

Entretien avec Éric Kahane — Profession Adapteur

Gérard Grugeau

Numéro 65, février–mars 1993

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/22674ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)

1923-5097 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

Grugeau, G. (1993). Entretien avec Éric Kahane — Profession : adapteur. *24 images*, (65), 26–30.

ENTRETIEN AVEC ÉRIC KAHANE

PROFESSION: ADAPTATEUR

Propos recueillis par Gérard Grugeau

Avec plus de 2 000 adaptations de films à son actif (doublage et sous-titrage), Éric Kahane connaît les 1 001 secrets de la profession. Venu à l'écriture par le biais de la traduction littéraire et du théâtre, il a travaillé pour et avec les plus grands cinéastes: Altman, Frears, Kubrick, Leone, Losey, Scorsese... En professionnel du maniement des mots, il nous parle du métier frustrant d'adaptateur. «Les coulisses de l'exploit» ou quand le plaisir de l'orfèvre de la langue et le respect non servile de l'œuvre originale doivent sans cesse rivaliser d'astuce avec le carcan des contraintes techniques.

24 IMAGES: Comment en êtes-vous venu au métier d'adaptateur pour le cinéma?

ÉRIC KAHANE: Totalement par hasard. Je suis de père anglais et de mère française. J'ai fait beaucoup de traduction dans ma vie (livres, théâtre, etc.), des choses qu'on écrit soi-même et des choses qu'on adapte. *The Panic in Needle Park* (1971) de Jerry Schatzberg est le premier film que j'ai adapté. J'avais traduit à l'époque *Naked Lunch* de William Burroughs dont David Cronenberg vient de faire un film. Tout d'un coup, j'ai été considéré comme une sorte d'expert en matière de drogue et quand il a été question de présenter *The Panic in Needle Park* à Cannes, on a fait appel à moi. Et par hasard donc, je me suis retrouvé à faire les sous-titres de ce film sans rien connaître sur le plan technique. En doublage, j'ai fait mes premières armes sur *A Clockwork Orange* (1971) de Stanley Kubrick, qui avait dit à François Truffaut: «Il faut que je trouve un gars qui soit littéraire. Je ne veux pas d'un tâcheron de la traduction parce que Anthony Burgess, c'est une langue somptueuse». Et Truffaut qui m'aimait bien m'avait recommandé. C'est comme ça que j'ai fait mon premier doublage, qui a été très compliqué. On m'avait dit, vous adaptez et ne vous en faites pas, on mettra en bouche. Quand j'ai vu le résultat sur papier, j'ai été crucifié. J'ai dû retravailler le texte par rapport aux impératifs techniques. Aujourd'hui encore, 20 ans après, je trouve que ce métier est très rigolo à faire. C'est comme des problèmes de mots croisés. L'avantage, c'est que ça va vite. On n'est pas sur un boulot pendant des semaines et des mois, comme pour un livre. Chaque film a sa vie à lui, ses valeurs spécifiques. Et ça rapporte des sous avec les droits d'auteur. Au début, j'adaptais et il y avait un gars qui plaçait le texte sur la bande rythmo. Jusqu'au jour où j'en ai eu marre de cette dépendance. Et alors, j'ai appris le principe de la bande rythmo et j'ai acheté une machine pour travailler.



A *Clockwork Orange* de Stanley Kubrick, le premier film qu'Éric Kahane ait doublé. Kubrick cherchait un littéraire pour traduire son film.

Vous avez l'air d'avoir gardé le feu sacré pour cette profession. Chaque film est toujours un défi pour vous ?

«Le feu sacré» est une expression un peu extrême. Disons que j'ai une conscience professionnelle. Je vais vite, mais ça ne veut pas dire que je bâcle. Même dans le cas d'un film qui n'est pas un bon film, je fais comme s'il était important. Ou alors on se flingue, on se suicide. Si on fait ça comme on serre des boulons à l'usine, ce n'est pas la peine. Chaque film pose des problèmes particuliers. Je viens de finir *Reservoir Dogs* de Quentin Tarantino. Ce film qui n'est pas le film du siècle pose des problèmes de langage très fort, et des problèmes de synchro, car il y a un acteur qui module horriblement avec la bouche. Ce sont des contraintes très strictes, mais c'est stimulant.

Les détracteurs du doublage sont nombreux. On parle d'un appauvrissement de l'œuvre originale. Comment définiriez-vous un bon doublage ?

Un appauvrissement, non. Ça a été vrai, mais ça peut ne pas l'être. C'est comme dans des sciences plus savantes. On a recréé en laboratoire du sperme humain qui est absolument parfait. Il est éblouissant, mais il a un seul problème: il n'a pas le petit corpuscule de vie qui fait que ça fonctionne. Au cinéma, on aura beau faire, si on double Woody Allen, il y aura toujours cette chose en moins qui est la voix, il restera toujours cette tache indélébile. Mais à part ça, on peut faire des doublages quasi

parfaits. Ce qui ne veut pas dire qu'ils le sont tous, parce que cela implique des conditions qui ne sont pas toujours réunies. On n'a pas souvent le temps de peaufiner. Il faut aussi pouvoir enregistrer dans un bon studio, avec de bons comédiens, un bon directeur de plateau, de bons techniciens. Et avoir du temps pour refaire les prises si nécessaires. La qualité du mixage aussi est importante et tout ça coûte cher. Certaines personnes croient que, parce qu'elles parlent couramment anglais, elles peuvent adapter. Or la première condition, ce n'est pas de connaître l'anglais, mais de savoir écrire. Il faut être écrivain. Il faut aussi savoir passer sous les fourches caudines techniques de la synchro. Pour moi, un bon doublage, c'est quand les gens ne se rappellent plus dans quelle langue ils ont vu le film. J'ai fait *Dangerous Liaisons* de Stephen Frears. Comme ça se passe en France, que c'est un roman français, certaines personnes ont cru que le film avait été tourné en français.

Comment avez-vous travaillé la texture de la langue pour un film comme Dangerous Liaisons ? Avez-vous relu le livre de Choderlos de Laclos ?

Bien sûr. J'ai même remis dans un français d'origine des choses que Christopher Hampton avait adaptées pour que le texte soit accessible à un public anglo-saxon. C'est un bonheur de travailler sur ce genre de film. Quand Mme de Merteuil dit à Valmont: «I am tempted to consider this pact nil and void» (Je



Il était une fois en Amérique de Sergio Leone.

«Avec Leone, on s'engueulait en espagnol pour être sûr de se comprendre»

suis tentée de considérer notre pacte comme nul et non avenu), celui-ci répond: "What do you mean, Madam?"» qui, pour des raisons de synchronisme devient non pas: «Que voulez-vous dire, madame?», mais: «Par quel caprice, madame?». Le synchronisme est parfait et la langue y gagne en texture. Mais ce genre de phrase ne pourrait pas se mettre dans un polar.

Au Québec, les adaptateurs sont souvent prisonniers du label «français international». Quand ils adaptent un polar, ils ne peuvent ni employer de l'argot français ni du jocal québécois, ce qui donne souvent en bout de ligne un produit abâtardi.

C'est du Mc Donald's, oui. Je ne crois pas que l'on puisse

adapter en France des films pour le Québec et vice versa. Idéalement, il faudrait que les Québécois doublent leurs films et les Français les leurs. Pour des raisons économiques évidentes, c'est impossible. En voulant faire un texte qui est acceptable par tous, on en arrive à un produit qui n'est acceptable par personne. C'est tellement fragile un dialogue de film. Il ne faut pas que le dialogue arrête le spectateur, il faut que ça coule, que ce soit écrit dans la langue dans laquelle on va écouter le film. Autrefois, on copiait l'accent américain en français, c'était terrible. Ou alors, il y avait ces gars qui avaient cette espèce de sentiment sacralisé du synchronisme et qui voulaient que toutes les ouvertures et les fermetures de bouche correspondent d'une langue à l'autre. Vous connaissez peut-être l'anecdote de «See Naples and die» qu'un puriste du synchronisme avait traduit par «Voir Naples et décéder», parce que «mourir» en français ne passait pas sur «die» en anglais. Or, on ne peut pas tricher pour ces choses-là.

Comment travaillez-vous les différents niveaux de langage d'un film? Et que fait-on dans le cas de films avec des dialectes?

Il y a là une impossibilité. C'est le péché originel du doublage. On ne peut pas substituer une province française à une province italienne, même s'il y a des traits culturels communs (origine latine, religion catholique, etc.). Rappelez-vous la série des *Don Camillo* dans les années 50 (Julien Duvivier et Carmine Gallone) avec une distribution

bilingue (Fernandel et Gino Cervi). Les versions françaises de ces films avaient l'accent méridional. Ça allait pour ce genre de productions. Mais on ne va pas filer l'accent bourguignon à un Américain du Texas. L'important, c'est de rendre ce qui définit les personnages. On solutionne la question des particularismes par le texte, en ayant recours par exemple à des images un peu décalées. Comme dans *Crocodile Dundee*.

Est-ce que vous travaillez avec le directeur de plateau? Assistez-vous aux enregistrements?

Une fois que le texte est fait, le directeur de plateau vient chez moi et je lui lis le texte sur la machine. Officiellement, c'est

pour vérifier le synchronisme. Mais à ce moment précis, comme je suis la personne qui connaît le mieux le film, je peux tester mes gags, m'assurer qu'il n'y a pas d'équivoque sur les mots, etc. Ce témoin devient en quelque sorte mon premier spectateur. Un bon dialogue n'est pas suffisant pour que le film soit bon, mais c'est essentiel. On n'ose pas dire que le texte est chiant, mais c'est ça. Il faut que l'adaptateur ait le sens du dialogue. J'ai été longtemps à l'école du théâtre où tout se définit par les mots. J'ai traduit l'œuvre de Harold Pinter, de Joe Orton, de Christopher Hampton. Il faut que les mots fassent bander l'oreille.

Quand vous travaillez sur un Losey, un Kubrick, un Leone, quel regard ces cinéastes portent-ils sur votre profession?

A *Clockwork Orange*, c'était ma première expérience. J'ai rencontré Kubrick à Londres, il ne savait pas un mot de français. Il a envoyé à Paris son âme damnée qui gardait le musée et qui donnait ses instructions. Je me suis battu. Pour qu'une traduction soit bonne, il faut parfois non pas trahir, mais adapter, rendre accessible. Il faut prendre des initiatives. Il faut que ça coule naturellement. L'image équivalente peut être différente dans la lettre alors qu'elle est identique dans l'esprit. Joseph Losey a suivi de près le premier film que j'ai doublé pour lui. Après, il avait confiance. J'ai fait *The Assassination of Trotsky*, *A Doll's House*, *The Go-between* (en sous-titres). J'ai travaillé aussi avec Robert Altman. Dans *A Wedding* (1978), un film admirable, il y avait beaucoup de texte à inventer, du ad lib comme on dit. J'ai écrit un texte-fleuve pour Geraldine Chaplin sur les rites du mariage à travers les siècles. Elle s'est marrée à le faire. Altman est venu au mixage, il a trouvé cela très drôle. Pour ce qui est de Sergio Leone, il a voulu diriger le doublage en français, mais pour des raisons tout à fait malhonnêtes. Il avait écrit un scénario en italien et le film ayant été tourné aux États-Unis, il a été traduit en anglais. En anglais, les choses lui échappaient un peu. Quand j'ai eu *Il était une fois en Amérique* à faire, je suis allé le voir à Rome. Il m'a dit qu'il fallait retrouver son scénario d'origine en italien. Moi, le film m'est arrivé en anglais. En studio, il se servait de la version

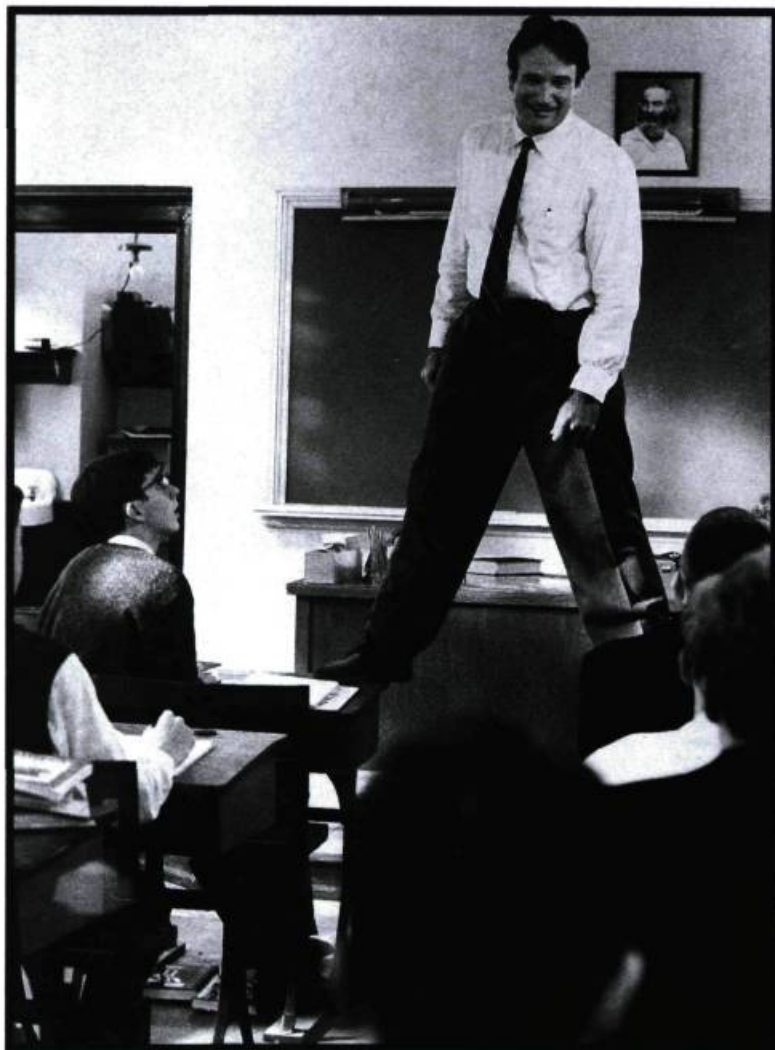


Traducteur du roman *Naked Lunch* de William Burroughs, Éric Kahane est aussi l'adaptateur du film que David Cronenberg en a tiré.

française pour réécrire sa version italienne. Il était chiant parce qu'il avait l'impression d'être trahi sans arrêt. On s'engueulait en espagnol pour être sûr de se comprendre. Ça a été pénible. On avait son script italien, mais il se rendait compte que son script était dépassé. Pour moi, son film est un faux bon film. Il n'a jamais voulu tailler dedans et c'est un tort. James Woods en peignoir de bain sur une plage pendant 1 minute 48, c'est long. On devenait fou d'ennui, d'angoisse presque.

Est-ce qu'on peut rendre un film meilleur qu'il ne l'est au départ?

Quelquefois, oui. Si le film est mauvais, on aura beau s'arracher les poils et le duvet, il sera toujours mauvais, mais les per-



Robin Williams dans *Dead Poets Society* de Peter Weir

À votre avis, la télévision fait-elle beaucoup de mal à la profession?

Énormément. Parce que les films sont doublés en catastrophe et ils ne veulent pas payer des dialoguistes à un prix convenable. Sans compter qu'ils prennent des comédiens comme on prend des putes de la rue Saint-Denis au lieu de prendre des call-girls. Et il faut qu'ils fassent leurs 52 minutes par jour et le mixage est effectué en trois heures. Tout sort du même haut-parleur, c'est souvent dégueulasse comme son.

Vous faites aussi du sous-titrage?

Je trouverais indécent de faire l'un et de ne pas faire l'autre. Bien sûr, la technique n'est pas la même. Au doublage, on peut tricher, alors que c'est plus difficile au sous-titrage. On est censé mettre en français quelque chose pour aider les gens qui comprennent plus ou moins l'anglais. La critique de cinéma en France se fait un point d'honneur à voir les films en version originale sous-titrée et, quelquefois, parce qu'ils sont trop pressés pour attendre le sous-titrage, les journalistes voient le film en anglais et vous pouvez être sûr que dans 99% des cas, ils disent que c'est un film bavard, avec des longs tunnels, etc.. Alors que c'est tout simplement parce qu'ils n'ont pas compris.

Donc, vous en voulez aux puristes qui favorisent le sous-titrage et qui disent que le doublage porte atteinte à l'intégrité d'un film.

Un doublage porte nécessairement atteinte à l'intégrité d'un film. Cela dit, vous ne ferez pas voir à des gens un film d'action en version sous-titrée. Le sous-titrage a de graves inconvénients. Quand le film

est très bavard, on passe plus de temps à lire les sous-titres qu'à regarder l'image. Et c'est quand même l'image qui compte. C'est vrai, on n'aura pas la voix du comédien ou de la comédienne d'origine. C'est forcément un manque qu'on ne pourra jamais combler. Dans *Galileo* (1975) de Joseph Losey, on a décidé de ne pas faire de sous-titrage parce qu'on n'aurait pas vu le film. Il y aurait eu trois lignes de sous-titres par plan. Le film a été présenté uniquement en anglais. (...) Le sous-titre est souvent plus près de la langue littérale d'origine. Parfois, on est très emmerdés pour rendre une situation compréhensible avec concision. Il y a aussi la question du débit, ou quand plusieurs personnes parlent en même temps. On ne peut mettre que des espèces de squelettes dans ces cas-là. Il vaut mieux un sous-titre avec une idée en moins que rien du tout. Si on a 28 espaces pour dire «une belle grande fille blonde aux yeux bleus avec un cul superbe», il faut privilégier l'information importante en fonction du contexte. ■

sonnages peuvent quand même dire moins de conneries. Si on a 40 fois «Oh, my God!» dans le texte, on peut diversifier. «Oh, bordel!», c'est le plus synchrone. «Oh, Madonne!» quand on a affaire à des mecs de la mafia, c'est parfait. On peut améliorer un film, oui. Un bon film, ça vous donne envie de le ciseler, d'être digne du mec qui l'a tourné. Sur un mauvais film, on n'est pas inspiré, surtout quand les comédiens jouent comme des cons. Il faut que le dialogue soit plausible par rapport à la gueule du mec qui le dit. J'ai travaillé sur *Naked Lunch* (1991) de David Cronenberg. C'est moi qui avais demandé à le faire puisque j'avais traduit le livre, il y a un quart de siècle et que j'aime bien William Burroughs. J'ai trouvé le film formidable. C'est autre chose que le bouquin, mais c'est fidèle. C'est une interprétation. Le livre n'est pas filmable tel quel, un rêve n'est pas filmable. Cronenberg est venu au doublage, il était enchanté. (...) On arrive à tricher avec le doublage. Dans *Dead Poets Society* (1989) de Peter Weir, il y a un sonnet de Shakespeare, la fin du *A Midsummer Night Dream*. J'ai voulu prendre la traduction officielle de François-Victor Hugo et c'était à chier. J'ai dû réécrire ça pour restituer l'œuvre originale.