

POLITIQUE, ONOMASTIQUE ET DOUBLAGE AUDIOVISUEL : DE QUOI L'ANTHROPONYME EST-IL LE NOM ?

Frédérique Brisset

Université de Lille

Résumé :

Le nom propre, marqueur d'unicité référentielle, se distingue d'avec le nom commun, selon les linguistes, par son intraduisibilité. Pourtant, la traductologie offre des outils pertinents au chercheur en onomastique. La démarche contrastive, en posant la question du référent du signifié en langue cible, induit une réflexion sur le sémantisme du nom propre, dont la traduction dévoile des connotations au-delà du seul signifiant initial.

L'anthroponyme politique est révélateur : la politique suppose un ancrage géographique. Au cinéma, axé sur la représentation *d'un* réel ou prétendu tel, cet ancrage peut devenir ardu à saisir en version doublée. Chez Woody Allen, ces noms fonctionnent comme marqueurs de connivence « libérale » au sens anglo-saxon, en un front commun anti-conservateur, à visée ironique. Leurs connotations peuvent alors poser problème au spectateur francophone, dont le bagage cognitif diffère du public américain. Car le nom propre, en situation dialogique, implique une présupposition d'existence des individus partagée par les deux parties.

Cet article compare les noms d'hommes politiques dans les VO et VD françaises de trois films, *Annie Hall* (1977), *Crimes and Misdemeanors* (1989) et *Deconstructing Harry* (1997) pour comprendre comment la traduction étaye leur étude onomastique.

Mots clés : lexicologie, onomastique, anthroponyme, traduction audiovisuelle, doublage, politique

Abstract:

Within lexicology, onomastics considers proper names, which are supposed to be unique lexical markers. One of their characteristics, according to linguists, is their untranslatability. Nevertheless, translation provides relevant tools for onomastics researchers. Comparative approaches, as they question

the concept of the signifiers' referents for the target readers or listeners, ask for reflections on the essential meaning of proper names, their translation often revealing connotations well beyond the original marker.

Thus, political anthroponyms prove very interesting: etymologically, politics imply a territorial setting. In movies, which picture a realistic world, a make-believe, the setting can be difficult to grasp if films are dubbed.

In Woody Allen's movies, proper names are used as a socio-cultural code shared between the fictional members of New York *intelligentsia*, and, outside of the film, by the director and its audience. Drawing on liberal connivance, they build an anti-conservative front, usually ironic.

Those proper names' connotations may then be difficult to interpret by a French-speaking audience, whose "encyclopaedia" differs from the American one. Indeed, proper names in dialogues presuppose the existence of the people referred to, a parameter to be accepted by both sides.

This article investigates the treatment of politicians' names coming from three movies, *Annie Hall* (1977), *Crimes and Misdemeanors* (1989) and *Deconstructing Harry* (1997) in their original and French dubbed versions, to show how translation studies help onomastics to highlight their political semantic load.

Keywords: lexicology, onomastics, anthroponyms, audiovisual translation, dubbing, politics

La politique implique, de par son étymologie, un ancrage géographique : elle était liée en Grèce à la cité, *polis*. De nos jours, elle se définit comme « science du gouvernement des États » (*Littré*) et « art et pratique du gouvernement des sociétés humaines (État, nation) » (*Robert*). Au sens premier, elle est ainsi conditionnée par un environnement spatial et les connotations socio-culturelles pèsent sur la traduction du texte politique. Balibar (2010, p. 6) met d'ailleurs en parallèle politique et traduction, guerre et traduction ou commerce et traduction car ils sont tous franchissement de frontière :

La question posée ici, celle du rapport entre la politique et la figure de *l'étranger* (qui n'est comme tel ni « ami » ni « ennemi », mais contient en lui les deux virtualités), est illustrée au moyen d'un « schématisation » spatial [...] qui est celui de la « frontière ». Il s'agit de savoir *ce que sépare* une frontière, mais aussi *ce qui s'y passe*, « sur » son tracé, d'emblée marqué du signe de l'ambivalence (emphase de l'auteur).

On constate combien cette problématique de la frontière métaphorique lie les approches politique et traductive. Les différences de mœurs politiques marquées par les frontières sont d'ailleurs résumées ironiquement par Woody Allen dans *Deconstructing Harry* (1997), où il joue l'écrivain Harry Block face à sa sœur :

VO¹, 53', Doris: *Your whole life... it's nihilism, it's cynicism, it's sarcasm and orgasm.*

Harry: *Yeah, you know, in France I could run on that slogan and win.*

Ce type de remarques fait qu'Allen, malgré ses positions publiques pro-démocrates, s'est souvent vu reprocher un manque d'engagement en la matière, critique dont il se faisait l'écho dans un autre film, *Stardust Memories* (1980) ; il y interprétait le cinéaste Sandy Bates, éludant la question par une pirouette verbale face à son public :

VO, 29'40, Man in the audience: *Your films are always psychological, never political. Where do you stand politically?*

Sandy: *What can I say to that? I'm—I'm for uh, total, honest democracy. You know. And I also believe the American system can work. (The audience laughs)*

Le cinéma étant censé représenter *le* réel ou du moins *un* réel prétendu tel, le passage de frontière quand un film est doublé à l'étranger rend l'ancrage territorial politique délicat à interpréter. Le « monde possible » qu'il présente au public offre en effet de fortes connexions avec le monde « réel » de son époque². Cela se vérifie notamment pour l'onomastique : l'anthroponyme en situation dialogique implique une présupposition d'existence de l'individu cité partagée par les interlocuteurs : « Si nous faisons référence à un certain homme, c'est grâce à notre interaction avec les autres locuteurs de la communauté, interaction en vertu de laquelle nous sommes reliés au référent lui-même » (Kripke, 1980, p. 82). Mais l'encyclopédie des spectateurs français et étrangers n'inclut pas *de facto* cette même connaissance préalable, écart qui réduit les possibilités d'interprétation du texte, du fait de son poids connotatif.

Nous avons choisi d'étudier ici le lexique anthroponymique au sein du texte audiovisuel, pour analyser comment la traductologie peut éclairer son potentiel sémantique. Si la lexicologie a souvent partie liée avec la traduction, via la démarche contrastive (Paillard, 2000), l'onomastique en tant que telle est moins souvent étudiée dans ce cadre, même si l'on peut citer l'ouvrage de référence de Ballard (2001). L'apport de cette spécialité lexicologique « à l'intérieur même du champ de la linguistique, mais séparée des autres composantes de cette discipline par un fonctionnement relativement clos » (Leroy, 2004, p. 102) permet-il de valider la remarque selon laquelle « la traductologie rejoint la linguistique – mais aussi la déborde – dans sa préoccupation d'appréhender le

¹ VO : version originale, VD : version doublée en français (voir filmographie), VF : version française publiée, GD : trad. G. Dutter, ML : trad. M. Lebrun. Extraits repérés par le minutage en VO ou la pagination des scénarios, unités commentées en gras.

² « La contemporanéité est le plus souvent implicite : le lecteur ou le spectateur est censé reconnaître "son" présent » (Vanoye, 1989, p. 160).

fonctionnement des discours » (Boisseau *et al.*, 2016, p. 7), au point que certains chercheurs considèrent le traductologue comme un spécialiste de linguistique appliquée qui s'ignore (Hall *et al.*, 2017, p. 223) ?

Pour traiter cette question, nous comparerons les noms d'hommes politiques issus des VO, traductions publiées et VD de trois réalisations de Woody Allen, *Annie Hall* (1977), *Crimes and Misdemeanors* (1989) et *Deconstructing Harry* (1997). Les choix de tournage et montage du scénariste-réalisateur (longs plans-séquences et recours assez rare au gros plan, débit de parole très rapide et importance du dialogue comme ressort dramatique, d'où un volume textuel verbal hors normes³), font que les stratégies de doublage sont fort peu contraintes par des impératifs techniques de synchronisation labiale. Par ailleurs, la permanence remarquable des adaptateurs de ses films (Georges Dutter de 1977 à 1988 (parfois avec sa femme Anne), puis Jacqueline Cohen, remplacée depuis 2013 par Pierre Arson) permet de les identifier clairement comme traducteurs-dialoguistes des VD françaises. Dans ces films, les noms propres relèvent du code socio-culturel, partagé par les protagonistes dans la diégèse et par le cinéaste et son public originel en tant que marqueurs de connivence « libérale », au sens américain du terme, dans un front commun anti-conservateur à visée ironique.

Les noms d'hommes politiques ne sont pas des désignateurs anodins : l'homme politique est représentatif, aux sens propre et figuré, d'un territoire, d'un parti, d'une organisation. Son patronyme a valeur de symbole, porte une charge idéologique, s'inscrit souvent dans l'histoire nationale. Il signifie plus que sa fonction première de désignation individuelle⁴. La lexicologie en témoigne, avec des dérivations adjectivales ou nominales, telles que « gaullien » ou « gaulliste » en français, *bolivariano* en espagnol ou, en anglais, *Blairite* et *Trumpism*. Enfin, l'anthroponyme politique s'emploie en antonomase pour évoquer par métonymie un ensemble de qualités (Siblot & Leroy, 2000, pp. 92-95).

Les marqueurs onomastiques s'avèrent donc virtuellement « polyréférentiels » par les liens « extralinguistiques » qui les rattachent à leur référent (Rangel Vicente, 2005, p. 3), impliquant une pluralité d'interprétations et donc de traductions de cette classe de syntagmes. Pourtant, dans le même temps, un des critères linguistiques les plus cités pour les distinguer des noms communs est la non-traduisibilité – « Le nom propre est protégé, par son propre même, de toute tentative d'appropriation

³ Ce critère peut se mesurer aisément grâce au sous-titrage, même si le doublage demande encore plus de lignes de dialogues : un film d'action nécessite environ 700 sous-titres, un film « commun » 900 peu ou prou, un film d'Allen entre 1500 et 2000.

⁴ Il est révélateur que le logicien Kripke ait choisi l'exemple du patronyme *Nixon*, en 1972, pour développer sa réflexion sur « l'identité à travers les mondes possibles » (1980, pp. 28-40).

par une langue étrangère : le nom propre, c'est ce qui ne se traduit pas » (Pasquier, 1983, p. 490) - évoquée aussi par Leroy (2004, p. 10) et, pour les anthroponymes, Ballard (2006, p. 118). On voit donc que, dès l'abord, la lexicologie convoque la traduction. Dès lors, ce lexique onomastique est-il à reconsidérer, du côté de ces « mots [...] *intransposables* d'un système de signes dans un autre (comme la linguistique de la langue le montre de manière irréfutable), et [...] pourtant *traduisibles* d'un système de signes dans un autre (comme la traductologie le montre de manière non moins convaincante) » (Pergnier, 2004, p. 25, emphase de l'auteur) ? Les exemples à venir s'élaborent selon le traitement que réservent les traducteurs à ces anthroponymes politiques.

Quand le film passe les frontières, le contexte diégétique reste stable, mais celui de la réception change : être ou ne pas être via son anthroponyme va dépendre des capacités du récepteur, pour qui l'on peut aussi être plus ou moins, de la charge sémantique et du statut discursif de ce lexique spécifique. La traductologie, par l'approche contrastive, permet d'en explorer les potentialités signifiantes.

1. TO BE

1.1 Présidents... ou pas

Dans *Annie Hall*, en 1977, Annie et Alvy ouvrent une vieille boîte de badges.

VO, 77', *Annie*: *Hey, this one's mine, this button. This one, you rem- I guess these are all yours. Impeach, uh, Eisenhower... Impeach Nixon... Impeach Lyndon Johnson... Impeach Ronald Reagan.*

L'amalgame a de quoi surprendre le spectateur de 1977 : Alvy apparaît ici comme opposant systématique d'élus républicains, mais aussi d'un démocrate, Johnson, peu apprécié des « libéraux » de son parti. À l'époque, Eisenhower, Johnson et Nixon sont des références présidentielles renvoyant à un passé assez proche, tandis que Reagan n'est connu politiquement qu'en tant que gouverneur de Californie, de 1967 à 1975 (il ne deviendra président des USA qu'en 1981). L'ajout de son prénom montre d'ailleurs une moindre familiarité à son égard. C'est aussi le cas pour Johnson, mais cette précision sert à le distinguer d'Andrew Johnson, président des États-Unis entre 1865 et 1869 ; Lyndon Johnson était d'ailleurs souvent désigné par ses compatriotes par les seules initiales *LBJ*.

Le slogan cible peut-être le mandat de gouverneur de Reagan puisque la législation de l'État de Californie prévoit cette faculté de destitution⁵.

⁵ *California Constitution*, art. IV, 18: "State officers elected on a statewide basis, members of the State Board of Equalization, and judges of state courts are subject to impeachment for misconduct in office".

Reagan fut candidat à l'investiture républicaine de 1968 et de 1976, détail méconnu des Français, et il paraît difficile pour le personnage d'Alvy de revendiquer une procédure d'*impeachment*⁶ contre un homme politique non encore élu ! Bien que les inscriptions des *pins* soient illisibles à l'écran, donc non contraignantes pour le traducteur sur le plan iconique, l'énumération est reportée dans le doublage par l'adaptateur Georges Dutter.

VD, Annie : Hé, il est à moi, ce badge. C'est celui-ci, tu t'souviens ? Les tiens c'est tous ceux-là : À bas... euh... **Eisenhower**... À bas **Nixon**... À bas **Lyndon Johnson**... À bas **Ronald Reagan**.

Dans cet extrait, Allen vise un effet comique : Alvy s'attaque à tous les hommes politiques, fédéraux ou locaux, et n'est pas à un paradoxe près. L'accumulation des noms importe plus que les individualités ou affiliations, d'où le report systématique. Cette « philosophie » du personnage a été développée dès le début du film, comme le montre l'exemple qui suit.

1.2 Johnson

L'appréciation catégorielle d'Alvy sur les hommes politiques est ainsi résumée :

VO, 16'50, Alvy: *L-L-Lyndon Johns-Lyndon Johnson is a politician. You know the ethics these guys have. It's like-uh, a notch underneath child molester.*

VD, Alvy : **Lyndon Johnson**, c'est un politicien. On connaît le sens moral de ces tristes sires. Ils valent encore moins cher que de petits sadiques.

Dans cette réplique, le problème traductif se résume à la sélection des propriétés essentielles du référent anthroponymique. L'équation « *Johnson* = politicien » se suffit à elle-même, l'anthroponyme étant déjà l'équivalent, la « traduction » intralinguistique de la classe politique en général. Le syntagme « politicien » est d'ailleurs connoté péjorativement, ce qui n'est pas le cas de l'anglais *politician*, et ce co-texte facilite le report du nom propre en français, renforcé par la surtraduction de *guys* en « tristes sires » par le doubleur⁷.

1.3. Eisenhower

On retrouve le nom d'Eisenhower dans *Annie Hall*, pour un sketch que joue Alvy sur scène : il l'affuble d'une catégorisation moins glorieuse encore que Johnson.

⁶ *United States Constitution*, art. II, 4: "The President, Vice President and all civil Officers of the United States, shall be removed from Office on Impeachment for, and Conviction of, Treason, Bribery, or other high Crimes and Misdemeanors".

⁷ « Doubleur » désigne ici le responsable final du doublage, directeur artistique ou société de post-synchronisation.

VO, 15'40, Alvy: *Excuse me, I'm not essentially a political comedian at all. I... interestingly had, uh, dated... a woman in the **Eisenhower** Administration... briefly... and, uh, it was ironic to me 'cause I was trying to, uh... tsch... 'cause I was trying to, u-u-uh, do to her what **Eisenhower** has been doing to the country for the last eight years.*

La scène est un *flash-back*, puisqu'Eisenhower est président au moment du sketch (il occupa la fonction de 1953 à 1961). À la sortie du film en 1977, sa notoriété est suffisante, de par ses deux mandats et sa carrière militaire en Europe durant la Seconde Guerre Mondiale puis à la tête de l'OTAN, pour autoriser le report de son nom en français et lui permettre d'être des deux côtés de l'Atlantique :

VD, Alvy : Excusez-moi, de métier, je n'suis pas, je n'suis pas un guignol politique. Et curieusement, euh, j'avais, j'avais, j'avais fréquenté une, une dame... de l'administration **Eisenhower**. Mais fiasco, et là, là c'était l'ironie du sort, car tout ce que je voulais euh... c'était lui faire ce qu'**Eisenhower** fait au pays depuis déjà huit ans.

2. NOT TO BE

Le report n'est cependant pas toujours aisé, comme en atteste le prochain exemple.

2.1 Buckley

En 1967, Allen avait invité William F. Buckley (1925-2008) dans son show télévisé pour, disait-il ironiquement, « contrebalancer mes opinions désespérément libérales⁸ ». Le rédacteur en chef du *National Review* avait fondé en 1955 ce journal conservateur, qu'il dirigea jusqu'en 1990, affichant son soutien à McCarthy, Franco, Pinochet et à la suprématie blanche dans le sud des USA.

Allen revient à la charge dix ans plus tard dans *Annie Hall* où Alvy, appelé chez Annie effrayée par une araignée, saisit un numéro de *National Review* trouvé sur place pour écraser l'insecte :

VO, 55'35, Alvy: *Since when do you read the **National Review**? What are you turning into?*

Annie: *Well, I like to try to get all points of view.*

Alvy: *It's wonderful. Then why don'tcha get **William F. Buckley** to kill the spider?*

La VF publiée, dont la traduction est signée de l'adaptateur même du film, Georges Dutter, reporte l'anthroponyme mais le titre *National Review* est traduit par une équivalence, nom propre fictif d'organe de presse.

⁸ "Woody Allen Looks at 1967", 0'30, ma traduction.

GD, 139, Alvy : Depuis quand lis-tu le **Journal de la Nation** ? De quel bord es-tu maintenant ?

Annie : Eh bien, j'aime me faire une opinion sur les différents points de vue.

Alvy : C'est sublime. Alors, pourquoi n'appelles-tu pas **William F. Buckley** pour tuer ton araignée ?

On a donc un début d'explicitation avec cette traduction quasi littérale. Le doublage retient *in fine* un syntagme hyperonyme.

VD, Alvy : Depuis quand tu lis un **journal conservateur** ? Mais c'est la dégringolade, ça, mais c'est... Annie : Eh, j'ai envie de connaître tous les points de vue.

Alvy : Oh, mais ça c'est sublime. Mais alors, demande à un **champion de l'ordre** de la tuer, ton araignée !

L'important dans l'usage du nom propre n'est pas tant l'homme politique en soi que les valeurs qu'il porte, opposées à celles d'Alvy et d'Allen lui-même. Le doubleur traduit le titre de presse par un nom commun et un qualificatif clair, *journal conservateur*. En hyperonymisant aussi l'anthroponyme en « champion de l'ordre », il est très cohérent.

En explicitant les références qui aident à caractériser les personnages et comprendre l'intrigue, le doublage cible un public de masse. Les connotations du nom *Buckley* et du titre de son journal sont déchiffrées pour que le public français appréhende correctement la scène et la colère d'Alvy. La sélection des propriétés de tels référents est par essence réductrice et les équivalents macroculturels les extraient de leur contexte territorial, pour compenser les lacunes supposées du spectateur, selon le postulat qui pose que « [l']approche de l'autre langue et de son sens est inséparable de la connaissance des grands courants historiques et idéologiques de la langue étrangère » (Moriceau, 2012, p. 204). Ici Buckley n'est pas en tant qu'individu, il est, au-delà de sa personne, une tendance politique dans ses traits les plus grossiers : conservateur, champion de l'ordre, à l'exclusion de tout autre caractéristique.

2.2 Brandeis

Les anthroponymes politiques peuvent aussi désigner des institutions et les connoter politiquement. C'est le cas dans *Annie Hall*, où Alvy rencontre Allison, une étudiante :

VO, 14'40, Alvy : Y-y-you like New York Jewish **Left-Wing Liberal Intellectual Central Park West Brandeis University**... uh, [...].

Allison : [...] I love being reduced to a cultural stereotype.

Alvy : Right, I'm a **bigot**, you know, but for **the left**.

Alvy cumule ici les informations sociogéographiques sur Allison. L'Université *Brandeis* fut fondée en 1948, en hommage à Louis D. Brandeis (1856-1941), conseiller démocrate libéral du président Wilson puis premier juge juif à la Cour Suprême. Il œuvra à réguler la concurrence économique et limiter le temps de travail. Son nom, lié au mouvement progressiste, est porteur de connotations fortes, ce qui conduit Alvy à justifier politiquement ses opinions :

GD, Alvy : Vous, vous êtes judéo-new-yorkaise, intellectuelle friquée, bon chic, bon genre [...].

Allison : [...] J'adore me voir réduite à un stéréotype culturel !

Alvy : D'accord, je suis un **fanatique**, mais uniquement pour **la gauche**, vous savez.

Dutter occulte la mention politique dans les stéréotypes imputés à Allison. Cette stratégie est peu lisible : elle fait d'Alvy un voyant extralucide devinant les caractéristiques de la jeune femme, qui réagit pourtant clairement ; elle a bien saisi qu'il utilise la référence pour ses connotations socio-politiques.

VD, Alvy : Vous, vous êtes donc judéo-new-yorkaise, **politiquement à gauche**, intellectuelle super friquée et tout ce qu'il y a de bon genre [...].

Allison : [...] J'adore me voir réduite à un stéréotype culturel !

Alvy : C'est vrai, je fais plutôt **réac'**, mais c'est pour **la gauche**, bien entendu.

Le doublage réinstalle à l'écran le contexte politique dans une relation de cause à effet avec la conjonction « donc » et la traduction de *bigot* en « réac' ». Les connotations du patronyme politique sont explicitées, évitant l'appropriation par une équivalence française, mais Brandeis, comme Buckley plus tôt, a disparu en tant qu'individu politique, réduit à un courant de pensée. Cette stratégie s'explique par le déficit de notoriété internationale des deux hommes, inconnus du grand public francophone, et rappelle que « si le nom propre a, au départ peu ou pas de sens, son occurrence en discours en acquiert beaucoup » (Leroy, 2004, p. 117).

3. TO BE... SOMEONE ELSE

Le prochain exemple concerne aussi sur la gauche du paysage politique américain, mais fait l'objet d'un autre traitement traductif.

3.1 Greenglass

Dans *Crimes and Misdemeanors* (1989), Halley donne son avis sur Lester, beau-frère de Cliff ; ce dernier répond par une métaphore ironique :

VO, 24'20, Halley: *After all, he's an American phenomenon.*

Cliff: *Yes, but so is acid rain.*

Halley: *Boy, you really don't like him, do you?*

Cliff: *I love him like a brother – **David Greenglass**.*

Cliff use ici d'une boutade sarcastique, une analogie *in absentia* en vogue chez les New-Yorkais de gauche dans les années 50. Greenglass était le frère d'Ethel Rosenberg, exécutée avec son mari en 1953 pour espionnage atomique au profit des Soviétiques, accusation contestée par les époux et un pan de l'opinion publique internationale. Recruté lui-même par l'URSS avec sa femme de 1944 à 1946, il témoigna contre sa sœur et son beau-frère, en échange de l'immunité pour son épouse et dix ans de prison pour lui. Ici, ce n'est pas l'anthroponyme en soi qui relève du politique, mais l'usage qui en est fait par le locuteur.

D'après un biographe d'Allen, la plaisanterie, basée sur l'implication, était opaque même pour les Américains non new-yorkais (Lax, 1991, p. 165). Les références réservées à une *intelligentsia* comme celle mise en scène ici exigent une communication basée sur la connivence, qui limite leur audience⁹, d'où la difficulté à les traduire en langue étrangère. L'emploi de l'anthroponyme est ici aux confins de l'antonomase, trope où le nom propre acquiert un usage métaphorique, voire allégorique. Le traducteur du scénario pour l'édition française, Michel Lebrun, adapte par équivalence :

ML, 49, Halley : Lester est un phénomène de société.

Cliff : *Comme la pluie acide.*

Halley : *Vous ne l'aimez vraiment pas.*

Cliff : *Je l'aime comme un frère. **Caïn**.*

La référence américaine est délaissée. Le sarcasme repose sur les connotations du nom *Greenglass*, symbole du faux-frère ; le personnage biblique *Caïn* fournit une autre métaphore avec un anthroponyme à portée quasi universelle. La propriété essentielle partagée par Lester et *Greenglass* et retenue par le traducteur est celle de traître fratricide, d'où l'ironie du propos, et il a cherché un nom porteur de ce critère dans l'encyclopédie du spectateur francophone. Il introduit ici une quasi doublure, « acteur, actrice qui remplace le chef d'emploi en cas de besoin » (*Le Robert*), « personne servant de double à une autre, avec laquelle elle est dans un rapport d'identité ou de similarité » (*Trésor de la Langue Française Informatisé*).

Ce concept qui interroge l'identique et le semblable nous intéresse car

⁹ Cf. « *the teeming difficulties encountered inside the same language by those who seek to communicate across spaces of historical time, of social class, of different cultural and professional sensibility* » (Steiner, 1998, p. xii).

« la notion de *doublure* [...] refuse la transcendance du Tout-Autre comme l'immanence fusionnelle » (Neyrat, 2009, p. 5). Cette doublure, qui a pour vocation d'exister « à la place de », est sélectionnée sur quelques traits partagés avec l'original. D'autres propriétés du personnage de Lester, vues comme accessoires (américanité, contemporanéité), sont abandonnées, ce qui crée un écart traductif. Une telle option recourt à des connaissances accessibles dans la culture source comme dans la culture cible, alors que l'anthroponyme originel relevait d'un savoir monoculturel, voire microculturel puisque dans la société américaine, il demeurerait inconnu de moult personnes et scindait l'audience en spectateurs naïfs et spectateurs compétents¹⁰. La connivence politique établie par Cliff n'est plus de mise ici, ni dans la VD, qui offre toutefois une répartie un peu différente :

VD, Halley : Et après tout, Lester est un phénomène américain.

Cliff : Oui, les pluies acides aussi.

Halley : Oh, vous l'portez pas vraiment dans vot'cœur, hein !

Cliff : Oh, si, je l'aime comme un frère. **Abel. Caïn.**

La traductrice pour le doublage, Jacqueline Cohen, reprend la stratégie précédente et renforce la métaphore en y accolant le second frère, pour éclaircir davantage encore l'implicature ironique, sans doute pour des raisons d'isochronie, afin de retrouver une séquence quadrisyllabique et calquer la prosodie originelle. Allen avait choisi avec *Greenglass* une référence marquant politiquement son personnage, mais, avec cet hypotexte religieux, ses connotations sont perdues en VD et la traduction remet en cause sa stratégie allusive. L'alternative est commune pour le traducteur :

Les allusions propres à une culture donnée sont difficiles à traduire, et les pires sont les allusions explicites, par opposition aux allusions implicites. Par exemple, les personnages et événements historiques doivent être substitués s'ils sont trop particuliers, trop locaux. Mais en même temps, il n'est pas inutile de conserver certaines références « opaques » afin de donner un goût du milieu (Mather, 1997, p. 13).

Les anthroponymes politiques font partie de ces références historiques opaques. Le degré de particularisme évoqué par Mather et la portée ironique de la réplique conduisent le doubleur à une formule toujours allusive mais plus explicite, car la signifiante politique du nom *Greenglass* dépasse largement son référent, illustrant « le caractère essentiellement social de l'emploi des noms propres » (Kripke, 1980, p. 152). Il est plus

¹⁰ « Parce qu'il a un référent singulier, le nom propre est tout indiqué pour servir d'em-brayeur d'ignorance. La tactique du *name-dropping* est dévastatrice pour qui n'est pas du cercle. » (Richard, 1998, p. 154).

que lui-même. Son nom se révéla d'ailleurs si lourd à porter qu'il vécut sous un pseudonyme, autre forme de doublure, de sa sortie de prison jusqu'à sa mort en juillet 2014 (Roberts, 2014, p. 18).

4. TO BE... MORE OR LESS

Dans d'autres cas, au contraire, l'anthroponyme n'est évoqué qu'allusivement en VO.

4.1 Kennedy

Certaines figures politiques jouissent d'une renommée mondiale, mais leurs détails biographiques restent moins connus en dehors de leur pays d'exercice, comme pour cet événement raconté par Alvy à sa femme Allison dans *Annie Hall* :

VO, 16', *Alvy*: *It-but it-it... doesn't make any sense. He drove past the book depository and the police said conclusively that it was an exit wound. So-how is it possible for Oswald to have fired from two angles at once? It doesn't make sense.*

Le personnage relève les incohérences entre l'expertise médico-légale et les conclusions de l'enquête de la commission Warren qui incriminait Lee Harvey Oswald pour la mort de John Kennedy. La réplique surgit au début d'une scène dans la chambre maritale. Il n'a pas été question de l'événement auparavant dans le film, la proforme *He* ne renvoie donc à aucun élément du co-texte. La relation anaphorique se construit *in absentia*, sur un savoir partagé par les citoyens des États-Unis sur les circonstances de l'attentat. La familiarité du public américain avec cet épisode de son histoire politique tient au fait que ce public « est relié à une chaîne de communication en vertu de son appartenance à une communauté linguistique » (Kripke, 1980, p. 79) et elle autorise le cinéaste à lui faire pénétrer la sphère intime du couple. Mais les détails topographiques et balistiques cités par Alvy ne sont pas partagés avec le reste du monde, à une époque où les médias limitent leur diffusion au territoire national. Dutter traduit pourtant le pronom littéralement :

GD, 43, *Alvy* : Ça, mais ça n'a pas de sens. Il est passé devant la librairie (*sic*), en voiture, et la police conclut à une plaie sortante. Alors, comment est-il possible qu'*Oswald* ait tiré des deux côtés à la fois ? Ça n'a pas de sens.

Ici le pronom // n'a pas de référent co-textuel, le traducteur suppose le public français apte à extrapoler pour restreindre sa polysémie, grâce aux indices mentionnés dans la réplique, comme l'anthroponyme

Oswald. Ce choix respecte la construction dramatique : la séquence de souvenirs d'Alvy en *flash-back* fonctionne sur le mode narratif du *stream of consciousness* et le spectateur a l'impression, comme en VO, d'arriver au milieu d'une scène intime déjà en cours.

Le pronom personnel anaphorique peut alors renvoyer à un patronyme qui aurait été prononcé dans les instants précédant l'intrusion de la caméra ou durant de précédentes discussions, d'où l'irritation d'Allison¹¹. Sur le plan temporel, le procédé équivaut au hors-champ, « portion d'espace diégétique non-visible et immédiatement contiguë au champ » (Gardies & Bessalel, 1998, p. 109), qui pousse le public à émettre des hypothèses sur ce qui se passe en dehors de l'espace filmé par la caméra. Cette traduction suppose donc une connaissance suffisamment fine des faits par le public. Le doublage choisit au contraire d'expliciter :

VD, Alvy : Non, non, mais... ça n'a vraiment ni queue ni tête. **Kennedy** passe en voiture devant la librairie (*sic*), et la police arrive à la conclusion qu'il s'agit d'une plaie sortante. Alors, comment est-il possible qu'**Oswald** ait pu tirer en même temps recto et verso ? Ça n'a vraiment ni queue ni tête.

Le patronyme *Kennedy* remplace le pronom et élucide la relation anaphorique implicite en VO. Le doubleur réduit la dimension voyeuriste de la scène et recourt à un niveau de langue plus familier, avec les locutions « ni queue ni tête » et « recto et verso ». Ce faisant, il surtraduit presque en contraignant l'interprétation du spectateur¹² et, en figeant la narration, supprime l'ouverture qu'implique le processus anaphorique vers un co-texte antérieur (virtuel ici). Les adaptations d'anthroponymes affectent souvent la visée pragmatique pour le spectateur, mais l'on a ici une incidence directe sur la construction dramatique. Pour le spectateur et l'adaptateur français de 1977, *Kennedy est*, mais n'est pas assez pour se suffire d'un pronom et le marqueur onomastique vient suppléer le simple référent grammatical.

5. TO BE... WITHOUT BEING

Il est enfin des cas, à l'inverse, où le nom de l'homme politique n'a nul besoin d'être cité pour être compris, même au plan international.

¹¹ « Allison: Okay. All right, so whatta yuh saying, now? That everybody o-o-on the Warren Commission is in on this conspiracy? » (VO, 16'40).

¹² Le doubleur applique une règle conversationnelle : « Le seul moyen pour le locuteur de contrôler la réception du signe, en d'autres termes de contraindre son interprétation, consiste à bloquer, d'une façon ou d'une autre, sa variation » (Douay, 2000, p. 115).

5.1 Clinton

Dans *Deconstructing Harry* (1997), le héros consulte un psychiatre pour son addiction au sexe et se cherche des homologues :

VO, 17', Harry: *Does the President of the United States want to fuck every woman he may, you know? Bad example, you know.*

Le nom sous-entendu dans la question est patent quand sort le film, en plein *Monicagate* sous la présidence Clinton, et l'allusion entérine le lien entre la personnalité du président et la mention *Bad example*. Clinton, accusé d'adultère à plusieurs reprises, avait une réputation de cavaleur forcené. Il était, sans son anthroponyme, réduit à une unique « qualité » antinomique avec sa fonction politique. La traduction littérale est donc de mise dans la version doublée (signée de Jacqueline Cohen), qui fonctionne aussi sur l'implicitation :

VD, Harry : Est-ce que l'**Président des États-Unis** veut s'taper toutes les femmes qu'il voit ? J'veux dire alors, alors... **Mauvais exemple**, d'accord.

Le questionnement sur la sexualité du président le réduit au fait divers qui a entaché son second mandat. En France, *L'Express* écrivait peu après : « Bill Clinton devenait le premier président des États-Unis réduit à sa plus simple condition humaine. [...] La nudité du roi et la fonction présidentielle désacralisée » (Coste, 1998). Clinton incarne donc, au sens premier, l'antinomie entre sa fonction présidentielle et son être de chair doit être préservée, d'où la traduction littérale. Son patronyme n'a plus d'intérêt en soi, le scandale étant fondé sur l'irrecevabilité de sa conduite dans le cadre de son mandat politique.

6. CONCLUSION

La difficulté à traduire l'onomastique politique, selon le degré de « présupposition d'existence » de son porteur dans les langues-cultures de départ et d'arrivée, permet donc de constater des gradations dans sa charge sémantique, de l'individu convoqué *in absentia* tel Kennedy à celui réduit à un fait divers ou dont l'aura est circonscrite à une aire géographique limitée, voire une période historique trop ancienne. Dans les comédies de Woody Allen, le traducteur initial préserve en général l'anthroponyme dont l'emploi est révélateur du positionnement socio-politique des personnages qui le citent et, par inférence, du cinéaste lui-même.

Mais les doubleurs excluent souvent ce report : ils sélectionnent les qualités essentielles du référé dans le contexte dramatique offert à l'écran. Le nom propre est dès lors dépouillé de son « propre » onomastique. Dans l'alternative *To Be or Not To Be*, le choix se porte sur la seconde

proposition, résumant un individu à une combinaison limitée de caractères, au risque de la caricature. Ce faisant, chez Allen, il accentue la veine politico-satirique déjà présente dans l'original. Les personnalités politiques ont toujours offert des sujets de choix aux caricaturistes, car la caricature est une « représentation graphique qui, par le trait et par le choix des détails, accentue ou révèle les aspects humoristiques ou déplaisants du sujet » (*Le Robert*). De même le doublage joue-t-il un rôle focalisateur sur certains détails, au détriment parfois de la peinture plus large du monde politique dans lequel évolue l'intrigue.

L'homme politique ambitionne de survivre historiquement, mais, dans le cinéma de comédie, il est souvent défait par les doubleurs. Il *est* et *n'est pas* tout à la fois, faisant se rejoindre la problématique du nom propre comme « objet linguistique particulier, au statut essentiellement double » (Leroy, 2004, p. 125) et celle du doublage, mode traductif basé sur la substitution. *Via* la version doublée, qui illustre le paradoxe de la contre-alternative *To Be AND Not To Be*, la traductologie sert alors à repenser l'onomastique : la démarche contrastive ouvre des pistes de réflexion sur la portée polysémique de l'anthroponyme que la lecture (au sens large) du seul signifiant en tant que « désignateur rigide » (Kripke, 1980, p. 36) ne laissait qu'entrevoir. La lexicologie permet ainsi une théorisation nourrie par la traduction, qui opère l'exégèse du sémantisme sous-jacent à l'énoncé onomastique ; la traductologie ouvre, en contrepoint, la voie à une compréhension du phénomène onomastique en tant que système¹³, les deux approches fonctionnant en une fructueuse relation de complémentarité scientifique.

¹³ « Il n'y a pas de description sans interprétation des données et sans implications théoriques » (Paillard, 2000, p. 8).

RÉFÉRENCES

- Allen, W. (1993). *Crimes et délits*. trad. M. Lebrun. Paris, France : Le Seuil.
- Allen, W. & Brickman, M. (2000). *Annie Hall*. trad. G. Dutter. Paris, France : Cahiers du Cinéma.
- Balibar, É. (2010). Politique et traduction : réflexions à partir de Lyotard, Derrida, Said. *Asylon(s)*. n° 7. Cons. 10/3/2019, <http://www.reseau-terra.eu/article932.html>
- Ballard, M. (2001). *Le nom propre en traduction*. Gap, France : Ophrys.
- Ballard, M. (2006). À propos des procédés de traduction. *Palimpsestes*. h-s., 113-130.
- Boisseau, M., Chauvin, C., Delesse C. & Kerommes, Y. (2016). *Linguistique et traductologie : les enjeux d'une relation complexe*. Arras, France : Artois Presses Université.
- Coste, P. (1998). États-Unis, le président est nu. *L'Express* (20/08).
- Douay, C. (2000). *Éléments pour une théorie de l'interlocution*. Rennes, France : PUR.
- Gardies, A. & Bessalel, J. (1998). *200 mots-clés de la théorie du cinéma*. Paris : Cerf.
- Hall, C.J., Smith, P.H. & Wicaksono, R. (2017). *Mapping Applied Linguistics*. 2nd ed. Abingdon, England: Routledge.
- Kripke, S. (1980). *La logique des noms propres*. Paris, France : Minuit.
- Lax, E. (1991). *Woody Allen*. Paris, France : Julliard.
- Leroy, S. (2004). *Le nom propre en français*. Gap, France : Ophrys.
- Littré, P-É. (2003). *Dictionnaire de la langue française*. Versailles, France : Encyclopædia Britannica.
- Mather, P. (1997). Le doublage : VO et VF. Raisons et sentiments. *Ciné-Bulles*. vol. 15, n° 4, 10-13.
- Moriceau, J. (2012). La translation. Aspects de la traduction de films, sous-titres ou doublage, conditions et conditionnements. *Ciclaho*, n° 6, 193-206.
- Neyrat, F. (2009). Ce qui arrive aux images (aux passages des frontières). *Asylon(s)*. n° 7. Cons. 10/3/2019, <http://www.reseau-terra.eu/article919.html>

Paillard, M. (2000). *Lexicologie contrastive anglais-français, formation des mots et construction du sens*. Gap, France : Ophrys.

Pasquier, M-C. (1983). Gertrude Stein : la traduction rêvée. *Revue Française d'Études Américaines*. n° 18, 487-499.

Pergnier, M. (2004). Traduction et linguistique : sur quelques malentendus. *La linguistique*. 1/40, p. 15-24.

Rangel Vicente, M. (2005). La glose comme outil de désambiguïsation référentielle des noms propres purs. *Corela*. h-s. n° 2. Cons. 10/3/2019, <http://corela.revues.org/1212>

Rey, A. (dir.) (2001). *Le grand Robert de la langue française*. Paris, France : Le Robert-VUEF.

Richard, J-P. (1998). Traduire l'ignorance culturelle. *Palimpsestes*. n° 11, 151-160.

Roberts, S. (2014). David Greenglass, Spied for Soviets. *Time*, 18.

Siblot, P. & Leroy, S. (2000). L'antonomase entre nom propre et catégorisation nominale. *Mots. Les langages du politique*. n° 63, 89-104.

Steiner, G. (1998). *After Babel*. Oxford, England: Oxford University Press.

Vanoye, F. (1989). *Récit écrit, récit filmique*. Paris, France : Armand Colin.

FILMOGRAPHIE

W. Allen dir. (1977). *Annie Hall*. United Artists, Metro-Goldwyn-Mayer. VD: trad. Georges Dutter.

W. Allen dir. (1980). *Stardust Memories*, United Artists. VD: trad. Georges Dutter.

W. Allen dir. (1989). *Crimes and Misdemeanors*. Orion. VD: trad. Jacqueline Cohen.

W. Allen dir. (1997). *Deconstructing Harry*, Sweetland, B.V. & Magnolia. VD: trad. Jacqueline Cohen.

Woody Allen Looks at 1967. (1967). *The Kraft Music Hall*. 10-12. NBC. (27 Dec.) Cons. 10/3/2019, https://www.youtube.com/watch?v=GNErWl_ITig

