Le choix de la VOST pour le jeune public
Introduction

« *Oh non, y a des sous-titres !* » : réaction fréquente de la part des jeunes spectateurs auxquels on propose des films en version originale sous-titrée (VOST). C'est pourtant l'option retenue pour la diffusion de films étrangers dans le cadre des dispositifs de découverte du cinéma comme « Collège au cinéma » ou « Lycéens et apprentis au cinéma ».

Cette contribution à Upopi est l'occasion d'envisager la traduction de la parole au cinéma sous l'angle de l'éducation à l'image. L'objet de ce texte est d'ébaucher une réflexion sur la traduction des films, le choix de la diffusion en VOST et la réception de cette dernière par les jeunes spectateurs. Les pistes pédagogiques proposées en annexe cherchent à prendre en compte les pratiques des jeunes spectateurs auxquels on s'adresse et à faciliter leur abord d'un film en VOST.

Ce texte se base sur une expérience personnelle menée dans le cadre de « Lycéens et apprentis au cinéma ». Il s'adresse aux « pratiquants » de ce dispositif et, de manière plus large, aux médiateurs culturels, animateurs, enseignants, exploitants de salles et, pourquoi pas, aux parents qui souhaitent proposer des films en VOST à de jeunes spectateurs.

Au commencement (était le verbe)

À moins de connaître la langue du pays en question, voir et comprendre un film étranger implique qu'il soit traduit. Aujourd'hui, deux possibilités se présentent : la version doublée en français (dite version française ou VF) et la VOST. Le développement de ces méthodes de traduction a été lié à des conditions historiques, culturelles, techniques, économiques et juridiques.

Entre la fin des années 1920 et le milieu des années 1930, le passage du cinéma muet au cinéma parlant a eu pour effet secondaire la nécessité de « traduire » les films. Au temps du muet, il suffisait de traduire les intertitres (ou « cartons ») pour pouvoir exporter un film. L'arrivée de dialogues sonores a changé la donne. Du côté des studios hollywoodiens, on a d'abord pensé que les films en version originale pure et simple seraient acceptés par le public français. La réticence de ce dernier a amené les compagnies à penser de nouveaux modes de traduction des films pour conquérir les marchés extra-nationaux. De nombreuses formules, plus ou moins coûteuses, furent envisagées durant une période de tâtonnements techniques. À partir de 1932, les pratiques se stabilisent. Les deux méthodes qu'on connaît actuellement sont retenues : le sous-titrage et le doublage. À cette époque en France, « *une réglementation officielle* [limite] *drastiquement le nombre de salles autorisées à projeter des versions sous-titrées* » indique le traducteur Jean-François Cornu. Historiquement, l'avantage a donc été donné quasiment dès le départ au doublage, en favorisant sa diffusion via la législation. Aujourd'hui encore, la majorité des projections de films étrangers en France se fait en VF. Conséquence de ce favoritisme historique ? Préférence du public, ou habitude prise suite à la proposition massive de la VF par les diffuseurs, tant au cinéma qu'à la télévision) ? Aux yeux des distributeurs, seule la diffusion d'un film en VF semble permettre de toucher une large audience. Selon Charles Vannier, directeur technique de la société de distribution Wild Bunch, « *le seul moyen de passer dans certaines salles et de toucher un certain public, c'est d'avoir une version doublée.* »

La Trahison des images (1928-1929) de René Magritte

La VOST et les dispositifs d'éducation au cinéma

Minoritaire dans les pratiques des spectateurs, la VOST semble pourtant avoir été choisie par les dispositifs d'éducation au cinéma dès leur origine. Pour les niveaux collège et lycée, tous les films étrangers sont projetés en VOST. Cette pratique est

spécifiée dans les cahiers des charges des dispositifs en question. Elle semble découler de la tradition des salles Art et Essai et de la préférence marquée des « cinéphiles » pour le sous-titrage. « École au cinéma » propose la VF aux plus jeunes mais, à partir du cycle 3, préconise la diffusion en VOST. Dans la plupart des cas, les deux versions sont disponibles sur le DCP (Digital Cinema Package : support numérique à destination des salles de cinéma, contenant le film) et il revient à chaque comité de pilotage départemental de statuer sur la version diffusée.

Ce choix de la diffusion en VOST implique parfois des difficultés pour les jeunes spectateurs. Si l'on se penche sur cette « simple » question de réception, un vaste champ s'ouvre à nous, qui comportent des aspects sociaux-culturels, techniques, linguistiques, artistiques, cinéphiliques, pédagogiques. Pourtant, le sujet de la VOST semble peu abordé dans le domaine de l'éducation à l'image : documents, formations et interventions l'abordent rarement. Pour nuancer ce propos, mentionnons, entre autres initiatives, la série de formations de l'association Cinémas Indépendants Parisiens ayant pour titre « VO-VF : sous titrage et doublage », conduite en 2011 par les traducteurs Bernard Eisenschitz et Jean-François Cornu. Si la question de la VOST reste malgré cela peu traitée, c'est entre autres choses parce qu'elle ne concerne pas directement la genèse ou l'esthétique du film et, à ce titre, peut être laissé de côtée par manque de temps ou d'intérêt. Pour les « prescripteurs » (programmateurs, médiateurs, enseignants, etc.), la projection d'un film en VOST semble souvent *aller de soi*.
Il paraît pourtant nécessaire de ne pas considérer a priori la VOST comme « évidente » ou forcément « meilleure ». Ce mode de traduction est souvent éloigné des habitudes des élèves, lesquelles correspondent peu ou prou à celles de la majorité des spectateurs français. Dénigrer la VF au profit d'une VOST considérée comme sacrée peut créer un hiatus avec les pratiques ou les goûts des jeunes avec qui nous travaillons, voire s'avérer contreproductive en termes de transmission.

Entre la VOST et la VF, il a fallu choisir afin d'adopter une « ligne de conduite » générale. De la même manière que nous sortons des sentiers battus en matière de programmation (les films que nous proposons sont souvent très différents de ceux que voient habituellement les élèves), nous cherchons à promouvoir ce mode de traduction minoritaire qu'est la VOST. Le rapport culturel à l'œuvre est également en jeu : on peut considérer qu'un film étranger est le produit d'une culture autre, définie notamment par une langue à laquelle on souhaite avoir accès. Nous cherchons à montrer les films dans les meilleures conditions possibles, en salle de cinéma et dans une version la plus proche de l'œuvre originale. À tort ou à raison, l'altération de cette dernière nous paraît moins conséquente quand on inscrit du texte sur l'image (ce qui constitue pourtant un ajout graphique, et donc visuel, important) plutôt que de remplacer les voix dans la bande son.

Réticence et difficultés

Gardons-nous de généraliser : les jeunes spectateurs sont partagés concernant la VOST et certains en sont partisans. Cependant, le sous-titrage peut décourager une partie d'entre eux par les efforts de lecture et d'attention qu'il demande. Il peut également agacer car il porte atteinte à l'image du film. Enfin, il peut déranger parce qu'il implique de changer une habitude.

Les adolescents abordent souvent la question du sous-titrage de manière critique, du simple mécontentement au rejet radical. Ils en parlent avant la séance si on leur annonce que le film est en VOST. Ils peuvent protester en début de projection s'ils n'en ont pas été avertis au préalable. Parfois, après la séance, ils signalent qu'ils ont eu des difficultés à suivre les sous-titres, voire qu'ils ont totalement « décroché » et peu aimé le film *à cause* de ceux-ci.

L'expérience montre que si le film présente un minimum d'intérêt à leurs yeux, la barrière du sous-titrage est plus facilement franchie. Lorsque le film n'a pas obtenu l'adhésion par sa forme et/ou son récit, la critique du sous-titrage semble plus fréquente. Soit on avance ce problème pour rejeter le film (l'arbre du sous-titrage cache alors la forêt de la déception, de l'agacement et de l'incompréhension), soit il s'agit d'un obstacle supplémentaire qui éloigne de l'appréciation ou de la compréhension de l'œuvre.

Par ailleurs, les films proposés aux élèves portent d'emblée le tampon « école ». Nombre d'élèves sont bien sûr heureux de se rendre au cinéma plutôt qu'en cours mais, du simple fait qu'ils y vont avec leur classe et que le film est « prescrit » par un enseignant (ou par un animateur de salle Art et Essai), le film peut faire l'objet d'un a priori négatif. Et pour certains, la VOST sera le coup de grâce. Elle sera dès lors associée au contexte scolaire, ce qui n'est pas forcément à son avantage.

Face à des critiques et à des difficultés prévisibles, il s'agit de trouver des réponses pour les contourner ou les dépasser, et pour défendre ce choix d'une diffusion en VOST.

Pour ne pas conclure trop vite

Idéalement, dans le contexte de l'éducation à l'image, on dispose de temps avant et après les séances pour parler des films avec les élèves. Que la VOST pose problème ou non, il est fructueux d'en discuter. En effet, la proposition d'un film sous-titré permet d'aborder pêle-mêle des questions de goûts, d'habitude, de réception, de traduction, de culture, de technique, d'histoire et, plus généralement, des « questions de cinéma ».

L'opposition entre VOST et VF est ancienne et aucun de ces deux modes de traduction ne présente la solution idéale, chacun d'eux nous faisant perdre quelque chose de l'œuvre originale. Mais la traduction nous fait gagner tellement : grâce à elle, on est susceptible d'accéder à la production cinématographique mondiale. On peut voyager et, pour une fois, presque tout comprendre. Réfléchir à cette question permet de prendre du recul par rapport à sa propre pratique. Nous faisons le choix de la VOST dans ce cadre car c'est une solution que nous apprécions et que nous souhaitons partager.

Après ces considérations, voici quelques pistes pédagogiques pour travailler avec des jeunes spectateurs sur la question de la traduction des œuvres cinématographiques, que ce soit en classe, en salle de cinéma ou lors d'ateliers. On y trouvera une boîte à outils certes sommaire, mais qui pourra servir au débat avant ou après une séance en VOST
Ces pistes peuvent également permettre d'éclairer des points techniques ou historiques, voire appuyer une analyse de séquence en envisageant la parole au cinéma, déterminée par la langue, les voix, les dialogues, comme constituante de la construction et de la représentation des personnages — comme composante essentielle du film.
Le champ est vaste, et bien d'autres propositions pourraient être faites : mettre en place un atelier pratique de sous-titrage et/ou de doublage, par exemple.

Deux images de films de Jean-Luc Godard avec titres superposés : *Vivre sa vie* (1962) et *Une femme mariée* (1964)

Se préparer à la VOST

Ce texte a pour objectif d'aider à préparer une séance de cinéma en VOST avec un public jeune (allant du cycle 3 au BTS en ce qui concerne le public scolaire) : on y trouvera des éléments qui permettent de faciliter l'accès au film et d'anticiper certaines réactions. Il ne s'agit pas d'apporter un contre-argument à chaque critique de la VOST, mais de comprendre les réticences pour tenter de les atténuer.

La VOST : une question d'entraînement ?

La VOST est d'autant plus gênante pour certains spectateurs que ce mode de traduction est comparé à celui, plus connu, de la VF, laquelle ne demande pas d'effort de lecture. Même les amateurs de la VOST n'apprécient pas spécialement le fait d'avoir à lire en même temps qu'ils voient un film : ce qu'ils aiment, c'est entendre le film dans sa langue originale.
On peut prévenir les jeunes spectateurs que voir un film en VOST demande quelques efforts au départ. Avec un peu d'entraînement, beaucoup disent que le sous-titre devient « invisible », qu'on finit par ne plus y prêter attention.
Pour le traducteur lui-même, la discrétion est de mise : il cherche à faire en sorte que le spectateur oublie qu'il est en train de lire des sous-titres, qu'ils deviennent à ses yeux une convention cinématographique parmi d'autres. Pour le traducteur et historien du cinéma Bernard Eisenschitz (cité par Serge Chauvin dans l'entrée « Sous-titrage » du *Dictionnaire de la pensée du cinéma*), le sous-titre est une « *parole écrite, mais la perception qu'en a le spectateur n'est pas une perception de lecture* (…)*, c'est la perception simultanée d'un mot qui lui correspond, celle d'une parole, non d'un écrit.* »
Toutefois, gardons-nous d'assurer que la VOST peut devenir évidente pour tout un chacun. Même en l'ayant pratiquée à de nombreuses reprises, certains ne l'accepteront jamais vraiment, et cela n'a rien de dramatique. Il s'agit de proposer un mode de traduction, non de culpabiliser ceux qui ne l'apprécient pas. Accepter la VOST est donc une question de choix, d'entraînement, de goût, d'habitude et de compétences.

Match Point (2005) de Woody Allen

Partir des pratiques de chacun

Aujourd'hui, les élèves qui participent à « Lycéens et apprentis au cinéma » sont partagés quant à la pratique de la VOST. Certains la rejettent en bloc, souvent à cause de difficultés de lecture et parfois par manque d'habitude ; d'autres, au contraire, l'apprécient. Une partie d'entre eux ont même une double pratique : ils préfèrent la VOST dans tel contexte ou pour tel type de production audiovisuelle, la VF dans tel ou pour tel autre.
D'ailleurs, il semble que les pratiques aient un peu changé ces dernières années : d'avantage d'adolescents sont familiers de la VOST. Cela vient notamment de la consommation de séries étrangères en « avant-première » (téléchargées illégalement) et traduites par des *fans-subbers*. Cette pratique a élargi les rangs des jeunes spectateurs « consommateurs » de VOST, en banalisant le sous-titrage aux yeux d'une partie d'entre eux.

Exemple de fansubbing : une image de dessin animé japonais sous-titrée en anglais.

Le terme *fansubbing* est une contraction de *fan* et de *subtitling* (sous-titrage). Cela consiste à sous-titrer une production audiovisuelle en dehors des circuits de la traduction professionnelle. À l'origine, cette pratique concernait les fans de dessins animés japonais qui traduisaient des épisodes non distribués hors du Japon, à destination d'autres fans. La pratique s'est élargie et avec le développement d'internet, elle permet par exemple aux spectateurs de séries d'obtenir une version sous-titrée (et illégale) de séries avant la diffusion de leur version française. Cette pratique implique des changements pour les professionnels de la traduction (baisse des tarifs, des délais, de la qualité, dévalorisation de la profession), voire une certaine concurrence (lire à ce sujet l'article de Télérama sur les expérimentations récentes d'Arte).

S'interroger

Avant ou après la projection, on peut évoquer les pratiques de chacun en organisant une discussion. Un questionnaire écrit ou oral peut être proposé, reprenant certaines des questions suivantes :

- Préférez-vous la VOST ou la VF ?
- Avez-vous déjà vu des films en VOST ? Dans quel contexte, pour quelles raisons ?
- Sur petit écran, préférez-vous la VOST ou la VF ? Et au cinéma ?
- Le fait d'être seul ou avec des amis votre avis quant à ces deux modes de traduction ?
- À votre avis, pourquoi ces deux modes de traduction existent-ils ?
- Pourquoi choisit-on la VOST dans le cadre de dispositifs d'éducation au cinéma ?
- Les réponses permettront de mieux connaître les pratiques des élèves et de faire en sorte que chacun s'interroge. La parole de ceux qui ont adopté la VOST pourra mettre en avant les avantages de celle-ci, et les façons de s'y habituer, car les jeunes gens apprécient parfois d'avoir leurs pairs comme prescripteurs.

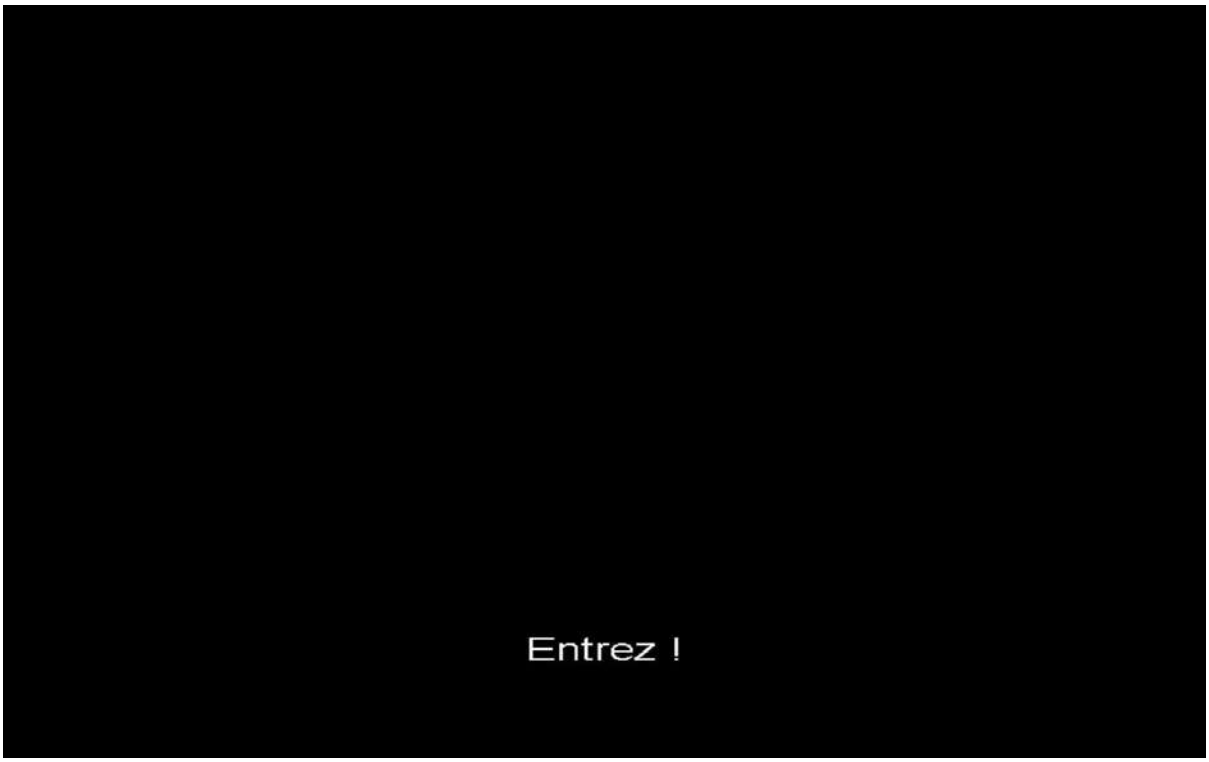
Le jeu de la comparaison

Il ne s'agit pas de compter les points ni de mettre en place une opposition binaire. On cherchera plutôt à évoquer les avantages et les inconvénients respectifs de la VOST et de la VF afin d'affiner un argumentaire, de réfléchir à ses propres habitudes et goûts, d'entendre ceux des autres, etc. Réticences et appétences peuvent être d'ordre psychologique, esthétique, pratique… Elles varient également suivant les habitudes familiales et les milieux sociaux. Tenter de les lister peut permettre de mieux les définir et les comprendre et, ainsi, de prendre un certain recul par rapport à ses ressentis et à ses pratiques. Dans le même temps, on peut amorcer une réflexion concernant des points techniques. Les listes proposées ci-dessous contiennent des réflexions régulièrement entendues ou lues. Elles ne visent pas l'exhaustivité et peuvent être complétées. Ce qu'on attend d'un film diffère d'un spectateur à l'autre et le contexte de visionnage doit être pris en compte (par exemple, « *je regarde des comédies en VF avec mes amis et des séries en VOST lorsque je suis seul* »).

Un sous-titre qui se superpose à un personnage : *Tel père, tel fils* (*Soshite chichi ni naru*, 2013) d'Hirokazu Kore-eda

Quels sont les inconvénients de la VOST ?

- Il faut lire en même temps qu'on regarde le film. Cela demande un effort et parfois on n'a pas le temps de tout lire.
- Pendant qu'on lit, on peut passer à côté d'une action, d'un indice visuel ou simplement de la beauté d'un plan ou d'un(e) comédien(ne) !
- Sur un écran de cinéma, le sous-titre peut paraître loin du centre de l'image, ce qui implique un balayage visuel assez important.
- Les lignes de sous-titres altèrent l'image (on ne placerait pas un cartel *sur* un tableau).
- Dans les passages de films visuellement obscurs, ou nocturnes, le sous-titrage apporte un élément de clarté visuelle inapproprié.
- Le sous-titrage est parfois mal fait : les sous-titres apparaissent trop tôt, trop tard, trop ou pas assez longtemps (en termes de technique du sous-titrage, c'est un problème de *repérage*), ils chevauchent des plans, comportent trop de lignes, etc.
- Quand on comprend la langue originale, la traduction semble parfois imparfaite (traduction trop littérale ou trop éloignée, trop littéraire ou trop familière, etc.)
- Quand on lit les sous-titres, on ne peut pas faire autre chose en même temps — inconvénient pour certains spectateurs, bénédiction pour d'autres !



Sous-titre sur fond obscur : *Tel père, tel fils* (*Soshite chichi ni naru*, 2013) d'Hirokazu Kore-eda.

Notons deux difficultés annexes, rencontrées dans le cadre précis des dispositifs d'éducation au cinéma.

Film étranger : au-delà des problèmes spécifiques liés aux sous-titres, la difficulté pour certains élèves sera d'entendre une langue étrangère. Ils n'en ont parfois ni l'habitude, ni l'envie. S'ouvrir à une autre culture peut être compliqué. La peur ou le rejet de ce qui est

étranger est alors un obstacle à franchir. Un film peut être un bon moyen de découvrir une autre culture, un autre univers que le sien et d'atténuer les préjugés et les peurs.

Film scolaire : dans le cadre des « séances scolaires », on court le risque que le film soit perçu comme une composante du programme scolaire, et, à ce titre, comme peu séduisant. La vision du film est susceptible d'en pâtir, ainsi que l'expérience de la VOST. Celle-ci peut alors être assimilée à un mode de traduction lié à l'école et, à ce titre, exclue d'une future pratique personnelle. Les ateliers ou échanges liés à la VOST autour de la séance permettront dans certains cas d'éviter cet écueil.

Le cas particulier du **film d'animation** est également à relever. En effet, les questions qui se posent pour ce type de production cinématographique sont encore différentes. Même dans la version originale, les personnages sont doublés. Changer la voix attribuée au personnage dans la VOST peut donc sembler moins dérangeant que pour un comédien en chair et en os. Cependant, l'apport culturel offert par la langue originale n'est pas un moindre avantage et seule la VOST pourra l'offrir au spectateur.

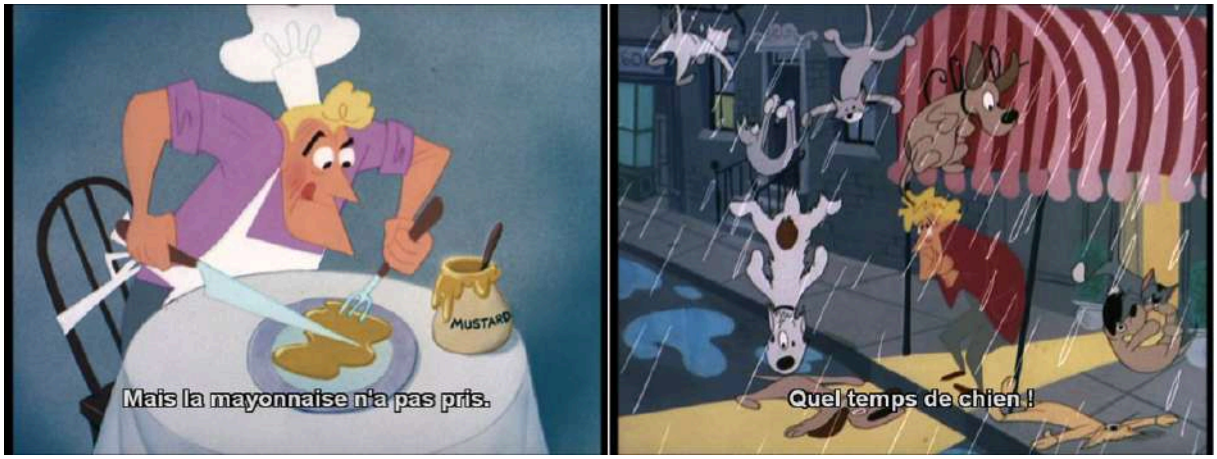
Le Voyage de Chihiro (*Sen to Chihiro no kamikakushi*, 2001) d'Hayao Miyazaki

Quels sont les avantages de la VOST ?

- Elle ne touche pas à la bande son d'origine : elle ajoute sans soustraire
- Elle donne accès à l'interprétation non altérée des acteurs, en permettant d'entendre leurs voix. La voix donne des renseignements sur le personnage, c'est une part essentielle du jeu de l'acteur qui contribue à rendre le personnage crédible, « incarné ».
- Le synchronisme voco-labial de la VO est conservé. (Notons toutefois que certains films sont postsynchronisés dans leur langue d'origine : l'acteur réenregistre sa voix en auditorium, après le tournage. Dans ce cas, le synchronisme voco-labial des dialogues est tout aussi relatif en VO qu'en VF.)

- Voir un film étranger permet de s'immerger dans une culture dont la langue est une composante importante : on voyage depuis son fauteuil, et l'on peut même progresser dans sa connaissance d'une langue.
- À la différence de la VF, la VOST propose une traduction du dialogue, mais ne l'impose pas : on peut l'ignorer se concentrant sur la seule bande son — si l'on connaît la langue parlée à l'origine dans le film, bien entendu.
- Dans le cas des films où plusieurs langues sont parlées, le choix du sous-titrage plutôt que du doublage permet d'entendre les différences entre celles-ci : lire à ce propos, dans le présent parcours, l'annexe consacrée au film *Fatima*.

Un cas d'école : le sous-titrage français de *Symphony in Slang* (1951) de Tex Avery, dont le titre peut se traduire par *Symphonie argotique*. Le principe de ce *cartoon* consiste à à traduire littéralement en dessin animé les expressions américaines argotiques énoncées par son protagoniste. Leur traduction en sous-titres fonctionne parfois directement, comme c'est le cas ici : « *I got goose pimples* » devient « *J'avais la chair de poule* », et « *She got on her high horse* » devient « *Elle est montée sur ses grands chevaux* »...



... parfois cela fonctionne au prix d'une légère adaptation : « *I couldn't cut the mustard* » (littéralement : « *Je n'ai pas réussi à couper la moutarde* », qui peut se traduire par : « *Je ne faisais pas l'affaire* ») devient « *La mayonnaise n'a pas pris* », et « *It was raining cats and dogs* » (littéralement : « *Il pleuvait des chats et des chiens* ») devient « *Quel temps de chien* »...

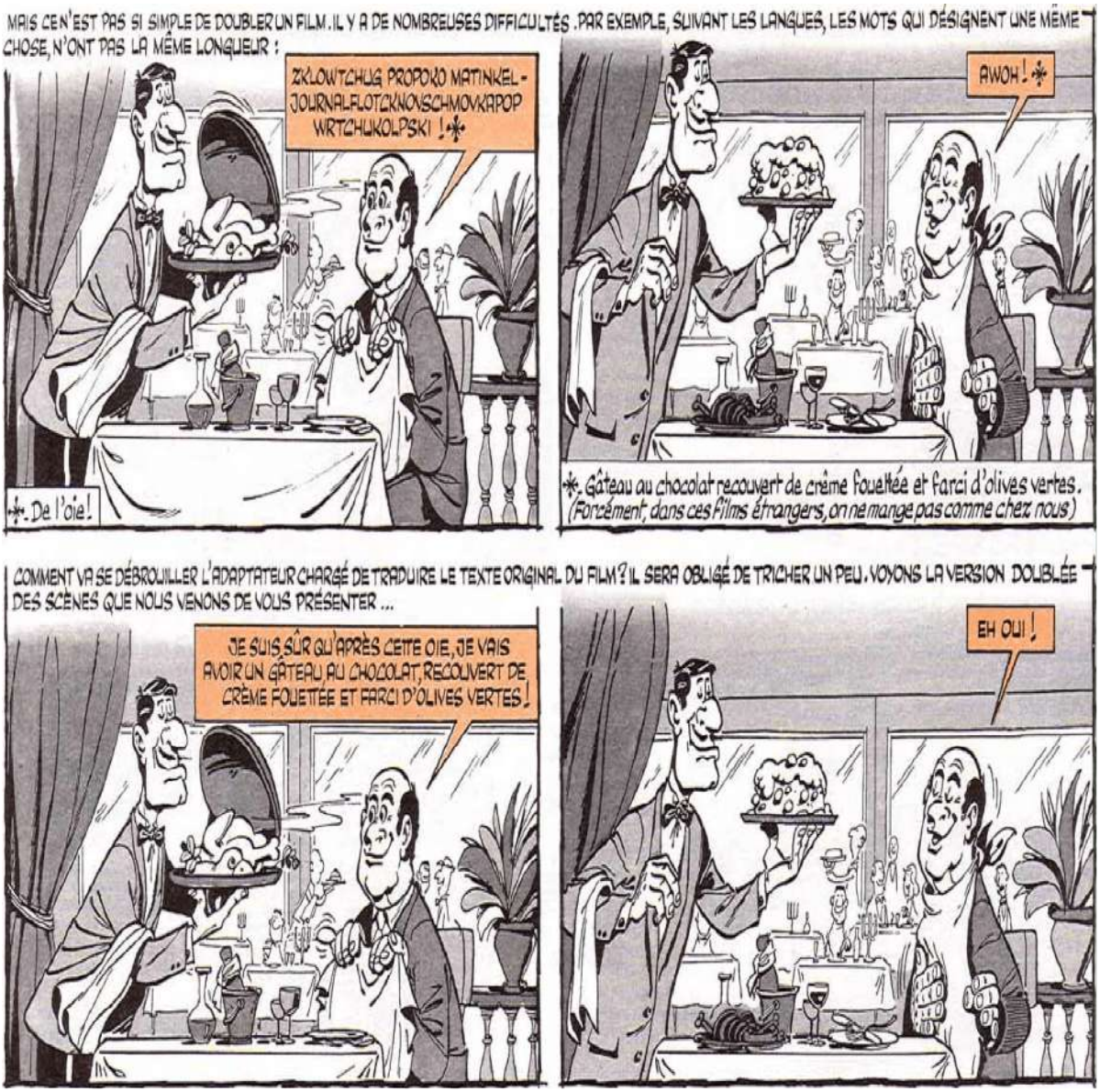
... et parfois il s'avère impossible d'obtenir une traduction française qui entretienne un lien évident avec le dessin animé associé à l'expression américaine : « *We chewed the rag a while* » (littéralement « *On a mâché le chiffon un moment* », qui peut se traduire par « *On a discuté* ») devient « *On a taillé une bavette* », et « *Mary had a bunch of little ones* » devient « *Mary avait des tas de petits numéros im-père* » !

Afin de comparer les deux modes de traduction, passons maintenant aux aspects négatifs et positifs de la VF.

Quels sont les inconvénients de la VF ?

- On peut la considérer comme une « dénaturation » de l'œuvre — ce qui présuppose une pureté originelle de cette dernière. En ôtant un élément sonore d'origine pour le remplacer, on modifie l'œuvre pensée par un créateur.
- On associe la voix d'un acteur et le corps d'un autre, créant ainsi une sorte de créature composite ou un personnage ventriloque.
- Les mouvements corporels sont souvent liés à une culture : avec la VF, on assiste aux « gestes d'un pays » en entendant « la langue d'un autre ».
- On entend la voix d'un autre acteur que celui qu'on voit à l'écran, et cela peut être dérangeant si l'on connaît la voix d'origine. Notons que le dérangement existe à l'inverse : si on a l'habitude de la voix française de Bruce Willis, entendre ce dernier en VO pourra surprendre !
- D'un film à l'autre, la voix d'un même acteur de doublage peut servir à la postsynchronisation de différents acteurs qu'on voit à l'écran, ce qui peut provoquer un sentiment d'uniformisation vocale.
- D'un film à l'autre, un même acteur à l'écran peut être postsynchronisé par un acteur de doublage différent, ce qui peut donner une impression de « dépersonnalisation vocale ».
- La synchronisation labiale peut être plus ou moins bonne. Comme le remarque Michel Chion dans son livre *L'Audio-vision*, la tolérance à la désynchronisation est culturelle : « *Ce que, par exemple, les Français, adeptes d'un synchronisme étroit et serré, tiennent pour un 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.* » Ce « *synchronisme plus large* » prend « *en considération la totalité du corps parlant, gestuelle en particulier.* »

- Le doublage peut paraître stéréotypé s'il est mal ou trop vite fait. La routine gagne parfois les doubleurs qui sont alors moins inventifs
- La VF peut apporter une connotation « feuilleton télévisé » à un film de cinéma, car le doublage peut être associé à ces productions audiovisuelles.
- Contrairement à ce qui se passe dans le cas de la VOST, la traduction en VF dévie du dialogue original sans qu'on puisse avoir accès à ce dernier.
- La traduction à fin de doublage subit des pressions d'ordres divers, qui la font nécessairement s'éloigner du dialogue initial : contraintes de synchronisme, différence de longueur des mots et de rythme vocal d'une langue à l'autre, etc.



Un des problèmes qui se posent au doublage, vu par René Goscinny et Marcel Gotlib dans le tome 1 des *Dingodossiers* (1967).

Quels sont les avantages de la VF ?

- Elle conserve l'intégrité de l'image.
- Elle permet une attention continue à l'image.

- Elle ne demande pas d'effort (par comparaison avec le sous-titrage) — si ce n'est celui de « supporter » la voix des doubleurs quand on n'est peu amateur de VF.
- On peut envisager le film en VF comme l'équivalent, au cinéma, du livre traduit pour la littérature. Lorsqu'on lit un roman étranger traduit, il n'y a pas de sous-titres sous le texte original. On accède directement à la traduction.
- Dans la dépréciation de la VF, on peut noter une certaine sacralisation de l'œuvre originale et du statut de « l'auteur » du film. Le doublage peut être mal vu parce qu'il est effectué a posteriori, en l'absence du réalisateur (sauf exceptions comme par exemple celles de Sergio Leone et de Pier Paolo Pasolini, qui dirigèrent eux-mêmes l'enregistrement de la version française de certains de leurs films). Le sous-titrage pourrait être décrié pour les mêmes raisons, car il ajoute un élément au film (mais il ne lui enlève rien). On peut critiquer la VF en se gardant toutefois d'une position dogmatique ou condescendante : n'oublions pas que la version doublée peut être décisive pour rendre accessibles certaines œuvres à toute une partie du public.

La comparaison par l'exemple

Pour comparer « dans le texte » » les deux méthodes de traduction des paroles prononcées dans un film, on peut consulter les éléments que la traductrice Isabelle Audinot a mis à la disposition de la revue *Décadrage* à l'occasion d'un entretien avec celle-ci. Dans le cas du film de James Gray *Two Lovers* (2008), elle a effectué la traduction pour le sous-titrage *et* pour le doublage. En annexe de l'entretien, elle propose, pour un même extrait du film les deux traductions ainsi que le dialogue original. Cela permet de comprendre les contraintes qui s'appliquent à chaque technique de traduction et les modifications que l'original subit selon la méthode retenue.

Se décomplexer et se préparer

Le moment délicat du premier contact avec la VOST est à anticiper. Face à un film sous-titré, un spectateur qui a des difficultés de lecture peut être dégoûté de ce film en particulier ou de ce mode de traduction en général. Il peut également éprouver un sentiment d'exclusion culturelle.

Avant la séance, on peut préciser qu'il n'est pas grave de « rater » une partie des sous-titres. On comprend quand même l'essentiel de l'histoire car un film ne « raconte » pas seulement avec des dialogues. Comme dans le cas célèbre du *Grand Sommeil* (*The Big Sleep*, 1946) de Howard Hawks, il arrive qu'on ne comprenne pas tout de l'intrigue, du comportement des personnages, de la construction narrative. On peut alors lâcher prise, accepter de ne pas tout saisir et même prendre un certain plaisir à cet « abandon ».

Le Grand Sommeil (*The Big Sleep*, 1946) de Howard Hawks
(avec une faute d'orthographe dans le sous-titre !)

Une des hantises de certains jeunes spectateurs est de « rater une action » durant la lecture des sous-titres, comme si une péripétie cruciale risquait de survenir à chaque fois que leur regard se trouve concentré sur le bas de l'écran. Là encore, pas d'inquiétude : lorsque des personnages discutent, la plupart du temps le dialogue en lui-même constitue l'action principale. Il arrive rarement qu'une action capitale pour la compréhension du récit se déroule durant un dialogue. Pour autant, il ne s'agit pas d'oublier l'aspect visuel au profit de la seule production signifiante du dialogue : la mise en scène de la parole comme les expressions des personnages durant les dialogues ont souvent une importance aussi grande que le contenu de leurs phrases. Il s'agit donc de balayer rapidement l'écran du regard en allant des images aux sous-titres, et de privilégier l'image si l'on manque de temps. Si l'on se concentre sur l'image en ratant quelques sous-titres, on sera plus attentif à la bande son, également productrice de sens. On peut rappeler aux jeunes spectateurs que, sans entraînement, l'exercice de la VOST est difficile pour une grande partie des spectateurs de tous âges ! Ses vertus ne sont pas forcément sensibles au premier visionnage : il faut parfois une certaine expérience. Grâce à la projection préalable d'extraits ou de courts métrages sous-titrés, on peut habituer le regard, normaliser la pratique et décomplexer le jeune spectateur de ne pas tout lire. Par le passé, certains cinéphiles préféraient même la VO pure à la VOST et à la VF, quitte à ne pas comprendre la langue parlée. Ils savouraient alors pleinement la mise en scène. Serge Chauvin écrit dans son texte sur le sous-titrage déjà cité que « *toute une génération de cinéphiles formée par Henri Langlois s'est targuée de pouvoir d'autant mieux apprécier le style d'un metteur en scène (Mizoguchi par exemple), voire le sens de son œuvre, s'il découvrait le film sans sous-titres français.* »

Préparer au film lui-même : baliser le récit, présenter les personnages

Si le public avec lequel on travaille risque d'avoir du mal à lire tous les sous-titres, on peut donner des éléments qui faciliteront l'immersion dans le film. Cela atténue les difficultés de compréhension liées au sous-titrage, et les jeunes spectateurs peuvent ainsi se familiariser avec le récit, l'univers diégétique et les personnages. Il faut bien sûr prendre garde à ne pas dévoiler toute l'histoire, afin de conserver le plaisir de la découverte. On peut lire le synopsis, donner à voir la bande-annonce ou les premières minutes du film, présenter les principaux personnages (leurs visages, leurs noms, leurs relations et leurs « fonctions » dans le film, les comédiens qui les interprètent), préciser le contexte historique et géographique de l'histoire. Prendre connaissance des intentions du réalisateur dans les entretiens qu'il a pu donner peut aussi permettre d'avoir des points d'accroche et de mieux adhérer au film.

Pour un exemple de présentation des personnages avant un film, on peut se reporter au document fourni aux enseignants portant sur le film de Woody Allen *Match Point* (2005), diffusé dans le cadre de « Lycéens et apprentis au cinéma en Franche-Comté ».

Match Point (2005) de Woody Allen

Voyage en terre inconnue

Un des grands avantages de la VOST est de donner à entendre une langue étrangère. Cela peut contribuer à l'un des plaisirs du spectateur, celui de voyager par le cinéma.

Avant la séance, on peut situer sur une carte le pays où se déroule le film, en présenter certains traits culturels (notamment ceux qui interviennent d'une façon ou d'une autre dans le film), évoquer enfin la langue qui y est parlée et qu'on entendra grâce à la VOST. L'histoire de la cinématographie du pays concerné et les spécificités de cette dernière pourront également être abordés. En fonction du film, du pays concerné, du temps et des éléments dont on dispose, de multiples approches peuvent être envisagées.

À titre d'exemple, on peut consulter un document fourni aux enseignants à propos du film de Woody Allen *Match Point* (2005), diffusé dans le cadre de « Lycéens et apprentis au cinéma en Franche-Comté ».

Tel père, tel fils (Soshite chichi ni naru, 2013) d'Hirokazu Kore-eda

Comment fait-on le sous-titrage ?

On peut aborder le sous-titrage sous son aspect technique, afin d'envisager autrement ces lignes de mots qui surgissent sur l'image en mouvement.

Définition. Le sous-titre est le texte écrit qui apparaît en bas de l'image d'un film. Il donne à lire la traduction du dialogue prononcé par les personnages ou, le cas échéant, du commentaire du narrateur du film.

Il y a en moyenne mille sous-titres dans un long métrage d'une heure et demie.
Objectifs et contraintes. Les professionnels du sous-titrage cherchent à proposer une traduction à la fois fidèle, discrète et lisible du dialogue original. Pour alléger le texte écrit, le traducteur prend garde à ne pas tout traduire. Par exemple, lorsque plusieurs personnages parlent en même temps, il faut choisir la réplique « dominante ». De même, on évite de répéter à l'écrit ce qui se répète à l'oral et on ne traduit pas l'ensemble des « paroles annexes », comme les bribes de dialogues audible d'une foule, par exemple. On prend en compte un *temps de lecture* : le sous-titre apparaît durant une à six secondes suivant sa longueur et la durée du plan. De manière générale, on cherche à faire un sous-titre « transparent ». Pour la traductrice Isabelle Audinot, « *le sous-titre ne restant que quelques secondes à l'écran, la compréhension doit être rapide* », elle « *essaie toujours de faire croire au spectateur qu'il ne lit pas les sous-titres.* »

Les étapes de réalisation d'un sous-titrage. Le sous-titre est le résultat de différentes opérations, menées par plusieurs intervenants spécialisés.

Débuts du sous-titrage en français : *Jeunes filles en uniforme* (*Mädchen in Uniform*, 1931) de Leontine Sagan. À l'époque, les règles du sous-titrage n'étaient pas encore établies, en particulier celles concernant la place attribuée aux sous-titres dans l'image.

Le repérage

En règle générale, ce travail est réalisé dans un laboratoire cinématographique par un technicien, le repéreur. En visionnant le film en version originale, il repère les moments durant lesquels les sous-titres devront apparaître. On se sert du *time code* (code temporel qui s'exprime en heure, minutes, secondes et images) pour repérer, dans le temps du film, le début et la fin de chaque réplique.

On repère chaque phrase de manière précise, à l'image près (rappelons que la cadence est de vingt-quatre images par seconde au cinéma, vingt-cinq en vidéo). L'apparition du sous-titre doit correspondre parfaitement à celle du début de l'élocution. En ce qui concerne la disparition du sous-titre, les choses sont moins strictes : si le temps de lecture paraît trop court par rapport à la durée de la phrase prononcée, on peut laisser le sous-titre visible après la fin de la réplique. Néanmoins, on veillera à ne pas dépasser six secondes par sous-titre. En outre, au changement de plan suivant, le sous-titre devra avoir disparu. En effet, si un sous-titre persiste d'un plan à l'autre, le spectateur découvrant une nouvelle image va de nouveau lire le sous-titre. Dans les films au montage très serré, cette règle est assouplie pour laisser un temps de lecture suffisant. Pour chaque réplique, on détermine le nombre de caractères (lettres, espaces, ponctuation) que présentera le sous-titre, sachant qu'il y a en général douze caractères (lettres, espace) par seconde de projection. Pour ne pas trop empiéter sur l'image, deux lignes au plus sont consacrées à chaque sous-titre, à raison d'environ trente-cinq caractères par ligne. Doubler les lignes évite d'avoir à lire d'un bord à l'autre de l'image. On fournit ensuite ce repérage au traducteur. Ce dernier saura alors, pour chaque réplique à traduire, la durée (donc la taille) du sous-titre à réaliser.

La traduction et la rédaction des sous titres

À l'aide du repérage, d'une transcription des dialogues et aujourd'hui d'une copie vidéo du film, le traducteur adapte un dialogue oral, dit dans une certaine langue, en un dialogue écrit dans une autre langue. Sa traduction ne rend pas seulement accessible une langue à un public non locuteur de celle-ci, elle permet aussi d'adapter le dialogue à la culture du pays de réception. Par exemple, si le nom d'un dessert populaire au Japon n'est pas connu en France, il faut trouver un équivalent français ou brièvement réussir à le décrire. Le traducteur doit donc avoir une bonne maîtrise des deux langues mais aussi des deux cultures. Il dispose de deux à trois semaines pour réaliser son travail.

Selon la « Charte des bons usages entre les auteurs, les prestataires techniques et les commanditaires du doublage et du sous-titrage » établie par le CNC avec les différents partenaires du secteur, « *les délais raisonnables pour la réalisation d'une adaptation de qualité sont d'une semaine pour un documentaire ou un épisode de série (52 min) et de deux semaines pour un long métrage (100 min).* »

Le traducteur étant un auteur, il est cité au générique. Le prestataire technique est souvent crédité également.

La simulation

Cette étape réunit le traducteur, le technicien appelé le « simulateur » et le commanditaire du sous-titrage (le distributeur du film, par exemple). On teste la

projection du film avec les sous-titres et l'on peut alors corriger le texte, son emplacement, le moment de son apparition et de sa disparition.

L'impression des sous-titres

Au fil des années, plusieurs procédés ont été utilisés par les laboratoires pour faire figurer le texte écrit sur l'image du film : sous-titrage à chaud, chimique, laser et enfin numérique. Auparavant, il fallait inscrire le texte sur la pellicule du film ; aujourd'hui, le sous-titre est intégré à un un fichier numérique contenu dans le DCP (Digital Cinema Package : support numérique contenant le film en haute définition numérique, à destination des salles de cinéma). Le projectionniste de la salle de cinéma diffuse simultanément deux fichiers sur l'écran : celui du film et celui du sous-titre.

Dans cette scène de son film *Annie Hall*, Woody Allen exprime sous forme de sous-titres les pensées des personnages, en décalage avec leurs paroles. Dans la version sous-titrée en français, il faut deux sous-titres : l'un, en italique, qui énonce les pensées des personnages (comme dans la version originale) ; l'autre, en caractères romains, qui traduit leurs propos.

Comment fait-on le doublage ?

Brève définition : Cette méthode consiste à remplacer le texte énoncé oralement dans la version originale du film par sa traduction dans une autre langue, dite par un autre comédien. On respecte alors le plus possible les mouvements des lèvres des comédiens à l'image (synchronisation labiale).
Découvrir le doublage en deux vidéos : Dans la série Le Truc, Arte propose une courte vidéo animée expliquant les étapes du doublage. En complément, on peut visionner un court reportage de France 2 : « Doubleur, l'art d'exister tout en se faisant oublier ».
Les étapes du doublage :

La détection

On transcrit le texte original pour pouvoir le lire en même temps qu'on visionne le film. Le texte est écrit sur une « bande-mère ». Le détecteur, un technicien affecté à cette tâche, étire le texte suivant le débit verbal des acteurs à l'écran, et indique par des signes conventionnels les mouvements des lèvres, les rires, les respirations, les changements de plans, etc.

L'adaptation

L'adaptateur est un traducteur qui se base sur la bande-mère pour traduire le texte. Il cherche à synchroniser sa traduction avec le texte original en fonction de la vitesse du débit verbal et du mouvement des lèvres des acteurs à l'écran.
Pour le traducteur Sylvestre Meininger, « dans le doublage, le traducteur peut prendre beaucoup plus de libertés [que dans le sous-titrage] 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. »

Un écran de doublage, avec la bande rythmo.

Calligraphie

Le calligraphe simplifie le texte et ses signes sur une bande transparente (dite « bande rythmo ») qui, lors de l'enregistrement, sera projetée sous le film.

L'enregistrement

Dans un auditorium se réunissent l'ingénieur du son chargé de l'enregistrement, le directeur artistique et les comédiens. Face au film sur l'écran, ces derniers lisent leur texte, qui défile sous l'image sur la bande rythmo établie par le calligraphe, en le synchronisant le plus possible au mouvement des lèvres des personnages.

Le mixage

Dans la Version Internationale (VI) du film, on substitue aux voix originales celles des comédiens-doubleurs.

Paroles de cinéastes

Le débat à propos du doublage et du sous-titrage est aussi ancien que ces deux modes de traductions. Voici quelques extraits de déclarations de réalisateurs et d'un historien-critique qui ont pris parti sur le sujet, d'une façon ou d'une autre. En les replaçant dans leur contexte historico-technique, on pourra les lire et les commenter ou encore s'en servir pour alimenter une discussion au cours de laquelle on compare les deux méthodes. Les propos les plus anciens sont à remettre également dans le contexte technique de leur temps (avec les années, la qualité technique du sous-titrage, du doublage et de la projection a progressé).

René Clair (réalisateur français, 1898-1981) :
« *Il est surprenant que les acteurs qui, en général, donnent tant d'attention à leur gloire et se montrent si soucieux de sauvegarder la « dignité du comédien » acceptent avec passivité une pratique dégradante et qui est la négation même de leur métier.* » (*Cinéma d'hier, cinéma d'aujourd'hui*, Gallimard, 1970, p. 201.)

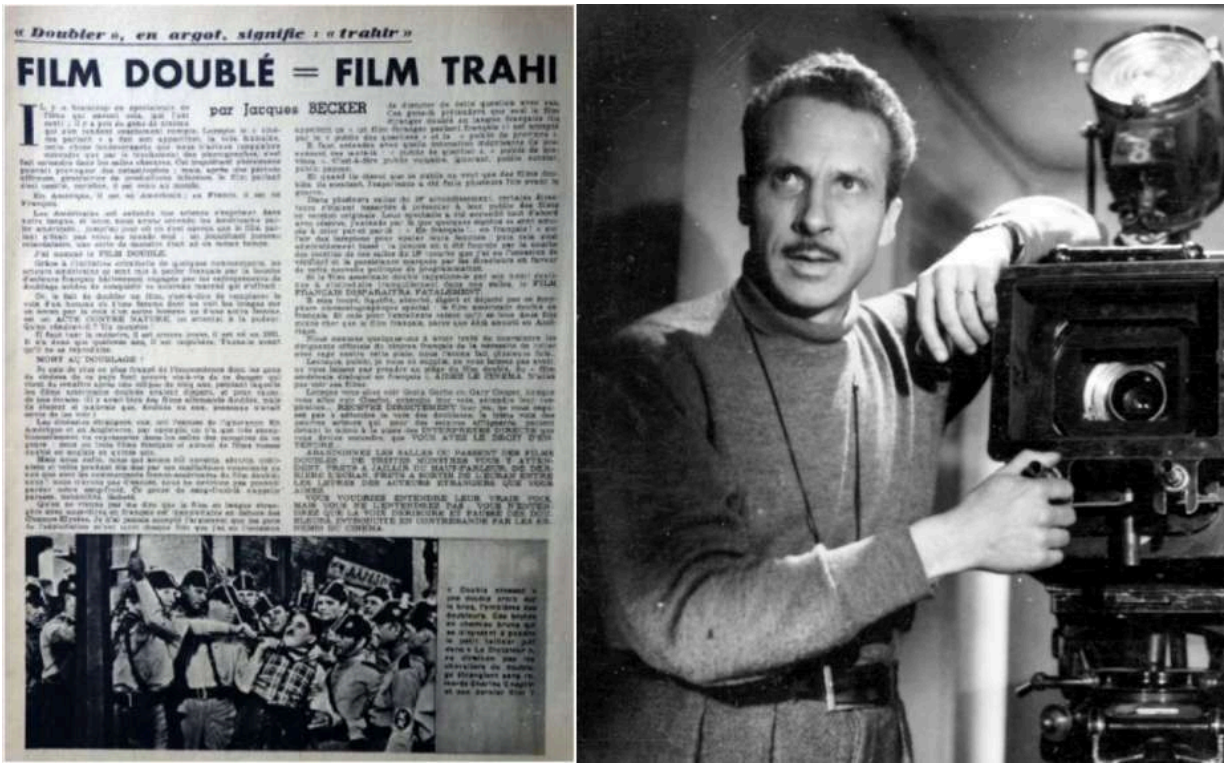
René Clair

Robert Bresson (réalisateur français, 1901-1999) :
« Barbarie naïve du doublage. *Voix sans réalité, non conformes au mouvement des lèvres. À contre-rythme des poumons et du cœur. Qui « se sont trompées de bouche ».* » (*Notes sur le cinématographe*, Gallimard, 1975, p. 56.)

Robert Bresson

Jacques Becker (réalisateur français, 1906-1960) écrit en 1945 dans la revue *L'Écran Français* « Film doublé = film trahi », une virulente tribune contre le doublage dont voici un extrait :

« *Les Américains ont entendu nos acteurs s'exprimer dans notre langue, et nous, nous avons entendu les Américains parler américain... jusqu'au jour où on s'est aperçu que le film parlant n'était pas venu au monde seul : un inquiétant jumeau retardataire, une sorte de monstre était né en même temps. J'ai nommé le FILM DOUBLÉ. Grâce à l'initiative criminelle de quelques commerçants, les acteurs américains se sont mis à parler français par la bouche d'acteurs français hâtivement engagés par les entrepreneurs de doublage avides de conquérir ce nouveau marché qui s'offrait. Or, le fait de doubler un film, c'est-à-dire de remplacer la voix d'un homme ou d'une femme dont on voit les images sur un écran par la voix d'un autre homme ou d'une autre femme, est un ACTE CONTRE NATURE, un attentat à la pudeur. Qu'en résulte-t-il ? Un monstre ! Il faut tuer le monstre, il est encore jeune, il est né en 1931. Il n'a donc que quatorze ans, il est impubère. Tuons-le avant qu'il ne se reproduise. MORT AU DOUBLAGE !* (...) *Lorsque vous allez voir Greta Garbo ou Gary Cooper, lorsque vous allez voir Charlot, entendre leurs voix, entendre leurs respiration... RECEVEZ DIRECTEMENT leur jeu !, ne vous exposez pas à entendre la voix des doubleurs, la triste voix des pauvres acteurs qui, pour des salaires affligeants, parlent devant le micro à la place des INTERPRÈTES DIRECTS que vous deviez entendre, QUE VOUS AVEZ LE DROIT D'ENTENDRE.* »



« Doubler », en argot, signifie : « trahir »

FILM DOUBLÉ = FILM TRAHI

par Jacques BECKER

Jacques Becker (à droite)

Georges Sadoul (historien du cinéma, critique, 1904-1967) répond à Jacques Becker :

« *Laissez-moi vous dire, mon cher Becker, que je ne partage pas votre avis. Je dirai au contraire, – non sans une pointe de paradoxe, et non sans craindre choquer certains, que je préfère un film doublé, — je dis bien doublé — à un film sous-titré.*
Je supporte mal, pour ma part, ces lettres découpées qui viennent trouer les plus belles photographies, ces « je vous aime » imprimés en caractères d'affiche sur le menton des stars.

Si le dialogue est très rapide et brillant — comme c'est le cas dans La Dame du vendredi [comédie d'Howard Hawks sortie en 1940, au débit verbal très rapide] *— le spectateur qui ignore l'anglais doit opter : ou regarder sans comprendre, ou lire sans voir les acteurs. Cet inconvénient est exceptionnel aux Champs-Élysées ; il est la règle dans les quartiers ou en province. Le « public ouvrier », le « public paysan » n'a pas comme vous et moi, mon cher Becker, un métier qui les oblige à lire plusieurs heures par jour. Ils déchiffrent plus lentement. Ils doivent choisir entre la lettre et l'image. Ils sont mécontents. Ils ont raison.* »

Le texte complet est en ligne, il aborde des questions majeures en même temps qu'il constitue un témoignage historique et une prise de position passionnants. Le point de vue de Sadoul a évolué au fil des années, marqué comme l'écrit Bernard Eisenschitz par « *l'intérêt respectif, à des titres divers mais sans favoritisme, de la version sous-titrée et de la version doublée.* »

Georges Sadoul

Jean Renoir (réalisateur français, 1894-1979) donne une conférence en 1939 en Angleterre et aborde le « *problème du doublage* ». Son propos est vif et l'hypothèse d'un doublage anglais de son film *La Grande Illusion* y est probablement pour

beaucoup : il ne souhaitait pas voir ce film « multilingue » doublé en une seule et même langue. Cette question se pose encore aujourd'hui (par exemple au sujet d'*Inglourious Basterds*) : comment traduire en une seule langue un film qui, à l'origine, est constitué de plusieurs ?

« *Chez nous, les Américains et les Allemands, pour reconquérir notre marché, mirent en œuvre différents moyens. On fabriqua des versions françaises à Berlin et à Hollywood.* [Renoir évoque ici les « versions multiples » du début du cinéma parlant.] *Mais ces moyens étaient onéreux. Bientôt on trouva mieux. Une idée extraordinaire venait de naître, permettant à nos concurrents de nous concurrencer sur notre propre marché ; cette idée, c'était celle du doublage. J'aime autant vous le dire franchement, 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 ? C'est un défi sacrilège à la personnalité humaine. Je suis bien persuadé qu'aux grandes époques de foi religieuse on aurait brûlé vifs les gens qui ont inventé une pareille idiotie. Et je profite de la circonstance pour protester contre une menace de doublage de La Grande Illusion, à l'usage du public anglais. Comment peut-on avoir eu l'idée de doubler dans une même langue un film dont l'une des caractéristiques essentielles est que tous les personnages de nationalités différentes s'expriment dans leur langue maternelle ? Dans ce film, l'authenticité des accents, des expressions, du langage, joue un rôle primordial et je ferai tout mon possible pour que le public français sache bien que le film qui sera ainsi présenté sous le nom de La Grande Illusion n'aura rien à voir avec mon film.* » (« Contre le doublage » [1939], *Écrits 1926-1971*, Belfond, 1974, p. 46-47.)

À gauche : *La Grande Illusion* (1937). À droite : Jean Renoir sur le tournage de *La Marseillaise* (1937).

Alfred Hitchcock (réalisateur britannique, 1899-1980), dans ses entretiens avec François Truffaut, aborde la question de façon plus nuancée :

« *Si vous créez votre film correctement, émotionnellement, le public japonais doit réagir aux mêmes endroits que le public de l'Inde. Cela est toujours un pari pour moi, en tant que cinéaste. Si vous écrivez un roman, il perd l'essentiel de son intérêt à la traduction, si vous écrivez et dirigez une pièce, elle sera jouée correctement le premier soir et ensuite elle deviendra informe. Un film circule dans le monde entier. Il perd quinze pour cent de sa force quand il est sous-titré, dix pour cent seulement s'il est bien doublé, l'image restant intacte même si le film est mal projeté. C'est* votre *travail qui est montré. Vous êtes protégé et vous vous faites comprendre de la même façon à travers le monde entier.* » (*Hitchcock/Truffaut*, édition définitive, Ramsay, 1983, p. 272.)

François Truffaut, Alfred Hitchcock et leur interprète, Helen Scott.

Jim Jarmusch (réalisateur américain, né en 1953), d'après Bernard Eisenschitz, « *a refusé de faire des versions internationales pour empêcher que ses films soient doublés, jusqu'au moment où il a commencé à travailler dans des coproductions françaises où se posait le problème de la vente à Canal +, par exemple, qui exige le doublage.* »

En 2016, lors de la sortie de son film *Paterson*, son propos sur la question est tranché, à l'image de la cinéphilie intransigeante qu'il fait sienne :
« *Pour moi, ce qu'il y a de plus important lorsque je réalise un film, c'est d'avoir la garantie qu'il puisse sortir en salles. Diffuser directement en VOD, cela ne m'intéresse pas. Et c'est valable aussi bien pour* Paterson *que pour* Gimme Danger. *J'ai besoin d'avoir un contrôle artistique total. Pareil pour le doublage, je ne veux pas en entendre parler. Aujourd'hui, s'imposer dans les studios tient du miracle. Leur problème, c'est qu'ils agissent comme des lâches. Heureusement qu'il reste des cinéphiles dans ce milieu. Mais ils sont rares. Allez leur parler de Dziga Vertov, et vous verrez !* »

Adam Driver et Jim Jarmusch lors de la présentation de *Paterson* au festival de Cannes, en 2016.

Présenter un film en VOST à un jeune public

Avant la projection d'un film en VOST dans le cadre d'une séance qui s'adresse à un jeune public, il est important de préciser à ce dernier que le film en question lui sera montré avec ce mode de traduction. Cela permettra d'éviter des mauvaises surprises lors de l'apparition des premières lignes de sous-titres.

Plutôt que d'aborder frontalement le problème du sous-titrage, au risque d'exacerber d'entrée de jeu d'éventuelles réactions négatives, il peut être intéressant d'évoquer la nationalité du film, le contexte géographique et culturel dans lequel il se déroule, pour en venir aux questions linguistiques et à la nécessité de la traduction. Enfin, le choix du mode de traduction doit être présenté et justifié (cf. « Quels sont les avantages de la VOST » dans la partie 1 de ce parcours : « Se préparer à la VOST »).

En cas de « résistance », il faut dédramatiser. Si l'on n'a pas le temps de tout lire, ce n'est pas grave : on comprendra tout de même l'essentiel de l'histoire. Les actions ou les événements scénaristiquement importants ont rarement lieu lorsque les personnages sont en train de parler, donc on risque peu de rater des informations visuelles indispensables à la compréhension du récit pendant qu'on lit les sous-titres. On peut aussi rapidement parler des conditions de réalisation du sous-titrage (cf. « Les étapes de réalisation d'un sous-titrage » dans la partie 2 de ce parcours : « Qu'est-ce que le sous-titrage ? ») et des contraintes qui s'imposent aux traducteurs pour offrir au public une traduction à la fois fidèle à l'esprit du film et facile à lire.

Reprenons ici une proposition de présentation de *M le Maudit* (1931) de Fritz Lang qui a été faite aux salles de cinéma de Franche-Comté à l'occasion de la diffusion du film dans le cadre de « Lycéens et apprentis au cinéma », présentation qui intègre la question de la langue et de la VOST :
Avec **«** Lycéens et apprentis au cinéma », vous allez découvrir cette année trois films en salle de cinéma :
. des films souvent très différents de ceux que vous connaissez
. des films de différents pays, genres et époques.
Aujourd'hui, nous vous présentons *M le Maudit*. C'est un film allemand, réalisé en 1931 par Fritz Lang qui était à l'époque l'un des cinéastes les plus connus au monde.

Fritz Lang est né à Vienne en 1890, soit cinq ans avant la naissance du Cinématographe. Il devient réalisateur à l'époque du cinéma « muet », dans les années 1920. Il réalise entre autres des films de science-fiction, d'espionnage et une fresque médiévale.
Avec *M le maudit*, Fritz Lang veut faire un film plus réaliste. Pour cela, il se documente, rencontre des policiers, des criminels, des psychiatres. D'après lui, il aurait engagé de véritables criminels en tant que figurants. Pendant le tournage, certains se seraient avérés absents au moment du tournage, parce qu'entretemps ils avaient été arrêtés par la police.

M le Maudit est le premier film parlant de Lang : à la fin des années 1920, l'évolution de la technique permet de faire des films avec une bande son synchronisée. Celle de *M le Maudit* est très travaillée et parfois presque expérimentale, et elle reste surprenante aujourd'hui (peu de sons et quasiment pas de musique, « ponts sonores » audacieux d'un plan à un autre).

Le film est en noir et blanc : le premier long métrage de cinéma « en couleurs naturelles » sortira quatre ans plus tard, en 1935.

Ce film vous sera projeté en version originale allemande, sous-titrée en français. Cela vous permettra de vous plonger dans l'atmosphère de l'Allemagne de l'époque. Les comédiens ont différents accents, différentes intonations qui les caractérisent et que la version originale permet de percevoir. Même si vous ne parvenez pas à lire tous les sous-titres, le film est aisément compréhensible : les images racontent beaucoup par elles-mêmes.

Ressources

Bibliographie

. Serge Chauvin, « Sous-titrage », in Antoine De Baecque et Philippe Chevallier (dir.), *Dictionnaire de la pensée du cinéma*, Presses Universitaires de France, 2012, p. 673-674.
. Jean-François Cornu, *Le Doublage et le sous-titrage. Histoire et esthétique*. Presses Universitaires de Rennes, 2014.
. Michel Chion, *L'Audio-vision*, Armand Colin, 1990, réed. 2014.
. « La parole écrite : extrait des Mémoires d'un traducteur », in Jacques Aumont (dir.), *L'Image et la Parole,* Conférences du Collège d'histoire de l'art cinématographique, Cinémathèque française, 1999, p. 29-45.

Webographie

. Archives de la version en ligne de *L'Écran traduit - Revue sur la traduction et l'adaptation audiovisuelles*, publiée par l'Association des traducteurs/adaptateurs de l'audiovisuel (ATAA) : http://ataa.fr/revue/archives
. Les différentes étapes techniques du sous-titrage : http://ataa.fr/revue/archives/category/reperage
. Jean-François Cornu, « Pourquoi le doublage suscite le trouble » : https://www.inaglobal.fr/cinema/article/pourquoi-le-doublage-suscite-le-trouble-9382
. Bernard Eisenschitz, « Sous-titrage mon beau souci. Notes sur une pratique » : http://journals.openedition.org/map/1481
. « VO-VF : sous-titrage et doublage », formation animée par Bernard Eisenschitz et Jean-François Cornu pour les Cinémas Indépendants Parisiens en 2011 : http://www.cip-paris.fr/scolaire/article/archives-formation-thematique-3
. Susie Bourquin, « Qui se cache derrière les sous-titres au cinéma » : http://www.europe1.fr/culture/qui-se-cache-derriere-les-sous-titres-au-cinema-2103417
. Alain Boillat et Laure Cordonier, « La traduction audiovisuelle : contraintes (et) pratiques. Entretien avec Isabelle Audinot et Sylvestre Meininger », *Décadrages* n° 23-24, 2013, p. 12. En ligne : http://journals.openedition.org/decadrages/695#bodyftn9
. Samuel Bréand et Anne-Lise Weidmann, « Entretien avec Charles Vannier, directeur technique chez Wild Bunch », L'Écran Traduit n°1, 2013. En ligne : http://ataa.fr/revue/archives/639
. Anne-Lise Weidmann, « À la recherche de la cohérence perdue : étude comparative de quatre doublages d'*Inglourious Basterds* (Quentin Tarantino, 2009) » : http://www.ataa.fr/blog/category/retour-sur-inglourious-basterds/
. La virulente critique du doublage par le cinéaste Jacques Becker, en 1945 : http://www.la-belle-equipe.fr/2017/04/14/textes-de-jacques-becker-entretien-lecran-francais-1945-1947/#45, et la réponse de l'historien et critique Georges Sadoul : http://ataa.fr/revue/archives/2748

Annexe 1.
Film mutilingue et traduction : Fatima de Philippe Faucon

Traduire un film qui comporte plusieurs langues parlées n'est pas une mince affaire. Le spectateur doit comprendre que les personnages parlent des langues différentes. Outre qu'elles participent à leur caractérisation, la communication entre des personnages dont les langues diffèrent est singulière : se comprennent-ils ? S'agit-il d'un dialogue de sourds ?

S'il s'agit d'un film étranger, on peut choisir de tout traduire et les dialogues sont alors intégralement doublés ou sous-titrés en français. Dans le cas du doublage, on perd la diversité linguistique et les subtilités culturelles et communicationnelles impliquées par le multilinguisme du film. Dans le cas du sous-titrage, on peut regretter une sorte d'« aplatissement » de la diversité linguistique causé par le passage de l'oral à l'écrit. En effet, tout traduire en français dans une même typographie met au même niveau linguistique des dialogues qui ne l'étaient pas. Une oreille attentive peut percevoir les différences des langues parlées, si tant est qu'on les connaisse un peu. Mais entre deux langues également inconnues, on peut s'y perdre. Dans *Mademoiselle* (2016) de Park Chan-wook, un choix singulier de sous-titrage a été fait : le japonais et le coréen sont sous-titrés en deux couleurs distinctes. On peut reprocher à cette solution de rendre le sous-titre plus voyant, mais elle a l'avantage de distinguer les deux langues parlées et de permettre de mieux percevoir les enjeux entre les personnages : qui parle quoi ? qui comprend quoi ?

On peut également choisir de ne pas traduire ce que les protagonistes du film ne comprennent pas, mettant le spectateur dans la position des personnages en question. Dans *Oss 117 : Le Caire, nid d'espions* (2006) de Michel Hazanavicius, Hubert Bonisseur de la Bath, interprété par Jean Dujardin, ne parle pas arabe et ne comprend donc pas lorsqu'on lui parle dans cette langue dans les rues du Caire. Lorsqu'il est seul, les paroles en arabe ne sont pas traduites, mettant le spectateur (en postulant qu'il ne parle pas non plus l'arabe) au même niveau que le personnage. Lorsque d'autres locuteurs arabophones sont présents dans la scène, le dialogue est sous-titré. Dans ce cas, l'échange entre ces personnages fait « avancer le récit » et doit être compris par le spectateur.

Oss 117 : Le Caire, nid d'espions (2006) de Michel Hazanavicius

***Fatima* : un film français sous-titré.** *Fatima* (Philippe Faucon, 2015) est au programme de *Lycéens et apprentis au cinéma*. Les élèves penseront peut être qu'avec un film français, ils sont à l'abri du « problème » des sous-titres. Pourtant il y en a, car le film est bilingue. Fatima vit dans la périphérie de Lyon et elle est d'origine algérienne. Elle parle le français dans certains contextes (au travail, chez le médecin, au collège), mais elle s'adresse en arabe dialectal algérien à ses filles... lesquelles lui répondent en français. C'est le cas dans bien des familles françaises dont les parents sont allophones : ils parlent dans leur langue maternelle à leurs enfants qui pour leur part répondent dans cette langue ou dans celle du pays où ils vivent. L'ex-mari de Fatima, quant à lui, parle en français à ses filles. Est-ce par ce qu'il maîtrise mieux la langue française ? Parce qu'il a eu d'avantage accès à la langue par son travail ? Cette différence contribue à souligner la distinction des relations père/filles et mère/filles dans le film.

Le critique Mathieu Macheret écrit dans le dossier pédagogique consacré au film que « *l'un des enjeux primordiaux de* Fatima *est de mettre en évidence la rupture générationnelle insidieuse entre les parents issus de l'immigration et leurs enfants nés sur le territoire français, rupture qui se manifeste en premier lieu par la maîtrise de la langue* ». Dès lors, comment faire comprendre au spectateur les différentes langues parlées ainsi que les degrés de maîtrise de celles-ci ? Nesrine et Souad, les filles de

Fatima, comprennent leur mère. Il importe donc de faire en sorte que le spectateur la comprenne également, en traduisant les paroles de Fatima. Cette question de la langue étant située au cœur du film, il n'y aurait pas d'intérêt à doubler Fatima pour faciliter la compréhension du spectateur : il ne percevrait plus le multilinguisme de la famille. Le sous-titrage a donc été choisi pour les dialogues en arabe. Lorsque Fatima lit des extraits de son journal, il est également nécessaire que le spectateur comprenne qu'elle lit et écrit en arabe, et que cette expression personnelle lui permettra d'évoluer, de prendre confiance et de s'affirmer. En parallèle, l'apprentissage de la lecture du français sera pour elle une autre source d'évolution.

Ici, la langue est un indicateur de parcours et de position sociale. Les deux langues parlées par Fatima contribuent à caractériser son personnage : l'arabe comme langue maternelle d'une personne qui est née en Algérie, le français comme langue seconde, moins maîtrisée et apprise plus tard, celle du pays où elle a migré. Souad et Nesrine sont nées en France, elles ont le français pour langue maternelle mais comprennent l'arabe parlé de leur mère, même si elles ne le maîtrisent pas parfaitement à l'oral. La séquence où Fatima demande à Souad le sens du mot « persuadée » qu'elle a entendu de la part de son employeuse est intéressante à plusieurs titres. Souad a du mal à traduire et cherche une explication en français. Cette scène souligne a posteriori la condescendance de l'employeuse (utiliser un niveau de langue plutôt soutenu à destination de quelqu'un qui ne maîtrise pas parfaitement la langue). Le spectateur prend conscience des barrières que peut poser la langue dans la vie quotidienne de Fatima. Un trait de la relation mère-fille est alors dessiné : par la traduction, c'est la fille qui aide la mère. On comprend également que Souad, par son explication inexacte, ne possède pas elle-même le vocabulaire adéquat pour aider Fatima.

La plupart du temps, Nesrine comme Souad parlent en français à leur mère, qui les comprend. Fatima cherche parfois à leur parler français ce qui donne la scène à la fois douce et drôle, durant laquelle Nesrine et Fatima discutent assises sur un lit. « *Mon bonheur il est comblé* » dit Fatima et sa fille aînée corrige : « *Non, ton bonheur il est complet* ». De nouveau, par le biais de la langue, ce sont les rapports mouvants entre les

personnages qui apparaissent en filigrane. Les différences de langues parlées, de niveau de langage et d'accent sont au centre de ces rapports.

Au sein de la famille, tensions et malentendus font surface à cause de « problèmes de langues ». Les types de relations et leurs évolutions résonnent à travers les échanges entre personnages : ce que l'on comprend, ce que l'on peut exprimer, ce qui nous lie ou nous sépare, etc. Le personnage de la femme médecin bilingue est secondaire dans l'intrigue mais crucial pour l'évolution de Fatima et sa révélation à elle-même, à ses filles et au spectateur. Son bilinguisme est comme un pont entre deux cultures. Pour Fatima, il agit comme un révélateur et permet la poursuite d'une trajectoire.

Aborder avec les élèves la question du sous-titrage dans le film *Fatima* permet d'éclairer le film lui-même. De plus, cela permet de parler des langues au cinéma et de leur traduction. Les élèves maîtrisant l'arabe dialectal algérien saisiront les dialogues et pourront donner un point de vue sur leur traduction. Lors de discussions après la projection du film, des élèves ont parfois trouvé la traduction « mal faite ». Ils ont pour certains remarqué que des éléments manquaient, par exemple un « *ma belle* » à la fin d'une phrase de Fatima à sa fille, qui n'a pas été traduit alors qu'il paraissait important dans la relation parent-enfant au moment en question. Ce type de remarque permet d'évoquer la synthèse du dialogue qui est opérée pour le sous-titrage.

Enfin, on peut noter que le multilinguisme colore le son du film : chaque langue a sa musicalité et ses sonorités propres qui se répondent, se confrontent, s'entremêlent. Le sous-titrage des phrases en arabe de Fatima permet au spectateur non arabophone d'entendre sa langue maternelle tout en la lui faisant comprendre et, ainsi, de se sentir plus proche du personnage en la considérant moins comme une « étrangère ».

Annexe 2.
Match Point de Woody Allen : acteurs et personnages

Avant la projection du film, présenter les personnages aux élèves sans trop dévoiler le déroulement du récit leur permet de mieux se repérer durant le visionnage. Cela peut être utile pour ceux qui rencontrent des difficultés à lire les sous-titres ou à suivre l'intrigue, et contribuer à créer un sentiment de familiarité avec le film.

Voici une présentation des acteurs principaux et des personnages qu'ils interprètent dans *Match Point*. Le but est que les élèves repèrent visuellement chaque personnage, qu'ils en connaissent le nom, le statut et les relations avec les autres personnages au début du film. Parfois, ces comédiens et les films dans lesquels ils ont joué sont connus des élèves. Donner des informations à ce sujet (en montrant aux élèves des images des comédiens en question, dans ces films qu'ils connaissent déjà) est une autre façon d'aider à se familiariser avec le film projeté, et peut susciter l'envie de découvrir d'autres films.

Nola Rice, interprétée par Scarlett Johansson

Le personnage dans *Match Point* : Nola Rice est une jeune actrice américaine qui est venue tenter sa chance à Londres. Au début du film, elle est présentée comme la fiancée de Tom Hewett.

L'actrice qui l'interprète : Scarlett Johansson est née en 1984 à New-York, elle avait donc vingt ans lors du tournage de *Match Point*. Elle a commencé à jouer au théâtre à l'âge de huit ans, au cinéma à dix ans. Depuis, elle a tourné dans plus de quarante films. Woody Allen l'a repérée dans *Ghost World* (Terry Zwigoff, 2001) puis dans *Lost in translation* (Sofia Coppola, 2003). Les élèves peuvent la connaître pour son rôle dans *Lucy* (Luc Besson, 2014) et, depuis 2010, pour celui de Natasha Romanoff (« la Veuve noire ») dans six films inspirés de bandes dessinées Marvel. Après *Match Point*, elle a tourné à deux autres reprises avec Woody Allen : dans *Scoop* (2006) puis dans *Vicky*

Cristina Barcelona (2008). Au départ, c'est l'actrice Kate Winslet qui devait interpréter le rôle de Nola Rice dans *Match Point,* mais elle a dû se désister. Woody Allen s'est alors tourné vers Scarlett Johansson : « *Je lui ai envoyé le scénario le vendredi après-midi et le samedi soir elle était engagée. Elle est arrivée, elle a fait ses essayages de costumes et elle est venue sur le plateau. Le premier jour, on a tourné une scène difficile dont elle s'est brillamment sortie. C'est une actrice merveilleuse.* » (*Entretiens avec Woody Allen*, Eric Lax, Plon, 2007, p. 196.)

Scarlett Johansson dans *Iron Man 2* (2010) de Jon Favreau.

Chris Wilton, interprété par Jonathan Rhys-Meyers

Le personnage : Chris Wilton est un ancien tennisman professionnel irlandais. Venu à Londres pour être professeur de tennis, il trouve un travail dans un club dont les membres viennent de milieux sociaux très aisés. Il y fait la rencontre de Tom Hewett.

L'acteur : Né en 1977 à Dublin, en Irlande, Jonathan Rhys-Meyers débute au cinéma en 1994. Les élèves l'auront peut être vu dans *Joue-la comme Beckham* (Gurinder Chadha, 2002), au programme de *Collège au Cinéma*, dans *Mission Impossible 3* (J. J. Abrams, 2006) ou plus récemment dans la série *Vikings.*
Woody Allen dit à son propos : « *Je l'avais vu dans Joue-la comme Beckham et je savais qu'il correspondait à ce que je cherchais. Je savais qu'il serait bon mais je ne me doutais pas à quel point !* » (Op. cit., p. 198.)

Jonathan Rhys-Meyers dans *Joue-la comme Beckham* (*Bend It Like* Beckham, 2002) de Gurinder Chadha.

Chloe Hewett Wilton, interprétée par Emily Mortimer

Le personnage : Jeune femme cultivée de la haute société londonienne, sœur de Tom Hewett et future fiancée de Chris Wilton.

L'actrice : Cette actrice anglaise est née en 1971. Ayant d'abord joué au théâtre puis à la télévision, elle est est également scénariste. Elle joue dans des films de registres très différents : *Scream 3* (Wes Craven, 2000), *Hugo Cabret* (Martin Scorsese, 2011), et on la verra en 2018 dans *Le Retour de Mary Poppins*.

Emily Mortimer dans *Hugo Cabret* (2011) de Martin Scorsese.

Quelques personnages « secondaires »

Tom Hewett (interprété par Matthew Goode) est issu d'une riche famille anglaise. C'est le frère de Chloe et le fiancé de Nola Rice. Il suit des cours de tennis avec Chris Wilton. **Eleanor Hewett** (interprétée par Penelope Wilton) et **Alec Hewett** (interprété par Brian Cox) : ce sont les parents de Tom et de Chloe.

Annexe 3.
Match Point de Woody Allen : un film (en) anglais

Si les sous-titres gênent parfois les jeunes spectateurs, l'accès à un film étranger sous-titré permet de voyager par le cinéma. Discuter avec les élèves de langues, de culture, de traduction permet de créer un peu de recul par rapport au sous-titrage, et de mieux comprendre sa nécessité.

Avant la projection

La nationalité du film. *Match Point* est un film joué en anglais, tourné à Londres par un réalisateur new-yorkais. On peut envisager le film comme bi-national : américain *et* britannique — même si pour Woody Allen, il s'agit d'un film anglais.

La version qu'on propose aux élèves dans le cadre de « Lycéens et apprentis au cinéma » est la version originale (en anglais) sous-titrée en français.

Atténuer les réticences liées au sous-titrage. En précisant à l'avance que le film sera montré en Version Originale Sous-Titrée (VOST), l'effet de « mauvaise surprise » sera levé car les élèves sauront à quoi s'attendre. Il y aura peut-être quelques réticences à l'idée de lire des sous-titres. Néanmoins, ce film ne devrait pas poser de problème de compréhension majeure, même si l'on ne parvient pas à lire tous les sous-titres faute de temps. Aux élèves qui ont des difficultés de lecture, on peut lire un court résumé (le premier paragraphe de la fiche élève par exemple) ou présenter les personnages: ils auront ainsi quelques repères.

Si l'on rencontre une forte résistance à l'annonce de la VOST, il peut être intéressant d'expliquer ce choix de traduction et de réfléchir avec les élèves aux avantages et aux défauts respectifs du doublage et du sous-titrage. Dans le cas particulier de *Match Point*

permet de mieux s'immerger, du point de vue sonore, dans les quartiers huppés de Londres où se déroule le film.
Échange avec les élèves : Ont-ils déjà vu des films de Woody Allen, ou des films tournés en Angleterre ? Lesquels ? Les ont-ils vus en VF ou en VOST ?

Se repérer dans l'espace. On peut localiser l'Angleterre et Londres sur une carte pour situer géographiquement l'action du film. On peut également repérer les villes natales du réalisateur et des deux acteurs principaux : New York pour Woody Allen et Scarlett Johansson, Dublin pour Jonathan Rhys-Meyers.

Une langue, des accents. Grâce à la VOST, on a accès à la langue anglaise. Dans *Match Point*, elle est déclinée en différents accents suivant les personnages, ce qui contribue à les caractériser et à les distinguer :
Nola Rice est américaine (comme son interprète Scarlett Johansson)
Chris Wilton est irlandais (comme son interprète Jonathan Rhys Meyer)
Les membres de la famille Hewett sont quant à eux anglais.

À plusieurs reprises, les nationalités des uns et des autres sont évoquées (parfois avec ironie) : « *Que fait une jolie joueuse de ping-pong américaine dans la haute société anglaise ?* » (Chris à Nola, à 00'11'30) ; « *Alors l'Irlandais, une goutte d'écossais avant le dîner ?* » (Tom à Chris à 00'13'21).

Échange avec les élèves : On peut traduire la langue, mais comment rendre compte des accents dans le cas du doublage ou dans celui du sous-titrage ? En quoi nous renseigne un accent ? Qu'est-ce que cela apporte au personnage ? Comment percevoir les variations d'accents d'une langue qui n'est pas la nôtre ? Questions importantes qui n'ont pas forcément de réponses évidentes mais qui permettent de s'interroger quant à la traduction d'un film.

Pourquoi l'Angleterre ? Le film a été tourné à Londres pour des raisons économiques : Woody Allen l'avait écrit pour les États-Unis mais il a trouvé un meilleur financement en Angleterre, à la condition que le film soit tourné sur place. La culture anglaise n'est pas celle du réalisateur, qui a dû s'adapter. Le film met en scène des personnages appartenant à des classes sociales distinctes : leur langage et leur accent permet de marquer leurs différences. Lorsqu'on a demandé à Woody Allen s'il n'avait pas eu du mal à écrire à propos de l'importance des classes sociales de la société anglaise, il a répondu ceci : « *J'ai fait de mon mieux, mais si je commettais une erreur,* [l'une des productrices ou le directeur de production] *me la faisait remarquer. Ils me disaient « Non, il ne prononcerait jamais cette phrase » ou bien « Le nom Jerry n'est pas très courant en Angleterre ».* » (*Entretiens avec Woody Allen*, Eric Lax, Plon, 2007, p. 42.) Il dit plus loin : « *La langue anglaise est si agréable à une oreille américaine. Les acteurs anglais sont merveilleusement formés. Quand ils prononcent votre dialogue, c'est magnifique. Je ne tournais pas un film américain à Londres, je tournais un film anglais, avec une histoire anglaise.* » (Op. cit., p.195.)

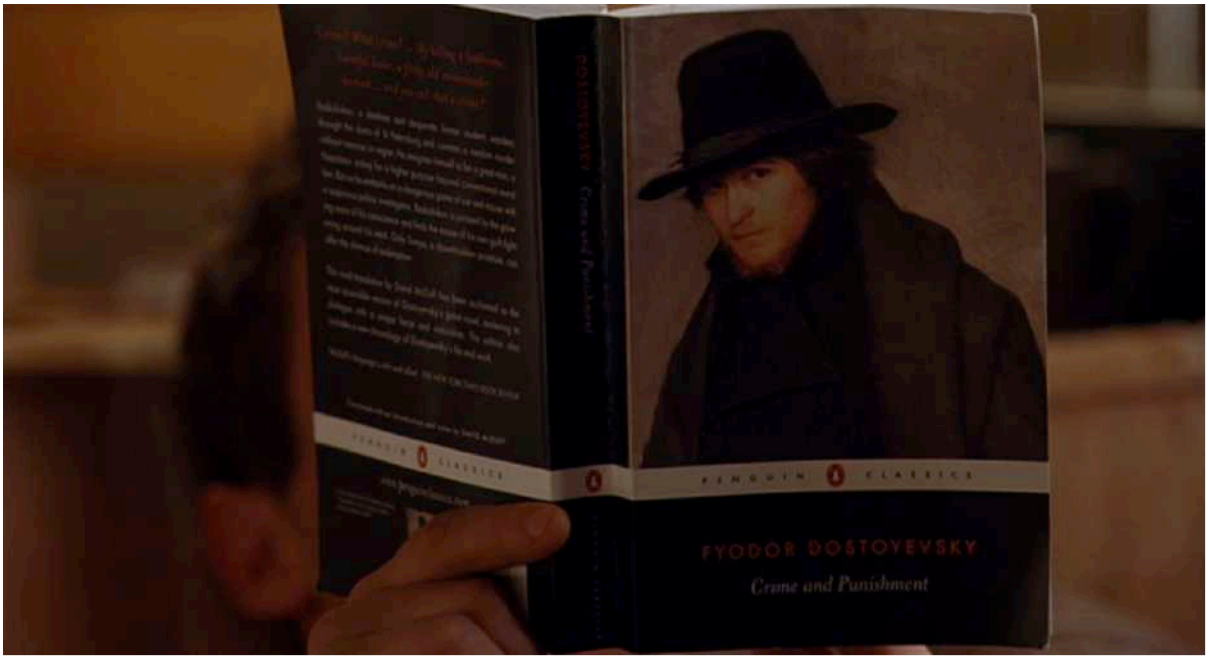
Après la projection

Lors de la discussion après le film, on peut d'abord interroger les élèves.

Échange avec les élèves : Y-a-t-il des choses qui n'ont pas été comprises ? Les élèves ont-ils pu lire l'ensemble des sous-titres ? Lorsqu'ils ont compris les répliques en anglais, qu'ont-ils pensé de leur traduction ?

Retour au récit. Reconstituer collectivement le récit peut être très utile. Les élèves qui ont moins bien compris seront éclairés par les autres, et cela donnera une première idée de leur regard sur le film.

Pour *Match Point*, certains élèves ne comprennent pas les raisons d'agir de Chris Wilton : pourquoi tue-t-il Nola Rice ? Plus encore, pourquoi assassiner la voisine ? On expliquera la stratégie employée par Chris, et ce sera l'occasion de parler de l'influence de *Crime et Châtiment*. En effet, l'ouvrage de l'écrivain russe Fedor Dostoïevski influence le personnage de Chris comme le film lui-même, pour cette séquence d'assassinat.



Le dénouement de l'enquête et sa fausse conclusion se déroulent très rapidement dans le bureau des policiers. Les dialogues fusent et certains élèves peuvent ne pas comprendre que l'objet compromettant qu'est la bague de la voisine a été retrouvée dans la poche du cadavre d'un drogué, ce qui disculpe Chris. C'est un point important pour bien saisir la fin du film ainsi que la question des aléas de la chance et du hasard qui sous-tendent *Match Point.*

Particularismes. Les spécificités socio-culturelles et géographiques ne sont pas au centre du film (*Match Point* ne cherche pas à « faire documentaire »), mais ils y ont leur importance.

Échange avec les élèves : Après avoir vu le film, diraient-ils que celui-ci est anglais ou américain ? En quoi peut-on dire qu'il s'agit du regard d'un américain sur l'Angleterre ? Si l'action était transposée aux États-Unis, quels éléments seraient modifiés ? Et si on la transposait en France ? Les élèves ont-ils noté des différences d'accents ? En quoi contribuent-ils à distinguer les personnages ?

Paroles d'acteurs. On peut regarder avec les élèves les bonus du dvd édité par TF1 Vidéo, contenant une série d'interviews avec Woody Allen et les acteurs. Ce sont des témoignages de première main sur le jeu et la direction d'acteurs, la construction des personnages, etc. Voir et entendre le comédien dans une interview permet, en creux, de saisir la part d'interprétation qu'il apporte lorsqu'il compose un rôle (le placement de la voix, les intonations, les expressions du corps et du visage). Il s'agit du même corps et de la même voix : dans l'interview c'est une personne, dans le film c'est un personnage. C'est aussi l'occasion de revenir à la question des accents et des nationalités de chacun abordée avant la projection, et d'intégrer cette question à l'analyse de certaines séquences.