Décadrages

Cinéma, à travers champs

23-24 | 2013

Le doublage

La traduction audiovisuelle : contraintes (et) pratiques - Entretien avec Isabelle Audinot et Sylvestre Meininger

Alain Boillat et Laure Cordonier

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/decadrages/695>

DOI : 10.4000/decadrages.695

ISSN : 2297-5977

Éditeur

Association Décadrages

Édition imprimée

Date de publication : 10 octobre 2013

Pagination : 9-27

ISBN : 978-2-9700668-6-6

ISSN : 2235-7823

Référence électronique

Alain Boillat et Laure Cordonier, « La traduction audiovisuelle : contraintes (et) pratiques - Entretien avec Isabelle Audinot et Sylvestre Meininger », *Décadrages* [En ligne], 23-24 | 2013, mis en ligne le 10 avril 2014, consulté le 03 avril 2022. URL : <http://journals.openedition.org/decadrages/695> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/decadrages.695>

La traduction audiovisuelle : contraintes

(et) pratiques – Entretien avec Isabelle Audinot et Sylvestre Meininger

par Alain Boillat et Laure Cordonier

Afin d'en savoir plus sur les conditions pratiques de la traduction audiovisuelle, nous avons réalisé un entretien avec deux professionnels de ce domaine : Isabelle Audinot, traductrice et adaptatrice de l'audiovisuel free-lance de l'anglais et de l'italien vers le français ainsi que Sylvestre Meininger, qui s'est orienté vers cette profession après un doctorat en études cinématographiques¹. Ces deux cinéphiles, engagés dans la défense des intérêts de ce métier en tant que membres actifs de l'Ataa², nous expliquent divers aspects de cette pratique peu connue, et rendent compte du contexte actuel de cette profession en France.

Comment en êtes-vous venu à exercer le métier de traducteur/traductrice pour le cinéma ?

I.A. – J'ai commencé à avoir envie de sous-titrer les films lorsque j'étais ado et que j'étais vissée devant «Le cinéma de minuit» de Patrick Brion sur FR3 tous les dimanches soirs. Je trouvais que ce serait génial de passer sa vie à regarder des films. C'est donc le cinéma qui m'a menée à la traduction, non le contraire. Après une maîtrise d'anglais, j'ai suivi le DESS en traduction audiovisuelle à l'Université de Lille III en 1987-

1988 (que je n'ai pas obtenu, comme la majorité des étudiants de cette promotion) – il s'agissait à l'époque de la seule formation en France qui conduisait à ce métier³. Dès 1988, j'ai travaillé dans un laboratoire de sous-titrage pendant 3 ans, où je m'occupais principalement de tâches techniques de repérage et de simulation⁴. A l'époque, la traduction pour le cinéma ne constituait pas à proprement parler un métier : une vingtaine de personnes issues d'horizons divers (traducteurs littéraires, historiens du cinéma,...) se

¹ Dirigée par Noël Burch, la thèse soutenue en 1999 par Meininger porte sur la reconstruction de la masculinité américaine dans le cinéma hollywoodien au cours des années 1980. Parmi ses articles académiques, voir notamment «Corps mortels. L'évolution du personnage de Ripley dans la trilogie *Alien*», *Cinémas*, vol. 7, n° 1-2, 1996, pp. 121-150 (<http://id.erudit.org/iderudit/1000936ar>, consulté le 12 janvier 2013). Un entretien de Meininger par «Ecran noir» sur le sous-titrage et les conditions de travail des traducteurs de l'audiovisuel réalisé en 2003 (au moment où les sous-titres de la société SDI Media France ont cessé en bloc de travailler pour cette société) est disponible en ligne : www.ecrannoir.fr/entrevues/entrevue.php?e=79 (consulté le 12 janvier 2013).

² Association des Traducteurs et Adaptateurs de l'Audiovisuel. Voir www.ataa.fr. Pour des références à d'autres organisations professionnelles, voir le blog de l'Université de Nice : <http://masterprotsd.wordpress.com>.

³ Aujourd'hui, les universités de Lille, Nanterre, Strasbourg et Nice possèdent un département qui prépare spécifiquement à la traduction audiovisuelle. L'enseignement y est plutôt axé sur le sous-titrage, sauf pour Nice et Lille, où le doublage est également abordé.

⁴ «Le repéreur, qui travaille à partir d'une copie vidéo (fichier, VHS, DVD) et d'une transcription des dialogues, définit à l'image près, sur un logiciel professionnel, le point d'entrée, le point de sortie et donc la durée de chaque sous-titre. De cette durée dépendra la longueur du texte contenu dans le sous-titre. [...] Une fois la traduction achevée, le traducteur visionne les sous-titres tels qu'ils apparaîtront

à l'écran avec un technicien (le simulateur) ou un autre auteur et, dans la mesure du possible, en présence du commanditaire. Garante d'un résultat professionnel, cette étape est cruciale car la présence d'un œil neuf et extérieur permet de peaufiner l'adaptation» (*Faire adapter une œuvre audiovisuelle. Guide du sous-titrage et du doublage*, Paris, Ataa, 2011, p. 11).

partageaient ce marché. Ce n'est qu'avec la généralisation de la vidéo et l'apparition des formations universitaires que la donne a changé.

S.M. – En ce qui me concerne, ce n'est pas du tout ce que je voulais faire dans la vie. J'ai réalisé une thèse de doctorat sur le cinéma américain des années 1980 et, n'ayant pu continuer dans le cadre de la Faculté, j'ai dû me réorienter. Ma maîtrise de l'anglais et ma familiarité avec le cinéma populaire m'ont amené, grâce à des rencontres, à la traduction audiovisuelle, mais je n'ai suivi aucune formation spécifique en ce domaine ; ma connaissance de la culture américaine acquise lors de ma formation littéraire m'est par contre utile puisque 95 % des films que je traduis proviennent des USA⁵.

Quel est, en France, le statut des traducteurs et adaptateurs audiovisuels sur le plan juridique ? Quels droits ont-ils sur les œuvres sous-titrées ou doublées ?

S.M. – Ils possèdent le statut d'auteur de la traduction tel qu'établi par le Code de la Propriété Intellectuelle. Le caractère artistique du travail de la traduction est donc reconnu.

I.A. – Une attestation de traduction de l'œuvre est déposée à la SACEM (Société des Auteurs, Compositeurs et Editeurs de Musique) pour la fiction, à la SCAM pour le documentaire (Société civile des auteurs multimédia). Ces sociétés perçoivent une somme à titre d'acquittement des droits d'exécution, de diffusion, et de reproduction des œuvres auprès des diffuseurs, et la reversent aux auteurs en proportion du nombre de spectateurs qui ont visionné l'œuvre en question. L'affiliation, a priori étonnante,

des traducteurs de l'audiovisuel à une société vouée à faire respecter les droits de compositeurs de musique tient à une tradition qui remonte à l'époque du cinéma muet : la SACEM se chargeait de la perception de droits liés aux morceaux de musique joués dans les salles. Elle a ensuite élargi son champ d'activité aux traducteurs des intertitres. Dans ses mémoires, Suzanne Chantal, l'une des premières traductrices de sous-titres de France, se souvient que, pour être admise à la SACEM, elle avait dû écrire les paroles d'une chanson, activité pourtant bien peu liée à la traduction⁶.

Que se passe-t-il si un distributeur décide, par exemple pour la sortie d'une nouvelle version en DVD d'un film, de faire réaliser de nouveaux sous-titres ?

S.M. – Dans ce cas, si tout fonctionne normalement, l'auteur de la première traduction est prévenu par la SACEM qu'un auteur a déposé une attestation de nouvelle traduction pour cette même œuvre. La traduction rémunérée est alors celle qui est diffusée, la SACEM devant normalement se charger de contrôler quelle version est utilisée à chaque diffusion. Il y a bien sûr parfois des confusions, et les auteurs doivent rester vigilants.

Comment la légitimité acquise par les auteurs de traductions audiovisuelles se « traduit »-elle en termes de mention de leur nom au générique des films ?

I.A. – Dans les années 1980, l'usage était d'indiquer le nom du traducteur au générique de début, simultanément à l'indication du monteur du film. Dans les années 1990, la tendance a consisté à mentionner cet

⁵ Thierry Le Nouvel estime la part des traductions réalisées à partir de la langue anglaise à 86 % des 10 000 heures de programmes (cinématographiques et télévisuels) doublés en France par an (Thierry Le Nouvel, *Le Doublage*, Paris, Editions Eyrolles, 2007, p. 8).

⁶ Suzanne Chantal, *Le Ciné-monde*, Paris, Grasset, 1977, p. 203 (« J'ignorais que les sous-titres sont assimilés aux paroles de chansons et que, comme tels, ils perçoivent des droits d'auteur sur les recettes. Il suffit d'appartenir à la SACEM. [...] Je vais passer un examen d'entrée. On m'enferme dans un bureau, avec une enveloppe fermée. J'y trouve le thème sur lequel je dois écrire trois couplets et un refrain : « L'amour et le papillon »). Née en

1908, la critique de cinéma Suzanne Chantal fut rédactrice en chef de *Cinéma* jusqu'en 1934, écrivit de nombreuses novellisations de films pour les éditions populaires des frères Offenstadt (la série « Films complets ») et travailla ensuite pour Gaston Gallimard à la rédaction de l'hebdomadaire littéraire *Marianne* entre 1937 et 1939. Pour plus d'informations, voir le blog de l'Ataa (www.ataa.fr/blog/?s=Chantal).

auteur à la toute fin du générique final. Pour le doublage, on introduit généralement un carton placé à la fin du générique qui mentionne les noms du directeur de plateau et des comédiens qui ont participé à l'enregistrement. À la télévision, il est très difficile de faire respecter cette mention, qui fait pourtant partie intégrante du droit moral tel que défini par la Convention de Berne, car on juge souvent que le générique de fin occupe trop de place, et on le coupe.

Toute profession reconnue de la sorte, institutionnalisée, s'accompagne d'un parcours de formation (le master professionnel que vous évoquiez). Que pensez-vous d'une telle formation spécifique ?

S.M. – Il s'agit en fait d'une branche de la traduction littéraire, non de traduction technique : la question de la formation est dès lors problématique. En effet, cela prend à peine trois heures d'apprendre à utiliser un logiciel professionnel de sous-titrage ou de doublage (c'est-à-dire une interface technique permettant de travailler avec un fichier vidéo numérique). Le problème de la légitimité de telles formations tient donc à mon sens au fait que c'est surtout le talent, l'expérience et la culture qui comptent.

I.A. – J'aimerais nuancer un peu : on ne s'improvise pas traducteur de l'audiovisuel, ce métier requiert une formation spécifique qui ne concerne pas les seuls critères techniques ou la maîtrise d'un logiciel. Les contraintes drastiques dues aux temps de lecture (environ 15 caractères par seconde), au montage du film et à l'impossibilité pour le spectateur de s'arrêter ou de revenir en arrière obligent le traducteur à faire mouche et, par conséquent, influencent considérablement la traduction. Il s'agit donc d'une spécialisation, mais telle qu'elle est enseignée à l'heure actuelle, je ne pense pas qu'elle justifie une année entière de formation universitaire, d'autant que les enseignants ne

sont pas toujours des professionnels de la traduction audiovisuelle.

Mais l'existence même de la formation ne contribue-t-elle pas à garantir la légitimité de la profession, à l'asseoir sur le plan culturel et artistique ?

S.M. – Il est vrai que dans nombre de pays où ce type de formation est inexistant, ce n'est pas un métier. Le problème, c'est qu'on fait croire à un trop grand nombre d'étudiants qu'ils pourront vivre de ce métier.

I.A. – Tel fut en effet le rôle de la formation dans un premier temps, à l'époque de l'explosion des programmes télévisuels, des ressorties d'anciens films en VHS puis DVD. Le problème est qu'ensuite les responsables de ces formations, afin de favoriser les débouchés, se sont liés aux laboratoires de sous-titrage pour permettre aux étudiants (60 par an pour une population d'environ 400 professionnels) d'y effectuer des stages (non rémunérés, ou fort peu). À partir des années 1990, les laboratoires ont compris l'intérêt qu'ils avaient à puiser dans ce vivier providentiel de jeunes diplômés, et se sont improvisés en tant qu'intermédiaires incontournables entre les traducteurs et les diffuseurs (chaînes de télévision, éditeurs de DVD, etc.). Devenus dépendants des laboratoires, les traducteurs ont perdu le lien direct qu'ils entretenaient auparavant avec leurs clients, les véritables destinataires de leur travail. Depuis, dans le secteur de la vidéo, ce sont les laboratoires qui fixent les tarifs, le rythme de travail, les délais d'exécution et les conditions de paiement du traducteur. Cette perte d'indépendance du traducteur a provoqué une chute vertigineuse des tarifs dans ce secteur⁷.

Ces formations n'ont-elles pas d'autres vocations que la seule professionnalisation, comme celle de transmettre une culture cinématographique ou de discuter des problèmes théoriques de la traduction ?

⁷ Sur cette question polémique qui a trait à l'implication des formations sur le milieu professionnel, voir Nicolas Froeliger et Isabelle

Audinot, « Aires linguistiques », sur www.ataa.fr/blog/marche-de-la-traduction/. Ce texte est tiré d'une conférence qui s'est tenue dans le

cadre du colloque « Marché de la traduction et marchés des formations en traduction » à l'Université de Paris X-Nanterre en novembre 2008.

S.M. – Pas vraiment, car ce sont exclusivement des master professionnels...

I.A. – De nombreux traducteurs littéraires mènent cependant une vraie réflexion sur leur travail, il suffit de lire la revue de l'ATLF (Association des traducteurs et littéraires de France), *Translittérature*⁸, pour comprendre tout l'intérêt de cette démarche. Les traducteurs de l'audiovisuel sont longtemps restés invisibles, c'est une des raisons qui nous ont incités à créer l'Ataa en 2006. Dans un premier temps, nous souhaitions avant tout que les traducteurs de l'audiovisuel se rencontrent et échangent sur leur pratique. Ensuite, en créant le blog de l'Ataa, nous avons découvert qu'il y avait quantité de sujets passionnants liés à nos métiers. La création de la revue de l'Ataa, dont le premier numéro sortira en début d'année 2013, s'est ensuite imposée naturellement.

Quelles sont les contraintes et les règles qui prévalent dans l'exercice de la traduction destinée au sous-titrage ?

S.M. – Il s'agit dans les deux cas d'une variante de la traduction littéraire à très forte contrainte. Le sous-titrage est soumis à la contrainte de temps en termes de nombre de caractères (le temps de lecture fixé en France est d'ailleurs particulièrement élevé comparativement à d'autres pays d'Europe)⁹. Il est important de respecter le rythme des dialogues originaux, afin que le spectateur puisse avoir des repères par rapport à la langue d'origine (par exemple les noms propres, qui doivent être lus au moment où ils sont prononcés). Car il ne faut pas oublier que les spectateurs entendent par ailleurs la VO.

Dans quelle mesure intervient le critère de l'adaptation à la culture-cible ? Par exemple, j'ai noté dans un film récemment vu en salles dont Isabelle a réalisé le sous-titrage,

Hysteria (Oh, my God!, Tanya Wexler, 2011), que le terme anglais « *mesmerism* », pourtant issu du français et quasi identique dans cette langue, était traduit par une périphrase explicative...

I.A. – En effet... En français, c'est un mot plutôt rare, alors qu'en anglais il est très répandu. L'important n'est pas d'étaler sa science mais d'être compris par le public en respectant notamment l'équivalence au niveau de l'usage : un mot courant en anglais ne peut être traduit par un terme rare en français. L'histoire d'*Hysteria* se déroule au XIX^e siècle, mais elle est suivie par un public du XXI^e. Ce choix s'explique également par le fait que, le sous-titre ne restant que quelques secondes à l'écran, la compréhension doit être rapide : j'essaie toujours de faire croire au spectateur qu'il ne lit pas les sous-titres.

S.M. – Pour moi, l'objectif du sous-titre, c'est l'invisibilité. Par exemple avec une traduction littérale, on a non seulement l'impression de lire le film, mais aussi de ne pas parvenir à le comprendre.

Est-ce que la 3D change selon vous quelque chose du point de vue de cette « invisibilité » ?

S.M. – Sur le plan de la traduction, cela ne change rien. Les sous-titres sont parfois placés différemment sur l'écran pour laisser la place à l'effet : cela attire l'attention sur le texte, ce qui est parfois contre-productif.

I.A. – Le véritable changement est celui induit par la généralisation du numérique : les délais d'exécution se sont en effet considérablement raccourcis.

Venons-en aux contraintes spécifiques au doublage, où la question du synchronisme vocalabial constitue, j'imagine, un défi de taille. En quoi cette pratique de traduction se distingue-t-elle fondamentalement du sous-titrage ?

⁸ Voir www.translitterature.fr/.

⁹ Précisons qu'en France le sous-titre tient sur deux lignes, contrairement à la Suisse où la nécessité d'ajouter une autre langue réduit cette

place à une seule ligne. Cette contrainte hévétique devrait néanmoins disparaître avec le numérique, les DCP permettant d'entrer un code donnant accès à une version réali-

sée dans une seule des langues spécifiques prévues – au détriment des expatriés dont la langue maternelle n'est pas celle, « officielle », du Canton dans lequel se trouve la salle.

S.M. – Dans le doublage, le traducteur peut prendre beaucoup plus de libertés dans la mesure où l'original disparaît. Cependant, il est tout aussi indispensable de coller au rythme de l'écriture, de la mise en scène et du montage, ainsi qu'à la gestuelle et au jeu des acteurs. Et, bien sûr, au sens ! C'est un travail qui demande aussi un peu plus de temps, car dès qu'un personnage remue les lèvres, il faut introduire du texte. Cette liberté est toutefois soumise, en effet, à l'impératif du synchronisme.

I.A. – Avec le doublage, on traduit toutes les voix, même les ambiances qui seront à peine audibles dans la version finale, tandis qu'avec le sous-titrage, on est contraint de choisir celle qui domine la scène, ou qui fait le plus sens. Il y a donc toujours plus de lignes doublées que de sous-titres. Avant l'adaptation, il y a l'étape de la *détection*, c'est-à-dire la transcription, à la perforation près, du texte original accompagné des signes indiquant les ouvertures et fermetures de bouche, les labiales, etc.

S.M. – Le respect de la détection compte beaucoup, bien sûr, mais il est important de prendre en compte par ailleurs tout ce qui est donné par l'image : le jeu et les gestes des acteurs, le rythme, ... L'étape de la *vérification*, où l'adaptateur lit les répliques de tous les personnages du film en présence du client et du directeur artistique, est capitale, car c'est ce dernier qui dirigera les comédiens et leur expliquera les intentions du texte français.

I.A. – Le film est segmenté en boucles d'une durée d'environ une minute, ce qui correspond au temps nécessaire au comédien de doublage pour jouer sans s'interrompre. Le directeur artistique organise l'enregistrement de manière à ce que les personnages qui ont des scènes communes soient présents en même temps mais les comédiens enregistrent les répliques de leur personnage chacun à leur tour, puis le tout est mixé.

S.M. – Une des différences entre doublage et sous-titrage est capitale : avec le sous-titrage, on transpose de l'oral vers de l'écrit, ce qui pose des questions spécifiques qui sont en particulier évidentes dans le cas du registre de langue. Ainsi, par exemple, lorsque l'on veut représenter la vulgarité, on se rend compte que des phrases identiques à celles prononcées oralement paraissent beaucoup plus choquantes à l'écrit. Il faut donc souvent atténuer d'un cran la grossièreté des expressions en sous-titrage.

I.A. – Dans le cas d'un bon texte prononcé par un comédien bien dirigé, le doublage représente un vrai travail d'illusionniste. Ce qui importe le plus est le respect du nombre de battements (ouvertures et fermetures de la bouche à l'écran) ; paradoxalement, plus un acteur parle vite, plus il est aisé de restituer ces battements, car ils n'ont pas tous la même valeur et la même visibilité. La contrainte de la synchronisation est bien sûr suspendue lorsqu'un personnage est vu de dos, quand son visage est plongé dans l'ombre, etc. Ces informations sont indiquées par le détecteur : des pointillés signalent que l'on ne voit pas bien la bouche du personnage, et une ligne continue signifie qu'il s'agit d'un texte *off*.

La persistance du support matériel (voir fig. 1-2, bande rythmo avec codification pour le film Two Lovers, James Gray, E.-U., 2008)¹⁰, à une époque où l'on rédige presque tout avec un ordinateur, a de quoi surprendre. Quel est le produit final rendu par le traducteur ?

I.A. – Pour l'adaptation de *Two Lovers* en 2008, nous avons travaillé « à plat », c'est-à-dire que nous avons écrit le texte au crayon à mine sur une bande blanche qu'on appelle « bande-mère », où figuraient tous les signes de détection et le texte original (une ligne dédiée à chaque personnage présent dans la scène). Notre texte français avait été ensuite tapé dans un document

¹⁰ Voir l'annexe en fin d'article pour la contextualisation des répliques figurant sur la bande. Au moment de l'exclamation « Quelle fête ma-

gnifique », nettement segmentée sur la pellicule, le prénom S (pour Sandra, interprétée par Vinessa Shaw) est associé à la lettre

« h », qui signifie une ouverture de bouche ou un soupir.

1

Word pour relecture, puis calligraphié sur une bande rythmo, débarrassé des signes et du texte original. C'est cette bande qui défilait dans l'auditorium du studio de doublage et qui était lue par les comédiens¹¹. Aujourd'hui, les logiciels de doublage ont presque entièrement supplanté le travail traditionnel et les étapes de frappe et de calligraphie n'existent plus. Ceci a de nombreux avantages pour l'auteur : les délais sont un peu moins serrés, et la bande virtuelle, synchronisée au fichier vidéo, nous permet de vérifier, de reprendre ou de chercher des phrases dans le film sans devoir dérouler 300 mètres (10 minutes) de bande ou plus.

Qu'en est-il de la traduction française des titres de films – souvent fantasque ! (je pense par exemple à Stranger than Fiction devenant L'Incroyable destin de Harold Crick) –, à qui incombe-t-elle ?

S.M. – Ce n'est pas nous, mais le distributeur qui décide des titres français ; ce sont des considérations qui relèvent uniquement de son département marketing. Vendre un film aux exploitants de salle et au public est un travail difficile, qui demande beaucoup de compétences, une connaissance approfondie du marché, mais aussi une grande culture cinématographique.

¹¹ Thierry Le Nouvel précise à propos de cette technique : « [...] ce serait [Erich Paul] Radzac qui [...] aurait introduit en France [vers 1933] la bande rythmo inventée en 1927 pour la projection de *Félix le chat* à Baden-Baden. Ce détail serait sans importance si ce n'est que l'usage de la bande rythmo dans le doublage

(à savoir la lecture par les comédiens des dialogues traduits et calligraphiés sur une bande transparente défilant synchroniquement avec l'image) allait se développer et se pérenniser de façon singulière et unique en France. Aujourd'hui encore, la bande rythmo reste largement inusitée dans les pays non franco-

phones, ces derniers doublant les films à vue, boucle par boucle (c'est-à-dire par segment ou fragment de scène), voire phrase par phrase comme en Allemagne, en apprenant par cœur la traduction correspondante » (Thierry Le Nouvel, *op. cit.*, pp. 5-6).

2

Quelle est, à votre avis, l'influence du doublage sur les pratiques langagières du public ? Ne conduit-il pas à l'introduction d'anglicismes, ceux-ci facilitant la synchronisation ?

S.M. – Oui, c'est vrai notamment dans les adaptations de séries policières ou judiciaires, où les termes et les fonctionnements sont très différents. Martin Winckler avait écrit un article il y a quelques années dans lequel il expliquait que les Français avaient pris l'habitude d'interpeller le président d'un tribunal par «votre honneur» au lieu de M. le Président, comme cela est l'usage en France¹². Il existe de nombreuses autres expressions calquées sur l'anglais qui «prennent» et passent dans l'usage, à l'instar de «dans le futur» au lieu de «à l'avenir». Certains auteurs appellent le résultat de ce phénomène du «synchronien». Parfois, les adaptateurs ont recours à ces expressions parce qu'elles sont plus synchrones. Je pense

également que les délais serrés ainsi que le manque de moyens peuvent expliquer pourquoi certains auteurs n'ont pas le temps de trouver autre chose. C'est là que le travail en binôme peut être intéressant car, parfois, lorsqu'on s'est creusé la tête et que l'on pense avoir trouvé une belle phrase synchrone, c'est appréciable d'avoir une personne qui vous dit : «Euh, oui, c'est très bien sauf que personne ne dirait jamais ça !».

I.A. – C'est pourquoi, pour le doublage, je travaille en binôme ; d'abord c'était un processus d'apprentissage, puis on s'est rendu compte de l'utilité d'avoir la réaction immédiate de l'autre.

Comment s'effectue la gestion du temps de travail ?

I.A. – En doublage, cela varie en fonction des auteurs (et de la scène considérée, plus ou moins bavarde), mais je dirais que la moyenne est d'une minute de film

¹² Voir <http://martinwinckler.blog.toutlecinema.com/1098/Objection-votre-honneur-Les-series-judiciaires-a-la-television-francaise-par-Martin-Winckler>.

par heure, et d'environ dix minutes par jour. Les commandes sont très souvent urgentes, avec un délai compris entre 2 et 3 semaines, parfois moins. Le labo, mandaté par le distributeur, fournit un fichier MPEG avec lequel nous travaillons. Il arrive que le distributeur, soucieux de protéger le film contre le piratage, nous demande de travailler dans les locaux sécurisés des laboratoires de sous-titrage (LVT ou Titra Film), ce qui implique une gestion différente du temps. Par ailleurs, la présence du numérique à toutes les étapes du processus de création d'un film conduit parfois à une multiplication des versions, différents montages du même film pouvant se succéder alors qu'une première version de l'adaptation ou du sous-titrage a déjà été effectuée.

S.M. – Il faut dire qu'en vidéo, ces prestataires techniques que sont les laboratoires se sont mis depuis une quinzaine d'années à choisir eux-mêmes le traducteur. Comme si, dans le domaine de l'édition de livres, c'était à l'imprimeur qu'incombait de choisir le traducteur!¹³ C'est une évolution regrettable. De façon logique, pour des prestataires techniques, le critère de qualité de la traduction ne joue aucun rôle, et l'unique critère prévalant pour le choix d'un traducteur est le prix auquel celui-ci est prêt à descendre.

Choisissez-vous des films à adapter en fonction de votre intérêt personnel de cinéphile pour ceux-ci ?

I.A. – Rarement. En fait, c'est intéressant de ne pas pouvoir choisir le film, car on est obligé de s'intéresser à des domaines très divers. J'ai fait appel à l'aide précieuse d'un parieur sportif pour *Lady the Favorite* (*Lady Vegas*, Stephen Frears, E.-U./GB, 2012), et à un capitaine de la marine marchande pour *Contraband* (*Contrebande*, Balthasar Kormakur, E.-U./GB/France, 2012). Le travail de traduction est toujours différent et intéressant, indépendamment de la qualité des films. En effet, parfois les imprécisions du scénario exigent

de trouver des trucs pour compenser certaines informations qui n'ont pas été données...

S.M. – Plus un film est bien construit, bien écrit, plus il est aisé de le traduire. Mais, parfois, il faut faire des choix qui n'ont pas été faits dans l'original, et qui représentent des difficultés d'écriture. Pour *The Raven* (*L'Ombre du mal*, James McTeigue, 2012), situé à l'époque d'Edgar Poe, les auteures de doublage, Anne-Marie Thuot et Marianne Savoy, et moi-même en tant que traducteur des sous-titres avons pris le parti d'homogénéiser la langue qui avait un style plutôt contemporain mâtiné de touches XIX^e siècle dans l'original, comme c'est souvent le cas dans les films historiques. Nous avons choisi de renforcer le côté XIX^e siècle en optant pour un style plus soutenu en français.

I.A. – On pourrait toutefois se demander s'il ne faudrait pas au contraire maintenir cette hétérogénéité du film dans la traduction. C'est du moins une question à se poser, le traducteur doit faire des choix. En ce qui concerne la question du registre de langue, j'ai rencontré récemment une difficulté avec le sous-titrage de *Projet X* (Nima Nourizadeh, 2012), car la langue parlée est celle d'adolescents d'aujourd'hui, et donc une langue que je ne connais plus, qui évolue très vite. J'ai d'abord réalisé une version des sous-titres très fidèle à l'anglais, et je me suis rendu compte en relisant le texte simultanément au visionnement que c'était illisible : extrêmement grossier, le texte introduisait une trop grande distance par rapport à l'image et attirait l'attention du spectateur. Le registre du vulgaire et de la grossièreté en tous genres, les mots en verlan, tout ce qui paraît assez familier dans l'oral de la vie quotidienne, ça ne passe pas du tout en sous-titres car c'est un vocabulaire qu'on ne voit presque jamais à l'écrit. J'ai donc passablement allégé le tout, en laissant seulement quelques touches... J'ai pensé à la façon dont Andrea Camilleri introduit des mots de dialecte

¹³ On retrouve ici une comparaison fort pertinente qu'évoque également Anaïs Duchet, présidente de l'Ataa citée par Eugénie Zvonkine,

«Passeurs de langue», *Cahiers du cinéma*, n° 675, février 2012, p. 61.

sicilien dans ses romans policiers afin que le texte demeure compréhensible même si le terme est inconnu du lecteur. J'ai également testé mes sous-titres sur des jeunes qui ont été sans pitié... Ce qui est très bien.

Pourriez-vous préciser comment s'opère le contrôle par le client du travail d'adaptation ?

S.M. – Pour le sous-titrage, on regarde, au cours d'une étape nommée *simulation*, le film avec le client, en même temps que les sous-titres, et on corrige tout ce qui doit l'être : repérage, coquilles, contresens. Pour le doublage, c'est le traducteur lui-même qui, lors de la vérification, lit au distributeur et au directeur artistique l'intégralité des répliques pendant que le film est projeté. Comme en simulation, on s'arrête dès qu'une personne le souhaite pour discuter et faire d'éventuelles modifications (de sens ou de synchronisme), ou lorsque le directeur artistique pense que les répliques ne pourront être dites par le comédien parce qu'elles sont trop alambiquées ou imprononçables.

L'auteur de la traduction a-t-il son mot à dire quant à la façon dont le texte est ensuite joué par les comédiens ?

S.M. – Non, chacun son métier, on leur fait confiance. D'autant que nous avons pu, durant la vérification, expliquer nos choix et transmettre nos intentions au directeur artistique (ou de plateau) qui va les diriger.

I.A. – Parfois nous sommes invités à une journée d'enregistrement, lorsque ni le directeur de plateau ni les comédiens ne s'y opposent.

Certains acteurs ayant leur comédien de doublage attribué, exploitez-vous parfois le fait de pouvoir connaître par avance la voix qui prononcera votre texte ?

S.M. – Non, on ne connaît pas les noms des comédiens : cette donnée-là n'est pas prise en compte dans le travail d'adaptation.

I.A. – D'ailleurs c'est au directeur de plateau qu'incombe le choix d'une certaine voix pour un personnage donné. Certains directeurs artistiques refusent de fixer une voix de comédien français à un acteur de la langue originale, et préfèrent choisir des voix qui collent particulièrement bien, pour chaque film, au personnage qu'y interprète cet acteur. En outre, les délais d'exécution ayant été considérablement raccourcis aujourd'hui, il est presque impossible de n'avoir qu'une voix par acteur, comme cela était le cas dans les années 1980 ; un acteur comme Bruce Willis a désormais plusieurs voix en français¹⁴.

A quel choix d'adaptation procédez-vous lorsqu'un personnage a un accent dans la version originale ? Un accent anglais dans une production hollywoodienne sera-t-il par exemple transposé, dans la VF, dans un registre de langue plus raffiné ?

I.A. – Il est vrai qu'une voix avec un accent particulier pour les Américains ne représente absolument pas la même chose pour un public français, c'est pourquoi cette question de la transposition des accents est passionnante pour nous. En ce qui concerne la façon de doubler un accent anglais, *Inglourious Basterds* (Quentin Tarantino, E.-U./All., 2009) est un bon exemple. Dans la version française du film, la différence de langage entre l'Américain Aldo Raine (Brad Pitt) et l'anglais Archie Hicox (Michael Fassbender) est très appuyée. L'Américain, un personnage grossier, y parle de manière très familière, recourant à de nombreuses expressions idiomatiques populaires. L'Anglais, quant à lui, utilise un langage plus châtié, par exemple en inversant le verbe et le sujet dans des phrases interrogatives. Une complexité supplémentaire apparaît dans les films qui contiennent plusieurs langues parlées dans leur version originale, car dans de tels cas le processus de traduction est double : une langue, par exemple

¹⁴ La brièveté des délais imposée par souci de rentabilité financière a bien sûr également un impact négatif sur la qualité des traductions, ainsi que le discute Jean-François Cornu dans

son article « Le public ? Quel public ? De l'influence négligeable des spectateurs sur les stratégies de traduction audiovisuelle en France », in Adriana Serban et Jean-Marc La-

vaur, *Traduction et médias audiovisuels*, Ville-neuve d'Asq, Presses Universitaires du Septentrion, 2011, pp. 21-35.

l'arabe, était déjà sous-titrée dans la version originale en anglais, et se voit à nouveau traduite en français. Dans ces cas, l'idéal est de repartir de la langue source, et de recourir aux services d'une personne arabophone.

S.M. – J'ai effectué ce genre de traduction pour *The Thing* (Matthijs Van Heijningen Jr., E.-U./Canada, 2011), où 20% des propos du film sont en norvégien. Je disposais uniquement des sous-titres en anglais des parties norvégiennes, mais j'ai néanmoins tenu à vérifier avec une Norvégienne les dires exacts des personnages, ce qui nous a permis de constater des erreurs dans les sous-titres anglais. En utilisant une traduction-relais, le risque est d'affadir le texte, voire de donner lieu à des contresens.

I.A. – Le cas d'une double traduction multiplie les sources d'erreurs, surtout lorsqu'il s'agit de l'anglais, qui est assez flou, en particulier sur le plan du tutoiement. Par exemple, quand on ne parle pas la langue originale, on ne peut pas savoir si les personnages se tutoient ou pas.

Et qu'en est-il des films américains qui font usage du français dans la version originale ?

S.M. – Le recours au français est alors souvent présent en tant que bruit de fond, dans le but de dénoter une ambiance.

I.A. – Nolwenn Mingant étudie justement cette question des langues étrangères dans les films à Hollywood¹⁵. Elle s'intéresse à la période de ces dix dernières années, qui coïncide avec le moment où l'utilisation des langues étrangères s'est beaucoup intensifiée dans les productions hollywoodiennes, au-delà du rôle traditionnel de la production d'un effet de «couleur locale». Dans le film *Anna Karenina* (*Anna Karenine*, Joe Wright, 2012), quelques répliques sont jouées en français mais ne sont pas toujours compréhensibles en raison de l'accent de certains acteurs. Je

me suis demandé si on ne pourrait pas sous-titrer les répliques en italiques, comme dans l'œuvre de Tolstoï. Finalement, les répliques n'ont pas été traduites. Dans le doublage, l'auteure, Linda Bruno, a remplacé les phrases en français par de l'anglais.

La question du choix effectué par le traducteur entre tutoiement et vouvoiement est intéressante, notamment dans le cas de l'adaptation de productions anglophones. Quels sont vos critères en la matière ?

I.A. – En anglais, le «you» étant utilisé indifféremment, il faut trouver le moment où le passage au «tu» sera naturel, qu'on soit dans le cas d'une relation amicale ou amoureuse. Mais chacun a son idée sur la question. Dans les films anciens, c'est amusant parce que souvent, dans le cas du récit d'une histoire d'amour, le traducteur fait intervenir le tutoiement après le premier baiser... Dans la vie, les gens se tutoyaient moins facilement. Parfois, le passage s'effectue lorsque les personnages commencent à s'appeler par leurs prénoms en anglais. Dans les films contemporains, j'ai tendance à passer le plus vite possible au «tu» afin de ne pas être ridicule. Dans *Two Lovers*, les personnages se tutoient au moment où Leonard fait entrer Michelle chez lui. Et puis en sous-titrage, le tutoiement est très pratique, car bien plus court. Dans le cas de *Anna Karenina* (*Anna Karenine*, Joe Wright, 2012), l'auteure de doublage et moi avions une liste des personnages qui se tutoient et de ceux qui se vouvoient. Dans l'œuvre de Tolstoï, les couples se tutoient à la maison et se vouvoient en public ou durant des disputes... En doublage, c'est moins gênant car les comédiens peuvent jouer les changements par la voix, le ton, etc., mais en sous-titrage, j'avais peur que ces changements deviennent confus. La décision a été prise, après concertation avec la directrice technique, de passer du tutoiement au vouvoiement une seule

¹⁵ Nolwenn Mingant, «A New Hollywood Genre: Identity: Theory, Cases and Approaches, New the Globa-Local film», dans Rohit Chopra et Radhika Gajjala (éd.), *Global Media, Culture and* York/London, Routledge, 2011.

fois entre Anna et son époux, au moment de la plus grande rupture entre eux.

Une question qui a été considérablement débattue est celle de la résistance des Québécois envers les versions doublées dans l'Hexagone¹⁶, et la démarche qui consiste à faire doubler les films par des acteurs québécois.

S.M. – Un tel choix, à ma connaissance exclusif aux Québécois, coûte cher, puisqu'un doublage revient à 30 000 ou 40 000 euros pour une petite production, et jusqu'à 100 000 ou 150 000 euros pour une grosse.

I.A. – J'ai rencontré la situation où, en France, la version doublée en québécois a été exploitée pour l'édition DVD. Tel est le cas du documentaire *Capitalism: A Love Story* (Michael Moore, E.-U., 2009). J'avais traduit les trois films précédents de Moore en *voice over*¹⁷. Mais pour le DVD de *Capitalism...*, le distributeur a conservé le doublage québécois pour les propos énoncés par le narrateur (Michael Moore lui-même). Les paroles des intervenants interviewés dans la rue sont quant à elles restées sous-titrées.

Quelles sont les spécificités de la traduction de documentaires ?

I.A. – Le documentaire est très différent, les phrases sont souvent plus écrites et plus longues, et il faut là aussi alléger tout en véhiculant le sens. Il ne faut pas que le spectateur ait le sentiment d'être sur un cheval au galop. Il doit avant tout regarder l'image. Les films de Michael Moore m'ont beaucoup appris, c'était un vrai casse-tête : des dialogues ultra-rapides, des idées qui fusent et des images remplies d'infos, avec parfois des cartons qui surgissaient et qu'il fallait traduire aussi. Il arrive également que nous collaborions directement avec des réalisateurs français, lorsqu'ils ont tourné dans un pays dont ils ne comprennent que

peu la langue, voire pas du tout. La collaboration est souvent très intéressante et les discussions âpres, car il arrive que certains réalisateurs, qui n'ont pas toujours eu des interprètes sur l'intégralité du tournage, aient mal compris les personnes qu'ils ont rencontrées, ou qu'ils désirent raconter une histoire qui s'écarte un peu du sens des paroles proférées.

En tant que spectatrice, allez-vous voir des versions doublées ?

I.A. – A Paris, l'offre importante des films en VO m'incite plutôt à voir les films sous-titrés, même dans les langues que je ne comprends pas. Je préfère toujours voir le film avec la voix et les dialogues d'origine qui me paraissent plus conformes à l'intention de l'auteur du film. Mais depuis que j'ai commencé à écrire des adaptations doublées, je m'intéresse aussi aux versions françaises. En ce qui concerne les habitudes de la majorité des spectateurs français, il me semble qu'il y a d'importantes différences entre les générations. Notre génération et les précédentes ont grandi avec les versions doublées, adaptées à la culture française et gommant autant que possible les références à la culture d'origine du film. Aujourd'hui, il me semble que la donne est en train de changer pour de nombreuses raisons qu'il serait trop long de développer ici. En tout cas, la mondialisation et toutes ses conséquences sur les jeunes générations jouent certainement un rôle important en facilitant les passerelles vers une meilleure connaissance et une curiosité pour les autres cultures. D'autre part, on sait aujourd'hui que le jeune public, peu conscient ou peu soucieux d'enfreindre les lois, pratique à tours de clics le téléchargement illégal pour regarder les films et les séries étrangères. L'offre illégale n'étant disponible qu'en versions sous-titrées, elles aussi illégales, ce public est contraint de voir de la

¹⁶ Voir l'article de Germain Lacasse, Hubert Sabino et Gwenn Scheppler dans le présent numéro.

¹⁷ Souvent utilisée pour les documentaires ou les journaux télévisés, la traduction en *voice over* est entendue « par-dessus » les propos des personnes qui s'expriment en voix *in*. Il y a de la sorte deux sources de paroles audibles simultanément. Cette pratique permet

d'insérer plus d'éléments que dans les sous-titres sans être soumis à l'impératif du synchronisme (l'étape de la détection est donc absente). Voir Eliana Franco, Anna Matamala et Pilar Orero, *Voice-over Translation: an Overview*, Bern, Peter Lang, 2010.

VO. Je suis bien sûr totalement opposée à l'offre illégale, mais je trouve que les changements de comportement induits par cette modification de la consommation des œuvres offrent matière à réflexion, et qu'il serait intéressant d'en étudier l'ampleur.

Comment se déroule la dernière étape, lors de la vérification d'un doublage ?

I.A. – Une fois que tous les enregistrements sont terminés, l'étape finale est celle de la double-bande, c'est-à-dire d'une projection qui a pour but de vérifier la satisfaction de tout le monde. Si des erreurs sont constatées, il est possible de demander des retakes, mais c'est plutôt rare et tout est fait pour que cela n'arrive pas, car il faut faire revenir les comédiens et cela coûte très cher.

Qu'en est-il des passages de films dans lesquels un texte littéraire original est cité. Vous est-il déjà arrivé de retourner à une source autre que celle de l'objet filmique ?

S.M. – Oui, mais il s'avère très compliqué de se référer à des textes originaux. J'ai été confronté à ce problème lors du doublage de *The Raven*, qui évoque les œuvres d'Edgar Allan Poe et contient une multitude de citations. En français, les poèmes de Poe sont traduits par Mallarmé, mais cette traduction officielle serait trop longue pour être intégrée dans les sous-titres. De toute manière, les *majors*, pour des raisons de droits, ne nous permettent pas de reprendre un texte.

I.A. – Pour ma part, j'ai traduit *The Reader* (*Le Liseur*, Stephen Daldry, 2008), où une vingtaine d'œuvres littéraires sont citées. Normalement, on peut citer une phrase, cela s'appelle « l'exception de courte citation »¹⁸. Dans ce cas précis toutefois, il y avait une vingtaine de citations prises dans des œuvres différentes, le distributeur a donc préféré ne laisser aucune citation, et j'ai dû offrir une traduction « originale » pour ne pas risquer d'être accusée de plagiat.

S.M. – Une fois le film terminé, les producteurs ne sont plus concernés dans la mesure où ils ont vendu le

film aux distributeurs qui en possèdent les droits sur un territoire déterminé. À partir de là, il est plus facile pour un distributeur de refuser que nous prenions les traductions officielles, cela lui évite des complications.

Pour conclure, pourriez-vous présenter plus en détail votre association, l'Ataa ?

I.A. – Le SNAC (Syndicat National des Auteurs et des Compositeurs) est un syndicat qui existe depuis soixante ans et qui dispose de plusieurs groupements d'auteurs, dont un groupement « doublage/sous-titrage ». Nous sommes syndiqués et élus depuis longtemps, mais il y a sept ans, nous avons créé l'association Ataa afin de devenir plus visibles et d'aider les jeunes traducteurs qui peinent à se frayer un chemin dans la jungle du métier.

S.M. – La vocation de l'Ataa (environ 200 membres à ce jour, soit un tiers de la profession) est avant tout représentative. Notre objectif est de faire connaître notre métier auprès du grand public et d'institutions telles que le CNC, la SACEM ou la SCAM, et de rendre les gens attentifs aux difficultés économiques du secteur, notamment les universitaires, qui ne semblent pas s'intéresser à ce sujet. Conjointement avec le SNAC, nous avons entamé des négociations avec les représentants des diffuseurs sur les conditions de travail. En somme, nous avons décidé de devenir la vitrine de la profession. À ce titre, le Prix du sous-titrage, lancé en 2012, et le Prix du doublage, dont c'est la première édition cette année, jouent un rôle important dans notre effort pour faire reconnaître le caractère essentiel de notre profession.

Et, fort heureusement pour notre dossier, vous avez décidé de prendre également Décadrages pour tribune...

Nous tenons à remercier vivement Isabelle Audinot et Sylvestre Meininger pour leur collaboration lors de cet entretien enregistré par Alain Boillat à Paris en septembre 2011 puis lors des phases de « traduction » de l'oral sous forme écrite en janvier 2013.

¹⁸ Voir www.scam.fr/dossiers/fiches/citation.html.

Présentation de l'annexe

Afin que nous puissions comparer sous-titres et doublage, Isabelle Audinot a accepté de mettre à notre disposition un extrait des deux traductions qu'elle a effectuées pour le film *Two Lovers* (James Gray, 2008). Nous reproduisons ici ces deux versions (doublage et sous-titrage sur la page de droite) dont elle est l'auteure, juxtaposées à une retranscription du texte de la VO (sur la page de gauche). Le lecteur intéressé pourra ainsi se prendre au jeu des comparaisons, les différences illustrant plusieurs spécificités de l'une et l'autre pratique discutées au cours de l'entretien.

La mise en parallèle des deux textes permet notamment de relever d'importantes différences en termes de codifications rédactionnelles, de registre de langue (en particulier au niveau des marques d'oralité), de segmentation des énoncés, de densité textuelle et de sélection des informations et des énonciateurs en fonction, pour le doublage, du fait que la voix est *in* ou *off* (bouche dissimulée) – par exemple, l'interjection « Oh, pitié, pas ça ! » qui vient interrompre la réplique de Michelle, imposée par les mouvements labiaux de l'acteur, passe à la trappe dans la version sous-titrée. Le choix du tutoiement en français repose sur la géographie fantasmatique de ce film où l'organisation spatiale joue un rôle clé : Leonard dit « tu » à Michelle à partir du moment où elle pénètre dans l'appartement qu'il habite.

Contextualisation de l'extrait

Two Lovers met en scène un triangle amoureux : Leonard (Joaquin Phoenix) vient de se mettre en couple avec Sandra (Vinessa Shaw), mais aime Michelle (Gwyneth Paltrow), sa voisine qu'il connaît depuis peu. Quant à Michelle, elle considère Leonard comme son confident, mais elle est amoureuse de Ronald (Elias Koteas), un homme marié et père de famille. Dans la séquence dont les répliques sont reproduites ici, Michelle sollicite l'amitié de Leonard en lui demandant ce qu'il pense de Ronald, qu'il a rencontré la veille au soir lors d'un dîner au restaurant. Leonard répond qu'il ne croit pas en la sincérité de Ronald envers elle et qu'il ne pense pas que ce dernier soit prêt à quitter sa famille. Il avoue ensuite à Michelle l'amour qu'il nourrit pour elle, puis se fâche en constatant que ce sentiment n'est pas réciproque.

Le film se poursuit avec la Bar Mitzvah du frère de Sandra. Pendant un discours, Leonard reçoit un appel de Michelle. Elle est au plus mal, toute seule chez elle. Malgré leur récente dispute, Leonard accepte de la conduire à l'hôpital.

ANNEXE / *Two Lovers* – Version originale

Léonard – I mean I would. I'd definitely leave everything for you.

Michelle – Leonard, you're really sweet, but I... I think If you knew me better you... You wouldn't feel that way.

Léonard – I don't care.

Michelle – Leonard, listen to me.
You're like a brother to me now. I...

Léonard – [il l'interrompt] Ah!

Michelle – I know we've only known each other for a couple of weeks. But I... I feel I could tell you anything, you know? I need you to be my friend.

Léonard – You know, why don't you tell Ronald. Okay? Tell Ronald. Go away on your trip...

Michelle – Don't tell me to tell Ronald...

Léonard – [il l'interrompt] I don't care! Have a great time.

Michelle – Leonard, where are you going?

Léonard – I don't think we should see each other anymore.

Michelle – Aw, Leonard, don't say that! Leonard!

Léonard – Six, four, six, two, four, eight... [téléphone] Hey, Sandra, it's Leonard. I know it's really early. You're probably sleeping, but I was just checking my schedule and I'm free. And I was thinking I want to go out with you to this party. So why don't you call me when you get this? All right. Hey, Happy Thanksgiving. Bye.

Rabbin – Does he look good? David, give us a turn. Give us a turn. How does he look?

Two Lovers – Doublage

Léonard – Moi, j'hésiterais pas, je quitterais tout pour toi.

Michelle – Oh!

Michelle – T'es vraiment un type super, mais on voit que tu me connais pas sinon tu dirais pas ça.

Léonard – Ça m'est égal.

Michelle – Léonard, écoute-moi. T'es un peu comme un frère pour moi, attends, non, je sais qu'on vient de se rencontrer, mais...

Léonard – Oh, pitié, pas ça!

Michelle – Mais j'ai l'impression qu'on peut tout se dire. Tu comprends? J'ai envie qu'on soit amis.

Léonard – Va plutôt dire ça à Ronald. D'accord? Vas-y, pars à Londres avec lui.

Michelle – Mais qu'est-ce que tu racontes?

Léonard – Vas-y, éclate-toi! J'en ai rien à battre!

Michelle – Mais où tu vas?

Léonard – Je préfère qu'on arrête de se voir.

Michelle – Arrête, dis pas ça! Léonard!

Léonard – Hh hh! Zéro six soixante-sept... Salut, Sandra, c'est Léonard. Il est très tôt, tu dois dormir... mais j'ai regardé dans mon agenda, je suis libre jeudi. Alors, euh... si c'est toujours d'accord, je veux bien venir à la fête. Tu peux me rappeler quand t'auras ce message. D'accord? Et joyeux Thanksgiving. Salut! Hh!

Rabbin – Allez, David, tourne-toi, qu'on te voie! Il est beau, vous ne trouvez pas?

David Cohen – Hh!

Two Lovers – Sous-titrage

■ Moi, je le ferais.
■ Je quitterais tout pour toi.

■ T'es vraiment gentil.
■ Tu dis ça / parce que tu me connais pas bien.

■ Je m'en fous.

■ Léonard, écoute-moi.
■ T'es comme un frère pour moi.
■ Je sais qu'on vient de se rencontrer.

■ Mais je sens que je peux tout te dire.
■ J'ai besoin d'un ami.

■ Va plutôt dire ça à Ronald.
■ Pars en voyage avec lui, / je m'en tape!

■ Eclate-toi.

■ Où tu vas?

■ J'ai plus envie qu'on se voie.

■ Léonard, dis pas ça!

■ Salut, Sandra. / C'est Léonard.
■ Il est très tôt, tu dois dormir.
■ J'ai regardé mon agenda, / je suis libre.
■ J'aimerais bien venir avec toi / à cette fête.
■ Tu peux me rappeler / quand tu auras ce message.
■ Voilà.
■ Joyeux Thanksgiving.

■ David, tourne-toi.
■ Vous le trouvez comment?

Maître de cérémonie – As our last event of the day, I'd like to invite, Mom, Dad, and sister Sandra to come up and give you support for your candle lighting!

Rabbin – We're going to share the love. Bring everybody real close. Come on up, come around. Not so close!

Wow, it's been such a great afternoon, everybody. What a way to wrap things up.

Maître de cérémonie – Our host, Dad, Michael, would like to say a few words, so give him a tremendous round of applause.

Michael Cohen – Thank you! Thank you, thank you. I just want to say that, how proud I am that everybody took the time to come to David's Bar Mitzvah. And on behalf of your sister Sandra and your mother, Carol, I want to tell you how proud we are of you. I just have one question: with all your gifts, can you make me a two hundred dollars loan? Ok, we're going to light the last candle. Leonard! Come up with us. My daughter's new boyfriend, everybody. Come on. We're going to light a candle for David.**19**

Rabbin – All right, David at this time, I'd like you to close your eyes and make a big wish.

Michael Cohen – He's very popular.

19 Leonard et Sandra chuchotent, leur voix est à peine audible.

Maître de cérémonie – Pour conclure cette belle fête, j'invite ta maman, ton papa et ta sœur, Sandra, à te rejoindre pour t'aider à allumer tes bougies.

Rabbin – Témoignons-lui notre amour. Approchez tous. Formez un cercle autour de nous. Pas trop près quand même.

Voix d'homme – Longue vie à David.

Rabbin – Quelle fête magnifique! Vous nous avez reçus comme des rois.

Maître de cérémonie – Le papa de David, Michael, voudrait dire quelques mots alors on l'applaudit bien fort, s'il vous plaît.

Michael Cohen – Hh! Merci à tous! Merci, merci.

Sandra Cohen – (kiss)

Carol Cohen – Hh!

Michael Cohen – Je tiens à remercier tout le monde du fond du cœur. Si vous saviez combien je suis fier de vous voir si nombreux à sa Bar Mitzvah! David, je veux que tu saches que ta sœur Sandra, ta mère Carol et moi nous sommes très fiers de toi.

Carol Cohen – Hh!

Voix d'homme – Mazeltov!

Léonard – Ahahahaha!

Michael Cohen – Je vois que tu as été très gâté. Alors, j'ai une question à te poser. Tu peux me faire un prêt de deux cents dollars? Huhuhuhu!

David Cohen – Ahah!

Carol Cohen – Ahahaha!

Des invités – Ahahaha!

Michael Cohen – Alors, il nous reste une dernière... Léonard! Viens un peu par ici. Je vous présente le petit ami de ma fille.

Léonard – Hh hh!

Michael Cohen – Viens. David va allumer sa dernière bougie.

Sandra Cohen – Hah! Je suis contente que tu sois là.

Léonard – (kiss)

Un invité – (murmures)

Léonard – J'aurais pas voulu rater ça. Hh!

Sandra Cohen – Hh!

Carol Cohen – Mon chéri.

Rabbin – A présent, David, j'aimerais que tu fermes les yeux et que tu fasses un vœu.

David Cohen – D'accord.

Léonard – Hh hh!

Sandra Cohen – Hh hh!

Carol Cohen – Ha!

Michael Cohen – Léonard est très demandé.

■ Pour conclure la journée,
■ j'invite ta maman, ton papa /et ta sœur Sandra
■ avant que tu n'allumes les bougies.
■ Témoignons-lui notre amour. / Approchez tous.
■ Formez un cercle autour de nous.
■ Pas si près!

■ Quelle belle fête! / On est reçus comme des rois.

■ Notre hôte, Michael,
■ aimerait dire quelques mots. / On l'applaudit bien fort.

■ Je voudrais juste dire / combien je suis fier
■ que vous soyez tous venus / à la Bar Mitzvah de David.
■ Sache que ta sœur Sandra, / ta mère Carol et moi,
■ nous sommes très fiers de toi.

■ Une question: / tu as été tellement gâté,
■ tu peux me faire un prêt de 200 \$?

■ On allume la dernière bougie...
■ Léonard! Viens.
■ Le petit ami de ma fille.
■ David va allumer sa dernière bougie.

■ David, à présent,
■ ferme les yeux / et fais un vœu très important.

■ Il est très demandé.

Léonard – I thought it was on silent. Excuse me. I'm sorry.

Maître de cérémonie – Help me count, everybody. Here we go. One, two, three! Blow out those candles!

Des invités – Mazel Tov! Mazel Tov!

Maître de cérémonie – Last dance, everybody! Everybody up for the last dance! Come on!

Un invité – Good Night Leonard.

Léonard – GoodBye.

Michelle – [téléphone] Leonard?

Léonard – [téléphone] I saw you called me. What do you want?

Michelle – [téléphone] I'm sorry. I know you don't want to talk to me but I don't... I don't know what else to do. I'm... I'm not feeling well.

Léonard – [téléphone] Well, what's wrong?

Michelle – [téléphone] I was supposed to go to the doctor today and I'm at home right now. Ron was supposed to take me, but I don't know where he is. I started bleeding really bad a few hours ago.

Léonard – [téléphone] You're bleeding?

Michelle – [téléphone] I may need to go to the hospital but I'm afraid to go by myself. Can you come with me please?

Léonard – [téléphone] Yeah. I'll... I'll come.

Michelle – [téléphone] Thank you so much, Leonard.

A la toute fin du générique défilant, l'auteure de la traduction audiovisuelle est mentionnée.

Images tirées du DVD édité en 2008 par Wild Bunch.

Léonard – J'étais sûr de l'avoir éteint, je suis désolée, pardon.

Sandra Cohen – C'est pas grave, t'en fais pas.

Maître de cérémonie – On va compter tous ensemble. Un, deux, trois.

Des invités – Un, deux, trois.

Maître de cérémonie – Soufflez-moi ces bougies !

Des invités – Mazeltov ! Mazeltov !

Michael Cohen – Mazeltov ! Mazeltov !

Carol Cohen – Ah !

Maître de cérémonie – C'est la dernière danse. Tout le monde se lève pour la dernière danse !

Des invités – (chantent)

Un invité – Au revoir, Léonard.

Léonard – Au revoir.

Michelle – Léonard.

Léonard – J'ai vu que t'avais appelé. Qu'est-ce que tu veux ?

Michelle – Pardon. Je sais que tu veux plus me voir, mais je... je sais plus quoi faire. Je... euh... je me sens pas bien.

Léonard – Qu'est-ce que t'as ?

Michelle – J'ai un rendez-vous chez le médecin aujourd'hui. Je suis chez moi, là. Ronald devait m'accompagner mais je sais pas où il est. Je perds pas mal de sang depuis plusieurs heures.

Léonard – Tu perds du sang ?

Michelle – Je devrais peut-être aller à l'hôpital mais j'ai peur d'y aller toute seule. Tu veux bien venir avec moi ?

Léonard – D'accord. Je vais venir.

Michelle – Oh, merci, t'es gentil.

Léonard – Hh !

■ Je croyais avoir mis le vibreur. / Désolé.

■ Comptez avec moi. / Un,

■ deux, trois !

■ Soufflez ces bougies !

■ La dernière danse.

■ Tout le monde se lève / pour la dernière danse.

■ Salut, Leonard.

■ Salut.

■ J'ai vu que t'avais appelé. / Tu veux quoi ?

■ Pardon.

■ Tu ne voulais plus que j'appelle, / mais j'ai personne d'autre.

■ Je ne me sens pas bien.

■ Qu'est-ce que tu as ?

■ J'avais rendez-vous chez le médecin. / Je suis chez moi.

■ Ronald devait m'emmener / mais je ne sais pas où il est.

■ Je perds pas mal de sang / depuis plusieurs heures.

■ Tu perds du sang ?

■ Je devrais aller à l'hôpital / mais j'ai peur d'y aller seule.

■ Tu veux bien m'accompagner ?

■ Oui, je vais venir.

■ Merci beaucoup.