



Les versions françaises des chansons dans les longs-métrages d'animation Disney. Du texte à la musique, voyage entre le sonore et le visuel

Mélanie Guerimaud

Chercheuse associée à l'IHRIM, université Lumière Lyon 2
m.gueriman@gmail.com

Traduire en français des ouvrages musicaux étrangers n'est pas chose nouvelle. Dès les premières décennies du XIX^e siècle, les spectateurs des théâtres français découvraient les opéras de Mozart, Rossini, Verdi ou encore Wagner dans des adaptations francophones, plus ou moins réussies (GUERIMAND, 2014, 159). À partir des années 30, cette pratique de la traduction d'ouvrage, qui est essentielle pour la diffusion internationale, se propage d'un média à l'autre avec l'utilisation du doublage pour les premiers films parlants. En 2006, Thierry Le Nouvel explique dans son ouvrage sur *Le Doublage* que « 80 % de l'exploitation des longs métrages étrangers en France se fait en version doublée », l'anglais étant la langue majoritairement traduite (LE NOUVEL, 2008, 373-399).

Dès 1938, le doublage français des films d'animation musicaux est mis en place chez Disney pour la distribution de *Blanche neige et les Sept nains*. Dans ce contexte de diffusion, la traduction des chansons doit alors tenir compte du sens original du texte, de sa chantabilité, mais aussi du synchronisme entre l'image et le son. Pour autant, compte tenu de l'évolution esthétique et musicale de la firme, traduit-on de la même manière les ouvrages des années 40 et ceux des années 90 ? Comment le rapport entre texte et musique est-il envisagé ? Enfin, face aux contraintes techniques inhérentes au genre, quels sont les éléments musicaux mis au service la traduction ?

En observant les différentes étapes dans l'élaboration des films d'animation Disney, nous constatons que les modes de production entre le film original et sa version traduite diffèrent. Dans la version américaine, le script – qui comprend les dialogues et les chansons – est enregistré en studio par des comédiens américains qui s'appuient sur des dessins pour donner vie à leurs personnages. La bande-son est ensuite montée sur un story-board à partir duquel les dessinateurs créent leurs animations. Ainsi part-on du sonore pour créer l'image animée. Dans la version traduite, le processus est inversé. L'adaptateur part des images animées et du sonore existant pour traduire les dialogues et les paroles des chansons, en veillant à respecter le synchronisme labial et cinétique du film original. La version traduite est alors enregistrée en studio par les comédiens avec les images sous les yeux afin de respecter l'intonation, les respirations et les expressions des personnages. Il apparaît donc intéressant d'étudier, sur le plan musical, ce passage d'un texte à l'autre étant donné que le sonore est au centre de ce processus.

1. Les premiers Disney : traduction et chantabilité¹

*Blanche Neige et les Sept Nains*² est le premier long métrage des Classiques d'animation Disney. L'une des chansons emblématique du film – outre celle des Sept Nains – reste celle de la scène du puits, « Je souhaite³ », où Blanche Neige chante avec son « alter écho » visuel et sonore (son reflet au fond du puits et l'écho qui lui répond), juste avant l'arrivée du prince. La structure de l'air est assez ordinaire. Il est introduit par quatre vers chantés rubato⁴ et construit sur une carrure mélodico-rythmique régulière de quatre mesures (8 temps + 8 temps) sous forme de dialogue vocal entre Blanche Neige et son écho. Si les figures rythmiques employées (essentiellement des noires, des croches ou encore des blanches) sont assez simples, la mélodie reste toutefois difficile d'exécution. Relativement disjointe, elle est construite à partir de sauts de sixtes (rond bleu sur la partition) et de quintes (ronds rouges sur la partition), ce qui rend son interprétation délicate.



Bien que tendue, la ligne vocale est empreinte de lyrisme, notamment grâce à l'accompagnement orchestral des cordes *legato*⁵. La tessiture du personnage, qui s'étend du *do*₃ au *la*₄, est aiguë et rappelle celle d'une soprane d'opéra. Le rapprochement avec ce genre

¹ Nous utilisons ici le concept de « chantabilité » (“*singability*”) tel qu’il a été défini par Johan Franzon dans son article *Choices in song translation: Singability in print, subtitles and sung performance* (*The Translator*, 14(2), 2008, p. 373-399).

² *Snow White and the Seven Dwarfs* (n°1, 1937), réalisé par David Hand. Sortie française en 1938. Redoublages en 1962, 2001 (sortie en DVD), 2009 (changement de narrateur).

³ « *I’m wishing* », chanson de Frank Churchill, paroles de Larry Morey (1937). Adaptation française de Marcel Ventura et Alfred A. Fatio (1938).

⁴ Phrase musicale interprétée avec une certaine liberté de tempo et de rythme.

⁵ Phrase musicale dont les notes successives sont liées les unes aux autres.

musical s'illustre également dans la partie centrale de l'air, lorsque Blanche Neige et son reflet vocalisent. L'interprétation générale vient corroborer cette impression, tant dans la version originale que dans les différents doublages français. Cet air sera en effet enregistré à trois reprises, chaque version ayant une interprète différente⁶. Pour autant, les timbres des chanteuses sont très proches, relevant presque du « calque » vocal, procédé – nous le verrons par la suite – couramment utilisé dans les adaptations disneyennes.

La traduction de cet air est proche du texte source :

<i>I'm wishing</i> (1937)	Je souhaite (1938, 1961, 2001)
<i>I'm wishing (echo) for the one I love</i>	Je souhaite (écho) voir celui que j'aime
<i>To find me (echo) Today (echo)</i>	Et qu'il vienne (écho) bientôt (écho)
<i>I'm hoping (echo) And I'm dreaming of</i>	Je l'attends (écho) je rêve aux mots doux
<i>The nice things (echo) he'll say (echo)</i>	Aux mots tendres (écho) qu'il dira (écho)
[vocalizing]	[vocalises]
<i>I'm wishing (echo) for the one I love</i>	Je souhaite (écho) voir celui que j'aime
<i>To find me (echo) Today (echo)</i>	Qu'il me trouve (écho) bientôt (écho)

Les consonances du texte source ont disparu dans le texte cible et l'unité rimique n'est pas toujours respectée dans l'adaptation française : « *I'm hoping/I'm Wishing/The nice things* » contre « Je souhaite/Je l'attends/Aux mots **tendres** » ou encore « *Today/He'll say* » contre « **Bientôt/Qu'il dira** ».

L'expression « *To find me* » (deuxième et dernière phrases), est adaptée dans les versions françaises de deux manières différentes. La première fois, les auteurs choisissent « et qu'il vienne », probablement pour des raisons de consonance avec « je souhaite », même si cela donne une rime imparfaite puisque l'on passe d'une consonne sonore « n » à une consonne occlusive « t ». La seconde fois, ils optent pour une version plus littérale en traduisant par « qu'il me trouve ». Notons enfin dans les versions de 1961 et de 2001 la modification de « mots

⁶ En 1938, Blanche Neige est chantée par Béatrice Hagen, en 1962 par Lucie Dolène et en 2001 par Rachel Pignot.

doux » en « doux mots » qui fait écho à « bientôt », renforçant ainsi les consonances au sein du texte français.

Sur le plan métrique, les interprétations de 1938 et de 1961/2001 diffèrent pour la première phrase. Contrairement à la version originale qui est composée de trois syllabes, « *I'm wishing* », l'interprète française de la première adaptation élude le « e » de « je souhaite » pour en faire une voyelle muette, réduisant ainsi la phrase à deux syllabes. Dans les versions suivantes, les interprètes prononcent le « e » – « je souhai-te » – rallongeant alors la phrase musicale d'une syllabe, conformément à la version américaine. Quant à la tonalité originale de *La majeure*, elle est respectée dans les adaptations de 1938 et 2001. La version de 1961 est transposée au demi-ton supérieur – *Si bémol majeur* –, renforçant ainsi la couleur opératique de l'air avec des aigus plus brillants.

Dans cette adaptation française de « Je souhaite », il apparaît que la traduction est davantage mise au service de la chantabilité du texte, au détriment de la structure rimique. L'idée générale de l'air est cependant conservée. Le thème de la chanson – l'attente, le rêve, l'amour d'un prince – est explicitement exposé. Le travail des interprètes vient renforcer sur le plan musical les similitudes entre la version originale et la version française. Ce processus de traduction est à nouveau utilisé dans le deuxième long-métrage des Classiques d'animation Disney.

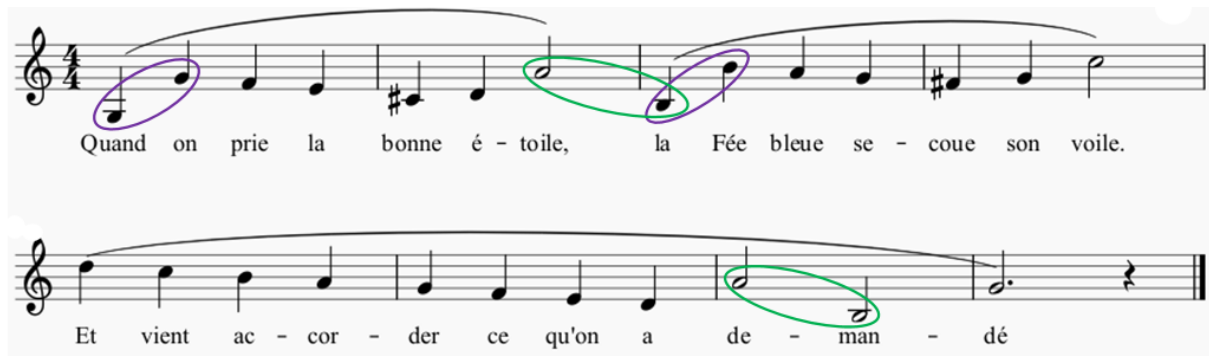
Chanté par Jiminy Cricket dès l'ouverture du film, « Quand on prie la bonne étoile⁷ » est l'un des airs les plus célèbres dans l'univers musical de Disney⁸. Pour mémoire, cette chanson est entonnée dès l'ouverture de *Pinocchio*⁹ par un petit grillon en costume trois-pièces qui narre l'histoire du célèbre pantin de bois. Comme dans « Je souhaite », la structure de l'air est assez simple. Les quatre couplets sont construits sur des carrures mélodico-rythmiques régulières de huit et seize temps : 8 + 8 + 16. Le tempo, modéré, est régulier et fluide. Si la chanson semble

⁷ « *When you wish upon a star* », chanson de Leigh Harline, paroles de Ned Washington (1940). Adaptation française de Louis Sauvât (1946).

⁸ Cet air obtient l'Oscar de la meilleure chanson originale en 1941. Les premières notes du thème sont également reprises comme accompagnement musical du logo de la compagnie.

⁹ *Pinocchio* (n°2, 1940), réalisé par Hamilton Luske et Ben Sharpsteen. Première version française diffusée en 1946. Redoublage en 1975. C'est cette dernière version qui est diffusée en 1995 lors de la sortie vidéo.

de prime abord simple – à l’image de l’air de Blanche Neige –, la ligne mélodique est disjointe par endroits avec des sauts de septième (ronds verts sur la partition) et d’octaves (ronds violets sur la partition) en début et fin de phrases, rendant à nouveau son exécution difficile.



De plus, la tessiture générale de l’air – deux octaves allant de do_2 à do_4 – est relativement tendue. Il existe enfin une différence entre la version originale et la version française. En effet, la version américaine est en *Do* majeur alors que la version de 1975 chantée par Olivier Constantin – celle qui est actuellement conservée – est transposée dans le ton plus grave de *Fa* majeur, soit une quarte en dessous, probablement pour la rendre plus accessible à son interprète français.

Sur le plan textuel, la structure rimique de la version française respecte celle du texte source, même si la couleur des rimes change. La métrique est, quant à elle, conservée à l’identique.

<i>When you wish upon a star</i> (1940)	Quand on prie la bonne étoile (1975)
<i>When you wish upon a star</i>	Quand on prie la bonne étoile
<i>Makes no difference who you are</i>	La Fée bleue secoue son voile
<i>Anything your heart desires will come to you</i>	Et vient accorder ce qu’on a demandé
<i>If your heart is in your dream</i>	Quand on prie de tout son cœur
<i>No request is too extreme</i>	Il n’y a pas de faveur
<i>When you wish upon a star As dreamers do</i>	Qui ne soit bientôt une réalité
<i>Fate is kind</i>	Ames tendres
<i>She brings to those to love</i>	Cœurs tristes et cœurs aimants,
<i>The sweet fulfillment of</i>	Le destin bienfaisant,
<i>Their secret longing</i>	Sait vous comprendre

<i>Like a bolt out of the blue</i>	Essayez, faites un vœu
<i>Fate steps in and sees you through</i>	Car l'espoir est dans les cieux
<i>When you wish upon a star your dreams come true</i>	Quand on prie la bonne étoile et la Fée bleue

La traduction diffère par endroits de la version originale. On observe des changements avec l'ajout par l'adaptateur de la Fée bleue à deux reprises, dans les premier et dernier couplets, alors même que ce personnage n'est pas cité dans la version américaine. Il semblerait que le traducteur ait ici privilégié la rime (étoile/voile et cieux/bleue) en rappelant au spectateur à qui s'adresse cette prière. L'idée générale du texte source – la prière, le recueillement et l'espoir – reste toutefois conservée.

Que ce soit dans l'air de Blanche Neige ou dans celui de Jiminy Cricket, nous remarquons que les chansons des premiers longs métrages d'animation Disney sont relativement courtes, faites de nombreuses répétitions textuelles. Les traductions sont proches du texte source et s'appuient principalement sur la chantabilité du texte, puisque les paroles restent compréhensibles, malgré la hauteur de la tessiture. Il faut dire que les films d'animations Disney s'adressent principalement aux enfants (ces derniers ont encore des voix aiguës), ce qui explique que les musiques soient courtes, mais aussi facilement chantables et mémorisables.

Les contraintes inhérentes au genre de la traduction audiovisuelle apparaissent ici factuelles. Le duo texte/musique prime, les images associées à ces chansons ne nécessitant pas de synchronisme cinétique particulier. Les gros plans sur les visages des personnages ne posent pas de problèmes de synchronisme labial. L'accent est davantage mis sur le calque vocal et l'esthétique musicale de l'interprète, tout en respectant une certaine forme de poésie textuelle.

2. 2. Du texte source au texte cible : sonorités rimiques et consonances

Dans les années 50, la firme Disney choisit d'adapter le célèbre roman de Lewis Carroll, *Alice au pays des merveilles*¹⁰. Pour cette version animée, de nombreux emprunts textuels sont faits à l'univers du romancier, à l'exemple du poème du *Jabberwocky* (1871). C'est au mystérieux chat du Cheshire qu'est attribué ce texte, lorsqu'Alice fait sa rencontre dans la forêt

¹⁰ *Alice in Wonderland* (n°13, 1951), réalisé par Clyde Geronim, Wilfred Jackson et Hamilton Luske. Première version française diffusée en 1951.

alors qu'elle est à la recherche du lapin blanc. Sur le plan musical, la chanson « Les Rhododendroves¹¹ » est courte et relativement simple. L'aspect étrange du chat – qui apparaît et disparaît à l'image alors même qu'il continue de chanter – est renforcé musicalement par l'accord dissonant de quarte augmentée qui parcourt la mélodie vocale.

Sur le plan textuel, les rapprochements entre le texte de Carroll et l'adaptation française disneyenne sont nombreux. Si le long métrage français est diffusé en 1951, il existait toutefois, avant cette date, une première version française du poème du *Jabberwocky*, publiée en 1946 lors de la sortie française du roman *Through the Looking-Glass*, dans une traduction d'Henri Parisot. Ces deux textes étant accessibles à l'adaptateur de Disney, nous avons donc comparé les trois versions (Carroll, Disney France, Parisot), en soulignant dans la chanson les similitudes entre les vers du poème de Carroll repris dans la chanson « *'Twas Brillig* » (en **bleu** dans le tableau), et la traduction de *De l'autre côté du miroir* réalisée par Parisot (en **vert** dans le tableau).

<i>Jabberwocky</i> (1871) « <i>'Twas Brillig</i> » (1951)	« Les Rhododendroves » Trad. Disney France (1951)	<i>Bredoulocheux</i> (1946) Trad. Henri Parisot ¹²
<i>'Twas bril-lig,</i> <i>and the sli-thy toves</i> <i>Did gyre and gim-ble</i> <i>in the wabe;</i> <i>All mim-sy</i>	Fleur-pa-geons les rho-do-den-droves Gy-raient et gygemblaient dans les vabes On fri-mait	Il était re-ve-neure ; les slictueux toves Sur l'alloinde gyraient et vriblaient ; Tout flivoreux

¹¹ « *'Twas Brillig* » (1951), premiers vers du poème du *Jabberwocky*, extraits du roman de Lewis Carroll *Through the Looking-Glass, and What Alice Found There (De l'autre côté du miroir et de ce qu'Alice y trouva)*, 1871. Chanson de Don Raye et Gene de Paul. Adaptation française de Louis Sauvat.

¹² Parisot a effectué quelques modifications dans sa traduction du *Jabberwocky* de Carroll. Suivant les éditions, le titre (*Jabberwocheux*, éd. Pierre Seghers, 1965 ; éd. Aubier Flammarion, 1971), ou encore le premier vers (« reveneure » est remplacé par « grilheure », éd. Pierre Seghers, 1965) diffèrent.

<i>were the bo-ro-goves,</i>	vers les pé-tu-nioves	vaguaient les borogoves
<i>And the mome raths out-grabe</i>	et les mome-raths en-grabes	Les verchons fourgus bourniflaient.

Nous constatons que la traduction de Parisot est majoritairement écartée de l'adaptation française (si l'on excepte la consonne « f » reprise dans la cinquième ligne du tableau). En effet, la métrique du texte de 1946 reste trop éloignée de la structure mélodico-rythmique de l'air composé sur le texte source, ce qui engendrerait des modifications de la ligne vocale conséquentes, comme on peut le constater pour la première phrase :

Version Carroll : « *Twas bril-lig* » => trois syllabes

Version Parisot : « Il é-tait re-ve-neure » => six syllabes

Pour conserver la structure mélodico-rythmique initiale, l'adaptateur choisit de sauvegarder certaines sonorités du texte source (en **bleu**), en jouant sur la consonance mélodique des mots « droves », « nioves », « vabes », « grabes » ou encore « momeraths », tout en respectant la métrique originale du poème. De par ces sonorités, le texte devient un élément au service de la musique. Ces choix de traductions sont par ailleurs renforcés par l'interprétation vocale qui en est faite, puisque le chanteur français – outre sa similitude de timbre avec son homologue anglais – conserve la prononciation anglaise des voyelles « a » et « o ». Néanmoins, si le lien entre le poème de Carroll et la chanson du chat du Cheshire reste une évidence pour les spectateurs anglophones, nous perdons dans l'adaptation française cette référence culturelle, malgré les résonances avec le texte source.

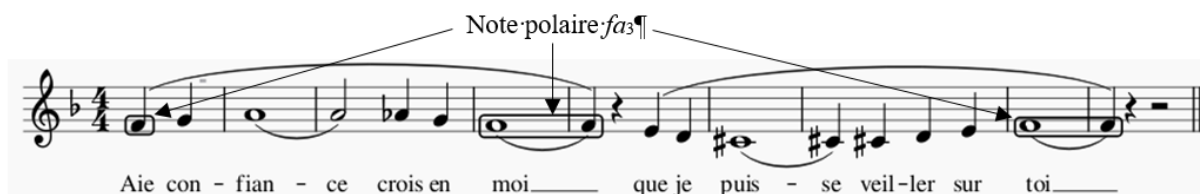
Les consonances textuelles sont à nouveau utilisées dans *Le Livre de la jungle*¹³, lorsque le serpent Kaa chante « Aie confiance¹⁴ », pour hypnotiser Mowgli tout en l'enroulant dans ses anneaux afin de le manger.

¹³ *The Jungle Book* (n°19, 1967), réalisé par Wolfgang Reitherman. Première version française diffusée en 1968. Redoublage partiel en 1997.

¹⁴ « *Trust in me* » (1967), chanson de Richard M. et Robert B. Sherman. Adaptation française de Louis Sauvât et Christian Jollet (1968).

« <i>Trust in me</i> » (1967)	« Aie confiance » (1968)
<i>Trust in me, just in me</i>	Aie confiance, crois en moi
<i>Shut your eyes and trust in me</i>	Que je puisse veiller sur toi
<i>You can sleep safe and sound</i>	Fais un somme, sans méfiance
<i>Knowing I am around</i>	Je suis là, aie confiance
<i>Slip into silent slumber</i>	Le silence propice te berce
<i>Sailing on a silver mist</i>	Souris et sois complice
<i>Slowly and surely your senses</i>	Laisse tes sens glisser
<i>Will cease to resist</i>	Vers ces délices tentatrices

Comme souvent dans les chansons disneyennes, la structure rimique est conservée d'un texte à l'autre (rimes suivies). En revanche, l'allitération autour de la consonne « s » – figure de style sonore rattachée à l'imaginaire du serpent qui siffle – est omniprésente tant dans la version originale que dans son adaptation française (en **bleu** dans le tableau). À cela s'ajoute une ligne mélodique courte, mais mélismatique, qui s'enroule autour de la note polaire de fa_3 , ce qui rappelle la musique des charmeurs de serpents, sauf qu'ici c'est le petit d'homme qui se fait hypnotiser.



Cette danse du serpent, qui est figurée tant sur le plan textuel que musical, est également renforcée à l'image, puisque Kaa passe son temps à s'enrouler et à se dérouler autour de Mowgli. La sonorisation de la traduction, l'enroulement de la ligne mélodique et le synchronisme cinétique sont enfin appuyés par l'interprétation du chanteur, qui s'emploie – comme dans la version originale – à caricaturer la prononciation de chacun des « s » par un sifflement sonore, renforçant encore le rapport texte/musique.

La musicalité du texte cible, que ce soit dans les sonorités qu'il convoque ou encore dans la prononciation qui en est faite, participe donc à la réussite d'une adaptation. La bande-son étant

au centre du processus créatif, nous avons vu que les composantes musicales inhérentes à la langue chantée doivent être prises en compte pour la sonorisation des paroles, afin de conserver la musicalité du texte source. Dans cette étroite symbiose entre texte et musique, l'image vient s'immiscer, comme nous l'avons observé dans la chanson de Kaa, mais parfois de manière plus contraignante.

Dans les années 90, les chansons des films d'animation de Disney se modifient. Les textes s'allongent et s'enrichissent, les mélodies se transforment et les gros plans sur les personnages deviennent de plus en plus fréquents, ajoutant ainsi une contrainte supplémentaire aux adaptateurs, celle du synchronisme labial.

3. Doublages franco-français *versus* doublages franco-canadiens : quand le synchronisme labial s'en mêle...

À partir des années 90, les longs métrages d'animations Disney vont être doublés dans deux versions françaises distinctes. Pour mémoire, de 1937 à 1986, seuls les doublages franco-français réalisés en France sont distribués dans les pays francophones, près d'un an parfois avant leur sortie française. Ce n'est qu'à partir d'*Oliver et Compagnie* (n°27, 1988) que les Classiques d'animation Disney sont doublés en franco-canadien¹⁵. *La Petite Sirène*¹⁶ est donc le deuxième Disney à proposer deux versions françaises chantées.

Dans la chanson « Partir là-bas¹⁷ », la jeune sirène Ariel – fille du roi Triton – rêve de posséder des jambes pour découvrir le monde des humains. Sur le plan musical, la tessiture de cette princesse des mers est assez courte (une octave), contrairement à ses acolytes des années 40 dont la voix se rapprochait de celle des personnages de princesse d'opéra. L'ambitus mélodique dépasse rarement la sixte et la ligne vocale s'épanouit principalement autour du *fa*₃. Nous

¹⁵ Quelques Classiques ne seront toutefois pas doublés en franco-canadien : *Bernard et Bianca*, *La Belle et la Bête* ou encore *Le Roi Lion*.

¹⁶ *The Little Mermaid* (n° 28, 1989), réalisé par Ron Clements et John Musker. Version québécoise diffusée en 1989. Première version française diffusée en 1990, redoublage en 1998.

¹⁷ « *Part of your world* » (1988), chanson d'Alan Menken, paroles d'Howard Ashman. Adaptation française de Claude Rigal-Ansous (1990). Adaptation québécoise de Vincent Davy (1989).

sommes donc sur un registre vocal plus restreint, proche des musiques populaires des années 90, faisant appel à une technique vocale différente. Pour autant, cette chanson est plus longue que celles étudiées jusqu'à présent. Évitant les répétitions comme dans « Je souhaite » de Blanche Neige, le texte original est extrêmement dense, les images sont riches et les gros plans sur le visage d'Ariel sont nombreux, ce qui augmente les contraintes pour l'adaptateur.

Dans l'extrait de « Partir là-bas » reporté ci-dessous, nous avons choisi de souligner en **bleu** les points communs entre le texte source et les deux textes cibles franco-français et franco-canadiens. En **jaune** nous avons souligné les paroles illustrées par les images (car, rappelons-le, dans la version originale, l'image est dessinée à partir du sonore). Enfin, nous avons **mis en exergue** les mots, ou syllabes, prononcés lors des gros plans sur le visage du personnage. Lorsque les mots sont rattachés à deux catégories, par exemple le **gros plan** et les **paroles illustrées en images**, ils sont soulignés de la manière **suivante** :

« Part of Your World » (1988)	« Partir là-bas » (1990)	« Parmi ces gens » (1989)
[...] <i>But who cares? No big deal. I want more...</i>	[...] Mais tout ça m'indiffère et m'ennuie ...	[...] Mais je m'en fiche, à quoi bon, j'en veux plus ...
<i>I wanna be where the people are</i>	Moi je voudrais parcourir le monde	J'veux être là-haut, avec tout l'monde.
<i>I wanna see, Wanna see 'em dancing</i>	Moi je voudrais voir le monde danser	Je veux les voir, je veux les voir danser .
<i>Walking around on those...</i>	Le voir marcher sur ses...	Les voir valser sur leurs...
<i>What do you call 'em?</i>	Comment ça s'appelle ?	leurs, comment dites-vous ?
<i>Oh ! Feet!</i>	Ah ! Pieds!	Oh ! Pieds!
<i>Flipping your fins you don't get to far</i>	On n'va nulle part en battant des nageoires	Avec des nageoires , on n'va nul' part.
<i>Legs are required for jumping, dancing</i>	Il faut des jambes pour sauter et danser	Des jambes il faudrait pour sauter et danser .
<i>strolling along down the...</i>	Flâner le long de ces...	Et marcher le long des...
<i>What's that word again?</i>	Comment ça s'appelle ?	Des, comment dites-vous?
Street.	Rues.	Rue.

<p><i>Up where they walk, Up where they run</i></p> <p><i>Up where they stay all day in the sun.</i></p> <p><i>Wandering free</i></p> <p><i>Wish I could be</i></p> <p><i>Part of that world [...].</i></p>	<p>Si l'homme marche, si l'homme court,</p> <p>S'il peut sur terre rêver au grand jour.</p> <p>Comme j'aimerais,</p> <p>si je pouvais,</p> <p>partir là-bas [...].</p>	<p>Une trotte par-ci, une course par-là,</p> <p>Et sous le soleil, se retrouvera.</p> <p>Libre comme l'air,</p> <p>là sur ces terres,</p> <p>parmi ces gens [...].</p>
---	--	--

Ne pouvant échapper à l'image, nous constatons que les adaptateurs se sont efforcés de conserver les mots faisant références à des éléments visuels du film, tel que : « pieds », « nageoires », « sauter » et « danser », puisque tous ces mouvements (sauts, danse, battement des nageoires, etc.) sont chantés et exécutés de manière synchrone. La prononciation du mot « street » (traduit littéralement par « rues »), n'est pas respectée dans la traduction sur le plan phonique puisqu'elle n'est pas filmée en gros plan, mais de dos. Elle ne pose ici pas de problème de synchronisme labial (on ne voit pas le visage du personnage), même si la sonorité des voyelles diffère ([i :]/[u]).

En revanche le synchronisme labial semble parfois plus approximatif quand le personnage est représenté de face. Lorsque la Petite Sirène dit « *I want more* », l'anneau labial (les lèvres) dessine distinctement le « o » de « *more* ». Les deux versions françaises réalisent cependant des adaptations différentes. La version québécoise propose une traduction littérale, « plus », conservant ainsi le sens initial du mot, mais délaissant le synchronisme labial (la voyelle « u » étant plus fermée). Quant à la version franco-française, elle s'éloigne de l'original en choisissant le mot « ennuie », le « i » étant toutefois plus proche du « o », puisque l'anneau labial reste ouvert, la rétraction de la langue seule permettant de changer de voyelle.

Sur l'ensemble de la chanson, la structure rimique est conservée dans les deux adaptations. La traduction québécoise reste toutefois plus proche du texte source dans le choix des mots ou encore dans la syntaxe des phrases. En revanche, si l'adaptation franco-française s'écarte parfois de la version originale, elle en garde l'idée générale pour délaissier les expressions orales ou encore les mots tronqués :

« <i>Part of Your World</i> » (1988)	« Partir là-bas » (1990)	« Parmi ces gens » (1989)
<i>Look at this stuff Isn't it neat?</i>	Tous ces secrets que j'ai gardés,	Regarde-moi ça, c'est vraiment chouette ?
<i>Wouldn't you think my collection's complete?</i>	Ne crois-tu pas que les fées m'ont comblée ?	On m'dit que ma collection est complète
<i>Wouldn't you think I'm the girl,</i>	Ne crois-tu pas que je suis,	Croyez-vous que j'sois la fille,
<i>The girl who has everything?</i>	Bien trop gâtée par la vie	La fille qui a vraiment tout ?
[...].	[...].	[...].

Quant au titre, il change de registre dans la traduction franco-française, passant d'un niveau de langage familier à courant, alors que la version franco-canadienne est plus fidèle sur ce point.

À la fin des années 90, les incohérences de synchronisme s'affaiblissent et les différences entre les versions françaises sont plus ténues. Lors de l'ouverture du film *Hercule*¹⁸, sixième doublage franco-français, cinq des neuf muses racontent en chantant et en dansant l'histoire de l'origine du monde en s'appuyant sur des gravures animées d'amphores. Le lien entre texte et image est donc au cœur de la chanson « Gospel pur I¹⁹ », puisque les images illustrent les scènes relatées par les déesses.

« <i>The Gospel Truth I</i> » (1997) Version originale	« Gospel pur I » (1997) Version franco-française	« La Vérité pure I » (1997) Version franco-canadienne
<i>Back when the world was new</i>	Au pre-mier jour du monde	Au tout dé-but des temps

¹⁸ *Hercules* (n°35, 1997), réalisé par John Musker et Ron Clements. Les versions québécoises et françaises sont diffusées en 1997.

¹⁹ « *Gospel truth* », chanson d'Alan Menken, paroles de David Zippel. Adaptation française de Luc Aulivier (1997). Adaptation québécoise de Philippe Leduc (1997).

<i>The pla-net Earth was down on its luck</i>	Le monde é-tait peu-plé d'êtres i-mmondes	La Terre en-tiè-re vit dans l'ho-rreur
<i>And ev'ry-where gi-gan-tic brutes called Ti-tans ran a- mok [...]</i>	Ces dé-goû-tants, ré-pu-gnants gé-ants a-ppe-lés Ti-tans [...]	Car des gé-ants a-ppelés Ti- tans font ré-gner la ter-reur [...]

Concernant le titre de la chanson, l'expression anglaise « *Gospel Truth* » est un jeu de mot qui signifie « vérité d'Évangile », le mot « *godspell* » signifiant « Évangile » en vieil anglais. Ainsi, lorsque les Muses chantent « and that's the Gospel Truth » (cf. tableau infra), elles disent au spectateur que le récit qu'elles font de la création du monde est « la » vérité, sous-entendu « Vérité d'Évangile », ou « Parole d'Évangile » en français. D'ailleurs, le « that » de l'expression « and that's the Gospel Truth » peut également être compris comme « et c'est ça, la vérité » à savoir, de tous les mythes qui existent sur la création du monde, c'est celui qui fait autorité. La version franco-française passe donc à côté du jeu de mot et de la polysémie du terme « Gospel » (Évangile et style musical), pour ne prendre en considération que l'esthétique musicale, celle du genre qu'est le gospel, une musique chrétienne afro-américaine proche du blues et de la *soul*.

La structure métrique est conservée à l'identique afin de préserver la ligne mélodico-rythmique des deux adaptations. Contrairement à la version originale – et dans une moindre mesure à son homologue canadienne – la version franco-française privilégie toutefois une traduction rimée, tout en étant globalement proche du texte source. L'adaptateur s'offre également le luxe de sonoriser le texte en ajoutant une assonance par l'accumulation de la voyelle nasalisée « an » avec l'enchaînement de « dégoûtants », « répugnants », « géants », « titans », ce qui renforce le gigantisme des titans en train de tout détruire à l'écran. Une fois encore, la musicalité textuelle est mise au service de la traduction.

Le synchronisme labial est en grande partie respecté dans les deux versions, comme en témoignent les mots ou syllabes prononcés en gros-plan et **mis en exergue** dans le tableau ci-dessous. La couleur de certaines voyelles diffère uniquement sur les mots « *tracks* » et « enfer/terre ». Seule la langue change de position, l'anneau labial (la bouche) restant ouvert de la même manière, ne créant ainsi aucun parasite visuel :

« <i>The Gospel Truth I</i> » (1997) Version originale	« Gospel pur I » (1997) Version franco-française	« La Vérité pure I » (1997) Version franco-canadienne
[...] <i>And on his own stopped chaos in its tracks</i> <i>And that's the gospel truth</i> <i>The guy was too type A to just relax</i>	[...] Qui mit fin sur terre c'est clair, à l' enfer Ça, c'est du gospel pur Ce gars mérite un « A » C'est un vrai as	[...] Ainsi finit l'anarchie sur cette terre C'est vérité pure C'était vraiment un as de première classe

Pour autant, les contraintes liées au synchronisme cinétique amènent les adaptateurs à créer quelques contresens. C'est notamment le cas de la traduction « *The guy was too type A to just relax* ». Pour souligner cette phrase, la lettre « A » est mimée à l'écran par les muses. Dans la culture anglo-saxonne, les personnes de « type A » sont des bourreaux de travail qui sont souvent très stressés. Être assimilé à un « type A » est donc plutôt péjoratif. Pour respecter l'image, la traduction française utilise *a contrario* l'expression « être un As », signifiant que la personne – ici Zeus – est excellente dans son domaine. Elle mérite donc la meilleure note – « Ce gars mérite un « A » – cette allusion ayant toutefois peu de chances d'être comprise par un public francophone jeune. La référence culturelle aux personnalités de type « A » est donc délaissée par les adaptateurs francophones afin de respecter la lettre « A » formée par la chorégraphie des muses, au détriment du sens du texte source

In fine, la symbiose entre texte, musique et image est à nouveau renforcée par l'interprétation des chanteuses francophones des deux versions. Les cinq muses sont des personnages afro-américains et l'esthétique *soul music* – courant musical populaire afro-américain de la fin des années 50 – qui est utilisé dans cet extrait est remarquablement respectée dans les deux adaptations francophones, tant dans le choix des timbres vocaux que dans l'interprétation qui en est faite.

Cette pratique de la double version en français est toutefois abandonnée en 2010 pour la diffusion de *Raiponce* (n°50, 2010), les adaptations franco-françaises étant à nouveau distribuées dans les pays francophones. Selon la traductrice canadienne Louise von Flotow :

[...] les comédiens québécois luttent pour obtenir une plus grande part des doublages de films américains destinés au marché français international, mais [...] ils effectuent leurs doublages dans un français académique – une langue qui n'existe pas vraiment – pour le marché de l'Hexagone, où le public n'apprécie guère cet accent (comme si des comédiens haïtiens doublaient en français académique à destination du marché parisien, avec leur accent créole !). (LACASSE, SABINO, SCHEPPLER, 2014, en ligne).

*

* *

Entre les années 40 et les années 90, les traductions françaises des films d'animation Disney ont constamment évolué. Si le rapport entre texte et musique est tout d'abord envisagé davantage sur le plan musical dans les premières adaptations – afin de privilégier la chantabilité du texte face à la difficulté de la ligne vocale – il est par la suite savamment équilibré. Les structures métriques sont scrupuleusement respectées. Les schémas rimiques sont recréés le plus souvent à l'identique, quand ils ne sont pas renforcés pour une meilleure sonorisation du texte. L'enjeu du synchronisme reste un défi pour les adaptateurs disneyens qui réalisent au fur et à mesure des productions des traductions plus ou moins proches des versions originales, compte tenu de la multiplicité des paramètres inhérents au genre de la traduction audiovisuelle.

La force de ces doublages de chanson réside également dans l'interprétation qui en est faite. Que ce soit dans les choix de timbres ou de partis pris esthétiques faits par les chanteurs (intonations, respirations, vibratos, ports de voix, etc.), la couleur vocale des personnages français – extrêmement proche de leurs homologues américains – vient sublimer les adaptations françaises, leur conférant ainsi le statut d'objet artistique autonome. En témoigne le redoublage de *La Petite Sirène* en 1998. Si les paroles des chansons ne sont pas modifiées, la filiale européenne Disney Character Voice International décide de changer d'interprète. Claire Guyot, première voix chantée d'Ariel, est remplacée en 1998 par Marie Galey, qui réenregistre toutes les chansons du personnage, sans pour autant redoubler les dialogues. Face au mécontentement des fans et à la pression des journalistes spécialisés, la firme Disney accepte en 2006 de retirer

la version de 1998, afin de restituer le doublage de 1990 lors de la sortie DVD²⁰. Il faut dire que les longs métrages Disney sont considérés par le public comme des anthologies d'animation, en témoigne, outre les sites officiels, les différents blogs indépendants consacrés au sujet qui pullulent sur la toile – chacun y exposant sa propre vision de l'œuvre et de ses personnages²¹. Connaître les chansons « par cœur » est même le premier élément qui fédère ces admirateurs²², qui possèdent par ailleurs leur propre site de rencontre²³.

Mais Walt Disney est avant tout le premier à proposer à son public une bande originale autonome diffusée en parallèle de la sortie de films en salle. Ainsi, les chansons et les musiques de *Blanche Neige* et de *Pinocchio* (avec la mention inédite « *original soundtrack* » pour ce dernier) sont les premières BO à être distribuées par le label RCA (qui appartient à Sony Music

²⁰ Allociné, consulté le 7 juillet 2020, URL : < <http://www.allocine.fr/film/fichefilm-18115/secrets-tournage/>>.

²¹ Voir l'article « Bandes originales » sur le blog *Chroniques Disney* (URL : <https://www.chroniquedisney.fr/musique/musique-film.htm>, consulté le 29 octobre 2020) ou encore le site de Sébastien Roffat [chansons-disney.com](http://www.chansons-disney.com/) (<http://www.chansons-disney.com/>, consulté le 29 octobre 2020), qui répertorie minutieusement les paroliers, compositeurs, traducteurs et interprètes (des vo et vf) de toutes les chansons des classiques d'animation Disney.

²² « Les différents types de fans Disney : lequel êtes-vous ? » (<http://www.disneylandforum.fr/differents-types-de-fans-disney-lequel-etes/>) ; « Vous êtes un Fan Disney si... ! » (<https://fans-disney-alsace.fr/quoi-fan-disney/>) ; ou encore « 10 choses que seuls les fans de Disney peuvent comprendre » (<https://www.fourchette-et-bikini.fr/psycho/10-choses-que-seuls-les-fans-de-disney-peuvent-comprendre-43051.html>).

²³ Le site « MouseMingle.com » (URL : <https://www.mousemingle.com/>) a été créé en 2015 par Dave Tavres, ancien employé de Disneyland qui officiait en tant qu'ingénieur sur le train Disney Railroad (« Mouse Mingle: Le site de rencontre pour les fans de Disney », *20 minutes*, 5/12/2015, URL : <https://www.20minutes.fr/insolite/1744527-20151205-mouse-mingle-site-rencontre-fans-disney>, consulté le 29 octobre 2015).

Entertainment). La bande-son devient alors un médium détaché de son objet source – le film d’animation –, ayant *in fine* sa propre évolution.

Chansons étudiées/Corpus

« Aie confiance » (« *Trust in me* »), chanson de Richard M. et Robert B. Sherman, adaptation française de Louis Sauvat et Christian Jollet, 1968, in *Le Livre de la jungle (The Jungle Book, n°19, 1967)*, réalisé par Wolfgang Reitherman.

« Gospel pur » (« *Gospel truth* »), chanson d’Alan Menken, paroles de David Zippel, adaptation française de Luc Aulivier, 1997, in *Hercules (n°35, 1997)*, réalisé par John Musker et Ron Clements.

« Je souhaite » (« *I’m wishing* »), chanson de Frank Churchill, paroles de Larry Morey, adaptation française de Marcel Ventura et Alfred A. Fatio, 1938, in *Blanche Neige et les Sept Nains (Snow White and the Seven Dwarfs, n°1, 1937)*, réalisé par David Hand.

« Partir là-bas » (« *Part of your world* »), chanson Alan Menken, paroles d’Howard Ashman, adaptation française de Claude Rigal-Ansous, 1990, in *La Petite Sirène (The Little Mermaid, n°28, 1989)*, réalisé par Ron Clements et John Musker.

« *Quand on prie la bonne étoile* » (« *When you wish upon a star* »), chanson de Leigh Harline, paroles de Ned Washington, adaptation française de Louis Sauvat, 1946, in *Pinocchio (n°2, 1940)*, réalisé par Hamilton Luske et Ben Sharpsteen.

« Rhododendroves, les » (« *T’was Brillig* »), chanson de Don Raye et Gene de Paul, adaptation française de Louis Sauvat, 1951, in *Alice au pays des merveilles (Alice in Wonderland, n°13, 1951)*, réalisé par Clyde Geronim, Wilfred Jackson et Hamilton Luske.