est recensé en français dès 1874 dans le langage populaire, comme synonyme de *prostituée* (*NDEL*, 1980 : 591). Il a plus ou moins perdu ce sens en diachronie, et la connotation sexuelle en est relativement altérée depuis quelques décennies, même s'il reste vulgaire, caractérisé comme « insulte, dépréciatif⁵¹ ». Son suffixe en *-asse* est en effet porteur d'une valeur péjorative indéniable.

10.1.2.5. To Bang

Le verbe *to bang* survient dans *Sex*, dans le sketch « Are the Findings of Doctors and Clinics Who do Sexual Research and Experiments Accurate? », où un savant fou s'apprête à faire subir l'une de ses expériences à la jeune journaliste venue visiter sa clinique :

⁴⁹ « av. 1240, fém. de l'ancien adjectif *put*, "puant, sale" » (*NDEL*, 1980 : 618).

⁵⁰ « 1119, ancien cas régime en *-ain* de *pute* » (*id.*)

⁵¹ <http://www.languefrancaise.net/bob/detail.php?id=3427>, consulté le 14/08/2011.

VO, 64'30, Bernardo: Yes. Look here. In here I have 20 scouts. I want to measure your respiration when they gang **bang** you.

Synonyme de « to fuck, to have sex with⁵² » (DCS, 2007 : 24) dont il partage d'ailleurs la construction syntaxique transitive qui marque la réification de son complément d'objet, *bang* est un terme argotique vulgaire. Les deux traductions françaises sont nettement moins brutales que la VO pour ce lexème, même si elles maintiennent un registre imagé.

ML, 99, Bernardo : Là-dedans, j'ai vingt louveteaux. Je veux mesurer votre rythme respiratoire quand ils vont tous vous **caramboler**.

VD, Bernardo: Oui, regardez. J'ai là vingt gentils petits louveteaux. Je voudrais mesurer votre respiration au moment où ils vous **culbuteront** !

Caramboler est défini par le Breton (1987 : 184) comme un terme érotique synonyme de « posséder charnellement » et il fournit la même glose pour *culbuter*. Les deux versions françaises traduisent donc le dénoté et le registre argotique, mais par des verbes nettement moins agressifs que l'américain, alors que la réplique émane pourtant d'un savant fou particulièrement inquiétant⁵³, même dans le contexte de comédie parodique qui est celui du sketch.

Dans le corpus, on retrouve le verbe *to bang* utilisé par Harry au cours du film éponyme dans une réplique à visée burlesque, déjà présentée au chapitre 8 dans la section sur les anthroponymes où est étudiée la traduction du nom Wallenberg.

VO, 17'05, 40, Harry: (...) Look. Take Raoul Wallenberg: did he want **to bang** every cocktail waitress in Europe? Probably not, but...

La vulgarité du propos est renforcée par le contraste avec la référence au personnage historique auquel se compare implicitement Harry. Le lexème *to bang* est traduit en français par le verbe *baiser*, qui relève du même niveau de langue.

JC, 41, Harry : (...) Prenez Raoul Wallenberg, est-ce qu'il voulait **baiser** toutes les serveuses dans les cocktails en Europe ? Je pense pas, non, mais...

VD, Harry : (...) Prenez Albert Schweitzer, est-ce qu'il aurait voulu **baiser** toutes les serveuses, dans les bars, en Europe ? J'pense pas, non, mais...

⁵² « The association with striking (as in the origin of the word “fuck” itself) is said to suggest the masculine role in sex (...) » (DCS, 2007 : 24).

⁵³ La VOST affiche d'ailleurs l'équivalent *violer* pour *bang*.

L'évolution du contexte de réception dans les vingt-cinq années qui séparent *Sex* et *Harry* a conduit les traducteurs à abandonner le langage imagé choisi pour le premier film pour retenir un verbe plus vulgaire et plus explicite, mais aussi beaucoup plus répandu. La caractérisation du personnage de Harry, obsédé sexuel assumé, induit aussi l'usage de ce répertoire. De plus, l'allitération en *b-* commune aux deux lexèmes français et américain facilite ce choix de doublage, technique pour laquelle les possibilités de synchronisation labiales restent essentielles. On le retrouve ensuite dans le même film en combinaison avec le lexème *beaver*, c'est pourquoi ils sont commentés ensemble dans la sous-section qui suit.

10.1.2.6. Beaver

Beaver est, dans son sens figuré, un nom salace qui, en argot américain, désigne par analogie : « the female genitals. A term referring to the pubic hair and vagina » et par extension : « a woman or women seen exclusively as sex objects. These terms became known, though rarely used, outside the USA via pin-up magazines in the late 1960s » (*DCS*, 2007 : 32). Il survient tout d'abord dans *Sex*, au cours du premier sketch durant lequel le fou est aux prises avec la ceinture de chasteté de la Reine, qu'il tente d'ouvrir à l'aide d'une hallebarde :

VO, 13'20, Fool: This is what I call **beaver** shooting.

Lebrun traduit dénoté et connoté en jouant sur les sous-entendus :

ML, 29, Le fou (*au public*) : C'est ce qui s'appelle chasser le **gibier à poil**.

La VD va s'appuyer sur le même procédé d'analogie animalière :

VD, Le fou : On appelle ça taquiner la **marmotte**.

Dans ces deux traductions, avec ces équivalences homomorphes, où la métaphore joue sur le même champ lexical, celui de l'animalité, la vulgarité est réduite à l'implicite⁵⁴. Ce n'est plus le cas dans *Harry*, où le même terme est cité par l'ex-femme de Harry qui se plaint du vocabulaire auquel celui-ci a initié leur fils :

VO, 22'40, 56, Joan: He is nine years old. Where does he learn phrases like, "**banging beaver**" and "fuck God"?

⁵⁴ Au contraire de la VOST qui affiche le sous-titre : « C'est ce qu'on appelle la chasse à la *chatte*. »

Le procédé comique auquel a recours Allen est basé sur le contraste burlesque entre l'âge de l'enfant et le niveau de langue des expressions employées. C'est pourquoi VF et VD maintiennent un registre particulièrement choquant à l'écrit comme à l'écran :

JC, 57, Joan: Le petit a neuf ans... Où il apprend des expressions comme : « **Bourre-moi le barbu** » et « Dieu me branle » ?

VD, Joan: Le petit a neuf ans... Où est-ce qu'il apprend des expressions comme : « **Bourre-moi le barbu** » et « Dieu m' branle » ?

Barbu est, comme *beaver*, un terme figuré forgé sur l'analogie avec le pubis féminin quant à la pilosité. Le lexème est avéré dans cet emploi : « Sexe féminin, vagin⁵⁵ ». Quant à *bourrer*, le Breton (1987 : 157) le définit dans le sens sexuel comme « terme érotique. Posséder. Prendre une femme ou un pédéraste ». La collocation retenue en français fournit donc un équivalent assez proche, tant sur le plan du dénoté que du connoté, d'autant qu'il permet de maintenir le registre grossier initial et l'allitération en *b* présente dans l'original.

Par ailleurs, le passage de l'adjectif verbal en *-ing* de la VO à l'impératif, suivi du pronom personnel complément *moi* en VF renforce la grossièreté de l'expression en personnalisant l'acte ainsi désigné — c'est aussi le cas pour le second syntagme rapporté —, qui pourrait alors être perçu comme une « indiscretion » entendue par l'enfant. Joan réutilise le syntagme en composition moins de deux minutes plus tard :

VO, 24'15, 60, Joan: (...) and he's not going to spend the afternoon with his pill-popping... alcoholic... **beaver-banging** excuse for a father.

Cohen développe le qualificatif en l'explicitant, réduisant ainsi la portée ironique du propos de Joan, puisque le lecteur ne peut plus le percevoir comme un réemploi de l'expression initiale :

JC, 61, Joan: (...) et je ne le laisserai pas passer une après-midi avec le bouffe-pilules alcoolique... **baiseur et obsédé sexuel** qui lui sert de père.

Le doubleur assure par contre la cohérence en reprenant pour cette occurrence la même traduction que précédemment :

VD, Joan: (...) et je le laisserai pas passer une après-midi avec le bouffe-pilules alcoolique... **bourre-barbu** qui lui sert de père.

⁵⁵ <http://www.languefrancaise.net/bob/detail.php?id=25862>, consulté le 13/06/2011. Le PDAS (1968 :18) ne propose pas ce synonyme, mais le sens argotique originel non sexuel dont est vraisemblablement tirée l'acception utilisée par Allen : « 1. a full beard. 2. a person wearing a beard. Since c1850; colloquial ».

La répartie de Joan fait ainsi écho, en VD comme en VO, à l'expression rapportée par l'enfant à sa mère, et permet de renvoyer à son auteur initial la vulgarité de son propre lexique, dans cette scène de dispute amère entre parents divorcés. L'équivalence d'effet est ainsi assurée pour le spectateur.

10.1.2.7. Asshole *et* Punk

Un autre registre tabou est constitué du lexique relatif aux excréments, à la défécation, et aux organes associés à ces fonctions. Dans cet extrait d'*Annie*, en un *flash-back* très surréaliste, Alvy fait visiter sa maison d'enfance à Annie et Rob, qui se retrouvent transportés au beau milieu d'une réunion de famille avec Alvy enfant. Ce dernier, filmé de profil, fait un commentaire assez senti sur Joey, un ami de son père qui lui pince systématiquement la joue.

VO, 60'20, 150, Young Alvy: (*Turning away*) What an **asshole!**

DV, 39, Alvy enfant : (*il se tourne vers la caméra*) Quel **trou du cul !**

GD, 151, Alvy enfant (*à la caméra*) : Quel **con !**

VD, Alvy enfant : Quel **trou du cul !**

Dutter tente d'imposer un équivalent courant, et relativement agressif, avec la traduction *con*, également proposée par le sous-titrage qui affiche : « *quel vieux con !* ». Valion avait, elle, traduit littéralement le juron. Le doubleur adopte cette solution littérale, qui a le mérite de comporter trois syllabes, comme l'original précédé du déterminant *an*. En effet, *trou du cul* connote non seulement l'agacement provoqué par le personnage ainsi désigné⁵⁶ mais aussi une vision diminutive qui peut également être portée par *asshole* en anglais⁵⁷. La portée offensante du mot s'est considérablement atténuée depuis quelques décennies, malgré son étymologie scatologique : « The word has become very widespread since the late 1970s and has simultaneously become a vulgarity rather than a taboo term » (*DCS*, 2007 : 14).

Le terme est d'ailleurs recensé 1 747 fois par le *COCA* sur les vingt-deux années couvertes par le corpus depuis 1990, avec une relative constance d'une décennie à

⁵⁶ « (...) the expletive is keyed to the cause of the misfortune. People shout *Asshole!* when they suffer a sudden affront from a human perpetrator (...) » (Pinker, 2008 : 366).

⁵⁷ « asshole: 2. a very stupid person, someone who is pathetically or offensively foolish. This American word always implies contempt, but can also convey pity » (*DCS*, 2007 : 13).

l'autre. Pourtant, près de 90% de ces occurrences proviennent de la section « Fiction », et seuls cinq exemples sont tirés de la section consacrée à l'américain parlé, composée d'enregistrements d'émissions de radio et télévision, ce qui dénote encore une réticence certaine à son emploi en conversation dans le domaine public.

On trouvera l'abréviation par apocope de la traduction *trou du cul* pour traduire un autre terme argotique, *punk*⁵⁸, dans *Harry*, en 1997. Dans cet extrait, Larry s'efforce de faire libérer Harry alors que ce dernier refuse obstinément de le suivre :

VO, 84', 180, Larry: I can't believe you. Plus, you're the perfect **punk**. You'll get buggered by every con in the cell block.

JC, 181, VD, Larry: Ça, c'est vraiment trop fort ! En plus, tu es le parfait **trouduc** qui va se faire enculer par tous les détenus de la prison !

Mais à la sortie de *Annie* en 1977, la tendance à l'atténuation du terme *asshole* en Amérique du Nord, tout comme de sa traduction littérale en France, n'en était encore qu'à son début. Et si le lexème américain s'est depuis lors répandu dans la vie courante, et par voie de conséquence dans les fictions cinématographiques, Pinker (2008 : 343) rapporte cependant : « *Shit, piss and asshole* are still unspeakable on network television and unprintable in most newspapers. » On constate en confrontant cette citation à celle de Thorne rapportée plus haut combien la perception du degré de vulgarité verbale reste subjective, chez les linguistes comme chez les traducteurs, d'autant plus quand elle touche à l'intime, comme pour ces mots tabous du registre sexuel ou scatologique. C'est pourtant cette appréciation qui va permettre de sélectionner l'équivalent approprié en langue cible.

La seconde catégorie de jurons est celle formée à partir du champ lexical religieux. Même si l'usage fait que ce registre est de moins en moins tabou⁵⁹, ces lexèmes blasphématoires relèvent eux aussi à l'origine d'une volonté de transgression d'un interdit, et sont très présents dans le répertoire américain. Ils seront abordés dans la section dévolue aux interjections, catégorie dont ils relèvent majoritairement en tant que marqueurs d'oralité.

Bien sûr, l'équivalence lexicale n'est pas le seul paramètre à prendre en considération dans le doublage, ontologiquement voué à l'oralisation, et pour lequel les

⁵⁸ « Punk, n. 1. a bumptious but insignificant or contemptible person » (*ibid.* : 349).

⁵⁹ Ce facteur diachronique est en effet à considérer : « The spectrum of permissible expression as against that which is taboo shifts perpetually » (Steiner, 1998 : 19).

possibilités de jeu sur les aspects suprasegmentaux de la langue orale sont aussi porteuses de sens : « It should be noted that, through intonation, stress and volume, the voice of the dubbing actor can compensate, to a certain extent, for meaning which has been changed or lost⁶⁰. » D'autant que cet usage des mots tabous est aussi représentatif d'une conception du langage et de la parole comme véhicule d'auto-affirmation, motivation très présente chez Allen (il n'est d'ailleurs pas étonnant que les comiques juifs américains, tel Lenny Bruce, en aient usé, tant au music-hall qu'au cinéma, avec beaucoup plus de liberté que l'ensemble de la population américaine, contribuant de la sorte à leur diffusion ultérieure⁶¹) ; le verbe prend alors une valeur illocutoire, et va concourir à la présentation d'une certaine « face » sociale, une image de soi dans les échanges conversationnels, particulièrement importante dans le dialogue fictionnel pour la caractérisation des personnages.

10.2. Oralité : « parler pour exister »

Depuis que l'avènement du son a conduit le cinéma du *muet* au *parlant*, il s'en est suivi que l'écriture, puis l'interprétation du dialogue, sont devenues des étapes capitales de la réalisation cinématographique en vue de sa réception, avec une conséquence directe : « The 'authenticity' of fictional dialogue is widely held to play a pivotal role in shaping the audience's perception of the quality of a film⁶². » Cette authenticité se trouve d'autant plus difficile à transférer en toute cohérence quand le volume dialogique s'avère important, comme chez Allen⁶³.

La prédominance du verbe dans son cinéma en constitue l'un des ressorts dramatiques, qui le rapproche ainsi du théâtre : « Si le dialogue dramatique est action, il est aussi interaction. En se parlant, les personnages agissent les uns sur les autres. (...) Parler, ce n'est pas seulement constater ou décrire, c'est aussi exécuter quelque chose »

⁶⁰ Zoë Pettit, « Translating Register, Style and Tone in Dubbing and Subtitling », *The Journal of Specialised Translation*, Issue 4, July 2005, 6.

⁶¹ « Progressive comedians have tried to help this process along by repeating obscenities to the point of desensitization (a process that psycholinguists call semantic satiation) ... » (Pinker, 2008 : 328).

⁶² Luis Pérez-González, « Appraising Dubbed Conversation: Systemic Functional Insights into the Construal of Naturalness in Translated Film Dialogue », *The Translator*, vol. 13, 1, 2007, p. 1.

⁶³ Phénomène rappelé en partie II de cette thèse. Dandrieu (2010 : 278) souligne ainsi le « péché mignon » d'Allen, à savoir le caractère bavard de ses films, notamment *Harry et Husbands* (*ibid.* : 272), et une « tendance récente aux dialogues surexplicatifs » (*ibid.* : 285).

(Cordesse *et al.*, 1991 : 129). Cette dimension théâtrale⁶⁴, qui a souvent été reprochée à Allen-cinéaste, est d'ailleurs soulignée par certains choix techniques de cadrage, tel le plan-séquence, qui permet, sur le plan narratif, de respecter l'unité spatiale et temporelle de l'action. Par la densité de ses dialogues, Allen s'inscrit en tout cas de manière paradoxale dans une certaine tradition du cinéma américain.

Un film américain, c'est souvent quatre-vingt-dix minutes pour convaincre, pour se faire écouter : "*Listen to me*", "*Wait a minute*", "*Let me tell you something*" sont des répliques qui font l'ordinaire du dialogue américain (et qui, par les doublages, sont passés dans la conversation française : "Tu es en train de me dire...") (Chion, 2003 : 84).

Parmi les idiosyncrasies qui contribuent à cette longueur inhabituelle des dialogues, on trouve en effet un usage immodéré des charnières de discours, ces *gap fillers* courants dans le cinéma américain, et plus encore chez Allen. Mais dans le même temps, son écriture de scénariste le rapproche fondamentalement de la mouvance de la Nouvelle Vague française, dont Chion rapporte l'un des dénominateurs communs :

(...) contre les habitudes du cinéma, filmer en longueur de longs dialogues, voire des monologues, (...), qui ne sont pas conçus pour faire progresser une action ou pour apporter leur pierre à des débats, comme chez les Américains, mais pour exister par eux-mêmes (*ibid.* : 87).

Allen se situe donc paradoxalement au confluent de toutes ces traditions. Quand ses films sont diffusés à l'étranger, ses effets de discours doivent pouvoir être transférés afin de préserver l'efficacité de l'original, particulièrement en VD, mode de traduction audiovisuelle qui s'inscrit dans le même système plurisémiotique que la VO. Pettit (2005 : 3) le rappelle :

Lexical, grammatical and stylistic changes in the subtitled and dubbed versions will be considered to establish the extent to which coherence is secured in relation to verbal, non-verbal, audio and visual signs of the audiovisual text.

La cohérence doit en effet s'appliquer à l'intérieur du dialogue, mais aussi en fonction du système plurisémiotique qui caractérise le texte filmique. La recherche d'équivalence d'effet est donc complexe en TAV, plus encore pour le doublage que pour le sous-titrage. La tâche des adaptateurs sera alors d'autant plus ardue si la VO est

⁶⁴ Elle se matérialise d'ailleurs par le fait que certains de ses films se retrouvent adaptés pour la scène, ne serait-ce qu'en France en 2008, avec *Melinda and Melinda*, par Jacqueline Cohen, ou *Whatever Works* par Daniel Benoin en 2012, quand d'autres au contraire dérivent directement de scénarios initialement conçus et produits pour le théâtre, tel *Don't Drink the Water*.

déjà singulièrement efficace, comme souvent chez Woody Allen. Elle passera notamment par une attention spécifique aux marqueurs dialogiques ; on a vu plus haut l'importance de certains items lexicaux, mais les particularités syntaxiques de l'oral, portées en premier lieu par les charnières de discours, traces de la recherche de cohérence⁶⁵ pendant la production orale, sont tout aussi capitales.

10.2.1. Charnières de discours

L'analyse linguistique des conversations, dont on a rappelé au chapitre 5 les principes qu'elle avait pu mettre au jour dans les interactions entre locuteurs, a permis de dégager des conventions de continuité dans la conduite des échanges verbaux. À ce titre elle « a conduit à prendre en compte des éléments qui, jusque-là, n'étaient pas tenus pour signifiants : les phénomènes propres à l'oral (petits mots de type "bon", "quoi", hésitations, ratés, faux départs, reformulations, etc.) » (Traverso, 2007 : 14). Si ces charnières sont présentes en français, on retrouve des lexèmes à visée semblable en anglais américain, où ils ont une valeur idiomatique avérée, et les dialogues alleniens en sont particulièrement riches. Le discours oral implique en effet une syntaxe spécifique :

Accidents, ratages, scories ou ratés du discours oral sont à considérer comme des processus inhérents à la langue, liés d'une part à la nécessité de donner le temps au locuteur de gérer la mise en place de sa formulation et d'autre part à celle de l'interlocuteur de construire et d'intérioriser le sens du message qui vient de lui être adressé⁶⁶.

Chez Woody Allen comme dans les conversations de la vie courante, ces marqueurs témoignent alors d'une démarche spécifique de l'énonciateur : « Un marqueur de discours, (est) donc un marqueur avant tout métalinguistique ; il réfère non pas au réel, mais au langage lui-même : au choix des mots, (...) mais surtout à la mise en forme du sens⁶⁷ ». Le locuteur, prenant conscience de sa production langagière, est amené à une mise en cohérence de sa parole. Sur le plan pragmatique, cette rhétorique

⁶⁵ « (...) discours fait appel à l'idée qu'il existe quelque chose que l'on peut appeler *cohérence discursive* ou *cohérence textuelle* ou *cohésion* : résultat de l'articulation d'une pluralité de structurations transphrastiques, en fonction de conditions de production particulières » (Baylon, 2002 : 244), souligné par l'auteur.

⁶⁶ Isabelle Gaudy-Campbell, « Travail de formulation et élaboration qualitative du contour verbal : l'auxiliaire en jeu », *Le qualitatif*, Cycnos, 23, 1, février 2006, consulté le 27/09/2009, <http://revel.unice.fr/cycnos/document.html?id=295>

⁶⁷ Barbara Le Lan, « *Well will be well* : il faut bien que discours se fasse », *Dialogues interlinguistiques, recueil des jeunes chercheurs du CELTA, Sorbonne*, 2008, 2, consulté le 26/01/2010, <http://celta.paris-sorbonne.fr/jeunes-chercheurs/dialogues1/LeLan.pdf>

est aussi un ressort comique, d'ailleurs décrit par Bergson (2002 : 54) : « Imaginons (...) une idée qui s'exprime, qu'on réprime, et qui s'exprime encore, un flot de paroles qui s'élançe, qu'on arrête et qui repart toujours. (...) Nous ne serons plus à Guignol ; nous assisterons à une véritable comédie. » Le philosophe l'apparente à un mécanisme bien connu dans le domaine de la comédie, le comique de répétition.

Il n'est donc pas surprenant que les charnières qui ponctuent ce type de relances soient récurrentes dans les dialogues de Woody Allen. Elles sont interprétées comme marqueurs de discours permettant de retenir l'attention de l'interlocuteur dès lors qu'elles sont suivies d'un signe de ponctuation à l'écrit ou d'une pause à l'oral⁶⁸. La pause assume en effet une fonction pragmatique :

Les cas où les pauses sont présentes avant et après le ligateur traduisent une phase d'élaboration du contenu. Cela signifie que la mise en forme de ce qui suit n'est pas encore bien déterminée mais que le locuteur peut d'ores et déjà proposer une orientation grâce au ligateur, voire à des marqueurs de point de vue⁶⁹.

En contexte audiovisuel, cette donnée est donc déterminante. Les pauses sont en effet génératrices de *gap fillers*, la nature ayant horreur du vide⁷⁰. Le personnage allenien, ce *shlemiel* qui transcende ses faiblesses pour les retourner à son avantage, souligne par ce biais même sa caractérisation : « Woody séduit par son débit, ses pauses, ses reprises, son *timing* » (Benayoun, 1985 : 15). Barthes rappelle le conditionnement social qui préside à ce comportement : « (...) être fort, c'est *d'abord* finir ses phrases⁷¹. » La charnière de discours souligne de fait la volonté du locuteur d'aller au bout de la structure syntaxique amorcée, même dans la douleur, pour sauver la face, ou assumer la figure sociale qu'il souhaite présenter. Chez Allen, ces locutions que ce soient les formes impératives *Look* et *Listen*, l'adverbe introductif *Well*, ou les locutions verbales *I mean* et *You know*, par exemple sont ainsi omniprésentes. On a choisi d'étudier les trois dernières dans les quelques exemples qui informent cette sous-section, la densité des occurrences impliquant inévitablement une sélection limitée.

⁶⁸ Blandine Pennec, *La reformulation en anglais contemporain : indices linguistiques et constructions discursives*, thèse de doctorat, Linguistique anglaise, Univ. Rennes 2, 2006, p. 141

⁶⁹ Jean Szlamowicz, « Les pauses en anglais : de la faillite du silence à la structuration linguistique ou de l'iconique au conventionnel », *CIEREC Travaux*, n°113, Claude Delmas (éd.), St Étienne, 2003, p. 160.

⁷⁰ Demanuelli (1995 : 155) les qualifie d'ailleurs de « mots bouche-trous, qui fonctionnent parfois comme des charnières de relance, notamment dans les dialogues (...) ».

⁷¹ Roland Barthes, « La guerre des langages », *Le bruissement de la langue*, Paris, Éditions du Seuil, 1984, p. 130, souligné par l'auteur.

10.2.1.1. *I mean*

I mean est caractéristique du discours oral : le *COCA* le relève cinq fois plus souvent à l'oral qu'à l'écrit et 8,3 fois plus souvent s'il est suivi dans les termes de recherche d'une virgule, signe de ponctuation indiquant une rupture de l'enchaînement syntagmatique, qui marque son usage en incise ou en proposition indépendante juxtaposée — la virgule signale, sur le plan prosodique, une courte pause (Grevisse, 1969 : 1144). Selon Pennec (2006 : 144), *I mean* introducteur de reformulation paraphrastique apparaîtrait même environ dix fois plus à l'oral qu'à l'écrit⁷².

Son importance a été démontrée dans les films de début de carrière d'Allen, tels *Annie* et *Manhattan*, où il survient respectivement en 61 et 106 occurrences (Brisset, 2007 : 44-46). Il est en effet l'un de ses marqueurs stylistiques privilégiés : à titre de comparaison, dans son étude sur un corpus de cinq films américains incluant environ 70 000 mots, Forchini ne relève le marqueur de discours *I mean* que trente-sept fois⁷³ ; même si trente-et-une des occurrences surviennent dans la seule comédie de ce corpus, mettant en évidence l'influence du genre filmique sur la construction dialogique, on constate que la charnière est cependant deux à trois fois plus fréquente chez Allen.

Dans *Hollywood Ending*, en 2002, *I mean* n'apparaît plus que 47 fois en 107 minutes, – ce qui représente cependant encore une fois et demie la fréquence relevée dans la comédie étudiée par Forchini –, mais la majorité de ses occurrences sont le fait d'Ellie, ex-femme du réalisateur *has-been* joué par Allen : hésitant entre ce dernier et son nouveau fiancé, producteur hollywoodien, elle passe son temps à se justifier envers l'un et l'autre. Indiquant « une équivalence entre les contenus propositionnels de deux segments, fussent-ils différents » (Pennec, 2006 : 70), *I mean* marque aussi une « non-coïncidence du dire au vouloir dire » et « relève ainsi d'une logique de la dissociation, dans l'association » (*ibid.* : 138), d'où son importance dans la caractérisation du personnage et la mise en scène des relations interpersonnelles dans la diégèse :

⁷² Les occurrences à l'écrit sont généralement relevées dans les transcriptions de dialogues.

⁷³ Pierfranca Forchini, « "Well, uh no, I mean, you know..." », *Discourse Markers in Movie Conversation*, *Perspectives in Audiovisual Translation*, Lukasz Bogucki & Krzysztof Kredens (eds.), Frankfurt on Main, Peter Lang, 2010, p. 49.

La reformulation participe d'une part à la structuration du discours, notamment dans les discours dialogiques, mais pas seulement : d'autre part, et dans tous les cas, elle participe à la dynamique du discours. Reformuler est rarement innocent⁷⁴.

Le doublage omet pourtant de traduire presque 20% de ces occurrences, alors même que Chaume⁷⁵ note combien l'omission des marqueurs de discours en TAV peut affecter la compréhension des relations entre les personnages. L'efficacité du dialogue dramatique peut donc de ce fait être remise en cause. Les risques les plus fréquents concernent en effet la destruction du système d'écriture ainsi mis en place par l'auteur : « Rationalisation, clarification et allongement détruisent ce système en y introduisant des éléments que, par essence, il exclut » (Berman, 1999 : 63).

Dans la VD de *Hollywood*, le réseau de locutions *I mean* aboutit à six traductions littérales, autant de *c'est vrai* ; les autres traductions à valeur phatique⁷⁶ sont des équivalences verbales « je vais te dire, je pense », des pronoms personnels de reprise emphatique *moi*, des locutions verbales, souvent impératives, à la 2^{ème} personne : « excuse-moi, à toi de, attends, crois-moi, et vous savez ». On trouve aussi des connecteurs impersonnels tels que « enfin, non mais, tant mieux, à moins que, après tout, peut-être, seulement », ou des répétitions de lexèmes du co-texte, traduisant l'hésitation, comme dans l'exemple suivant : Ellie a visionné les premiers *rushes*, catastrophiques, du film de son ex-mari, qui réalise le film en cachant sa cécité.

VO, 60'50, 166 : Ellie: Well, you know, **I mean**, I'm not a director. **I mean**, I, **I mean**, personally I had some... difficulty making sense out of 'em, and so—

JC, 167, Ellie : Ben tu sais, **moi**, je suis pas metteur en scène, **j'ai pas, euhm enfin**, personnellement j'ai eu un peu de difficulté à m'y retrouver, j'ai eu du mal à comprendre, alors...

VD, Ellie : Euh, tu sais, **moi**, je, je suis pas metteur en scène, **je suis pas, emh, enfin**, personnellement j'ai eu un peu, j'ai eu un peu de difficulté à m'y retrouver, j'ai, j'ai eu du mal à comprendre, alors... (...)

S'ils traduisent la valeur pragmatique d'hésitation et de concession portée par *I mean* dans le contexte situationnel du film, le pronom personnel d'insistance *moi* et la

⁷⁴ Marie-Claude Le Bot, *La reformulation, marqueurs linguistiques, stratégies énonciatives*, Marie-Claude Le Bot, Martine Schuwer & Élisabeth Richard (éds.), Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2008, p. 14.

⁷⁵ Frederic Chaume, « Discourse Markers in Audiovisual Translating », *Meta*, XLIX, 4, 2004, p. 854.

⁷⁶ « Phatique ou de contact : le signe vise moins à communiquer quelque chose qu'à souligner le fait même de la communication. », Umberto Eco, *Le signe*, [1980], Paris, Le livre de poche, 1988, p. 92.

répétition de *j'ai* ou *j'suis*, inachèvements typiques de la production par bribes⁷⁷, dislocations et autocorrections de la langue orale, ont perdu la fonction d'introducteur de la reformulation de *I mean*. Seul l'adverbe *enfin* est signalé par *Le Robert* comme servant « à corriger ce que l'on vient de dire ». De plus, du fait de l'hétérogénéité des traductions en VD, il y a disparition en français du phénomène répétitif symptomatique des interventions du personnage d'Ellie (qui cumule d'ailleurs l'emploi de *I mean* avec celui de *you know* et *well*, deux autres charnières étudiées dans les prochaines sous-sections), et marqueur de la langue parlée en général.

Le même constat s'applique aux autres films du corpus, notamment *Annie* et *Manhattan* (Brisset, 2007 : 73). Pourtant reformulation et répétition « représentent un des moyens de satisfaire l'une des conditions de cohérence (...) la condition de relation ou de pertinence⁷⁸ ». Ces choix ont *in fine* des conséquences directes sur le degré de cohérence du texte-scénario et du personnage perçu par le spectateur. Car « la non-traduction ou la modification de certains éléments appartenant à la fonction phatique ou émotive du langage peut entraîner, par effet cumulatif, une perception différente du film⁷⁹ ». Et, ce faisant, une perception différente aussi de l'auteur même du film, tout particulièrement quand celui-ci interprète aussi l'un des protagonistes à l'écran. C'est le cas dans les exemples qui suivent.

10.2.1.2. *You Know*

L'*alter ego* allénien, marqué par ses bafouillements, ses répétitions, ses contradictions est ainsi constamment pris au piège de la reformulation. Dandrieu (2010 : 278) repère par exemple dans *Harry* « les dialogues qui menacent d'étouffer sous l'abondance des "you know" (...) ». Il semble d'ailleurs que cette idiosyncrasie dépasse le cadre de l'écran lui-même, en brouillant à nouveau les lignes entre auteur, personne et personnage, si l'on en croit le témoignage de cette journaliste :

Peu de voix sonnent aussi familièrement à l'oreille du cinéphile que celle de Woody Allen. Difficile, lorsque je l'ai au bout du fil, égrenant les « you know » fragiles et posés, de chasser

⁷⁷ « Les bribes procèdent par anticipation, par répétition, par retour en arrière ou par insertion » (Blanche-Benveniste, 2000 : 157).

⁷⁸ Mathilde Salles, « Cohésion-cohérence : accords et désaccords », *Corela*, n° spécial *Organisation des textes et cohérence des discours*, 2006, <http://edel.univ-poitiers.fr/corela/document.php?id=1299>, consulté le 26/10/2010.

⁷⁹ Nathalie Ramière, « 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* (1951) », *Meta*, XLIX, 1, 2004, p. 111.

les images de sa silhouette perdue dans les brumes de Manhattan ou en grande tenue de magicien sur une scène de music-hall londonien (Pujas, 2007 : 7).

Ce phénomène à la fois lexical et syntaxique relève de ce que Berman (1999 : 63) définit comme un systématisme : « Le systématisme d'une œuvre dépasse le niveau des signifiants : il s'étend au type de phrases, de constructions utilisées. » Ainsi, dans *Deconstructing Harry* en 1996, la VO offre 117 occurrences de *you know* en 95 minutes. Tendance confirmée dans *Hollywood Ending* en 2002 puisqu'on y relève la locution 226 fois, dont quelques variantes, telle *you know what*. Le même marqueur n'apparaît pourtant que 46 fois sur l'ensemble des cinq films américains étudiés par Forchini, dont 33 dans la seule comédie figurant à ce corpus (2010 : 48-49). Allen en fait donc un usage intensif : respectivement plus de trois et six fois plus souvent dans les deux films cités ci-dessus.

You know, locution lexicalisée par l'usage, est recensé comme marqueur de discours caractéristique de l'oral. Le COCA le dénombre presque quatre fois plus fréquemment à l'oral qu'à l'écrit. Son sémantisme n'en fait pas un introducteur de reformulation exclusif, mais le contexte linguistique peut lui permettre d'assumer cette fonction. Si l'on admet que « le jugement de cohérence d'un discours est lié à l'utilisation de la compétence pragmatique de ses interprétants » et « revêt une dimension interprétative liée à la fois aux informations fournies par le texte et aux connaissances (situationnelles, encyclopédiques, *etc.*) des sujets⁸⁰ », la locution *you know*, de par son sémantisme même, est directement identifiable comme marqueur de cohérence. Elle renvoie en effet, sur le mode anaphorique, aux connaissances implicitement partagées par les interlocuteurs, qu'elle permet d'explicitier dans la phase de reformulation qu'elle introduit. Et l'on sait que « cette continuité marquée par les anaphores (...) a été fréquemment associée au concept de cohérence » (*ibid.* : 178).

Cette valeur en conversation se trouve transposée dans la relation entre le personnage locuteur à l'écran et le spectateur récepteur : Bubel (2008 : 55-71) a montré comment cette relation pouvait s'identifier à celle entretenue par les participants à une discussion et les *bystanders*, témoins assistant à cet échange sans y prendre part. Il y a dans les deux cas une co-construction du sens impliquant un terrain commun (*common ground*) entre les parties : « Understanding is possible on the basis of knowledge, shared

⁸⁰ Cyril Auran, *Prosodie et anaphore dans le discours en anglais et en français : cohésion et attribution référentielle*, thèse de doctorat, Langage et parole, Univ. de Provence, 2004, p. 102-103.

between speaker and listener » (2008 : 63). Ce concept renvoie d'ailleurs à celui d'encyclopédie personnelle prôné par Eco dans sa théorie de la réception et présenté au chapitre 1 de cette thèse.

Car *You know* fonctionne aussi comme mode d'interpellation du spectateur, puisque, en une double énonciation, c'est à lui qu'il s'adresse en dernier lieu⁸¹ : la locution fait appel aux connaissances à la fois filmiques et issues de l'expérience collective et individuelle de chaque membre du public. Et c'est ce schéma qui préside à la construction des dialogues : « Utterances are designed (...) on the basis of an estimate of the spectators' world knowledge and on the knowledge the participants have gleaned from interactions that the spectators have observed » (*ibid.*: 66). Cette conception présuppose au cours du processus de réception le principe de « coopération interprétative » posé par Eco pour la littérature dans *Lector in Fabula*.

Le sémantisme du déictique *you*, qui marque l'appel à l'interlocuteur, porte ainsi trace du souci de cohérence de l'énonciateur, qui vérifie l'inclusion et la coopération de son interlocuteur, et par ricochet du spectateur destinataire ultime de l'échange⁸², dans ce *common ground*. Il convient donc en traduction de préserver cette valeur pragmatique de la locution. D'autant plus quand sa fréquence élevée, comme dans les dialogues de *Harry et Hollywood*, en fait un marqueur stylistique de l'auteur, selon un procédé typique de l'humour juif⁸³, voire un marqueur spécifique à certains personnages.

Exemple 1 : *Hollywood*

On retrouve ainsi *you know* dans *Hollywood*, où la situation est particulièrement appropriée à son emploi : Val, frappé de cécité au début du tournage de son film, décide de cacher ce handicap et doit se reposer sur les perceptions des autres personnages. *You know* est à la fois cette charnière de discours qui lui permet d'adapter ses propos en fonction des réactions de ses interlocuteurs, et un groupe verbal à sémantisme plein : les autres, qui voient, ont accès à des informations qu'il ignore. *You know* signale ainsi

⁸¹ On le constate dès la scène d'ouverture de *Annie*, où il s'adresse directement à la caméra. Ce faisant, il permet d'impliquer ce même public en le faisant pénétrer dans ce récit à forme autobiographique.

⁸² « La prise en compte d'un co-énonciateur (réel ou virtuel) (qui) conduit en effet à ajuster localement ses propos, dans la perspective d'une meilleure inter-compréhension » (Pennec, 2006 : 268) prédomine en effet dans l'emploi des introducteurs de reformulation.

⁸³ « Les phrases, une fois terminées, sont commentées ou contredites par les suivantes, de telle sorte que ces flots de paroles ont souvent l'air de se mordre la queue » (Stora-Sandor, 1984 : 284).

souvent une tentative du locuteur de sauver la face⁸⁴, comme dans l'exemple suivant où Val est interrogé par Ed, producteur, sur le public ciblé par son film :

VO, 15'55, 46 : Ed: The age group? The age group for this film. Where do you see it?

Val: The age? Eh, this, this will appeal to, **you know**, to, to, uh (*coughs*) adults and, and, and... teenagers, young adults, and, and... uh, **you know**, kids, adolescents, I think... toddlers, I imagine. Uh, newborns... **you know**.

Allen raille ici les travers des grosses productions hollywoodiennes, qui procèdent par études de marché. Au fur et à mesure de son propos, Val, tout à fait étranger à ces techniques, s'aperçoit qu'il s'enlise et est amené à élargir la cible prospective. Chaque occurrence de *you know* introduit une nouvelle tranche d'âge reformulée jusqu'à l'absurde, procédé comique basé sur l'hyperbole dont Allen est coutumier. Mais *you know* est aussi interprétable dans son sémantisme plein : ce sont les gestionnaires du studio qui savent ces choses là, pas Val. D'ailleurs la suite de l'échange voit Ed préciser : « Our marketing research shows this film has wide appeal for both sexes. » Le *common ground* repéré par Babel est ici très inégalement partagé entre les personnages.

JC, 47 : Ed: La tranche d'âge, la tranche d'âge pour ce film, où tu la situes ?

Val: L'âge, euh, ça, ça devrait plaire aux... **Tu vois**, aux, aux euh... (*il tousse*) aux adultes et, et, et aux jeunes gens, aux jeunes adultes et, et, euh, **et euh, ben** aux gosses, aux ados, je pense. Aux marmots, j'imagine, aux nouveaux nés, **voilà !**

La traduction occulte cet aspect avec trois équivalences différentes sans aucun calque. *Tu vois* n'est pas porteur d'ironie, puisque la scène survient au bout d'un quart d'heure seulement et Val n'est pas encore aveugle à ce stade de l'intrigue. La dimension anaphorique de *you know*, ce renvoi à du déjà connu, n'est donc pas transférée en VF, *tu vois* ayant une portée plus cataphorique qu'anaphorique.

Et euh ben ne traduit que l'hésitation, et *voilà* en fin d'énoncé porte une connotation péremptoire et définitive qui contredit le caractère hésitant de la réponse, alors même que la liste des catégories ciblées semble pouvoir s'éterniser. Cet emploi locutionnel de *you know* signale pourtant « un gage de continuité thématique » indispensable à la cohérence (Pennec, 2006 : 184), concept exprimé aussi chez Salles (*online*, 2006) sous le terme de « continuité topicale ».

⁸⁴ Britt Erman, « Pragmatic markers revisited with a focus on *you know* in adult and adolescent talk », *Journal of Pragmatics*, vol. 33, n°9, 2001, p. 1337-1359.

VD : Ed : La tranche d'âge, la tranche d'âge pour ce film, où tu la situes ?

Val : L'âge ? Ça d'vrait plaire aux... **Tu vois**, aux, aux, euh... aux adultes et, et, et aux jeunes gens, aux jeunes adultes et, et, euh, **et euh, ben** aux gosses, aux ados, je pense. Aux, aux marmots, j'imagine, aux nouveaux nés ! **Ø ...**

Le doublage, qui supprime toute traduction pour la dernière occurrence, évite la tonalité définitive de *voilà* et préserve cette continuité, en ouvrant la voie/voix à la réplique suivante de Ed, signalée plus haut, qui ne s'avère nullement déstabilisé par la tirade de Val : « Selon nos études de marché, c'est un film qui devrait plaire aux deux sexes. » Mais la VF et la VD cèdent cependant toutes deux, dans cet exemple, à la tendance déformante repérée par Berman, la destruction des systématismes.

Sur l'ensemble du film, la stratégie est cependant plus cohérente : on constate fort peu d'écarts entre la VF et la VD. *You know* y est traduit par une majorité de syntagmes verbaux à visée phatique, comme *tu vois*, *vous voyez*, *tu verras*, qui survient vingt-trois fois, soit dans plus de 10% des cas, et la traduction littérale, *tu sais*, *vous savez*, qui se retrouve à quatre-vingt-quatre reprises, soit pour plus de 37% des occurrences. On rencontre aussi une variante, *tu comprends*, et des formes à l'impératif comme *écoute* (neuf traductions) ou *rappelle-toi* (deux occurrences) qui procèdent de la même stratégie d'appel à l'interlocuteur, tout comme la locution interrogative *d'accord ?*, utilisée une fois.

Une vingtaine d'occurrences restent cependant occultées, principalement dans les séquences présentant une forte concentration de la charnière ; ces 10% d'omissions reflètent les contraintes de langue qui s'imposent au traducteur, qui évite le risque de saturation du discours en français alors que ces particules s'avèrent typiques de la langue anglaise.

Exemple 2 : *Hollywood*

Une variante de *you know* est aussi particulièrement concentrée dans *Hollywood*, avec une scène chorale qui présente l'équipe technique du film dans le film, à *Central Park*, en plein repérage de lieux de tournage ; le chef-décorateur, Elio Sebastian, s'y révèle d'une exigence caricaturale :

VO, 27'45, 76-78, Sebastian: No, no, no, I hate it. I'm— **you know what?** We're just gonna have to build it.

Ellie: Build Central Park?

Sebastian: Yeah, **you know what?** I take back what I said before about mixing real locations and sets. (...)

Sebastian: All right, **you know what?** If not the whole park, then just the reservoir.

Ellie: Build the reservoir?

Sebastian: Uh-huh. **You know what?** You get a studio, and you put a tank in it, and you fill it with a couple thousand gallons of water. It'll work. And then—Wait! Trees behind it, **you know?** New York as a symphony in green.

Alexandra: Green I hate! I never use green. No. No green.

Sebastian: **You know what?** Tell Mother Nature. Okay? Trees are green! (...)

Sebastian: **You know what?** I prefer green myself. Green and red. A simple Christmas—

Le public entend donc pas moins sept occurrences de *you know*, dont six de *you know what*, dans cette courte séquence qui dure cinquante secondes à l'écran. Toutes émanent du même personnage, Elio Sebastian, dont le nom à consonance italianophone fait vraisemblablement ironiquement allusion au chef-décorateur d'*Hollywood*, Santo Loquasto, collaborateur régulier d'Allen depuis 1980 pour plus de vingt-cinq films, et également réalisateur des décors de ses pièces de théâtre *Central Park West* en 1995 et *Riverside Drive* et *Old Saybrook* en 2003.

La charnière de discours est donc clairement un marqueur de caractérisation de ce protagoniste, présenté sous une forme caricaturale qui sert la visée parodique de *Hollywood*. À la différence de l'exemple précédent, la charnière est systématiquement associée à une ponctuation interrogative, indice typographique à l'écrit et intonatoire à l'écran, qui va modifier sa visée dialogique. Cette variante de *you know* assure aussi une autre fonction : modérer ses propos.

Si elle apparaît syntaxiquement distincte de son co-texte, comme le marque la ponctuation qui en fait une proposition indépendante, sur le plan sémantique la formule *You know what?* sert pourtant clairement d'introduction à des reformulations, souvent de nature concessive ou pseudo-concessive, par le personnage. Les exemples 2 et 3 sont particulièrement explicites sur ce point, avec le co-texte « I take back what I said before » et « if not..., then just... ». Deux stratégies traductives différenciées sont à l'œuvre pour cette séquence, selon que l'on se réfère à la VF ou à la VD :

JC, 77-79, Sebastian 1 : Non, non, non, je déteste. C'est pas, **vous savez**, c'est encore une chose à construire.

Sebastian 2 : Oui, **je vais vous dire**. Je retire ce que j'avais dit à propos de la possibilité d'allier extérieurs et décors.

Sebastian 3 : D'accord, **dans ce cas**, si c'est pas tout le parc, alors juste le réservoir.

Sebastian 4 & 5: **Euh, euh, c'est facile**. Vous louez un studio, on y met une citerne, et puis on la remplit de quelques milliers de litres d'eau et ça fait l'affaire, et puis, attends, tous les arbres derrière, **tu vois ?** New York, une grande symphonie en vert.

Sebastian 6 : Ça, il faudra le dire à Mère Nature, **tu sais**. Les arbres sont verts.

Sebastian 7 : **J'vais vous dire**. Je préfère le vert, moi, en fait. (...)

VD, Sebastian 1 : Non, non, non, je déteste. Non, **j'vais vous dire**, (...)

Sebastian 2 : **J'vais vous dire**. Je retire (...)

Sebastian 3 : D'accord, **dans c'cas**, si c'est pas (...)

Sebastian 4 : **J'vais vous dire**. Vous louez (...)

Sebastian 5 : (...), **tu vois ?** (...)

Sebastian 6 : **Ça**, il faudra le dire (...)

Sebastian 7 : **J'vais vous dire**. Je préfère (...)

Alors que la traduction éditée fait se succéder six options fort diverses avec seulement deux traductions littérales du verbe *know*, le doubleur a choisi, hormis pour trois occurrences, d'homogénéiser la séquence dialogique avec « *j'vais vous dire* », locution dont le sémantisme se prête évidemment à l'introduction de la reformulation. Cette stratégie respecte aussi majoritairement la caractérisation d'Elio Sebastian : ce tic de langage, qui joue sur le comique de répétition étant donné de degré de concentration de la formule dans la scène, souligne son côté caricatural, nettement moins marqué dans la version éditée. Le texte destiné à la performance orale affiche donc en VD une cohérence et une efficacité pragmatique beaucoup plus conformes à la VO.

Cet exemple conforte l'appréciation de Marie-Noëlle Guillot qui souligne « la valeur d'éléments de type performatif apparemment superflus, comme par exemple *well* ou *you know* en anglais, ou d'ailleurs aussi les répétitions (...) mais qui contribuent souvent à définir la personnalité ou l'attitude des personnages⁸⁵ ».

⁸⁵ Marie-Noëlle Guillot, « Oral et illusion d'oral : indices d'oralité dans les sous-titres de dialogues de film », *Meta*, LII, 2, 2007, p. 252.

Cette remarque nous conduit à la troisième et dernière charnière étudiée, l'adverbe *Well*.

10.2.1.3. *Well*

Well est sans doute le marqueur le plus analysé par les chercheurs, témoignant par là même de sa nature complexe et polysémique⁸⁶. S'il apparaît quasiment aussi souvent à l'écrit qu'à l'oral dans le *COCA*, son emploi en tant que marqueur introducteur de discours prédomine à l'oral, à l'inverse du corpus écrit où il est recensé majoritairement dans sa fonction adverbiale. Le Lan (2008 : 1) affirme même que ce « *well* connecteur semble avoir quelque chose à nous dire sur l'oral spontané puisqu'il apparaît presque exclusivement dans ce type d'utilisation de la langue ». Il présente des caractéristiques spécifiques en tant que marqueur de discours :

(...) il figure en tête d'énoncé, et sa valeur sémantique est moindre. Il fonctionne, en apparence, comme un tic de langage permettant de combler les hésitations de l'énonciateur, ou de débiter un tour de parole (ce que l'on appelle un embrayeur d'intervention en pragmatique) (Pennec, 2006 : 192).

Sous cette apparence anecdotique, c'est aussi un marqueur métalinguistique comme les locutions verbales *I mean* et *you know* : « Dès qu'un *well* surgit, c'est le signe que le regard mental de l'énonciateur s'est orienté le temps d'un instant sur la production langagière elle-même » (Le Lan, 2008 : 2). Leur étude conjointe est ainsi justifiée et sa fréquence moindre dans les dialogues d'Allen, mais suffisamment haute et régulière permet de le repérer comme une isotopie. Il survient cinquante-deux fois dans *Deconstructing Harry*, toutes les deux minutes en moyenne mais avec des concentrations plus importantes dans certaines séquences. Quant à *Hollywood Ending*, le film en offre cent trente-et-une occurrences en cent sept minutes. « *Well* est indissociable de son contexte d'apparition » notamment de « sa réalisation orale et des éventuels silences qui l'entourent » (*ibid.* : 3). Les occurrences filmiques sont donc appropriées à son étude, comme l'a démontré Cuenca (2008 : 1375). On en présente deux ci-après.

⁸⁶ Maria Josep Cuenca, « Pragmatic markers in contrast: The case of *well* », *Journal of Pragmatics*, vol. 40, n°8, 2008, p. 1373.

Exemple 1 : *Annie*

Dans cet extrait de *Annie*, Alvy enfant, filmé en plan moyen, consulte le docteur avec sa mère car il déprime :

VO, 2'45, 8 : Young Alvy: (*His head still down*) The universe is expanding.

Doctor: The universe is expanding?

Young Alvy: (*Looking up at the doctor*) **Well**, the universe is everything, and if it's expanding, someday, it will break apart and that would be the end of everything!

Disgusted, his mother looks at him.

Mother: (*Shouting*) What is that your business?

La VOST, sans surprise, supprime la charnière, non essentielle à la compréhension du dialogue. La version de Valion propose la traduction littérale *ben*, transposition dans le registre populaire du *bien* interjectif.

DV, 7 : Alvy enfant (*d'un ton très calme*) : L'univers est en expansion.

Docteur (*off*) : L'univers est en expansion ?

Alvy enfant (*il redresse la tête*) : **Ben** l'univers c'est tout, alors s'il est en expansion, un jour, il va exploser, et ce sera la fin de tout.

La Mère (*elle se tourne vers lui en colère*) : Mais est-ce que ça te regarde ?

Dutter retient aussi la traduction littérale *ben*, renforcée par la locution *eh... oui*, qui appuie l'argument du jeune Alvy.

GD, 7-9 : Alvy enfant : L'univers est en expansion.

Docteur (*off*) : L'univers est en expansion ?

Alvy enfant (*il redresse la tête*) : **Eh... Ben oui...** l'univers, c'est tout. Alors, s'il est en expansion, un beau jour, il va exploser, et ça, ce sera la fin de tout.

La mère regarde Alvy d'un air dégoûté et lui crie : Mère : Et ça te regarde, toi ?

Le doubleur, lui, étoffe la réponse d'Alvy avec la formule introductive *il faut voir que* liée syntaxiquement à l'explicitation qui suit, à la différence de *well*.

VD, Alvy enfant : L'univers, il est en expansion.

Docteur : L'univers est en expansion ?

Alvy enfant : **Il faut voir que** l'univers c'est tout. Alors, si il est en expansion, un beau jour, il va exploser, et ça, y'a pas, ça sera la fin de tout.

Mère : Mais ça t'regarde pas tout ça !

Cette stratégie réinstalle *well* dans son rôle de particule de discours qui alerte l'auditeur ou le lecteur sur ce qui suit ou réclame son attention⁸⁷. Il faut d'ailleurs noter que « cette propension à préserver la cohérence discursive sous-tend l'emploi de *well* dans de nombreux contextes » (Pennec, 2006 : 195). On a bien ici cette stratégie, Alvy développant l'assertion « *the universe is expanding* » en causes et conséquences. Le choix respecte la fonction de l'interjection mais aussi le contexte visuel précisé par les didascalies dans l'édition bilingue : l'enfant, très calme, avec ses grosses lunettes à monture d'écaille, fait un cours de physique cosmique à sa mère et au médecin. La formulation impersonnelle un peu sentencieuse *il faut voir que*, d'ailleurs associée à une gestuelle d'auto-affirmation puisqu'il relève la tête au même moment, est d'autant plus comique lorsqu'on la contraste avec le commentaire très terre à terre de la mère.

Le garçon est donc mis en scène ici comme un modèle réduit d'adulte, procédé comique qui joue sur l'ironie, mais qui contribue aussi à modeler le personnage en devenir de l'*alter ego* alienien : la propension à l'exégèse, posée dès cette scène qui survient moins de trois minutes après le début du film, est déjà l'un de ses traits de caractère, qui deviendra déterminant chez le protagoniste adulte. La traduction de *well* accentue donc cet aspect. Mais l'usage de *well* ne se limite pas à ce seul personnage : si l'*alter ego* d'Allen en est particulièrement producteur, il n'est pas le seul ; ses héroïnes féminines partagent souvent cette caractéristique avec lui. Et il est d'autres emplois de ce marqueur où la reformulation prend un tour différent, comme ci-dessous.

Exemple 2 : *Harry*

Fay, ex-amante de Harry, vient de lui annoncer son mariage avec un autre, réalité qu'il refuse d'accepter :

VO, 84'20, 180 : Harry: (...) ...Why? Why not me?

Fay: Why? You told me that I wasn't supposed to fall in love with you. So, I didn't.

Harry: How could you listen to me? You know how crazy I am.

Fay: **Well**, you were, you were my mentor. That's why.

Harry: But you were sleeping with your mentor.

Fay: (*sighing*) **Well**, God! So? I've slept with my gynecologist.

⁸⁷ Nigel Armstrong, *Translation, Linguistics, Culture: a French-English Handbook*, Clevedon, Multilingual Matters, 2005, p. 154.

Dans la première occurrence, *well* introduit la réponse de Fay à la question *How could you listen to me?* *Well* est ici l'écho d'une reformulation interne de la question par Fay, puisqu'elle complète sa réponse par *that's why* : elle a donc réinterprété en *why did you listen to me?* C'est un emploi de *well* repéré par Penneec (2006 : 191-192) : la reformulation ouvre un tour de parole et permet de restructurer la contribution après un obstacle, ici le développement de Harry *You know how crazy I am*.

Well introductif signale généralement une inadéquation de la réponse à la question⁸⁸. En différant cette réponse, le marqueur laisse le temps à la locutrice d'ajuster sa réplique. En règle générale « la pause marquée par *well* ne se comprend que dans le contexte immédiat : elle est suscitée par le segment directement précédent » (Penneec, 2006 : 252), ici le commentaire de Harry sur son comportement.

JC, 181 : Harry : (...) ... pourquoi pas moi ?

Fay : Pourquoi ? Tu m'as avertie qu'il ne fallait pas tomber amoureuse de toi, alors, je t'ai écouté.

Harry : Quoi ? Comment tu as pu m'écouter ? Tu savais que j'étais complètement frappé !

Fay : **Mais**, tu étais mon mentor, c'est pour ça.

Harry : Mais, tu faisais l'amour avec ton mentor.

Fay : **Et alors ?** J'ai aussi fait l'amour avec mon gynécologue...

La traduction *mais* souligne cette opposition, portée par les sémantismes respectifs de *crazy* et *mentor* : « a mentor (is) a person who gives another person help and advice over a period of time and often also teaches them how to do their job » (CALD, 2008 : 893), *crazy* n'est donc pas sa qualité première attendue. Harry argumente sur sa personnalité intime alors que Fay met en avant sa fonction sociale, éminemment antinomiques. La conjonction *mais* signale ici à la fois la coordination, l'opposition et l'objection et satisfait la visée pragmatique de *well*.

D : Harry : (...) ... pourquoi, pourquoi, pourquoi pas moi ?

Fay : Pourquoi ? Tu m'as avertie qu'y n' fallait pas tomber amoureuse de toi, alors, j' t'ai écouté.

Harry : Quoi ? Mais comment tu as pu m'écouter ? Tu savais que j'étais complètement frappé ! Tu savais.

⁸⁸ Neal Norrick, « Discourse markers in oral narrative », *Journal of Pragmatics*, vol. 33, n°6, 2001, p. 851.

Fay : **Mais, tu sais**, tu étais mon mentor, c'est pour ça.

Harry : Mais, tu faisais l'amour avec ton mentor.

Fay : **Ah, écoute**, j'ai aussi fait l'amour avec mon gynécologue...

Le doubleur a renforcé ce *mais* par *tu sais* qui permet à Fay d'impliquer Harry dans son raisonnement. *Tu sais* au présent réactualise l'énoncé en s'opposant au *tu savais* à l'imparfait énoncé par Harry. C'est en effet l'une des caractéristiques de *well* que de comporter « des implications interpersonnelles importantes » (Le Lan, 2008 : 11). Il s'insère donc dans une dialectique particulière :

L'énonciateur (...) insère un peu de la parole du co-énonciateur dans sa parole à lui. Mais d'un autre côté, *well* est aussi la marque de la détermination de l'énonciateur de (*sic*) ne pas en rester là, de mener la situation présente à une étape ultérieure de son déroulement (*ibid.*).

Ici, en effet, *well* permet à Fay de s'affranchir de la parole et de la tutelle de son mentor. Cet échange intervient à cinq minutes de la fin du film et marque l'aboutissement d'une relation et d'une histoire. Le traduire par un calque, *bien* ou *eh bien*, ou l'omettre eut occulté cet aspect capital du déroulement de l'intrigue. On se trouve dans un cas relevé par Armstrong (2005 : 154-155) : « The writer or speaker is doing something (rather than saying something) with the fragment of language that may rule out literal translation. »

La seconde occurrence est plus ambiguë : la VF *et alors ?* traduit l'ensemble *well, God! So?* Si la particule *alors* est l'équivalent de *so*, on peut postuler que *et* traduit *well*, l'interjection *God* ayant été effacée. La conjonction de coordination *et* illustre alors le principe selon lequel « chaque nouvelle apparition de *well* MD assure la pérennisation de l'échange verbal, de par la continuation du dire passé qu'il signifie » (Le Lan, 2008 : 13). Si un calque pourrait paraître incongru, *et* assure bien la coordination entre deux propositions équivalentes sémantiquement puisqu'organisées autour du même syntagme verbal *to sleep with/ faire l'amour avec*.

Le choix du doubleur est différent : en traduisant *well, God! So?* par *ah, écoute* il renforce l'autonomie et la détermination de Fay : elle s'adresse à Harry à l'impératif en le reléguant au rôle d'auditeur, revendiquant ainsi sa prise de parole et la conduite de

l'entretien. On retrouve dans cette stratégie la marque de relation dialectique portée par *well*, justifiant sa qualification d'« adverbe interlocutif » par Maryvonne Boisseau⁸⁹.

Au-delà de ce seul marqueur, la situation d'interlocution peut aussi provoquer l'accumulation des *gap fillers*, on va le voir ci-dessous.

10.2.1.4. *Well, I mean, You know...*

Cette séquence d'*Annie* est révélatrice quant à l'usage des charnières chez Allen, puisqu'elle en présente une concentration remarquable :

VO, 30'45, 80, Annie: **Well, well**, I... to me-I... **I mean**, it's-it's-it's all instinctive, **you know**.
I mean, I just try to uh, feel it, **you know?** I try to get a sense of it and not think about it so much.

La locutrice cumule ici les trois charnières étudiées précédemment, en six occurrences au total pour un seul tour de parole. Dans cette scène, Annie commente ses photos, exposées sur les murs de son appartement. Le contexte diégétique, une première rencontre dont les deux protagonistes (et le spectateur) pressentent déjà qu'elle va déboucher sur une relation plus sérieuse, explique l'inconfort et les hésitations des personnages⁹⁰. Elle se traduit par cette accumulation, un phénomène de répétition et une intonation interrogative pour la dernière locution, qui toutes participent de la caractérisation d'Annie, jeune provinciale timide dont la production photographique personnelle est passée au crible des commentaires d'Alvy, l'*alter ego* allenien.

DV, 23, Annie : **Enfin, enfin**, il me semble... **je veux dire**, c'est, c'est essentiellement instinctif, **vous savez**. **Je veux dire** que j'essaie simplement de sentir. J'essaie de sentir les choses et de ne pas trop y penser.

GD, 81, Annie : **Enfin, enfin**, il me semble... **je veux dire**, c'est... c'est essentiellement instinctif, **vous savez**. **Je veux dire** que j'essaie simplement de sentir. J'essaie de sentir les choses, sans aller chercher plus loin.

VD, Annie : **Ben, disons** que, chez moi, je, **enfin**, ce, c'est... c'est très instinctif, **vous savez**. **J'veux dire** qu'il, il faut que je ressente les choses. C'que j'veux, c'est la sensation. J'vais pas chercher plus loin, sinon...

⁸⁹ Maryvonne Boisseau, « Traduire la cohérence du texte », 2008, consulté le 26 octobre 2011, http://www.univ-paris3.fr/53238537/0/fiche_actualite/&RH=1236178100008

⁹⁰ Allen fait en effet apparaître à l'écran sous forme de sous-titres les pensées des deux interlocuteurs dans le même temps : « Annie: *I'm not smart enough for him. Hang in there.* Alvy: *I don't know what I'm saying-she senses I'm shallow.* »

Le phénomène d'accumulation hyperbolique de ces items à visée phatique n'est que partiellement rendu en traduction : la concentration des locutions est moindre, supprimant toute répétition de charnières en VD et une occurrence disparaît dans les VF et la VD⁹¹. De ce fait, la forme interrogative disparaît avec la dernière charnière, comme le montrent la ponctuation en VF et, en VD, l'intonation d'Annie ; celle-ci, bien que toujours hésitante, est dès lors présentée comme recherchant moins l'assentiment⁹² d'Alvy, qui tente pourtant de se poser en mentor, et ces paramètres modifient le rapport interlocutif.

Ces exemples permettent de voir combien la traduction des charnières de discours, ces « petits mots » en apparence insignifiants tels que *I mean, you know* ou *well* est déterminante pour la cohérence des dialogues en VD. En effet, « loin d'être les symptômes d'une incompetence linguistique, les soi-disant "ratés" de l'oral sont au contraire les garants d'un effort de communication » (Szlamowicz, 2003 : 165). Les phénomènes de répétition et de reformulation liés à ces marqueurs véritablement organisés en système textuel doivent donc être transférés en langue cible, mais sont souvent mieux préservés par des équivalences que par un simple calque. Cette stratégie permet ainsi d'éviter l'un des écueils signalés par Dutter comme un risque inhérent à l'activité de traduction pour le doublage : l'adaptateur court en effet le risque de se mécaniser en systématisant certaines équivalences, et tout particulièrement en ce qui concerne les ligateurs formés sur des syntagmes verbaux (il cite en exemple *I presume* ou *I believe*), qui supportent rarement la traduction littérale en français⁹³.

Dans l'opération de doublage, on note fréquemment un meilleur respect de ces marqueurs phatiques lors de la phase finale que dans la traduction du scénario édité. De la même façon, ces éléments sont quasiment systématiquement omis lors de l'opération de sous-titrage, autre biais de transfert du code oral vers le code écrit, et ce phénomène est pointé par de multiples études traductologiques⁹⁴. Ces charnières sont très souvent

⁹¹ Certains traductologues prescrivent l'effacement de la charnière dialogique (*what*) *I mean*, comme C. & J. Demanueli (1995 : 155), ou Stéphanie Fraix, qui la considère souvent superflue, in « La traduction de quelques marqueurs d'oralité dans un roman britannique contemporain », *Oralité et traduction*, Michel Ballard (éd.), Arras, Artois Presses Université, 2001, p. 172.

⁹² L'usage de « nombreuses affirmations et nombreuses expressions indiquant que l'on demande à l'interlocuteur une valeur particulière à l'énoncé précédent : "n'est-ce pas ?", "Tu te rends compte ?", "Tu vois" » correspond à une « rhétorique du consentement ou de l'appel au consensus » (Baylon, 2002 : 96).

⁹³ Entretien personnel, 5 avril 2012.

⁹⁴ Cf. Guillot (2007 : 252), ou Chaume (2004 : 850-851).

des locutions typiques de la langue orale, comme en atteste la recherche sur corpus ; on peut donc supposer que le doubleur, sensible à la cohérence du texte oralisé et au rythme scandé par ces lexèmes, de par leur concentration remarquable même dans des dialogues cinématographiques à l'oralité préfabriquée, est en conséquence plus à même de satisfaire cette exigence et d'assumer cette « loi du silence à l'envers », pour reprendre la métaphore convoquée par Richet⁹⁵. Les visées communicative, pragmatique et stylistique se conjuguent ainsi. L'étude pourrait d'ailleurs s'étendre à d'autres marqueurs, tels *look* ou *listen*, dont le sémantisme revêt un intérêt spécifique en contexte audiovisuel.

Chez Allen, le comique repose souvent sur l'usage du verbe, et les idiosyncrasies langagières sont à la fois le reflet de la langue d'une époque et d'une société et un élément de caractérisation des personnages. Car ces marqueurs discursifs permettent au protagoniste de toujours avoir le dernier mot, en compensant alors son infériorité physique par une logorrhée dévastatrice. C'est aussi cette performance que le spectateur s'attend à retrouver à chaque film de la série allenienne et dont le rythme marque, même inconsciemment, la diction des acteurs qui l'ont remplacé au fil du temps. Ce mimétisme, quasiment imposé par les idiosyncrasies dialogiques, est souligné par les critiques à la sortie de chacune de ses réalisations et dépasse donc la personne d'Allen-acteur. La prise en compte de cette dimension sera primordiale pour assurer en VD un succès comparable à celui de la VO, en apportant au spectateur français un dialogue dont le rythme, les références et la cohérence lui permettront de pénétrer l'univers du cinéaste et d'entrer dans le *common ground* indispensable au partage de l'expérience filmique. À cette condition, le public verra son accès à l'auteur facilité.

10.2.2. Interjections : l'appel au divin

On l'a vu, un marqueur tel que *Well* relève aussi de la catégorie des interjections. L'interjection est reconnue, sur le plan verbal, comme un indice lexical de la manifestation de l'émotion (Traverso, 2007 : 61), dont l'usage remplit une fonction cathartique (Pinker, 2008 : 364). Elle est également un marqueur phatique indéniable en ce qu'elle contribue à maintenir le contact avec l'auditoire. On la trouve en conséquence

⁹⁵ Bertrand Richet, « Des oh ! et débats – La mise en spectacle interjective de la recherche de quantification/ qualification à l'oral », Colloque (*Dés-)organisation de l'oral ? De la segmentation à l'interprétation*, Univ. Rennes 2, 24-25 mars 2011, p. 1, consulté le 28/01/2012, <http://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00661985>.

abondamment représentée dans les dialogues alleniens, où la vivacité des échanges est courante, que ce soit durant les grandes conversations intellectuelles à Manhattan ou les discussions de famille très animées à Brooklyn.

On y entend en particulier le répertoire des interjections secondaires, basées sur des noms qui ont à l'origine un sémantisme propre, comme ceux relevant du champ religieux. Leur usage linguistique dans leur sens premier fait que les différents corpus disponibles ne permettent pas une recherche suffisamment affinée pour tester leur diffusion spécifique en tant qu'interjections en américain, mais ils sont récurrents en anglais. Richet les qualifie d'« appel au divin⁹⁶ ». Ces explétifs sont fondés sur des lexèmes comme *God*, *Hell* ou *Jesus*, particulièrement courants dans la langue américaine, représentative d'une société dont on connaît le rapport paradoxal au fait religieux et aux textes bibliques⁹⁷, et ils ont donné lieu à de nombreux dérivés et composés.

10.2.2.1. God

L'interjection *God* est omniprésente en américain. Récurrente par exemple dans les séries télévisées, où l'exclamation « Oh, my God ! » survient à tout propos, elle caractérise souvent de nos jours des protagonistes féminines assez superficielles. Dans la filmographie d'Allen, qui débute bien avant la diffusion de ces feuilletons en France, les dialogues en font un usage fréquent qui n'a pas pour autant cette valeur caricaturale.

Dans *Hannah*, l'interjection est ainsi partagée entre protagonistes féminins et masculins, comme Elliot par exemple, après sa première relation sexuelle adultère avec sa belle-sœur Lee :

VO, 50'30, 100, Lee: (*Sighing*) I was so worried I wouldn't compare with Hannah.

Elliot (*Offscreen, laughing*): **Oh, my God**. You really have those thoughts, don't you?

La combinaison interjective qui associe « oh » et « my God », exprime ici la surprise, comme le montre le co-texte où le *question-tag* pose une demande de confirmation de la déclaration de Lee. La valeur blasphématoire n'est donc plus explicite, malgré l'étymologie de la locution. Lebrun fournit une traduction littérale :

⁹⁶ Bertrand Richet, « Quelques données et réflexions sur la traduction des interjections » (Ballard, 2001 : 83-90).

⁹⁷ « (...) on sait bien que les Anglo-Saxons – et les protestants américains – n'entretiennent pas, avec les choses sacrées, la même familiarité que celle des populations catholiques » (Eco, 2006 : 156).

ML, 99, Elliott (*riant*) : **O** (*sic*) **mon Dieu** ! Tu as de drôles de pensées, tu sais !

Le doubleur abandonne la référence religieuse pour un syntagme verbal :

VD, Elliott : **Oh, oh, oh, c'est fou, ça** ! Tu as réellement pensé des choses pareilles ?

Cette stratégie s'avère fort commune en VD francophone : l'abandon de l'appel au divin reflète ainsi un impact du religieux sur la société française différent de celui qui a cours aux États-Unis. On trouvera plus loin dans le même film des traductions de *God* par d'autres interjections comme *ça alors* (53'40) ou des syntagmes verbaux à la deuxième personne de l'impératif comme *écoute* (54'05) et, beaucoup plus rarement, le maintien de la dénotation religieuse, par exemple avec *Nom de Dieu* (54'45) ou *Bon Dieu* (64'25). Ces deux dernières occurrences sont d'ailleurs utilisées pour traduire la colère, sentiment plus fort où l'appel au divin reprend une valeur transgressive.

La portée initiale blasphématoire s'est estompée, mais il arrive encore qu'elle soit édulcorée afin de limiter cette visée transgressive. *Annie* comporte ainsi une réplique où l'interjection est émise sous la forme *Gosh*⁹⁸ (64'40), traduite par *diable* par Valion et Dutter puis finalement supprimée en VD. La même interjection, dans *Hannah* (34'45) est occultée à la fois dans la traduction éditée et dans la VD, ou supprimée par Lebrun et traduite par l'exclamation plutôt neutre *c'est pas vrai !* (74'), *chic* (89'35) ou *alors* (91') en VD. Seule une occurrence est traduite par *Mon Dieu* (92') dans les deux versions. L'occultation de l'appel au divin est donc quasiment la règle en VD, pour *Gosh* comme pour l'exclamation initiale *God*.

10.2.2.2. Goddamn

Un composé de *God*, *Goddamn*, également recensé sous les graphies *God damn*, *godamn*, *goddam* et *god-damned*, est répertorié par le *CALD* (2008 : 618) comme « mainly US, very informal ». Il n'est donc pas étonnant de le retrouver dans les dialogues d'Allen. Son étymologie blasphématoire d'adjectif ou adverbe exclamatif composé s'avère transparente, et son usage est signalé en tant qu'intensifieur, « used to add emphasis to what is being said » (*ibid.*). C'est le cas dans cet extrait de *Annie*, cadré en plan général, où la première femme d'Alvy cherche une excuse à sa baisse de libido :

⁹⁸ « informal, slightly old-fashioned » (*CALD*, 2008 : 623). L'interjection revient pourtant à la mode, puisqu'elle est même aujourd'hui devenue une marque de cosmétiques...

VO, 22'35, 60, Robin: (*Interrupting*) Okay, okay, my analyst just thinks I'm too tense. Where's the **goddamn** Valium?

Godamn est ici le qualificatif du nom Valium, signe de l'exaspération de Robin, qui ne parvient pas à retrouver son traitement. La scène est expliquée dans la didascalie qui suit : *She fumbles about the floor for the Valium, then back on the bed*. Valium et Dutter choisissent une équivalence qui permet de rendre à la fois dénoté et connoté :

DV, 18, GD, 61, Robin : Ça va, ça va, mon analyste pense simplement que je suis trop tendue. Où est passé ce **sacré** valium?

Avec l'adjectif *sacré*, le sous-texte religieux est préservé en VF, puisque son acception première est définie dans *Le Robert* comme « qui appartient à un domaine interdit et inviolable », avec une valeur emphatique : « Fam. (*Avant le nom*) renforce un nom. », marquée à l'oral par l'intonation de Robin. L'équivalence, dénotative et connotative, est donc assurée, avec ce choix d'un niveau de langue comparable à la VO. Le doublage ne maintient pas cette option traductive :

VD, Robin : D'accord, d'accord, mais mon analyste dit que je suis trop tendue. Où est cette **saleté de** Valium?

On perd ici la connotation religieuse. La locution *Saleté de*, dans son sens familier, a une connotation péjorative et méprisante. Il y a donc dénigrement paradoxal du médicament dont Robin ne peut pourtant se passer, comme dans la VO, mais l'équivalence sémantique n'est que partielle. L'autocensure a joué, pour éluder la référence religieuse, sans doute encore trop connotée étymologiquement à l'époque pour la société fondamentalement laïque française (la VOST supprime d'ailleurs toute traduction pour *goddamn*). Ce phénomène, déjà observé dans l'étude sur le technolecte religieux dans les emprunts au yiddish, se retrouve aussi dans les exemples qui suivent.

10.2.2.3. Goddammit

Godamn est également intégré dans une forme plus complexe, *Goddammit*, à nouveau dans *Annie*, où une scène célèbre, cadrée en plan moyen, présente l'héroïne avec Alvy à la chasse de homards échappés dans la cuisine :

VO, 18'30, 48, Annie: Great! Great! (*Screaming*) **Goddammit!** (*Screaming*) Ooooh ! These are... p-p-p-pick this lobster up. Hold it, please!

Les didascalies concernant cette réplique reflètent l'excitation du personnage visible et audible à l'écran, avec la mention « *screaming* », tout comme les indications vocales, transcrites ici par le biais de la ponctuation exclamative, l'exclamation appuyée *Ooooh* et le bégaiement sur *pick*.

DV, 16, Annie (*elle prend une photo*). : Fantastique, fantastique. (*Elle crie.*) **Ah merde !** (*Elle crie de nouveau.*) ... Attends, prends ce homard. Là, tiens-le s'il te plaît. (*Elle le fait poser.*)

GD, 49, Annie (*off*): **Ah, merde !**... Attends, (*on*) prends ce homard. Là, tiens-le, s'il te plaît.

VD, Annie (*off*): Ah, c'est super ! **Ah, oh merde, oh, saleté de...** Tiens, prends-le. Tiens-le bien en l'air, attrape-le, là !

La traduction par l'exclamation *ah merde* retenue dans les trois versions respecte le caractère juratoire de l'original, mais occulte la référence religieuse sacrilège présente à l'origine dans l'interjection *Goddammit*. Elle la remplace par un autre registre, à l'origine lui aussi tabou puisque scatologique, renforcé en VD par la locution *saleté de*, et trois onomatopées exclamatives, alors que le sous-titre occulte tout le segment préalable à *pick*, pour lequel l'image et la bande-son de la VO demeurent fort explicites.

10.2.2.4. Damn

Damn n'est plus considéré par le *CALD* (2008 : 350) que comme informel, tout comme par le *LDCE* (2003 : 393) qui y ajoute la qualification d'impoli. L'interjection a aussi un emploi adverbial, à fonction d'intensifieur, qui apparaît dans une déclaration de Norma, mère de Hannah dans le film éponyme. Cette ancienne artiste affiche délibérément une attitude anticonformiste qui transparait dans son langage, comme dans cette réplique où elle félicite sa fille pour sa prestation dans *Maison de poupée*.

VO, 8', 22, Norma: (*Continuing*) And it's very difficult to behave like Torvald's little chipmunk without making a perfect ass out of yourself! (*Pausing while the guests laugh heartily*) Now I think Ibsen would have been **damn** proud of our Hannah!

Lebrun traduit *damn* dans un niveau de langue standard en français, qui ne marque plus la volonté transgressive de l'élocutrice, pourtant évidente dans le co-texte avec l'emploi de *ass*, dont la portée est également atténuée dans la traduction :

ML, 22, Norma: (...) Et c'est très difficile d'interpréter la femme-enfant de Torvald sans avoir l'air d'une parfaite gourde. Mais je suis sûre qu'Ibsen aurait été **terriblement** fier de notre Hannah.

En VD, à l'inverse, c'est un adverbe à connotations sexuelles qui est retenu pour marquer la valeur intensive de *damn* :

VD, Norma : (...) Il n'y a rien de plus difficile que de faire le petit écureuil de ce cher Torvald sans passer pour une parfaite conne aux yeux du public. Alors je crois qu'Ibsen aurait été **foutrement** fier de notre Hannah.

Ce choix de niveau de langue très licencieux, marqué également dans le co-texte avec le nom *conne*, est plus proche de la VO et respecte ainsi la caractérisation du personnage, qui affiche une face canaille relevée par ses filles⁹⁹ dès le début du film.

10.2.2.5. Jesus

Une autre interjection courante en américain est celle dérivée de *Jesus*. Dans cet autre extrait de *Annie*, cadré en plan général, Robin prétexte une migraine pour se refuser à Alvy.

VO, 22'45, 60, Robin: I have a headache.

Alvy: Bad?

Robin: Oswald and ghosts.

Alvy: **Jesus!**

L'interjection *Jesus* est ainsi qualifiée par le *CALD* (2008 : 772) : « an expression of surprise, shock or anger ». Le dictionnaire précise : « Some people might consider this offensive », indiquant un affaiblissement de la portée de l'interjection. Mais le film *Annie* est sorti trente-et-un ans plus tôt, et le caractère transgressif de l'exclamation était donc nettement plus prononcé pour le public de l'époque. La VOST ne traduit pas le vocable, mais Valion et Dutter préservent la référence au divin :

DV, 18, Robin: Oui, j'ai mal à la tête.

Alvy: Quel genre ?

Robin: Épouvantable !

Alvy: **Seigneur** ! (*Il se redresse.*)

GD, 61, Robin: Oui, j'ai la migraine.

Alvy: Forte ?

⁹⁹ « (4'30) Lee: At least she isn't drinking. Did you notice? (...) she's flirting with all the men here. (4'40) Hannah: Maybe when she's eighty, she'll stop straightening her garter belt when there's a guy around. »

Robin : Comme un camembert.

Alvy : **Seigneur** ! *Alvy se glisse hors du lit.*

L'interjection bisyllabique *Seigneur* pourrait satisfaire le doubleur. Mais la dénotation religieuse disparaît complètement de la VD :

VD, Robin : Oui, j'ai la migraine.

Alvy : Forte ?

Robin : Comme un camembert bien fait.

Alvy : **Ah, c'est pas de la tarte, ça !**

L'interjection est traduite ici par une phrase entière, particulièrement triviale, dont le niveau de langue est familier. On a commenté dans la section consacrée aux anthroponymes la traduction de *Oswald and ghosts* par *camembert*, et le spectateur est ici confronté à l'une des conséquences directes de ce choix : le doubleur, pour éviter l'appel au divin, file la métaphore alimentaire initiée dans la réplique précédente, en passant du fromage au dessert¹⁰⁰. Si cette option peut relever d'un souci de cohérence en VD, le bon mot ajouté ici produit un texte cible très éloigné de la VO, tant sur le plan lexical (on sait en effet que, parmi les références culturelles, le vocabulaire de l'alimentation est particulièrement révélateur d'une civilisation) que pragmatique.

Cette ré-écriture du texte source¹⁰¹ fait que l'équivalence d'effet n'est pas non plus assurée dans la progression dramatique. La longueur de la réplique et son contenu en VD la transforment en une déclaration de compassion à l'adresse de Robin plutôt qu'en un signe d'énervement du mâle frustré qui déclarera deux répliques plus loin, en s'extirpant du lit conjugal¹⁰² : « *Well, I'm-I'm gonna take another in a series of cold showers.* » Il faut ici toute les compétences coopératives du spectateur pour dépasser le processus ethnocentrique d'annexion culturelle mis en œuvre par le doubleur et retrouver la voix auctoriale de Woody Allen.

Sans aller jusqu'à ces extrêmes, l'interjection *Jesus*, ou ses formes relâchées argotiques *jeez* et *gee* recensées comme typiquement américaines, sont fréquemment

¹⁰⁰ « Tarte (de la) : ce qui est facile à réaliser » (le Breton, 1987 : 626).

¹⁰¹ On est ici à la croisée de deux des tendances déformantes ciblées par Berman : l'allongement et l'ennoblissement à l'envers.

¹⁰² En concordance avec la fonction pragmatique de l'interjection : « L'interjection, comme valorisation de l'arrêt induit par l'intervention de l'énonciateur, contribue à construire et à faire rayonner cette forme de surenchère [avoir le dernier mot]. », Bertrand Richet, « Interjection et contraste : quand il y a à redire... », *CIEREC Travaux*, n°116, *La contradiction en anglais*, Claude Delmas (éd.), St Étienne, 2004, p. 175.

remplacées par des équivalents qui occultent l'appel au divin : dans *Manhattan*, comme dans *Hannah*, le doublage propose des locutions verbales, *c'est pas vrai*, d'autres interjections, *ça alors*, *oh merde*, *oh la vache*, ou des équivalents adverbiaux, *enfin*, *ah vraiment*, voire même la suppression pure et simple de l'unité dans l'adaptation.

10.2.2.6. Hell

L'appel au divin concerne aussi à d'autres éléments du champ lexical religieux, comme l'interjection *Hell*, très courante en américain. Dans *Manhattan*, Ike réagit ainsi à une tirade de Mary sur ses origines philadelphiennes :

VO, 16'20, 36, Ike: (*Gesturing*) What **the hell** does that mean?

Mary: (*Frowning, confused*) Is it ?

GD, 37, Ike: (*gesticulant*) Mais qu'est-ce qu'elle **débloque** ?

Mary: (*fronçant les sourcils, troublée*) Vous ne comprenez pas ?

VD, Ike: Mais qu'est-ce que, qu'est-ce qu'elle **débloque**, là ? (...)

Mary: Eh bien, je...

Alors que *hell*, « an epithet or oath of anger, disgust or annoyance » (PDAS, 1968 : 163), est souvent traduit par *diable*, les VF reportent l'énervement exprimé par Ike sur Mary elle-même. *Débloquer* est en effet synonyme de « parler inconsidérément » (le Breton, 1987 : 255). La réplique, omettant comme les précédents exemples cités toute référence religieuse, est plus directement agressive envers l'interlocutrice et provoque son incompréhension. Lors d'une seconde rencontre, Mary fera la même remarque sur Philadelphie, provoquant une semblable réponse d'Ike :

VO, 22'35, 52, Ike: (*Interrupting to Mary*) I didn't know what **the hell** it meant then, either.

GD, 53, Ike: (*interrompant Dennis, à Mary*) Et je n'y ai rien compris \emptyset non plus...

VD, Ike: Et j'y ai rien compris \emptyset non plus d'ailleurs, ce, c'est...

Il y a ici occultation complète du lexème transgressif et abandon de toute traduction, alors que la VO présente une certaine cohérence avec ces deux répliques quasi similaires à six minutes d'écart seulement dans le film. Leur énonciation par Ike témoigne du fait qu'il a été frappé durablement par les déclarations de Mary, qu'il finira par séduire quoiqu'il s'en défende, et la VD perd ici en cohérence dramatique.

Les exemples présentés dans cette section illustrent la fréquente occultation de l'appel au divin dans les VD sur l'ensemble du corpus. Les stratégies compensatoires qui consistent à remplacer ces interjections par d'autres relevant du champ sexuel ou scatologique sont quasiment systématiques. Elles révèlent à la fois un fonds lexical français nettement moins fourni qu'en anglais (Richet, 2001 : 99), mais aussi une relation différente à la religion, du fait de la laïcisation de la société française, deux paramètres réduisant les capacités de la langue d'accueil quant à ce champ lexical.

Pour un auteur tel qu'Allen, qui affiche un rapport ambigu à ses origines religieuses, comme on a pu le constater au chapitre 9, ces contraintes socio-culturelles ne sont pas neutres. En outre quand le français maintient l'appel au divin, c'est le plus souvent dans des expressions partiellement désémantisées, dont la connotation religieuse s'est nettement estompée, et qui ne témoignent plus que d'un niveau de langue familier ou relâché, et rarement blasphématoire.

10.2.3. Appellatifs

Les appellatifs, ou formes nominales d'adresse, qui scandent les relations interpersonnelles, sont souvent aussi des marqueurs d'oralité¹⁰³. Dans le dialogue dramatique, ils sont particulièrement saillants dans le genre de la comédie, où ils servent souvent de désignateurs de stéréotypes : en supprimant le nom propre de l'interlocuteur, ils réduisent celui-ci à une catégorie, et cette hyperonymisation peut même évoluer à la limite de l'interjection. La fonction appellative est d'ailleurs caractérisée par « l'emploi de signes verbaux ou non-verbaux afin de provoquer une réponse ou une certaine réaction de la part du destinataire » (Nord, 2008 : 163), visée qui, dans un scénario filmique, signale leur intérêt dans la construction de la progression dramatique.

De par leur fonction même, ces marqueurs phatiques essentiels en situation dialogique que sont les appellatifs sont soumis en VF et VD à des stratégies qui permettent souvent de distinguer des horizons traductifs différents, illustrés par les exemples qui suivent. Pourtant même les systèmes linguistiques anglais et français sont

¹⁰³ Cf. Reyes Leon Miranda : « En français, la présence des FNA [se constate] dans le discours oral surtout de type familier (en dehors des protocoles figés par les cadres institutionnels)(...) », « L'interpellation en français : un système comme les autres ? », *CORELA, n° thématique L'interpellation*, 24 novembre 2010, consulté le 03/12/2010, <http://corela.edel.univ-poitiers.fr/index.php?id=1824>

sur ce point assez comparables, puisque caractérisés par une certaine « indigence lexicale du système d'adresse », le français privilégiant même l'usage de « l'appellatif zéro » (Leon Miranda, 2010 : *online*).

10.2.3.1. Brother

Dans ce monologue en voix intérieure extrait de *Hannah, Mickey*, joué par Allen, se lamente sur son sort, tandis que l'écran affiche des images de Norman, son ex-associé, sous le soleil de Los Angeles :

VO, 12'25, 33, Mickey's voice over: Christ, this show is ruining my health! Meanwhile, my ex-partner moves to California and every stupid show he produces turns out to be a big hit. **Brother**, what am I gonna do with my life? (...)

Ici, l'appellatif *brother* est ambigu, car on ne sait si ce nom au vocatif s'adresse à Mickey lui-même ou à l'ex-associé, même si la ponctuation conduirait plutôt à privilégier la première hypothèse (il ne faut toutefois pas oublier que les scénarios édités sont parfois déficients en ce qui concerne les ponctèmes). L'audition de la VD n'est pas discriminante en la matière, le principe de *voice-over* et l'élocution rapide d'Allen ne permettant pas de scinder un groupe de souffle autonome. Alors que la VOST supprime cet appellatif, les autres traductions françaises reflètent des interprétations divergentes :

ML, 29, Mickey (*voix intérieure*) : Cette émission aura ma peau ! Et, pendant ce temps, mon ancien associé s'installe en Californie, et la moindre connerie qu'il produit fait exploser l'Audimat. **Merde** ! Qu'est-ce que j'ai fait de ma vie ? (...)

Le choix du juron *merde* correspond plutôt à une interjection réflexive de Mickey, mais perd la fonction appellative, au contraire de l'équivalent entendu au doublage qui propose la solution suivante :

VD, Mickey : Dieu, cette émission me ruine la santé. Pendant ce temps, mon ex-associé déménage en Californie, et la moindre des émission à la noix qu'il produit fait un véritable tabac. **Fumier** ! Mais qu'est-ce que je vais faire de ma vie, moi ? (...)

L'injure *fumier*, qui ressort du même champ scatologique que celui retenu dans la traduction éditée, ne peut guère s'interpréter que comme adressée à l'ex-associé, sous forme d'appellatif traduisant l'acception offerte par le PDAS (1968 : 42) : « 2. In direct address to a man who has aroused the speaker's resentment, often leading to quarrelsome or threatening talk or blows. » En totale opposition avec l'image projetée à

l'écran, elle renforce l'effet comique de cette tirade et illustre aussi le caractère de Mickey, éternel insatisfait et angoissé, qui ne prend guère de risque à injurier un personnage installé à l'autre extrémité du continent. Ici, la VD, destinée à la production oralisée, respecte mieux que le scénario éditée ce marqueur de la langue orale et sa fonction phatique, même indirecte, en traduisant la valeur argotique du lexème.

10.2.3.2. Fellas

On peut cependant trouver des contre-exemples dans le même film. Quelques secondes après la scène rapportée ci-dessus, Mickey arrive chez son ex-femme pour l'anniversaire de leurs fils jumeaux :

VO, 12'55, 34, Mickey: Happy Birthday, **fellas!** Happy Birthday!

Hannah's twins greet Mickey with cries of "Hi, Daddy!" and indistinct chatter.

Fellas est la forme relâchée de *fellows* (le *CALD* le signale comme non standard et le *Collins* comme informel, avec sa variante *feller*), lui-même synonyme informel de *man*. Par cet appellatif, Mickey installe ses deux jeunes fils, âgés de sept ou huit ans, « dans la cour des grands » en jouant avec eux le jeu de l'amitié virile (il leur offre d'ailleurs un gant de base-ball et un ballon). Il faut donc retrouver ce niveau de langue et cette connotation en traduction.

ML, 30, Mickey: Joyeux anniversaire, **les gars!** Joyeux anniversaire !

Avec l'équivalent *les gars*, forme abrégée informelle de *garçons*¹⁰⁴ employée ici au vocatif, Lebrun reste dans le même registre et les connotations de l'appellatif d'origine sont préservées. C'est aussi le choix affiché en VOST. Mais le doubleur applique une autre stratégie :

VD, Mickey: Joyeux anniversaire, **les garçons!** Joyeux anniversaire !

La VD fournit une option différente, avec le choix d'un niveau de langue plus formel : le lexème *les garçons* n'est plus connoté comme un appellatif complice, mais réinstalle les enfants dans la relation filiale, et cette forme pleine ne relève plus du niveau de langue informel initial. Le doublage est donc ici, pour une fois, plus éloigné de la langue parlée que le sous-titrage et la traduction éditée.

¹⁰⁴ Attestée depuis le XII^e siècle, elle a d'abord signifié *soldat* ou *mercenaire* (*NDEL*, 1980 : 333).

10.2.3.3. Kid

Les relations professionnelles dans le monde des media sont souvent marquées par un certain relâchement du formalisme. Toujours dans *Hannah*, Mickey, qui confie son angoisse de la mort à son assistante, obtient cette réponse de sa part :

VO, 48'50, 98, Gail (*Chewing and pointing to Mickey*): Listen, **kid**, I think you snapped your cap. *Mickey sighs*.

Kid est listé dans un dictionnaire d'argot tel que le *PDAS* (1968 : 196) avec un usage spécifique : « familiar and jocular ». Il implique donc une adresse facétieuse et enjouée, la tonalité de Gail visant ici à relativiser et calmer les obsessions macabres de Mickey, en accord d'ailleurs avec le co-texte de la réplique. L'appellatif est ainsi révélateur du type de relations interpersonnelles des deux protagonistes. Le sens dénoté de *kid* implique aussi une certaine condescendance affectueuse, Mickey se comportant effectivement comme un petit garçon. Lebrun choisit pourtant un autre registre :

ML, 97, Gail : Franchement, **mon vieux**, je crois que tu perds les pédales !

Avec *mon vieux*, le traducteur recourt à un appellatif qui relève plus de l'échange viril entre copains, même si le niveau de langue est conforme à celui de la VO. La visée phatique est préservée avec l'inclusion du déterminant possessif *mon* qui explicite la relation intersubjective entre Gail et Ike. Mais l'expression, définie comme familière, est parfois porteuse d'une condescendance méprisante¹⁰⁵, ne traduisant plus la relation affectueuse mise en scène en VO. Le doubleur choisit une option différente :

VD, Gail : Écoute, **mon grand**, là je crois qu'tu perds les pédales !

Mon grand est recensé comme « appellation familière et affectueuse¹⁰⁶ », et fournit donc une équivalence pragmatique et dramatique tout à fait satisfaisante en VD. L'exemple illustre clairement un phénomène relatif aux horizons traductifs sous-jacents aux différents types de traduction, relevé par Bassnett (2002 : 130) : « the gap between a *performance-oriented* translation and a *reader-oriented* translation¹⁰⁷ ». On a cependant constaté avec l'exemple précédent, pourtant issu à dessein du même grand succès du milieu de carrière d'Allen, le manque de régularité des stratégies mises en

¹⁰⁵ <http://www.languefrancaise.net/bob/detail.php?id=16614>, consulté le 24/03/2012.

¹⁰⁶ <http://www.languefrancaise.net/bob/detail.php?id=47312>, consulté le 24/03/2012.

¹⁰⁷ souligné par l'auteur.

œuvre à cet égard. Il semble donc que l'équivalence fonctionnelle ne soit pas toujours la priorité dans l'acte traductif que constitue le doublage.

Voyons ce qu'il en est avec d'autres appellatifs marquant cette fois les relations intersexes en américain et donc également porteurs de connotations à préserver.

10.2.3.4. Honey

Dans une tout autre situation, un appellatif très courant, *honey*, survient dans *Radio* lorsque Martin félicite sa femme qui vient d'accoucher, au cours de l'une des rares scènes du film qui ne présente pas le couple en train de se chamailler :

VO, 64'10, Martin: Here you go, **honey**. You did a good job.

Défini comme « mainly US, a name that you call someone you love or like very much » (*CALD*, 2008 : 692), le terme trouve en VD un équivalent adapté au contexte diégétique :

VD, Martin : Et voilà, **ma chérie**. T'as fait du bon boulot.

Le doubleur marque par le possessif *ma* l'expression assez exceptionnelle par Martin de son affection, exception qui confirme la règle dans ses relations mouvementées avec Tess. L'on peut constater la différence avec une occurrence fort proche dans *Hannah*, en 1986, occurrence que le père de Hannah, Evan, destinait à son épouse, Norma, qui venait d'émettre une réplique volontairement provocante :

VO, 96'15, 175, Hannah: (*Gasping and laughing*) Oh, Mom!

Evan: (*Overlapping, reacting*) Oh, **honey**!

La réplique est supprimée par Lebrun, qui l'a sans doute considérée comme accessoire juste avant un changement de plan et de scène.

ML, 174, Hannah (*riant*) : Oh ! Maman !

Le doubleur reste plus fidèle à la VO, avec le même équivalent que dans le précédent exemple extrait de *Radio*, à un détail près : l'abandon du déterminant possessif, qui marque la distanciation d'Evan par rapport à la répartie initiale de Norma.

VD, Hannah : Oh, Maman !

Evan : **Chérie** !

L'importance des marqueurs phatiques, jusque dans les moindres détails, est ainsi généralement mieux reconnue lors de la phase d'oralisation du texte que constitue le doublage, alors que la stratégie de traduction de Lebrun, destinée à l'édition, ne répond pas aux mêmes impératifs ; elle révèle un projet traductif tout autre, qui fait l'économie d'un certain nombre de répliques non directement essentielles à la progression de l'intrigue. L'efficacité narrative prime alors sur la visée pragmatique.

10.2.3.5. Sugar

Un autre appellatif, également construit sur une métaphore sucrée, est entendu dans *Radio*, où il est énoncé par Sidney Manulis qui a donné rendez-vous à Bea :

VO, 14'50, Bea: Have you been waiting long?

Mr Manulis: Oh, not at all, **sugar**, hey! (...) Hey! Come on, **sugar**! It's into the old jalopy. We're gonna paint the town red!

Sugar est généralement utilisé comme synonyme de « sweetheart, a term of endearment » (PDAS, 1968 : 336). Son recensement par un dictionnaire d'argot le situe explicitement dans un contexte de familiarité, qui caractérise le comportement de Mr Manulis lors de ce premier rendez-vous, comme le montre le niveau de langue très relâché du co-texte. Cette donnée est fortement soulignée en VD, là où la VOST supprime tout appellatif :

VD, Bea: Bonsoir, j'veus ai fait attendre longtemps ?

Mr Manulis: Oh, non, pas du tout, **cocotte**. (...) Allez, viens **cocotte**, monte dans mon tacot et en route pour une nuit d'bringue !

Cocotte est, tout comme *sugar*, défini comme « terme d'affection », et classé comme populaire par *Le Robert*, qui le présente dans cet emploi comme le féminin de *coco*. Mais les connotations dont il est porteur, expliquées à l'entrée 2 du dictionnaire, « fille, femme de mœurs légères », instaurent une ambiguïté inexistante en VO ; ceci peut fausser la perception de la relation interpersonnelle entre les deux protagonistes, même si la suite du scénario démontre la goujaterie de l'élocuteur : en effet il tente le vulgaire « coup de la panne » pour abandonner ensuite Bea en pleine nature, lorsque la radio de son véhicule retransmet le célèbre enregistrement de *La Guerre des Mondes* par Orson Welles.

10.2.3.6. Baby

Autre appellatif courant en américain, *baby* est également signalé comme synonyme de « *sweetheart* » par le *PDAS* (1968 : 8), depuis au moins les années 1900. Il implique de plus une relation spécifique entre interlocuteurs, puisqu'il désigne selon ce dictionnaire « l'objet d'une attention spéciale ». Le *DCS* (2007 : 17) précise qu'il est utilisé par les deux sexes, mais que, dans le cas de l'emploi par un homme pour désigner une femme, il peut s'avérer condescendant, voire offensant. C'est peu ou prou le cas dans *Radio*, quand Roger, célèbre animateur, tente d'entraîner Sally, jeune vendeuse de cigarettes dans un club new-yorkais, sur le toit de l'immeuble où elle travaille, pour une brève relation sexuelle :

VO, 21'05, Sally: Listen, I only got a ten-minute break.

Roger: Come here, **baby**.

Dans ce plan américain, le personnage est caché par Sally, filmée de dos, et la réplique n'est donc soumise à aucune contrainte de synchronisation labiale. Le doubleur propose la traduction suivante pour cette occurrence supprimée en VOST :

VD, Roger : Oh, viens, **ma biche**, viens là.

Le Breton (1987 : 136) propose comme équivalent de *biche*, dans son acception argotique, « jolie fille ». Le terme n'est donc pas péjoratif en soi, mais le niveau de langue est révélateur de la relation entretenue par le locuteur avec Sally, présentée dans le film comme une jolie idiote qui cède à ses avances contre une promesse d'audition avec un imprésario. L'utilisation de l'appellatif par Roger illustre donc un principe pragmatique bien connu : « Les T.A. [termes d'adresse] sont très fortement représentés dans les actes illocutoires : demande, ordre, mais aussi excuses, et généralement toute forme de négociation explicite » (Leon Miranda, 2010 : *online*). Le choix de l'adjectif possessif *ma* comme déterminant du nom *biche* dans cette réplique renforce le sentiment de réification de la femme pour le spectateur, dans cette scène finalement assez choquante pour un film considéré comme familial. L'équivalence d'effet est donc assurée sur le plan pragmatique.

La traduction des appellatifs s'avère un élément à ne pas négliger lors du doublage : fréquemment occultés en VOST, ils sont un facteur important de

compréhension des enjeux interpersonnels de l'action dramatique par le public. De par leur récurrence, ils constituent aussi un réseau, sorte de fil conducteur qui peut imprégner le spectateur au long du film. Ainsi Dutter, qui avait osé en 1977 transformer en *Duschkoll* le *Max* ironique¹⁰⁸ par lequel Rob interpellait Alvy dans *Annie* (Brisset, 2007 : 51-52), nous a-t-il confié que, trente-cinq ans plus tard, il s'interrogeait toujours sur la validité de cette stratégie quelque peu ethnocentriste, partagé qu'il se trouvait entre son désir de faire partager au spectateur francophone les sous-entendus de l'appellatif original et son souhait de transmettre l'américanité essentielle du film¹⁰⁹, illustrant de la sorte la difficulté foncière à négocier entre ces deux pôles.

L'importance de la traduction de toutes les marques d'oralité étudiées dans ce chapitre ne se limite pas à leur seule charge lexicale : le volume textuel final, lié notamment à l'accumulation de charnières de discours, leur remplacement en VD par des répétitions ou bredouillements ou au contraire leur effacement induisent un certain débit et des effets de rythme différents lors de leur réalisation phonétique ; mais même les connotations des termes retenus par le doubleur constituent des directives implicites d'interprétation pour les comédiens doubleurs : un lexème juratoire ou un mot tabou sera prononcé avec une intonation spécifique du fait même de sa force illocutoire, le niveau de langue plus ou moins familier d'un appellatif entraînera une oralisation avec des phénomènes de réduction vocalique, d'élosion ou de contraction plus ou moins appuyés, pour ne citer que ces quelques exemples de variations prosodiques possibles sur la chaîne sonore.

Les différents usages du lexique juratoire et des marqueurs phatiques présentés ci-dessus sont aussi le reflet de la revendication par l'auteur d'une certaine liberté de ton et du souhait de s'affranchir des contingences, verbales car sociales, déjà illustré dans la section précédente consacré aux mots tabous. Les divers appellatifs étudiés reflètent également le relâchement du formalisme dans les relations, tant professionnelles que familiales, à l'intérieur de la société des États-Unis. Car le langage est, à partir des années 1970, un mode d'affirmation de soi pour toute une génération représentée par les personnages mis en scène chez Allen. Cette conscience linguistique s'exprime aussi à travers les manipulations ludiques de la langue, qui construisent un tissu humoristique fort dense chez Allen, abordées sous leurs diverses formes dans le chapitre qui suit.

¹⁰⁸ Cf. sous-sections 8.2.6. et 9.2.1.

¹⁰⁹ Entretien personnel, 5 avril 2012.

Chapitre 11. Comique, humour, jeu et enjeu

Si l'étude contrastive des traductions de l'humour allenien trouve place dans la partie de cette thèse consacrée aux marqueurs d'oralité, c'est en effet parce que le cinéaste privilégie depuis longtemps une forme d'humour majoritairement verbale, héritage de ses débuts de carrière en tant que *stand-up comedian*. La frontière entre humour et comique est fort mobile, de l'aveu de nombreux chercheurs, et nous utilisons donc ces termes comme plus ou moins synonymes, car ils nous intéressent ici sur le plan pragmatique, en fonction des effets visés. Le spectateur d'un film de Woody Allen s'attend en effet à retrouver dans ses dialogues des répliques à visée comique, d'autant que la majorité de ses films, on l'a vu, relèvent du genre de la comédie.

Or, selon Mather (1997 : 13), « la comédie est un genre particulièrement récalcitrant au doublage », affirmation qu'il explique par la difficulté à « respecter la fonction pragmatique de la comédie, celle de provoquer le rire ». Cette fonction est donc vouée à provoquer un résultat immédiat et spontané qui s'apprécie directement dans la phase de réception : « Pour qu'il y ait comique, c'est-à-dire émanation, explosion, dégagement de comique, il faut qu'il y ait deux êtres en présence ; (...) c'est spécialement dans le rieur, dans le spectateur, que gît le comique¹¹⁰. » La coopération du récepteur, déterminante pour que se produise l'effet attendu, sera ainsi anticipée et sollicitée : « L'humoriste s'adresse à cette subtile crédulité qui sait être sceptique quand il le faut » (Jankélévitch, 1964 : 174). L'humour remet donc en cause, même momentanément, la suspension volontaire d'incrédulité à la base du pacte de spectature.

L'humour juif, plus encore, permet à l'humoriste de se mettre à distance du réel, dans une posture de résistance intellectuelle qui joue sur les incongruités de ce même réel. Pour ce faire, le cinéaste passe par des procédés techniques, notamment ceux relatifs à la dys-narration mentionnée plus haut¹¹¹, couramment usités par Allen, tels que la dissociation image et son (différenciant point de vue et point d'écoute¹¹² pour le

¹¹⁰ Charles Baudelaire, « De l'essence du rire », 1855, in *Curiosités esthétiques*, [1868], Paris, Conard, 1923, p. 387.

¹¹¹ « En somme, la dynarration substitue à un produit fini les éléments d'un produit en train de se faire. (...) Elle présente des aspects parodiques, voire burlesques » (Vanoye, 1989 : 199-200).

¹¹² Sur cette notion, voir Siety (2001 : 39).

spectateur) ou la rupture des conventions traditionnelles de construction de la vraisemblance du récit¹¹³.

Ces choix techniques et esthétiques illustrent le postulat selon lequel « l'humour efficace est une construction volontaire, une "composition", proposée au public par un artiste conscient, et non pas une façon de sentir, de voir les choses, subie par l'humoriste » (Escarpit, 1960 : 35). Mais Allen s'appuie aussi sur les ressorts habituels de la comédie, car humour et comique sont indissolublement liés (*ibid.* : 33), on l'a rappelé en introduction de ce chapitre. Chez lui, le rire est provoqué par divers mécanismes : le comique de situation, bien sûr, mais aussi et surtout l'humour verbal, même s'il présente aussi des particularités culturelles. En effet, il est ancré dans une situation qui diffère dans les cultures source et cible. De ce fait, cet humour souvent noir peut rapidement trouver ses limites en traduction.

L'humour noir n'est pas une fuite du réel mais au contraire une adhésion à ce qu'il y a de plus réel dans le réel. Il n'y a pas d'illusion, il y a un constat bien établi qui fait voir les situations telles qu'elles sont avec une interprétation propre à les rendre plus acceptables (Héraclès, 1995 : 8).

Cette modalité interprétative qui sous-tend l'humour, il est nécessaire de la porter à nouveau en langue d'arrivée, au risque, sinon, de perdre le caractère proprement humoristique au cours du processus¹¹⁴. Et comme toute traduction est elle-même interprétation, l'adaptateur doit alors se faire doublement interprète.

L'humour d'Allen, essentiellement basé sur des jeux verbaux, pose des problèmes linguistiques redoutables en traduction. Il présuppose en effet dès l'origine une compétence particulière de son destinataire, car, comme l'écrit Bergson (2002 : 4), « on ne goûterait pas le comique si l'on se sentait isolé ». C'est donc dans l'interaction qu'il est appelé à fonctionner, interaction entre protagonistes à l'écran, mais interaction surtout avec le spectateur co-constructeur du sens.

¹¹³ « L'institution et le public cinématographiques résistent à toute forme d'auto-critique, de déconstruction, de parodie, si bien que les éléments dynarratifs restent marginaux, sporadiques ou s'intègrent à des genres reconnus (le burlesque, par exemple : voir les films de Woody Allen) » (Vanoye, 1989 : 201-202).

¹¹⁴ « Humor, like other types of discourse, is based on the communication circuit: the transference of codes, and the interpretation of signs, some of which are linguistic, others non-linguistic, and still others metalinguistic. While the denotations can roughly be translated into a different language, the connotations cannot. », Roland Diot, « Humor for Intellectuals: Can It Be Exported and Translated? », *Meta*, XXXIV, 1, 1989, p. 84.

11.1. Jeux de mots : calembours et mots d'esprit

Chez Allen, le jeu de mots dépasse la simple intention d'auteur comique et relève pleinement de la figure de style, ainsi qu'il l'explique lui-même dans cette réflexion proprement métalinguistique : « Dans les bons mots, il y a quelque chose de concis, comme dans la poésie. On exprime une pensée, un sentiment, de façon très condensée, selon l'équilibre des mots » (Lax, 2008 : 103). Le médium filmique, de par sa composante orale, se prête d'autant mieux à cet exercice que le sens qu'il convoie est, au-delà de l'image, souvent basé aussi sur des phénomènes phonétiques.

La démarche implique donc une approche consciente de la structure de la langue qu'il utilise par l'énonciateur, de ses fondements phonologiques et des phénomènes de synonymie, entre autres : « Rien ne sépare mieux le mot d'esprit de toutes les autres formations psychiques que cette double face, ce double langage qui sont les siens (...) »¹¹⁵. » Ce fondement purement verbal fait que la catégorie des jeux de mots pose un problème traductif considéré par beaucoup de commentateurs comme insoluble¹¹⁶. Jacqueline Cohen, actuelle adaptatrice d'Allen, exprime d'ailleurs son soulagement de n'avoir pas eu à traduire ses films de début de carrière, à l'époque adaptés par Georges Dutter, parce que leurs dialogues étaient truffés de jeux de mots récurrents, hantise de tout traducteur¹¹⁷. Et pourtant de nombreux spécialistes, et non des moindres, se sont intéressés à cette problématique. Qu'on en juge plutôt :

Il y a des pertes dites absolues. Ce sont les cas où il est impossible de traduire, et si de tels cas se présentent, mettons, dans un roman, le traducteur recourt à l'*ultima ratio*, la note en bas de page – laquelle ratifie son échec. Un exemple de perte absolue est le jeu de mots (Eco, 2006 : 111).

Il faut distinguer le comique que le langage exprime et celui que le langage crée. Le premier pourrait, à la rigueur, se traduire d'une langue dans une autre (...). Mais le second est généralement intraduisible. Il doit ce qu'il est à la structure de la phrase ou au choix des mots (Bergson, 2002 : 79).

¹¹⁵ Sigmund Freud, *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, [1940], trad. Denis Messier, Paris, Gallimard, 1988, p. 310.

¹¹⁶ Ils seraient à rapprocher, sur ce plan, de la poésie, qui se fonde sur une combinaison du sens et du son, lui accordant « le glorieux privilège de l'intraduisibilité », comme le constate ironiquement Genette (1982 : 239).

¹¹⁷ Entretien personnel, 15 février 2011.

Si le calembour résiste en général à la traduction, son absurdité même, puisqu'il introduit un élément totalement hétérodoxe au texte, lui donnant fugacement un sens totalement décalé, autorise toutes les libertés ou presque, notamment celle de ne pas le traduire (...) ¹¹⁸.

Quant à Berman (1984 : 190), étudiant le lien entre poésie et traduction, il écrit : « On peut également douter qu'il soit plus facile de traduire des jeux de mots que des "jeux de sonorités". » Ces différents arguments reposent tous sur la nature même du procédé, le recours à l'ambiguïté, et son pendant, la mise à mal de l'univocité du signifiant. Pour l'étude de notre corpus, outre ces arguments tenant à la structure même des jeux de mots, il en est d'autres spécifiques à leur transfert de l'anglais au français, du fait des contraintes de langue : Eco (2006 : 360) considère ainsi « une langue docile au *pun*, au néologisme et à l'emboîtement des mots telle que l'anglais (favorisé par l'abondance de termes monosyllabiques)... ».

L'argument est également développé par Bouillot (2010 : 84) : « Ces jeux sur les mots sont pensés pour l'anglais, pour l'américain moderne qui autorise tant de heurts bizarres, de mots-valises, de nouveaux substantifs – autant de choses qui en français tombent le plus souvent à plat. » Si l'on ajoute à ces diverses constatations les contraintes inhérentes au mode traductif spécifique qu'est le doublage, l'enjeu est donc multiple et représente l'une des difficultés majeures pour les professionnels de la TAV :

Woody Allen est un cauchemar pour notre métier. Les répliques, bourrées de jeux de mots intraduisibles, nous obligent à en inventer d'autres en français. Comme nous le disons dans notre jargon, il faudra pour autant que nos mots « rentrent en bouche » de l'acteur, c'est-à-dire s'inscrivent dans le temps de parole, comme dans les mouvements de lèvres du comédien ¹¹⁹.

Si certains conduisent effectivement l'adaptateur à se cantonner à une stratégie de compensation, « corollaire, en principe incontournable, de toute entropie » (Demanuelli, 1995 : 35), tous les jeux de mots ne présentent pourtant pas la même difficulté traductive, et cela tient en partie à leur construction linguistique, mais aussi à leur contexte d'apparition et leur fonction dans l'œuvre considérée. Allen alerte ainsi ses traducteurs sur ces unités problématiques par le biais de la continuité dialoguée qu'il leur fournit : « It also makes transparent any play on words or possible ambiguity, explains the meaning of colloquial or dialectal words and exemplifies the meaning of all

¹¹⁸ William Desmond, *Paroles de traducteur, de la traduction comme activité jubilatoire*, Louvain, Peeters, 2005, p. 87.

¹¹⁹ Pierre Corneloup, « Emmanuel Fouquet, homme de paroles », *Vie Nouvelle*, n°164, août-septembre 2011, p. 34-35.

proper names » (Díaz Cintas, 1998 : 55-56). Ces aides leur permettent d'opérer d'utiles repérages, première étape du travail d'adaptation, pour trouver des solutions souvent fort habiles pour le transfert de ces jeux de mots ; les VD étudiées en sont la preuve, réfutant *de facto* le postulat d'intraduisibilité.

On a donc plutôt affaire à des cas limites, qui infirment le jugement péremptoire et assez mal fondé porté par l'un des biographes d'Allen sur la VD française d'*Annie* : « Half the jokes weren't translatable, so the writer of the French version didn't even try » (Baxter, 1999 : 2). Le transfert en français de ce comique verbal peut s'avérer ardu, mais il est rare que les traducteurs en fassent l'économie alors même que ces idiosyncrasies représentent l'une des clés du succès d'Allen. Dutter (1981 : 446-447) souligne clairement cet enjeu :

Car il n'y a pas d'échappatoire possible pour le traducteur : ou il donne le sens littéral, et là, la connivence tombe comme un précipité au fond du tube. Et c'est l'humour « qui y reste ». Ou alors, il agite les mots, et la lecture deviendra approximative. Encore qu'au goût, la saveur reste marquée... et même bonne.

Pour l'étude de la traduction des jeux de mots, nous avons recours, pour les extraits commentés au long de cette section, à la typologie de Jacqueline Henry ; elle distingue quatre grandes catégories de processus traductifs¹²⁰, selon une taxinomie qui sera abordée au fur et à mesure des exemples qui suivent, regroupés en fonction des procédés auxquels ils font appel, bien que la typologie des jeux de mots n'offre pas toujours des distinctions nettes entre ces différentes catégories.

11.1.1. Jeux de mots polysémiques

La première classe de jeux de mots étudiée est basée sur la double acception d'éléments lexicaux¹²¹, processus ludique particulièrement prisé par Allen, comme par nombre d'auteurs anglophones¹²². Même s'il en use moins fréquemment au fil de sa filmographie, on les retrouve tout au long de son œuvre. En tant que tels ils font partie

¹²⁰ Traduction isomorphe, homomorphe, hétéromorphe ou libre, « fondée sur le maintien ou non du même procédé que dans l'original », Jacqueline Henry, *La traduction des jeux de mots*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2003, p. 176.

¹²¹ Cf. Delabastita (1996 : 128) sur les différentes catégories de procédés et leur gradation : homonymie, homophonie, homographie et paronymie.

¹²² « La polysémie et l'homonymie sont des sources inépuisables de jeux de mots qui alimentent les calembours et malentendus de la vie quotidienne et que la littérature a largement exploités, de Shakespeare à Lewis Carroll » (Paillard, 2000 : 128).

intégrante de son système d'écriture et donc de l'horizon d'attente de ses spectateurs, et ont contribué à l'image de l'Auteur Modèle projetée sur ceux-ci.

Ils servent souvent soit à la caractérisation de personnages malhabiles qui tentent des blagues plus ou moins réussies pour se donner une contenance, comme le bouffon du premier sketch de *Sex*, l'oncle Joey dans *Annie* ou l'animateur de *Radio* présentés ci-dessous, soit à des jeux plus subtils d'interprétation où la pirouette verbale permet souvent au locuteur d'éluder une question de fond dans l'échange dialogique. Dans les deux cas, sur un plan pragmatique, le jeu de mots montre une tentative du protagoniste de garder la face¹²³, et le dialogue dramatique imite l'un des rituels de la conversation quotidienne. Mais au niveau auctorial de l'énonciation, ils marquent aussi souvent un choix artistique de provocation et de transgression des codes sociaux.

11.1.1.1. Black plague

S'il est un personnage dont les jeux de mots se doivent d'être percutants, c'est bien le bouffon dans une cour royale. Fidèle à l'*alter ego* de gaffeur impénitent construit dans ses premiers films, Allen présente dès l'ouverture de *Sex* un fou du roi spécialiste du ratage.

VO, 4'40, Fool: (...) That, that **plague** is really something, isn't it? Doesn't everything look **black**? Coz it's a bla..., a black, a **black plague**. (...)

Dans ce sketch fort parodique, la plaisanterie est particulièrement laborieuse et provoque la consternation de la cour, puis, dans un second temps la colère royale, d'autant qu'elle fait référence à un sujet plutôt tragique avec cet épisode épidémique qui a marqué l'histoire européenne. Lebrun investit sur la traduction littérale de *plague* :

ML, 16, Le fou : (...) ... euh... La **peste**, c'est vraiment un sale truc, pas vrai ? C'est **noir**, ça rend **boudeur**, d'ailleurs ça vient de l'étranger... d'où l'expression « **boude à peste** ». (*Il rit, il est le seul.*)

La construction de la locution *boude à peste*, improbable néologisme évoquant par homophonie la capitale hongroise, associe deux termes introduits dans le co-texte anaphorique immédiat, selon le même principe que la VO. Il s'agit là d'une traduction homomorphe, « procédé de traduction par lequel l'original est rendu par un jeu de mots

¹²³ On renvoie ici aux travaux en microsociologie d'Erving Goffman sur le *face work*, travail de figuration, dans les rituels d'interaction.

du même type (...) mais fondé sur des termes qui ne correspondent pas directement à ceux du jeu verbal de départ » (Henry, 2003 : 290). Le fou est ensuite obligé d'expliquer l'élaboration du jeu de mots, or l'on sait qu'un jeu de mots qui a besoin d'un décodage signe l'échec de son énonciateur, puisqu'il n'a pas réussi à mettre en œuvre la connivence essentielle à sa réception. Lebrun atteint ci-dessus un effet équivalent à celui de l'original, confirmé par la didascalie qui suit. La VD propose une autre équivalence, en s'appuyant également sur un mot valise :

VD : (...) La **peste**, la **peste** c'est vraiment un truc terrible. Paraît que ça vient d'Asie... eh, c'est c' qu'on appelle la **Bouddah... Bouddah-peste**.

Cette traduction mobilise à nouveau le recours à la capitale de la Hongrie, mais le jeu de mots-valise inclut désormais une divinité indienne, en une référence à l'Asie, et la qualification *noire* a été occultée. Les deux versions françaises retrouvent l'efficacité de la VO quant à la caractérisation du bouffon¹²⁴ et à son effet sur le royal auditoire diégétique, mais sans aucune correspondance lexicale avec l'original.

11.1.1.2. This is no fluke

Il est des occasions où le traducteur parvient à des solutions beaucoup plus élaborées quant au transfert des jeux de mots : l'exemple qui suit est entendu dans *Radio*, lorsque tante Bea, qui participe à un jeu radiophonique où il fallait identifier des poissons, est félicitée par l'animateur. Version moderne du bouffon médiéval rencontré précédemment, il use de la plaisanterie comme d'un rituel professionnel :

VO, 105, 66'50, MC: And finally, how about this one?

Bea: That, that's a fl... floun... flounder. No, no, no. That's a **fluke**.

MC: You're sure?

Bea: That's a **fluke**.

MC: Well, this is no **fluke**, you've won fifty silver dollars!

Le sens premier de *fluke* est celui de « carrelet », également appelé « plie » dans la taxinomie halieutique. Pour comprendre la plaisanterie, il faut ensuite décoder le sens figuré, argotique, dans lequel l'emploie l'animateur du jeu en conclusion : « a failure » ou « a fortuitous accident; a freak success that could not be repeated » (PDAS, 1968 :

¹²⁴ Cf. Freud (1985 : 324) : « L'humour n'est pas résigné, il défie. »

125). Effectivement, ce n'est pas un hasard si Bea vient de reconnaître avec succès toute une gamme de poissons en plastique présentés sur scène, son beau-frère rapportant les prises de ses amis pêcheurs tous les jours à la maison¹²⁵.

Il est donc nécessaire de retrouver en français une expression appropriée, fondée sur la confusion entre les deux isotopies que représentent les sens propre et figuré du lexème, et issue du même champ lexical ; ce sont les conditions indispensables pour respecter à la fois le co-texte, le contexte et la visée pragmatique de la scène, qui présente dès l'abord un animateur de radio adepte de jeux de mots passablement éculés.

VD, Présentateur : Et pour finir, ça s'appelle comment ?

Bea : Ce, ce, c'est un fle, flé, flé... tan. Non, non. C'est une grosse **perche**.

Présentateur : Vous êtes sûre ?

Bea : C'est une **perche**.

Présentateur : Et je ne lui ai pas tendu la **perche** ! C'est gagné, vous avez gagné cinquante dollars !

L'adaptateur parvient ici à satisfaire toutes les conditions d'équivalence, en fournissant un jeu de mots basé sur le même principe que l'original, l'homonymie, dans le même registre lexical, en recourant à la locution figée *tendre la perche* : il change toutefois de catégorie de poissons en transformant le carrelet en poisson d'eau douce, avec la *perche*, ce qui permet d'aboutir à un calembour¹²⁶ phonique assez facile, respectant donc tout à la fois la caractérisation de l'animateur radio et la visée pragmatique du dialogue. Comme celui de la VO, le spectateur de la VD peut ainsi sourire, sinon rire, en entendant la plaisanterie, et partager de ce fait la réaction de l'auditoire interne au film, l'émission radiophonique étant enregistrée en public.

Le procédé relève de la traduction homomorphe, mais il illustre aussi les limites de la transparence du doublage : transparent signifie aussi « qui ne fait pas écran à la vision » (*TLFI*), et l'animal apparaissant à l'écran, le doubleur a pris soin d'ajouter le qualificatif « grosse » au nom *perche* dans la première réponse de Bea¹²⁷ ; cette manipulation linguistique permet de justifier la différence de morphologie entre l'espèce montrée plus ou moins à contre-jour à l'écran et celle reconnue oralement par

¹²⁵ Commentaire du narrateur en voix *off* dans cette scène : « Aunt Bea had no trouble. Years of living in the same house with Uncle Abe had turned us all into ichthyologists. »

¹²⁶ « Énoncé contenant un élément à plurivalence sémique ou phonique » (Henry, 2003 : 288).

¹²⁷ La comédienne est filmée sur scène (cadrée à mi-cuisse) avec l'animateur et l'orchestre, en plan américain, donc l'ajout de cet adjectif dans la réplique pose peu de problèmes pour la synchronisation labiale.

le personnage ; le doubleur parvient ainsi à négocier un compromis aboutissant à une cohérence suffisante entre la bande-son et l'image pour ne pas remettre en cause la vraisemblance de la diégèse, même si le sémantisme du référent a été sacrifié dans l'opération. La cohérence est ensuite maintenue, puisqu'en fin de soirée, Bea s'exclame rétrospectivement :

VO, 67'30, Bea: God, I almost forgot what a **fluke** looked like.

VD, Bea: Oui, dire que j'ai presque eu un trou pour cette **perche** !

11.1.1.3. Sally White

Le jeu sur les patronymes des protagonistes est une constante dans les films alléniens, on l'a déjà signalé en introduction au chapitre 8. Souvent implicite, car basé sur des doubles sens et des allusions, il peut cependant donner lieu à des plaisanteries revendiquées comme telles. C'est le cas dans *Radio*, avec le titre d'une émission de ragots sur les vedettes du spectacle.

VO, 61', Speaker: And now, the makers of *Lady Lydia* facial cream bring you **Sally White** and *Her Gay White Way*.

Le jeu porte ici sur la polysémie de *White*, qui est à la fois le patronyme de la chroniqueuse radiophonique et un adjectif qualificatif homonyme. Il renvoie implicitement à la qualité du produit de la marque *sponsor* de l'émission, une crème pour le visage censée assurer un teint pur, et à un autre sens argotique imagé, glosé par une myriade d'équivalents par le *PDAS* (1968 : 368) : « ethical, honest, fair, faithful, dependable, decent, friendly, regular ».

L'ironie tient au fait que l'angle choisi par Sally n'est absolument pas conforme à cette éthique éditoriale, puisqu'elle choisit de rapporter des éléments de la vie privée des stars (l'émission débute ainsi par une information sur Clark Gable, vu au club *El Morocco* au bras d'une charmante brune). Le titre anglais du programme ne peut être simplement reporté en VD, car il ne permettrait pas au public francophone de saisir l'ironie qu'il implique, pas plus que ne l'autoriserait une traduction littérale. Le doubleur maintient donc un jeu sur l'anthroponyme, mais portant cette fois sur le prénom de l'animatrice, tout en explicitant le contenu de l'émission :

VD, Présentateur: Maintenant les produits de beauté de *Lady Lydia* proposent **Sally White** et son « Qui n'ai-je pas **sali** ? ».

Le jeu de mots se fonde désormais sur l'homophonie entre *Sally* et *sali* ; pourtant le titre final semble un peu cru, car il est difficile d'envisager une émission revendiquant ouvertement sa volonté de dénigrement. Il y a ici équivalence d'effet quant au jeu de mots, mais l'efficacité dramatique est moindre dans le scénario, la vraisemblance se trouvant affectée par la traduction retenue. Le doublage privilégie ainsi la composante phonétique (le sous-titrage se limite dans cette séquence à l'équivalent hyperonyme « *chronique mondaine* »), occultant le titre originel de l'émission. Priorité a été donnée par la VD, dans ce compromis traductif, au caractère comique, par le biais de cette traduction homomorphe qui contribue à ridiculiser ce type d'émission de ragots.

11.1.1.4. Shellfish

La traduction homomorphe n'est pas toujours aisée, et il arrive que le traducteur soit amené à produire un jeu de mots basé sur un processus différent de l'original. Une scène tirée de *Annie* présente Alvy et Annie en train de pourchasser des homards échappés dans leur cuisine. Et, dans cet exercice filmé en plan moyen avec de nombreux mouvements panoramiques, elle s'avère beaucoup plus efficace que lui, caractérisé, comme tous les *alter ego* alleniens, par sa grande crainte des éléments naturels en général, et de la faune en particulier.

VO, 18', 46, Alvy: (*Laughing*) Talk to him. You **speak shellfish!**

La plaisanterie est ici basée sur le *nonsense*, puisqu'il ne saurait y avoir de *langue crustacé*, traduction littérale de *speak shellfish*, – et choix de la VOST qui propose « Tu parles *le crustacé* » –, pour communiquer entre humains et homards, même si *shellfish* partage le suffixe *-ish* de nombreuses langues du monde, que ce soit *English, Spanish, Finnish, Danish, Swedish, Polish, etc.* Face à la quasi impossibilité de construire un syntagme organisé sur ce même fondement, les traducteurs abandonnent ce registre humoristique pour introduire un autre jeu de mots en VF :

DV, 15, Alvy: (*mi-effrayé, mi-amusé*) Parle-lui ; toi **qui en pincés pour lui !**

GD, 47, Alvy: (*il se met à rire aussi*) Parle-lui, toi **qui en pincés pour lui !**

Le calembour *in absentia* joue sur la proximité entre les *pincés*, élément anatomique du homard, et l'expression verbale argotique *en pincer pour*, synonyme de *avoir un penchant pour*, ou *apprécier*. L'effet comique est donc accentué en VF, avec

cette traduction hétéromorphe, « traduction d'un jeu de mots par un jeu de mots utilisant un autre procédé que l'original » (Henry, 2003 : 290). La VD va encore alourdir le processus dans cet épisode, le plan de profil cadré taille n'imposant qu'une synchronisation très relative :

VD, Alvy: Parle-lui, toi **qui en pincés pour ceux qui savent nager** !

La répartition d'Alvy est ici beaucoup plus longue qu'en VO, puisqu'on passe de sept à onze syllabes, dans cette scène pourtant très animée, sans que le supplément verbal n'apporte d'élément utile ni pour l'équivalence d'effet, ni pour la caractérisation des personnages, ni même pour la progression dramatique du film. Tout juste peut-on y déceler une allusion au *homard à la nage*, recette culinaire traditionnelle. Il y a ici clairement surtraduction du jeu de mots, dans ce processus de mise en scène d'un clown-Allen déjà identifié précédemment dans la filmographie.

Tous ces exemples sont significatifs de l'aptitude à l'autodérision d'Allen, mais en parodiant un humour qui semble en surface assez inefficace puisque basé sur des jeux de mots laborieux, il joue aussi sur le second degré en mettant Allen auteur à distance d'Allen personnage. Cette fonction est en général bien comprise des traducteurs : plus la ficelle est grosse, plus il leur est facile de repérer et de transposer ces procédés comiques. Mais l'humour allenien présente aussi des facettes plus subtiles qui peuvent s'avérer autrement difficiles à traduire.

11.1.2. Jeux de mots paronymiques

Les jeux de mots basés sur des quasi-homophonies sont un autre procédé ludique fréquent chez Allen. On sait l'aptitude de la langue anglaise à former des doublets lexicaux sur la base de ressemblances phoniques, comme dans la séquence finale de *Radio*, lorsque Ceil reproche à son mari de ne pas l'inviter pour le réveillon :

VO, 74'55, Abe: (...) And besides, only **creeps and crazy** people go out on New Year's Eve.

L'allitération en *cr-* commune à la première syllabe des deux catégories citées par Abe est transposée en assonance sur la syllabe finale en VD :

VD, Abe: Et puis, j'veis t'dire une bonne chose. Y'a qu'**les marteaux et les clodos** pour sortir le soir d'la St Sylvestre.

Le nom argotique *creep*, « originally a person who gives the creeps » (PDAS, 1968 : 83), est rendu par *marteau*, synonyme de *fou* en argot français (le Breton, 1987 : 423). La VD joue donc sur le même niveau de langue, l'équivalence sémantique est assurée, tout comme le jeu phonétique avec l'association de *clodo*, déformation de *clochard* ; ce second terme du doublet est plus éloigné sémantiquement, mais pas incohérent, puisqu'il connote aussi le mépris exprimé par Abe, et l'effet de rime prédomine. Le doubleur a donc accordé une attention particulière à cette dimension.

Les jeux de mots strictement paronymiques sont cependant basés sur une proximité phonétique encore plus élevée. Car la paronymie¹²⁸ constitue un ressort dramatique riche de possibilités : « au niveau de la production d'énoncés, la paronymie va provoquer des lapsus, en particulier dans les situations de fatigue, d'émotion, etc. » (Ballard, 2003 : 58). Connaissant l'intérêt d'Allen pour la psychanalyse, à laquelle font référence quasiment tous ses films, soit par le biais de personnages en cours d'analyse, soit par l'intervention de psychanalystes dans l'intrigue, le spectateur ne sera pas surpris du recours à cette figure. Car, selon Freud (1985 : 327), « le mot d'esprit serait donc la contribution au comique que fournit l'inconscient », mis en scène dans le premier exemple étudié ci-après.

11.1.2.1. Wife for life

Annie offre une occurrence de la première catégorie de paronymies particulièrement flagrante :

VO, 49'50, 124, Annie: (*putting away some groceries*) (...) I don't think I mind analysis at all.
The only question is, Will it change my **wife**?

Alvy: Will it change your **wife**?

Annie: Will it change my **life**?

Alvy: Yeah, but you said, « Will it change my **wife** »!

La scène se poursuit avec les dénégations d'Annie contredite par Alvy, qui finit par se tourner vers la caméra pour prendre le public extradiégétique à témoin en hurlant. On comprend à travers ces réactions, si besoin était, les implications sous-entendues par le lapsus, en termes d'ambiguïté sexuelle notamment, d'autant que la réplique d'Annie

¹²⁸ « Relation de quasi-homonymie entre des termes : ils présentent une ressemblance phonique, mais sont sémantiquement différents » (Henry, 2003 : 292).

se rapporte à sa première séance de psychanalyse. L'enjeu traductionnel est donc important dans cette scène, mais aussi pour le développement de l'intrigue et, sur le plan des relations intersubjectives, pour la suite du film. Valion fournit une solution proche sur le plan sémantique, qui procure l'avantage de se fonder sur une même relation paronymique, une modulation apophonique par alternance consonantique :

DV, 34, Annie : (...) ... Ça ne me dérange pas du tout de me faire analyser. La seule question que je me pose c'est : est-ce que ça va changer ma **mie** ?

Alvy (*off*) : Est-ce que ça va changer ta **mie** ?

Annie : Est-ce que ça va changer ma **vie** ? (10)

Alvy (*off*) : Mais tu as dit... (*il entre dans le champ à droite*)... « Est-ce que ça changera ma **mie** ? »

La traductrice explicite ensuite le lapsus par une note infrapaginale : « (10) En anglais, jeu de mots entre *wife* : femme et *life* : vie », stratégie qu'elle met en œuvre régulièrement au fil de sa traduction, comme on a pu le constater pour de précédents exemples. Sa solution, assez habile, présente l'inconvénient d'être basée sur un lexème plutôt suranné, qui relève d'un niveau de langue recherché, *mie* n'étant plus guère employé dans son sens d'*amie* en conversation courante. De plus, le nom est polysémique, et peut prêter à confusion avec la *mie* de pain, Annie se trouvant en train de ranger des provisions. Les deux autres traductions françaises cherchent donc d'autres recours, en exploitant une traduction littérale du premier terme de la paronymie :

GD, 125, Annie : (...) Ça ne me dérange pas du tout de me faire analyser. La seule question que je me pose, c'est : « Ne vais-je pas y perdre ma **femme** ? »

Alvy (*off*) : Y perdre ma **femme** ?!

Annie : Y perdre ma **flamme**.

Alvy (*off*) : Mais tu as dit : « Ne vais-je pas y perdre ma **femme** ? »

VD, Annie : (...) J'avoue qu'je suis pas contre l'analyse, au fond. Le seul problème dans l'histoire, c'est : « Vais-je perdre ma **femme** ? ».

Alvy (*off*) : Perdre ta **femme** ?!

Annie : Perdre ma **flamme**.

Alvy : Oui, bon d'accord, mais t'as dit : « Perdre ma **femme** ».

Cette équivalence fonctionne sur le plan phonétique, mais se révèle sans doute moins satisfaisante sur le plan sémantique, le lexème *flamme*, synonyme ici de *passion*,

apparaissant plutôt incongru dans le co-texte. Ce choix préserve néanmoins le maintien d'un lapsus en VD¹²⁹, car c'est la survenue même de cet acte manqué qui s'avère signifiante dans le dialogue. Ces deux dernières traductions affichent dès lors la priorité donnée à l'équivalence d'effet, qui reste assurée.

Le principe même du lapsus affiche ainsi sa proximité avec le procédé du jeu de mots : « Car le jeu de mots (...) fournit un sens que l'on n'attendait point, tout en omettant de produire celui qu'on espérait » (Benayoun, 1984 : 21). Mais la paronymie peut aussi être utilisée à dessein par le locuteur, ce qui conduit souvent à des associations confinant à l'absurde¹³⁰, et implique une compétence particulière du récepteur pour reconstituer les associations implicites sur lesquelles elles reposent. Les jeux de mots paronymiques ne relèvent alors plus de l'inconscient, et sont revendiqués comme tels par leurs énonciateurs dans les exemples qui suivent, jouant sur les attentes des destinataires diégétiques tout autant que sur celles du spectateur.

11.1.2.2. Lobster squad

Dans *Annie*, Alvy se prépare à cuisiner des homards quand les animaux vivants s'échappent dans la cuisine, scène qui nous a déjà fourni deux exemples, dont l'un dans la sous-section 1.1.2. de ce même chapitre. On entend sa réaction dans ce plan américain filmé de trois-quarts, donc sans grande contrainte de synchronisme :

VO, 17'35, 46, Alvy: Well, maybe we should just call the police. Dial **nine-one-one**, it's the **lobster squad**.

La paronymie entre *lobster* et *mobster (mafioso)*, basée comme le précédent exemple sur une apophonie consonantique, autorise ce jeu de mots *in absentia*, compréhensible des seuls spectateurs anglophones. Valion, puis Dutter traduisent littéralement, sans chercher à rendre cette allusion humoristique :

DV, 15, Alvy: Écoute, on devrait peut-être appeler la police. Fais **le 199** (*sic*) c'est la **brigade** « **Homard** ».

GD, 47, Alvy: Écoute, on devrait peut-être appeler la police. Fais **le 911** c'est la **brigade** « **Homard** ».

¹²⁹ De même en VOST, les sous-titres jouent sur la proximité phonétique de « *existence* » et « *exigence* ».

¹³⁰ « Le jeu de mots (...) se déroule dans la zone du langage où les mots existent pour eux-mêmes, en un instant exceptionnel de suspension du monde. », Judith Kauffman, « L'humour (juif), arme des désarmés », *Imaginaire & Inconscient*, 1/2005, n° 15, p. 99.

Le doubleur va tenter de réinstaurer une réplique plus comique :

VD, Alvy: On devrait peut-être appeler la police. **Allo, ici Omar**, passez moi le **service des langoustes**.

En 1977, le *911* n'avait pas été popularisé en France par les séries TV américaines qui occupent les écrans de nos jours, ce qui justifie sans doute l'abandon de cette référence civilisationnelle¹³¹. Mais la réplique finale, qui confine au *nonsense*, est plutôt laborieuse, car la plaisanterie n'est plus construite sur le mode allusif et la paronomase comme en VO. Or, ce procédé n'est pas anodin :

il y a du mystère dans la paronomase. (...) La paronomase est du même ordre que la rime, dont la publicité se sert aujourd'hui plus que les poètes. Il faut donc bien qu'elle ait une efficacité par-dessus le sens courant que nous avons du sens (Meschonnic, 1999 : 246).

Mais la VD renonce à cette efficacité et recourt plus prosaïquement à une figure de style qui s'apparente plutôt à une métaphore filée sur le champ lexical des crustacés.

11.1.2.3. Beekeeper

Le champ lexical animalier est éminemment propice aux jeux de mots, puisque *Radio* en fournit une nouvelle illustration lorsque Bea participe au jeu radiophonique déjà évoqué en sous-section précédente :

VO, 66'15, MC: And what do you do, Bea?

Bea: I'm a **book-keeper**.

MC: Oh, for a minute, I thought you'd said **beekeeper**. I'd hate to get **stung**.

L'animateur tente une plaisanterie aimable envers Bea, en s'appuyant sur sa qualification professionnelle et la similitude phonétique de son prénom avec le nom commun *bee*, mais la paronymie entre *book-keeper*, comptable, et *beekeeper*, apiculteur, ne peut être transposée en français avec une traduction littérale. La difficulté est accentuée par le développement « *I'd hate to get stung* », énoncé par l'animateur, qui est accueilli par les rires embarrassés de Bea et du public diégétique. Cette réaction impose une équivalence d'effet au doubleur, et l'abandon de l'équivalence sémantique :

¹³¹ Dix ans plus tard, dans *Radio*, le syntagme *emergency squad* (72') est francisé en *Police Secours*, et en 1992 dans *Husbands*, lorsqu'une étudiante le supplie de l'embrasser, la réplique du professeur Roth : « Why do I hear \$50,000 worth of psychotherapy dialling **911** now? » (VO, 92'40) est traduite par Lebrun (p. 172) : « 50 000 dollars de psychothérapie appellent **police secours** ! », et en VD « J'commence à entendre 50 000 dollars de psychothérapie qui appellent **police secours** ».

VD, Animateur : Et que faites-vous dans la vie, Bea ?

Bea : Je suis **chef comptable**.

Animateur : Oh, j'ai eu peur que vous ne disiez **bea-romane**, parce que je risquais de **m'enflammer** !

Le procédé choisi se fonde sur le prénom Bea, inclus dans un mot valise, *bea-romane*. Le néologisme entretient une relation paronymique avec le nom *pyromane*, qui permet de filer la métaphore jusqu'à la fin de la réplique en anticipant le verbe *enflammer*. Le jeu de mots est plus laborieux qu'en VO, mais ne dénature pas la caractérisation de l'animateur, rompu à ce type de plaisanteries comme on a pu le constater dans la sous-section précédente. La stratégie retenue combine donc deux impératifs parfois contradictoires, traduction homomorphe et équivalence pragmatique, en respectant l'horizon d'attente du public.

11.1.2.4. Pox and socks

Sans relever de la paronymie *stricto sensu*, un autre procédé joue sur des effets de rime et d'allitération, comme dans le premier sketch de *Sex*, où le fou cherche à pénétrer dans la chambre de la Reine.

VO, 9'20, Guard: But why you? Where is her usual servant?

Fool: He... he lies ill... on the kitchen floor... with a **pox**, a terrible **pox** all over his **socks**, and...

La répétition de *pox*, vérole, et son association allitérative avec *socks*, confinant à la comptine enfantine¹³², est un effet par lequel le fou vise à renforcer son image de benêt inoffensif, éventuellement contaminé, pour pouvoir passer l'obstacle du corps de garde. Lebrun choisit de ne traduire que le dénoté, sans reprendre les effets phonétiques de la VO, et force le trait en remplaçant l'allusion absurde aux chaussettes par une explicitation du risque de contagion :

ML, 21, Garde : Pourquoi toi ? Où est son serviteur habituel ?

Le fou : Euh... il est répandu sur le sol de la cuisine... avec la **vérole**, messire. Une **vérole** atroce tout **partout**, contagieuse à l'extrême et... *Les gardes s'écartent du fou*.

La VD, au contraire, exploite totalement le procédé du *nonsense* :

¹³² « (...) le *nonsense* en effet, par la complexité même de son désordre, rend à son tour le monde *insane* et enfantin » (Benayoun, 1984 : 15).

VO, Garde : Et pourquoi toi ? Pourquoi n'est-ce donc pas son serviteur ?

Le fou : Euh, il est étendu raide dans la cuisine, dévoré par une nuée de petits **pous**... Vous savez des p'tits **pous**, on a toujours besoin de petits **pous** chez soi.

On franchit ici le seuil de l'absurde, et la réplique est à replacer dans le contexte audiovisuel de l'époque : le doubleur a en fait transposé une campagne publicitaire diffusée à la télévision française à la fin des années 1960¹³³, dont le slogan était « On a toujours besoin de petits pois chez soi ». C'est donc cette relation intertextuelle, basée sur une paronymie par approximation vocalique *in absentia*, qui aura valeur comique pour le public francophone ; elle contribue à ancrer la réplique dans une réalité contemporaine, mais la scène se déroule dans un Moyen Âge de pacotille où l'anachronisme est de rigueur (Allen, qui interprète le fou, est ainsi porteur de ses habituelles lunettes), ce qui facilite ce décalage.

Il s'agit cependant d'une réécriture totale du dialogue, qui n'a plus aucun rapport avec la VO, en une démarche qui ne relève plus d'un mode traductif en tant que tel, mais se rapproche du système de doublage italien dont nous nous sommes fait l'écho au chapitre 1. On est donc là fort éloigné de l'idéal de réversibilité, voire même de l'objectif de *dire presque la même chose*, énoncé par Eco¹³⁴. D'après Dutter¹³⁵, c'est d'ailleurs en partie cette tendance systématique à la déformation de l'original et ce tropisme vers le vulgaire et l'outrance qui ont motivé le changement de traducteur ayant conduit *United Artists* à lui proposer de devenir l'adaptateur des films d'Allen en France.

11.1.2.5. Louse Louie

Martin, le père de Joe dans *Radio*, a aussi la répartie facile et l'habitude des jeux de mots laborieux, par exemple lorsque sa femme Tess, enceinte, réfléchit au prénom de leur futur enfant, Lola ou Lionel :

VO, 53'15, Tess: I want an **L** name, after my uncle **Louie**.

Martin: Oh, your uncle **Louie**. How about **louse**?

¹³³ On remarque le même emploi d'un slogan publicitaire, pourtant inexistant en VO, dans *Annie*, (commenté au chapitre 8 section 1).

¹³⁴ Opus cité.

¹³⁵ Entretien personnel, 5 avril 2012 : « Il traduisait avec une subjectivité énorme, et quand certaines phrases ne lui plaisaient pas, il les modifiait. Il apportait quelque chose, mais ce n'était pas Woody. »

Louie, variante du prénom Louis, n'est guère estimé par Martin, qui a pour caractéristique de se chamailler continuellement avec sa femme. Il associe donc l'oncle à l'adjectif *louse*, dont la graphie affiche la même syllabe introductive, même si elles sont pas homophones. Mais en français *louse* est synonyme de *pou* et, dans son sens imagé, de *fripouille*, calques qui n'offrent en langue cible aucune relation paronymique avec le prénom. Le doubleur sélectionne un autre équivalent phonétique et sémantique :

VD, Tess : Je veux que ça commence par **L**, comme mon oncle **Louie**.

Martin : Ton oncle **Louie**, pourquoi pas **loupé** ?

Loupé partage sa première syllabe avec le prénom *Louie* et la même signification que le verbe *louse up*, glosé par « spoil something or cause it to fail » (*CALD*, 2008 : 850). En jouant sur ce second sens, la VD parvient à une traduction isomorphe qui s'avère même plus conforme à la paronymie que l'original¹³⁶ (l'emprunt *loser* aurait aussi pu convenir) et qui évite l'écueil de la surtraduction rencontré précédemment.

11.1.3. Jeux de mots homophoniques

L'homophonie est à la base de nombreux jeux de mots, puisqu'elle marque la relation entre des lexèmes qui, bien que différents quant à leur graphie, ont une prononciation commune. Cette identité phonétique est d'autant plus ambiguë en matière de TAV, où les possibilités de discrimination demeurent strictement auditives quant aux références extra-diégétiques.

11.1.3.1. Joey Nickels

Il est des cas où le jeu de mots, déjà fort laborieux en VO, le devient plus encore en langue-cible. Dans *Annie*, Alvy revoit en *flash-back* une scène d'enfance durant laquelle un ami de son père se présente à lui en insistant lourdement :

VO, 60', 148-150, Joey: Joey **Nichols**. (Laughing) See, **Nichols**. See, **Nichols!** (*Joey shows young Alvy his cuff links and tie pin, which are made from nickels, as Alvy stands with hands on hips, unconcerned. Joey then slaps his hand to his forehead and puts a nickel on his forehead*) Yuh see, **nickels!** You can always remember my name, just think of Joey **Five Cents**. (*Laughing*) That's me. Joey **Five Cents!**

¹³⁶ La VOST affiche le sous-titre « limace », qui se limite à une correspondance avec l'initiale du prénom.

La plaisanterie est basée sur l'homophonie *Nichols/nickels*. Un *nickel* est en américain le nom familier de la pièce de cinq cents, et la réplique contient ainsi en VO une forme de traduction intralinguistique à l'usage du jeune interlocuteur de Joey. Elle est le signe de la mauvaise qualité de la plaisanterie, puisque cette plurivalence phonique devrait se comprendre d'elle-même.

DV, 39, Joey Nichols : (il lui pince la joue) Joey **Nichols**. (Il lui montre son épingle à cravate.) Tu vois, **Nichols**. (Il lui montre ses boutons de manchettes.) Tu vois, **Nichols** ! (Il rit... et se colle une pièce (13) sur le front.) Tu vois, **nickels** ! Tu te rappelleras toujours de moi pense à Joey **Cinq Cents**. (Il rit.) C'est moi, Joey **Cinq Cents** !

Valion traduit littéralement et se trouve contrainte à ajouter une note infrapaginale aux didascalies pour permettre au lecteur le décodage du jeu de mots : « (13) A *Nickel* : une pièce de monnaie en nickel qui valait 5 cents. » Comme on l'a déjà vu dans les autres exemples tirés de cette traduction éditée dans une revue, c'est une stratégie destinée à l'appréhension du texte par la lecture, qui privilégie le sémantisme verbal et les indications techniques, mais n'a plus rien à voir avec une traduction audiovisuelle. De son côté, Dutter adapte la réplique en une formulation un peu plus directive avec l'emploi d'un impératif :

GD, 149-151, *Joey montre son épingle de cravate et ses boutons de manchette, qui sont faits de pièces, à Alvy, totalement indifférent.* Joey Nichols : Joey **Nichols**. Tu vois, **Nichols**. Tu vois, **Nichols** ! (sic) (Il rit) *Joey se plaque la main sur le front, un nickel y reste collé.* Tu vois, **nickels** ! Tu te rappelleras toujours de moi, pense à Joey **Nickels** ou **Cinq Cents**. (Il rit.) C'est moi. Joey **Cinq Cents** !

Ici, l'adaptateur rétablit l'équivalence *Nickels = Cinq Cents* en coordonnant les deux termes par la conjonction *ou*. Cette construction syntaxique assure la transition de l'un à l'autre terme en fonctionnant comme une quasi incrémentalisation¹³⁷, sans perturber le rythme général de la réplique, ni le synchronisme gestuel. C'est une autre stratégie que celle de Valion pour répondre à la préconisation habituelle quant à l'homophonie : « Lorsqu'elle est exploitée volontairement, elle engendre une plurivalence qui doit être rendue en traduction » (Henry, 2003 : 290). Le doubleur a souhaité être encore plus explicite puisque le spectateur français entend en VD :

¹³⁷ La coordination est en effet une « relation entre deux éléments (...) qui ont le même statut dans l'énoncé », au sein de laquelle la conjonction *ou* a une valeur disjonctive, en ce qu'elle installe le second comme une alternative au premier, Jacqueline Guillemain-Flescher, *Syntaxe comparée du français et de l'anglais, problèmes de traduction*, Gap, Ophrys, 1981, p. 425, 441.

VD, Joey Nichols : Joey **Nichols**. Tu vois, **Nichols**. Tu vois, **Nichols** ! Eh, eh ! Ça, c'est un **nickel** ! C'est **Cinq Cents**. Et tu pourras jamais oublier mon nom, parce que tu diras : c'est Joey **Cinq Cents** ! C'est moi, Joey, la p'tite pièce de **cinq cents** !

Le présentatif *c'est*, répété quatre fois, est particulièrement insistant (la première occurrence est même précédée du pronom clitique *ça*) et oriente le regard du spectateur vers la pièce manipulée à l'écran, accompagnant les deux occurrences de *tu vois* destinée au personnage d'Alvy enfant : il y a dans la VD à la fois monstration et désignation, et le doublage joue pleinement ici du phénomène d'audio-vision tel que défini par Chion (2005 : 11) : « C'est la structuration même de la vision qu'elle engage, en la cadrant rigoureusement. » Si les fonctions dramatique (caractérisation du personnage) et culturelle (respect du contexte civilisationnel) sont assurées en VD, celle-ci conduit à accentuer « la valeur ajoutée du texte sur l'image » (*ibid.*) par rapport à la VO. Le doublage se révèle ainsi comme support possible de manipulation du spectateur par cet effet de redondance, même si dans l'extrait ci-dessus, il ne fait qu'intensifier un phénomène déjà présent en VO.

Ces divers exemples permettent en tout cas de démontrer que le paradigme de l'intraduisibilité des jeux de mots est fortement mis à mal par la pratique, même dans un contexte aussi contraint que celui du doublage. Les diverses solutions mises en œuvre en VD sont souvent la résultante de choix entre plusieurs niveaux d'équivalence, mais elles parviennent en général à privilégier ce marqueur stylistique particulièrement prégnant chez Allen.

La figure de l'auteur Allen humoriste est ainsi préservée en VD, et les excès constatés en début de carrière ont été gommés au fil du temps, avec l'intervention de nouveaux adaptateurs et la diffusion d'une image différente auprès du public français après la réussite de *Annie*. Car si l'humour verbal s'appuie dans les exemples cités ci-dessus sur la « duplicité des jeux de mots » (Henry, 2003 : 41), il procède souvent chez Allen d'une élaboration nettement plus subtile, surtout quand il s'appuie sur l'ironie caractéristique de l'humour juif new-yorkais, présenté au chapitre 7.

11.2. Ironie et intellectualisme

Là où le jeu de mots relève du trope, l'ironie serait à l'inverse une figure de pensée¹³⁸. On pourrait dès lors en conclure que sa traduction, n'impliquant pas d'enjeux purement linguistiques, en est facilitée. Or, dans la problématique de la traduction de l'Autre, le transfert de l'ironie s'avère une entreprise fort délicate. Escarpit (1960 : 97) analyse son fondement comme celui d'une fausse naïveté — on comprend l'intérêt de la figure du *shlemiel* allenien dans cette perspective —, et cette feinte innocence, qui lui permet toutes les audaces et notamment celle de l'absurde, se révèle un ressort comique de premier choix : « L'ironiste, choisissant d'être un autre que soi, se donne une existence diverse, dramatique (...) », écrit Jankélévitch (1964 : 170). L'ironie est donc basée sur l'altérité et pose ainsi, par essence, un problème de réception, puisqu'elle viole l'une des règles fondamentales de coopération conversationnelle définie par Grice, « la maxime de vérité¹³⁹ » : elle ne peut fonctionner que si l'auditoire est doté de la capacité à décoder le message antiphrastique qu'elle convoie. En effet, dans cette figure de style, « l'expression est entièrement vidée de sa dénotation pour en revêtir la négation ou l'opposé » (Molinié, 2004 : 117).

L'ironie est aussi un moyen pour Allen de mettre en relief les contradictions et les paradoxes de l'univers diégétique et, à travers lui, du monde extra-diégétique. L'interprétation de cette rhétorique paradoxale sera donc tributaire à la fois du micro- et du macrocontexte¹⁴⁰ filmiques. Car l'ironie allenienne relève aussi souvent de l'auto-dérision, cette « forme particulière de l'humour juif (...) ironie contre soi-même ou contre sa communauté de destin » (Stora-Sandor, 1984 : 21) : la connaissance du genre de la comédie, la familiarité avec le cinéma allenien sont aussi importantes ici dans le bagage cognitif du spectateur que, par exemple, son appréhension de la caractérisation des personnages construite par le film en cours de visionnage.

Cette détermination contextuelle est en effet essentielle dans la dialectique de la réception. L'ironiste suppose un destinataire pourvu d'une certaine disposition intellectuelle, résultant au besoin d'une éducation au style de l'auteur par sa

¹³⁸ Henri Suhamy, *Les figures de style*, [1980], Paris, PUF, col. Que sais-je ?, 2000, p. 110.

¹³⁹ Olivier Simonin, « Ironie : voie étrange et voix étrangères », *Bulletin de la Société de Stylistique Anglaise*, n°27, 2006, consulté le 07/06/2012, <http://stylistique-anglaise.org/document.php?id=150>

¹⁴⁰ « (...) le contexte large, ce que le lecteur connaît de la situation d'énonciation » (Molinié, 2004 : 115).

fréquentation répétée¹⁴¹, et dont l'horizon d'attente impliquera dès lors cette dimension. Freud (1988 : 313) spécifie d'ailleurs que « l'ironie ne peut être employée que là où l'autre est préparé à entendre le contraire ». Comme le rappelle Suhamy (2000 : 111), « il ne suffit pas d'avoir du talent, il faut que le public en ait aussi ». Le transfert du public initial vers le public de la VD est donc à traiter avec une attention particulière.

Dans l'interaction ironique, Jankélévitch (1964 : 64) identifie un véritable partenariat entre l'ironiste et son interlocuteur. Et Stora-Sandor (1984 : 24) insiste, dans cette coopération, sur « l'interrelation constante entre quatre protagonistes », qui se peut se résumer selon le schéma suivant :

auteur <=> narrateur <=> personnage <=> lecteur

Cette configuration s'applique au traitement de l'ironie dans le domaine littéraire mais sa transposition dans le champ cinématographique est aisément réalisable. Les indices paraverbaux qui accompagnent son énonciation sont d'ailleurs importants : Freud (1988 : 313) identifie ainsi « l'intonation », les « gestes d'accompagnement », ou « de petits indices stylistiques » qui permettent d'orienter l'interlocuteur ou le destinataire final, spectateur modèle dans le cas qui nous intéresse¹⁴², quant à la compréhension de l'énoncé.

Mais Woody Allen occupe fréquemment les fonctions cumulées d'auteur, narrateur et personnage. Les exemples de traitement de l'ironie dans ses dialogues permettent ainsi de voir en quoi les notions d'Auteur et Lecteur Modèles et pragmatiques participent *in fine* de cette talentueuse communion entre les acteurs de l'actualisation du texte.

11.2.1. Allusions et *understatement*

Car Allen est aussi coutumier d'un type d'ironie bien spécifique, l'ironie intertextuelle¹⁴³. Cette figure de discours crée une fracture entre les récepteurs, spectateurs naïfs qui verront le film au premier degré, sans y reconnaître les allusions et

¹⁴¹ On voit ici l'importance du phénomène de compagnonnage induit par la grande productivité d'Allen.

¹⁴² « Le piquant de la scène (...) se règle exclusivement à la réception qu'en fait le spectateur, dont le ressentiment seul oriente la véritable portée satirique du texte » (Molinié, 2004 : 27).

¹⁴³ « Intertextual irony is a strategy by which an author makes non-explicit allusions to other works, and in doing so creates a double effect (...). This procedure has been defined as *double coding*. » (Eco, 2003 : 114), souligné par l'auteur.

citations implicites, et public dit compétent qui l'appréciera dans toute sa richesse, en décodant ses divers niveaux de sens. L'intertextualité est reconnue comme caractéristique du post-modernisme, notamment en littérature¹⁴⁴. Le goût prononcé d'Allen pour la parodie relève d'ailleurs d'une même approche intertextuelle¹⁴⁵. Cet intellectualisme lui a souvent été reproché, car il contribuerait à réduire son public potentiel en transmettant une vision élitiste et exclusive de son cinéma. On a vu, dans la section consacrée à la réception de ses films, que cette critique est pourtant peu justifiée, au vu de l'audience dont il bénéficie.

Si sa parole originale est porteuse d'ironie, elle implique une réception au second degré, et dans le transfert interlinguistique l'altérité du texte à traduire va s'en trouver inévitablement redoublée. Díaz Cintas (2001 : 205) déplore ainsi, de manière un peu fataliste : « We can ask ourselves if the loss of the connotative dimension, pregnated with irony, is not a price that most of Woody Allen's films have to pay. » Cette remarque n'est pas sans rappeler le constat récurrent d'Eco, pour qui toute traduction implique un compromis et un renoncement partiel, et ne saurait faire mieux que *Dire presque la même chose*¹⁴⁶, et seulement *presque*. Même restriction chez Genette (1982 : 341) qui écrit :

Un traducteur, un versificateur, l'auteur d'un résumé ne se propose que de dire « la même chose » que son hypotexte dans une autre langue, en vers, ou en plus bref : ce sont donc là des transpositions *en principe* purement formelles.

L'italique de l'auteur qui souligne la locution *en principe* induit que ce même principe connaît des exceptions. Mais des exceptions caractérisées par lui de « modifications sémantiques (...) en général involontaires et subies » et qui procèdent « de l'effet pervers plutôt que de la visée intentionnelle » (*ibid.*). Mais il est aussi des intentions tout à fait repérables dans les textes traduits, car l'ironie ne saurait fonctionner sans l'allusion.

L'art de l'allusion induit un respect certain de l'auditoire, puisqu'il ne saurait se comprendre que partagé, connivence intellectuelle impliquant dès lors un décodage de l'intention du locuteur-auteur. Genette (1982 : 8) y voit d'ailleurs une forme élargie de

¹⁴⁴ On en rencontre un exemple dans le titre même de *Deconstructing Harry*, commenté au chapitre 4.

¹⁴⁵ Genette (1982 : 177) voit ainsi chez Allen « l'art parodique à son sommet » dans *Play It Again, Sam*, sur lequel il n'hésite pas à écrire sans ambages : « Cette farcissure est un peu hors de mon champ, mais je ne m'excuse pas d'évoquer ce chef-d'œuvre après ceux de Cervantes et de Marivaux. »

¹⁴⁶ Opus cité.

l'intertextualité : « (...) l'allusion, c'est-à-dire un énoncé dont la pleine intelligence suppose la perception d'un rapport entre lui et un autre auquel renvoie nécessairement telle ou telle de ses inflexions, autrement non recevable ». Ce type de relation sollicite tout particulièrement la coopérativité du destinataire, et l'ambiguïté foncière du processus postule la compétence interprétative du récepteur, intégrée dès son émission par l'émetteur : sur le plan herméneutique, il faut en effet que le spectateur de la VD, en ce qui nous concerne, puisse « entendre¹⁴⁷ » le sous-entendu, et c'est à l'adaptateur que revient cette responsabilité.

11.2.1.1. David Greenglass

Ainsi, dans *Crimes*, en 1989, Halley donne son avis sur Lester, le beau-frère de Cliff, en convoquant une métaphore ironique inattendue, qui joue elle aussi sur une analogie *in absentia* :

VO, 24'20, Halley: After all, he is an American phenomenon.

Cliff: Yes, but so is acid rain.

Halley: Boy, you really don't like him, do you?

Cliff: I love him like a brother – **David Greenglass**.

La seconde réponse de Cliff est la reprise d'une boutade sarcastique en vogue chez les New-Yorkais de gauche dans les années 50. David Greenglass était le frère d'Ethel Rosenberg, exécutée avec son mari Julius en 1953, après avoir été inculpée d'espionnage au profit des Soviétiques pour leur avoir transmis des informations sur les armes atomiques. Greenglass, qui avait été recruté avec sa femme par les services secrets de l'URSS et leur avait procuré les renseignements de 1944 à 1946, choisit de témoigner pour l'accusation contre sa sœur et son beau-frère. En échange, il obtint l'immunité pour sa femme, et ne fut condamné qu'à une peine de quinze ans de détention, dont il purgea seulement dix années.

D'après un biographe d'Allen qui cite la plaisanterie, elle était incompréhensible même pour les Américains non new-yorkais (Lax, 1992 : 157), nécessitant un important travail d'implication dès l'origine. La remarque illustre bien le phénomène de codification qui réserve ses références à un cercle fermé, une *intelligentsia* comme celle

¹⁴⁷ Dans son acception de « percevoir, saisir, intellectuellement ».

souvent mise en scène par Allen¹⁴⁸, et révèle les enjeux d'une communication intralinguistique basée sur la connivence¹⁴⁹. L'emploi de l'anthroponyme est ici à la limite de l'antonomase et Lax fournit d'ailleurs sept lignes d'explication biographique pour ce nom propre en résumant l'affaire Rosenberg pour le lecteur américain (*ibid.*). Cette métaphore amère particulièrement allusive est traduite de la façon suivante dans la biographie en français :

PH¹⁵⁰, 165, Halley : C'est un phénomène de la nature.

Cliff : La pluie acide aussi.

Halley : On peut dire que toi, tu ne l'aimes pas.

Cliff : Je l'aime comme un frère... **David Greenglass**.

Le traducteur a reporté le nom littéralement en français, puisque l'auteur en offre un décodage dans la suite du texte. La traduction du scénario éditée chez Points a par contre choisi l'adaptation par équivalence, ce qui donne un tout autre échange :

ML, 49, Halley : (...) Lester est un phénomène de société.

Cliff : Comme la pluie acide.

Halley : Vous ne l'aimez vraiment pas.

Cliff : Je l'aime comme un frère. **Caïn**.

On voit donc que la référence typiquement américaine a été abandonnée par le traducteur : puisque le sarcasme repose sur les connotations du nom *Greenglass*, symbole du faux-frère, le personnage biblique *Caïn* fournit une équivalence métaphorique avec un anthroponyme à portée beaucoup moins locale, — il apparaît même dans le Coran. Or l'on sait que « (...) la métaphore se réalise quand, de deux unités sémantiques, l'une devient l'expression de l'autre grâce à un amalgame réalisé sur au moins une propriété que toutes deux ont en commun. » (Eco, 2004 : 196). La propriété essentielle commune à Lester et *Greenglass* retenue par le traducteur est celle de traître fratricide, qui fonde l'ironie intrinsèque du propos, et il a recherché un nom propre porteur de cette propriété dans l'encyclopédie du Lecteur Modèle francophone.

¹⁴⁸ « Parce qu'il a un référent singulier, le nom propre est tout indiqué pour servir d'embrasseur d'ignorance. La tactique du *name-dropping* est dévastatrice pour qui n'est pas du cercle » (Richard, 1998 : 154).

¹⁴⁹ Le phénomène est souligné par Steiner (1998 : xii) : « (...) the teeming difficulties encountered inside the same language by those who seek to communicate across spaces of historical time, of social class, of different cultural and professional sensibility ».

¹⁵⁰ Philippe R. Hupp, traducteur de Eric Lax, *Woody Allen, biographie*, Paris, Julliard, 1992.

Ce faisant il abandonne d'autres propriétés du personnage cité considérées comme accessoires (américanité, contemporanéité, etc.), abandon qui crée de fait un écart traductif.

Cette option utilise ainsi une équivalence transculturelle, basée sur des connaissances encyclopédiques accessibles aussi bien dans la culture source que dans la culture cible, alors que l'anthroponyme originel serait qualifié de savoir monoculturel, voire même microculturel selon la typologie de Pedersen¹⁵¹, puisqu'à l'intérieur même de la société américaine, il restait inconnu d'un grand nombre de spectateurs, instaurant ce que Jean-Pierre Richard (1998 : 152) dénomme une « distance culturelle interne », qui scindait l'audience entre spectateurs naïfs et spectateurs compétents.

En VD, le public entend une réplique légèrement différente :

VD, Halley : Et après tout, Lester est un phénomène américain.

Cliff : Oui, les pluies acides aussi.

Halley : Oh, vous l'portez pas vraiment dans vot'cœur, hein !

Cliff : Oh, si, je l'aime comme un frère. **Abel. Caïn.**

Non seulement le doubleur reprend la stratégie de la traduction publiée, mais il renforce la métaphore en lui accolant le second membre de la fratrie, *Abel*, ce qui explicite davantage encore le sous-entendu ironique (alors que la VOST reporte le nom américain), tout en retrouvant la prosodie quadrisyllabique initiale. Il ne reste plus de connotations politiques en VD, mais un hypotexte religieux qui contredit quelque peu le scénario : si un vrai crime y est commis, il implique des personnages tout autres que Cliff et Lester. Par ailleurs, si Allen lui-même avait choisi avec *Greenglass* une référence microculturelle, la traduction par un (voire deux) anthroponyme(s) à portée transculturelle induit une remise en cause implicite de l'intention présumée de l'auteur, basée sur une stratégie allusive. « La notion d'interprétation entraîne toujours une dialectique entre la stratégie de l'auteur et la réponse du Lecteur Modèle » (Eco, 2004 : 73) et cet exemple illustre ainsi le paradoxe au cœur de la problématique de notre thèse.

Or Allen est passé maître en matière d'ironie, et ses aphorismes, qu'ils soient tirés de ses films ou ses écrits, font florès dans les media¹⁵². Il s'agit donc d'un trait

¹⁵¹ Jan Pedersen, « How is Culture Rendered in Subtitles? », *Challenges of Multidimensional Translation: MuTra Conference Proceedings*, May 2005, p. 10-11, consulté le 12/07/2009, http://www.euroconferences.info/proceedings/2005_Proceedings/2005_Pedersen_Jan.pdf

¹⁵² « Le *joker* philosophe, le *wit* ou l'humoriste, dirons-nous, annonce l'inexorable fin du muet, l'abandon au moins partiel du seul burlesque de mimique et de mouvement, (...) » (Benayoun, 1985 : 10).

stylistique particulièrement flagrant dans ses productions, que l'on retrouve au fil de sa filmographie, « l'expression cinématographique de ce fameux humour juif intellectuel new-yorkais dont il est le légataire universel¹⁵³ ». En outre, l'ironie a une valeur dramatique essentielle : « (...) pour forcer autrui à se formuler une interrogation et se cacher soi-même sous un masque¹⁵⁴ », et elle contribue à forger l'image de l'auteur auprès de son public.

11.2.1.2. Jack Kevorkian

L'exemple suivant, également basé sur un anthroponyme, est tiré de *Hollywood*, où Val découvre le résultat du tournage qu'il a dirigé malgré sa cécité :

VO, 99'25, 256, *Val stares at the finished film with disbelief. The projector turns off and the lights come up in the projection room.*

Val: Call **Doctor Kevorkian**.

Jack Kevorkian, médecin originaire du Michigan, s'est fait connaître aux États-Unis dans les années 1990 pour avoir pratiqué des suicides assistés et des euthanasies¹⁵⁵. La propriété majeure que revêt ce nom propre en VO n'est pas tant la dénotation de l'être humain que ses connotations liées à sa relation au suicide. Les surnoms que lui attribuait la presse de l'époque incluaient d'ailleurs les titres *Dr Death* et *Dr Suicide*. En le nommant, Val exprime implicitement un appel au suicide, réaction ironique au lamentable spectacle dont il est l'auteur. Mais un simple report du nom Kevorkian, mal connu en France, risque d'entraver la compréhension de la réaction de Val, et sa dimension ironique, par le spectateur de la VD.

On se trouve ici confronté au même écueil que dans l'exemple précédent, car ils reposent tous deux sur le principe de l'allusion¹⁵⁶. La réception de l'allusion est problématique : « D'autres contenus sont possibles : il suffit que l'auditeur soit présumé au courant d'avance » (Dupriez, 1984 : 36). Un transfert dans une autre langue et une autre culture a donc toute chance de remettre en question cette présomption de

¹⁵³ Jacqueline Nacache, « *Stardust Memories* L'insolence du désespoir », *Cinéma*, n°265, janvier 1981, p. 57.

¹⁵⁴ Patrick Rafroidi, *Précis de stylistique anglaise*, Gap, Ophrys, 1978, p. 192.

¹⁵⁵ « In 1999, after Kevorkian had deftly avoided criminal responsibility in several cases, he was convicted of second-degree murder when video surfaced of him administering a deadly dose. Eight years later he was paroled. », Howard Chua-Eoan, « Jack Kevorkian », *Time*, June 20, 2011, p. 16.

¹⁵⁶ « Allusion : on évoque une chose sans la dire explicitement, au moyen d'une autre qui y fait penser » (Dupriez, 1984 : 34).

compréhension commune au locuteur et à l'auditeur. C'est pourquoi ce type de problème traductif allusif est qualifié par Leppihalme¹⁵⁷ de « culture bump¹⁵⁸ », et cette catégorisation s'applique aux anthroponymes tels que celui étudié ici : « If, for example, a well-known person in one culture but unknown in the other is referred to in connection with his/her specific characteristics a cultural bump will occur in the latter case¹⁵⁹. » Pour elur traitement traductif, Leppihalme insiste dans son approche sur la nécessité de prendre en compte la portée connotative et pragmatique de telles allusions culturelles spécifiques dans le texte source.

C'est effectivement le souci affiché dans la VF : pour préserver ces deux valeurs de l'anthroponyme Kevorkian, Cohen remplace le nom propre originel par une locution combinant deux noms communs, *magnum* et *cyanure*.

JC, 257, Val : Qu'on m'apporte un **magnum de cyanure** !

La valeur hyperbolique du nom *magnum* renforce l'effet comique, et se trouve en cohérence avec l'amplitude des faits imputés à Kevorkian, puisque ce dernier avait reconnu cent trente suicides assistés entre 1990 et 1998¹⁶⁰. Mais elle passe en français de l'agent au moyen, avec le *cyanure*. Ce choix neutralise la référence civilisationnelle, en évitant une francisation. Le doubleur, lui, investit le champ culturel français, en retenant une autre locution avec un nom commun intégrant explicitement le terme *suicide*, locution devenue nom propre puisqu'il s'agit du titre d'un livre¹⁶¹.

VD, Val : Qu'on... m'apporte *Suicide, mode d'emploi* !

Le doublage privilégie à nouveau la fonction de communication en élucidant les référents qui contribuent à la caractérisation des personnages et la compréhension de l'intrigue, mais il aboutit ici à une domestication de la référence en choisissant un équivalent propre à la culture cible ; avec un nombre de syllabes équivalent dans les deux cas, l'abandon, ethnocentrique, de la proposition de Cohen ne s'explique pas par

¹⁵⁷ Ritva Leppihalme, *Culture Bumps: An Empirical Approach to the Translation of Allusions*, Clevedon, Multilingual Matters, 1997.

¹⁵⁸ « i.e. an awkward situation that can occur when members of two cultures fail to interact satisfactorily owing to cultural differences. », John Denton, « "...waterlogged somewhere in mid-Atlantic." Why American Readers Need Intralingual Translation but don't often Get it », *TTR Traduction, terminologie, rédaction*, vol. 20, 2, 2007, p. 253.

¹⁵⁹ Denton (*ibid.*)

¹⁶⁰ « Many of them came about through use of the Thanatron, the infamous "suicide machine" he rigged to let his patients self-administer lethal levels of narcotics » (Chua-Eoan, 2011 : 16).

¹⁶¹ *Suicide, mode d'emploi : histoire, technique, actualité*, Claude Guillon & Yves le Bonniec, éditions Alain Moreau, Paris, 1982, a été interdit à la vente en France pour « provocation au suicide ».

un problème de synchronisation temporelle. Adaptatrice et doubleur postulent ici la mobilisation d'une encyclopédie personnelle du récepteur, dont Jack Kevorkian est manifestement exclu¹⁶². Les deux professionnels choisissent d'actualiser le texte initial en présumant les compétences limitées du spectateur de la VD, pour lui permettre à son tour d'actualiser le texte-cible. Le « déchiffrement » du nom *Kevorkian*, et donc de ses connotations, a ainsi été opéré par l'adaptatrice puis le doubleur pour que les récepteurs français du film puissent se réappropriier pleinement la dimension ironique de la scène, néanmoins leurs choix divergents démontrent que plusieurs stratégies sont toujours possibles et qu'elles sont aussi liées aux habitus des traducteurs eux-mêmes¹⁶³, en fonction des capacités d'interprétation qu'ils prêtent au Spectateur Modèle.

11.2.1.3. Cheech

La compétence interprétative du public sera sollicitée plus encore pour la « lecture » d'éventuels surnoms : ainsi dans *Annie*, Alvy retrouve Annie après avoir été importuné à l'entrée d'un cinéma par deux hommes en blouson noir au parler fort argotique, qu'il va qualifier d'un surnom bien spécifique :

VO, 8'30, 22, Alvy: (...) I'm standing with the cast of *The Godfather*.

Annie: You're gonna hafta learn to deal with it.

Alvy: Deal! I'm dealing with two guys named **Cheech**!

L'allusion a été introduite explicitement par Alvy avec la citation du film de Coppola, *The Godfather*, et elle évolue en métaphore filée dans le cours du dialogue, avec le surnom *Cheech*¹⁶⁴. Elle est ainsi rendue dans les éditions françaises du scénario :

DV, 10, Alvy: (...) Et moi qui suis là avec l'équipe du « **Parrain** ».

Annie: Faudra que tu t'y fasses.

Alvy: Me les faire ! J'ai affaire à **deux malabars** !

L'échange présente ici une certaine incohérence avec la réponse d'Alvy confondant la locution nominale *se faire à* et *se faire quelqu'un*, et toute référence

¹⁶² « Toutefois, quand un texte enclenche le mécanisme du renvoi intertextuel, il doit s'attendre à ce que l'éventuelle double lecture dépende de l'ampleur de l'encyclopédie du lecteur, ampleur qui varie selon les cas » (Eco, 2006 : 261).

¹⁶³ Cohen préconise expressément de renoncer à toute francisation (entretien personnel, 15 février 2011).

¹⁶⁴ Le surnom, formé par troncation, s'applique à Don Ciccio, parrain de la mafia installé en Sicile au début du film, et que Vito Corleone revient assassiner vingt ans plus tard, mais surtout au personnage de Willi Cicci, l'un des redoutables exécuteurs des basses œuvres du clan Corleone, qu'il trahira ensuite.

cinéphile au film de Coppola est ensuite abandonnée. Au contraire, Dutter poursuit l'analogie, en précisant même le numéro du film dans la série :

GD, 23, Alvy : (...) Et moi donc ?! J'ai dû faire une panouille dans *Le Parrain n°1* !

Annie : Au moins, ça t'apprendra à te défendre !

Alvy : Pas facile, devant cette **mafia** !

L'équivalent lexical s'avère identique en VD, avec toutefois la suppression de la numérotation sur le titre du *Parrain* :

VD, Alvy : (...) Et moi, tiens ! J'ai fait une panouille dans *Le Parrain* !

Annie : Ben, faut que tu apprennes à t' défendre !

Alvy : Me défendre, c'est pas facile avec cette **mafia** !

Traducteurs et doubleur ont dû se résoudre dans la seconde répartition d'Alvy à abandonner *Cheech*, le surnom d'origine, et à en expliciter les connotations par le biais du nom hyponyme *mafia*, mais le spectateur français ne peut plus entendre ici la suite de la métaphore filée faisant référence au film de Coppola, engendrant une entropie quant à la visée des propos d'Alvy.

L'allusion intertextuelle se trouve pourtant également porteuse d'ironie dramatique en VO puisque Diane Keaton, qui joue l'héroïne éponyme d'*Annie*, interprétait la belle-fille du Parrain dans le film *The Godfather*, sorti cinq ans plus tôt. Le choix effectué par Valion dans la première réplique d'Alvy, « l'équipe du Parrain » pouvait donc se comprendre comme intégrant Keaton ; la solution proposée par Dutter, une « panouille », soit un rôle de figurant au cinéma, inclut alors indirectement Alvy dans la distribution du *Parrain*. Suivant l'option traductive retenue, la portée allusive s'applique ainsi à plusieurs niveaux de spectature et souligne de manière plus ou moins prononcée la connivence cinéphilique entre Allen et son public modèle.

Car Allen est particulièrement adepte de ce type d'allusions interfilmiques et intertextuelles ; c'est même l'un des traits marquants de son cinéma, souligné par de nombreuses études, trait sur lequel les traducteurs doivent donc demeurer spécialement vigilants. Mais certains choix de traduction font que cette intertextualité à visée ironique peut aussi survenir en VD, alors même qu'elle était absente de la VO, selon un processus de de traduction créative patent dans les exemples qui suivent.

11.2.2. Ironie créée

Il est en effet également possible d'introduire dans le texte-cible des répliques ironiques là où le dialogue originel n'en comportait pas. Le processus peut parfois procéder d'une volonté de compensation de l'adaptateur, mais ce n'est pas toujours la motivation première. Henry (2007 : 192) considère d'ailleurs que dans ce cas « on atteint les limites extrêmes de la traduction des jeux de mots ». Elle précise toutefois que cette option se justifie en fonction du « contexte cognitif local ou global » ou du « contexte verbal (présence de certains termes dans le texte ou encore de jeux de mots, ou, tout au moins, de figures d'écritures particulières) » ; si la formulation diffère, ces conditions procèdent néanmoins de l'*intentio operis* telle que définie par Eco.

Et ces paramètres contribuent, de ce fait, à la construction de l'horizon d'attente du spectateur. Les dialogues, et plus généralement les « textes filmiques » alléniens répondent aux critères listés ci-dessus par Henry : différents exemples ont été ainsi relevés dans *Harry*, notamment, où la charge caustique est importante.

11.2.2.1. Let sleeping dogs lie

Lors d'une séquence de fiction tirée de l'un des romans de Harry, Dolly découvre que son mari, avant de l'épouser, a été marié et a assassiné puis dévoré son ex-famille. Son amie Elsie lui prodigue ce conseil :

VO, 57'55, 128, Elsie: (...) Maybe the, the best course of action is **to let sleeping dogs lie**.

Le dicton induit une analogie peu flatteuse entre Max et la race canine, même s'il se traduit en français par « *Ne réveillez pas le chat qui dort* » (*Harrap's*). Mais VF et VD ne retiennent pas cette option quasi littérale.

JC, 129, VD, Elsie: Peut-être la meilleure chose à faire, c'est de **digérer ça, un peu en silence**.

La métaphore digestive, qui évoque inévitablement pour le spectateur le cannibalisme révélé quelques minutes plus tôt, s'avère particulièrement ironique. La traduction choisie ajoute à cet extrait une dimension absente de la VO à cet instant précis, mais qui s'insère aisément dans le contexte du film et ne déstabilise pas le spectateur confronté, depuis le début du film, à une fiction particulièrement grinçante.

11.2.2.2. Making a fuss

Cohen n'a d'ailleurs pas hésité à forcer le trait, avec ce second exemple dans le même opus, lorsque Max est confronté à la révélation de son crime par sa femme :

VO, 59'15, 130, Max: So, what **are you making a fuss** ? Some bury, some burn... I ate.

JC, 131, VD, Max: Alors pourquoi **tu en fais tout un plat** ? Certains enterrent, d'autres brûlent, j'ai mangé !

En filant la métaphore alimentaire avec *en faire un plat*, synonyme de *en faire toute une affaire*, selon *Le Robert*, l'adaptatrice joue à nouveau sur la polysémie d'une expression idiomatique pour traduire *make a fuss*, une minute vingt après le premier exemple ; suivie par le doubleur, elle fait preuve d'une cohérence indéniable. Le jeu de mots imputé en VD au cannibale présumé, bien que pure création de Cohen, est porteur d'un humour noir très alienien, en conformité avec le co-texte (la mention *some burn*, émanant d'un Juif qui a l'âge d'avoir connu la Shoah, est cruelle) et il cible le Spectateur Modèle construit par le texte filmique originel, dans le respect de l'*intentio operis*.

11.2.2.3. Let myself in for

Toujours dans *Harry*, un autre des personnages de roman explique à sa psychanalyste pourquoi ils vont former le couple parfait :

VO, 25'20, 62, Paul: Yeah, but all my perversions... you accept them. My need to be tied up, to watch you with other women, **to feel your spike heels in my mouth**.

Helen: No one can say that I didn't know **what I was letting myself in for**. *Paul kisses Helen*.

La dimension humoristique de ce dialogue quelque peu surréaliste est renforcée par le fait que le spectateur a intégré dans son encyclopédie personnelle la relation particulière qu'entretient Allen avec la psychanalyse. Et la traduction française en renforce la portée :

JC, 63, Paul : Oui, mais toutes mes perversions, tu les acceptes... Mon besoin d'être ligoté, de te voir avec d'autres femmes... **d'avoir tes... talons aiguilles dans ma bouche...**

Helen : En tout cas, personne ne pourra dire que j'ignorais **dans quoi je mettais les pieds**.

VD, Paul : Oui, mais toutes mes perversions, tu les acceptes si bien. Mon besoin d'être ligoté, de te voir avec d'autres femmes... **d'avoir tes... tes talons pointus dans ma bouche...**

Helen : En tout cas, personne ne pourra dire que j'ignorais... **où je mettais les pieds**.

La relation textuelle entre les *talons* cités par Paul et les *pieds* dans la locution énoncée par Helen construit dans l'esprit du spectateur une image fort réaliste de la scène, tout en donnant une dimension humoristique au personnage de Helen, capable de jouer sur le sens propre du lexème, convoquant une image fort scabreuse des mœurs sexuelles de Paul, et le sens figuré de la locution « mettre les pieds dans quelque chose », synonyme de « être impliqué dans¹⁶⁵ ».

Les deux exemples ci-dessus jouent sur le statut polysémique d'expressions figées, qui permet à l'adaptateur d'exploiter cette donnée linguistique en insérant dans la VD des jeux de mots créés *ex nihilo*. Mais dans certaines circonstances, le transfert interlinguistique va permettre au doubleur d'introduire aussi de l'ironie dramatique là où la VO n'en comportait pas.

11.2.3. Ironie dramatique

Le genre cinématographique se prête en effet aisément à une forme d'ironie bien spécifique, l'ironie dramatique. Celle-ci intervient lorsque le spectateur en sait plus que les personnages de la fiction mise en scène, et cette connaissance supplémentaire, tout en donnant des résonances particulières à certaines répliques prononcées, le met ainsi en mesure d'apprécier différemment l'évolution de l'intrigue, mais aussi la caractérisation des personnages ou le sens de certains échanges, en fonction des références intégrées dans son encyclopédie personnelle. Or le traducteur est apte à jouer sur ces paramètres.

11.2.3.1. Island

Un exemple flagrant survient dans *Annie*, vers la fin du film, lorsqu'Alvy essuie un refus d'Annie de reprendre leur vie commune.

VO, 80'50, 198, *Annie*: Alvy, you're incapable of enjoying life, you know that? I mean, your life is New York City. **You're just this person. You're like this island unto yourself.**

Pour qui connaît Allen, l'île new-yorkaise désigne inévitablement Manhattan¹⁶⁶, à laquelle le cinéaste est désormais associé dans l'imaginaire collectif¹⁶⁷, mais la

¹⁶⁵ <http://www.languefrancaise.net/bob/detail.php?id=35473>, consulté le 27/06/2012.

¹⁶⁶ Dans *Husbands* en 1992, Judy déclare ainsi à Gabe, joué par Allen : « You couldn't survive off the island of Manhattan for 48 hours. » (VO, 84'05), marquant la persistance de cette caractéristique.

réplique d'Annie en VO fait aussi allusion à la célèbre citation de John Donne, tirée de sa *Méditation 17* : « No man is an island unto himself ». La référence, très littéraire, au poète métaphysique anglais, est assez connue dans le monde anglo-saxon, et marque une connivence intellectuelle entre Annie et Alvy, tout comme entre Allen et son public initial. Mais cette forme d'ironie intertextuelle n'est pas évocatrice dans l'espace francophone. Valion et Dutter traduisent littéralement, sans chercher à reconstruire une allusion littéraire, induisant de la sorte une déperdition sur les plans culturel et ironique.

DV, 49, GD, 199, *Annie (off)* : Alvy, tu es incapable de jouir de la vie, le sais-tu ? Je veux dire que... ta vie à toi, c'est New York. **Tu n'es que... ça... tu es comme une île toi-même.**

La VD choisit une autre voie, avec une comparaison surprenante qui éloigne le public de l'allusion entendue en VO :

VD, *Annie* : Alvy, tu es incapable de vraiment jouir de la vie, tu en es conscient ? C'est vrai... ta vie à toi, c'est New York. **C'est comme dans Simon et Garfunkel... tu es à toi seul une île, une île à toi-même.**

Le doubleur fait ici référence aux paroles d'une chanson composée par Paul Simon, qu'il interprétait en duo avec Art Garfunkel dans les années 1960, *I am a rock*, dont le refrain comporte la phrase « *I am a rock, I am an island* ». Elle permet de maintenir l'environnement anglo-saxon, mais l'ironie intertextuelle de la VO se mue alors en ironie dramatique, du fait que le même Paul Simon joue dans le film le producteur musical Tony Lacey, avec qui Annie s'est installée en Californie en quittant Alvy. Il y a donc pour le public français une transgression de la frontière entre monde diégétique et monde réel, une quasi rupture de la *mimesis* qui n'est pas le fait de l'auteur initial, ni de l'adaptateur, mais résulte de l'intervention du doubleur.

La phrase peut aussi être entendue comme une altération de la caractérisation d'Annie, obnubilée par son nouvel amant au point de le citer même dans la vie courante. Il s'agit, ici comme dans de précédents exemples tirés du même film, d'une liberté prise par le doubleur avec le scénario initial. La réplique est reconduite un peu plus tard dans le film, lorsqu'Alvy assiste à une répétition de sa première pièce, clairement autobiographique, dans laquelle il a réutilisé la phrase, tronquée :

VO, 84'55, 206, *Actress (In mirrored reflection)* : Alvy, you're totally incapable of enjoying life. You're like New York... **You're an island.**

¹⁶⁷ Il n'est qu'à lire cette déclaration, en mai 1987, dans un entretien d'Allen rapporté par Guérand (1995 : 16) : « C'est mon île. Ici je me sens en sécurité. »

Cette seconde occurrence ne comporte plus la référence littéraire introduite par la construction syntaxique « *unto yourself* ». La réplique n'est plus en fait qu'une pâle copie, une mise en abyme, de la « réalité » diégétique offerte par le film. Elle est traduite littéralement dans les deux versions éditées en français :

DV, 51, GD, 207, Actrice (*en reflet/ dans le miroir*) : Alvy, tu es absolument incapable de jouir de la vie. Tu es comme New York, **tu es une île**.

La VD reprend la formulation de la première réplique, mais en réintroduisant la référence à l'hypotexte donnien, avec l'ajout de « à toi seul ».

VD, Actrice : Alvy, tu es absolument incapable de jouir de la vie. Toi, tu es New York, **à toi seul une île**.

Cette réécriture du texte initial recrée une relation intratextuelle avec la première occurrence, celle de la « vraie vie de la fiction », et renforce l'ironie de la scène, en la calquant plus ouvertement encore sur le « vécu » d'Alvy et Annie. Il s'agit d'une surtraduction cependant, car ce calque intralinguistique d'une occurrence sur l'autre dépasse la simple allusion, souvent basée en anglais sur le sous-entendu, l'*understatement* reconnu en règle générale comme procédé typiquement anglo-saxon.

11.2.3.2. Rotschild

Un autre exemple d'ironie dramatique introduite en VD est repérable dans *Radio*, lorsque le jeune Joe réclame à ses parents les 15 *cents* nécessaires pour acquérir la bague du Vengeur masqué vantée dans le feuilleton radiophonique qu'il suit assidûment.

VO, 8'50, Martin: No. What am I made of, **money**?

VD, Martin : M'enfin, tu me prends pour **Rotschild** ?

Le patronyme Rotschild est celui d'une célèbre famille de banquiers autrichiens, d'origine juive ashkénaze, exerçant depuis le XIV^e siècle. La famille, à l'origine d'une véritable dynastie financière, a essaimé dans différents pays européens dont la Grande-Bretagne et la France. Elle est devenue, dans ce dernier pays, l'archétype du riche

noble¹⁶⁸, puisque ses membres portent le titre de barons. La phrase « Je ne suis pas Rotschild » est devenue une boutade courante pour répondre à une sollicitation financière démesurée ou inappropriée.

L'ironie ajoutée en VD tient au fait que la famille Rotschild est juive, tout comme celle mise en scène dans *Radio*, mais l'analogie se limite à cela et induit une comparaison *in absentia* assez burlesque entre les deux milieux sociaux, le locuteur, Martin, n'ayant rien d'un baron. Il s'agit cependant d'une référence plus européenne qu'américaine¹⁶⁹, et le doubleur a privilégié ici le sens dialogique et la qualité de franc-parler du personnage au service de l'intrigue, mais il aurait pu se limiter à une traduction quasi littérale sans recourir à un anthroponyme.

Cette ironie dramatique est donc une création du doubleur. On se trouve là confronté à un nouvel exemple des possibilités de manipulation que permet le doublage du fait de la transparence du processus, loin de « la traduction par excellence » et de « la primauté dans la fidélité » rappelées dans l'interrogation émise par Cary quant à ce mode de TAV, et citée en introduction de cette thèse. Et ce type de processus peut s'avérer beaucoup plus conséquent, avec des incidences majeures en termes de respect de l'*intentio auctoris*, auxquelles est consacrée la section suivante.

11.3. Comique, farce et vulgarité

Allen, en changeant de registre filmique à partir de 1977 avec *Annie*, est passé de films burlesques, à la limite de la farce, à des comédies plus psychologiques¹⁷⁰. Ce faisant, son comique a évolué, imposant à son public un nouvel Auteur Modèle, qui échappe à l'horizon d'attente construit jusque-là. Cette nouvelle étape dans sa carrière le conduit dès lors à « exploiter d'abord son talent *comique* en vue d'explorer l'essence *tragique* de l'existence » (Cléro, 2009 : 142, souligné par l'auteur). Une telle mutation offre dès lors un nouvel enjeu à ses traducteurs, il n'est qu'à voir les exemples suivants.

¹⁶⁸ *L'Express* titrait ainsi un article de Delphine Saubaber « Les Rotschild, rois des banquiers », dans son édition du 19 décembre 2007.

¹⁶⁹ On serait moins surpris si Rockefeller, par exemple, était cité.

¹⁷⁰ « (...) la force de l'image et l'authenticité de son support, réel ou fabriqué, joue (*sic*) sur une intériorité foncière qui met fin au règne du *slapstick*, auparavant incontesté » (Benayoun, 1985 : 10).

11.3.1. four-P

Le premier est extrait de *Annie*. Un gros plan d'un écran de télévision montre le *talk-show* télévisé de Dick Cavett¹⁷¹, qui reçoit Alvy en compagnie d'un officier de marine.

VO, 5'25, 14-16, Alvy: They did not take me in the Army. **I was, uh... Interestingly enough, I was-I was four-P.** *Sounds of TV audience laughter and applause are heard.*

Dick Cavett: **Four-P?**

Alvy: Yes. In-in-in-in the event of war, I'm **a hostage.**

More audience laughter joined by Dick Cavett and the naval officer.

Alvy indique ici qu'il a été réformé du fait de son classement en catégorie *Four P*. La catégorie, en réalité intitulée *4-F*, implique le statut de réformé du service militaire. La définition générique en est :

Registrant not acceptable for military service. To be eligible for Class 4-F, a registrant must have been found not qualified for service in the Armed Forces by a Military Entrance Processing Station (MEPS) under the established physical, mental, or moral standards¹⁷².

Vu l'âge du personnage joué par Allen à l'époque du film, (Allen a 41 ans au moment du tournage), on peut supposer qu'Alvy a tenté de bénéficier de ce statut pour éviter la conscription, comme de nombreux Américains de sa génération susceptibles d'être mobilisés pour le Vietnam. Mais il aggrave son cas, en descendant de *4-F* jusqu'à la lettre *P*, encore plus bas que les standards officiels, ce qui fait de lui un conscrit tout juste bon à servir d'otage, provoquant de ce fait l'hilarité générale. L'allusion est claire dès la première réplique : Allen a recours ici au processus d'autodérision qui est l'un de ses procédés comiques récurrents, et il reste ainsi conforme au personnage de *shlemiel* sur lequel il a fondé sa carrière.

Une classification identique à celle énoncée par Alvy existait en France à la même époque, qui permettait d'être exempté de service militaire dans le cadre de la conscription : « P 4- attribué par le médecin spécialiste de psychiatrie indique, au cours du service actif, une inaptitude définitive à servir en raison de troubles importants de la

¹⁷¹ Cette séquence est emblématique de la manière dont Allen mêle fiction et réalité : il fut lui-même, en 1971, l'invité de *The Dick Cavett Show*, émission lancée en 1968 sur la chaîne ABC.

¹⁷² 32 C.F.R. PART 1630. Classification Rules, Title 32-National Defense, Subtitle B-Other Regulations Relating To National Defense, CHAPTER XVI-Selective Service System, Subchapter B-Miscellaneous, Part 1630, §1630.44.

personnalité et de l'adaptation¹⁷³ ». Elle était supposée facile à obtenir en simulant des symptômes assez farfelus. On pourrait donc s'attendre à une traduction littérale en VF et en VD, qui serait tout aussi efficace sur le plan pragmatique pour expliquer la réaction du public. Pourtant, il n'en est rien.

DV, 9, Alvy (à la télévision) : Ils n'ont pas voulu de moi à l'armée. **J'ai été, euh, c'est assez curieux, versé dans le peloton de queue.** (*Rires et applaudissements du public*)

Dick Cavett, l'animateur (*off*) : **Dans le peloton de queue ?**

Alvy (*off*) : Oui... En, en, en, en cas de... guerre, je deviens **un otage.** (*Rires et applaudissements du public et de ses deux interlocuteurs.*)

GD, 15-17, Alvy (adulte, à la télévision) : Ils n'ont pas voulu de moi à l'armée. **Ils m'ont versé dans le peloton de queue, moi !** (*rires et applaudissements du public*)

Dick Cavett (à la télévision) (*off*) : **Le peloton de queue ?**

Alvy (à la télévision) : Oui. En... en... en cas de guerre, je deviens **l'otage de ces dames.**

Le public rit et applaudit à nouveau, bientôt imité par Cavett et l'officier de marine.

Les deux traductions éditées adaptent la catégorie *four P* en *peloton de queue*, ce qui n'implique nullement une exemption de service. Mais Valion se contente de traduire littéralement la seconde réplique d'Alvy sur la condition d'otage, alors que Dutter va plus loin, en introduisant une allusion triviale absente de la VO, *l'otage de ces dames*, aux sous-entendus sexuels indubitables.

La portée de la réplique est également modifiée : les signes d'hésitation exprimés par les bafouillements et le parasite *uh* en VO, tout comme l'incise *interestingly enough*, à fonction de commentaire induisant un certain détachement du locuteur¹⁷⁴, sont totalement occultés et remplacés au contraire par le pronom personnel d'emphase *moi* ; cette déclaration implique alors une revendication publique de son statut par Alvy, face à l'officier de la Navy présent dans le studio. La caractérisation du personnage, paramètre pourtant d'autant plus important que cette scène survient très tôt dans le film, est complètement transformée. Étudions maintenant le doublage :

¹⁷³ Source : *Instruction N°2100/DEF/DCSSA/AST/AME relative à la détermination de l'aptitude médicale à servir*, 1^{er} octobre 2003, modifiée le 18 novembre 2004, p. 6.

¹⁷⁴ « Les incises sont les lieux privilégiés des commentaires sur le discours. C'est là que les locuteurs placent de préférence leurs remarques sur le choix du lexique qu'ils utilisent » (Blanche-Benveniste, 2000 : 122).

VD, Alvy: Ils n'ont pas voulu de moi à l'armée. **Ils m'ont versé dans le p'loton des queues ! Euh... dans le p'loton de queue...** Oui. Euh... en cas de... guerre, je deviens l'otage de ces dames.

La VD accentue le processus en utilisant le lexème *queue* au pluriel, modifiant ainsi le sémantisme du nom. La collocation neutre « *peloton de queue* » se mue en acception grivoise : la connotation sexuelle basée sur l'analogie entre *queues* et *pénis*, amplifiée par le syntagme nominal « *otage de ces dames* » dans la seconde partie de la réplique, subvertit l'échange initial. L'effet comique est ainsi forcé, puisqu'il est réinterprété en VD en une farce bouffonne et iconoclaste, et à peine édulcoré par l'autocorrection d'Alvy, qui reprend à son compte une réplique originellement émise en voix *off* par son interlocuteur. Le doubleur procède ici à une réattribution des tours de parole révélatrice d'une grande liberté prise avec l'organisation séquentielle du dialogue de la VO, puisqu'en VD trois répliques, émanant de deux personnages différents, sont alors confondues en une seule.

Nous avons eu l'occasion de souligner par ailleurs ce type de phénomène qui repose sur l'équation sous-jacente « comique = vulgarité », en notant que la VD de *Annie* présente une cinquantaine de cas où un registre de langue courant en VO est doublé par un registre argotique, ou juratoire à connotation sexuelle ou scatologique, là où Dutter restait néanmoins souvent fort proche de l'original (Brisset, 2007 : 67). Il ne s'agit donc pas d'une simple option ponctuelle pour le doubleur, mais bien plutôt d'une véritable stratégie à l'échelle du film, tout à fait contraire à la tradition d'autocensure habituelle en doublage quant aux mots tabous.

11.3.2. apartment hunting

Le phénomène se trouve nettement atténué ensuite dans *Manhattan*, mais il en subsiste cependant des traces, comme l'atteste la réplique émise par Ike, au téléphone avec son ami Yale :

VO, 28'50, 68, Yale: (...) Uh, so-so you're gonna go a-**apartment hunting** with Tracy?... (...)

Ike: (...) No, I gotta **go apartment hunting** today 'cause I have to get something cheaper. (...)

Le niveau de langue relâché des deux personnages s'exprime en VO par des marques phonétiques telles que l'élision qui ampute *because* ou la contraction de *going to* en *gonna* puis *gotta*. Dutter choisit de différencier l'expression des protagonistes et

de marquer l'énoncé de Ike plutôt sur le plan lexical, par un syntagme verbal d'un niveau de langue familier, à la place de la formule standard entendue en VO :

GD, Yale: (...) Alors, tu vas te **chercher un appartement**, avec Tracy ? (...)

Ike: (...) Alors non, il faut que je me **dégote un appartement** aujourd'hui, un truc pas trop cher, (...)

Dégoter, qui sert ici à traduire *hunting*, est un verbe d'un registre très familier et instaure un écart langagier pourtant inexistant en VO entre Yale et Ike. Mais la VD l'accentue avec une formule d'argot rimée incluant l'ensemble du syntagme verbal :

VD, Yale: (...) Ah bon, ah oui, alors, tu vas t'**chercher un appartement**, avec Tracy ? (...)

Ike: (...) Non, y faut que j'me **pêche une crèche** aujourd'hui, un truc pas trop cher, (...)

Les deux lexèmes relèvent d'un argot imagé nettement plus discriminant que *dégoter* — *crèche* est attesté chez le Breton (1987 : 243) — et le jeu sur la rime¹⁷⁵, bien que dénotant une attention à la dimension audio de l'audio-vision, instaure un effet de discours qui tranche fortement avec le niveau de langue de la VO. *Crèche* était aussi le choix du doubleur pour traduire *house* dans *Annie* (69'), au lieu de *maison*, traduction littérale proposée par Dutter (2000 : 167). Ce phénomène de vulgarisation du dialogue avait été déjà largement initié dans *Sex*. Cédant au risque que représentait la thématique même du film, le doubleur n'avait pas hésité à l'époque à accumuler en VD les jeux de mots gratuits, voire les lexèmes scabreux là où la VO ne jouait nullement sur ce registre.

Un autre exemple de cette tendance dans le corpus est lié à la possibilité technique offerte par ce mode de TAV, dont la composante orale permet la modification du dialogue dans sa production même. Ainsi, dans *Sex*, le sketch parodique « *Why do Some Women have Trouble Reaching an Orgasm?* », tourné par Allen en italien pour parodier le néo-réalisme puis sous-titré en anglais, est-il devenu en VD une séquence en français dans laquelle les personnages sont affublés d'un accent italien grotesque ; la référence cinéphilique voulue par l'auteur n'est plus compréhensible, et la réception de l'ensemble de la séquence par le public francophone se trouve ainsi dégradée¹⁷⁶.

¹⁷⁵ Cette stratégie est également constatée dans le sous-titrage de l'humour en finlandais : « (...) wordplay and allusions (...) often come with added rhetorical devices, namely alliteration, assonance and rhyme. », Susanna Jaskanen, *On the inside track to Loserville, USA: strategies used in translating humour in two Finnish versions of Reality Bites*, Master's thesis, English, Univ. Helsinki, 1999, p. 71.

¹⁷⁶ La traduction en français est aussi l'option retenue par Lebrun, mais il prend soin d'en avertir ses lecteurs, p. 57 : « (NB : Tous les dialogues sont prononcés en italien — avec sous-titres américains dans

Ce choix technique était révélateur d'une réelle tendance déformante, au nombre de celles dénoncées par Berman (1999 : 58), à savoir la vulgarisation du texte par le biais de la « grossièreté dégénérée du pseudo-argot », ré-écriture qui n'est rien moins que l'exact revers de cette autre déformation que constitue l'ennoblissement.

11.3.3. nucelar *et* foilage

Dans la filmographie ultérieure du cinéaste, le doubleur résistera à ces tendances. Ainsi dans *Crimes*, alors que Cliff et Haley se moquent des bévues phonétiques de Lester :

VO, 46'10, Halley: I'll never be seduced by a guy who wears loafers and no socks, much less one who says **nukelar**.

Cliff: He also says **foilage**. (...)

Les inversions de lettres et de phonèmes sur des lexèmes tels que *nuclear* et *foliage*, qui relèvent du champ lexical scientifique, révèlent une tentative d'appropriation par Lester d'un technolècte qu'il ne maîtrise pas, et confortent sa caractérisation de personnage pédant, s'ajoutant à une faute de goût vestimentaire. Le procédé, qui confine au malapropisme, est généralement utilisé en fiction à des fins satiriques pour provoquer le rire de l'auditoire en ridiculisant son énonciateur¹⁷⁷. La remarque énoncée par Halley est également porteuse d'ironie, puisqu'elle cédera aux avances de Lester dans la suite du film, malgré cette critique acerbe. En traduction, il faut donc offrir une équivalence d'effet qui ne peut être produite par une simple traduction littérale. Lebrun propose l'échange suivant :

ML, 79-80, Halley: Je n'ai jamais été séduite par un homme qui porte des mocassins sans chaussettes... surtout quand il dit « **infractus** ».

Cliff: Il dit aussi : « **écoutez voir** » ! (...)

La première réplique d'Halley est fondée sur le même procédé que l'original et renvoie à une erreur de prononciation fort courante chez les locuteurs français peu

la version originale. Nous vous proposons une version doublée en français.) » La qualification « doublée » est ici utilisée abusivement, puisqu'il s'agit d'une traduction éditée.

¹⁷⁷ Qualifié par Suhamy (2000 : 20-21) de « catachrèse stylistique [dont] le ressort comique se fonde sur un antagonisme social assez amer : la connaissance des mots difficiles étant l'apanage des classes aisées (...) ». Il cite en référence *The Expedition of Humphry Clinker* de Tobias Smollett (1771), en spécifiant que ces textes sont « intraduisibles ».

éduqués. La seconde introduit une faute de langue différente, puisqu'elle associe deux lexèmes en une locution verbale qui aboutit à une absurdité sémantique. Il ne s'agit donc plus d'un malapropisme mais la bévue imputée à Lester témoigne toujours d'une maîtrise insuffisante d'un lexique cette fois courant et non plus spécialisé. La VD use de deux autres options, dans cette scène qui présente les protagonistes de profil dans une salle de visionnage faiblement éclairée, environnement qui réduit les contraintes de synchronisation :

VD, Halley : Oh, écoutez, enfin, j'serai jamais séduite par un type qui porte des mocassins sans chaussettes... et pire encore qui dit « **au coiffeur** ».

Cliff : Oui, il dit aussi : « **infractus** » ! (...)

Dans la réplique d'Halley la faute lexicale est remplacée par une erreur syntaxique, « au coiffeur » au lieu de la forme correcte « chez le coiffeur », et c'est pour traduire *foilage* que le lexème *infractus* est ensuite utilisé dans la réponse de Cliff. Les procédés utilisés oscillent donc entre traduction homomorphe et traduction hétéromorphe, mais respectent l'équivalence d'effet comique sans tomber dans les travers rencontrés dans les doublages du début de carrière d'Allen.

Les différentes stratégies présentées dans cette section sont révélatrices de l'image de l'Auteur Modèle choisie par le doubleur, qui avait des conséquences encore en 1979 : ce faisant, il le ramenait dans le registre de ses films antérieurs, notamment *Sex*, en occultant la mutation majeure effectuée par Allen au cours de la réalisation de *Annie*, et il ciblait un Spectateur Modèle figé et dès lors incapable d'évoluer avec le cinéaste¹⁷⁸. Il n'est pas surprenant que ce soit d'ailleurs à la suite de cet opus qu'Allen ait imposé un contrôle strict sur les modalités de diffusion de ses films à l'étranger.

On remarque ainsi une périodisation différée, qui fait écho à celle pointée par les critiques dans la cinématographie d'Allen, évoquée au chapitre 4 en section 4 : de même qu'il y a un avant et un après *Annie* dans sa carrière, le film marque une césure dans ses adaptations. C'est d'ailleurs la raison pour laquelle une part importante des exemples étudiés dans cette thèse, plus de 22% d'entre eux, provient d'extraits tirés de cet opus¹⁷⁹.

¹⁷⁸ « Le traducteur doit négocier avec le fantôme d'un auteur souvent disparu, avec la présence envahissante du texte source, avec l'image encore floue du lecteur pour qui il est en train de traduire (et que le traducteur doit *produire*, de même que tout auteur construit son propre Lecteur Modèle) (...) » (Eco, 2006 : 411), souligné par l'auteur.

¹⁷⁹ *Harry*, adapté par Cohen, fournit 21,5% des exemples, offrant un contrepoint diachronique.

Mais la transition s'avère plus progressive quant aux doublages finals. Cela n'est pas imputable à un changement d'adaptateur, Dutter ayant conduit toutes les traductions de cette époque. Le témoignage que constituent les éditions bilingues nous éclaire sur le processus : c'est bien le doubleur qui, la plupart du temps, corrige les propositions du traducteur-adaptateur pour les ramener dans l'argotique, le trivial, voire le vulgaire, ciblant un genre humoristique fort réduit par rapport à la palette de l'auteur.

Ce chapitre a en effet recensé les stratégies de traduction de l'humour sous ses formes les plus variées : que ce soit quant aux jeux de mots à base purement phonétique ou sur des répliques plus subtiles, basées sur l'allusion et l'ironie, les adaptateurs, de par leur pratique même, démontrent que le transfert interlinguistique s'avère possible, voire même souvent réussi. On a également constaté que leur créativité pouvait les conduire, au-delà de la traduction isomorphe, à l'application de solutions homomorphes ou hétéromorphes. Dans les cas extrêmes, les VD vont jusqu'à offrir au spectateur francophone des occurrences supplémentaires de jeux de mots, et à insérer un supplément d'ironie dramatique en direction du public cinéphile.

Les travers concernant les doublages des débuts de la filmographie allenienne ne sont donc pas imputables à des incompatibilités linguistiques, ou techniques, d'adaptation. Ils sont, au contraire, explicables en termes d'image de l'auteur : les distributeurs français avaient choisi de diffuser celle d'un clown-créateur, dont ils ont tenté de commercialiser la *persona* à la manière d'un Jerry Lewis, avant de renoncer à cette option, démentis qu'ils se trouvèrent par le virage artistique et esthétique d'Allen en 1977, et contraints par les nouvelles exigences que celui-ci fut dès lors en mesure d'imposer de par son nouveau statut de cinéaste oscarisé.

Allen a donc reconstruit son image d'auteur à partir de ce film, et indirectement l'image du Spectateur Modèle auquel il s'adresse. Il a fallu que cette nouvelle configuration s'installe à l'étranger pour que ses adaptations la prennent en compte dans leurs stratégies textuelles, initiant un processus interactif au cœur duquel se trouve le traducteur, conjointement spectateur premier et auteur second. Cette installation à l'international s'est faite avec un décalage temporel, et ne s'est stabilisée qu'après *Manhattan*, Allen ayant entre-temps réalisé le film dramatique *Intérieurs*, qui malgré son succès très relatif, l'a définitivement sorti de la catégorie des clowns-créateurs.

Dans la structuration de cette expérience, le tissu de relations peut se schématiser en adaptant la proposition de Stora-Sandor sur la réception de l'humour citée en 11.2. :

auteur <=> narrateur <=> personnage <=> traducteur <=> spectateur

La particularité des films d'Allen repose sur le fait que les trois premières instances de cette configuration sont souvent intimement mêlées, comme on l'a vu au chapitre 3. Mais dans cette chaîne d'acteurs, au sens large, le traducteur se trouve aussi contraint par les protagonistes du circuit de distribution du film. La consultation des traductions éditées et les entretiens avec les adaptateurs montrent d'ailleurs que de nombreuses modifications interviennent entre la traduction proprement dite et l'enregistrement du doublage, phase durant laquelle le poids du distributeur français peut s'affirmer en fonction d'enjeux commerciaux et économiques qui mettent parfois à mal les choix esthétiques et artistiques initiaux. Cette donnée circonstancielle nous renvoie ainsi au paradoxe ontologique du doublage, mode de TAV pris entre les impératifs contradictoires de la distribution de masse et du respect de la parole unique de l'auteur.

Cette parole dont Allen a choisi d'accentuer les caractères de langue parlée, à la fois pour une visée comique mais aussi pour privilégier la fonction mimétique du dialogue, cette parole a donc subi en VD le transfert des *a priori* négatifs attachés à cette même langue parlée. « Le projet d'"écrire comme on parle" – expression très trompeuse – n'est pas facile à mettre en œuvre (...) » (Blanche-Benveniste, 2000 : 9), et le doubleur a accentué dans les premiers films d'Allen les caractères discriminants de cette langue orale en français jusqu'à parfois réduire le dialogue à une vulgaire parodie.

Après cette phase initiale, face à cette « langue désécrite », pour reprendre les mots de Dutter¹⁸⁰, les adaptateurs qui ont suivi ont été amenés à rééquilibrer sa phraséologie grâce à une meilleure prise en compte des marqueurs d'oralité alleniens, que ce soit en termes de marqueurs lexicaux, avec le registre argotique, les appellatifs ou les interjections, ou de construction syntaxique par le biais de la transposition des charnières de discours, mais aussi grâce à l'attention très fine portée au transfert des jeux de mots et des constructions ironiques récurrents dans l'œuvre d'Allen, dans le respect de l'*intentio auctoris* et de l'*intentio operis*. Cette évolution diachronique se poursuit à l'heure actuelle, accompagnant les mutations du cinéaste au long de son imposante filmographie.

¹⁸⁰ Cf. chapitre 6, sous-section 5.1.

CONCLUSION

On a analysé dans les deux dernières parties de cette thèse les écarts traductifs survenant au cours du processus de doublage, qui sont nombreux et variés, et tiennent à la nature même de ce procédé traductif. Dutter (1981 : 446), le premier, rappelle l'ambiguïté qui préside au travail de l'adaptateur :

Et c'est très exactement ce double discours, qui essaie de restituer une saveur et une culture originales, tout en sachant pertinemment que sa démarche est essentiellement absurde, qui a fait le charme — et le malaise — de cette entreprise de traduction.

Le traducteur souligne ainsi les limites mêmes de ce mode de TAV. Et pourtant, à aucun moment, le spectateur des films considérés ne se trouve face à des réalisations qui ne seraient plus des productions de Woody Allen. Le postulat de départ de notre réflexion selon lequel, malgré l'antinomie inhérente au couple « cinéma d'auteur-doublage », le cinéma allenien doublé reste paradoxalement une œuvre auctoriale en tant que telle, semble donc validé au terme de notre étude.

Cette conclusion tient à plusieurs raisons : ontologiquement, le texte de cinéma ne saurait se résumer à son seul contenu dialogique verbal. Le plurisémiotisme pèse ici de tout son poids, et la prégnance des éléments iconiques sur la perception du spectateur subvertit la réception du film, conditionnant la traduction de maints éléments lexicaux, notamment. Le phénomène est peut-être plus perceptible encore dans une production où l'auteur est à la fois scénariste-réalisateur et acteur : Woody Allen personnage y parle ainsi au nom de Woody Allen auteur. Et peu importe, semble-t-il, pour le public de la VD, qu'il y parle français. Car au cinéma comme en littérature, la réception de la fiction implique la suspension volontaire d'incrédulité ; au cinéma sans doute davantage même qu'en littérature, l'art cinématographique étant fondé sur le principe de mimesis, qui brouille plus encore les frontières entre monde réel et monde possible.

Dans le subtil équilibre des composantes filmiques, Allen a pourtant choisi son camp, celui des cinéastes verbaux, « travers » sans nul doute imputable à son expérience initiale d'auteur de gags et de sketches et à son hybridité de scénariste-réalisateur, écrivain de cinéma. Dès lors, il apporte à la diffusion de ses films à l'étranger une attention quasiment inconnue dans le monde cinématographique, quel qu'en soit le

mode de commercialisation, en salles ou sur DVD¹. Cette pleine prise de conscience de l'importance de la traduction audiovisuelle dans le processus l'a conduit à contrôler les conditions de production des vidéogrammes commercialisant ses films auprès du public, mais surtout à sélectionner dès l'abord des adaptateurs qui travaillent avec lui dans la durée et à leur procurer des conditions de travail qui autorisent la quête de la qualité : échanges fréquents avec un superviseur européen, fourniture de supports écrits originaux fidèles et commentés, contacts personnels réguliers. Ces différents éléments de la relation qu'il entretient avec eux témoignent de sa considération envers ces professionnels, responsables en partie de son succès prédominant à l'étranger, notamment en Europe et plus particulièrement en France, professionnels auxquels il n'hésite d'ailleurs pas à témoigner sa reconnaissance publiquement.

Le statut du texte traduit se trouve donc corrélé à celui du traducteur, délégataire en quelque sorte de l'autorité d'Allen, mais aussi légalement reconnu en France comme auteur-dialoguiste, cet auteur second qui marque paradoxalement à la fois la secondarité de la traduction, qualité souvent considérée comme dévalorisant par là-même le texte-cible, et en même temps l'auctorialité du traducteur, paramètre au contraire valorisant pour ce dernier, puisque basé sur le postulat que « le doublage cinématographique est un travail de dialoguiste, une opération spécifiquement cinématographique, qui déborde la linguistique (...) » (Mounin, 1976 : 14).

La « mort de l'auteur », pour reprendre l'expression de Roland Barthes, a pourtant lieu, puisque le texte dialogique produit en VD, nous l'avons constaté à maintes reprises, peut différer diamétralement de la VO sur des marqueurs pourtant caractéristiques du sociolecte américano-new-yorkais-manhattanite, tout autant que de l'idiolecte allenien. En cela, la TAV ne diffère pas d'autres modes de traduction, et le constat suivant peut lui être appliqué avec la même pertinence :

C'est la systématité 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, 1995 : 163).

¹ Il exerce ainsi pleinement sa responsabilité auctoriale, appliquant de fait la recommandation suivante : « Si l'on part du principe, comme c'est l'usage en France, de donner au réalisateur, et non au(x) producteur(s), la paternité du film, alors c'est peut-être lui qui devrait décider du devenir de son film en version étrangère selon ses choix intellectuels ou esthétiques » (Hollander, 2001 : 87).

La traduction n'est donc pas élaboration de doubles, même dans le cas du doublage. Le matériau verbal du film fait l'objet d'une réelle adaptation, commandée à la fois par les contraintes du médium filmique et celles de la langue cible, par les habitus des traducteurs et par la visée pragmatique du dialogue cinématographique : la fonction de communication prévaut sur toutes les autres, afin de permettre l'adhésion-identification du spectateur pour assurer l'efficacité de la mimesis dramatique, afin aussi de respecter la contrainte audio-visuelle. Il s'agit pour la première d'une fonction ontologique du cinéma : « (...) 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, 1981 : 311). La volonté d'identification du spectateur au(x) personnage(s) demande donc le dépassement de la « barrière de la langue », et cette locution analogique s'entend ici au sens large, celui de langue-culture².

Pour atteindre cet objectif ontologique, les adaptateurs font souvent preuve d'une grande habileté, témoignant d'une excellente connaissance des idiosyncrasies langagières typiques du cinéma d'Allen. Il est des cas-limites où les contraintes de langue ou les subtilités des figures de style du texte original les conduisent parfois à produire paradoxalement « du Woody Allen » qui n'en est pas, ou qui n'en est plus, attachés qu'ils sont à l'image de l'Auteur Modèle construite par les films antérieurs. Mais le spectateur, en actualisant ce texte filmique en fonction de son horizon d'attente, va reconstruire ce rapport à l'auteur. Les théories de la réception auxquelles cette thèse a eu recours offrent ainsi un cadre pertinent pour l'analyse des phénomènes de transfert du film vers un public étranger.

En ce sens, la comparaison des différents supports auquel a accès le destinataire francophone est particulièrement éclairante : on a vu que, selon leur finalité, les textes-cible, traductions littéraires d'un auteur-humoriste dans la collection *Points*, adaptations préalables au doublage éditées aux *Cahiers du cinéma*, découpage technique pour *L'Avant-Scène Cinéma* ou transcriptions finales des VD, produisent de nombreuses variantes identifiables principalement en fonction du destinataire visé, dont l'image influe sur l'horizon traductif des professionnels. Comme le rappelle Molinié (2004 : 207), « la réception est consubstantielle à la nature du texte, elle en est le

² Cette barrière est définie prosaïquement par Dutter (1981 : 446) : « Woody est différent, car... non, non, on n'est pas tous des juifs new-yorkais ! ».

conditionnement et la mesure ». Dans le cas présent, le phénomène s'explique aussi par les conditions d'énonciation de ce texte même : la trame du texte filmique dépasse le simple vecteur verbal, et conjugue une pluralité de canaux sémiotiques qui s'imbriquent et se fondent, et dont ne peuvent rendre compte toutes les formes de traduction. Mais à l'une des interrogations majeures en TAV, « Que traduit-on lorsque l'on traduit un film ? », liée à cette nature polysémiotique du medium audiovisuel, s'ajoute une question inhérente au principe même d'auteurité : « Qui traduit-on lorsque l'on traduit un film ? ».

L'omniprésence de Woody Allen, de par son hybridité de scénariste-réalisateur-acteur, fait que même dans les films où il n'apparaît pas à l'écran, il reste cependant partie intégrante du « scénario » d'interprétation de ceux-ci par le public. Celui-ci reconnaît dans la diégèse le Woody Allen de substitution, identifie ses idiosyncrasies verbales, part à la recherche des allusions et autocitations du « maître », compare enfin l'opus aux précédents, items de son encyclopédie de spectateur et véritable trame intertextuelle. Les écarts traductifs qui ont pu être identifiés au long de l'analyse contrastive, qui a fait appel à la théorie des tendances déformantes de Berman et aux concepts de micro- et macrocontexte, ne sont donc pas irréconciliables avec l'étiquetage « *written by Woody Allen* », pas plus que ne le sont ses récents exodes européens loin de Manhattan.

Les équipes marketing jouent d'ailleurs pleinement sur ce paramètre. *Le* Woody Allen est devenu un genre en soi, qui s'appuie d'abord sur un personnage récurrent, on l'a vu, un *shlemiel* qui se complexifie au fil de l'œuvre tout en abandonnant les traits de Woody Allen, mais aussi sur une technique cinématographique singulière : plans-séquences et hors champ, dialogues syncopés, montage et illustration musicale supervisés par le réalisateur font de la signature d'Allen un sceau aisément reconnaissable. Ces données aboutissent à ce que le « scénario » d'interprétation, initial et conséquentiel à la fois au système cinématographique allenien, fonctionne selon un principe cyclique : il est facilité par la longévité artistique du réalisateur, qui joue sur et de l'horizon d'attente d'un spectateur devenu familier de son œuvre, un spectateur modèle construit par l'auteur même.

L'adaptateur-dialoguiste va donc jouer un rôle de médiateur linguistique et culturel entre ces deux instances, entre cette œuvre aussi et le spectateur pragmatique francophone, et les stratégies traductives que nous avons décrites sont d'autant plus efficaces qu'elles demeurent suffisamment ouvertes et autorisent ce spectateur cible à

coopérer à la reconstruction du sens filmique. Cette constatation s'avère plus fondée dans la filmographie qui suit *Annie Hall*, période à laquelle Allen a bénéficié de la reconnaissance d'un nouveau statut de cinéaste, en intégrant la catégorie des auteurs légitimes ; cette consécration lui a permis d'imposer ses conditions sur l'ensemble de la chaîne de production et de diffusion filmique internationale (c'est précisément la période à laquelle ses distributeurs ont investi un nouvel adaptateur, Georges Dutter, pour la traduction de ses doublages français). Dans le cas contraire, la prégnance de la personne de l'auteur pragmatique Allen sur les conditions d'énonciation fonctionne comme un paramètre compensatoire, ce qui fait que ses réalisations sont reçues comme *du* Woody Allen malgré la relative autonomie parfois dévolue au texte de la VD par rapport à la VO.

Dans les cas où cette autonomie est constatée, la perte éventuelle de visibilité de l'*intentio operis* est en effet compensée par le spectateur, implicitement sollicité pour la co-reconstruction du sens, dans le processus coopératif décrit par les théories de la réception présentées en première partie de cette thèse. Mais cette stratégie est souvent anticipée par les adaptateurs dans leur projet traductif. De la sorte est mis en œuvre un processus d'interaction continu : l'autorité d'Allen-auteur s'impose au traducteur puis au spectateur, et la modification de l'image auctoriale perçue par ce dernier va à son tour influencer sur les stratégies et l'horizon traductif du traducteur, puisqu'il devra recomposer sa perception du public destinataire. « La traduction, qui bouscule nos conceptions traditionnelles de l'auteur, du texte, de l'original, de la contextualisation, est un concept toujours à négocier³ », rappelle Gambier. Ce processus de négociation, qui s'appuie sur un véritable contrat de spectature implicite, s'est construit en diachronie, et a impliqué une réelle recomposition après le début de carrière d'Allen.

L'élaboration d'une véritable stratégie traductive s'est donc opérée sur le long terme, illustrant le phénomène décrit par Jauss (2010 : 73) : « La résistance que l'œuvre nouvelle oppose à l'attente de son premier public peut être si grande qu'un long processus de réception sera nécessaire avant que soit assimilé ce qui était à l'origine inattendu, inassimilable. » On en perçoit encore les traces dans l'étude contrastive présentée au fil de ces pages, même si elle s'est amoindrie après le tournant stratégique que représente *Annie Hall* pour le cinéaste. Ainsi, les tendances déformantes mises au

³ Yves Gambier, « Tradaptation cinématographique », *Topics in Audiovisual Translation*, Pilar Orero (ed.), Amsterdam, John Benjamins, 2004, p. 180.

jour, telles que la clarification, l'allongement, l'homogénéisation, l'effacement des réseaux vernaculaires et des superpositions de langues, ou « l'ennoblissement à l'envers⁴ » sont-elles surtout flagrantes en début de carrière et s'avèrent par la suite plutôt le fait du doubleur que de l'adaptateur. Cette constatation diachronique est à mettre en relation avec la grande stabilité observée dans la succession des adaptateurs pour les films d'Allen : deux seulement⁵ depuis 1973 pour les sous-titrages et depuis 1977 pour les doublages. Ils ont pu et su prendre le temps de composer leur image de l'auteur en fonction des circonstances d'énonciation de ses textes filmiques et d'élaborer leur horizon traductif en conséquence, avec son corollaire, l'image du destinataire, spectateur modèle conditionné par l'*intentio operis*.

Il nous semble qu'en cela, l'adaptation des films de Woody Allen en France est à la fois, paradoxalement, l'illustration de, et un plaidoyer pour, la reconnaissance de l'auteur cinématographique en tant qu'auteur à part entière⁶. Car c'est uniquement quand il eut enfin acquis ce statut canonique qu'Allen put imposer ses exigences sur la diffusion de ses films à l'étranger. Paquet-Deyris & Sipièrre (2012 : 14) le soulignent : « Au cinéma, faire vivre les auteurs contre la doxa des vedettes et des studios a été un combat de progrès. » Dans le même temps, on a constaté combien cette phase de la post-production, celle qui assurera pourtant la survie du film sur les plans tant économique que moral, moral au sens où l'entend la législation française sur le droit d'auteur⁷, cette phase donc est négligée, voire ignorée par la majorité des cinéastes.

Le découpage de la production filmique en étapes impliquant différents métiers y est sans doute pour beaucoup, aboutissant souvent à une relative autonomie accordée au doubleur final, qui dispose de la sorte d'une forme de *final cut* sur la version doublée⁸, apte à remettre en cause certains des choix esthétiques et narratifs de l'auteur-réalisateur. Mais la prise de conscience de son importance en termes d'impact sur le spectateur final est seule à même de conduire à un travail d'adaptation dans le respect

⁴ Cf. chapitre 11, sous-section 3.2.

⁵ On considère ici le couple Dutter comme une entité unique.

⁶ Bourdieu (1998 : 331) a fort justement pointé « le primat qui est accordé en France, au moins jusqu'au milieu du XX^e siècle, à la littérature et au personnage de l'écrivain (...) ».

⁷ *Code de la propriété intellectuelle*, version consolidée au 1^{er} septembre 2012, art. L121-5 : « L'œuvre audiovisuelle est réputée achevée lorsque la version définitive a été établie d'un commun accord entre, d'une part, le réalisateur ou, éventuellement, les coauteurs et, d'autre part, le producteur. (...) Toute modification de cette version par addition, suppression ou changement d'un élément quelconque exige l'accord des personnes mentionnées au premier alinéa. »

⁸ Cf. chapitre 2 section 1.

de l'*intentio auctoris*⁹, plus encore du vivant de l'auteur-cinéaste, comme c'est le cas pour Woody Allen.

On pourrait d'ailleurs alimenter ultérieurement cette recherche avec d'autres réalisations du cinéaste, en sortant du seul corpus des comédies, pour confirmer ce postulat. L'approche initiée par Allen permet, grâce à sa maîtrise des circuits cinématographiques et à l'éducation du spectateur liée à sa longévité artistique, d'infirmer la relation antinomique¹⁰ soulignée en introduction de cette thèse, car elle réduit *in fine* le paradoxe intrinsèque au doublage du cinéma d'auteur, en réconciliant, par le biais de l'adaptateur audiovisuel¹¹, l'horizon du « petit monde », le microcosme créé et porté par l'auteur, et celui du « grand monde », ce macrocosme que représente le public international visé par la diffusion de masse inhérente au doublage audiovisuel.

Plus largement, au-delà même du seul « cas d'espèce » Woody Allen, dont cette thèse a relevé les spécificités et la marginalité dans l'industrie cinématographique, on se trouve ici renvoyé à une interrogation majeure dans la recherche traductologique sur le champ audiovisuel. Même si ce domaine d'études s'avère relativement récent, il est en pleine expansion et la réflexion, à visée épistémologique, s'attache à la nature même du processus. Si le vocable *adaptation* a en effet été adopté pour le désigner, celui-ci est cependant l'objet de nombreux débats, du fait de la multimodalité du support filmique¹². Yves Gambier propose, on l'a vu au chapitre 6, le néologisme *tradaptation* (traduit en anglais par le terme *transadaptation*) pour synthétiser cette qualification spécifique, mais les chercheurs qui s'en réclament l'appliquent, semble-t-il, plus spontanément au sous-titrage. Plus récemment encore, Jacline Moreau considère que « traduire est une facilité de langage » et suggère le lexème *translation* dans son sens français¹³, mais le terme est lui-même polysémique et Littré en rapporte, à son entrée 7, une acception équivalente à *traduction*, qui signe ainsi la circularité de cette tentative de définition tout en précisant : « en ce sens, il est vieux ou marotique ». Parmi les professionnels,

⁹ « Respecter l'œuvre, c'est respecter le public » (Cornu, 2011 : 24).

¹⁰ Cf. p. 12.

¹¹ Poursuivre l'étude autour du concept d'auteur second, en s'attachant au travail d'un traducteur audiovisuel en particulier, est une autre piste de recherche. Une adaptatrice reconnue telle que Jacqueline Cohen, dont on a vu au chapitre 6 l'étendue du registre professionnel, peut ainsi offrir un sujet d'étude.

¹² Cf. Lautenbacher (2009 : 74) sur « les facteurs de sens, présents ou latents, microcontextuels ou macrocontextuels ».

¹³ Jacline Moreau, « 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*, Bulletin du CICLAHO, 6, Anne-Marie Paquet-Deyris & Dominique Sipièrre (dirs.), Univ. Paris 10, 2012, p. 197.

l'association française ATAA a tenu à accoler le terme *traducteur* à celui d'*adaptateur* dans son intitulé, et ses statuts définissent son objet comme celui « d'unir les traducteurs de l'audiovisuel en promouvant l'échange et le dialogue¹⁴ », révélant par là même la nécessité de rappeler la qualité de traducteur de l'adaptateur audiovisuel.

Cette volonté d'affiner le concept par le biais de son intitulé même aboutit néanmoins, on le constate, à des processus de collocation et de composition lexicales révélateurs, de par leur morphologie même¹⁵, de l'entre-deux que constitue la traduction audiovisuelle. Entre-deux qui renvoie à la question de la place de l'adaptateur, entre Auteur et Spectateur modèles, entre Auteur et Spectateur pragmatiques ; et à sa double situation, tout aussi intermédiaire, de récepteur premier et auteur second. Bien sûr, cette position transitoire est avérée aussi pour le traducteur littéraire. Mais dans le cas du traducteur audiovisuel, la confrontation à la figure de l'auteur se révèle plus problématique encore, du fait de la relation variable entre les composantes sonores et visuelles du film, mais aussi de l'instabilité des notions d'auctorialité et d'auteurité cinématographiques. Il n'y a donc pas d'alternative fondamentale entre l'un et l'autre positionnement sur le spectre qui va de l'auteur au spectateur, malgré la pression « cibliste » exercée par les distributeurs, mais une gradation sur laquelle est amené à jouer l'adaptateur audiovisuel, en une négociation constante qui implique des compromis sans pour autant céder à la compromission, le travail mené par Georges Dutter et Jacqueline Cohen en est l'illustration.

C'est aussi ce qu'a tenté de démontrer cette thèse, sans prétendre à l'exhaustivité, en infirmant certains présupposés sur la traduction pour le doublage. Phénomène encore peu étudié, dévalorisé par la critique cinématographique et cependant majeur dans l'espace culturel francophone, il offre un vaste champ d'investigation au traductologue. La complexité induite à la fois par les contraintes techniques et la multicanalité du texte filmique est sans nul doute un frein à la recherche, mais la richesse des corpus et des apports potentiels à la pratique professionnelle mérite que l'on s'y attarde, tout en surveillant les évolutions en cours dans le contexte du développement des nouvelles technologies de diffusion et de post-production. Car, dans le cadre de l'approche prônée par les théories descriptives de la traduction, les objets d'étude sont multiples.

¹⁴ *Statuts de l'ATAA*, article 2, juin 2006.

¹⁵ « (...) la composition est traditionnellement définie comme la conjonction de *deux bases* lexicales autonomes » (Paillard, 2000 : 45), souligné par l'auteur.

Dans la seule aire anglophone, tout en se restreignant à des cinéastes susceptibles de relever du cinéma d'auteur selon les critères présentés au chapitre 2, diverses pistes s'offrent au chercheur : si l'on souhaite continuer à se consacrer à une forme de cinéma dédiée à l'humour, les films des Monty Python, par exemple, avec leurs dialogues burlesques basés sur le *nonsense*, se présentent comme un corpus prometteur (Morini, 2009 : *online*). Il peut cependant s'avérer pertinent d'élargir la filmographie au-delà du seul genre comique. Dans ce cas, les réalisations d'un cinéaste de la même génération que Woody Allen, tel Ken Loach, présentent d'intéressantes caractéristiques pour une étude traductologique : tout en faisant souvent preuve d'un humour indéniable, son cinéma laisse entendre un discours social révélateur de fortes convictions personnelles et met en scène des personnages dont la parole est porteuse de particularités sociolectales et régionales riches. En tant qu'héritier du mouvement du *Free Cinema*, son « auteurité » est reconnue en France à la fois par le grand public, la critique et les professionnels du cinéma, et son abondante production fournirait un corpus de choix dans une démarche contrastive.

Parmi les autres Britanniques¹⁶, Mike Leigh se situe dans la même lignée et traite, depuis plus de quarante ans, les thèmes de la multiculturalité dans la société. Cette thématique suscite des dialogues marqués par une forte charge dramatique, et par des accents et idiosyncrasies particulièrement délicats à doubler. Citons aussi Stephen Frears, qui tourne depuis plus de trente ans et a la particularité d'avoir balayé différents genres dans ses films, mais aussi d'avoir travaillé à partir de l'adaptation de romans français, comme *Les liaisons dangereuses*, de Choderlos de Laclos, ou *Chéri*, de Colette, permettant ainsi une approche traductologique à plusieurs niveaux, du fait de la mise en abyme auctorielle qu'induit la « double adaptation » de ses versions françaises.

Par-delà la Grande-Bretagne, on peut également s'intéresser à un nouveau profil de cinéastes, les « *indies* », ces jeunes réalisateurs-scénaristes américains indépendants, auteurs qui se sont affirmés durant ces quinze dernières années sur le plan international. Parmi eux émergent Wes Anderson, dont l'univers onirique et les dialogues souvent décalés¹⁷ représentent un véritable enjeu pour le doublage, mais aussi, par exemple, Alexander Payne, avec *About Schmidt* ou *Sideways*, des *road movies* qui confrontent leurs protagonistes à des environnements sociaux et culturels inattendus dans lesquels la

¹⁶ Cf. Andrée Sheperd (dir.), *Le cinéma britannique, Revue française de civilisation britannique*, vol. XI, n°2, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2001.

¹⁷ On renvoie à *The Life Aquatic with Steve Zissou*, *The Darjeeling Limited* ou *Moonrise Kingdom*.

parole, et par voie de conséquence sa traduction, revêtent une importance capitale, ou encore Sofia Coppola, qui aborde les questions d'incommunicabilité dans la famille ou le couple¹⁸ et, avec *Lost in Translation*, film dont le titre ne saurait laisser le traductologue indifférent, celle des écarts culturels entre Asie et Occident. Et ce ne sont là bien sûr que quelques pistes au sein du répertoire des cinéastes anglophones que l'on pourrait distinguer comme relevant du concept d'« auteurité »¹⁹.

L'essor de la production cinématographique mondiale et l'intensification des échanges culturels autorisent en effet simultanément la continuité du succès de cinéastes-auteurs installés de longue date dans les palmarès internationaux — à l'image de l'exemple allenien étudié ici —, et l'émergence de nouveaux réalisateurs s'inscrivant dans cette même tradition de l'« auteurité » ; ils laissent ainsi augurer d'une multitude de champs d'investigation possibles dans le domaine de la traduction audiovisuelle, permettant, de par leur spécificité, d'approfondir la réflexion sur la nature même du processus, son évolution diachronique et générique, mais aussi les enjeux qui en résultent en termes à la fois de réception et de construction de l'auteur cinématographique lors de sa diffusion au-delà de son aire linguistique originelle.

¹⁸ Dans *Virgin Suicides* ou *Somewhere*, par exemple.

¹⁹ D'autant que la catégorisation demeure fort subjective. Cf. ces « quatre statuts possibles d'auteur : le déjà grand maître dans l'histoire du cinéma (Bresson), le non-auteur honnête (Jean Becker), l'"auteur" qui met en crise la notion d'auteur (Beinex), et l'auteur venu d'un domaine voisin (Chéreau). », Serge Daney & Serge Toubiana, « Trente-six chandelles dans un super-bunker », [1983], *Libération*, 19- 20 mai 2012, p. XX.

Bibliographie, filmographie, sitographie

SOURCES PRIMAIRES

CORPUS

Films

Everything You Always Wanted to Know About Sex But Were Afraid to Ask*, dir. ALLEN, Woody, scénario Woody Allen, perf. Woody Allen, John Carradine, Lynn Redgrave, Louise Lasser, Burt Reynolds, Gene Wilder, 1972, Metro-Goldwyn-Mayer Studios, 1h24. DVD, 2001, MGM Home Entertainment.

Annie Hall, dir. ALLEN, Woody, scénario Woody Allen & Marshall Brickman, perf. Woody Allen, Diane Keaton, Tony Roberts, Carol Kane, Paul Simon, 1977, United Artists Corporation, Metro-Goldwyn-Mayer Studios, 1h29. DVD, 2000, MGM Home Entertainment. VHS SECAM VF & VOST, 1991, Warner Home Video France, 2 fois 92 mn.

Manhattan, dir. ALLEN Woody, scénario Woody Allen & Marshall Brickman, perf. Woody Allen, Diane Keaton, Michael Murphy, Mariel Hemingway, Meryl Streep, 1979, Metro-Goldwyn-Mayer Studios, 1h36. DVD, 2000, MGM Home Entertainment.

Hannah and Her Sisters, dir. ALLEN, Woody, scénario Woody Allen, perf. Woody Allen, Michael Caine, Mia Farrow, Barbara Hershey, Maureen O'Sullivan, 1986, Orion Pictures, 1h43. DVD, 2002, MGM Home Entertainment.

Radio Days, dir. ALLEN, Woody, scénario Woody Allen, perf. Mia Farrow, Julie Kavner, Diane Keaton, Tony Roberts, Jeff Daniels, 1987, Orion Pictures, 1h25. DVD, 2004, MGM Home Entertainment.

Crimes and Misdemeanors, dir. ALLEN, Woody, scénario Woody Allen, perf. Alan Alda, Woody Allen, Mia Farrow, Anjelica Huston, Martin Landau, 1989, Orion Pictures, 1h40. DVD, 2001, MGM Home Entertainment.

Husbands and Wives, dir. ALLEN, Woody, scénario Woody Allen, perf. Woody Allen, Judy Davis, Mia Farrow, Juliette Lewis, Liam Neeson, Sydney Pollack, 1992, TriStar Pictures, 1h43. DVD, 2003, Columbia TriStar Home Video.

Deconstructing Harry, dir. ALLEN, Woody, scénario Woody Allen, perf. Woody Allen, Billy Cristal, Mariel Hemingway, Tobey Maguire, Demi Moore, Robin Williams, 1996, Sweetland Films, B.V. & Magnolia Productions, 1h35. DVD, 2000, TF1 Vidéo.

Hollywood Ending, dir. ALLEN, Woody, scénario Woody Allen, perf. Woody Allen, Téa Leoni, Debra Messing, Treat Williams, 2002, DreamWork Pictures, Gravier Productions, 1h47. DVD, 2002, StudioCanal Vidéo.

Livres

ALLEN, Woody, *Opus 9-10-11-12*, trad. Georges Dutter, Paris, Solar, 1981.

ALLEN, Woody, *Radio Days*, London, Hollywood Scripts, 1987.

ALLEN, Woody, *Hannah and Her Sisters*, New York, Vintage Original, 1987.

ALLEN, Woody, *Tout ce que vous avez toujours voulu savoir sur le sexe sans jamais oser le demander*, traduction Michel Lebrun, Paris, Éditions du Seuil, col. Points, 1990.

ALLEN, Woody, *Hannah et ses sœurs*, traduction Michel Lebrun, Paris, Éditions du Seuil, col. Points, 1991.

ALLEN, Woody, *Crimes et délits*, traduction Michel Lebrun, Paris, Éditions du Seuil, col. Points, 1993.

ALLEN, Woody, *Maris et femmes*, traduction Michel Lebrun, Paris, Éditions du Seuil, col. Points, 1995.

ALLEN, Woody, *Deconstructing Harry/Harry dans tous ses états, scénario bilingue*, traduction Jacqueline Cohen, Paris, Cahiers du cinéma, col. Petite bibliothèque, 1998.

ALLEN, Woody, *Hollywood Ending, scénario bilingue*, traduction Jacqueline Cohen, Paris, Cahiers du cinéma, col. Petite bibliothèque, 2002.

ALLEN, Woody & BRICKMAN, Marshall, *Annie Hall, scénario bilingue*, traduction Georges Dutter, Paris, Cahiers du cinéma, col. Petite bibliothèque, 2000.

ALLEN, Woody & BRICKMAN, Marshall, *Manhattan, scénario bilingue*, traduction Georges Dutter, Paris, Cahiers du cinéma, col. Petite bibliothèque, 2000.

Revue

ALLEN, Woody, « *Annie Hall*, découpage après montage définitif et dialogue in extenso », traduction Danièle Valion, *L'Avant-Scène Cinéma*, n°198, 15 décembre 1977, p. 7-52.

ŒUVRES DE WOODY ALLEN

Livres

ALLEN, Woody, *Dieu, Shakespeare... et moi*, trad. Michel Lebrun, Paris, Solar, 1975.

ALLEN, Woody, *Pour en finir une bonne fois pour toutes avec la culture, Opus 2*, [1973], trad. Michel Lebrun, Paris, Solar, 1986.

ALLEN, Woody, *Dieu, Shakespeare... et moi*, suivi de *Pour en finir une bonne fois pour toutes avec la culture*, [1973], trad. et préface Michel Lebrun, Paris, Points, 2009.

ALLEN, Woody, *Three One-act Plays*, New York, Random House, 2004.

ALLEN, Woody, *Adultères, trois pièces en un acte*, trad. Jean-Pierre Richard, artiste associé Benoît Lavigne, Paris, 10/18, 2005.

ALLEN, Woody, *Destins tordus*, [1981], trad. Michel Lebrun, Paris, Robert Laffont, 2006.

ALLEN, Woody, *Mere Anarchy*, London, Ebury Press, 2007.

ALLEN, Woody, *The Insanity Defense, The Complete Prose*, New York, Random House, 2007.

ALLEN, Woody, *L'erreur est humaine*, trad. Nicolas Richard, Paris, Flammarion, 2007.

ALLEN, Woody & SUNSHINE, Linda, *Le petit Woody Allen illustré*, trad. A. Neuhoff, Paris, Plon, 1994.

Revue

ALLEN, Woody, « *Une aspirine pour deux* », adaptation Francis Perrin, *L'Avant-Scène Théâtre*, n°918, 15 novembre 1992, p. 5-41.

ALLEN, Woody, « *L'ampoule magique* », adaptation Attica Guedj & Stéphan Meldegg, *L'Avant-Scène Théâtre*, n°942, 15 janvier 1994.

ALLEN, Woody, « Homard m'a tuer », *Courrier International*, supplément au n°978-979-980, 1^{er}-19 août 2009, p. 18.

ALLEN, Woody, « J'écris comme mon père conduisait son taxi », *Télérama Hors-Série Les grands entretiens de Télérama*, mai 2010, p. 44-47.

ALLEN, Woody, « La vie apporte l'insatisfaction », *Sud Ouest*, 1^{er} juillet 2012.

DONNER, Clive, « *Quoi de neuf, Pussycat ?* », scénario original Woody Allen, texte français Pierre-François Caillé, *L'Avant-Scène Cinéma*, n°59, mai 1966, p. 8-53.

Films

Take the Money and Run, dir. ALLEN, Woody, scénario Woody Allen, & Mickey Rose, perf. Woody Allen, 1969, Rollins-Joffe Prod., 1h22.

Love and Death, dir. ALLEN, Woody, scénario Woody Allen, perf. Woody Allen, Diane Keaton, 1975, Rollins-Joffe Prod., 1h25.

Manhattan Murder Mystery, dir. ALLEN, Woody, scénario Woody Allen & Marshall Brickman, perf. Woody Allen, Diane Keaton, Anjelica Huston, 1993, Tristar, 1h43.

Small Time Crooks, dir. ALLEN, Woody, scénario Woody Allen, perf. Woody Allen, Tracey Ullman, Hugh Grant, 2000, Sweetland Films, B.V. & Magnolia Prod., 1h30.

Anything Else, dir. ALLEN, Woody, scénario Woody Allen, perf. Woody Allen, Jason Biggs, 2003, DreamWork Pictures, Gravier Prod., 1h44.

Scoop, dir. ALLEN, Woody, scénario Woody Allen, perf. Woody Allen, Scarlett Johansson, Hugh Jackman, 2006, BBC Films, 1h32.

Whatever Works, dir. ALLEN, Woody, scénario Woody Allen, perf. Larry David, Evan Rachel Wood, 2009, Gravier Prod., 1h32.

Midnight in Paris, dir. ALLEN, Woody, scénario Woody Allen, perf. Owen Wilson, Katy Bates, Rachel McAdams, Michael Sheen, 2011, MediaPro & Gravier Prod., 1h34.

Play It Again, Sam, dir. ROSS, Herbert, scénario Woody Allen, perf. Woody Allen, Diane Keaton, Tony Roberts, Jerry Lacy, 1972, Paramount pictures, 1h22.

What's Up Tiger Lily?, dir. TANIGUCHI, Senkichi, séquences additionnelles et dialogues américains Woody Allen, perf. Woody Allen, Tatsuya Mihashi, Mite Hama, 1966, Benedict Pictures, Reuben Bercovitch Prod., 1h40.

SOURCES SECONDAIRES

TRADUCTOLOGIE

Livres

ANTOINE, Fabrice (éd.), *Argots, langue familière et accents en traduction*, Lille, Univ. Charles de Gaulle, 2004.

ANTOINE, Fabrice & WOOD, Mary (éds.), *Traduire l'humour*, Lille, Univ. Charles de Gaulle, 1998.

ANTOINE, Fabrice & WOOD, Mary (éds.), *Humour, culture, traduction(s)*, Lille, Univ. Charles de Gaulle, 1999.

ARMSTRONG, Nigel, *Translation, Linguistics, Culture: a French-English Handbook*, Clevedon, Multilingual Matters, 2005.

BAKER, Mona, *In Other Words*, Abingdon, Routledge, 1992.

BALLARD, Michel (dir.), *Oralité et traduction*, Arras, Artois Presses Université, 2001.

BALLARD, Michel, *Le nom propre en traduction (NPT)*, Gap, Ophrys, 2001.

BALLARD, Michel, *Versus : la version réfléchie*, vol. 1, Gap, Ophrys, 2003.

BALLARD, Michel (dir.), *La traduction, contact de langues et de cultures*, vol. 1, Arras, Artois Presses Université, 2005.

BASSNETT, Susan, *Translations Studies*, [1980], London, Routledge, 2002.

BERMAN, Antoine, *L'épreuve de l'étranger*, Paris, Gallimard, col. Tel, 1984.

BERMAN, Antoine, *Pour une critique des traductions : John Donne*, Paris, Gallimard, 1995.

BERMAN, Antoine, *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, Paris, Éditions du Seuil, 1999.

CACHIN, Marie-Françoise, *La traduction*, Paris, Éditions Cercle de la Librairie, 2007.

CARY, Edmond, *Comment faut-il traduire ?*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1985.

CHUQUET, Hélène & PAILLARD, Michel, *Approche linguistique des problèmes de traduction, anglais-français*, [1987], Gap, Ophrys, 1989.

COINDREAU, Maurice-Edgar, *Mémoires d'un traducteur*, [1974], Paris, Gallimard, 1992.

CORDONNIER, Jean-Louis, *Traduction et culture*, Paris, Hatier-Didier, 1995.

DELABASTITA, Dirk (ed.), *Wordplay and Translation*, The Translator, vol. 2, 2, 1996.

DELABASTITA, Dirk, *Traductio: Essays on Punning and Translation*, Namur, Presses universitaires, Manchester, St Jerome Publishing, 1997.

DEMANUELLI, Claude & Jean, *Lire et traduire anglais-français*, Paris, Masson, 1990.

DEMANUELLI, Claude & MARRE Claire, *Réussir l'analyse grammaticale et la version*, Paris, Ellipses, 1998.

DESMOND, William, *Paroles de traducteur, de la traduction comme activité jubilatoire*, Louvain, Peeters, 2005.

DURASTANTI, Sylvie, *Éloge de la trahison, notes du traducteur*, Paris, Le Passage, 2002.

ECO, Umberto, *Mouse or Rat? Translation as Negotiation*, [2003], London, Phoenix, 2004.

ECO, Umberto, *Dire presque la même chose, expériences de traduction*, Paris, Grasset & Fasquelle, 2006.

GENTZLER, Edwin, *Translation and Identity in the Americas*, London, Routledge, 2008.

GUILLEMIN-FLESCHER, Jacqueline, *Syntaxe comparée du français et de l'anglais, problèmes de traduction*, Gap, Ophrys, 1981.

HENRY, Jacqueline, *La traduction des jeux de mots*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2003.

KATAN, David, *Translating Cultures*, Northampton, St Jerome Publishing, 2004.

LADMIRAL, Jean-René, *Traduire : théorèmes pour la traduction*, [1994], Paris, Gallimard, col. Tel, 2002.

- LAURIAN, Anne-Marie & SZENDE, Thomas, *Les mots du rire : comment les traduire ?*, Berne, Peter Lang, col. Études contrastives, 2001.
- LEPPIHALME, Ritva, *Culture Bumps: an Empirical Approach to the Translation of Allusions*, Multilingual Matters, Clevedon, 1997.
- MESCHONNIC, Henri, *Poétique du traduire*, Lagrasse, Verdier, 1999.
- MESCHONNIC, Henri, *Éthique et politique du traduire*, Lagrasse, Verdier, 2007.
- MOUNIN, Georges, *Les problèmes théoriques de la traduction*, [1963], Paris, Gallimard, 1976.
- MUNDAY, Jeremy, *Introducing Translation Studies, Theories and Applications*, [2001], Abingdon, Routledge, 2008.
- NORD, Christiane, *La traduction : une activité ciblée, introduction aux approches fonctionnalistes*, [1997], trad. Beverly Adam, Arras, Artois Presses Université, 2008.
- OSEKI-DÉPRÉ, Inès, *Théories et pratiques de la traduction littéraire*, Paris, Armand Colin, 1999.
- PAILLARD, Michel, *Lexicologie contrastive anglais-français, formation des mots et construction du sens*, Gap, Ophrys, 2000.
- PLASSARD, Freddie, *Lire pour traduire*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2007.
- RICCEUR, Paul, *Sur la traduction*, Paris, Bayard, 2004.
- STEINER, George, *After Babel*, [1975], Oxford, Oxford University Press, 1998.
- VINAY, Jean-Paul & DARBELNET, Jean, *Stylistique comparée du français et de l'anglais*, [1958], Paris, Didier, 1977.
- WECKSTEEN, Corinne & EL KALADI, Ahmed (éds.), *La traductologie dans tous ses états*, Arras, Artois Presses Université, 2007.

Articles

- ADAM, Julie, « *The Four-Letter Word*, ou comment traduire les mots *Fuck* et *Fucking* dans un texte littéraire ? », *Meta*, XLIII, 1998, p. 1-6.
- ANTOINE, Fabrice, « Argots et langue familière : quelle représentation en lexicographie bilingue ? », *Cahiers de la Maison de la recherche*, n°31, Lille, Univ. Charles de Gaulle, décembre 2004, p. 11-23.

ANTOINE, Fabrice, « Aux prises avec... quelques accents différents », *Cahiers de la Maison de la recherche*, n°31, Lille, Univ. Charles de Gaulle, décembre 2004, p. 127-138.

BALLARD, Michel, « La traduction du nom propre comme négociation », *Palimpsestes*, n°11, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 1998, p. 197-223.

BALLARD, Michel, « À propos des procédés de traduction », *Palimpsestes*, hors série, Traduire ou *Vouloir garder un peu de la poussière d'or...*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2006, p. 113-130.

BASTIN, Georges, « La notion d'adaptation en traduction », *Meta*, XXXVIII, 3, 1993, p. 473-478.

BASTIN, Georges, « Les marqueurs de cohérence en interprétation consécutive », *The Interpreters' Newsletter*, n°12, 2003, p. 175-187.

BENSIMON, Paul, « Présentation », *Palimpsestes*, n°1, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 1987, p. I-III.

BENSIMON, Paul, « Présentation », *Palimpsestes*, n°11, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 1998, p. 9-14.

BOISSEAU, Maryvonne, « Traduire la cohérence du texte », 2008, consulté le 26 octobre 2011,

http://www.univ-paris3.fr/53238537/0/fiche_actualite/&RH=1236178100008

BOISSEAU, Maryvonne & CHUQUET, Hélène, « Linguistique et traduction : réflexions théoriques et applications », *Revue française de linguistique appliquée*, vol. XIV, n°1, 2009, p. 5-9.

BOUILLOT, Françoise, « Theory et bricolage : confessions d'une traductrice », *Revue Française d'Études Américaines*, n°126, 4^e trimestre 2010, p. 82-91.

CACHIN, Marie-Françoise, « À la recherche du titre perdu », *Palimpsestes*, hors série, Traduire ou *Vouloir garder un peu de la poussière d'or...*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2006, p. 285-296.

CORDONNIER, Jean-Louis, « Aspects culturels de la traduction : quelques notions clés », *Meta*, XLVII, 1, 2002, p. 38-50.

CORMIER, Monique, « Glossaire de la théorie interprétative de la traduction et de l'interprétation », *Meta*, XXX, 4, 1985, p. 353-359.

D'AMÉLIO, Nadia, « Les langues d'*Ulysse* : Joyce en traduction », Colloque *Traduire la diversité*, Université de Liège, 6 mai 2010, consulté le 31/08/2011, <http://www.l3.ulg.ac.be/colloquetraduction2010/textes.html>

Délégation générale à la langue française et aux langues de France, *Traduire*, Paris, Ministère de la Culture et de la Communication, 2010.

DEMANUELLI, Claude, « Un traducteur est un écrivain de l'ombre », *Le cercle Points*, juin 2010, consulté le 14/03/2011, <http://www.lecerclepoints.com/entretien-9.htm>

DENTON, John, « "...waterlogged somewhere in mid-Atlantic." Why American Readers Need Intralingual Translation but don't often Get it », *TTR Traduction, terminologie, rédaction*, vol. 20, n°2, 2007, p. 243-270.

DIOT, Roland, « Humor for Intellectuals: Can It Be Exported and Translated? », *Meta*, XXXIV, 1, 1989, p. 84-87.

DUTTER, Georges, « Postface », Woody Allen, *Opus 9-10-11-12*, Paris, Solar, 1981, p. 445-447.

FRAIX, Stéphanie, « La traduction de quelques marqueurs d'oralité dans un roman britannique contemporain », *Oralité et traduction*, Michel Ballard (éd.), Arras, Artois Presses Université, 2001, p. 153-180.

GALLÈPE, Thierry, « Anthroponymes en textes de théâtre : drôles de noms propres », *Meta*, LI, 4, 2006, p. 651-659.

GAMBIER, Yves, « La retraduction, retour et détour », *Meta*, XXXIX, 3, 1994, p. 413-417.

GAMBIER, Yves & LAUTENBACHER, Olli Philippe, « Oralité et écrit en traduction », *Glottopol*, n°15, juillet 2010, p. 5-17.

GRASS, Thierry, « La traduction comme appropriation : le cas des toponymes étrangers », *Meta*, LI, 4, 2006, p. 660-670.

GUILLEMIN-FLESCHER, Jacqueline, « Théoriser la traduction », *Revue française de linguistique appliquée*, vol. VIII, n°2, 2003, p. 7-18.

HARRIS, Brian, « What I really meant by "Translatology" », *TTR Traduction Terminologie Rédaction*, vol. 1, n°2, 1988, p. 91-96.

HEWSON, Lance, « Images du lecteur », *Palimpsestes*, n°9, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 1995, p. 153-164.

HEWSON, Lance, « L'adaptation larvée : trois cas de figure », *Palimpsestes*, n°16, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 105-116.

HUMBLEY, John, « La traduction des noms d'institutions », *Meta*, LI, 4, 2006, p. 671-689.

JENN, Ronald, « Texte, contexte et hors-texte en traduction », *Atelier traductologie, XLV^{ème} congrès de la SAES*, Université Toulouse-Le Mirail, 14 mai 2005, consulté le 19/08/2011, web.univ-pau.fr/saes/pb/congres/toulouse/ateliers/atelier25.pdf

KAHANE, Eric, « Le point de vue d'un traducteur : réponses à des questions sur la traduction des textes dramatiques », *Palimpsestes*, n°1, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 1987, p. 139-151.

KARAS, Hilla, « Le statut de la traduction dans les éditions bilingues : de l'interprétation au commentaire », *Palimpsestes*, n°20, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2007, p. 137-160.

KLITGÄRD, Ida, « Taking the Pun by the Horns », *Target*, 17, 1, 2005, p. 71-92.

LADMIRAL, Jean-René, « Esquisses conceptuelles, encore... », *Palimpsestes*, hors série, Traduire ou *Vouloir garder un peu de la poussière d'or...*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2006, p. 131-144.

LAMBERT, José, « Les stratégies de traduction dans les cultures : positions théoriques et travaux récents », *TTR Traduction, terminologie, rédaction*, vol. 1, n°2, 1988, p. 79-87.

LANDHEER, Ronald, « L'ambiguïté : un défi traductologique », *Meta*, XXXIX, 1, 1989, p. 33-42.

LAURIAN, Anne-Marie, « Humour et traduction au contact des cultures », *Meta*, XXXIV, 1, 1989, p. 5-14.

LEIBOLD, Anne, « The Translation of Humor; Who Says It Can't be Done? », *Meta*, XXXIV, 1, 1989, p. 109-111.

LEPPIHALME, Ritva, « Caught in the Frame: A Target-Culture Viewpoint on Allusive Wordplay », *The Translator*, vol. 2, 2, 1996, p. 199-218.

LINDFORS, Anne-Marie, « Respect or Ridicule: Translation Strategies and the Images of a Foreign Culture », *Helsinki English Studies*, vol. 1, 2001, consulté le 07/04/2008, http://www.eng.helsinki.fi/hes/Translation/respect_or_ridicule1.htm

MANINI, Luca, « Meaningful Literary Names: Their Forms and Functions, and Their Translation », *The Translator*, vol. 2, 2, 1996, p. 161-178.

MARIAULE, Michaël, « L'adaptation à l'épreuve de la traduction », *La traductologie dans tous ses états*, Corinne Wecksteen & Ahmed El Kaladi (éds.), Arras, Artois Presses Université, 2007, p. 235-253.

MARTIN, Jacky, « La traduction en tant qu'adaptation entre les cultures : les traductions de *Beowulf* jusqu'à Seamus Heaney », *Palimpsestes*, n°16, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 67-83.

MARTINET, Hanne, « Les noms propres dans la traduction littéraire », *Meta*, XXVII, 4, 1982, p. 392-400.

MATEO, Marta, « The Translation of Irony », *Meta*, XL, 1, 1995, p. 171-177.

MESCHONNIC, Henri, « Traduire ce que les mots ne disent pas, mais ce qu'ils font », *Meta*, XL, 3, 1995, p. 514-517.

MORINI, Massiliano, « Norms, Difference and the Translator: Or, How to Reproduce Double Difference », *Revue des Littératures de l'Union Européenne*, n°4, Enrico Monti & Fabio Regattin (dirs.), juillet 2006, p. 123-140.

NÍ RÍORDÁIN, Clóna, *Axe de recherches translation-Ré-écritures*, consulté le 18/06/2011, http://www.univ-paris3.fr/62819681/0/fiche_pagelibre/

ORNSTEIN-GALICIA, Jacob L., « Linguistic Patterns and Devices in American Jewish Humorous Discourse », *Meta*, XXXIV, 1, 1989, p. 125-127.

ORNSTEIN-GALICIA, Jacob L., « Affective Borrowing From Yiddish in Colloquial American English. Diachronic and Synchronic Aspects – and Translatability », *Meta*, XXXVII, 3, 1992, p. 451- 464.

PANTAZARA, Mavina, « Typologie et traduction des noms d'institutions », *Syn-Thèses*, n°3, Thessalonique, Université Aristote, 2010, p. 137-154.

PEETERS, Jean, « Sur la traduction des appellatifs », *Oralité et traduction*, Michel Ballard (éd.), Arras, Artois Presses Université, 2001, p. 129-152.

PETIOT, Geneviève, « Le cinéma américain et la langue française », *Meta*, XXXII, 3, 1987, p. 299-305.

PETIT, Gérard, « Le nom de marque déposée : nom propre, nom commun et terme », *Meta*, LI, 4, 2006, p. 671-689.

PONCHARAL, Bruno, « Peut-on traduire le style ? », *Bulletin de la Société de Stylistique Anglaise*, n°30, 2008, p. 45-65.

RAFAEL, Cristina Adrada, « La traduction de la connotation onomastique en littérature », *La traduction, contact de langues et de cultures*, vol. 1, Michel Ballard (dir.), Arras, Artois Presses Université, 2005, p. 75-89.

RAGUET, Christine, « Avant-propos », *Palimpsestes*, n°16, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2005, p. 9-13.

RAGUET, Christine, « Y a-t-il des limites à la traduction transculturelle ? », *La traductologie dans tous ses états*, Corinne Wecksteen & Ahmed El Kaladi (éds.), Arras, Artois Presses Université, 2007, p. 39-54.

RAVASSAT, Mireille, « Assessing and translating the ambiguities of wordplay in Shakespeare's *Macbeth* », *Bulletin de la Société de Stylistique Anglaise*, n°29, 2007, p. 51-60.

RICHARD, Jean-Pierre, « Traduire l'ignorance culturelle », *Palimpsestes*, n°11, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 1998, p. 151-160.

RICHET, Bertrand, « Quelques données et réflexions sur la traduction des interjections », *Oralité et traduction*, Michel Ballard (éd.), Arras, Artois Presses Université, 2001, p. 79-128.

SANDRON, Emmanuèle, « Comment traduire et écrire l'autre ? », colloque *Traduire la diversité*, Université Liège, 6-8 mai 2010, consulté le 10/09/2011, <http://www.l3.ulg.ac.be/colloquetraduction2010/textes.html>

SANTAEMILIA, José, « The Translation of Sex-Related Language: The Danger(s) of Self-Censorship(s) », *TTR traduction, terminologie, rédaction*, vol. 21, n°2, 2008, p. 221-252.

SERGEANT, Jean-Claude, « "Lost in translation" ou comment identifier les références culturelles », *Courrier International*, n°831, 5-11 octobre 2006, p. 50.

SPARER, Michel, « Peut-on faire de la traduction juridique ? Comment doit-on l'enseigner ? », *Meta*, XLVII, 2, 2002, p. 265-278.

VAN CRUGTEN, Alain, « La récré du traducteur », *Meta*, XXXIX, 1, 1989, p. 26-32.

WATSON, Donald, « Bon esprit, bon sens ou bons mots ? », *Palimpsestes*, n°1, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 1987, p. 115-137.

WECKSTEEN, Corinne, « La traduction des connotations culturelles : entre préservation de l'Étranger et acclimatation », *Plume*, 2^{ème} année, n°4, automne-hiver 2006, p. 111-138.

WUILMART, Françoise, « La traduction littéraire : source d'enrichissement de la langue d'accueil », *Revue des Littératures de l'Union Européenne*, n°4, Enrico Monti & Fabio Regattin (dirs.), juillet 2006, p. 141-150.

Thèses

ARSENAULT, Julie, *The Scarlet Letter de Nathaniel Hawthorne traduit dans l'espace culturel de langue française (1850-1979)*, thèse de doctorat, Monde anglophone, Univ. Paris 3, 2007.

JENN, Ronald, *La traduction de la rhétorique enfantine chez Mark Twain*, thèse de doctorat, Langues, Lettres et Arts, Univ. Bordeaux 3, 2004.

KOPONEN, Maarit, *Wordplay in Donald Duck comics and their Finnish translations*, Master's Thesis, English, Univ. Helsinki, 2004.

TARIF, Julie, *Enjeux et défis du style dickensien : analyse de quatre traductions françaises d'Oliver Twist*, thèse de doctorat, Traductologie, Univ. Angers, 2011.

Site Internet

The online Translation Studies Bibliography (TSB), bibliographie en ligne éditée par Yves Gambier & Luc Van Doorslaer, couvre les champs de la traduction et l'interprétation pour les publications depuis 1994. Editée par la John Benjamins Publishing Company, elle offre des résumés descriptifs pour les quelque 22 000 entrées proposées, consulté le 13/07/2011, <http://www.benjamins.com/online/tsb/>

TRADUCTION AUDIOVISUELLE

Livres

ATAA, *Faire adapter une œuvre audiovisuelle, guide du sous-titrage et du doublage*, Paris, ATAA, novembre 2010.

ATLAS, *Actes des 15^{èmes} assises de la traduction littéraire*, Arles, Actes Sud, 1999.

CHIARO, Delia, HEISS, Christine & BUCARIA, Chiara (éds.), *Between Text and Image: Updating Research in Screen Translation*, Amsterdam, John Benjamins Publishing, 2008.

COMMISSION EUROPÉENNE, *Rapport Eurobaromètre spécial*, n°54, « Les Européens et leurs langues », 15 février 2001.

COMMISSION EUROPÉENNE, *Les Européens et leurs langues, Eurobaromètre spécial*, n°243, Bruxelles, février 2006.

CRONIN, Michael, *Translation Goes to the Movies*, Abingdon, Routledge, 2009.

GAMBIER, Yves, *Les transferts linguistiques dans les media audiovisuels*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 1996.

GAMBIER, Yves (ed.), *Screen Translation, The Translator*, vol. 9, 2, 2003.

GAMBIER, Yves & GOTTLIEB, Henrik (eds.) *(Multi) media translation: concepts, practices, and research*, Amsterdam, John Benjamins Publishing, 2001.

GAMBIER, Yves & LAUTENBACHER, Olli Philippe (dirs.), *Oralité et écrit en traduction*, *Glottopol*, n°15, juillet 2010.

JUSTAMAND, François & ATTARD, Thierry, *Rencontres autour du doublage des films et des séries télé*, Nantes, Éditions Objectif Cinéma, 2006.

LE NOUVEL, Thierry, *Le doublage*, Paris, Eyrolles, 2007.

Media Consulting Group, *Study on Dubbing and Subtitling Needs and Practices in the European Audiovisual Industry*, Paris, 14 November 2007, consulté le 08/04/2008, http://www.ec.europa.eu/information_society/media/docs/overview/evaluation/studies/dubbing_sub_2007/ex_sum_ds_en.pdf

Media Consulting Group, *Study on dubbing and subtitling needs in the European audiovisual industry*, 28 July 2008.

Media Consulting Group, *Map of language transfer practices in cinema and television in Europe*, Bruxelles, 2009.

ZATLIN, Phyllis, *Theatrical translation and film adaptation*, Topics in Translation, Clevedon, Multilingual Matters, 2005.

Articles

ARMSTRONG, Nigel, « Voicing “The Simpsons” from English into French: a story of variable success », *The Journal of Specialised Translation*, 2, July 2004, consulté le 07/04/2008, http://www.jostrans.org/issue02/art_armstrong.php

BAÑOS-PIÑERO, Rocío & CHAUME, Frederic, « Prefabricated Orality, A Challenge in Audiovisual Translation », *inTRAlinea*, Special Issue: The Translation of Dialects in Multimedia, 2009, consulté le 15/08/2011,

http://www.intralea.it/specials/dialectrans/eng_more.php?id=761_0_49_0_M

BAUMGARTEN, Nicole, « *Yeah, that's it!* : Verbal Reference to Visual Information in Film Texts and Film Translations », *Meta*, LIII, 1, 2008, p. 6-25.

BETZ, Mark, « Subtitling versus dubbing », *Film reference*, consulté le 08/10/2011, <http://www.filmreference.com/encyclopedia/Criticism-Ideology/Dubbing-and-Subtitling-SUBTITLING-VERSUS-DUBBING.html>

BIAGINI, Marta, « Les sous-titres en interaction : le cas des marqueurs discursifs dans les dialogues filmiques sous-titrés », *Glottopol*, n°15, juillet 2010, p. 18-33.

BONCENNE, Pierre, « Woody dans toutes ses langues », *Le Monde de l'éducation, de la culture et de la formation*, n°256, février 1998, p. 68-69.

BONCENNE, Pierre, « Du film au livre », *Le Monde de l'éducation, de la culture et de la formation*, n°256, février 1998, p. 68.

BRUTI, Sylvia, « Translating Compliments in Subtitles », *From Didacticas to Ecolingua*, Baldry Anthony *et al.* (eds.), Trieste, 2008, p. 91-110.

CAPIAU, Suzanne & FOESTRAETS (de), Geoffroy, « Le transfert linguistique face aux droits d'auteur et droits voisins », *Sequentia*, II, 4, juin-juillet-août 1995, p. 7.

CARVAJAL, Doreen, « French film-industry dubbers complain of pressure to water down scripts », *The International Herald Tribune*, January 21, 2007.

CHAUME, Frederic, « Film Studies and Translation Studies: Two Disciplines at Stake in Audiovisual Translation », *Meta*, XLIX, 1, 2004, p. 12-24.

CHAUME, Frederic, « Discourse Markers in Audiovisual Translating », *Meta*, XLIX, 4, 2004, p. 843-855.

CHIARO, Delia, « Verbally Expressed Humour on Screen: Reflections on Translation and Reception », *The Journal of Specialised Translation*, 6, July 2006, consulté le 07/04/2008, http://www.jostrans.org/issue06/art_chiaro.php

CHIARO, Delia, « Issues in Audiovisual Translation », *The Routledge Companion to Translation Studies*, Jeremy Munday (éd.), Abingdon, Routledge, 2009, p. 141-165.

CHION, Michel, « Entretien avec Georges Dutter, dialoguiste de doublage et rédacteur de sous-titres », *Le cinéma et ses métiers*, Paris, Bordas, 1990, p. 181-185.

COHEN, Jacqueline, « My Woody Allen is rich ! », *Studio Magazine*, n°153, février 2000, p. 54.

COHEN, Jacqueline, « Le métier de "sous-titreuse" », propos recueillis par Bertrand Keraël, *La bibliothèque du film*, 2006, consulté le 01/11/2009, <http://www.bifi.fr/public/ap/article.php?id=114>

CORNELOUP, Pierre, « Emmanuel Fouquet, homme de paroles », *Vie Nouvelle*, n°164, août-septembre 2011, p. 34-37.

CORNU, Jean-François, « Le public ? Quel public ? De l'influence négligeable des spectateurs sur les stratégies de traduction audiovisuelle des films en France », *Traduction et médias audiovisuels*, Adriana Serban & Jean-Marc Lavaur (dirs.), Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2011, p. 21-35.

CUENCA, Maria Josep, « Interjections and Pragmatic Errors in Dubbing », *Meta*, LI, 1, 2006, p. 20-35.

CUENCA, Maria Josep, « Pragmatic markers in contrast: The case of *well* », *Journal of Pragmatics*, vol. 40, n°8, 2008, p. 1373-1391.

DALLA ROSA, Richard, « Jacqueline Cohen, le travail de traduction », *Objectif cinéma*, entretien, 13 décembre 2000, consulté le 17/02/2011, <http://www.objectif-cinema.com/interviews/077.php>

DANAN, Martine, « Dubbing as an Expression of Nationalism », *Meta*, XXXVI, 4, 1991, p. 606-614.

DENTON, John, « Domestication Vs Foreignizing : Humour, Cinema, Translation and Culturally Embedded Stereotype Transfer », *Humour, culture, traduction(s)*, Fabrice Antoine & Mary Wood (éds.), Lille, Univ. Charles de Gaulle, 1999, p. 45-53.

DÍAZ CINTAS, Jorge, « The Dubbing and Subtitling into Spanish of Woody Allen's *Manhattan Murder Mystery* », *Linguistica Antverpiensia*, XXXII, 1998, p. 55-71.

DÍAZ CINTAS, Jorge, « Striving for quality in subtitling: the role of a good dialogue list », *(Multi) media translation: concepts, practices, and research*, Yves Gambier & Henrik Gottlieb (eds.), Amsterdam, John Benjamins Publishing, 2001, p. 199-211.

DÍAZ CINTAS, Jorge, « Audiovisual translation comes of age », *Between Text and Image: Updating Research in Screen Translation*, Delia Chiaro et al. (eds.), Amsterdam, John Benjamins Publishing, 2008, p. 1-9.

DÍAZ CINTAS, Jorge, « Workshop: Subtitling », 2008, consulté le 11/06/2011, <http://www.docstoc.com/docs/73104338/Jorge-Diaz-Cintas>

DUCHEMIN, Dorothee, « Oh, punaise ! », *CitaZine*, 7 novembre 2010, consulté le 25/02/ 2011, <http://www.citazine.fr/article/oh-punaise>

ELEFANTE, Chiara, « Arg. et pop., ces abréviations qui donnent les jetons aux traducteurs-dialoguistes », *Meta*, XLIX, 1, 2004, p. 193-207.

EUROPEAN COMMISSION, « Europeans and their Languages », *Special Eurobarometer*, n°243, February 2006, p. 58-59, consulté le 03/11/2008, http://ec.europa.eu/public_opinion/archives/ebs/ebs_243_sum_en.pdf

FORCHINI, Pierfranca, « "Well, uh no, I mean, you know..." », Discourse Markers in Movie Conversation », *Perspectives in Audiovisual Translation*, Lukasz Bogucki & Krzysztof Kredens (eds.), Frankfurt on Main, Peter Lang, 2010, p. 46-59.

FRASER, Ryan, « *What's Up, Tiger Lily?* On Woody Allen and the Screen Translator's Trojan Horse », *TTR Traduction, terminologie, rédaction*, vol. 3, n°1, 2010, p. 17-39.

GAMBIER, Yves, « Les censures dans la traduction audiovisuelle », *TTR Traduction, terminologie, rédaction*, vol. 15, n°2, 2002, p. 203-221.

GAMBIER, Yves, *Traduction audiovisuelle : orientations générales*, Colloque *Spécialités et spécialisations dans la formation et les pratiques professionnelles des traducteurs*, Rennes, 2002, consulté le 21/01/2012,

<http://www.colloque.net/archives/2002/Trad-M%E9dias/tramed021.htm>

GAMBIER, Yves, « La traduction audiovisuelle : un genre en expansion », *Meta*, XLIX, 1, 2004a, p. 1-11.

GAMBIER, Yves, « Tradaptation cinématographique », *Topics in Audiovisual Translation*, Pilar Orero (ed.), Amsterdam, John Benjamins, 2004b, p. 169-181.

GAMBIER, Yves, « Orientations de la recherche en traduction audiovisuelle », *Target*, 18, 2, 2006, p. 261-293.

GAMBIER, Yves, « Traduction audiovisuelle : défis présents et à venir », *Traduction spécialisée : pratiques, théories, formation*, Elisabeth Lavault-Olléon (éd.), Bern, Peter Lang, 2007, p. 149-164.

GAMBIER, Yves, « Recent developments and challenges in audiovisual translation research », *Between Text and Image: Updating Research in Screen Translation*, Delia Chiaro *et al.* (eds.), Amsterdam, John Benjamins Publishing, 2008, p. 11-33.

GIRARD, Laurent, « Jacqueline Cohen, interview », 28 août 2003, consulté le 05/02/2011, www.voxofilm.fr.st

GOTTLIEB, Henrik, « Multidimensional Translation: Semantics turned Semiotics », *Actes du colloque MuTra: Audiovisual Translation Scenarios*, May 2005, consulté le 08/04/2008 http://www.euroconferences.info/proceedings/2005_Proceedings/2005_Gottlieb_Henrik.pdf

GRUGEAU, Georges, « Entretien avec Eric Kahane — Profession : adaptateur », *24 images*, n°65, 1993, p. 26-30.

GUILLOT, Marie-Noëlle, « Oral et illusion d'oral : indices d'oralité dans les sous-titres de dialogues de film », *Meta*, LII, 2, 2007, p. 239-259.

HOLLANDER, Régine, « Doublage et sous-titrage, étude de cas : *Natural Born Killers* (Tueurs nés) », *Revue Française d'Études Américaines*, n°88, 2, mars 2001, p. 79-88.

HUMBLOT, Catherine, « Qui a peur de la v.o. ? », *Le Monde, supplément radio-télévision*, 31 août-1^{er} septembre 1986, p. 16-17.

JUSTAMAND, François, « Le doublage, l'art de l'illusion », *Objectif cinéma*, consulté le 20/02/2011, <http://www.objectif-cinema.com/horschamps/005.php>

KAPSASKIS, Dionysios, « Professional identity and training of translators in the context of globalisation: The example of subtitling », *The Journal of Specialised Translation*, 16, July 2011, p. 162-184.

LAMBERT, José & DELABASTITA, Dirk, « La traduction des textes audiovisuels : modes et enjeux culturels », *Les transferts linguistiques dans les media audiovisuels*, Yves Gambier (éd.), Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 1996, p. 33-58.

LAUTENBACHER, Olli Philippe, « Film et traduction : le sous-titrage a-t-il un sens ? Pour une définition de l'unité de sens en tradaptation », Actes du colloque *Représentations du sens linguistique IV*, Helsinki, May 28-30 2008, 2009, pp. 63-75.

MARTIN, Marcel, « Le doublage », *La revue du cinéma*, n°398, octobre 1984, p. 97-100.

MARTINEZ-SIERRA, Juan José, « Building Bridges between Cultural Studies and Translation Studies (With Reference to the Audiovisual Field) », *Journal of Language & Translation*, vol. 11, n°1, March 2010, p. 115-136.

MATHER, Philippe, « Le doublage, V.O. et V.F. : raison et sentiments », *Ciné-Bulles*, vol. 15, n°4, 1997, p. 10-13.

MINGANT, Nolwenn, « Tarantino's *Inglourious Basterds*, a blueprint for dubbing translators? », *Meta*, LV, 4, 2010, p. 712-731.

MOREAU, 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*, Bulletin du CICLAHO, 6, Anne-Marie Paquet-Deyris & Dominique Sipièrre (dirs.), Université Paris 10, 2012, p. 193-206.

MORINI, Massiliano, « Jerry Lee Lewis or Claudio Villa? Textual Pragmatics and the Translation of Python Humour », *inTRAlinea*, Special Issue: The Translation of Dialects in Multimedia, 2009, consulté le 15/08/2011, http://www.intralinea.it/specials/dialectrans/eng_more.php?id=757_0_49_0_M

PAVESI, Maria, « Spoken language in film dubbing », *Between Text and Image: Updating Research in Screen Translation*, Delia Chiaro et al. (eds.), Amsterdam, John Benjamins Publishing, 2008, p. 79-99.

PEDERSEN, Jan, « How is Culture Rendered in Subtitles? », *Challenges of Multidimensional Translation: MuTra Conference Proceedings*, May 2005, consulté le 12/07/2009, http://www.euroconferences.info/proceedings/2005_Proceedings/2005_Pedersen_Jan.pdf

PÉREZ-GONZÁLEZ, Luis, « Appraising Dubbed Conversation: Systemic Functional Insights into the Construal of Naturalness in Translated Film Dialogue », *The Translator*, vol. 13, 1, 2007, p. 1-38.

PETTIT, Zoë, « The Audiovisual Text: Subtitling and Dubbing Different Genres », *Meta*, XLIX, 2004, 1, p. 25-38.

PETTIT, Zoë, « Translating Register, Style and Tone in Dubbing and Subtitling », *The Journal of Specialised Translation*, 4, July 2005, consulté le 26/10/2010, http://www.jostrans.org/issue04/art_pettit.php

PLOURDE, Éric, « The Dubbing of *The Simpsons*, Cultural Appropriation, Discursive Manipulation and Divergences », *Texas Linguistic Forum*, 44, 1, 2002, p. 114-131, consulté le 05/10/2009 <http://studentorgs.utexas.edu/salsa/proceedings/2000/plourde.pdf>

PLOURDE, Éric, « Doublage : uniformisation linguistique et manipulation du discours », *Post-scriptum.org*, n°3, 2003, consulté le 23/05/2008, http://www.post-scriptum.org/flash/docs2/art_2003_03_011.pdf

PUJOL, Dídac, « The Translation and Dubbing of 'Fuck' into Catalan: The Case of *From Dusk till Dawn* », *The Journal of Specialised Translation*, 6, July 2006, consulté le 07/04/2008, http://www.jostrans.org/issue06/art_pujol.php

RAMIÈRE, Nathalie, « 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* (1951) », *Meta*, XLIX, 1, 2004, p. 102-114.

RANZATO, Irène, « Translating Woody Allen into Italian: Creativity in Dubbing », *The Journal of Specialised Translation*, 15, January 2011, p. 121-141, consulté le 20/02/2011, <http://www.jostrans.org/>

RENOU-NATIVEL, Corinne, « Le cinéma en version originale, d'une langue à l'autre », *La Croix*, 12 avril 2012.

RENOUARD, Jean-Philippe, « La fin de Babel », *Vacarme*, n°10, hiver 2000, consulté le 18/02/2011, <http://www.vacarme.eu.org/article873.html>

ROCHAIX, Valérie, « Doublage, les voix de l'ombre », *Jours nouveaux*, n°39, décembre 2008, p. 18-19.

ROSENBERG, Grant, « Rethinking the Art of Subtitles », *Time*, May, 15, 2007.

RUBENS, Alain, « L'âge d'or du doublage », *Le Monde, supplément radio-télévision*, 7-8 septembre 1986, p. 24-25.

SANDERSON, John, « Transferring Woody Allen's New York: Translation strategies and the polysystem », *Identity and Difference*, Maria Sidiropoulou (ed.), Bern, Peter Lang, 2005, p. 79-106.

SANTAMARIA, Laura, « The Translation of Cultural Referents: From Reference to Mental Representation », *Meta*, LV, 3, 2010, p. 516-528.

SCANDURA, Gabriela L., « Sex, Lies and TV: Censorship and Subtitling », *Meta*, XLIX, 1, 2004, p. 125-134.

SCHMITT, Olivier, « Anne et Georges Dutter traducteurs de Woody Allen », *Le Monde, supplément radio-télévision*, 31 août-1^{er} septembre 1986, p. 17.

SÉRY, Macha, « "Fuck you" en anglais, "Va te faire voir" en français », *Le Monde*, 17 janvier 2007, p. 16.

SÉRY, Macha, « La voix des autres », *Le Monde, supplément radio-télévision*, 24-25 août 2008, p. 2.

TOMASZKIEWICZ, Teresa, « La structure des dialogues filmiques : conséquences pour le sous-titrage », *Oralité et traduction*, Michel Ballard (éd.), Arras, Artois Presses Université, 2001, p. 381-397.

TOMASZKIEWICZ, Teresa, « Transfert de différents registres de la langue parlée », *La traductologie dans tous ses états*, Corinne Wecksteen & Ahmed El Kaladi (éds.), Arras, Artois Presses Université, 2007, p. 161-175.

VIDALENC, Jean-Louis, « 'Four-letter words' et évolution du lexique anglais », *Cahiers de la recherche*, Lille, Univ. Charles de Gaulle, n°31, décembre 2004, p. 31-40.

WARDLE, Marie-Louise, « Domestication and Translocation: The Strange Case of the Disappearing City », *Syn-Thèses*, n°3, Thessalonique, Univ. Aristote, 2010, p. 205-220.

WERTH, Christopher, « British Sitcoms, Found in Translation », *Newsweek*, November 9, 2009, p. 62-63.

Thèses et mémoires

BRISSET, Frédérique, *Les versions doublées en français de Annie Hall et Manhattan de Woody Allen : traduction, adaptation, interprétation ?*, mémoire de master 2, Études anglophones, Univ. Paris 3, 2007.

CEVOLI, Marco, *Le problème de la traduction dans le doublage cinématographique en Italie*, trad. Marco Casella, thèse langue et littérature, Univ. Catholique Brescia, 1996.

JASKANEN, Susanna, *On the inside track to Loserville, USA: strategies used in translating humour in two Finnish versions of Reality Bites*, Master's thesis, English, Univ. Helsinki, 1999.

MACHADO, José, *La traduction au cinéma et le processus de sous-titrage de films*, thèse de doctorat, Linguistique, Univ. Paris 3, 1996.

MEMMI, Paul, *Etude sémiolinguistique du sous-titrage pour une écriture concise assistée par ordinateur avec application à l'audiovisuel*, thèse de doctorat, Lettres, langues et spectacle, Univ. Paris 10, 2005.

SCHRÖTER, Thorsten, *Shun the Pun, Rescue the Rhyme?: The Dubbing and Subtitling of Language Play in Film*, Doctoral thesis, Arts and Education, Karlstad Univ., 2005.

Sites internet

Translation Journal, publication trimestrielle à but non lucratif, édite des articles par et à destination des traducteurs, depuis 1997, consulté le 20/02/2011, <http://www accurapid.com/journal/>

Association des traducteurs adaptateurs de l'audiovisuel : créée en juin 2006 regroupe des auteurs professionnels de doublage, sous-titrage, et *voice-over*, site consulté le 29/07/2011, <http://www.traducteurs-av.org/>

Pour « mieux comprendre la situation du doublage au Québec en un clin d'œil... », ce site comporte une synthèse du processus de doublage en 9 étapes, consulté le 19/10/2008, <http://www.doublage.qc.ca/etape.htm>

Le site d'Éric Legrand, ce comédien offre dans sa rubrique « Articles » une douzaine de textes bien informés sur les différents métiers du doublage et leurs conditions d'exercice, consulté le 01/01/2012, <http://www.ericlegrand.fr/>

JoSTrans, The Journal of Specialised Translation : spécialisée dans les questions de traduction non-littéraire, cette revue en ligne, lancée en janvier 2004, est publiée deux fois par an, consulté le 20/02/2011, <http://www.jostrans.org/>

LAURENT, Hélène, STRAUMANN, Patrick & DAVIDAS, Gilles, « Ma voix est une autre », *L'atelier de la création*, France Culture, 16 février 2012, consulté le 26/08/2012, <http://www.franceculture.fr/emission-l-atelier-de-la-creation-ma-voix-est-une-autre-2012-02-16>

Objectif Cinéma, webmagazine consacré au cinéma, créé en 2000, édite aussi la *Gazette du doublage*, site dédié aux doublages de films et de séries télévisées, consulté le 20/02/2011, <http://www.objectif-cinema.com/horschamps/005.php>

RS Doublage, société de Saint Quentin, présente les professionnels français du doublage, consulté le 18 /03/2010, <http://www.rsdoublage.com/>

RIEDER, Jonny, « On Hollywood's Lips: Voice Actors », *Goethe Institut*, May 2009, consulté le 16/10/2011, <http://www.goethe.de/ges/spa/pan/spb/en4629122.htm>

Vacarme, revue trimestrielle publiée sur papier et archivée en ligne depuis 1997, est éditée par l'association du même nom, - directeur de la publication Stany Grelet, consulté le 20/02/2011, <http://www.vacarme.eu.org/article873.html>

Entretiens

BRÉAN, Samuel, traducteur-adaptateur, *Entretien personnel*, Paris, 20 novembre 2010.

COHEN, Jacqueline, traductrice-adaptatrice, *Entretien personnel*, Neuilly-sur-Seine, 15 février 2011.

DUTTER, Georges, traducteur-adaptateur, *Entretien personnel*, Paris, 5 avril 2012.

LINGUISTIQUE ET STYLISTIQUE

Livres

- BARTHES, Roland, *Le bruissement de la langue*, Paris, Éditions du Seuil, 1984.
- BAYLON, Christian, *Sociolinguistique, société, langue et discours*, [1996], Paris, Nathan, 2002.
- BLANCHE-BENVENISTE, Claire, *Approches de la langue parlée en français*, Gap, Ophrys, 2000.
- BLUESTEIN, Gene, *English/Yinglish: Yiddish in American Life and Literature*, [1989], Lincoln, University of Nebraska Press, 1998.
- BOURDIEU, Pierre, *Ce que parler veut dire, l'économie des échanges linguistiques*, Paris, Fayard, 1982.
- BRIGHELLI, Jean-Paul & DOBRANSKY, Michel, *L'Argumentation*, Paris, Magnard, 2002.
- CHEVILLET, François, *Les variétés de l'anglais*, Paris, Nathan, 1991.
- COMPAGNON, Antoine, *Le démon de la théorie*, Paris, Éditions du Seuil, 1998.
- CORDESSE, Gérard, LEBAS, Gérard & LE PELLEC, Yves, *Langages littéraires, textes d'anglais*, [1988], Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1991.
- COUTURIER, Maurice, *La figure de l'auteur*, Paris, Éditions du Seuil, 1995.
- DILLARD, Joey Lee, *All-American English*, New York, Vintage Books, 1976.
- ECO, Umberto, *Le signe, histoire et analyse d'un concept*, [1980], trad. Jean-Marie Klinkenberg, Paris, Le Livre de Poche, col. Biblio essais, 1988.
- ECO, Umberto, *Les limites de l'interprétation*, trad. Myriem Bouzaher, Paris, Grasset, 1992.
- ECO, Umberto, *Lector in Fabula, le rôle du lecteur*, [1985], trad. Myriem Bouzaher, Paris, Le Livre de Poche, col. Biblio essais, 2004.
- FERGUSON, Charles A. & HEATH, Shirley Brice, *Language in the USA*, [1981], Cambridge, Cambridge University Press, 1982.
- FORGUE, Guy Jean, *Les mots américains*, [1976], Paris, PUF, col. Que sais-je ?, 1992.

- GARNIER, Georges, GUIMIER, Claude & DILYS, Rosalind, *L'épreuve de linguistique au CAPES et à l'agrégation d'anglais*, [1997], Paris, Nathan, 2002.
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestes*, Paris, Éditions du Seuil, 1982.
- GENETTE, Gérard, *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, 1987.
- GENETTE Gérard, *L'œuvre de l'art*, vol. 1, Paris, Éditions du Seuil, 1994.
- JAKOBSON, Roman, *Essais de linguistique générale*, Éditions de Minuit, Paris, 1963.
- KRISTEVA, Julia, *Le langage, cet inconnu*, [1969], Paris, Éditions du Seuil, 1981.
- HITCHINGS, Henry, *The Secret Life of Words, How English Became English*, [2008], London, John Murray Publishers, 2009.
- LE BOT, Marie-Claude, SCHUWER, Martine & RICHARD, Élisabeth (éds.), *La reformulation, marqueurs linguistiques, stratégies énonciatives*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2008.
- LEROY, Sarah, *Le nom propre en français*, Gap, Ophrys, 2004.
- LODGE, David, *The Art of Fiction*, Penguin Books, London, 1992.
- LÛDI, Georges, *Devenir bilingue, parler bilingue : actes du 2^e colloque sur le bilinguisme, Université de Neuchâtel, 20-22 septembre 1984*, De Gruyter, 1987.
- MARCKWARDT, Albert H., *American English*, [1958], New York, Oxford University Press, 1969.
- MENCKEN, Henry Louis, *The American Language*, [1919], New York, Alfred Knoff, 1977.
- MITTERAND, Henri, *Les mots français*, [1963], Paris, PUF, col. Que sais-je ?, 1976.
- MOLINIÉ, Georges, *La stylistique*, [1993], Paris, PUF, 2004.
- PINKER, Steven, *The Stuff of Thought*, [2007], London, Penguin, 2008.
- RAFROIDI, Patrick, *Précis de stylistique anglaise*, Gap, Ophrys, 1978.
- SERGEANT, Jean-Claude, *L'anglais du journalisme*, Paris, Ophrys, 2011.
- SUHAMY, Henri, *Stylistique anglaise*, Paris, PUF, 1994.
- SUHAMY, Henri, *Les figures de style*, [1981], Paris, PUF, col. Que sais-je ?, 2000.
- TOURNIER, Jean, *Précis de lexicologie anglaise*, Paris, Ellipses, 2004.

TRAVERSO, Véronique, *L'analyse des conversations*, [1999], Paris, Armand Colin, 2007.

WALTER, Henriette, *Honni soit qui mal y pense*, [2001], Paris, Laffont, 2003.

Articles

CHADELAT, Jean-Marc, « Le vocabulaire militaire français en anglais : étude de la fonction expressive des emprunts français en langue anglaise », *Les cahiers de l'APLIUT*, vol. XXII, n°3, octobre 2003, p. 27-39.

CHADELAT, Jean-Marc, « Le symbolisme phonétique à l'initiale des mots anglais : l'exemple du marqueur sub-lexical < Cr- > », *Lexis*, n°2, 2008, p. 77-103, consulté le 08/02/2009, http://screcherche.univ-lyon3.fr/lexis/IMG/pdf/Lexis_2_Chadelat.pdf

ERMAN, Britt, « Pragmatic markers revisited with a focus on *you know* in adult and adolescent talk », *Journal of Pragmatics*, vol. 33, n°9, 2001, p. 1337-1359.

GAUDY-CAMPBELL, Isabelle, « Travail de formulation et élaboration qualitative du contour verbal : l'auxiliaire en jeu », *Le qualitatif*, *Cycnos*, 23, 1, février 2006, consulté le 27/09/2009, <http://revel.unice.fr/cycnos/document.html?id=295>

GOLD, David L., « The Speech and Writing of Jews », *Language in the USA*, [1981], Charles Ferguson & Shirley Heath (eds.), Cambridge, Cambridge University Press, 1982, p. 273-292.

GOLD, Elaine, « English Shmenglish: Yiddish Borrowings into Canadian English », *Actes de l'Association Canadienne de Linguistique*, Montréal, 2002, p. 108-120.

GREIMAS, Algirdas Julien, « Éléments pour une théorie de l'interprétation du récit mythique », [1966], *Communications*, 8, 1981, Paris, Éditions du Seuil, p. 34-65.

GUIRAUD, Pierre, « Argot », *Encyclopaedia Universalis*, 2011, consulté le 12/06/2011, <http://www.universalis.fr/encyclopedie/argot/>

LE LAN, Barbara, « *Well will be well* : il faut bien que discours se fasse », *Dialogues interlinguistiques, recueil des jeunes chercheurs du CELTA, Sorbonne*, 2008, consulté le 26/01/2010, <http://celta.paris-sorbonne.fr/jeunes-chercheurs/dialogues1/LeLan.pdf>

LEON MIRANDA, Reyes, « L'interpellation en français : un système comme les autres ? », *CORELA*, n° thématique, *L'interpellation*, 24 novembre 2010, consulté le 3/12/2010, <http://corela.edel.univ-poitiers.fr/index.php?id=1824>

NORRICK, Neal, « Discourse markers in oral narrative », *Journal of Pragmatics*, vol. 33, n°6, 2001, p. 849-878.

ORR, John, « De l'étymologie des jurons », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1957, n°9, p. 278-286.

RICHET, Bertrand, « Interjection et contraste : quand il y a à redire... », *CIEREC Travaux*, n°116, *La contradiction en anglais*, Claude Delmas (éd.), St Étienne, 2004, p. 167-182.

RICHET, Bertrand, « Des oh ! et débats – La mise en spectacle interjective de la recherche de quantification/ qualification à l'oral », Colloque *(Dés-)organisation de l'oral ? De la segmentation à l'interprétation*, Univ. Rennes 2, 24-25 mars 2011.

SALLES, Mathilde, « Cohésion-cohérence : accords et désaccords », *Corela*, n° spécial *Organisation des textes et cohérence des discours*, 2006, consulté le 26/10/2010, <http://edel.univ-poitiers.fr/corela/document.php?id=1299>

SIMONIN, Olivier, « Ironie : voie étrange et voix étrangères », *Bulletin de la Société de Stylistique Anglaise*, n°27, 2006, p. 27-44.

SZABO, Dávid, « La place de l'emprunt dans l'argot de Budapest », *La linguistique*, vol. 38, n°1, p. 113-128.

SZLAMOWICZ, Jean, « Les pauses en anglais : de la faillite du silence à la structuration linguistique ou de l'iconique au conventionnel », *CIEREC Travaux*, n°113, Claude Delmas (éd.), St Étienne, 2003, p. 157-174.

Thèses

AURAN, Cyril, *Prosodie et anaphore dans le discours en anglais et en français : cohésion et attribution référentielle*, thèse de doctorat, Langage et parole, Univ. de Provence, 2004.

BUBEL, Claudia, *The linguistic construction of character relations in TV drama: Doing friendship in Sex and the City*, thèse de doctorat, Philosophie, Univ. de Saarland, 2006.

PENNEC, Blandine, *La reformulation en anglais contemporain : indices linguistiques et constructions discursives*, thèse de doctorat, Linguistique anglaise, Univ. Rennes 2, 2006.

CINEMA

Livres

BAECQUE (de), Antoine (dir.), *La politique des auteurs*, vol. IV et V, Paris, Cahiers du cinéma, 2001.

BEYLOT, Pierre, *Le récit audiovisuel*, Paris, Armand Colin, 2005.

CHION, Michel, *La voix au cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, 1984.

CHION, Michel, *Le cinéma et ses métiers*, Paris, Bordas, 1990.

CHION, Michel, *Un art sonore, le cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, 2003.

CHION, Michel, *L'audio-vision, son et image au cinéma*, [1990], Paris, Armand Colin, 2005.

FISCHER, Hervé, *Le déclin de l'empire hollywoodien*, Montréal, VLB éditeur, 2004.

GARSON, Charlotte, *Le cinéma hollywoodien*, Paris, Cahiers du cinéma, 2008.

HUET, Anne, *Le scénario*, Paris, Cahiers du cinéma, 2005.

KRÀL, Petr, *Le burlesque ou la morale de la tarte à la crème*, [1984], Paris, Ramsay, 2007.

LE CLÉZIO, Jean-Marie Gustave, *Ballaciner*, Paris, Gallimard, 2007.

MAGNY, Joël, *Le point de vue, de la vision du cinéaste au regard du spectateur*, Paris, Cahiers du cinéma, 2001.

MATRAS, Jean-Jacques, *L'audiovisuel*, Paris, PUF, col. Que sais-je ?, 1974.

MINGANT, Nolwenn, *Hollywood à la conquête du monde*, Paris, CNRS éditions, 2010a.

MOINE, Raphaëlle, *Les genres du cinéma*, Paris, Nathan, 2002.

MÜLLER, Jürgen (éd.), *Les meilleurs films des années 70*, Köln, Taschen, 2004a.

MÜLLER, Jürgen (éd.), *Les meilleurs films des années 80*, Köln, Taschen, 2004b.

PAQUET-DEYRIS, Anne-Marie & SIPIÈRE, Dominique (dirs.), *Le cinéma parle ! Études sur le verbe et la voix dans le cinéma anglophone*, Bulletin du CICLAHO, 6, Univ. Paris 10, 2012.

PARENT-ALTIER, Dominique, *Approche du scénario*, Paris, Nathan, 1997.

PHILIPPE, Claude-Jean (dir.), *100 films pour une cinémathèque idéale*, Paris, Cahiers du cinéma, 2003.

QualiQuanti/CNC, *Perceptions du public des cinémas Art et Essai, analyse qualitative*, octobre 2006.

SHEPERD, Andrée (dir.), *Le cinéma britannique*, Revue française de civilisation britannique, vol. XI, n°2, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2001.

SIETY, Emmanuel, *Le Plan, au commencement du cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, 2001.

TRUFFAUT, François, *Le plaisir des yeux*, [1987], Paris, Cahiers du cinéma, 2000.

VANOYE, Francis, *Récit écrit, récit filmique*, Paris, Armand Colin, 1989.

VANOYE, Francis, *Scénarios modèles, modèles de scénarios*, [1989], Paris, Armand Colin, 2005.

VANOYE, Francis & GOLIOT-LÉTÉ, Anne, *Précis d'analyse filmique*, Paris, Nathan, 1992.

VASSÉ, Claire, *Le dialogue, du texte écrit à la voix mise en scène*, Paris, Cahiers du cinéma, 2003.

VEILLON, Olivier-René, *Le cinéma américain, les années quatre-vingt*, Paris, Éditions du Seuil, col. Points Virgule, 1988.

Articles

ASTRUC, Alexandre, « Naissance d'une nouvelle avant-garde : la caméra-stylo », *L'Écran français*, n°144, 30 mars 1948.

L'Avant-Scène Cinéma, « Note de la rédaction », n°35, 15 mars 1964, p. 15.

BAZIN, André, « Comment présenter et discuter un film », [1953], *Cahiers du Cinéma*, n°632, mars 2008, p. 68-70.

BAZIN, André, « De la politique des auteurs », [1957], *La politique des auteurs*, vol. IV, Paris, Cahiers du cinéma, 2001, p. 99-117.

BERTHET, Frédérique, « Les figures du double au cinéma », *Imaginaire & Inconscient*, n°14, 2004/2, p. 225-240.

BOUVET, Bruno & CONRARD, Sophie, « Les salles de cinéma cherchent un nouveau public », *La Croix*, 17 février 2008.

BRASSART, Alain, « Qu'est-ce que l'auteurisme (30 après la Nouvelle Vague) ? », *Cadrage.net*, juillet-août 2006, consulté le 18/04/2008,
<http://www.cadrage.net/dossier/desplechin.htm>

BUBEL, Claudia, « Film audiences as overhearers », *Journal of Pragmatics*, vol. 40, n°1, 2008, p. 55-71.

CIMENT, Michel, « Le film sur Hollywood : un genre cinématographique ? », *Revue Française d'Études Américaines*, n°19, février 1984, p. 9-18.

CLOAREC, Nicole, « *Far from the Madding Crowd* John SCHLESINGER (1967), annexe », consulté le 26/06/2011,
<http://sha.univ-poitiers.fr/saesfrance/spip.php?article279>

DANEY, Serge, « Préface », *La politique des auteurs*, vol. V, Paris, Cahiers du cinéma, 2001.

DANEY, Serge & TOUBIANA, Serge, « Trente-six chandelles dans un super-bunker », [1983], *Libération*, 19- 20 mai 2012, p. XX.

DAVERAT, Xavier, « "Listen You Fuckers!" : trivialité langagière dans le cinéma américain contemporain », *Le cinéma parle ! Études sur le verbe et la voix dans le cinéma anglophone*, Bulletin du CICLAHO, 6, Anne-Marie Paquet-Deyris & Dominique Sipièrè (dirs.), Univ. Paris 10, 2012, p. 291-308.

DOUIN, Jean-Luc, « Le roman du cameraman », *Le Monde des Livres*, 24 janvier 1997, p. vii.

GARDIES, André, « L'acteur dans le système textuel du film », *Études littéraires*, vol. 13, n°1, 1980, p. 71-107.

GODARD, Jean-Luc, « Bergmanorama », [1958], *La politique des auteurs*, vol. IV, Paris, Cahiers du cinéma, 2001, p. 85-93.

GODINOT, Judith, « Profession Distributeur : Interview de Marc Bonny de Gébéka films », *AlloCiné*, 3 novembre 2009, consulté le 09/11/2009,
http://www.allocine.fr/newspage_person?cnews=18488157

JOURDREN, Morgane, « Le rêve imposé ou la machine hollywoodienne au service de l'idéologie dominante », *La Clé des Langues*, 22 mars 2010, consulté le 05/06/2011, http://cle.ens-lyon.fr/02943140/0/fiche_pagelibre/

MAGNY, Joël, « 1953-1968 : De la mise en scène à la politique des auteurs », *Cinémaction, Histoire des théories du cinéma*, n°60, juillet 1991, p. 86-90.

MARIE, Michel, « Les transformations du jeu de l'acteur, du cinéma de la qualité française aux premières années de la Nouvelle Vague (1958-1960) », *La Licorne*, n°37, mai 1996.

MENEGALDO, Gilles & SIPIÈRE, Dominique, *Texte de cadrage de l'atelier « cinéma » pour le congrès SAES 2012*, 29 novembre 2011.

METZ, Christian, « La grande syntagmatique du film narratif », [1966], *Communications*, 8, 1981, p. 126-130.

MINGANT, Nolwenn, « Entre mondial et local : le jeu d'équilibriste des majors hollywoodiennes », *Revue de recherche en civilisation américaine*, 1, 2009, consulté le 25/08/2011, <http://rrca.revues.org/index138.html>

MINGANT, Nolwenn, & TIRTAINE, Cecilia, « Global Film and Television Industries Today: An Analysis of Industrial and Cultural Relations », *InMedia*, 1, 2012, consulté le 30/03/2012, <http://inmedia.revues.org/111>

PAQUET-DEYRIS, Anne-Marie, « L'identité générique en question : variations du genre au cinéma », *Cercles*, 18, 2008, p. 20-30.

PARDO, Carlos, « Un cinéma à deux vitesses », *Manière de voir*, n°96, décembre 2007-janvier 2008, p. 22-24.

QUARESIMA, Leonardo, « Loving Texts Two at a Time: The Film Remake », *Cinémas*, vol. 12, n°3, 2002, p. 73-84.

ROUSSELIÈRE, Damien, « Cinéma et diversité culturelle : le cinéma indépendant face à la mondialisation des industries culturelles », *Horizons philosophiques*, vol. 15, n°2, 2005, p. 101-123.

SIPIÈRE, Dominique, « Avant-propos », *Revue Française d'Études Américaines*, n°88, 2, mars 2001, p. 3-5.

SIPIÈRE, Dominique, « La voix au cinéma : divorces et retrouvailles », *Tropismes*, n°17, 2011, p. 159-172.

SOULEZ, Guillaume, « Introduction, étoile filée », *Mise au point*, n°3, 2011, p. 6-14.

SYNDICAT DES CINÉMAS D'ART, DE RÉPERTOIRE ET D'ESSAI (SCARE), « Le public Art & Essai : pratiques et statistiques », *Des cinémas indépendants Art & Essai*, 2008, p. 1-3.

US Writers Guild of America, *101 Greatest Screenplays*, 7 avril 2006, consulté le 02/03/2011, http://www.wga.org/content/subpage_newsevents.aspx?id=1807

VULSER, Nicole, « Art et essai, le malaise parisien », *Le Monde*, 13 mars 2007, p. 28.

VULSER, Nicole, « "Beaucoup de salles bénéficient de plus de subventions que de recettes", entretien avec Guy Verrechia, PDG d'UGC », *Le Monde*, 8 février 2008, p. 25.

Thèse et mémoires

CAUDRON, Sébastien, PASCAL, Anne-Sophie & SAMYN, Hugues, *Édition audiovisuelle sur DVD : film et différences locales*, mémoire de recherche, Diplôme de conservateur de bibliothèque, École Nationale Supérieure des Sciences de l'Information et des Bibliothèques, Lyon, 2004.

DELAPORTE, Caroline, *Les festivals de cinéma et leur relation au public en France : une démarche de médiation culturelle ?*, mémoire, DESS Développement culturel et direction de projet, ARSEC/Univ. Lumière Lyon 2, 2001.

LAFONT, Marie, *Utilisations du noir et blanc depuis l'arrivée de la couleur*, mémoire de fin d'études et de recherche, Cinéma, ENS Louis Lumière, Noisy-le-Grand, 2008.

LE NOZAC, Delphine, *Les insertions de produits et de marques dans le cinéma contemporain : du filmique au cinématographique*, thèse de doctorat, Sciences de l'information et de la communication, Univ. Nancy 2, 2010.

Films

Hitchcock et la Nouvelle Vague, dir. BERNARD, Jean-Jacques, perf. Claude Chabrol, Jacques Rivette, Luc Moullet, 2006, Caïmans productions, 1h00.

A Decade Under the Influence, dir. DEMME, Ted & LaGRAVENESE, Richard, perf. Robert Altman, Marshall Brickman, Francis F. Coppola, Milos Forman, Sidney Lumet, Sydney Pollack, Martin Scorsese, 2003, Constant Communication, 2h18.

The Apartment, dir. WILDER, Billy, perf. Jack Lemmon, Shirley MacLaine, 1960, The Mirisch Corporation, 2h05.

Entretien

CASTRO, Stéphane, directeur du multiplexe Cinémoïda, *Entretien personnel*, Châteauroux, 10 juin 2011.

Sites internet

La Bibliothèque du film ou *bifi*, centre de ressources documentaires de la Cinémathèque française (directeur de la publication du site, Serge Toubiana, directeur général), consulté le 30/07/2012, <http://www.bifi.fr/>

Box Office Mojo, site de *The Internet Movie Database (IMDb)*, est dédié aux résultats du *box office*, consulté le 13/07/2012,

<http://www.boxofficemojo.com/people/chart/?view=Director&id=woodallen.htm>

Susan Ohmer, *Interview*, Columbia University Press, June 24, 2010, consulté le 20/11/2011, <http://cup.columbia.edu/static/Interview-ohmer-susan>

Entertainment Weekly, « The New Classics: Movies, The 100 best films from 1983 to 2008 », issue 999-1,000, June 27, 2008, consulté le 02/07/2008, http://www.ew.com/ew/article/0,,20207076_20207387_20207063,00.html

Internet Movie Poster Awards, ce site rassemble une collection internationale d'affiches de cinéma, consulté le 30/09/2012, <http://www.impawards.com/index.html>

JP's Box-Office, site consacré aux résultats d'exploitation de films en France, aux États-Unis et dans le monde, créé en juillet 1998, référence plus de 12 000 films, consulté le 10/07/2011, <http://www.jpbox-office.com/fichfilm.php?id=11957&affich=france>

Les 400 coups, cinéma basé à Angers, propose sur son site la consultation d'une vaste collection d'affiches, consulté le 30/09/2012, <http://www.les400coups.org/affiches.php>

Lumière, base de données, fournit des statistiques sur les entrées des films en salles en Europe à partir de 1996, consultée le 07/06/2011, <http://lumiere.obs.coe.int/web/search/>

ÉTUDES SUR WOODY ALLEN

Livres

- BAXTER, John, *Woody Allen, a Biography*, [1998], London, HarperCollins, 1999.
- BENAYOUN, Robert, *Woody Allen au-delà du langage*, Paris, Herscher, 1985.
- BERMEL, Albert, *Farce, a History from Aristophanes to Woody Allen*, [1982], Carbondale & Edwardsville, Southern Illinois University Press, 1990.
- BJÖRKMAN, Stig, *Woody Allen, entretiens avec Stig Björkman*, trad. Sylvie Durastanti & Jean Pêcheux, [1993], Paris, Cahiers du cinéma, 2002.
- COLOMBANI, Florence, *Woody Allen*, Paris, Cahiers du cinéma-Le Monde, col. Grands Cinéastes, 2007.
- DANDRIEU, Laurent, *Woody Allen, portrait d'un antimoderne*, Paris, CNRS Éditions, 2010.
- DHERBIER, Yann-Brice, *Woody Allen, les images d'une vie*, Paris, YB éditions, 2010.
- FRODON, Jean-Michel, *Conversation avec Woody Allen*, Paris, Plon, 2000.
- GILLAIN, Anne, *Manhattan, Woody Allen, étude critique*, [1997], Paris, Armand Colin, 2005.
- GUERAND, Jean-Philippe, *Woody Allen*, [1989], Paris, Payot & Rivages, 1995.
- HAMPLE, Stuart, *Angoisse & Légèreté, Woody Allen en comics*, Paris, Fetjaine, 2010.
- HAMPLE, Stuart, *Doutes & Certitudes, Woody Allen en comics*, Paris, Fetjaine, 2010.
- JAURY, Vincent (éd.), « Woody Allen », *Transfuge*, hors-série n°3, novembre-décembre 2007.
- LAX, Eric, *Woody Allen, a Biography*, [1991], London, Vintage, 1992.
- LAX, Eric, *Woody Allen, biographie*, trad. Philippe Hupp, Paris, Julliard, 1992.
- LAX, Eric, *Entretiens avec Woody Allen*, trad. Christophe Mercier, Paris, Plon, 2008.
- MÉJEAN, Jean-Max, *Woody Allen*, Rome, Gremese, 2004.
- QUILLIOT, Roland, *Philosophie de Woody Allen*, Paris, Ellipses, 2004.
- VALENS, Grégory (éd.), *Woody Allen*, Paris, Scope, 2008.

VARTZBED, Éric, *Comment Woody Allen peut changer votre vie*, Paris, Éditions du Seuil, 2011.

Articles

AUDA-ANDRÉ, Valérie & MENEGALDO, Gilles, « Woody Allen, un cinéaste en quête d'identité : *Stardust Memories* et *Crimes and Misdemeanors* », *Le cinéma se regarde : Spectacle et spécularité*, Raphaëlle Costa de Beauregard (éd.), Toulouse, Univ. Le Mirail, 1995, p. 129-140.

BAECQUE, Antoine (de), « Introducing Harry », in Woody Allen, *Deconstructing Harry, scénario bilingue*, Paris, Cahiers du cinéma, col. Petite bibliothèque, 1998.

BARRETTE, Pierre, « Woody contre Hollywood », *24 images*, n°111, 2002, p. 51.

BEHAR, Henri, « Scènes de méninges », *Télérama hors-série*, n°83, 1998, p. 44-46.

BENAYOUN, Robert, « Un désespoir d'humour », [1979], *Woody Allen*, Grégory Valens (dir.), Paris, Positif/Scope, 2008, p. 44-51.

BENAYOUN, Robert, « Sous les pavés, la fable, Woody's Big Broad Cast of 1987 », [1987], *Woody Allen*, Grégory Valens (dir.), Paris, Positif/Scope, 2008, p. 168-169.

BENAYOUN, Robert, « Fond de l'œil en fin de saison », [1990], *Woody Allen*, Grégory Valens (dir.), Paris, Positif/Scope, 2008, p. 117-119.

BENAYOUN, Robert, « Manhattan Melodrama », [1992], *Woody Allen*, Grégory Valens (dir.), Paris, Positif/Scope, 2008, p. 64-70.

BILLSON, Anne, « Woody Allen: from leading ladies to dumb broads », *The Guardian*, June 17 2010, consulté le 07/10/2010, <http://www.guardian.co.uk/film/2010/jun/17/woody-allen-leading-ladies-billson>

BILODEAU, François, « La lanterne du veilleur de nuit », *Liberté*, vol. 29, n°4, (172), 1987, p. 95-101.

BLUMENFELD, Samuel, « La nouvelle culture juive new-yorkaise », *Le Monde* 2, 30 décembre 2006, p. 30-33.

BLUMENFELD, Samuel, « Letty Aronson : sœur de Woody Allen, un job à plein-temps », *Le Monde Magazine*, 14 mai 2011, p. 40-41.

CANBY, Vincent, « Allen at His Best », *The New York Times*, April 21, 1977.

CANBY, Vincent, « Hannah and Her Sisters », *The New York Times*, February 7, 1986.

CARRÈRE, Emmanuel, « Portrait de l'artiste en masochiste serein », [1977], *Woody Allen*, Grégory Valens (dir.), Paris, Positif/Scope, 2008, p. 40-43.

CASTIEL, Élie, « L'aboutissement d'une carrière de cinéaste », *24 images*, n°28-30, 1986, p. 69-70.

CHARD-HUTCHINSON, Martine, « *Œdipus Wrecks (New York Stories)* et *Manhattan* ou l'illusion comique selon Woody Allen », *Humoresques*, 6, 1995, p. 129-140.

COLBY, Thierry, « L'adultère selon Woody Allen », *Le Figaro Magazine*, 8 septembre 2006.

COLLET, Jean, « *Hollywood Ending*, de Woody Allen », *Études*, n°7/8, 2002, p. 101-105.

D.H., « Critique : le label Woody Allen », *L'Express*, 28 janvier 1980.

DI PALMA, Carlo, « Entretien avec Lorenzo Codelli », [1997], *Woody Allen*, Grégory Valens (dir.), Paris, Positif/Scope, 2008, p. 208-213.

DIDION, Joan, « Letter from Manhattan », *The New York Review of Books*, August 16, 1979.

DOUIN, Jean-Luc, « La mélancolie des amours perdues », [1977], *L'Avant-Scène Cinéma*, n°198, 15 décembre 1977.

DREYFUS, Jean-François, « L'humour dans les écrits de Woody Allen », *Journal of the Short Story in English*, n°32, Spring 1999, p. 2-7.

DREYFUS, Jean-François, « Quand les rabbins se produisent "topless" ou la parodie allenienne dans tous ses états », *Humoresques*, 15, janvier 2002, p. 35-43.

DURAS, Marguerite, « Les Yeux Verts », *Cahiers du cinéma*, juin 1980, n°312-313.

FORTIN, Denis, « Les références cinéphiliques chez Woody Allen : construire une œuvre sur la base de l'intertextualité », *Revue canadienne d'études cinématographiques*, vol. 5, n°1, 1996, p. 35-48.

GAUTEUR, Claude, « L'univers de Woody Allen », *La revue du cinéma*, n°358, octobre 1984, p. 55-58.

GEFFNER, David, « Woody Allen's *Hollywood Ending* », *DGA Magazine*, May 2002, consulté le 22/10/2008, http://www.dga.org/news/v27_1/feat_woodyallen.php3

GLANCEY, Jonathan, « Windsor is just Woody Allen's type », *The Guardian*, Tuesday 5 April 2011.

HAMPLE, Stuart, « How I turned Woody Allen into a comic strip », *The Guardian*, 19 October 2009, consulté le 07/10/2010, <http://www.guardian.co.uk/film/2009/oct/18/woody-allen-comic-strip>

HARRIS, Mark, « Twilight of the Tumblers », *New York Magazine*, June 1, 2009, consulté le 08/05/2012, <http://nymag.com/movies/features/56930/>

HISCOCK, John, « Woody Allen, interview: 'At last, I'm a foreign filmmaker' », *The Telegraph*, 14 September 2012.

JOST, François, « L'Auteur construit », *La Licorne*, n°26, septembre 1993.

KAKUTANI, Michiko, « Books Of The Times », *The New York Times*, October 19, 1982.

LAVIGNE, Benoît, « Ces personnages vivent des situations graves, et il ne s'agit jamais de s'appesantir », *Transfuge*, hors-série n°3, novembre-décembre 2007, p. 75.

MASSON, Alain, « L'allégorie du Non-raccord », [2002], *Woody Allen*, Grégory Valens (dir.), Paris, Positif/Scope, 2008, p. 28-31.

MOSS, Adam, « In Conversation: Woody Allen », *New York Magazine*, September, 28, 2008.

NACACHE, Jacqueline, « *Stardust Memories*, l'insolence du désespoir », *Cinéma*, n°265, janvier 1981, p. 57-62.

NOUCHI, Franck, « La cérémonie des retrouvailles », *Le Monde*, 28 septembre 2009.

O'NEILL, Eithne, « Don Quichotte contre la page blanche », [1998], *Woody Allen*, Grégory Valens (dir.), Paris, Positif/Scope, 2008, p. 122-123

OVERBEY, Erin, « Eighty-Five from the Archive: Woody Allen », *The New Yorker*, March 26, 2010.

POULIOT, Chantal, « Deconstructing Woody Allen », *Tangence*, n°8, hiver 2002, p. 51-64.

PUJAS, Sophie, « Rencontre avec Woody Allen », *Transfuge*, hors-série n°3, novembre- décembre 2007, p. 6-9.

RANGER, Pierre, « Annie Hall », *Séquences*, n°210, novembre/décembre 2000, p. 72.

RÉMOND, Alain, « De la première personne du singulier à celle du pluriel...», *L'Avant-Scène Cinéma*, n°198, 15 décembre 1977, p. 5.

RIGOLET Laurent, « Woody Allen : dur d'être cinéphile dans le désastre de Manhattan », *Télérama*, n°2731, 15 mai 2002, p. 56-61.

ROBEY, Tim, « Woody Allen: the prodigal genius returns », *The Telegraph*, 31 December 2011.

ROBINSON, David, « A movie alphabet for 1977 », *The Times*, December 30, 1977, p. 9.

ROLANDEAU, Yannick, « L'ironie contre la peur », mars 2004, consulté le 07/10/2010, http://www.horschamp.qc.ca/article.php?id_article=137

ROSENBAUM, Jonathan, « Notes Toward the Devaluation of Woody Allen », [1990], *Placing Movies: The Practice of Film Criticism*, Univ. of California Press, 1995.

SNYDER, Eric, « Random Facts: Woody Allen at the Box Office », *Cinematical*, August 25, 2008, consulté le 15/08/2010, <http://www.cinematical.com/2008/08/25/random-facts-woody-allen-at-the-box-office/>

SOULLARD, Catherine, « Manhattan », *100 films pour une cinémathèque idéale*, Claude-Jean Philippe (dir.), Paris, Cahiers du cinéma, 2003, p. 200-201.

STEWART, Andrew, « Allen's 'Paris' perky in debut frame », *Variety*, May 22, 2011.

TOTO, Christian, « Woody Allen's 'Midnight in Paris' flatters France, batters U.S. », *The Washington Times*, Thursday, July 7, 2011.

TRAN-GERVAT, Yen-Maï, « La folie quichottique chez Woody Allen. Analyse d'un procédé comique et parodique », *Humoresques*, 28, 2008, p. 85-100.

YACOVAR, Maurice, « Forms of History in Woody Allen », *Historical Comedy on Screen*, Hannu Salmi (ed.), Bristol, Intellect, 2011, p. 101-110.

Thèses et mémoires

BEURÉ, Fanny, *Intello mais pas trop? Le cinéma de Woody Allen, entre art et essai et grand public*, mémoire de master 2, Études cinématographiques, Univ. Paris 7, 2009.

CLÉRO, Sébastien, *Le théâtre dans le cinéma de Woody Allen*, mémoire de master 2, Études cinématographiques et audiovisuelles, Univ. Paris 3, 2009.

KRUTH, Patricia, *Figures filmiques, les mondes new-yorkais de Martin Scorsese et Woody Allen*, thèse de doctorat, Études cinématographiques, Univ. Paris 3, 2000, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2002.

SCHMITT-PITOT, Isabelle, *Rencontres à part : personnages, films et spectateurs de Woody Allen*, thèse de doctorat, Études anglophones, Univ. Dijon, 2007.

Films

Meetin' WA, dir. GODARD, Jean-Luc, perf. Woody Allen, 1986, 0h26.

Wild Man Blues, dir. KOPPLE Barbara, perf. Woody Allen, Letty Aronson, Eddy Davis, Joan Doumanian, 1997, Bac films, 1h44.

Woody Allen, A Life in Film, dir. SCHICKEL, Richard, perf. Woody Allen, 2002, DreamWorks SKG, 1h30.

L'interview TCM Woody Allen, dir. SCHICKEL, Richard, perf. Woody Allen, TCM production originale, 2010, 0h30.

Sites internet

HEU, Pascal Manuel, « Oublier Woody ? », 1 juillet 2009, consulté le 07/10/2010, <http://mister-arkadin.over-blog.fr/article-33282245.html>

KIT-PAUL, Christian, « Woody Allen's typography, Is this fetish or brand identity? », December 16, 2007, consulté le 07/10/2010, http://kitblog.com/2007/12/woody_allens_typography.html

MORABITO, Greg, « The Top 10 Restaurant Scenes From Woody Allen's Movies », *Eater*, New York, September 19, 2011, consulté le 23/09/2011, <http://ny.eater.com/archives/2011/09/woody.php>

OUVRAGES DE REFERENCE

Littérature

Études

BOURDIEU, Pierre, *Les règles de l'art, genèse et structure du champ littéraire*, [1992], Paris, Éditions du Seuil, col. Points, 1998.

BRIGHELLI, Jean-Paul, *Le Théâtre*, Paris, Magnard, 2002.

CIZEL, Annick & GINFRAY, Denise, « From Strange to Stranger: Constructions of Americanness, Foreword », *Lisa*, vol. VII, n°2, 2009, p. 1-10, consulté le 17/06/2009, <http://lisa.revues.org/206>

COMPAGNON, Antoine, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », *cours*, consulté le 29/10/07, <http://www.fabula.org/compagnon/auteur.php>

ECO, Umberto, *L'œuvre ouverte*, trad. Chantal Roux de Bézieux, Paris, Éditions du Seuil, 1965.

FOUCAULT, Michel, *Dits et écrits*, tome 1, [1994], Paris, Gallimard, 2001.

GOUIFFÈS, Nathalie, *Le Biographique*, Paris, Magnard, 2002.

JOUVE, Vincent, « Auteur et littérarité », *Cycnos*, vol. 14, n°2, juin 1997, consulté le 16/03/2012, <http://revel.unice.fr/cycnos/index.html?id=1412>

UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre III*, Paris, Belin, 1996.

Romans

CHOURAKI, Frédéric, *La guerre du Kippour*, [2010], Paris, J'ai lu, 2011.

CORNWELL, Patricia, *Port Mortuary*, [2010], London, Sphere, 2011.

JOYCE, James, *Ulysses*, [1936], London, Minerva, 1994.

KENNEDY, William, *Legs*, [1975], Harmondsworth, Penguin Books, 1985.

Entretien

CHOURAKI, Frédéric, *Entretien personnel*, Châteauroux, 14 avril 2012.

Humour

BAUDELAIRE, Charles, « De l'essence du rire », 1855, in *Curiosités esthétiques*, [1868], Paris, Conard, 1923, p. 359-387.

BENAYOUN, Robert, *Les dingues du nonsense, de Lewis Carroll à Woody Allen*, [1977], Paris, Balland, 1984.

BERGSON, Henri, *Le rire, essai sur la signification du comique*, [1940], Paris, PUF, col. Quadrige, 2002.

CHARD-HUTCHINSON, Martine (dir.), *L'humour américain, Humoresques*, 15, Paris, janvier 2002.

ELEFTERIOU-PERRIN, Véronique, « Ruses, rixes et railleries : les personnages juifs dans la production filmique américaine des premières décennies », *Humoresques*, 15, janvier 2002, p. 45-56.

EMBLIDGE, David, « The Sick/Healthy Humor of Lenny Bruce », *Revue Française d'Études Américaines*, n°4, octobre 1977, p. 103-114.

ESCARPIT, Robert, *L'humour*, Paris, PUF, col. Que sais-je ?, 1960.

FREUD, Sigmund, *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, [1933], trad. Bertrand Féron, Paris, Gallimard, col. Folio essais, 1985.

FREUD, Sigmund, *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, [1940], trad. Denis Messier, Paris, Gallimard, col. Folio essais, 1988.

HÉRACLÈS, Philippe, *Le grand livre de l'humour noir*, [1992], Paris, J'ai lu, 1995.

JANKÉLÉVITCH, Vladimir, *L'ironie*, Paris, Flammarion, col. Champs, 1964.

KAUFFMAN, Judith, « L'humour (juif), arme des désarmés », *Imaginaire & Inconscient*, 1/2005, 15, p. 93-104.

MALKA, Victor, *Mots d'esprit de l'humour juif*, Paris, Éditions du Seuil, 2006.

MANKOFF, Robert, *L'humour new-yorkais*, trad. Nils Ahl, Paris, Les arènes, 2010.

MURATYAN, Vahram, *Paris vs New York, a tally of two cities*, Paris, 10/18, 2011.

NOVAK, William & WALDOKS, Moshe, *The Big Book of Jewish Humor*, New York, HarperCollins, 1981.

PAUWELS, Marie-Christine, « Schnorrer juif et confidence man américain : la fonction hyperbolique de l'humour », *Humoresques*, 1, octobre 1990, p. 55-63.

QUIRINY, Bertrand, « " L'humour américain est optimiste " », consulté le 26/07/2011, <http://www.evene.fr/livres/actualite/interview-frederic-brument-wombat-humour-americaain-3354.php>

SMADJA, Éric, *Le rire*, [1993], Paris, PUF, col. Que sais-je ?, 2011.

STORA-SANDOR, Judith, *L'humour juif dans la littérature, de Job à Woody Allen*, Paris, PUF, 1984.

STORA-SANDOR, Judith (dir.), *L'humour juif*, *Humoresques*, 1, Paris, octobre 1990.

Films

Le grand pardon, dir. ARCADY, Alexandre, perf. Roger Hanin, Clio Glodsmith, Bernard Giraudeau, 1982, Partner's production, Alexandre films, 2h10.

L'humour juif à New York, dir. CAHUSAC, Emma, 2002, Oxford Films and Television Productions, 1h15.

Voyage dans l'humour juif, Paris-Varsovie, dir. SZALAT, Alex, perf. Henri Bulawko, Jean-Claude Grumberg, The Marx Brothers, Woody Allen, 2001, France 2, JEM Productions, 2 fois 52 mn.

Philosophie, humour, dir. TRUFFAULT, Philippe, perf. Raphaël Enthoven, Robert Ziegler, 2011, Arte, 0h26.

Histoire

AFTALION, Florin, *L'Autre Jérusalem*, Turquant, L'àpart de l'esprit éditions, 2010.

ARA, Konomi, « Josephine Baker: A Chanteuse and a Fighter », *Journal of Transnational American Studies*, vol. 2, Issue 1, article 4, 2010, p. 1-17.

BENNETT, Karen, « Plagiarism Reassessed: A Culturalist Take on Academia's Cardinal Sin », *The European English Messenger*, vol. 20, 1, Spring 2011, p. 74-77.

BOULAD-AYOUB, Josiane & BLANCHARD, François, *Les grandes figures du monde moderne*, Québec, Presses de l'université Laval/ Paris, L'Harmattan, 2001,

BOURDIEU, Pierre, « Les chances de survie de la culture », *Tages Antzeiger*, (texte allemand, trad. Marie Meert), 8 décembre 1999.

- BURGESS, Anthony, *New York*, trad. Maurice Le Nan, Amsterdam, Time-Life, 1976.
- CHUA-EOAN, Howard, « Jack Kevorkian », *Time*, June 20, 2011, p. 16.
- CUSSET, François, « Introduction, l'inversion des flux théoriques : vers un Gulf Stream intellectuel ? », *Revue Française d'Études Américaines*, n°126, 4^e trimestre 2010, p. 3-20.
- GRANGERAY, Émilie, « La musique du yiddish est encore là », *Le Monde*, dossier *Mémoire du Yiddisland*, 1^{er} juin 2007, p. 7.
- GROUT, Catherine, *Pour une réalité publique de l'art*, Paris, L'Harmattan, 2000.
- GUILLON, Claude & le BONNIEC, Yves *Suicide, mode d'emploi : histoire, technique, actualité*, éditions Alain Moreau, Paris, 1982.
- HOFFNER, Anne-Bénédicte, « Cette année, les fêtes pascales juives et chrétiennes coïncident », *La Croix*, 8 avril 2009, p. 19.
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir & BERLOWITZ, Béatrice, *Quelque part dans l'inachevé*, Paris, Flammarion, 1978.
- JAUSS, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, [1972], trad. Claude Maillard, Paris, Gallimard, 2010.
- Jewish Virtual Library, *The Jewish Population of the World (2010)*, 2012, consulté le 22/09/2012, <http://www.jewishvirtuallibrary.org/jsource/Judaism/jewpop.html>
- KASPI, André, *Les Juifs américains*, Paris, Plon, 2008.
- LE BARS, Stéphanie, « Si le catholicisme reste la religion la mieux établie dans l'Hexagone, 27,6% des Français se déclarent athées », *Le Monde*, 3 mars 2007, p. 13.
- LE BARS, Stéphanie, « Institutions juives : cimenter une communauté dispersée », *Le Monde*, 22-23 juin 2008, p. 19.
- MARTEL, Frédéric, *De la culture en Amérique*, Paris, Gallimard, 2006.
- OUZAN, Françoise, *Histoire des Américains juifs, de la marge à l'influence*, Bruxelles, André Versaille éditeur, col. Histoire, 2008.
- PERRIN, Raymond, *Fictions et journaux pour la jeunesse au XX^e siècle*, Paris, L'Harmattan, 2009.

RICHOMME, Olivier, « The role of “ethno-racial” classification in the Americanization process », *Cercles*, 19, 2009, p. 1-17.

SUN, Feifei, « Elaine Kaufman », *Time*, December 2010, p. 18.

TINCQ, Henri, « Les Français sont de moins en moins catholiques », *Le Monde*, 10 janvier 2007, p. 9.

UNITED JEWISH APPEAL-FEDERATION OF NEW YORK, *The Jewish Community Study of New York: 2002*, consulté le 21/02/2011, <http://www.ujafedny.org/jewish-community-study-2002/>

UNITED JEWISH APPEAL-FEDERATION OF NEW YORK, *Jewish Community Study of New York 2011 Population Estimates*, consulté le 08/07/2012, <http://www.ujafedny.org/get/196898/>

Droit

32 C.F.R. PART 1630. Classification Rules, Title 32-National Defense, Subtitle B-Other Regulations Relating To National Defense, CHAPTER XVI-Selective Service System, Subchapter B-Miscellaneous, Part 1630, §1630.44.

Code de la propriété intellectuelle, version consolidée au 1^{er} septembre 2012, consulté le 02/09/2012, <http://www.legifrance.gouv.fr>

Code pénal, livre III, titre 1^{er}, chapitre III, article 313-1, version consolidée au 14 août 2012.

Conseil de la concurrence, *Décision n°07-D-44 du 11 décembre 2007 relative à des pratiques mises en œuvre par le GIE Ciné Alpes*.

Conseil supérieur de l’audiovisuel, *Délibération n°2010-4 du 16 février 2010 relative au placement de produit dans les programmes des services de télévision, modifiée par délibération du 24 juillet 2012*, publiée au Journal Officiel du 7 août 2012,

http://www.csa.fr/infos/textes/textes_detail.php?id=130527

DAVERAT, Xavier, « Droit d’auteur et exception culturelle : l’imaginaire des "Lignes Maginot" », *Passant ordinaire*, n°43, février-mars 2003, consulté le 21/01/2012, <http://www.passant-ordinaire.com/revue/43-497.asp#>

DAVERAT, Xavier, *Droit de la propriété littéraire et artistique*, Paris, Bréal, 2011.

Décret n°90-174 du 23 février 1990 pris pour l'application des articles 19 à 22 du code de l'industrie cinématographique et relatif à la classification des œuvres cinématographiques, titre III, art. 17, version consolidée au 30 juin 2011.

Décret n°2002-568 du 22 avril 2002 portant définition et classement des établissements de spectacles cinématographiques d'art et d'essai, version consolidée au 14 juin 2010.

Instruction n°2100/DEF/DCSSA/AST/AME relative à la détermination de l'aptitude médicale à servir, 1^{er} octobre 2003, modifiée du 18 novembre 2004.

Motion Picture Association of America & National Association of Theatre Owners, *Classification and Rating Rules*, effective as revised January 1, 2010.

UNESCO, *Convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel*, Paris, 3 novembre 2003, consulté le 25/01/2011,

<http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?lg=fr&pg=00022#art2>

U.S. Code, title 18, Part II, Chapter 227, Subchapter A, Sec. 3559, updated March 1, 2012, consulté le 14/07/2012, <http://uscode.house.gov/lawrevisioncounsel.shtml>

WEKSTEIN, Isabelle, « Les attributs du droit moral », *Les Dossiers de la Société des Gens de Lettres*, consulté le 29/06/2011, <http://www.sgdl.org/la-documentation/les-dossiers/199>

Dictionnaires et glossaires

Bob, dictionnaire fam. pop. arg., mis à jour le 7 juin 2012, consulté le 06/08/2012, <http://www.languefrancaise.net/bob/>

BRETON (le), Auguste, *Argotez, argotez, Dictionnaire réactualisé*, [1986], Paris, Vertiges-Carrière, 1987.

Cambridge Advanced Learner's Dictionary (CALD), [1995], Cambridge, Cambridge University Press, 2008.

CNRS, *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales*, consulté le 17/06/2011, <http://www.cnrtl.fr/definition/>

COLLINS COBUILD *Advanced Dictionary (CCAD)*, [1988], Glasgow, Boston, Collins/ Heinle, 2009.

DAUZAT, Albert, DUBOIS, Jean & MITTERAND, Henri, *Nouveau dictionnaire étymologique (NDEL)*, [1971], 4^{ème} éd., Paris, Larousse, 1980.

DEAK, Étienne & Simone, *Grand dictionnaire d'américanismes*, [1956], Paris, Le Dauphin, 1973.

DEMANUELLI, Claude & Jean, *La traduction : mode d'emploi, glossaire analytique*, Paris, Masson, 1995.

Dictionnaire de l'Académie française, 9^e édition, version informatisée, <http://atilf.atilf.fr/academie9.htm>

DOURNON, Jean-Yves, *Le dictionnaire des difficultés du français*, Paris, Hachette, 1996.

DUCROT, Oswald & SCHAEFFER, Jean-Marie, *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, [1972], Paris, Éditions du Seuil, 1995.

DUPRIEZ, Bernard, *Gradus, les procédés littéraires*, Paris, 10/18, 1984.

Encyclopædia Britannica Deluxe, DVD, MerriamWebster, 2010.

FONTETTE (de), Jean, *Vocabulaire juridique*, Paris, PUF, col. Que sais-je ?, 1988.

GARDIES, André & BESSALEL, Jean, *200 mots-clés de la théorie du cinéma*, [1992], Paris, Les éditions du Cerf, 1998.

GREVISSE, Maurice, *Le bon usage*, 9^e édition, [1969], Gembloux, Duculot, 1970.

GROUSSIÈRE, Marie-Line & RIVIÈRE, Claude, *Les mots de la linguistique, lexique de linguistique énonciative*, Gap, Ophrys, 1996.

HARRAP'S Slang Dictionary, Edinburgh, Chambers Harrap Publishers, 2003.

LEITNER, M. J. & LANEN, J. R., *Dictionary of French and American Slang*, [1965], New York, Crown Publishers, 1967.

LITTRÉ, Paul-Emile, *Dictionnaire de la langue française*, Chicago, Encyclopædia Britannica, 1978, 4 vol., supplément BAUDENEAU, Jacques & BEGUE, Claude, 1982.

LONGMAN *Dictionary of Contemporary English (LDCE)*, Harlow, Pearson Education Limited, 2003.

MAGNY, Joël, *Vocabulaires du cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, 2004.

MANSION, J.E., *Harrap's New Standard French & English Dictionary*, (revised by R.P.L. & Margaret Ledésert), [1972], 4 vol., London, Paris, Harrap, 1980.

MARKS, Georgette & JOHNSON, Charles, *English-French Dictionary of Slang and Colloquialisms*, London, Harrap, 1975.

Oxford Advanced Learner's Dictionary, 8th edition, Oxford, Oxford University Press, 2011.

PASSEK, Jean-Loup, *Dictionnaire du cinéma*, Paris, Larousse, 2001, consulté le 29/05/2011, <http://www.larousse.fr/archives/cinema>

RAPP, Bernard & LAMY, Jean-Claude (éds.), *Dictionnaire mondial des films*, [1991], Paris, Larousse, 2002.

REY, Alain (dir.), *Dictionnaire du français primordial*, Paris, Le Robert, 1971.

ROYOT, Daniel (dir.), *Dictionnaire des États-Unis*, Paris, Larousse, 2010.

SYKES, J.B., *The Concise Oxford Dictionary*, Oxford, Oxford University Press, 1976.

THORNE, Tony, *Dictionary of Contemporary Slang (DCS)*, [1990], London, A & C Black, 2007.

WEBSTER'S *Third New International Dictionary of the English Language Unabridged*, [1909], 3 vol, Chicago, Encyclopædia Britannica, Merriam-Webster, 1966.

WENTWORTH, Harold & FLEXNER, Stuart Berg, *The Pocket Dictionary of American Slang (PDAS)*, [1960], New York, Pocket Books, Simon and Schuster, 1968.

Sites internet

The Brigham Young University Corpus of American English, 1990-2012, créé par Mark Davies, contient plus de 450 millions de mots, soit 20 millions par année et couvre cinq genres : oral, fiction, magazines populaires, journaux, et revues universitaires, consulté le 19/07/2012, <http://www.americancorpus.org/>

Sigles Net, Dictionnaire de sigles et acronymes en 37 langues couvrant 221 pays, consulté le 10/07/2011, <http://www.sigles.net/>

Le Trésor de la Langue Française Informatisé (TLFI), consulté le 21/04/2012, <http://atilf.atilf.fr/tlf.htm>

WEBSTER'S *Online Dictionary*, « Specialty Definition: Yiddish language », consulté le 20/04/2008, <http://www.websters-dictionary-online.org/definition/JIDDISCH>

Annexe : Filmographie de Woody Allen

(en tant que scénariste-réalisateur)

- 2012 *To Rome With Love*
- 2011 *Minuit à Paris (Midnight in Paris)*
- 2010 *Vous allez rencontrer un bel et sombre inconnu (You Will Meet a Tall Dark Stranger)*
- 2009 *Whatever Works*
- 2008 *Vicky Cristina Barcelona*
- 2007 *Le Rêve de Cassandre (Cassandra's Dream)*
- 2006 *Scoop*
- 2005 *Match Point*
- 2004 *Melinda et Melinda (Melinda and Melinda)*
- 2003 *Anything Else, la vie et tout le reste (Anything Else)*
- 2002 *Hollywood Ending*
- 2001 *Le Sortilège du scorpion de Jade (The Curse of the Jade Scorpion)*
- 2000 *Escrocs mais pas trop (Small Time Crooks)*
- 1999 *Accords et désaccords (Sweet and Lowdown)*
- 1998 *Celebrity*
- 1997 *Harry dans tous ses états (Deconstructing Harry)*
- 1996 *Tout le monde dit I love you (Everyone Says I Love You)*
- 1995 *Maudite Aphrodite (Mighty Aphrodite)*
- 1994 *Nuits de Chine (Don't Drink the Water)*
- 1994 *Coups de feu sur Broadway (Bullets over Broadway)*
- 1993 *Meurtre mystérieux à Manhattan (Manhattan Murder Mystery)*, co-écrit avec Marshall Brickman
- 1992 *Maris et femmes (Husbands and Wives)*
- 1991 *Ombres et brouillard (Shadows and Fog)*
- 1990 *Alice*
- 1989 *Crimes et délits (Crimes and Misdemeanors)*
- 1988 *New York Stories (3^{ème} épisode : Le complot d'Œdipe) (Oedipus Wrecks)*
- 1988 *Une autre femme (Another Woman)*
- 1987 *September*

- 1987 *Radio Days*
- 1986 *Hannah et ses sœurs (Hannah and Her Sisters)*
- 1985 *La Rose pourpre du Caire (The Purple Rose of Cairo)*
- 1984 *Broadway Danny Rose*
- 1983 *Zelig*
- 1982 *Comédie érotique d'une nuit d'été (A Midsummernight's Sex Comedy)*
- 1980 *Stardust Memories*
- 1979 *Manhattan*, co-écrit avec Marshall Brickman
- 1978 *Intérieurs (Interiors)*
- 1977 *Annie Hall*, co-écrit avec Marshall Brickman
- 1975 *Guerre et amour (Love and Death)*
- 1973 *Woody et les robots (Sleeper)*
- 1972 *Tout ce que vous avez toujours voulu savoir sur le sexe... sans jamais oser le demander (Everything You Always Wanted to Know About Sex (But Were Afraid to Ask))*
- 1971 *Bananas*, co-écrit avec Mickey Rose
- 1969 *Prends l'oseille et tire-toi (Take the Money and Run)*, co-écrit avec Mickey Rose
- 1966 *Lily la tigresse (What's up, Tiger Lily?)* (séquences additionnelles)

(en tant que scénariste)

- 1972 *Tombe les filles et tais-toi (Play It Again, Sam)* Dir. Herbert Ross
- 1967 *Casino Royale* Dir. Val Guest & Ken Hugues
- 1965 *Quoi de neuf, Pussycat ? (What's New Pussycat?)* Dir. Clive Donner

Index des notions

- absurde, 35, 48, 227, 229, 322, 410, 440, 450, 452, 453, 457, 478, 481
- adaptation, 7, 24, 35, 37, 49, 50, 76, 82, 115, 131, 150, 160, 163, 179, 187, 188, 193, 194, 195, 199, 200, 208, 210, 211, 212, 213, 215, 219, 254, 261, 263, 264, 265, 272, 273, 274, 281, 283, 284, 291, 326, 337, 345, 369, 374, 428, 461, 474, 478, 479, 483, 486, 487, 489, 493, 500, 501, 505, 512, 550
- adhésion, 142, 309, 368, 438, 483
- allitération, 122, 338, 397, 398, 447
- allongement, 218, 406, 427, 486
- allusion, 23, 39, 123, 127, 134, 162, 236, 239, 241, 254, 258, 259, 262, 302, 309, 312, 319, 320, 339, 352, 375, 412, 445, 447, 450, 452, 458, 459, 463, 465, 466, 470, 471, 473, 474, 476, 479, 484
- alter ego, 69, 76, 84, 123, 133, 221, 222, 225, 238, 240, 268, 309, 407, 416, 419, 442, 446
- altérité, 306, 327, 328, 341, 342, 344, 369, 457, 459
- ambiguïté, 6, 40, 42, 46, 58, 69, 72, 114, 124, 133, 156, 167, 178, 191, 197, 199, 230, 235, 250, 274, 275, 322, 328, 418, 429, 440, 454, 460, 481, 500, 547, 550
- américanisme, 7, 303, 306, 345, 346, 348, 353, 355, 356, 358, 360, 368, 378, 379, 552, 553
- anthroponymie, 55, 120, 228, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 263, 267, 268, 269, 273, 288, 302, 346, 353, 396, 427, 445, 461, 462, 463, 464, 472, 551
- appauvrissement, 267, 365
- appellatif, 430, 431, 432, 435, 436
- appropriation, 269, 277, 499
- argot, 212, 239, 240, 255, 262, 310, 329, 334, 341, 344, 372, 373, 374, 375, 376, 384, 397, 448, 476, 477, 516, 553
- Art et Essai, 41, 81, 95, 97, 98, 99, 100, 203, 204, 218, 519, 529
- attente (horizon), 31, 45, 73, 75, 81, 113, 142, 207, 240, 251, 261, 301, 343, 347, 361, 392, 442, 452, 458, 467, 472, 483, 484
- auctorialité, 7, 11, 12, 16, 29, 32, 34, 36, 41, 42, 45, 52, 81, 117, 120, 135, 147, 148, 151, 164, 168, 169, 178, 187, 208, 216, 222, 223, 245, 265, 273, 345, 427, 442, 481, 482, 485, 551
- auteuriste, 18, 39, 289
- auteurité, 18, 44, 47, 134, 135, 147, 489, 490, 549
- autocensure, 292, 377
- autofiction, 69, 113
- autorité, 12, 29, 34, 41, 53, 113, 147, 168, 169, 208, 265, 370, 482, 485
- bande-son, 9, 16, 21, 52, 54, 173, 188, 192, 193, 199, 220, 299, 425, 445
- burlesque, 35, 56, 64, 66, 69, 81, 82, 83, 101, 139, 147, 185, 226, 227, 229, 267, 286, 288, 299, 302, 309, 310, 311, 320, 352, 353, 364, 385, 396, 398, 437, 438, 462, 472, 489, 518
- calembour, 8, 23, 439, 440, 441, 444, 446, 555
- calque, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 134, 148, 255, 289, 290, 410, 418, 420, 454, 471, 482
- caractérisation, 59, 71, 160, 221, 252, 261, 268, 269, 279, 289, 295, 304, 348, 354, 355, 358, 364, 366, 372, 373, 378, 379, 384, 390, 397, 401, 404, 405, 412, 413, 419, 421, 426, 442, 443, 444, 447, 452, 456, 457, 464, 469, 470, 474, 477
- censure (auto-), 30, 292, 297, 373, 386, 388
- cibliste, 12, 16, 34, 36, 158, 488
- cinéphilie, 57, 73, 83, 94, 98, 134, 145, 146, 170, 173, 185, 207, 236, 407, 466, 476, 479, 528, 548
- clarification, 259, 261, 284, 285, 302, 357, 406, 486
- cliché, 349, 360

- cohérence, 6, 20, 26, 116, 118, 122, 127, 145, 209, 257, 259, 264, 265, 281, 291, 316, 350, 358, 360, 361, 363, 368, 372, 377, 381, 398, 401, 402, 403, 407, 408, 409, 410, 413, 416, 419, 420, 421, 427, 428, 445, 464, 468, 498, 517, 549
- collocation, 36, 64, 65, 124, 125, 248, 290, 328, 349, 359, 365, 366, 383, 390, 398, 475, 488
- comique, 20, 26, 48, 59, 60, 66, 83, 84, 85, 114, 136, 139, 140, 157, 185, 218, 226, 227, 229, 231, 233, 235, 243, 264, 266, 277, 286, 309, 311, 314, 319, 322, 328, 352, 358, 364, 371, 380, 389, 391, 398, 404, 410, 413, 416, 421, 431, 437, 438, 439, 441, 446, 448, 451, 453, 457, 464, 472, 475, 477, 478, 480, 489, 526, 528, 531
- compensation, 200, 321, 327, 440, 467
- composé, composition, 28, 64, 113, 119, 130, 200, 280, 346, 382, 391, 398, 423, 438, 488
- concentration, 194, 218, 225, 388, 390, 391, 411, 413, 419, 420, 421
- condensation, 16, 200
- connotation, 15, 23, 39, 41, 60, 61, 64, 122, 123, 127, 128, 129, 131, 132, 134, 169, 248, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 277, 289, 290, 295, 311, 319, 320, 321, 322, 330, 334, 336, 337, 338, 340, 341, 344, 346, 348, 352, 364, 367, 375, 376, 377, 378, 385, 386, 391, 392, 393, 395, 397, 398, 410, 424, 426, 429, 431, 433, 434, 436, 438, 461, 462, 463, 465, 466, 475, 502, 503, 553
- contexte, 11, 18, 22, 23, 24, 30, 35, 36, 62, 77, 99, 115, 118, 122, 128, 155, 158, 169, 171, 199, 208, 232, 234, 239, 240, 244, 245, 256, 259, 269, 270, 273, 281, 284, 288, 291, 293, 303, 315, 316, 318, 328, 331, 333, 335, 338, 342, 347, 349, 351, 352, 364, 369, 375, 378, 396, 397, 404, 406, 408, 414, 416, 417, 419, 421, 433, 434, 440, 444, 453, 456, 457, 467, 488, 500
- continuité dialoguée, 7, 50, 161, 162, 176, 182, 183, 185, 440, 550
- contradiction, 2, 3, 12, 67, 147, 149, 150, 226, 324, 326, 407, 427, 457, 517, 558
- contrainte, 50, 62, 65, 117, 121, 146, 153, 154, 187, 192, 196, 200, 216, 219, 244, 245, 249, 254, 256, 262, 291, 293, 296, 297, 299, 313, 318, 325, 339, 341, 344, 351, 355, 359, 365, 366, 369, 381, 394, 411, 429, 435, 440, 450, 455, 478, 483, 488
- contrat, 2, 33, 58, 62, 66, 117, 155, 485, 558
- conversation, 5, 148, 151, 152, 153, 155, 157, 158, 159, 242, 270, 271, 293, 295, 312, 357, 374, 376, 400, 402, 403, 408, 422, 442, 449, 516
- coopération, 31, 32, 45, 58, 153, 157, 196, 245, 301, 409, 437, 457, 458
- co-texte, 60, 118, 260, 261, 285, 295, 296, 298, 318, 323, 331, 332, 333, 362, 363, 382, 383, 406, 412, 422, 425, 426, 432, 434, 442, 444, 450, 468
- déformante (tendance), 2, 23, 35, 259, 267, 302, 331, 344, 351, 357, 365, 368, 378, 411, 427, 477, 484, 485, 558
- dénotation, 61, 65, 199, 239, 259, 290, 295, 322, 336, 338, 366, 379, 382, 392, 396, 397, 398, 423, 424, 427, 432, 452, 457, 463
- dérision, 39, 87, 226, 228, 322, 329, 371, 373, 457
- dérivé, dérivation, 33, 55, 118, 231, 294, 317, 332, 333, 335, 382, 385, 422
- diachronie, 2, 11, 16, 19, 24, 26, 28, 72, 78, 111, 147, 239, 254, 272, 278, 289, 303, 310, 323, 329, 331, 335, 345, 375, 378, 391, 395, 400, 478, 480, 485, 486, 490, 558
- dialectique, 18, 44, 68, 70, 73, 225, 314, 418, 419, 457, 462
- dialoguiste, 12, 36, 51, 52, 158, 159, 160, 162, 164, 175, 208, 209, 210, 212, 310, 370, 482, 484, 506, 507

- didascalie, 133, 170, 186, 264, 266, 297, 319, 351, 364, 389, 416, 424, 425, 443, 455
- diégèse, 86, 150, 156, 160, 161, 334, 405, 445, 484
- diégétique, 39, 61, 66, 67, 68, 82, 115, 121, 123, 156, 160, 219, 243, 245, 256, 270, 293, 295, 319, 364, 393, 419, 433, 443, 451, 457, 470, 471
- domestication, 197, 265, 281, 283, 464
- droit, 12, 15, 28, 29, 30, 36, 37, 38, 40, 41, 42, 80, 82, 94, 120, 128, 129, 133, 135, 169, 192, 205, 206, 216, 345, 371, 486, 505, 535
- effacement, 43, 257, 326, 436
- emprunt, 39, 46, 60, 122, 123, 125, 126, 134, 158, 240, 245, 247, 248, 253, 254, 278, 302, 303, 307, 308, 309, 311, 312, 313, 316, 317, 318, 319, 320, 323, 325, 326, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 333, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 347, 348, 349, 350, 352, 354, 355, 357, 358, 359, 360, 361, 362, 363, 364, 365, 366, 367, 368, 370, 373, 374, 424, 454, 516
- ennoblissement, 427, 477, 486
- énonciation, 7, 30, 67, 77, 152, 156, 157, 158, 159, 160, 199, 234, 239, 409, 428, 442, 458, 550
- ethnocentrisme, 16, 257, 265, 269, 273, 281, 299, 315, 344, 427, 464
- étrangeté, 16, 115, 303, 315, 370, 531
- exotisation, 326, 331
- explicitation, 83, 118, 126, 200, 256, 261, 266, 278, 290, 291, 316, 319, 333, 342, 353, 415, 452
- farce, 8, 60, 64, 383, 472, 475, 556
- hébreu, 252, 305, 316, 319, 328, 337, 551
- hétéromorphe, 441, 447, 478, 479
- homogénéité, 43, 286, 344, 377, 395
- homomorphe, 441, 442, 444, 446, 452, 478
- homonymie, 274, 441, 445, 448
- homophonie, 253, 262, 376, 441, 442, 446, 454, 455
- hors-champ, 154, 219, 261
- humour, 5, 7, 8, 23, 26, 48, 50, 64, 84, 87, 128, 140, 155, 161, 165, 166, 168, 169, 171, 185, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 231, 232, 233, 234, 235, 276, 283, 289, 301, 304, 307, 309, 311, 327, 370, 371, 409, 436, 437, 438, 441, 443, 446, 447, 450, 456, 457, 463, 468, 469, 476, 479, 489, 495, 512, 525, 526, 531, 532, 550, 551, 555
- hybridité, 15, 52, 53, 56, 68, 69, 248, 305, 481, 484
- hyperbole, 211, 232, 334, 366, 384, 410, 420, 464, 532
- hyperonyme, 236, 259, 262, 274, 276, 277, 281, 282, 284, 285, 288, 296, 297, 320, 348, 446
- hyperonymisation, 264, 283, 285, 294, 298, 302, 316, 429
- hyponyme, 237, 334, 466
- identification, 20, 54, 86, 117, 135, 217, 231, 247, 289, 326, 332, 483
- idiolecte, 62, 71, 74, 75, 225, 370, 482, 548
- idiomatique, 295, 357, 367, 393, 403, 468
- idiosyncrasie, 26, 72, 73, 74, 77, 142, 208, 212, 216, 224, 316, 344, 349, 355, 361, 381, 402, 407, 421, 441, 483, 484, 489
- illocutoire, 31, 401, 435, 436
- illusion, 64, 67, 190, 234, 235, 289, 413, 438, 508, 509, 526
- implicitation, implicite, 155, 185, 219, 239, 260, 261, 283, 290, 291, 342, 368, 369, 397, 445, 462, 485
- incrédulité (suspension), 66, 67, 123, 196, 437, 481
- incrémentialisation, 253, 259, 291, 369, 455
- interjection, 23, 49, 160, 364, 383, 385, 386, 400, 415, 416, 418, 421, 422, 423, 425, 426, 427, 428, 429, 430, 480, 502

- interprétation, 17, 19, 21, 33, 57, 58, 82, 116, 136, 159, 174, 186, 187, 193, 194, 243, 245, 261, 265, 275, 301, 369, 401, 421, 430, 438, 457, 498, 499, 500, 503, 512, 514, 516, 517
- intertextualité, 21, 56, 57, 133, 146, 459, 460, 465, 466, 526
- ironie, 23, 31, 40, 48, 56, 61, 62, 64, 67, 89, 116, 124, 128, 132, 156, 224, 230, 238, 283, 286, 287, 288, 294, 299, 301, 322, 327, 329, 330, 352, 383, 389, 398, 416, 436, 445, 456, 457, 458, 459, 460, 461, 462, 463, 465, 466, 467, 469, 470, 471, 472, 479, 528, 531
- jargon, 99, 305, 312, 327, 360, 373, 440
- jeu de mots, 256, 439, 442, 443, 444, 446, 447, 449, 450, 452, 454, 455, 457, 468
- judaïsme, 228, 303, 309, 319, 327, 342
- judéité, 7, 226, 231, 250, 254, 268, 309, 321, 333, 344, 551
- juif, 7, 23, 26, 84, 85, 86, 166, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 231, 232, 233, 235, 248, 277, 300, 305, 306, 307, 309, 311, 312, 313, 315, 317, 318, 319, 320, 321, 323, 327, 328, 329, 337, 338, 341, 344, 409, 437, 450, 456, 457, 463, 468, 501, 516, 531, 532, 533, 534, 551
- juron, 333, 384, 386, 391, 399, 400, 430, 517
- médiation, 16, 99, 156, 157, 198, 244, 247, 484, 522
- métaphore, 34, 43, 87, 269, 300, 302, 334, 337, 367, 397, 421, 427, 434, 451, 452, 460, 461, 462, 465, 466, 467, 468
- métonymie, 28, 327, 379
- métonymique, 55, 81, 279
- mimesis, mimétique, 19, 43, 65, 148, 152, 159, 235, 304, 312, 326, 470, 480, 481, 483
- modèle, 2, 17, 23, 28, 31, 32, 45, 53, 58, 66, 69, 71, 74, 113, 141, 147, 164, 169, 183, 185, 198, 223, 232, 234, 238, 244, 260, 263, 275, 277, 301, 302, 337, 346, 354, 370, 416, 442, 458, 461, 462, 465, 466, 468, 472, 478, 479, 483, 484, 486, 558
- modulation, 131, 132, 133, 134, 135, 449
- narratif, 17, 20, 51, 53, 66, 71, 77, 82, 90, 113, 143, 147, 159, 179, 182, 235, 241, 244, 250, 257, 260, 296, 311, 328, 370, 402, 417, 434, 517, 521
- narration, 50, 51, 53, 64, 67, 84, 86, 87, 88, 142, 145, 149, 150, 154, 160, 188, 235, 240, 261, 437
- négociation, 2, 12, 16, 187, 194, 197, 254, 290, 291, 328, 435, 436, 445, 478, 485, 488, 498, 558
- néologisme, 44, 55, 200, 245, 307, 343, 346, 382, 440, 442, 452, 487
- niveau de langue, 8, 23, 261, 262, 295, 311, 332, 333, 335, 336, 339, 349, 353, 354, 356, 357, 363, 364, 367, 372, 374, 376, 379, 380, 381, 382, 383, 384, 388, 389, 390, 393, 396, 398, 424, 425, 426, 427, 429, 431, 432, 434, 435, 436, 448, 449, 475, 476, 554
- nonsense, 21, 46, 137, 155, 166, 171, 233, 446, 451, 452, 489, 531
- Nouvelle Vague, 12, 18, 40, 52, 54, 58, 62, 73, 140, 147, 153, 161, 172, 385, 402, 520, 521, 522
- occultation, 297, 343, 423, 428, 429
- off (voix), 60, 67, 76, 81, 84, 86, 91, 93, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 107, 109, 110, 111, 141, 143, 148, 152, 154, 160, 219, 235, 240, 275, 284, 285, 294, 296, 317, 318, 321, 322, 340, 351, 362, 377, 389, 415, 425, 444, 449, 463, 469, 470, 474, 475, 523, 528, 548
- omission, 16, 266, 267, 406
- onomastique, 46, 118, 119, 158, 247, 248, 249, 250, 252, 253, 257, 273, 302, 370, 502
- oral, 3, 23, 71, 150, 155, 163, 186, 214, 227, 245, 330, 333, 371, 393, 403, 404, 405, 408, 414, 417, 420, 421, 429, 517, 537, 558

- oralité, 8, 21, 23, 152, 159, 213, 224, 244, 370, 371, 372, 380, 384, 400, 413, 420, 421, 429, 436, 437, 480, 499, 508, 551, 554
- paradoxe, 2, 11, 12, 13, 14, 26, 57, 147, 148, 197, 198, 199, 223, 238, 244, 245, 299, 303, 304, 329, 342, 402, 422, 424, 457, 462, 480, 487, 558
- paraphrase, 16, 200, 253
- paratexte, 23, 117, 131, 167, 169, 177
- parodie, 21, 35, 48, 57, 66, 83, 106, 322, 325, 362, 438, 459, 480, 526
- paronomase, 252, 451
- paronymie, 441, 447, 448, 449, 450, 451, 452, 453, 454, 555
- pastiche, 35, 48, 57, 83, 106, 139, 146
- perlocutoire, 160, 309, 338, 342, 359
- persona, 56, 61, 68, 69, 113, 120, 133, 146, 175, 217, 220, 229, 234, 240, 256, 479, 548
- politique des auteurs, 6, 12, 22, 39, 40, 42, 43, 44, 45, 52, 56, 58, 59, 62, 73, 75, 95, 117, 138, 172, 204, 239, 282, 345, 349, 365, 497, 518, 519, 520, 521, 547
- polysémie, 191, 260, 262, 281, 320, 367, 375, 414, 441, 445, 449, 468, 469, 487, 555
- post-synchronisation, 77, 190, 191, 192, 209, 214, 216, 220, 550
- pragmatique, 17, 22, 24, 25, 30, 31, 38, 45, 53, 61, 79, 147, 154, 158, 159, 160, 198, 216, 244, 245, 258, 261, 265, 281, 287, 288, 290, 295, 296, 299, 328, 334, 351, 368, 372, 403, 404, 406, 408, 409, 413, 414, 417, 421, 427, 432, 434, 435, 437, 442, 444, 452, 464, 474, 483, 484
- prosodie, 122, 129, 130, 335, 375, 405, 462
- reformulation, 200, 213, 225, 404, 405, 406, 407, 408, 409, 413, 416, 417, 420, 515, 517
- registre, 23, 71, 89, 129, 212, 213, 229, 230, 264, 266, 270, 272, 310, 330, 333, 336, 338, 342, 344, 353, 355, 356, 364, 365, 372, 373, 374, 375, 378, 381, 383, 384, 385, 387, 388, 389, 390, 391, 393, 394, 395, 396, 398, 399, 400, 415, 425, 431, 432, 444, 446, 472, 475, 476, 478, 480, 487, 511
- report, 59, 117, 118, 120, 121, 122, 123, 125, 126, 132, 134, 140, 148, 251, 252, 253, 257, 258, 271, 276, 277, 278, 284, 285, 288, 291, 302, 316, 319, 342, 354, 368, 463
- réseau lexical, 286, 316, 340, 355, 360, 363, 370
- rétrotraduction, 197, 272
- rhétorique, 75, 113, 223, 225, 227, 308, 403, 420, 457, 503, 551
- rythme, 50, 72, 76, 88, 112, 130, 150, 180, 185, 214, 221, 224, 267, 371, 375, 393, 396, 421, 436, 455
- satire, satirique, 59, 81, 90, 232, 233, 278, 286, 313, 458
- scénariste, 12, 18, 20, 36, 42, 44, 47, 48, 50, 51, 52, 53, 54, 56, 68, 122, 139, 143, 159, 163, 170, 171, 176, 178, 183, 212, 217, 238, 245, 308, 368, 402, 481, 484, 489, 538, 539, 547
- script, 20, 80, 162, 163, 176, 183, 194, 292, 309, 505
- sémantisme, 319, 339, 386, 408, 409, 410, 413, 421, 422, 445, 455, 475
- sémiotique, 16, 17, 18, 21, 61, 67, 77, 113, 149, 150, 158, 187, 191, 192, 196, 198, 243, 290, 293, 300, 302, 341, 402, 484
- sérialité, 47, 73, 135, 164, 247
- shlemiel*, 228, 229, 230, 231, 371, 404, 457, 473, 484, 551
- siglaison, 277, 278, 282, 537
- sociolecte, 74, 160, 234, 279, 310, 340, 342, 343, 348, 354, 356, 375, 386, 482, 548
- sourcier, 12, 16, 34
- sous-titrage, 13, 14, 15, 16, 37, 38, 42, 66, 79, 83, 91, 120, 150, 151, 157, 161, 179, 180, 184, 188, 189, 200, 201, 202, 205, 208, 209, 210, 211, 212, 214, 218, 219, 223, 244, 258, 266, 269, 278, 285, 290, 298, 301, 320, 322,

- 334, 336, 339, 355, 361, 397, 399, 402, 407, 413, 419, 420, 425, 431, 446, 450, 454, 476, 486, 487, 504, 505, 506, 507, 508, 509, 510, 511, 512, 550
- sous-titre, 16, 66, 79, 83, 150, 151, 161, 180, 184, 188, 189, 200, 205, 208, 210, 218, 223, 266, 278, 336, 355, 413, 419, 450, 476, 487, 505, 506, 508, 509
- spectature, 2, 17, 32, 56, 66, 74, 135, 145, 196, 234, 286, 318, 369, 437, 466, 485, 558
- style, 6, 20, 31, 40, 56, 57, 58, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 81, 83, 88, 89, 137, 139, 140, 142, 144, 223, 224, 233, 344, 353, 361, 370, 373, 439, 451, 457, 483, 502, 503, 515, 548
- surtraduction, 236, 261, 325, 364, 389, 447, 454, 471
- synchronèse, 192, 216
- synchronie, 26, 147, 219, 297, 335, 379
- synchronisation, 20, 191, 192, 193, 194, 216, 245, 291, 293, 322, 333, 367, 374, 381, 397, 435, 444, 447, 465, 478
- synchronisme, 65, 192, 214, 219, 271, 313, 322, 335, 339, 355, 366, 381, 450, 455
- synonymie, 124, 392, 439
- tabou, 212, 213, 222, 226, 240, 323, 339, 344, 383, 384, 395, 399, 400, 401, 425, 436, 475, 554
- technolecte, 125, 180, 183, 212, 282, 302, 312, 320, 330, 334, 342, 347, 349, 350, 352, 353, 359, 361, 363, 364, 367, 424, 477
- toponyme, 85, 121, 122, 123, 236, 274, 275, 276, 277, 280, 285, 321, 352
- tradaptation, 157, 200, 487, 509
- verbalisme, 20, 85, 227, 245
- vernaculaire, 237, 302, 304, 331, 344, 375, 486
- vocal, 7, 71, 148, 151, 154, 216, 300, 425, 551
- voix, 13, 34, 50, 51, 53, 67, 71, 81, 84, 86, 140, 143, 147, 148, 154, 156, 157, 160, 178, 190, 193, 194, 196, 209, 210, 216, 217, 219, 220, 221, 235, 240, 251, 285, 307, 317, 318, 321, 322, 336, 338, 340, 359, 377, 378, 386, 407, 411, 427, 430, 444, 457, 475, 487, 509, 511, 513, 517, 518, 519, 520, 522, 551
- vulgarité, 8, 134, 333, 336, 337, 340, 344, 354, 363, 364, 377, 382, 388, 389, 390, 392, 393, 394, 395, 396, 397, 399, 400, 434, 453, 472, 475, 479, 480, 556
- xénisme, 324, 325, 326, 327, 331, 335, 362, 553
- yiddicisme, 222, 303, 304, 306, 307, 310, 312, 320, 325, 326, 327, 329, 336, 341, 342, 343, 353, 384
- yiddish, 214, 228, 229, 232, 239, 254, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 313, 317, 318, 319, 320, 325, 326, 328, 329, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 342, 343, 344, 424, 501, 514, 516, 533, 537, 552, 553

Index des principaux noms propres

- Antoine, Fabrice, 308, 326, 373, 507
- Armstrong, Nigel, 373, 416, 418
- Astruc, Alexandre, 43
- Baker, Mona, 332, 353, 372, 532
- Ballard, Michel, 33, 117, 118, 122, 131, 249, 252, 253, 257, 279, 420, 422, 448, 499, 502, 511
- Barthes, Roland, 17, 29, 30, 31, 221, 325, 327, 340, 404, 482

- Bassnett, Susan, 14, 15, 22, 38, 61, 77, 384, 432
- Baudelaire, Charles 437
- Baxter, John, 54, 56, 92, 93, 94, 102, 103, 104, 115, 123, 131, 132, 136, 141, 143, 145, 150, 185, 227, 304, 330, 387, 441
- Baylon, Christian, 304, 403, 420
- Bazin, André, 44, 45, 67, 70, 172, 239
- Benayoun, Robert, 20, 46, 66, 76, 121, 128, 129, 136, 137, 139, 140, 142, 143, 144, 155, 165, 166, 169, 171, 218, 220, 233, 404, 450, 452, 462, 472
- Bensimon, Paul, 5, 22, 347
- Bergman, Ingmar, 48, 57, 128, 134, 144, 173, 181, 211, 242
- Bergson, Henri, 226, 227, 404, 438, 439
- Berman, Antoine, 22, 23, 34, 38, 163, 185, 199, 200, 210, 218, 237, 245, 247, 259, 261, 267, 302, 306, 318, 326, 331, 341, 344, 357, 365, 368, 370, 371, 406, 408, 411, 427, 440, 477, 484
- Bermel, Albert, 49, 60, 64, 69, 76, 82, 90, 132, 166, 383
- Beuré, Fanny, 81, 97, 114, 136, 206
- Beylot, Pierre, 18, 57, 75, 114, 224, 238
- Björkman, Stig, 82, 83, 85, 86, 89, 124, 168, 250, 253, 309, 524
- Blanche-Benveniste, Claire, 372, 373, 374, 407, 474, 480
- Blumenfeld, Samuel, 41, 42, 135, 324, 325
- Boisseau, Maryvonne, 5, 22, 419
- Boncenne, Pierre, 132, 133, 174, 220, 344
- Bouillot, Françoise, 132, 369, 440
- Bourdieu, Pierre, 45, 71, 73, 74, 79, 90, 91, 96, 122, 146, 173, 202, 208, 251, 311, 339, 375, 486
- Brickman, Marshall, 53, 84, 122, 139, 140, 176, 491, 494, 523, 538, 539
- Brighelli, Jean-Paul, 12, 56, 156
- Bubel, Claudia, 158, 408, 410
- Burgess, Anthony, 271, 306, 312
- Cachin, Marie-Françoise, 38, 118
- Canby, Vincent, 85, 138, 141
- Cary, Edmond, 11, 12, 16, 65, 159, 192, 198, 200, 472
- Cassavetes, John, 52, 181, 211
- Chadelat, Jean-Marc, 303, 326, 338, 516
- Chaplin, Charles, 42, 56, 69, 90, 102
- Chard-Hutchinson, Martine, 235, 239, 276
- Chaume, Frederic, 36, 160, 301, 406, 420
- Chiaro, Delia, 317, 507, 508, 510
- Chion, Michel, 16, 51, 52, 143, 150, 183, 186, 192, 193, 197, 201, 208, 210, 212, 215, 216, 217, 221, 223, 240, 251, 342, 402, 456
- Chuquet, Hélène, 22, 123, 125, 126, 309, 312, 330, 341, 350, 357
- Ciment, Michel, 64
- Coindreau, Maurice-Edgar, 51, 149, 384
- Compagnon, Antoine, 29, 35, 71, 72, 74, 82, 113, 169
- Cordesse, Gérard, le Pellec, Yves & Lebas, Gérard, 154, 156, 157, 158, 159, 250, 251, 273, 402
- Cordonnier, Jean-Louis, 24, 257, 342, 343, 482
- Cornu, Jean-François, 201, 487
- Couturier, Maurice, 31, 32
- Dandrieu, Laurent, 127, 139, 142, 168, 386, 401, 407
- Daney, Serge, 40, 490
- Daverat, Xavier, 29, 38, 386, 388, 389, 391
- de Baecque, Antoine, 12, 58, 138, 145, 177
- Delabastita, Dirk, 15, 23, 209, 219, 353, 441
- Demauelli, Claude & Jean, 34, 75, 126, 157, 199, 219, 250, 253, 272, 291, 333, 349, 404, 420, 440
- Derrida, Jacques, 132, 133
- Díaz Cintas, Jorge, 151, 161, 187, 201, 208, 441, 459
- Donner, Clive, 52, 181, 539
- Douin, Jean-Luc, 113, 139

- Dreyfus, Jean-François, 48, 57
- Ducrot, Oswald & Schaeffer, Jean-Marie, 69, 71, 156, 170, 273, 337, 360, 373
- Durastanti, Sylvie, 82, 324, 524
- Eco, Umberto, 17, 19, 27, 30, 31, 32, 33, 45, 58, 61, 66, 76, 82, 113, 117, 132, 142, 146, 149, 150, 153, 156, 159, 160, 162, 187, 191, 198, 219, 223, 234, 235, 241, 243, 244, 257, 275, 287, 301, 302, 308, 387, 388, 390, 392, 406, 409, 422, 439, 440, 453, 458, 461, 462, 465, 467, 478
- Escarpit, Robert, 229, 232, 438, 457
- Farrow, Mia, 85, 86, 87, 123, 242, 387, 491
- Fellini, Federico, 57, 128, 144, 172, 181, 187, 194, 242
- Forgue, Guy Jean, 306, 310, 312, 345, 346
- Foucault, Michel, 17, 29, 30, 36, 46
- Fraser, Ryan, 15, 35, 79, 196, 218, 249, 343
- Freud, Sigmund, 48, 115, 228, 242, 439, 443, 448, 458
- Frodon, Jean-Michel, 92, 138, 142, 143, 144
- Gambier, Yves, 13, 14, 15, 161, 163, 186, 199, 200, 391, 485, 487, 503, 507, 509
- Gardies, André & Bessalel, Jean, 18, 20, 42, 45, 53, 59, 65, 68, 70, 74, 149, 150, 182
- Genette, Gérard, 17, 28, 33, 46, 55, 58, 62, 73, 74, 75, 83, 86, 91, 116, 117, 121, 122, 127, 132, 135, 156, 164, 165, 167, 168, 177, 187, 225, 229, 303, 439, 459
- Gentzler, Edwin, 303, 304, 305, 310
- Godard, Jean-Luc, 39, 43, 53, 55, 56, 88, 115, 153, 168, 172, 181
- Gold, David, 310, 337, 338, 341
- Gold, Elaine, 307, 337, 338, 341
- Gottlieb, Henrik, 161, 507, 508
- Greenglass, David, 460, 461, 462, 552
- Grice, Paul, 153, 156, 457
- Groussier, Marie-Line, 26, 55
- Guerand, Jean-Philippe, 92, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 112, 143, 144, 228
- Guillemain-Flescher, Jacqueline, 23, 455
- Henry, Jacqueline, 441, 443, 444, 447, 448, 455, 456, 467
- Hitchcock, Alfred, 112, 173, 190, 220, 522
- Hollander, Régine, 301, 482
- Jankélévitch, Vladimir, 156, 232, 306, 324, 437, 457, 458
- Jauss, Hans Robert, 17, 31, 32, 73, 75, 370, 485
- Jost, François, 57, 88
- Kahane, Eric, 215, 220, 361, 508
- Karas, Hilla, 174, 176, 177
- Kaspi, André, 229, 231, 248, 295, 306, 312, 324, 327
- Keaton, Diane, 83, 84, 90, 102, 120, 122, 206, 240, 257, 466, 491, 494
- Kristeva, Julia, 77, 483
- Ladmiral, Jean-René, 38, 375
- Lalanne, Jean-Marc, 145, 146, 177
- Lambert, José, 13, 15, 23, 209, 219, 307, 353
- Lautenbacher, Olli, 157, 487
- Lax, Eric, 40, 48, 52, 53, 54, 62, 83, 93, 94, 95, 96, 103, 108, 118, 119, 121, 127, 128, 235, 254, 315, 439, 460, 461
- Le Lan, Barbara, 403, 414, 418
- Leppihalme, Ritva, 464
- Leroy, Sarah, 250, 251
- Lewis, Jerry, 56, 61, 64, 69, 479
- Magny, Joël, 18, 41, 44, 51, 94, 121, 162, 176, 183, 186, 190
- Marx Brothers, 112, 165, 171, 309, 532
- Méjean, Jean-Max, 114, 121, 124, 228, 385
- Memmi, Paul, 202, 215
- Mencken, Henry L., 308, 310, 312, 317, 332, 336, 337
- Menegaldo, Gilles, 57, 67, 68

- Meschonnic, Henri, 22, 27, 34, 235, 239, 251, 252, 338, 342, 344, 451
- Metz, Christian, 77, 265
- Mingant, Nolwenn, 92, 100, 118, 126, 196, 197, 198, 289
- Mitterand, Henri, 125, 373
- Moine, Raphaëlle, 56, 120
- Molinié, Georges, 17, 32, 73, 157, 160, 224, 225, 457, 458, 483
- Morini, Massiliano, 35, 340, 489
- Mounin, Georges, 38, 192, 482
- Müller, Jürgen, 85, 104, 139, 140, 141, 250
- Munday, Jeremy, 13, 317, 506
- Murat, Bernard, 217, 221
- Ní Ríordáin, Clíona, 5, 35
- Ornstein-Galicia, Jacob L., 306, 307, 308, 311, 312, 325, 328, 332, 337, 341
- Oseki-Dépré, Inês, 23, 304, 326
- Ouzan, Françoise, 248, 306, 308, 309, 312, 319, 324, 333
- Paillard, Michel, 122, 123, 125, 126, 278, 282, 294, 309, 312, 325, 330, 338, 341, 350, 357, 372, 441, 488
- Paquet-Deyris, Anne-Marie, 55, 82, 190, 386, 486, 487, 509, 520
- Pedersen, Jan, 462, 510
- Peeters, Jean, 440, 496
- Pennec, Blandine, 404, 405, 409, 410, 414, 416, 417
- Pettit, Zoë, 152, 224, 301, 401, 402
- Pinker, Steven, 331, 385, 387, 399, 400, 401, 421
- Plourde, Éric, 281, 351, 368
- Pollack, Sidney, 87, 211, 294, 491, 523
- Raguét, Christine, 5, 200
- Ranzato, Irène, 34, 35, 271, 344
- Reuben, David, 35, 53, 82, 131, 494
- Richet, Bertrand, 421, 422, 427, 429
- Rivière, Claude, 26, 55
- Rohmer, Éric, 44, 56, 64, 75, 112, 172, 173
- Ross, Herbert, 52, 206, 539
- Schmitt-Pitiot, Isabelle, 65, 69, 70, 240
- Scorsese, Martin, 19, 62, 63, 102, 112, 173, 181, 211, 236, 238, 523, 529
- Sergeant, Jean-Claude, 118, 263, 269, 349
- Séry, Macha, 216, 297, 384
- Sipièrre, Dominique, 67, 156, 157, 190, 220, 247, 386, 486, 487, 509, 520
- Steiner, George, 74, 213, 243, 303, 335, 340, 368, 372, 400, 461
- Stora-Sandor, Judith, 166, 225, 227, 232, 233, 248, 300, 307, 313, 409, 457, 458, 479
- Suhamy, Henri, 75, 457, 458, 477
- Szlamowicz, Jean, 404, 420
- Tournier, Jean, 277, 282, 308, 310, 325, 338, 339, 362
- Tran-Gervat, Yen-Mai, 229, 286
- Traverso, Véronique, 148, 153, 155, 156, 403, 421
- Truffaut, François, 43, 44, 52, 56, 95, 138, 141, 172, 173, 181
- Vanoye, Francis, 51, 53, 54, 67, 68, 75, 116, 149, 150, 152, 154, 157, 158, 159, 164, 176, 178, 219, 235, 239, 268, 437, 438
- Vassé, Claire, 50, 76, 151, 152, 159, 161, 170, 179, 221, 224, 391
- Veillon, Olivier-René, 136, 137, 142, 147, 171
- Vinay, Jean-Paul & Darbelnet, Jean, 131, 199, 291, 325
- Vulser, Nicole, 99, 202
- Wecksteen, Corinne, 501, 502, 511
- Welles, Orson, 42, 52, 86, 102, 181, 247, 434
- Wilder, Billy, 51, 52, 63, 82, 124, 330, 491
- Zatlin, Phyllis, 16, 196, 330, 345, 361, 375

Table des matières

Remerciements	5
Sommaire	6
Liste des abréviations et conventions typographiques utilisées	9
INTRODUCTION	11
Problématique	12
Le doublage, un champ peu exploré	13
L’auteur en traduction.....	16
L’auteur au cinéma	18
Woody Allen.....	19
Objectif et démarche	22
Moyens mis en œuvre	25
PARTIE I. AUTEUR ET AUCTORIALITÉ À L’ÉPREUVE DE LA TRADUCTION	27
Chapitre 1. L’auteur et ses fonctions	28
1.1. L’Auteur, « inventeur et propriétaire »	29
1.2. La « mort de l’auteur »	30
1.3. Le traducteur, « auteur second »	33
Chapitre 2. Auteur et cinéma	39
2.1. L’auteur dans un medium collectif	41
2.1.1. L’« auteur complet »	41
2.2. La « politique des auteurs »	43
Chapitre 3. Woody Allen, auteur au statut ambigu	46
3.1. Woody Allen, « écrivain de cinéma ».....	46
3.1.1. Allen écrivain.....	47
3.1.2. Allen scénariste.....	51
3.2. Le « Woody Allen », un film	55
3.2.1. Allen réalisateur	57

3.2.1.1. Un cinéaste <i>Auteur</i> ?	58
3.2.1.2. Un cinéaste <i>Artiste</i> ?.....	60
3.2.1.3. Un cinéaste <i>faiseur de films</i> ?.....	62
3.2.2. Le rapport à l'image : incidence sur le doublage	65
3.2.3. La <i>persona</i> allenienne	68
3.3. Du « Woody Allen », un style.....	71
3.3.1. Du sociolecte à l'idiolecte	74
3.3.2. Le rapport au verbe	76
Chapitre 4. Le corpus de l'étude.....	78
4.1. Critères de sélection	78
4.1.1. Diachronie	78
4.1.2. Genres filmiques	81
4.1.2.1. <i>Everything You Always Wanted to Know About Sex* But Were Afraid to Ask</i>	82
4.1.2.2. <i>Annie Hall</i>	83
4.1.2.3. <i>Manhattan</i>	84
4.1.2.4. <i>Hannah and Her Sisters</i>	85
4.1.2.5. <i>Radio Days</i>	86
4.1.2.6. <i>Crimes and Misdemeanors</i>	86
4.1.2.7. <i>Husbands and Wives</i>	87
4.1.2.8. <i>Deconstructing Harry</i>	88
4.1.2.9. <i>Hollywood Ending</i>	89
4.2. Réception publique des films : France/ États-Unis	90
4.2.1. Réception commerciale	91
4.2.1.1. Une réception géographique différenciée	92
4.2.1.2. La cible cinéphile française.....	94
4.2.1.2.1. Un cinéaste d'Art et d'Essai.....	95
4.2.1.2.2. ...mais d'Art et d'Essai porteur	97
4.2.1.3. Le corpus au <i>box office</i>	100
1. <i>Everything You Always Wanted to Know About Sex*</i>	100
2. <i>Annie Hall</i>	102
3. <i>Manhattan</i>	102
4. <i>Hannah and Her Sisters</i>	104

5. <i>Radio Days</i>	105
6. <i>Crimes and Misdemeanors</i>	105
7. <i>Husbands and Wives</i>	106
8. <i>Deconstructing Harry</i>	106
9. <i>Hollywood Ending</i>	108
4.2.2. Allen au patrimoine ?.....	111
4.2.2.1. Reprogrammations et rétrospectives.....	111
4.2.2.2. Autofiction et compagnonnage.....	113
4.3. Les titres : stratégie et cohérence	116
4.3.1. Reports	117
4.3.1.1. <i>Annie Hall</i>	119
4.3.1.2. <i>Manhattan</i>	121
4.3.1.3. <i>Radio Days</i>	122
4.3.1.4. <i>Hollywood Ending</i>	123
4.3.2. Calques.....	126
4.3.2.1. <i>Hannah and Her Sisters</i>	127
4.3.2.2. <i>Crimes and Misdemeanors</i>	127
4.3.2.3. <i>Husbands and Wives</i>	130
4.3.3. Modulations	131
4.3.3.1. <i>Everything You Always Wanted to Know About Sex* But Were Afraid to Ask</i>	131
4.3.3.2. <i>Deconstructing Harry</i>	132
4.3.4. Les titres, vecteurs d'« autorité »	134
4.4. Réception critique	136
4.4.1. <i>Everything You Always Wanted to Know About Sex*</i>	137
4.4.2. <i>Annie Hall</i>	137
4.4.3. <i>Manhattan</i>	140
4.4.4. <i>Hannah and Her Sisters</i>	141
4.4.5. <i>Radio Days</i>	142
4.4.6. <i>Crimes and Misdemeanors</i>	143
4.4.7. <i>Husbands and Wives</i>	144
4.4.8. <i>Deconstructing Harry</i>	145
4.4.9. <i>Hollywood Ending</i>	145

PARTIE II. TEXTE ET CINÉMA : UN ENJEU TRADUCTIONNEL 149**Chapitre 5. Le dialogue cinématographique.....152**

5.1. Principes conversationnels	153
5.1.1. Tours de parole.....	153
5.1.2. Cohérence thématique	155
5.2. Double énonciation	156
5.3. Oralité préfabriquée.....	159
5.4. La continuité dialoguée	161
5.5. L'édition des scénarios en France	163
5.5.1. Traductions : Les Éditions du Seuil	164
5.5.1.1. La filiation humoristique.....	165
5.5.1.2. Le cinéma en perspective... ..	169
5.5.1.3. ...mais un traducteur littéraire.....	171
5.5.2. Éditions bilingues : Les Cahiers du cinéma	172
5.5.2.1. Une sélection hétérogène	173
5.5.2.2. Scénario et édition.....	175
5.5.2.3. Des traducteurs/adaptateurs.....	179
5.5.3. Découpage et dialogue : <i>L'Avant-Scène Cinéma</i>	180
5.5.3.1. Une revue spécialisée	180
5.5.3.2. Un document technique ?.....	183

Chapitre 6. Traduction et cinéma187

6.1. La traduction audiovisuelle	188
6.1.1. La TAV en Europe	188
6.2. Le doublage, processus collectif	190
6.2.1. Doublage et post-synchronisation	190
6.2.2. Les différentes étapes du doublage	193
6.3. Le doublage, une adaptation ?.....	195
6.3.1. Un processus ambigu	197
6.3.2. Traduction et adaptation.....	199
6.4. Les doublages français de Woody Allen.....	200
6.4.1. Doublage et sous-titrage.....	201
6.4.1.1. En salles.....	201
6.4.1.2. ...sur le petit écran	205

6.5. Les adaptateurs français	208
6.5.1. Georges Dutter	210
6.5.2. Jacqueline Cohen	213
6.6. Enjeux : du verbal au vocal.....	216
6.6.1. Langue et verbe.....	217
6.6.2. Verbe et voix.....	220
Chapitre 7. Traduire l'auctorialité de Woody Allen	223
7.1. Des marqueurs stylistiques	224
7.1.1. La fabrique de l'oralité	224
7.2. L'humour juif.....	226
7.2.1. Une rhétorique spécifique	227
7.2.2. Un personnage : le <i>shlemiel</i>	228
7.2.3. L'humour juif new-yorkais	232
7.3. Les circonstances d'énonciation	234
7.3.1. Manhattan, New York, États-Unis.....	235
7.3.2. Des années 1970 aux années 2010.....	239
7.3.3. Les acteurs du champ culturel	241
PARTIE III. TRADUIRE LA CULTURE.....	247
Chapitre 8. Traduire l'onomastique : judéité, américanité et diversité	250
8.1. Anthroponymes et stéréotypes	251
8.1.1. Prénoms hébreux.....	252
8.1.1.1. Isaac	252
8.1.1.2. Judah	253
8.1.2. Anthroponymes américains	254
8.1.2.1. Alvy Singer	255
8.1.2.2. Willy Sutton	256
8.1.2.3. Nelson Eddy <i>et</i> Legs Diamond	258
8.1.2.4. Kennedy	259
8.1.2.5. Henry James.....	261
8.1.2.6. Ichabod Crane	263
8.1.2.7. Willie Mays.....	265
8.1.3. Autres anthroponymes	267

8.1.3.1. Raoul Wallenberg.....	267
8.1.3.2. Oswald.....	268
8.1.3.3. Beowulf	270
8.1.3.4. Camille	271
8.2. Toponymes : mondes diégétiques et monde réel	273
8.2.1. New York City	274
8.2.2. Bellevue.....	274
8.2.3. Red Hook.....	275
8.2.4. Montauk	276
8.2.5. Biloxi.....	276
8.2.6. L.A.....	277
8.3. Institutions culturelles : que traduire ?	279
8.3.1. The Shrine Auditorium.....	279
8.3.2. The Smithsonian.....	280
8.3.3. The D.G.A.	282
8.3.4. Viking.....	283
8.3.5. Columbia	284
8.3.6. The Ice Capades	286
8.3.7. The William Morris Agency	287
8.4. Noms de marque : le propre du commun	289
8.4.1. Victoria's Secret	289
8.4.2. Stoli Martini	291
8.4.3. Sanka	294
8.4.4. Tagamet.....	295
8.4.5. Midol	296
8.4.6. Kleenex <i>et</i> Boules Quiès	297
8.4.7. Raid	298
8.4.8. Hellmann's <i>et</i> Wonder	299
Chapitre 9. Emprunts : les risques du doublage	303
9.1. Yiddicisms.....	304
9.1.1. Quelques mots sur le yiddish	305
9.1.1.1. Yiddish et américanisms.....	306
9.1.1.2. Yiddish : l'emprunteur emprunté ?	307

9.1.1.3. Motivation et genre filmique	309
9.1.1.4. Yiddish et argot.....	310
9.1.2. Emprunts à motivation technique	312
9.1.2.1. Technolecte religieux.....	312
Exemple 1 Rabbi.....	313
Exemple 2 Seder	314
Exemple 3 Bar Mitzvah	317
Exemple 4 Yarmulke	318
Exemple 5 Tallis	319
9.1.2.1.1. Rituels et connotations.....	320
9.1.2.1.2. Emprunt et xénisme	324
Exemple 6 Kippour.....	326
Exemple 7 Kosher.....	328
9.1.3. Yiddicisms à fonction expressive	330
Exemple 8 Mensch.....	330
Exemple 9 Meshugana.....	332
Exemple 10 Palooka	334
Exemple 11 Putz	335
Exemple 12 Shmuck	336
9.1.3.1. Intégration sémantique.....	340
9.2. Anglicismes et américanisms.....	345
9.2.1. Jacuzzi.....	345
9.2.2. Meetings.....	348
9.2.3. Corned beef.....	350
9.2.4. Minstrel show	352
9.2.5. Cheap	354
9.2.6. Yo-yo	355
9.2.7. Loser	356
9.2.8. Serial killers	358
9.2.9. Has-been <i>et</i> Comeback	359
9.3. Emprunts à d'autres langues	361
9.3.1. Fettucini	362
9.3.2. Bravo.....	364
9.3.3. Sturm und Drang.....	365

9.3.4. Gallicismes	366
PARTIE IV. TRADUIRE L'ORALITÉ EN VD.....	371
Chapitre 10. Transfert linguistique et oralité.....	372
10.1. Registre et niveau de langue.....	372
10.1.1. Argot.....	373
10.1.1.1. To Bitch.....	376
10.1.1.2. Jerk	376
10.1.1.3. Drag	378
10.1.1.4. Basket case	379
10.1.1.5. Phoney	379
10.1.1.6. Big shot	383
10.1.2. Mots tabous	384
10.1.2.1. Fuck	385
10.1.2.2. Screw	392
10.1.2.3. Hooker	394
10.1.2.4. Cooze.....	395
10.1.2.5. To Bang	395
10.1.2.6. Beaver.....	397
10.1.2.7. Asshole <i>et</i> Punk.....	399
10.2. Oralité : « parler pour exister »	401
10.2.1. Charnières de discours	403
10.2.1.1. <i>I mean</i>	405
10.2.1.2. <i>You Know</i>	407
Exemple 1 : <i>Hollywood</i>	409
Exemple 2 : <i>Hollywood</i>	411
10.2.1.3. <i>Well</i>	414
Exemple 1 : <i>Annie</i>	415
Exemple 2 : <i>Harry</i>	416
10.2.1.4. <i>Well, I mean, You know</i>	419
10.2.2. Interjections : l'appel au divin.....	421
10.2.2.1. God	422
10.2.2.2. Goddamn	423
10.2.2.3. Goddammit.....	424

10.2.2.4. Damn.....	425
10.2.2.5. Jesus.....	426
10.2.2.6. Hell.....	428
10.2.3. Appellatifs.....	429
10.2.3.1. Brother.....	430
10.2.3.2. Fellas.....	431
10.2.3.3. Kid.....	432
10.2.3.4. Honey.....	433
10.2.3.5. Sugar.....	434
10.2.3.6. Baby.....	435
Chapitre 11. Comique, humour, jeu et enjeu.....	437
11.1. Jeux de mots : calembours et mots d'esprit.....	439
11.1.1. Jeux de mots polysémiques.....	441
11.1.1.1. Black plague.....	442
11.1.1.2. This is no fluke.....	443
11.1.1.3. Sally White.....	445
11.1.1.4. Shellfish.....	446
11.1.2. Jeux de mots paronymiques.....	447
11.1.2.1. Wife for life.....	448
11.1.2.2. Lobster squad.....	450
11.1.2.3. Beekeeper.....	451
11.1.2.4. Pox and socks.....	452
11.1.2.5. Louse Louie.....	453
11.1.3. Jeux de mots homophoniques.....	454
11.1.3.1. Joey Nickels.....	454
11.2. Ironie et intellectualisme.....	457
11.2.1. Allusions et <i>understatement</i>	458
11.2.1.1. David Greenglass.....	460
11.2.1.2. Jack Kevorkian.....	463
11.2.1.3. Cheech.....	465
11.2.2. Ironie créée.....	467
11.2.2.1. Let sleeping dogs lie.....	467
11.2.2.2. Making a fuss.....	468

11.2.2.3. Let myself in for	468
11.2.3. Ironie dramatique	469
11.2.3.1. Island	469
11.2.3.2. Rotschild.....	471
11.3. Comique, farce et vulgarité	472
11.3.1. four-P.....	473
11.3.2. apartment hunting.....	475
11.3.3. nuclear <i>et</i> foilage	477
CONCLUSION	481
BIBLIOGRAPHIE, FILMOGRAPHIE, SITOGRAPHIE	491
Sources primaires.....	491
Corpus	491
Œuvres de Woody Allen	493
Sources secondaires.....	495
Traductologie	495
Traduction audiovisuelle	504
Linguistique et Stylistique.....	514
Cinéma	518
Études sur Woody Allen	524
Ouvrages de référence	530
ANNEXE : FILMOGRAPHIE DE WOODY ALLEN	538
INDEX DES NOTIONS.....	540
INDEX DES PRINCIPAUX NOMS PROPRES.....	545

Cinéma d'auteur et doublage : le paradoxe Woody Allen

Résumé

Le doublage, mode de TAV le plus répandu en France, est peu étudié par les chercheurs, pour diverses raisons : difficulté matérielle à saisir la parole orale, dévalorisation culturelle d'un mode né de la volonté des studios américains de toucher un public de masse, impossibilité d'assigner au film un auteur dans une production collective. Mais un cinéma d'auteur existe, en marge du système hollywoodien et donc peu représenté aux États-Unis. Woody Allen, cinéaste américain indépendant des majors, est un cas à part : il a su préserver son autonomie artistique tout en usant de réseaux internationaux de diffusion pour s'assurer une véritable reconnaissance en France, grâce aux VOST et VD de ses films. Cinéma d'auteur et doublage sont pourtant antinomiques : l'un s'adresse à un public élitiste, l'autre s'avère ontologiquement lié à une diffusion de masse. Au cœur de ce paradoxe, la mise en français des films d'Allen doit osciller entre deux pôles, l'un tourné vers la parole de l'auteur, l'autre vers la facilitation du travail du spectateur. On étudie ici comment le doublage a pu négocier en diachronie les contradictions de cette situation et quelle place l'auteur occupe encore en VD. L'approche se fonde sur les théories de la réception et les concepts d'Auteur et Spectateur Modèle qui permettent d'appréhender le fonctionnement des diverses instances en jeu dans le contrat de spectature. Basée sur un corpus de 9 comédies couvrant différents genres abordés par Allen en 30 ans, cette étude descriptive et contrastive compare les VO des films, les traductions éditées en français et les VD en utilisant les outils traductologiques de la théorie bermanienne des tendances déformantes.

Mots clés : traduction audiovisuelle, doublage, cinéma, Woody Allen (1935-), anglais américain, français

Cinéma d'auteur and Dubbing: The Woody Allen Paradox

Abstract

Dubbing is the most common AVT technique in France but few scientific studies have been conducted on the subject, due to several factors: the difficulty in understanding oral speech, the cultural devaluation of a mode of translation initiated by the American studios to target the masses or the impossibility of assigning an author to a collective production. Nonetheless, a Cinéma d'auteur exists, far from Hollywood studios, and thus quite rare in the American film system. Woody Allen, an American director independent from the Majors, is a unique example: he has been able to preserve his artistic autonomy while using international distribution channels. They have brought him a real fame in France, thanks to subtitled and dubbed versions of his films. Cinéma d'auteur and dubbing can however be regarded as an antinomy as the former is supposed to address an elite and the latter is ontologically tied to mass media. The "Frenchification" of Allen's films lies at the very heart of that paradox and demands a balance between two poles, one leading towards the author's speech, and the other towards the facilitation of the spectator's work. This dissertation seeks to understand how dubbing has negotiated the contradictions at the very heart of this situation, and what room is ascribed to the author in the dubbed versions, between the Model Author and Addressee as defined by the reception theories. Based on examples taken from nine of Allen's comedies over a 30-year period, this descriptive diachronic and comparative study contrasts the original versions of the films with their translations in French editions and their dubbed versions, using Berman's theory of "deforming tendencies".

Keywords: audiovisual translation, dubbing, cinema, Woody Allen (1935-), American English, French

UNIVERSITE SORBONNE NOUVELLE - PARIS 3

ED 514 Études Anglophones, Germanophones et Européennes

EA 4398 - Langues, Textes, Arts et Cultures du Monde Anglophone (PRISMES)

5 rue de l'École de Médecine 75006 Paris