

To Feast or not to Feast : les défis d'Henry V à la traduction audiovisuelle

Nicolas Sanchez

Bellecour Ecoles d'Art, Lyon
Nicolas.sanchez@bellecour.org

In 2002, Dirk Delabastita published A Great Feast of Languages, one of the best known, most detailed and thought-provoking studies of multilingualism in Shakespeare's King Henry V. Not only did he show how demanding the play was for translators who had to render its dialects as well as its French-English scenes, but he also paved the way for further analysis, by stating in his conclusion: "Our study should also be broadened by considering (...) the various translations of its two film versions." Indeed, Henry V was adapted for the screen by Laurence Olivier in 1944 and by Kenneth Branagh in 1989. This paper will explore the challenges audiovisual translation faces when it has to re-echo each diverging voice. While dubbing is infamous for covering and domesticating original dialogues, subtitling seeks simplification and uniformity: are they, then, really suited for translating a polyglot film? The present article endeavours to answer this question by examining the French, Italian, German and Spanish (Latin American) versions of the more recent film adaptation.

1. Introduction

« La pièce la plus polyglotte de Shakespeare » : c'est en ces termes que Jean-Michel Déprats (2000, p. 69) a défini *Henry V*, drame historique dans lequel s'affrontent Anglais et Français, et où se côtoient les différentes nations d'un Royaume-Uni en pleine ébauche (Gallois, Ecossais et Irlandais sont représentés par des soldats au parler pittoresque). Il y a là matière à célébrer « un grand festin de langues », pour reprendre la formule de *Peines d'Amour Perdues* (V,1) consacrée par Dirk Delabastita (2002) ; néanmoins, la traduction littéraire n'a pas toujours su comment donner écho à une telle pluralité de voix, et cette problématique s'est amplifiée et complexifiée lorsque les adaptations cinématographiques de la pièce par Laurence Olivier, en 1944, et Kenneth Branagh, en 1989, ont nécessité des sous-titrages, voire des doublages selon les pays.

Le doublage a souvent été perçu comme une entreprise de domestication pure, écrasant les différences et contraignant le discours à

la plus stricte uniformité – ce que Sara Soncini (2002) décrit comme un triple processus de standardisation, d'acculturation et d'invisibilité. Quant au sous-titrage, s'il paraît propice à la polyphonie puisqu'il n'efface pas la trame sonore originelle, il n'est guère plus performant dans la gestion des dialectes, puisque sa concision et sa quête d'efficacité entraînent souvent l'adoption d'une langue normalisée et sans aspérité. Au vu de ces limites, la traduction audiovisuelle peut-elle offrir une réelle tribune aux nombreux peuples que Shakespeare a souhaité convier au sein d'une seule et même création ? Le « festin » promis par la version originale s'évapore-t-il dans l'ascèse de deux formes de traduction rigides et codifiées, davantage en proie à la schématisation qu'à la variété ?

Le film de Branagh étant plus récent, c'est sur lui principalement que s'appuiera cette étude (l'adaptation d'Olivier ne sera toutefois pas balayée de notre exploration, car elle pourra servir de point de comparaison). Nous nous intéresserons aux versions italienne, allemande et sud-américaine – parmi les rares disponibles en vidéo –, afin de déterminer si des stratégies diverses ont été adoptées selon les publics ciblés. Toutefois, ce sont les versions doublées et sous-titrées en France dont l'analyse promet d'être particulièrement riche. En effet, la présence de personnages francophones accroît le défi du traducteur : compte tenu du caractère réaliste et biographique du matériau, il n'est pas possible de tricher et de changer la nationalité de Catherine de Valois, pour souligner son étrangeté par rapport aux autres protagonistes¹. Pour finir, il conviendra de mettre en regard les sous-titrages destinés aux marchés hexagonal et québécois, pour voir si les méthodes diffèrent d'un continent à l'autre, ou s'il existe des contraintes immuables qui défont et refondent le texte des origines.

Notre analyse s'articulera autour de trois séquences en particulier. La première, inspirée de l'Acte III, scène 3, a lieu sur un champ de bataille et confronte trois capitaines issus de différentes nations. En dépit d'un socle commun, la langue anglaise, chacun colore son propos de variations qui se veulent dialectales, mais relèvent parfois de l'idiolecte. La gageure, ici, est de restituer les particularismes culturels et identitaires. Ensuite, dans la scène 5 du même Acte, c'est la princesse Catherine qui demande à sa dame d'honneur de lui livrer les secrets du lexique anglais, alors qu'elle-même s'exprime dans un français peu orthodoxe pour un public contemporain². Comment la traduction audiovisuelle gère-t-elle ce bilinguisme, dont la dimension comique s'enroule à une réflexion métalinguistique ? Pour finir, dans la scène 2 de l'Acte V, ce sont Henry et Catherine qui tentent de communiquer, malgré leurs difficultés à maîtriser le langage de l'autre. Les erreurs se multiplient et l'étrange français shakespearien s'entrelace à l'anglais de l'ère élisabéthaine, déjà difficile d'accès pour un public contemporain. Cette fois-ci, le challenge de la séquence précédente se voit décuplé, puisqu'il s'agit d'intégrer une nouvelle strate au bilinguisme : l'impropriété.

2. « *Who talks of my nation is a villain...* » : le défi des régionalismes

La traduction des dialectes revêt une grande importance dans *Henry V* car, sur le plan fonctionnel, ces parlers dissonants participent à la caractérisation des personnages : parmi une quarantaine de locuteurs, c'est grâce à eux que le spectateur identifie Fluellen, Macmorris et Jamy, comme représentants respectifs du Pays de Galles, de l'Irlande et de l'Écosse pendant la Bataille d'Azincourt en 1415. Leur extranéité se manifeste à travers une prononciation atypique, des tics de langage et un usage fautif de la grammaire. De surcroît, par leur caractère outrancier, ces idiomes alternatifs ont une portée humoristique. Parce qu'ils dévient de la langue normée et parfaite d'Henry V, ses lointains alliés paraissent moins éduqués, voire ridicules. La satire se fait ainsi au détriment des nations représentées par les capitaines, et elle est propre à instaurer une complicité avec le public anglais, détenteur, lui, de la forme la plus pure et la plus noble de la langue : comme l'explique Delabastita, « cela produit un sentiment de solidarité au groupe et de supériorité parmi ceux qui pensent incarner la notion de normalité linguistique (nous) et une attitude de distance et de mépris envers les autres (eux) » (p. 213, notre traduction).

Compte tenu de ce triple enjeu (individualisant, comique et politique), sous-titres et doubleurs doivent restituer les écarts langagiers pour que triomphe la polyphonie, et ce, quel que soit leur jugement sur l'authenticité des dialectes (Déprats atteste de leur caractère artificiel et caricatural : « Shakespeare donne deux ou trois traits caractéristiques, grossis, pour qu'il y ait une image, une suggestion » in Karsky, 2007, p. 5). Cependant, la tâche n'est pas aisée, comme le prouve l'absence de consensus dans les traductions françaises destinées à l'édition ou à la scène. Si François-Victor Hugo a accentué la dimension parodique en systématisant les erreurs qui n'étaient que ponctuelles dans le texte anglais, Marie-Jeanne Lavelle a choisi d'oblitérer toute dissonance. Et tandis que certains ont substitué aux dialectes shakespeariens des équivalents régionaux hexagonaux, Déprats s'y est catégoriquement opposé :

Tous les vernaculaires sont spécifiques et ne peuvent être transportés ou transposés. Faire parler Fluellen, Macmorris ou Jamy comme un Alsacien, un Breton, un Picard... un Belge ou un Suisse n'a de toute façon pas de sens. Cela n'évoquera jamais un Gallois, un Irlandais ou un Écossais pour le lecteur ou l'auditeur français. (2000, p. 74)

Déprats préconise d'épouser les fluctuations du texte shakespearien, sans excès. Puisque c'est lui qui a participé au doublage et au sous-titrage d'*Henry V* en France (apportant ainsi son expertise à l'adaptation

préalablement signée par Anne et George Dutter), on peut espérer que le texte source ne soit pas amoindri.

Néanmoins, les contraintes techniques audiovisuelles défont toute ambition. En effet, le sous-titrage est tenu à la concision, dans la mesure où le spectateur ne peut lire aussi rapidement qu'il entend. Traditionnellement, les exclamations et les répétitions sont les premières sacrifiées sur l'autel de la brièveté et de l'efficacité, et il est dès lors logique que s'effacent la plupart des *mannerisms* de Fluellen et MacMorris. Seule la moitié des « *By Chrish* » et « *Chrish save me* » de l'Irlandais se voient sous-titrées en France (et un quart à peine subsiste dans les traductions destinées au Québec et à l'Amérique Latine). Le traitement des « *look you* » du Gallois est encore plus édifiant : chez Dutter & Déprats, le premier survit à travers « Que je vous dise », le deuxième devient « enfin », le troisième, « c'est que » et le quatrième disparaît totalement. Si elle est tolérée dans le doublage (qui traduit chaque occurrence de l'impératif par un invariable « voyez-vous »), la redondance est soigneusement évitée en sous-titrage. Ceci dépend certes du temps d'exposition variable selon les énoncés, mais il semble aussi qu'une répétition frappe davantage à l'écrit qu'à l'oral, et qu'abusivement, elle donne l'impression d'une stagnation du texte : il faut des changements notables, des signaux forts pour sans cesse impulser et remotiver la lecture.

Même si elle normalise le discours de Fluellen, en le reformulant, la traduction de Dutter & Déprats en suggère au moins la vacuité, ce qui offre un compromis plus vaillant que les sous-titrages québécois et espagnol sud-américain qui font purement et simplement l'impasse sur la quadruple occurrence de « *look you* ». Et dans l'adaptation de Laurence Olivier, où l'exclamation point à neuf reprises, elle n'est sous-titrée qu'une seule fois par Brigitte Badier. Ceci corrobore le portrait-type de l'*Homo Concisus* esquissé par Memmi :

Il est bref, pour ne représenter que le nécessaire à la manifestation de son objet. (...) Il fuit les (...) explétifs et les répétitions (...) Il vise l'énonciation sans défaut, la parole rigoureuse comme l'écrit, l'écrit vivant et personnel comme la parole, mais sans interjection, sans cri, sans bruit de bouche. (2005, pp. 102-103)

Dans cette logique, on comprendra que les accents ne puissent être matérialisés au sein du sous-titre. Quand, dans le film de Branagh, Ian Holm prononce « *plow* » pour « *blow* », « *falorous* » pour « *valorous* » et double excessivement le [r] de « *direction* », rien de ceci n'est transposé. La seule coquetterie que Dutter & Déprats se permettent, c'est le sous-titrage de quelques « *Cheshu* » par d'audacieux « Chéchus », là où les traductions québécoise et sud-américaine privilégient l'omission, et où l'adaptation du film d'Olivier affiche un très correct « Jésus ». De tels débordements orthographiques sont en général prohibés, car le sous-

titrage érige la clarté et la lisibilité en règles absolues. On ne saurait lui imposer la fantaisie d'un Hugo, qui écrivait « Ce seha pafait, su ma paole, mes baves capitaines » : pareil énoncé dérouterait le spectateur, car au-delà des vocables inconnus, certains graphèmes induiraient au contresens (« su » et « baves » existant dans le lexique français comme verbes, rien ne garantit que le public devine la préposition « sur » et l'adjectif « braves »), dans le court temps d'exposition du sous-titre).

Le sous-titrage exprimant mal les voix dissidentes, il est commode que Branagh ait tempéré la caricature et opéré un premier filtrage en gommant nombre d'aspérités qui criblaient les discours de Fluellen, MacMorris et Jamy³. Mais dans l'adaptation d'Olivier, où les accents et les tics des capitaines sont exagérés, la traduction audiovisuelle est désarmée : dans le texte de Badier, plus rien ne suggère la transgression, si ce n'est quelques négations moins académiques que le reste du discours (par exemple, « c'est pas assez concave » ou « y a pas plus corniaud », qui sont oralisés, certes, mais acceptables).

C'est à cette quête d'une langue transparente et intelligible que l'on pourra attribuer la disparition des incorrections grammaticales. En version originale, Fluellen appose des sujets à l'impératif (« *Tell you the Duke* ») et ne maîtrise pas la nuance entre dénombrables et indéénombrables (il emploie « *discipline* » tantôt au singulier, tantôt au pluriel, sans en varier le sens). Pourtant, rien de tout cela ne transparait en français... Le Gallois confond également les auxiliaires : il dit notamment « *He has no more directions... in the true disciplines of the wars than is a puppy dog* »⁴ plutôt que « *than a puppy dog does* ». Mais l'énoncé est sous-titré élégamment par « Il ne s'y connaît pas plus /dans les disciplines... // de la guerre qu'un roquet ! » en France, et « Il a moins de connaissances / qu'un jeune chiot... //sur les vraies disciplines / de la guerre » au Québec⁵. Le doublage exprime même un surcroît de raffinement avec « il n'est pas plus instruit des véritables règles de la guerre que ne l'est un pauvre petit chien », lequel se voit fort judicieusement contrebalancé par le jeu truculent du comédien français.

Similairement, nul traducteur audiovisuel n'a osé restituer la faute d'accord de « *the mines is not according to the disciplines of war* » par « les mines n'est pas ». Dutter & Déprats avancent le tout à fait recevable « les mines, / elles ne sont pas conformes ». On reconnaîtra un léger écart par rapport à la langue normée, du fait du recours à un pronom personnel sujet superflu, là où le canadien préfère l'éllision (« Les mines, c'est pas en conformité / avec les disciplines de la guerre »). Semblables pis-aller sont en tout cas plus proches de l'esprit shakespearien que le sous-titrage normalisant de Badier (« Ce n'est pas conforme aux disciplines de la guerre ») voire le doublage de Dutter & Déprats (« les mines ne sont pas conformes aux règles de la guerre »).

On pourrait penser le doublage français plus hardi que le sous-titrage, car on tolère que l'oral s'affranchisse de davantage de carcans que l'écrit. Mais là encore, les particularismes ne jaillissent

qu'épisodiquement. Si quelques « *By Cheshu* » bénéficient d'un soin particulier (à travers un « Par Jésus » au [r] roulé ou un surprenant « Par le Jésus »), les dialogues jouissent d'une syntaxe et d'une grammaire impeccables, voire châtiées. Citons le poétique « je ferai de la belle ouvrage, ou je serai sous la terre enseveli » pour exprimer l'explosif « *I'll do good service, or I'll lie in the ground for it* ». Là encore, c'est l'interprétation animée des interprètes français qui donne une légère identité au dialogue.

On peut toutefois se demander si cet étouffement des dialectes est propre à l'audiovisuel ou s'il n'est pas symptomatique d'une tendance culturelle plus générale. Jean-Louis Sarthou y voit la marque de « quatre siècles de centralisme politique et culturel ostentatoire. Parler de langue régionale prend chez nous des connotations difficiles à avouer, profondément ancrées dans notre inconscient » (2006, p. 217). De la création de l'Académie Française à l'interdiction des langues régionales à l'école pendant la Troisième République, tout a contribué à l'hégémonie d'un français standard et à l'effacement de l'altérité linguistique. Et ce phénomène ne peut être qu'accentué dans un média de masse telle que le cinéma : « considérer le public de façon quantitative revient à négliger les minorités, à les mépriser » (p. 216). Peut-être a-t-on étouffé les voix des minorités, dans le seul but de plaire à la majorité.

Cette homogénéisation n'est pas exclusivement française, puisqu'elle se retrouve dans le doublage italien, où comme l'explique Soncini, « les différences linguistiques des personnages ont été tuées » :

L'auteur des dialogues a du mal à compenser la perte d'information communiquée par l'accent, au moyen d'une verbalisation explicite. (...) Tandis que Branagh modernise délibérément les dialogues de Shakespeare à travers des coupes substantielles et en faisant parler les capitaines avec des accents réalistes du vingtième siècle, le traducteur multimédia opte pour un Italien standard, dépourvu du moindre marqueur régional, créant (...) un contraste maladroit entre le nouveau texte vocal et le cadre visuel dans lequel il est tenu de s'inscrire. (2002, p. 177, notre traduction)

Doubler, c'est naturaliser, puisque l'on réécrit les dialogues dans la langue du public cible. Dans l'absolu, cela crée déjà une dissonance incongrue entre le texte traduit (en français, en italien, en allemand) et son contexte d'énonciation (un camp militaire anglophone au XV^e siècle), et si celle-ci est acceptée, c'est parce que le spectateur est accoutumé à visionner des films sous d'autres formes que la version originale. Toutefois, pour que l'illusion persiste, le traducteur se veut discret, voire invisible, et « ne ménage pas ses efforts pour dissimuler le caractère anglais du texte source » (id, p. 181). Dans cette optique, il standardise le discours, embrassant la « normalisation des anomalies du langage parlé,

les dialectes, les idiolectes » (id., p. 164). Mais si le problème des régionalismes est masqué et circonscrit dans le cadre plus vaste de la traduction de l'anglais vers une autre langue (car après tout, pour un public étranger, il est naturel que Fluellen, MacMorris et Jamy emploient la même langue qu'Henry V, du fait d'un rapprochement géographique), l'arrivée de personnages français impose le surgissement d'un nouveau défi et l'impossibilité d'un idiome unique.

3. « Il faut que j'apprenne à parler » : le défi du bilinguisme

Dans une certaine mesure, Shakespeare lui-même embrassait la stratégie de naturalisation, puisque nombre de ses héros, des Amants de Vérone au Prince du Danemark, s'expriment dans sa langue, et non dans la leur. Dans *Henry V*, la plupart des personnages français discourent également en bon anglais. D'un point de vue pragmatique, le Barde s'est assuré d'être compris par son auditoire ; de surcroît, lorsque Charles VI se confie à ses ducs dans la langue de l'« envahisseur », se dessine la marque d'une soumission anticipée de la France à celui qui bientôt remportera la bataille d'Azincourt. Pour autant, quelques personnages se distinguent, parmi lesquels Catherine et Alice dans l'Acte III.

L'intérêt comique est ici évident, car il se fonde sur l'apprentissage de la langue anglaise par une princesse facétieuse, voire infantile. On peut également y voir un sous-texte idéologique, à l'instar de Delabastita :

Shakespeare sexualise subtilement les deux langues, l'anglais étant davantage une langue de soldat, simple et viril, par opposition au français plus « efféminé ». Cela s'inscrit dans la caractérisation générale des Français, comme des êtres loquaces, vains, superficiels et auto-satisfaits. (2002, p. 316, notre traduction)

Même si cette nouvelle marque de nationalisme échappera au public français, il faut lui signaler les variations langagières au sein d'*Henry V*. Dans le monde de l'édition, un appel de note suffirait à indiquer ces moments où Shakespeare écrit « en français dans le texte ». Mais en version doublée, où les acteurs parlent la langue de Racine du début à la fin, comment le spectateur peut-il percevoir les oscillations du discours ?

Ce qui rend la distinction possible, c'est la qualité du français proposé par Shakespeare. Celui-ci s'appuie sur une syntaxe inédite, comme « Je te prie, m'enseignes » ou « Ils sont les mots de son mauvais corruptible, gros, et impudique et non pour les dames d'honneur d'user. » On pouvait s'attendre à un redoublage qui corrige ou actualise ce français inorthodoxe pour le confort du public contemporain, mais c'est la bande-son originale qui a été conservée, avec les voix d'Emma Thompson et Geraldine McEwan. Déprats explique la raison de ce maintien, non sans masquer son dilemme :

Si [le traducteur] préserve ce français en partie imaginaire qui ne manque ni de saveur ni de charme, mais est tout de même assez chaotique, les seuls personnages dans la version française qui parleront un français approximatif seront la princesse de France [et] sa dame de compagnie (...) tous les Anglais parlant un français moderne et intelligible ! Si l'on « traduit » le français de Shakespeare en français d'aujourd'hui, quelque chose de ce sabir exotique et exquis est perdu, un parfum d'ancien, une couleur surannée mais délicieuse. Pour le sous-titrage et le doublage du film de Branagh, j'avais choisi la première solution : garder « verbatim » le français de Shakespeare, mais c'est un film anglais, joué par des Anglais. (2000, pp. 75-76)

En version doublée, cette décision a le mérite d'instaurer un tournant au sein du film – en opposant un français dissident à la langue normée – et donc de préserver le multilinguisme. Toutefois, l'effet est déstabilisant pour le spectateur qui ne s'attendait ni à ce type de langage, ni à l'accent qui le colore (aussi intelligibles et *fluent* les actrices soient-elles, elles n'en conservent pas moins une légère inflexion anglaise).

En France, le sous-titrage s'absente totalement de cette scène. Pourtant, on sait combien la traduction audiovisuelle est prompte à réparer les erreurs lexicales et syntaxiques (preuve de cet irrépressible perfectionnisme, nombre de reportages où des étrangers s'expriment en français se voient sous-titrés d'office). Mais puisque la diction des actrices est soignée, mieux vaut accorder un peu de répit au spectateur, que la sollicitation constante d'inscriptions à l'écran pourrait lasser... N'oublions pas que « les apparitions et les disparitions brusques et fréquentes des inscriptions lumineuses font subir à l'œil une longue série de chocs visuels » (Marleau, 1982, p. 276).

La stratégie est identique dans la traduction de Badier pour le film d'Olivier, mais la version québécoise, elle, n'est pas si discrète. Certes, le début de la séquence n'est pas sous-titré (notamment lorsque Alice dit « La main ? Elle est appelée '*de hand*' », « Les doigts ? Je pense qu'ils sont appelés '*de fingres*' »). Néanmoins, les légendes ressurgissent inopinément, alors que le spectateur n'a nul besoin d'éclairage. Quand la princesse se met à ânonner ses acquis (« '*De hand*', '*de fingres*', '*de nails*', '*de arma*' »), le traducteur inscrit : « La main... les doigts... / les ongles, le bras ». Des données dont le spectateur disposait puisqu'il avait assisté au début de la leçon ! Cela s'étendra jusqu'à la fin de la scène. Sans doute le sous-titreur s'est-il senti acculé par l'enchaînement massif de mots étrangers (ou étranges), mais quitte à être précis, pourquoi ne pas avoir restitué la dimension fautive de l'anglais princier ? Puisqu'en *proper English*, les termes sont « *The hand, the fingers, the nails, the arm* », n'aurait-il pas fallu exploiter le comique induit par l'accent erroné ?

Il est toutefois judicieux d'avoir décrypté l'échange où Catherine bute sur un mot (« *De bilbow* ») et se fait corriger par Alice (« *D'elbow*, madame ») ? Le sous-titre affiche « le 'code'. // Le coude, madame ». Si la transcription du vocatif est superflue pour le spectateur français, saluons l'équivalence entre « *bilbow* / code » et « *elbow* / coude ». La traduction souligne ainsi la nature de l'erreur de Catherine : elle a confondu deux mots vaguement homophones (« *bilbow* » pouvant être perçu comme une forme archaïque de « *bilbo* », une épée).

Le problème de traduction est plus vaste pour les pays non francophones. Alors que les cinquante premières minutes du film ont été dévolues à une traduction de l'anglais vers la langue cible, il faut désormais adapter une nouvelle langue source, tout en induisant une différence. Ici, les méthodes ont grandement varié selon les territoires.

Les Allemands ont choisi de ne pas sous-titrer la scène. Dans une industrie prompte à choyer le spectateur, le pari est audacieux : nombre de germanophones risquent d'être déstabilisés, et même ceux qui maîtrisent le français auront du mal à saisir l'expression toute personnelle de Catherine. Cette stratégie est parfaitement défendable, dans la mesure où elle reproduit le sentiment d'étrangeté ressenti par le public anglais d'origine. En cela, le sous-titrage s'inscrit dans le sillage de la traduction littéraire de Schlegel, et la scène apparaît comme une respiration, une parenthèse dans le film.

En revanche, dans le sous-titrage destiné aux hispanophones du continent sud-américain, le français se voit traduit en espagnol... tout comme l'anglais avant lui ! Cela laisse craindre une homogénéisation totale du discours. Toutefois, lorsque deux langues cohabitent au sein du même énoncé, la traduction répercute ce dualisme, et quand Alice explique « La main ? Elle est appelée *'de hand'* », le sous-titre affiche « *¿La mano? / Se la llama de hand.* » Cela pose néanmoins un problème : l'anglais ressurgit en tant que tel, alors qu'il avait auparavant été domestiqué en espagnol. Pourquoi cette langue est-elle soudain privée de traduction ?

Dans le sous-titrage italien, a contrario, le français reste du français, et l'anglais, de l'italien, comme au début du film (« *Come dite 'main' in inglese? / Mano* »). Toute cohérente soit-elle, cette stratégie a des limites, quand Alice complimente Catherine sur ses qualités linguistiques. En effet, elle lui dit : « *E' un ottimo inglese (...)* *Pronunciate le parole come i nativi d'Inghilterra* ». Pourquoi les mots dits en italien (« *mano* », « *unghie* ») se verraient-ils qualifiés d'excellent anglais ?

Le doublage allemand se libère partiellement de cette contrainte car la scène n'est pas traduite. Elle est toutefois ré-enregistrée, vraisemblablement pour que la voix de Catherine reste la même tout au long du film (elle doit, en effet, s'exprimer ultérieurement dans la langue d'Henry, donc en allemand). De ce fait, les comédiens ont pu apporter des

changements. Outre la normalisation du français shakespearien (« Je te prie, m'enseignez » devient « Je te prie de m'enseigner », « il est fort bon anglais » se mue en « il est fort bon, votre anglais », et « ils sont les mots de son mauvais » en « ce sont des mots de son mauvais »), le doublage tente, aussi et surtout, de raviver l'humour originel. Puisque celui-ci se fonde, en premier lieu, sur une mauvaise prononciation (« *de hand* », « *de fingres* », « *de nails* », « *de nick* »), Catherine dit désormais « *der haaande* », « *di fingerr* », « *das negels* » et « *der gnick* », de façon à transposer les caractères phoniques de l'allemand. Evidemment, la scène perd de sa vraisemblance puisque Catherine est censée être Française, mais le comique est ravivé, notamment via des formes fantasques (« *elbogen* », « *di kinn* »). Surtout, le doublage a l'occasion de consacrer les jeux de mots qui animaient le texte shakespearien. Comme l'explique Déprats, la scène est « sous-tendue par la volonté de traquer l'obscène dans la langue étrangère » (2000, p. 71) et c'est pour cette raison que Catherine feindra de s'offusquer des mots « *foot* » (le pied) et « *coun* » (pour « *gown* », la robe) qui lui rappellent le « foutre » et le « con ». Dans le doublage français, l'accent des actrices ne permet pas au spectateur de saisir ces allusions et de comprendre l'hilarité de Catherine, mais en version allemande, la plaisanterie est transposée : « Comment appelez-vous le pied et la robe ? / « *Der Fuß*, Madame, et *Das Schläpfer* ». L'allemand est plus chaste, puisqu'il ôte tout sous-entendu sexuel, mais il maintient l'incongruité, car « *schläpfer* » renvoie au sous-vêtement. Toutefois, là encore, les personnages supposément français glissent vers le germanisme.

Le doublage italien évite cet écueil, et tout en conservant le français dans sa nouvelle bande sonore, il va même jusqu'à gommer toute référence à l'anglais. À l'origine, Catherine disait « Alice, tu as été en Angleterre (...) Comment appelez-vous la main en anglais ? ». En Italie, la princesse demande « Alice, tu as étudié l'étranger (...) Comment appelez-vous la main en ce langue ? » Ici, l'invisibilité du traducteur est totale. L'anglais reste de l'italien, pur et simple : « La main ? Elle est appelée 'mano'. / Les doigts ? Je pense qu'ils sont appelés 'dite' ». Certes, d'un point de vue historique et géographique, il est étonnant d'envisager l'italien comme la langue d'Henry V, mais dans l'espace artificiel assumé par le doublage, la scène est cohérente avec l'ensemble du film, et le multilinguisme est parfaitement ressuscité. Ici, lorsque Catherine bute sur la prononciation d'un mot, c'est sur une voyelle mal accentuée (« 'Gomito'. // 'Gomitò', madame », erreur plus délicate que « *Bilbow* » / « *elbow* ») ; et même si la traduction de « *foot* » et « *coun* » (par « *pede* » et « *con* » avec un [n] sonore) paraîtra plus insultante pour un francophone qu'un italoophone, en revanche, l'humour ressurgit à travers des traductions inexacts d'Alice (« Le col, 'il *cullo*', le menton, 'l'occhio' » au lieu de « *collo* » et « *mento* »)⁶. Dans le sous-titrage, néanmoins, toute cette dimension fautive s'évapore (on lit les corrects

« *piede* », « *gonna* », « *collo* » et « *mento* »), preuve de la vigueur des idéaux normalisants évoqués en première partie.

Après cette scène, Shakespeare privilégie la langue anglaise, mais l'Acte V réunit Catherine et Henry, ce qui crée un choc frontal entre français approximatif et anglais normatif. Les stratégies élaborées dans l'Acte III pour circonscrire le bilinguisme seront-elles encore adaptées ?

4. « *I cannot speak your England* » : le défi du « fautisme »

L'avant-dernière scène du film cristallise toutes les problématiques abordées précédemment. Henry, désormais vainqueur d'Azincourt, tente de courtiser la princesse Catherine, pour sceller la paix franco-anglaise. Le plurilinguisme y est plus prégnant, car au lieu de quelques termes anglais distillés au sein d'une conversation française, un véritable dialogue s'instaure ici entre des personnages d'idiomes différents. De surcroît, la princesse et sa suivante tenteront par diplomatie de parler anglais, mais sans succès, tandis que le roi s'essayera maladroitement au français pour amuser et séduire. Il y a donc quatre langues sources : un anglais impeccable (Henry), un français artificiel (Catherine et Alice), un anglais corrompu (les mêmes) et un français incorrect (Henry). Le défi est décuplé, puisque le traducteur doit intégrer une dimension fautive, dont nous avons vu l'incompatibilité avec les standards de l'audiovisuel, en étudiant les dialectes des capitaines.

L'anglais est quasiment gommé du doublage de Dutter & Déprats. Il apparaît furtivement dans deux énoncés bilingues (« *That is as it shall please* le roi mon père » et « Votre majesté entendre *better* que moi ») et un échange fondé sur un double sens. En anglais, Henry demande « *Do you like me, Kate?* », la princesse lui réplique « Pardonnez-moi. *I can't tell what is 'like me'* » et son promis renchérit « *An angel is like you, Kate, and you are like an angel* ». La polysémie de « *like* » (comme / aimer) n'est pas explicitée dans le doublage, mais reste accessible pour quiconque maîtrise des rudiments d'anglais : « *Do you like me, Kate ? // Pardonnez-moi, je ne sais que veut dire 'like me'*. // Un ange est '*like you*' Kate et vous êtes comme un ange ». Partout ailleurs, le doublage se limite à deux langues cibles : un français académique et un français fautif. Le premier est parlé quasi-exclusivement par Henry et correspond à la traduction de l'anglais, tandis que le second est employé par Catherine, Alice et Henry quand ce dernier s'essaie au français. Dès le début de la scène, on s'étonne d'entendre le roi anglais mieux maîtriser le français que la princesse, pourtant autochtone. Le sommet de l'absurde survient quand Catherine lâche « Sauf votre Honneur, moi comprendre bien » (ce qui correspond à « Sauf votre Honneur, *me understand well* »). Plus désarçonnant est ce passage où Henry, pourtant raffiné jusqu'alors, déclare : « quand... je suis en possession de France et euh, euh quand... quand... vous... vous avez le possession de moi... euh... ouais... euh... »

donc... euh... votre... est France. Et... vous... êtes... mienne ». Dans le texte original, Henry promettait de s'exprimer « *in French* », ce qui expliquait ses difficultés. Mais ici, pour signifier le changement d'idiome et justifier le fou-rire de la princesse à l'image, le doublage introduit ce galimatias par « je vais te le dire *dans ta langue* ». Cela entérine l'idée qu'il y a deux langages : l'un, parfait, l'autre, rustre. Jugée à l'aulne du réalisme, la scène ne tient plus, mais sur le plan symbolique, la traduction fait ressurgir l'opposition entre la langue pure du vainqueur (Henry) et celle ébréchée d'un peuple défait (incarné par Catherine).

Exceptionnellement, le sous-titrage se fait l'écho des impropriétés, pour bien signaler cette divergence. En plus des canaux auditifs, qui permettront au spectateur de reconnaître deux langues, le canal visuel alterne des énoncés au français immaculé, avec quelques phrases bilingues (« Un ange est 'like you' / et vous êtes 'like' un ange », sans italiques pour les mots étrangers, ce qui est contraire à la norme) mais aussi et surtout des tournures très grossières comme « Moi bien comprendre » ou « Que les langues de homme sont être pleins tromperies. Ce dit la princesse » (pour « *That the tongues of the mens is be full of deceits. That is the princess* »). Pour garantir la clarté du propos, l'audiovisuel bannit généralement toute tournure asyntaxique ou dysfonctionnement orthographique, préférant manifester les faiblesses langagières par un lexique appauvri ou l'absence d'élisions, mais ici, compte tenu du caractère unique de l'œuvre et de la situation, les dogmes normalisants ont été abandonnés.

Badier jouit des mêmes libertés pour la version d'Olivier, traduisant notamment « *I cannot speak your England* » par « Je ne parle pas votre Angleterre ». Néanmoins, elle sous-titre le français fautif de Catherine : « je ne veux point que vous abaissez votre grandeur... en baisant la main d'une de votre indigne serviteur » se trouve légendé par « Vous abaissez votre grandeur en / baisant la main d'un indigne serviteur. » et « Les dames et demoiselles pour être baisées devant leur noces, il n'est pas la coutume en France » affiche « Baiser les dames et demoiselles / avant leurs noces // n'est pas la coutume en France ». Ce parti-pris surprend dans la mesure où il n'a pas été appliqué auparavant dans la scène de l'Acte III. Surtout, cette traduction positionne sur le même plan l'anglais parfait d'Henry et le français erroné de Catherine, pourtant opposés formellement et fonctionnellement.

Le sous-titrage du film de Branagh au Québec va encore plus loin, en normalisant intégralement le discours. « *I cannot speak your England* » devient « Je ne sais pas parler / votre anglais » et « *That the tongues of the mens is be full of deceits* » se réduit à « Que les langues des hommes / sont pleines de tromperies ». Ici, la standardisation est totale : elle condamne les barbarismes (« *Me understand well* » est corrigé en « Je comprends bien ») et défie toute incursion de la langue anglaise dans les énoncés bilingues (« Pardonnez-moi, *I can't tell what is like me* » est rendu par « Je ne comprends / pas le sens de ces mots » et

« *That is as it shall please le roi mon père* » se dilue dans « Si cela plaît au roi / mon père ». Les quatre langues sources sont dissoutes en une seule langue cible : un français inaltéré, ce qui témoigne d'une méconnaissance des enjeux de la scène.

Le sous-titrage espagnol destiné à l'Amérique du Sud ne suit pas son homologue sur la voie de la standardisation. Il accueille quelques énoncés fautifs (« *No sé hablar vuestro Inglaterra* ») et accepte même le bilinguisme à travers « Pardonnez-moi, *no entiendo qué es 'parecer'* ». Mais si le français s'impose là comme langue alternative (par rapport à l'anglais restitué en espagnol), pourquoi ne pas avoir appliqué la même stratégie pour tout le film ? Après tout, l'intégralité des propos entre Alice et Catherine à l'Acte III pouvaient être retranscrits en français comme ici... Cette tentative aurait sûrement été trop risquée, et dans la suite de l'Acte V, le français sera à nouveau explicité (« Les langues des hommes sont pleines de tromperies » est sous-titré par « *Las lenguas de los hombres / están llenas de mentiras* »). Quoi qu'il en soit, le multilinguisme survit au moins dans les impropriétés, quand Catherine s'exprime en anglais et Henry en français. Et l'ultime audace de ce sous-titrage, c'est son recours à un mot anglais : dans l'échange où Alice ne parvient pas à trouver la traduction du mot « baiser », le sous-titrage fait dire à Henry « *to kiss* ». Certes, à l'échelle du film, cela semble incohérent (par quelle vertu ce seul mot anglais resterait-il à l'état originel ?) ; mais à l'instar du « Pardonnez-moi » évoqué plus haut, il participe à la survie du « grand festin de langues » à laquelle la plupart des traducteurs audiovisuels ont répondu par une triste diète.

L'allemand se démarque à nouveau dans sa gestion des langues multiples, puisqu'il ne double, ni ne sous-titre les répliques françaises. Les énoncés bilingues bénéficient, eux, d'un traitement aléatoire, oscillant entre domestication totale (« *Your Majesty shall mock at me* » devient « *Euer Majestät wird über mich spotten* » dans le sous-titrage) et dualisme (« Sauf votre honneur, *nicht gut verstehen*. » ou « *Das ist wie es gefällt die roi mon père* » dans les deux versions). Dans l'ensemble, le multilinguisme est préservé, à l'image du doublage italien, qui alterne les langues de Dante et de Molière, tout en continuant sa dissimulation de l'anglicité. De manière révélatrice, « *your England* » ou « *brokenly with your English tongue* » sont sous-traduits par « *vostra lingua* » (votre langue) ou « *linguaggio difettoso* » (langage défectueux). Mais, plus marquant, « *thy broken English* », ton anglais boîteux, devient un poétique « *il tuo accento (...) musicale* », c'est-à-dire « ton accent musical ».

5. Conclusion

Les adaptateurs audiovisuels ne manquent pas de ressources pour dévoiler toutes les facettes du matériau shakespearien. Certes, des carences sont

inéluçtables car, comme l'affirme Ton Hoenselaars, « il semble impossible de fournir une traduction satisfaisante d'un texte multilingue, macaronique et babylonien tel qu'*Henry V* » (1999, p. xv, notre traduction); toutefois, même atténué, le plurilinguisme a survécu à travers le sous-titrage espagnol sud-américain, le doublage italien et les versions allemandes du film de Branagh. Les pays francophones devaient, eux, relever une gageure supplémentaire – leur langue cible coïncidant par moments avec l'une des langues sources –, et le doublage comme le sous-titrage français ont, au moins, intégré différents modes d'expression pour marquer les multiples strates langagières dans *Henry V*. En revanche, le sous-titrage destiné au Québec s'est muré dans une naturalisation absolue, uniformisant le discours. On nuancera cet apparent échec par la préservation de la polyphonie dans la bande-son. En ce sens, le sous-titrage sera toujours moins assourdissant que le doublage, et tout spectateur sensible aux variations accentuelles se fiera à l'environnement audiovisuel pour suppléer aux carences de l'écrit.

Le futur offrira peut-être de nouvelles perspectives à *Henry V*, dans la mesure où les nouveaux supports vidéo, tel le Blu-Ray, proposent davantage d'interactivité, avec notamment la possibilité de faire surgir des bulles informatives sur le film en cours de lecture. On peut donc imaginer des sous-titrages alternatifs et différenciés selon la maîtrise de la langue, ou l'émergence de nouvelles traductions assorties de commentaires, comme dans le monde de l'édition. Il sera alors possible d'indiquer avec précision au spectateur toutes les dimensions d'une œuvre, pour que le festin soit pleinement savouré.

Références

- Delabastita, D. (2002). A Great Feast of Languages: Shakespeare's Bilingual Comedy in King Henry V and the French Translators. *The Translator*, 8(2), 303-340.
- Déprats, J.-M. (2000). 'I Cannot Speak your England' : Sur Quelques Problèmes de Traduction d'Henry V. Dans P. Dorval & J.-M. Maguin (Eds), *Shakespeare et la France* (pp. 69-83). Paris: Société Française Shakespearienne.
- Hoenselaars, T. (1999). An Introduction. Dans M. Burning & T. Hoenselaars (Eds), *English Literature and the Other Languages, Studies in Literature 24*, xi-xxi. Amsterdam: Rodopi.
- Karsky, M. N. (2007). *Rencontre avec Jean-Michel Déprats*. Consulté de http://www2.univparis8.fr/T3L/IMG/pdf/_Rencontre_avec_JM_D_351prats_compte_rendu_.pdf
- Marleau, L. (1982). Les Sous-Titres... un Mal Nécessaire. *Meta: Journal des Traducteurs*, 27(3), 271-285.
- Memmi, P. (2005). *Etude Sémiolinguistique du Sous-titrage pour une Écriture Concise Assistée par Ordinateur avec Application à l'Audiovisuel*, Thèse de Doctorat. Nanterre : Université de Paris X.

- Sarthou, J.-L. (2006). Plus la traduction est destinée à un vaste public, plus on demande au traducteur de banaliser, d'aseptiser son langage. Dans N. Armstrong & F.M. Federici (Eds.). *Translating Voices, Translating Regions* (pp. 216-229). Rome: Aracne.
- Soncini, S. (2002). Shakespeare and its dubble: Cultural negotiations in Italian audio-visual transfers of Henry V. *Textus – English Studies in Italy* 15(1), 163-186.

Filmographie

- Olivier, L. (Producteur & Réalisateur). (1944). *Henry V*. Royaume-Uni : Two Cities Films. [DVD pour la V.O.S.T. en français,] Elephant Films, 2003.
- Sharman, B. (Producteur), & Branagh, K. (Réalisateur). (1989). *Henry V*. Royaume-Uni : Renaissance Films et British Broadcasting Corporation. [VHS françaises] Nouvelle Messagerie Vidéo, 1991. [DVD allemand,] New KSM, 2009. [DVD italien,] Minerva Pictures Group, 2010. [DVD pour les sous-titrages espagnols et français destinés au continent américain,] Metro Goldwyn Mayer, 2000.

-
- 1 Ce genre de trahison est, en revanche, accepté dans le doublage de fictions, où des séducteurs français sont souvent transformés en *latin lovers*, pour conserver leur « exotisme » et leur « décalage » vis-à-vis du reste de la distribution.
 - 2 L'article d'Anny Crunelle-Vanrigh « 'Fausse Frenche Enough' Kate's French in Shakespeare's *Henry V* » (in D. Delabastita & T. Hoenselaars, *English Text Construction* 2013, 6(1): 60-88) explore les origines de ce français surprenant, et en nuance la dimension fautive, en suggérant que certains de ses écarts peuvent se justifier par le contexte historico-sociolinguistique.
 - 3 Le film de Branagh n'en demeure pas moins une adaptation très fidèle de la pièce, à la fois dans l'esprit comme dans la lettre.
 - 4 Pour retranscrire le texte shakespearien, qui a connu différentes graphies au cours des siècles, nous avons privilégié une forme modernisée qui épouse les dialogues tels qu'ils sont prononcés dans le film. Ainsi, plutôt que d'inscrire « *ay 'll de gud service, or I'll lig i'th' grund for it* » ou « *aile do gude service, or aile ligge i' the grund for it* », nous choisirons « *I'll do good service, or I'll lie in the ground for it* ».
 - 5 Les barres obliques matérialisent la césure au sein d'un sous-titre (le saut à la ligne) et les doubles barres marquent le changement de sous-titre.

-
- 6 Nous remercions Stefano Leoncini pour son éclairage sur l'ampleur des erreurs commises par les personnages, dont certaines ont un parfum d'archaïsme ("pede" est, selon lui, « une forme pétrarquienne pour "piede" », ce qui coïncide avec la dimension « surannée » évoquée par Déprats).