

Nouvelles vues

Revue sur les pratiques, les théories et l'histoire du cinéma au Québec



Le doublage cinématographique au Québec : quand la culture de la société d'accueil s'exprime dans des oeuvres étrangères

Hubert Sabino-Brunette

Numéro 19, hiver 2018

Le dialogue au cinéma

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1107853ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1107853ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Observatoire du cinéma au Québec

ISSN

2563-1810 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Sabino-Brunette, H. (2018). Le doublage cinématographique au Québec : quand la culture de la société d'accueil s'exprime dans des oeuvres étrangères. *Nouvelles vues*, (19), 1–18. <https://doi.org/10.7202/1107853ar>

Résumé de l'article

Le doublage, mode de traduction qui s'est imposé au Québec, modifie de différentes manières le rapport du public aux films. En se concentrant sur l'analyse de la traduction québécoise de la trilogie néerlandaise *Flodder* (Dick Mass, 1986, 1992, 1993), devenue la trilogie des *Lavigueur*, cet article fait ressortir que le doublage permet d'ajouter des références culturelles propres au Québec, allant parfois même jusqu'à effacer des éléments représentatifs de la culture initiale. Il en résulte alors une sorte d'oeuvre hybride étrangement locale, bien que localement étrangère. Ainsi, cet article entend participer à démontrer que le doublage, bien qu'il permette à des pays exportateurs de films de conquérir le marché québécois, se présente également comme une forme de résistance dans un contexte de mondialisation et participe à la culture québécoise, à même les films et en marge de ceux-ci.

© Hubert Sabino-Brunette, 2018



Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

Érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

<https://www.erudit.org/fr/>

NOUVELLES VUES

Revue sur les pratiques et les théories du
cinéma au Québec

Le doublage cinématographique au Québec : quand la culture de la société d'accueil s'exprime dans des œuvres étrangères

HUBERT SABINO-BRUNETTE

Résumé

Le doublage, mode de traduction qui s'est imposé au Québec, modifie de différentes manières le rapport du public aux films. En se concentrant sur l'analyse de la traduction québécoise de la trilogie néerlandaise *Flodder* (Dick Mass, 1986, 1992, 1993), devenue la trilogie des *Lavigueur*, cet article fait ressortir que le doublage permet d'ajouter des références culturelles propres au Québec, allant parfois même jusqu'à effacer des éléments représentatifs de la culture initiale. Il en résulte alors une sorte d'œuvre hybride étrangement locale, bien que localement étrangère. Ainsi, cet article entend participer à démontrer que le doublage, bien qu'il permette à des pays exportateurs de films de conquérir le marché québécois, se présente également comme une forme de résistance dans un contexte de mondialisation et participe à la culture québécoise, à même les films et en marge de ceux-ci.

Le doublage est un moyen utilisé par les pays exportateurs de films pour conquérir de nouveaux marchés. Or, comme plusieurs l'ont montré, il permet également à la société d'accueil de marquer son identité. Dans cette optique, ce texte propose de considérer le doublage comme une « tactique » (De Certeau, 1990) qui permet, à l'intérieur même des contraintes qui lui sont imposées par une œuvre étrangère, de modifier la relation de pouvoir entre culture étrangère et culture d'accueil. Ainsi, nous relèverons que le doublage, couche locale ajoutée ou greffée à un film produit dans un autre pays, donc sans lieu propre, participe à la culture québécoise, en marge des films et à même ceux-ci.

Nous verrons d'abord par quels moyens le doublage est parvenu à s'imposer, au Québec, comme mode de traduction principale des films étrangers. Ensuite, nous verrons que ce mode de traduction, tel que pratiqué au Québec, peut transformer le rapport du public aux films, que ce soit en remplaçant la langue originale ou en modifiant des éléments des dialogues originaux, ce qui a d'ailleurs fait en sorte que quelques productions cinématographiques importées, parfois relativement mineures, sont devenues des films cultes au Québec. Principalement à partir de l'exemple de la traduction québécoise de la

trilogie néerlandaise *Flodder* (Dick Mass, 1986, 1992, 1993) [1], devenue la trilogie des *Lavigueur*, ce texte montrera que le doublage permet d'ajouter différentes références culturelles propres au Québec, allant parfois même jusqu'à effacer des éléments représentatifs de la culture initiale. Nous terminerons en exposant rapidement comment l'industrie du doublage contribue à la consolidation de la culture québécoise.

Le sous-titrage s'est fait doubler

Au Québec, la pratique du doublage domine largement celle du sous-titrage, à tout de moins pour les *blockbusters*. Selon les données statistiques de la *Régie du cinéma*, entre 2002 et 2008, 99,6% des films distribués au Québec à plus de 20 copies (802 films) étaient doublés en français, dont 73,4% étaient doublés au Québec [2]. Selon Martine Danan, le consensus social sur la manière de traduire les films dans chaque pays s'expliquerait aujourd'hui par une question d'habitude : « [...] people seem to prefer whatever method they were originally exposed to and have resultantly grown accustomed to. » (1991, p. 607) Or, comme l'a démontré l'étude historique de Jeanne Deslandes (2005), ce consensus sur le recours au doublage, de même que la difficile création d'une industrie québécoise du doublage, découle de décisions politiques, économiques et culturelles.

Depuis la Première Guerre mondiale, la majorité des œuvres cinématographiques projetées au Québec provient des États-Unis. Ainsi, la traduction de bon nombre de films étrangers devient nécessaire pour la majorité francophone. À partir du milieu de la décennie 1940 [3], le doublage des dialogues s'impose graduellement comme étant la norme dans la province. Cependant, jusqu'aux années 1980, il est majoritairement fait en France. Ainsi, les salles de cinéma présentaient majoritairement des films étrangers, traduits dans un français qui était lui aussi, d'une certaine façon, étranger aux Québécois et Québécoises. Le doublage local tarde à prendre sa place [4]. Il faut attendre la fin des années 1970, période faste de la défense de la langue française, notamment avec la *Charte de la langue française* [5], et de l'affirmation d'une identité nationale québécoise, pour qu'émerge une industrie du doublage dont l'existence et la pérennité sont grandement redevables au milieu politique et à des pressions de syndicats ou d'associations professionnelles du milieu culturel.

Avec sa *Loi Cadre du cinéma* en 1975, le gouvernement provincial tente infructueusement de rendre obligatoire une traduction des films en français, par sous-titrage ou doublage, afin d'obtenir un visa d'exploitation au Québec. Dans les années suivantes, le

gouvernement de René Lévesque cherche à ouvrir le marché français aux doublages québécois afin de favoriser une industrie locale. Les négociations sont finalement un échec et celles entamées par les gouvernements successifs subissent le même sort. Un aspect de la *Loi 109*, votée en 1985, cherche à obliger la production de doublage pour le public francophone. Son essence est finalement respectée en 1989, alors que les studios américains sont contraints de produire une version francophone dans un délai de 45 jours suivant la sortie de la version originale. Entre-temps, en 1986, le gouvernement fédéral met en place le *Fonds d'aide au doublage*. Ces deux mesures donnent un certain envol à l'industrie du doublage québécois. Pour citer Jeanne Deslandes, « [...] [l]es Majors ont tôt fait de s'apercevoir que deux VDF, une québécoise et une française, augmentent leur marge de profit, les VDF québécoises engendrant localement de meilleures recettes que les VDF françaises. » (2005, p. 4)

En 1997, le *Rapport Lampron* mène à l'instauration d'un crédit d'impôt de 15 % pour les compagnies qui acceptent de doubler leurs films en français au Québec. En 2003, ce crédit d'impôt ne devient valide que si la version doublée est produite par une entreprise établie au Québec. Est également instauré un taux préférentiel pour les visas d'exploitation des films doublés au Québec. Bref, pour reprendre la conclusion de Jeanne Deslandes (2005), la solution adoptée est de subventionner la production des doublages québécois afin d'être concurrentiel ; ce qui donne des résultats. En 1990, 34 % des films diffusés dans les salles sont doublés au Québec [6] alors que cette part de marché est de 81% en 2009 [7].

Ce bref historique permet d'observer que l'industrie du doublage québécois est parvenue, mais difficilement, à s'imposer sur son territoire. Aujourd'hui, elle semble toutefois satisfaire une majorité de Québécois et Québécoises. Un sondage de la firme *Léger*, mandaté par l'Union des Artistes (UDA) en 2016, révèle que 75% de la population québécoise préférerait un doublage en « français international » fait au Québec plutôt qu'un doublage fait à l'extérieur [8]. Toutefois, ce même sondage permet de constater que, lorsqu'une œuvre originale est créée dans une autre langue que le français, seulement 50% des Québécois et Québécoises préfèrent la version doublée en français, alors que 39% préfèrent la version originale et 8% la version sous-titrée en français [9]. Ce sondage souligne également la domination du « français international » dans les doublages au Québec. Comme nous le verrons, l'adoption de cette langue pour les traductions permet très peu à la culture québécoise de s'insérer dans une œuvre étrangère. Or, certains doublages locaux contrastent

abondamment avec cette norme.

Des œuvres d'ailleurs, mais étranagement locales

Comme le soulignent André Lefevere et Susan Bassnett : « [...] translations are never produced in a vacuum, and they are also never received in a vacuum » (1998, p. 4). Selon eux, une traduction n'implique pas seulement une fidélité aux mots ou aux textes. Elle s'inscrit dans le contexte historique et culturel de sa production. Et il en va de même pour sa réception. Ainsi, nécessairement, une traduction est toujours empreinte de la société d'accueil, à différents niveaux. À cet effet, comme le souligne Lawrence Venuti (2008), l'invisibilité du traducteur ou de la traductrice masque la domestication du texte étranger, tout en l'adoptant, ce qui implique nécessairement un rapport de force inégale ; d'où son intention d'essayer de combattre cette invisibilité. Il écrit d'ailleurs : « The ultimate aim of the book is to force translators and their readers to reflect on the ethnocentric violence of translation and hence to write and read translated texts in ways that recognize the linguistic and cultural differences of foreign texts. » (p. 34)

Le doublage est un mode de traduction qui permet à la culture d'accueil de s'insérer de manière évidente dans une œuvre étrangère. Comme le souligne notamment Martine Danan, alors que la cohabitation entre les sous-titres et les dialogues rappellent constamment aux spectateurs la nature étrangère d'un film, le doublage, en remplaçant les dialogues originaux, masque davantage l'étrangeté d'un film : « Dubbing is an attempt to hide the foreign nature of a film by creating the illusion that actors are speaking the viewer's language. Dubbed movies become, in a way, local productions. » (1991, p. 612-613) Citant Georges Lang, Nathalie Ramière relève également cet aspect du doublage, soulignant une certaine menace que cela peut représenter pour la compréhension de l'œuvre initiale :

[...] comme le souligne George Lang, les sous-titres ont tendance [...] à rappeler aux spectateurs qu'ils ont affaire à une traduction. Le doublage, lui, tend à effacer cette distance (même s'il n'y a pas de consensus sur ce point), le danger étant que le spectateur interprète *la sphère de référence culturelle* [...] selon la perspective de sa propre culture, faussant ainsi le message du film original et créant des problèmes de communication interculturelle (1996, p. 105).

Ainsi, en plus de permettre à la culture d'accueil d'intégrer l'œuvre originale, le doublage tend même à s'appropriier le film, volontairement ou non, parfois au détriment de l'œuvre d'origine.

C'est dans cette optique que Chiara Francesca Ferrari (2010) définit le doublage comme une forme de « cultural ventrilocism » (ventriloquie culturelle), dans la mesure où la traduction n'est pas simplement un transfert textuel et culturel entre deux langues, mais aussi un moyen de favoriser l'identification de différents publics. Le doublage sert effectivement à domestiquer une culture étrangère, mais, Ferrari souligne qu'il est aussi, pour la culture d'accueil, une manière d'exister sur le terrain d'un autre : « [...] translation, in other words, is as much about *erasing* the foreign as it is about *including* the 'nation and domestic'. » (p. 29) Selon elle, le doublage promeut et favorise ce que Benedict Anderson nomme « communauté imaginée » [10].

En marge des études en traduction, Michel de Certeau (1990) développe un cadre théorique pour analyser comment les dominés peuvent utiliser les dominants et se créer une sphère autonome d'actions et d'autodétermination à l'intérieur des contraintes qui leur sont imposées. De Certeau discerne un mouvement brownien, soit l'agitation continue et spontanée de micros résistances en marge du pouvoir officiel, menant à des micros libertés qui transforment l'influence réelle du pouvoir sur la masse. Il nomme ces micros résistances « tactiques ». Sans lieu propre, elles doivent œuvrer sur le lieu de l'autre :

[Une tactique] n'a pas la possibilité de se donner un projet global ni de totaliser l'adversaire dans un espace distinct, visible et objectivable (...) Ce non-lieu lui permet sans doute la mobilité, mais dans une docilité aux aléas du temps, pour saisir au vol les possibilités qu'offre un instant. Il lui faut utiliser, vigilante, les failles que les conjonctures particulières ouvrent dans la surveillance du pouvoir propriétaire (De Certeau, p. 60).

Nous croyons que la traduction, et encore davantage le doublage, peut être une « tactique » permettant à la culture d'accueil d'occuper le territoire de l'autre.

Une langue étrangère, mais locale

Habituellement, l'appropriation culturelle d'un film par le doublage est limitée à des éléments liés à la langue utilisée (accents, expressions, intonations, rythme, etc.) et à des transformations mineures des dialogues pour qu'il colle davantage à la culture de la société d'accueil. Toutefois, au Québec, la grande majorité des doublages remplace la langue originale par un français dit « neutre » ou « international », une langue qui réduit les régionalismes québécois et lisse les différents accents locaux. Le terme utilisé dans le milieu du doublage est le « synchronien ». Voici la définition proposée par Luise Von Flotow : « This

is a constructed, relatively artificial language, noteworthy for its lack of color, lack of expressiveness, its *woodenness*, its use of repetitive solutions for recurring problems in translating American English, and its often rather high register » (2011, p. 28). L'idée semble d'utiliser une langue qui serait reconnue par le plus grand dénominateur commun. Pourtant, les doublages québécois ont généralement été limités au territoire de la province, notamment à cause d'une législation protectionniste en France [11], mais aussi parce que les doublages québécois faits dans un français académique, une langue qui n'existe pas vraiment, déplaisent au public de l'Hexagone. Mais elle est aussi souvent source de critiques au Québec. À cet effet, Pierre Curzi affirmait, dans une entrevue avec Éric Perron (2006) publiée dans la revue *Cinébulles*, alors qu'il était président de l'Union des artistes, que la langue du doublage devait changer :

Pour évoluer, le doublage québécois va devoir utiliser une autre langue. Je ne dis pas qu'il faut aller vers une langue qui va être abâtardie, mais une langue qui va abandonner le modèle français en tout cas. Une langue beaucoup plus proche de celle parlée au cinéma québécois effectivement (p. 29).

Comme le souligne Pierre Curzi, la langue locale apposée majoritairement aux œuvres étrangères s'avère plutôt étrangère au public. Cependant, selon le sondage commandé par l'Union des artistes précédemment cité, 81% des Québécois et Québécoises feraient une différence entre le doublage fait au Québec et un doublage fait à l'extérieur du Québec dans un français international [12]. Le « synchronien » aurait donc tout de même un aspect local. C'est d'ailleurs ce que se demandent Ostiguy et Reinke (2016) lorsqu'ils écrivent : « Les Québécois, en fabriquant un français « idéal » pour leur industrie du doublage, y trouveraient-ils une façon d'affirmer leur différence, leur identité linguistique, tout en ménageant leur malaise? » (p. 132-133)

Luise Von Flotow, citant Chantale Bouchard, rappelle que le recours au « français international » s'inscrivait dans une volonté de redonner du prestige au français du Québec (2011, p. 29). Elle ajoute également que le doublage en québécois n'est pas apprécié pour tous les types de production. Elle utilise alors l'exemple de la série télévisée américaine *Allly McBeal* (David E Kelly, 1997 à 2002) pour le démontrer. D'abord doublée en joul, cette série est rapidement retirée des ondes pour être remplacée, quelques mois plus tard, par une version doublée en France. Luise Von Flotow explique alors que : « [...] the tolerance level for Québec French from the mouths of international actors is low since audience seem to

want it reserved for local production, to provide a credible reflection of local identity in that very specific space of television series or feature films set in Québec » (p. 27-28). Elle semble toutefois négliger que le problème relève peut-être aussi de la qualité du doublage proposé et que la langue utilisée dans la version québécoise n'était peut-être pas appropriée à la nature des personnages ou encore à l'humour de la série. Elle suggère également, avec raison, que le recours à un doublage québécois est rare et réservé à un petit nombre de dessins animés, notamment *Les Simpson* [13]. Or, certaines traductions de longs métrages de fiction, généralement des comédies relativement vulgaires, des films d'exploitations ou des séries B, revendiquent l'accent québécois et abondent en références à la culture québécoise, suggérant ainsi qu'il y aurait un lien entre la langue utilisée pour un doublage et la nature du film à traduire.

Quand la société d'accueil se greffe à une œuvre étrangère... jusqu'à en faire sienne

Dans un numéro de la revue *24 Images* consacré au rapport entre le cinéma et le sport, le chroniqueur sportif du *Devoir* Jean Dion (2008) se penche sur le cas intéressant du film *Slap Shot* (George Roy Hill, 1977) : « [...] on peut parier que le film aurait sombré dans l'oubli, même dans une nation déraisonnablement folle de hockey comme celle-ci, n'eût été du doublage maison. » (p. 21) Effectivement, cette comédie américaine, violente et vulgaire, fait littéralement partie de la culture québécoise, et doit assurément son statut de film culte, au Québec, à son doublage des dialogues en joual. À cet effet, plusieurs intervenants [14] interrogés dans le documentaire *Du hockey propre, la petite histoire d'un film culte* (Christian Laurence et Sarah Fortin, 2016), un film qui explore la fascination envers le film *Slap Shot* tout en exposant son contexte de production, soulignent que certaines répliques ou scènes entières, notamment dans leurs traductions québécoises, sont encore connues du public environ 40 ans plus tard, voire citées par cœur. L'animateur, chroniqueur et ancien critique de cinéma Franco Nuovo y suggère d'ailleurs que ce film est un « phénomène social ». Ainsi, bien que *Slap Shot* soit aujourd'hui relativement populaire dans différents pays, notamment aux États-Unis, la traduction des dialogues en joual apparaît essentielle à son succès populaire au Québec et semble avoir donné raison à Universal Pictures d'avoir octroyé le mandat à Hubert Fielden, le directeur du doublage, de créer une version québécoise plutôt que d'avoir simplement proposé au public québécois la version française intitulée *La Castagne* [15].

Si le cas du doublage de *Slap Shot* et de quelques autres films américains comme *Cheech and Chong. Up in Smoke* [16] (Lou Adler et Tommy Chong, 1978) ou *Caddyshack* [17] (Harold Ramis, 1980) sont pertinents à analyser afin d'observer comment une société d'accueil peut se greffer à un film étranger, voire, peut-être même, se l'approprier, la traduction québécoise de la trilogie néerlandaise *Flodder* (Dick Mass, 1986, 1992, 1993) nous apparaît davantage intéressante, bien qu'elle propose un discours souvent sexiste, parfois à tendance raciste et homophobe. Ces films jouissent d'une popularité importante aux Pays-Bas où la trilogie fut suivie d'une série télévisée de 1993 à 1998. Le premier film de la série fait même partie de la courte liste des 16 films qualifiés de canons du cinéma néerlandais (*Canon van de Nederlandse Film*) élaboré lors du Nederlands Film Festival de 2007. Or, si la réussite de cette trilogie est essentiellement locale, elle a également connu un certain succès populaire au Québec, principalement en VHS, sous les titres suivants : *Les Lavigueur déménagent*, *Les Lavigueur redéménagent* et *Les Lavigueur, le retour*.

L'exemple du doublage de la trilogie des *Lavigueur*...

Le premier film, intitulé *Flodder*, présente les « aventures » d'une famille de petits criminels et chômeurs, qui est relocalisée dans un quartier huppé à la suite d'un programme expérimental d'intégration sociale. Ce qui n'est pas sans créer le chaos dans le quartier. Le nom de la famille d'origine, « Flodder », renvoie à l'expression « balle à blanc », soit quelque chose de menaçant, qui fait du bruit, mais qui n'est finalement pas dangereux. Ce mot peut aussi dire quelqu'un de mal attriqué. Si ce nom représente bien les personnages, les traducteurs de la version québécoise ont décidé de les rebaptiser [18]. Et cette décision n'est pas du tout anodine. Au Québec, une famille Lavigueur venait de marquer l'imaginaire collectif. Famille ouvrière modeste, elle remporte, en 1986, l'année de sortie du film, le plus important gros lot remis jusqu'alors par *Loto-Québec*, soit un peu plus de 7,6 millions de dollars. Devenue multimillionnaire, cette famille déménage dans un quartier plus aisé et fait rapidement la manchette de certains médias, notamment en raison de quelques déboires. Si cette histoire rappelle à certains niveaux celle du film néerlandais, elle demeure relativement différente. Or, en choisissant le nom Lavigueur, la traduction donne l'impression que ce film étranger est véritablement basé sur la vie de cette famille québécoise. D'ailleurs, cette ambiguïté a contribué à entretenir une image négative de la véritable famille Lavigueur, tout comme la série de bandes dessinées *Les Ravibreur*, de Raymond Parent et Yves Taschereau,

publiée dans le magazine humoristique *Croc* entre 1986 et 1989, ou encore un sketch inspiré de la pièce de théâtre *Le Bourgeois gentilhomme* de Molière présenté au *Bye Bye 86*, la revue humoristique de l'année télédiffusée par Radio-Canada. Ainsi, en puisant dans l'imaginaire collectif pour concevoir ce doublage, celui-ci a même participé à transformer l'imaginaire collectif à son tour, au détriment de cette famille.

Dans la version québécoise, les membres de la famille Lavigueur s'expriment en joul, à l'instar des personnages du film *Slap Shot*, n'hésitant pas à tomber dans une vulgarité ponctuée de sacres. De plus, leur parole est empreinte d'expressions locales. Certains dialogues renvoient également à des éléments précis de la culture populaire québécoise. À cet effet, dans le troisième volet de la trilogie (1993), alors que deux des frères Lavigueur déguisés en policier tentent de voler des boîtes de disques compacts dans un entrepôt du port, le cadet affirme que certains albums sont de Tex Lecor et de Johanne Blouin.

Le « casting » des voix y est également vecteur de comédie. Par exemple, dans *Les Lavigueur redéménagent* (1992), le président des États-Unis, que l'on entend simplement parler au téléphone, est interprété par Edgar Fruitier, le comédien qui prête sa voix à M. Burns, le célèbre patron de la télésérie *Les Simpson*, depuis 1989. Cette voix caractéristique, ajoutée à l'absence de repère visuel du personnage à l'écran, peut suggérer que M. Burns est devenu président des États-Unis.

L'humour des dialogues est également adapté pour le public du Québec. Voici un exemple également tiré d'une scène du second volet de la série. Dans la version originale, vers le milieu du film, les membres de la famille Flodder s'interposent devant trois individus qui attaquent un homme dans Central Park. Johnny, le fils aîné de la famille, répond les Pays-Bas au *leader* du gang qui lui demande d'où ils viennent. Sans avouer qu'il ne connaît pas la réponse, ce dernier situe erronément ce pays dans le Bronx. Or, dans la version doublée, Johnny affirme plutôt qu'ils sont Québécois. Et le *leader* du gang les associe maintenant aux habitants de la Floride. Ainsi, la nature du gag demeure liée à une mauvaise localisation de l'origine de la famille, mais il est adapté pour le public du Québec, dont une partie relativement importante de la population, nommée *snowbirds*, passe quelques mois dans cet état américain pour éviter notamment les rigueurs de l'hiver.

Cet exemple démontre également que la famille Lavigueur se présente concrètement en tant que Québécois, ce qui est une différence majeure avec l'exemple de *Slap Shot* et de la série télévisée *Les Simpson*, par exemple, où les personnages demeurent Américains. Ce

changement d'origine ethnique des protagonistes est pour le moins surprenant, mais il n'est pas inédit. Par exemple, dans les premières minutes du film *À Miami faut le faire*, version québécoise de *Caddyshack* (Harold Ramis, 1980), on apprend que le caddy Danny Drouin est Québécois lorsque son père lui dit ceci : « Si on est venu en Floride de Drummondville, c'est pour faire la piasse ». Mais il y a quelque chose d'inhabituel, voire d'unique, dans la version doublée au Québec du film *Les Lavigueur redéménagent*. Au tout début du second film, un plan montre un village typiquement québécois avec la mention écrite « Quelque part au Québec... ». Cette courte séquence ajoutée situe concrètement le film au Québec. Ainsi, la reterritorialisation ne passe pas uniquement par le doublage des dialogues dans cette traduction. Or, le lieu suggéré par cette image n'a absolument rien en commun avec l'architecture d'une ville néerlandaise présentée quelques instants plus tard.

Cette cohabitation de deux territoires distincts, pourtant présentés comme étant le même, n'est pas sans engendrer une incohérence, mais aussi une dose d'humour évidente. Il confirme également que le but de ce doublage, contrairement à ce qui est généralement la norme, n'est pas de donner l'impression que le film n'a pas été traduit, ce que viennent rehausser les flagrants et fréquents manques de synchronisme entre les lèvres des personnages et les dialogues en joul. Un doublage génère nécessairement une incohérence entre les dialogues et l'image. Comment expliquer que James Bond et les habitants de Londres parlent en français dans la version doublée du célèbre agent 007 alors que la langue officielle, en Angleterre, y est plutôt l'anglais ? Mais cette incompatibilité entre la langue parlée et le territoire où se déroule l'action est incontournable pour les doubleurs et est acceptée comme une convention par les spectateurs. Dans le cas des *Lavigueur redéménagent*, en transposant l'action au Québec, il apparaît normal que les personnages s'expriment en joul. Mais le public est alors confronté à des décors incompatibles avec le lieu suggéré.

D'autres éléments de la traduction participent aussi au déracinement du film de son pays d'origine pour le transplanter au Québec. Par exemple, toujours dans le second film, la sœur aînée de la famille Lavigueur tente une carrière d'effeuilleuse à New York. Présentée comme Québécoise, elle arbore pourtant ce qui se veut être un costume traditionnel néerlandais. Comme mentionné précédemment, la cohérence n'est pas la principale préoccupation des responsables de la traduction du film. Leur objectif premier semble plutôt de chercher différentes manières de faire rire à partir de cette comédie teintée de sexualité.

Quand une version doublée devient bien plus qu'une simple traduction

Une traduction est généralement le moins perceptible possible. Mais certains doublages revendiquent concrètement leur opacité. Ce genre de pratique aussi poussée que dans la série de films *Les Lavigueur déménagent* est assez unique, du moins au Québec, où les traductions se contentent habituellement d'adopter quelques expressions ou de faire quelques références culturelles de manière à adapter le film à la société d'accueil – à sa culture ou encore à sa situation géopolitique. Or la version québécoise de cette trilogie essaie pratiquement d'effacer les références culturelles néerlandaises pour les remplacer par d'autres qui s'appliqueraient au Québec. Ainsi, la traduction relève davantage d'une adaptation ou encore d'une tentative d'appropriation.

La traduction de la trilogie des *Lavigueur* rappelle à quelques égards le film *What's Up, Tiger Lily?* (Woody Allen, 1966), traduction très libre d'un film japonais. Voici comment ce film attribué à Woody Allen voit le jour selon Ryan Fraser (2010) :

In 1965, Tohō productions in Japan sold to the Western studios a film called *Kokusai himitsu keisatsu: Kagi no kagi* (*International Secret Police: Key of Keys*). It was their attempt at a James Bond-style spy film, and it played so poorly to American test audiences, generated so much unsolicited laughter, that producer Charles Joffe had the idea of hiring Woody Allen to dub it over with a comic Anglo-American dialogue largely unrelated to the plot of the original film, to transform this failed spy-film knock-off from the East into a successful Western comedy (p. 18).

Malgré un certain niveau d'appropriation, la traduction de la trilogie des *Lavigueur déménagent* respecte davantage la trame narrative d'origine, du moins dans son ensemble, que le film de Woody Allen. Contrairement à *What's Up, Tiger Lily?*, l'idée n'est pas de parodier un film d'action en le convertissant en comédie absurde, mais plutôt d'adapter ou accentuer l'humour de la comédie pour la société d'accueil. En ce sens, l'objectif des doubleurs demeure le même que celui qui a animé les scénaristes de cette comédie : tenter de faire rire les spectateurs et spectatrices.

Cette utilisation du canevas offert par le film pour en faire une traduction extrêmement libre est probablement rendue possible par la nature du film, soit une comédie vulgaire qui n'aurait sans doute jamais été diffusée au Québec, n'eût été la référence potentielle à la famille Lavigueur. Effectivement, en France, le premier film traduit sous le titre *Les Gravos* est rapidement tombé dans l'oubli et, selon toute vraisemblance, les suites ne sont jamais parues dans ce pays.

Le doublage comme vecteur économique de la vie culturelle québécoise

Nous avons vu que le doublage permettait à la culture québécoise de s'insérer à différents niveaux dans une œuvre étrangère. Or, le doublage permet aussi à la culture d'accueil de s'exprimer sur son terrain propre. En 2014, selon les chiffres de l'Union des artistes, l'industrie du doublage représentait des revenus annuels de 24 millions de dollars et fournirait du travail à environ 900 personnes [19], ce qui explique les différentes luttes syndicales ou politiques afin de défendre l'industrie du doublage québécois. Au-delà des chiffres, l'exemple de Xavier Dolan permet de souligner l'impact que le doublage peut avoir dans un petit marché comme le Québec. Depuis son enfance, Dolan a joué dans quelques films et émissions de télévision, a paru dans des publicités et aurait prêté sa voix à 120 acteurs différents dans 200 productions cinématographiques doublées dans la province [20]. Aujourd'hui, il est un des réalisateurs québécois les plus prolifiques et les plus reconnus au Québec ainsi qu'à l'étranger, mais le doublage a joué un rôle clé dans l'émergence de sa carrière de cinéaste. En plus de lui avoir donné de l'expérience, l'argent qu'il a amassé, notamment avec le doublage, lui a permis d'investir dans son premier film, *J'ai tué ma mère* (2009), un long métrage presque entièrement autoproduit.

Bien sûr, tous les doubleurs et doubleuses ne sont pas Xavier Dolan et plusieurs acteurs et actrices refusent de faire des doublages. Mais la plupart de ceux et celles qui pratiquent le doublage ne font pas exclusivement une carrière qu'avec le doublage, s'épanouissant plutôt artistiquement au théâtre, à la télévision ou au cinéma. Ainsi, tout comme l'industrie de la publicité, celle du doublage permet, dans une certaine mesure, de soutenir un bassin de « travailleurs et travailleuses de la culture » en engendrant des emplois, en plus d'offrir de l'expérience de travail. Plus largement, cette industrie renforce également une culture québécoise de masse.

Depuis quelques années, le Québec imite une recette provenant des États-Unis : plusieurs personnages de dessins animés sont interprétés par des vedettes provenant des milieux de la chanson, de l'humour, voire du sport [21]. Et la publicité de ces films repose grandement sur leur participation. Ainsi, bien que la participation de ces personnalités soit souvent critiquée par certains représentants du milieu culturel, elles contribuent aussi à la construction d'un imaginaire collectif propre au Québec, tout en consolidant un *star-system* local.

Conclusion

Ainsi, l'industrie du doublage a un impact économique et artistique sur la vie culturelle de la province. Évidemment, ces impacts du doublage ne doivent pas masquer la domination de la culture étrangère américaine sur le territoire du Québec et ses répercussions. Mais la culture québécoise réussit à se nourrir de la culture américaine pour s'affirmer dans sa marge. L'exemple des *Lavigueur* montre également qu'elle peut avoir comme véhicule des œuvres de différentes cultures et qu'elle parvient également à s'exprimer à travers elles, principalement par la traduction des dialogues. Comme l'ont démontré avant nous les travaux de Chiara Francesca Ferrari (2010), le doublage se présente, à certains niveaux, comme une forme de résistance dans un contexte de mondialisation qui tend à imposer une homogénéisation de la culture occidentale, bien que le but qui anime la traduction des œuvres soit davantage le profit que la préservation des spécificités culturelles et nationales.

L'exemple de la trilogie des *Lavigueur*, contrairement au film américain *Slap Shot* ou encore de la série télévisée américaine *Les Simpson*, notamment, s'inscrit peu dans cette dynamique de résistance envers une culture dominante, puisque la culture des Pays-Bas est très peu présente au Québec. De plus, son doublage représente une pratique marginale ; la majorité des doublages réalisés au Québec laissant peu de place aux particularités locales en adoptant une langue manquant d'ancrage dans la société québécoise, le « synchronien ». Toutefois, il nous semblait pertinent de souligner, par cet exemple, que le doublage peut permettre à une culture d'accueil d'émerger à même une œuvre étrangère, voire de la vampiriser jusqu'à pratiquement en faire sienne, peu importe sa provenance. Ainsi, il en résulte une sorte d'œuvre hybride étrangement locale et localement étrangère.

À cet effet, cette pratique de la traduction souligne encore davantage la filiation entre les doubleurs et les bonimenteurs qui adaptaient les œuvres étrangères pour leur public (Lacasse, Bouchard et Scheppler, 2009), bien que la liberté dans le doublage soit balisée par une entente préalable avec le distributeur ou le producteur de l'œuvre originale et que la parole doive respecter le plus possible les mouvements de lèvres des acteurs et actrices à l'écran. Le bonimenteur est une forme de médiation entre une culture nationale et une culture étrangère, mais dans le Québec de l'après-Première Guerre, comme le souligne Germain Lacasse (1995), il illustre également une volonté de protéger la culture nationale.

Avec cet article, notre intention n'est pas de défendre la pratique du doublage, ni l'utilisation du joul dans celle-ci, mais de révéler qu'elle joue ce double rôle (résistance et médiation) au Québec. Certes, cet aspect du doublage ne doit pas être limité aux films doublés en joul. La présence de la culture québécoise, à même une œuvre étrangère, se manifeste également à travers un doublage lissant les aspérités, ne serait-ce que dans la mesure où l'on peut reconnaître la voix d'Yves Corbeil, un comédien québécois, derrière les traits de l'acteur américain Arnold Schwarzenegger. Or, depuis quelques années, l'industrie du doublage québécois est ébranlée, voire menacée, par l'arrivée de nouveaux joueurs dans les domaines de la diffusion et de la production d'œuvres audiovisuelles en ligne, un secteur peu réglementé, ainsi que par la transformation des habitudes de consommation de films et de séries télévisées. Par exemple, à la fin de l'année 2014, *Netflix* annonçait qu'elle mettait fin au doublage québécois de la série *House of Cards* (Beau Willimon, 2013-2017) afin de confier sa traduction à une compagnie française, une décision qui s'inscrit dans une crise plus profonde et qui laisse présager un abandon graduel des doublages faits au Québec [22], ainsi qu'une nouvelle joute politique.

NOTES

[1] *Flodder*, *Flodder in Amerika* et *Flodder 3* (Dick Mass) devenus au Québec *Les Lavigneurs déménagent*, *Les Lavigneur redéménagent*, *Les Lavigneurs, le retour*.

[2] Cependant, seulement 22% des films distribués à moins de 20 copies (685 films) étaient doublés en français, dont 13% l'étaient au Québec. En ligne : <http://www.doublage.qc.ca/p.php?i=159> (consulté le 23 mai 2017).

[3] Pour une histoire du doublage de cette époque au Québec, voir Louis Pelletier, « Cinémas britanniques, films américains et versions françaises : Doublage et identités canadiennes-françaises au vingtième siècle », *Nouvelles Vues*, n° 15, 2013-14.

[4] Selon les données compilées par le site Internet [doublage.qc.ca](http://www.doublage.qc.ca), le premier doublage québécois serait une série télévisée intitulée *Les Aventures de Robin des bois* (version française de *The Adventures of Robin Hood*, 1955-60). Parmi les 143 épisodes de cette série, un nombre inconnu d'épisodes auraient été doublés au Québec. Cependant, il semble impossible de savoir si cette série a été doublée l'année de sa production où encore avec un

déjà. Jeanne Deslandes (2005, p. 2) affirme que le doublage québécois fait ses premiers pas en 1956, sans toutefois préciser de quel doublage il s'agit.

[5] Votée en 1977, la Loi 101 reconnaît le français comme langue officielle du Québec.

[6] Jeanne Deslandes, « L'embargo français VDF », *Nouvelles Vues*, n° 3, printemps 2005, p. 4.

[7] « Le développement de l'industrie du doublage au Québec. Rapport et recommandations du Forum sur le développement du doublage à Mme Christine St-Pierre, ministre de la Culture, des Communications et de la Condition féminine, 16 avril 2010, p. 3.

[8] En ligne : https://uda.ca/sites/default/files/docs/Pdf/sondage_leger_artistesqc_uda2016.pdf, p. 54 (consulté le 23 mai 2017).

[9] En ligne : https://uda.ca/sites/default/files/docs/Pdf/sondage_leger_artistesqc_uda2016.pdf, p. 53 (consulté le 23 mai 2017).

[10] Benedict Anderson, *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, Londres/New York: Verso, 1983.

[11] Pour plus de renseignements, voir Jeanne Deslandes, « L'embargo français VDF », *Nouvelles Vues*, n° 3, printemps 2005.

[12] En ligne : https://uda.ca/sites/default/files/docs/Pdf/sondage_leger_artistesqc_uda2016.pdf, p. 54 (consulté le 23 mai 2017).

[13] Une analyse très pointue d'Éric Plourde (1999) démontre notamment que le doublage de cette série exploite différents niveaux de langues pouvant être entendues au Québec, du français international pour les personnages plus scolarisés au jocal pour ceux qui le seraient moins.

[14] Notons le journaliste sportif Marc-Antoine Godin, l'animateur et chroniqueur Franco Nuovo, les comédiens prêtant leur voix aux frères Hanson (personnages centraux du film), Mario Lirette, André Montmorency et Vincent Bilodeau, ou encore le directeur du doublage Hubert Fielden.

[15] Lorsqu'il arrive en salle au Québec, après une première en tant que film de clôture au Festival de Cannes, le film est plutôt boudé par la critique et le box-office est décevant. Sa popularité au Québec vient véritablement de sa sortie en vidéo dans les années 1980.

[16] Le titre de la version québécoise est *Cheech and Chong. Faut trouver le « joint »*.

[17] Le titre de la version québécoise est *À Miami faut le faire*.

[18] Dans la version doublée en France, la famille garde le nom de Flodder.

[19] En ligne : <http://www.lapresse.ca/arts/201411/28/01-4823398-doublage-luda-reclame-une-intervention-du-gouvernement.php> (consulté le 23 mai 2017).

[20] En ligne : <http://www.doublage.qc.ca/p.php?i=163&idacteurfr=123> (consulté le 23 mai 2017).

[21] Limitons-nous à quelques exemples : Marie-Mai (chanteuse populaire) dans *Les Schtroumpfs* (Raja Gosnell, 2011), Mario Jean (humoriste) dans *Pinocchio 3000* (Daniel Robichaud, 2004), Joannie Rochette (patineuse artistique) dans *Les Avions* (Klay Hall, 2013) et les sœurs Dufour-Lapointe (skieuses acrobatiques) dans *Les Avions : Les pompiers du ciel* (Roberts Gannaway, 2014).

[22] « L'UDA réagit à la décision de Netflix ». Communiqué diffusé le 28 novembre 2014. En ligne : <https://uda.ca/salle-de-presse/luda-reagit-a-la-decision-de-netflix> (consulté le 22 mai 2017).

BIBLIOGRAPHIE

BASSNETT, Susan et André LEFEVERE, *Translation, History and Culture*, Londres/New York, Cassell, 1995, p. 12.

BASSNETT, Susan et André LEFEVERE, *Constructing Cultures : Essays on Literary Translation*, Clevedon/Philadelphie/Toronto/Sydney/Johannesburg, Multilingual Matters, 1998.

BOUCHARD, Chantale, *La Langue et le nombril. Une histoire sociolinguistique du Québec*, Montréal, Fides, 2002.

DANAN, Martine, « Dubbing as an expression of nationalism », *META, Journal des traducteurs*, vol. 36, n° 4, 1991, p. 606-614.

DE CERTEAU, Michel, *L'Invention du quotidien, 1. arts de faire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », 1990.

DESLANDES, Jeanne, « L'embargo français VDF », *Nouvelles Vues*, n° 3, printemps 2005.

DION, Jean, « Carte blanche à Jean Dion », *24 Images*, n° 137, juin-juillet 2008, p. 21.

FERRARI, Chiara Francesca, *Since When Is Fran Drescher Jewish? Dubbing Stereotypes in The Nanny, The Simpsons, and The Sopranos*, Austin, University of Texas Press, 2010.

FRASER, Ryan, « What's Up, Tiger Lily? On Woody Allen and the Screen Translator's Trojan Horse », *Traduction, terminologie, rédaction*, vol. 23, n° 1, 2010, p. 17-39.

- GILL, Anne-Marie et Mélina LONGPRÉ, « L'industrie du doublage au Québec : État des lieux (1998-2006) », *Les Cahiers de la SODEC*, mai 2008.
- LACASSE, Germain, *Le Bonimenteur de vues animées. Le Cinéma « muet » entre tradition et modernité*, Québec/Paris, Nota Bene/Méridiens Klincksieck, 2000.
- LACASSE, Germain, Vincent BOUCHARD et Gwenn SCHEPPLER, « Présentation. L'interrègne : l'héritage des bonimenteurs », *Cinémas*, revue d'études cinématographiques, vol. 20, n° 1, automne 2009, p. 7-21.
- LANG, Georges, « Prolégomènes à l'étude du doublage », *Language and Literature*, Brésil, Universidade de Brasilia, 1996, p. 398-402.
- PAQUIN, Robert, « Le doublage au Canada : politiques de la langue et langue des politiques », *META, Journal des traducteurs*, vol. 45, n° 1, 2000, p. 127-133.
- PELLETIER, Louis, « Cinémas britanniques, films américains et versions françaises : Doublage et identités canadiennes-françaises au vingtième siècle », *Nouvelles Vues*, n° 15, hiver 2013-14.
- PERRON, Éric, « Entretien avec Pierre Curzi, président de l'Union des artistes », *Cinébulles*, vol. 24, n° 3, été 2006.
- PLOURDE, Éric, « Le Doublage de The Simpsons : divergences, appropriation culturelle et manipulation du discours », mémoire de maîtrise, Département de linguistique et de traduction, Montréal, Université de Montréal, 1999.
- RAMIÈRE, Nathalie, « Comment le sous-titrage et le doublage peuvent modifier la perception d'un film : analyse contrastive des versions sous-titrées et doublées en français du film d'Elia Kazan, *A Streetcar Named Desire* (1951) », *META. Journal des traducteurs*, vol. 49, n° 1, 2004, p. 102-114.
- REINKE, Kristin et Luc OSTIGUY, *Le Français québécois aujourd'hui*, Berlin/Boston, Walter de Gruyter, 2015.
- SOH TATCHA, Charles, « Doublage cinématographique et audiovisuel : équivalence de son, équivalence de sens », *META, Journal des traducteurs*, vol. 54, n° 3, septembre 2009, p. 503-519.
- VENUTI, Lawrence, *The Translator's Invisibility : A History of Translation. Second Edition*, Londres/New York, Routledge, 2008.
- VON FLOTOW, Luise, « When Hollywood Speaks *International French* : The Sociopolitics of Dubbing for Francophone Québec », *Quebec Studies*, vol. 50, automne 2010/hiver

2011, p. 27-44.

Site Internet officiel du doublage au Québec : <http://www.doublage.qc.ca>.

NOTICE BIOGRAPHIQUE

Hubert Sabino est chargé de cours, doctorant en études cinématographiques à l'Université de Montréal et auxiliaire de recherche pour le groupe de recherche « Cinéma et oralité ». Ses travaux portent notamment sur la critique cinématographique au Québec, le doublage et les ciné-clubs.