

**COMMISSION DE RECONNAISSANCE DES ASSOCIATIONS
D'ARTISTES ET DES ASSOCIATIONS DE PRODUCTEURS**

Date : 1^{er} décembre 2006

Référence neutre : 2006 CRAAAP 429

Dossier : R-113-04

Membres de la Commission :

M^e Jean Corriveau, président

M^e Marie Lucie Doyon, membre ad hoc

Madame Margot Ricard, membre additionnelle

**Société des auteurs de radio, télévision
et cinéma
(ci-après appelée la « SARTEC »)**

Demanderesse

et

**Writers Guild of Canada
(ci-après appelée la « WGC »)**

et

**Association des producteurs de films et
de télévision du Québec
(ci-après appelée l' « APFTQ »)**

et

**Association des producteurs conjoints
(ci-après appelée l' « APC »)**

et

**Association québécoise de l'industrie
du disque, du spectacle et de la vidéo
(ci-après appelée l' « ADISQ »)**

et

**Société professionnelle des auteurs
et des compositeurs du Québec
(ci-après appelée la « SPACQ »)**

et

**Regroupement des producteurs multimédia
(ci-après appelée le « RPM »)**

et

**Union des écrivaines et des écrivains
québécois
(ci-après appelée l' « UNEQ »)**

et

**Association des doubleurs professionnels
du Québec
(ci-après appelée l' « ADPQ »)**

Intervenantes

DÉCISION

Le contexte.

[1] Il s'agit d'une demande de reconnaissance soumise par la SARTEC, le 16 septembre 2004, en vertu des articles 12 et suivants de la *Loi sur le statut professionnel et les conditions d'engagement des artistes de la scène, du disque et du cinéma*¹, afin de représenter le secteur de négociation suivant:

« Tous les auteurs oeuvrant en langue française dans le secteur du multimédia ; tous les auteurs de textes oeuvrant en langue française dans le secteur des annonces publicitaires ; tous les traducteurs de toute langue vers le français oeuvrant dans le secteur du film, du multimédia, du doublage et des annonces publicitaires. »

[2] Conformément à la Loi, la demande est autorisée par résolution de l'association et signée par des représentants spécialement mandatés à cette fin. Sont également jointes à celle-ci, des copies certifiées conformes de ses statuts et règlements ainsi que la liste de ses membres.

[3] Un avis faisant état du dépôt de cette demande est publié dans *La Presse* et *The Gazette* du 9 octobre 2004.

[4] Suite à la parution de cet avis, diverses associations d'artistes et de producteurs interviennent auprès de la Commission sur la définition du secteur de négociation.

[5] Sans intervenir formellement à la demande, l'*Association des traducteurs et traductrices littéraires du Canada* informe la Commission, par lettre du 21 novembre 2004, qu'elle appuie la demande de reconnaissance de la SARTEC.

[6] Le 23 décembre suivant, à la suite de son assemblée générale annuelle, la SARTEC se désiste partiellement de sa demande eu égard « *aux auteurs de textes oeuvrant en français dans le domaine des annonces publicitaires* ». Elle précise par ailleurs que le secteur recherché pour les traducteurs devrait être distinct pour chacun des domaines de production énumérés, soit le film d'une part, le multimédia d'autre part et le doublage.

[7] Le 4 février 2005, à l'occasion d'une rencontre préliminaire, les parties estiment opportun de procéder à l'examen de la demande par étapes distinctes, en commençant par celle, moins complexe, des traducteurs dans le domaine du doublage. La Commission constate ce consensus.

[8] Les audiences concernant cette portion de la demande de reconnaissance, les traducteurs

¹ L.R.Q. c., S-32.1 ci-après appelée la « Loi ».

oeuvrant dans le domaine du doublage s'échelonnent sur six jours, soit du 3 au 31 mai 2005 inclusivement, date à laquelle la Commission prend en le tout en délibéré. Parmi l'ensemble des intervenants, seule l'ADPQ fera des représentations à ce stade-ci.

La question en litige

[9] La question consiste à déterminer si « *tous les traducteurs de toute langue vers le français oeuvrant dans le secteur du doublage* », tels que désignés dans la demande de reconnaissance de la SARTEC, sont des artistes au sens de l'article 2 de la Loi et, le cas échéant, à définir le secteur de négociation approprié dans les circonstances.

La preuve

La SARTEC

[10] Monsieur **Robert Paquin** est qualifié et admis comme témoin expert en traduction pour le doublage. Il fait en général de la traduction et de l'adaptation pour du doublage de longs métrages de fiction et de documentaires, pour du sous-titrage ou des voix hors champ.

[11] Commentant son curriculum vitae (pièce SARTEC-2), il confirme détenir une licence *es lettres* et une maîtrise de l'Université de Montréal en littérature anglaise ainsi qu'un doctorat en littérature anglaise de l'University of London en Angleterre. Il enseigne depuis 1969 et est actuellement chargé de cours à l'Université de Montréal en traduction et adaptation cinématographique depuis 2000. Il enseigne la traduction dans le domaine de l'audiovisuel, c'est-à-dire les voix hors champ, le sous-titrage et le doublage synchrone (pièce SARTEC-3). Chargé de cours à l'Université du Québec à Montréal et à l'Université du Québec à Trois-Rivières, il a enseigné la traduction littéraire. En 2002 et 2003, il a eu l'occasion de donner des cours à l'Université de Vienne. Toutefois, sa principale source de revenus est l'adaptation pour le cinéma et la télévision, fonction qu'il exerce depuis 1984.

[12] Le témoin souligne qu'il a été boursier, a reçu différentes distinctions honorifiques, a participé à des jurys et est membre de différentes associations professionnelles de traducteurs. Il est également auteur d'articles de revues et de conférences portant sur la traduction. Il a prononcé plusieurs conférences sur le doublage, notamment à l'Université de York, au Glendale College à Toronto, à l'Université Laval à Québec, à l'Université de Montréal, à l'Université Concordia, à l'Université de Sherbrooke, à Buenos Aires, à São Paulo, à Berlin, à Belo Horizonte au Brésil.

[13] Monsieur Paquin précise qu'il a réalisé de nombreuses traductions littéraires. Il s'agit de livres, de périodiques, d'anthologies et de pièces de théâtre ainsi que de traductions littéraires pour le cinéma et la télévision. Il explique que l'expression traduction littéraire est utilisée afin de la distinguer de la traduction juridique, de la traduction commerciale ou de la traduction médicale.

[14] Le témoin indique que sa première expérience de traduction-adaptation cinématographique a été une série télévisée intitulée « *Les Arabes* », 10 émissions d'une heure

produites par Ciné-Groupe et diffusées par Télé-Québec.

[15] Le témoin commente ensuite un article intitulé « *Traduire pour le cinéma et la télévision, travail d'illusionniste* » (pièce SARTEC-5) qu'il a rédigé pour le magazine *Circuit*, une publication de l'*Ordre des traducteurs et interprètes du Québec*. Il y explique les différents types de traduction et donne des exemples portant sur le doublage. Selon lui, les cinéastes essaient de créer l'illusion de la réalité. Pour le témoin, le travail du traducteur s'inscrit dans le même processus créatif qui doit maintenir cette illusion de la réalité. Dans le cas du doublage, il s'agit de conserver l'illusion chez le spectateur que la voix qu'il entend est la véritable voix du personnage à l'écran, tant par le mouvement des lèvres, que par le choix de l'expression ou par le niveau de langage des comédiens.

[16] Dans le cas du sous-titrage, monsieur Paquin affirme que l'on veut créer, pour le spectateur, l'illusion qu'il comprend la langue qu'il entend. Selon lui, que le film soit en chinois, en polonais ou en allemand, les sous-titres bien faits font en sorte que le cerveau du spectateur enregistre le sens de ce qui se dit à l'écran comme s'il comprenait la langue dans laquelle le film est tourné. Pour les voix hors champ, là où la voix est surimposée, il s'agit de produire l'illusion que l'on a près de soi un interprète qui nous traduit ce que la personne dit à l'écran. Il faut donc créer un texte qui dit essentiellement ce que la personne exprime, mais sans inclure les hésitations ou les redondances ou toute espèce de phrases agrammaticales d'une personne qui improvise son texte. Dans le cas du documentaire, il s'agit de créer l'illusion chez le spectateur que le document audiovisuel qu'il regarde a été effectivement tourné dans la langue qu'il entend. Monsieur Paquin est d'avis que le travail de traducteur pour le cinéma est un travail d'illusionniste, un travail créatif.

[17] Il déclare publier aussi sur Internet, plus particulièrement dans le *Translation Journal*. Dans un article intitulé « *Translator, Adapter, Screenwriter, translating for the audiovisual* » (pièce SARTEC-6) le témoin expose que, lors de la traduction destinée au doublage cinématographique, le traducteur doit réécrire le texte avec les contraintes du synchronisme phonétique, du synchronisme dramatique et du synchronisme sémantique.

[18] Le témoin indique que dans le domaine du doublage, les employeurs préfèrent le mot « adaptation » à « traduction ». Pour lui, l'utilisation de l'expression « traduction- adaptation » convient mieux, alors qu'en France, on parle du « dialoguiste » pour désigner les personnes qui font ce travail. Dans la terminologie anglaise, on utilise le terme « screenwriter » pour désigner la réécriture du dialogue original dans une autre langue.

[19] Il décrit les types de synchronismes qu'il faut respecter pour la traduction cinématographique. Selon lui, il y a le synchronisme phonétique qui vise à superposer le mouvement des lèvres au son. Il y a également le synchronisme dramatique qui consiste à bien traduire l'émotion du personnage apparaissant à l'écran par l'utilisation du juste niveau de langage, du bon vocabulaire, de la façon de s'exprimer qui cadrent avec le personnage. Enfin, il y a le synchronisme sémantique qui consiste à faire dire aux personnages essentiellement la même chose que ce qui est dit dans l'œuvre originale. On parle alors d'adaptation, puisque tout en conservant le sens, ce n'est jamais exactement la même chose qui est dite.

[20] Le témoin mentionne qu'il lui est arrivé de ne faire que de l'adaptation pour les dialogues, le scénario ayant été préalablement traduit par une autre personne. Il dit s'être alors chargé de faire l'adaptation d'après le scénario et l'image. Il précise que c'est l'image, et donc le jeu des comédiens, qui guide le traducteur-adaptateur. Si le comédien fait une pause au milieu d'une phrase, il faut qu'il y ait une pause à un moment logique. En traduisant en français, une des contraintes consiste à suivre le même rythme d'élocution que celui employé en anglais. Il en va de même avec le choix des mots. À titre d'exemple, le mot allemand « bitte » qui peut signifier « entrez » plutôt que « s'il vous plaît », selon ce que commande l'image.

[21] Le témoin fait référence à un article intitulé « *Sur les pas des géants, traduire Shakespeare pour le doublage* » (pièce SARTEC-7) qu'il a rédigé pour le magazine spécialisé québécois Cinébulles. Monsieur Paquin y parle de son expérience en traduction pour le film intitulé *Titus* de Julie Taymor, une adaptation cinématographique de la pièce de Shakespeare *Titus Andronicus*. Il y explique la différence entre traduire Shakespeare pour le cinéma et le traduire pour une pièce de théâtre. Sachant que plusieurs traductions de Shakespeare existaient pour le théâtre, il dit avoir choisi deux d'entre elles pour élaborer sa propre traduction; l'une, en prose, par François-Victor Hugo, fils de Victor Hugo, l'autre, en vers, par J.B. Faure. Le témoin indique que sa traduction tient compte du fait que le texte du dialogue est en vers. Ceux-ci sont en pentamètres iambiques, alors que leur traduction est en alexandrins.

[22] Il donne l'exemple de la première phrase: « Hail, Rome, victorious in thy mourning weeds! » que Hugo avait traduit par « Salut, Rome! ». Il explique qu'il lui était impossible d'utiliser cette expression où la bouche est très ouverte, alors que l'on voit en gros plan à l'écran Anthony Hopkins qui dit « Hail, Rome ». Il l'a donc remplacé par « Ave, Rome », salutation classique en latin, qui suppose également une grande ouverture de la bouche. Il dépose également un extrait d'un article qu'il a écrit dans la revue britannique *The Translator* (pièce SARTEC-8) où, à l'aide d'un compte rendu d'un ouvrage spécialisé, il met en relief les fondements linguistiques et phonétiques de la traduction.

[23] Monsieur Paquin travaille actuellement à l'écriture d'un livre essentiellement basé sur son enseignement et sur son expérience de traduction en cinéma. Il y compare les contraintes inhérentes au sous-titrage et au doublage. L'idée maîtresse de son livre repose sur l'illusion créée auprès du public par le travail de traduction et d'adaptation au cinéma.

[24] Selon lui, la traduction s'inscrit dans la même perspective de création que celle des cinéastes, des scénaristes et des réalisateurs d'œuvres cinématographiques. À son avis, les comédiens, la direction de plateau, tout comme le traducteur en français, contribuent à maintenir l'illusion que ce qui est vu à l'écran est réel. On cherche à recréer les mêmes émotions, la même expérience que dans la version originale. Son livre développe un cadre théorique expliquant les différentes phases de la traduction. Il y indique quatre formes de traduction: la voix hors champ, surtout utilisée dans le documentaire, et qui décrit ce qui apparaît à l'écran; la voix surimposée, qui procède de la narration et raconte ce que le personnage dit à l'écran; le sous-titrage, où l'on voit écrit au bas de l'écran un résumé de ce qui est dit par le personnage; et enfin, le doublage synchrone qui crée l'illusion que le personnage que l'on entend, parle dans sa propre langue. À son avis, toutes ces formes s'inscrivent dans le prolongement de la création originale afin de rejoindre un public plus large.

[25] Concernant les compétences requises, il ajoute que le doublage nécessite une bonne compréhension de la culture à l'origine du film, une maîtrise de la langue originale et de la langue de traduction, incluant leurs expressions respectives. Il ajoute qu'il faut connaître plusieurs domaines, avoir une terminologie étendue et savoir utiliser les ressources terminologiques. Enfin, il estime que traduire suppose aussi la capacité de tourner les phrases différemment et de travailler avec plusieurs contraintes.

[26] Monsieur Paquin fait remarquer que la traduction en cinéma implique un travail sous pression, puisque la sortie en salle de films commande une version simultanée en français et en anglais. À titre d'exemple, il mentionne que le traducteur doit souvent travailler sur une copie de film qui n'est pas terminé, parce qu'en cours de montage à Hollywood. Selon lui, les échéanciers déjà très serrés entraînent des changements de dernière minute qui forcent les comédiens à retourner en studio pour refaire certaines voix. Dans ce cas, il faut donc corriger le texte afin qu'il demeure synchrone. Suivant son estimation, la traduction d'un film nécessite environ une semaine et demie de travail.

[27] Le témoin est d'avis que c'est le synchronisme phonétique qui soulève le plus souvent des difficultés lors de la traduction et du doublage. Il donne l'exemple de la série policière télévisée *Cold Squad*, la version originale de *Brigade Spéciale*, réalisée à Vancouver et dans laquelle il avait traduit le mot « people » de 13 façons différentes. Il explique que lorsque le comédien apparaît en gros plan à l'écran, il faut trouver une façon de remplacer les deux lettres P de « people » par ce qui leur ressemble en français. C'est ainsi qu'il a placé les mots « permettre », « multimillionnaires », « sûrement pas », alors que le mot « people » était prononcé. Selon lui, il faut trouver une autre façon de dire la même chose, respecter le synchronisme sémantique, tout en respectant le synchronisme phonétique.

[28] Le témoin ajoute que parfois qu'il faut préférer le synchronisme dramatique au synchronisme phonétique. Il donne l'exemple de deux personnages qui se disent « I love you », c'est-à-dire « je t'aime ». Or, on ne peut pas traduire cette expression par « je t'adore », même si phonétiquement elle serait appropriée. On tentera alors de placer le « aime » sur le V de « love », si cela est possible. Selon lui, il pourrait arriver que le public soit plus choqué d'entendre autre chose que l'expression « je t'aime », même si cette dernière demeure légèrement asynchrone. Donc, parfois le synchronisme dramatique l'emporte sur le synchronisme phonétique. C'est au traducteur-adaptateur de juger et, à nouveau, aux comédiens et au directeur de plateau en studio de produire le résultat final.

[29] Au chapitre de l'effort créatif, monsieur Paquin donne l'exemple de certains bruits de fond générés par des personnages secondaires pour lesquels il n'y a pas de scénario. C'est le cas d'un aéroport où on peut entendre une voix en anglais qui annonce le prochain vol. En ce cas, il faut traduire et ajouter ainsi quelque chose en français qui n'existait pas. C'est aussi le cas dans un film où un guide touristique fait visiter une tour célèbre dans la ville de Leipzig en Allemagne, alors que les deux personnages principaux discutent à l'avant-plan. Bien que l'on entende le guide touristique à l'arrière plan, son dialogue n'apparaît pas au scénario. Il faut par conséquent l'inventer. En l'espèce, le témoin dit avoir décrit la tour à partir d'un guide bleu de l'Allemagne de l'Est. Selon lui, cela nécessite d'avoir des solutions créatives à ce genre de

problèmes.

[30] Interrogé sur la recherche nécessaire à la traduction pour le doublage, le témoin précise qu'il visionne d'abord le film au complet afin de repérer les difficultés. Il fait ensuite la recherche, soit sur Internet ou dans des encyclopédies. Il précise qu'il visionne également le film pour en connaître le déroulement et saisir ce qui caractérise les personnages du point de vue des attitudes et de la façon de s'exprimer. Il reprend les mêmes scènes en boucle jusqu'à une dizaine de fois. Il dit les phrases à voix haute afin de s'assurer qu'elles sont synchrones.

[31] Monsieur Paquin estime important de savoir à quel marché sa traduction s'adresse. Si la série télévisée doit être diffusée en France, il évitera les québécoismes, il utilisera le « français international », un langage mieux adapté au contexte français et davantage compréhensible dans l'ensemble de la francophonie. Il soumet qu'il est très rare que les films soient traduits en québécois. Il cite quelques exceptions, dont les séries *Les Pierrafeu*, *Les Simpson*, et le long métrage *Les Lavigueur déménagent*. Le témoin ajoute que règle générale, il a la contrainte d'utiliser un français compréhensible partout.

[32] Sur la technique du doublage, le témoin ajoute certaines précisions. La première étape est celle de la détection. Elle consiste pour le « détecteur » à regarder la pellicule du film original, la « bande mère », pour y faire certaines inscriptions. À cette fin, la bande mère est couverte sur une face d'une poudre blanche qui sera marquée au crayon. Le témoin précise que ce travail n'est pas exécuté par le traducteur et s'effectue avant que ne commence la traduction pour doubler.

[33] À titre d'exemple, le détecteur indique tout changement de plan par une ligne verticale. Suivant certaines conventions, il trace un souligné jusqu'à cette ligne verticale lorsque vient le moment d'indiquer que le personnage parle sans apparaître à l'écran. Le détecteur indique, par ailleurs, de façon précise et synchrone avec l'image, tous les sons produits par le personnage, non seulement les mots, mais également tous les bruits de bouche, tels que les claquements de lèvres, les inspirations, les expirations, la longueur des voyelles et des consonnes, celles qui sont labiales ou bilabiales comme les B et P ou les F et V. Selon le témoin, ce sont tous ces signes qui permettent au traducteur de placer son texte.

[34] Par la suite, le travail de traduction et d'adaptation commence dès réception du scénario, du film et de la bande mère. Le témoin explique qu'il regarde d'abord le film sur vidéo. Ensuite, il déroule la bobine, puis exécute la traduction section par section, boucle par boucle, phrase par phrase tout en regardant l'image afin de voir comment le comédien dit son texte, afin de trouver le même vocabulaire ou celui qui correspond le plus au rythme observé. Il précise qu'il lui faut parfois procéder image par image, afin de voir exactement le mouvement des lèvres.

[35] Une fois le texte traduit en français, il est remis au studio afin d'être calligraphié sur une pellicule transparente (35 millimètres) que l'on juxtapose. Le texte en français est recopié exactement à l'endroit où le traducteur l'a placé. Le témoin ajoute que le calligraphe indique notamment les respirations et les mouvements de lèvres. La phase suivante est l'enregistrement en studio à partir de la bande rythmique réalisée par la calligraphie et le film original projeté à l'écran. Le témoin signale qu'à l'occasion, des directeurs de plateau le consultent afin de

connaître la prononciation de mots étrangers.

[36] Il estime que son expérience en écriture et en traduction de textes de poésie lui a permis d'acquérir des aptitudes particulières dans la manipulation du langage. À cela s'ajoute le fait d'avoir été imprégné de la culture britannique par le biais de ses études en Angleterre et de connaître la littérature anglaise, qu'elle soit américaine, britannique ou Canadienne anglaise.

[37] Le témoin conclut que si toute traduction comprend une part de création, cela est encore plus vrai dans le secteur de la traduction cinématographique en raison des contraintes imposées. Selon lui, le doublage nécessite une grande maîtrise du langage afin de recréer un langage conforme dramatiquement et sémantiquement au langage d'origine, tout en étant synchrone avec le mouvement des lèvres. Le dialogue doit être réécrit non pas à partir d'un scénario, mais à partir de phrases qui ont déjà été prononcées à l'écran par des comédiens.

[38] Contre-interrogé, le témoin confirme que le sens des répliques doit être le même que dans l'œuvre originale. Il ajoute cependant que la traduction peut parfois faire dire autre chose aux personnages afin que le film soit synchrone phonétiquement.

[39] Monsieur Paquin témoigne qu'occasionnellement, il a recours à un tiers traducteur en raison de sa méconnaissance de la langue d'origine. Ce qu'il a fait lors de la traduction d'un film suédois. Il a ainsi obtenu une première traduction en anglais qu'il a ultérieurement traduit en français de façon synchrone. De même, il indique avoir fait la traduction anglaise de trois téléfilms italiens avec Antonio Banderas intitulés *Il giovane Mussolini*. Une première traduction de l'italien à l'anglais a d'abord été effectuée par un tiers, monsieur Antonino Mazza, et il a ensuite fait la traduction-adaptation synchrone. Il précise qu'il en a été de même pour l'allemand au début de sa carrière. Il affirme qu'il ne procède pas ainsi lorsqu'il traduit de l'anglais au français.

[40] Monsieur Paquin confirme avoir traduit de scènes tournées en milieu médical où l'on utilise des termes médicaux. Il utilise alors des lexiques, des dictionnaires, des encyclopédies, consulte plusieurs banques de données comme celle de *l'Office québécois de la langue française* ou celle de Termium et d'autres bases de données disponibles notamment sur Internet.

[41] À propos de sa traduction de « Titus », le témoin explique qu'il a consulté les traductions précédentes afin de voir comment cela avait été fait. Il y a relevé des erreurs en étudiant le jeu des comédiens. Il donne l'exemple de la scène où un des personnages emploie le mot « sweet blowse ». Le personnage regarde la nourrice qui vient de lui apporter un bébé en lui demandant de le tuer, puis il s'adresse à elle, il lui dit « sweet blowse » d'une façon ironique. Cela avait été traduit par l'expression « gentil poupon », alors qu'en réalité cette « sweet blowse », provient de l'anglais ancien et veut dire « vieille bonne femme laide ». Lors des traductions précédentes, les traducteurs pensaient que le personnage s'adressait au bébé, alors qu'il s'adressait à la mégère comme le suggéraient l'image et le jeu des comédiens.

[42] Concernant la différence entre la traduction d'une œuvre littéraire et la traduction pour le doublage d'un film, le témoin fait deux précisions. La première étant que pour traduire une pièce de théâtre, le traducteur n'a pas à composer avec la contrainte du synchronisme phonétique. La

seconde étant que pour la traduction-adaptation d'un film, le traducteur doit tenir compte d'un texte qui est dit, avec un rythme et des pauses significatives, tout en respectant le sens. Selon lui, il faut, tout à la fois, respecter l'œuvre originale et produire une autre œuvre dans la langue de traduction.

[43] Au sujet de la détection précédant la traduction, le témoin indique que cette étape a une grande importance, car si le texte du détecteur est mal placé, le traducteur ne disposera pas des indices lui permettant de situer le sien. Parfois, un personnage peut avoir été oublié. Il fait alors la traduction et place le texte en y joignant une indication à l'intention des comédiens en studio. Selon lui, il est impossible de faire de la traduction au doublage sans le processus préalable de détection.

[44] À propos de la traduction de série *Cold Squad*, monsieur Paquin confirme avoir reçu des indications issues des deux séries préalablement doublées en France. La traduction devait tenir compte de certaines contraintes comme celle d'utiliser comme équivalent français à « seargent » le mot « lieutenant », en parlant de l'enquêteur principal et des autres personnages de même grade ou de préférer le vouvoiement au tutoiement pour les communications entre personnages. Il s'agissait de contraintes du client. Il précise avoir fait la traduction avec d'autres traducteurs-adaptateurs à partir de la version anglaise et sans avoir vu préalablement la série en version française. Selon lui, c'est au directeur de plateau qu'est revenue la responsabilité d'harmoniser le tout, notamment en évitant de changer d'adaptateur pour une même histoire, même si elle devait s'échelonner sur plus d'un épisode. Le témoin dit ne pas être en mesure de savoir, le cas échéant, si les téléspectateurs pouvaient percevoir les changements de traducteurs-adaptateurs tout au long de la série.

[45] Le témoin réitère que les choix terminologiques qu'inspirent l'image et le contexte au traducteur doivent également refléter l'œuvre originale de manière à bien en rendre le sens. Le témoin affirme qu'il peut apporter certains changements à des éléments jugés non essentiels à la compréhension de l'épisode, mais les éléments essentiels de l'histoire doivent être présents dans la version traduite.

[46] Monsieur Paquin indique que lorsqu'il s'agit de traduire des scénarios de films hollywoodiens, il arrive qu'il reçoive un scénario déjà préparé pour le sous-titrage. On retrouve alors dans la colonne de gauche, le texte intégral tel que dit à l'écran et dans la colonne de droite, ce qui devrait être traduit dans un sous-titre. On y retrouve des références culturelles afin de faciliter la compréhension du traducteur et lui évitant ainsi des recherches inutiles.

[47] Interrogé sur la définition du français international, le témoin explique qu'il s'agit d'une langue artificielle, une langue parlée, un langage utilisé lors de communications écrites comportant un vocabulaire international compris de tous. Il le qualifie de langage radiocanadien utilisé au Québec lors du doublage.

[48] Monsieur Paquin apporte quelques précisions concernant les arrière-plans. Si lors de la détection graphique, le personnage à l'écran parle alors qu'il ne l'entend pas, il lui faut inventer un texte synchrone. Il doit créer un texte qui va avec la situation, le personnage. Il ajoute qu'il s'agit toujours de personnages mineurs qui n'ont pas d'incidence sur le développement de

l'histoire. Selon lui, c'est une question de réalisme. Toutefois, lorsque le détecteur a indiqué « ambiance », il ne met pas de texte puisque que les comédiens vont faire des bruits.

[49] Le témoin confirme que le scénario doit être approuvé par la maison de doublage avant d'être enregistré et qu'il y a parfois des changements à apporter. Il explique que cela varie en fonction du comédien choisi ou du directeur de plateau. Selon lui, sur un texte de 45 000 mots, il croit qu'on ne remplace pas plus de dix mots. Il s'agit lors de la traduction de penser aux acteurs, de ne pas utiliser une association de mots difficiles à articuler. Il faut que le comédien puisse dire le texte.

[50] Réinterrogé par le procureur de la SARTEC, monsieur Paquin indique qu'il est très rare, comme dans le cas de l'œuvre « Titus », qu'il dispose de traductions effectuées préalablement afin de s'inspirer pour sa propre traduction. Ce n'est que lors de traductions faites à partir de langues autres que l'anglais qu'il a recours à une traduction préalable. De même, il précise qu'il arrive qu'il lise la version française d'un roman ayant servi à l'élaboration du scénario afin de se mettre dans l'esprit du film.

[51] À propos de la série télévisée *Cold Squad*, le témoin précise qu'il y a eu trois ou quatre auteurs pour une douzaine d'épisodes originaux. Selon lui, cela est fréquent pour les séries télévisées. Il confirme qu'après avoir visionné ces différents épisodes en anglais, n'avoir pas constaté de différences entre eux. Les personnages étaient toujours les mêmes et s'exprimaient de la même façon. Il ajoute qu'il a observé que certains auteurs étant meilleurs, on pouvait observer qu'ils avaient une meilleure façon de mener l'intrigue.

[52] Monsieur **Marc Bellier** comédien, traducteur-adaptateur et directeur de plateau est diplômé du Conservatoire de Montréal et comédien depuis 1967 (pièces SARTEC-15 A et B). En matière de doublage, il fait de la direction de plateau depuis 1978 et de la traduction-adaptation depuis 1984. Son travail s'effectue principalement dans le domaine du doublage, y compris le travail de comédien. Pour l'essentiel, il fait un peu plus d'adaptation que de direction de plateau. Il dit traduire pour le doublage environ une quinzaine de longs métrages par année.

[53] Le témoin affirme avoir fait ses débuts de traducteur-adaptateur en dessins animés, puis en documentaire, pour ensuite faire des séries télévisées et du long métrage. Il indique avoir aussi fait de la narration (voice over), de la traduction simultanée et touché à toutes les formes de traduction pour le doublage.

[54] Monsieur Bellier explique que la traduction consiste à rendre le plus fidèlement possible le document original, à prendre en compte l'essence même du document dans un contexte de synchronisme. Selon lui, il s'agit dans un contexte nord-américain de rendre accessible au public francophone des films en version originale anglaise qui, sans le doublage, lui seraient inaccessibles.

[55] Le témoin expose que le synchronisme est l'élément le plus important du doublage, plus particulièrement le synchronisme phonétique où il faut être attentif à l'ouverture des lèvres pour donner l'impression que le comédien parle la langue dans laquelle on traduit.

[56] Selon lui, les qualités nécessaires d'un bon traducteur sont la connaissance approfondie de l'anglais et du français ainsi que le sens du dialogue. Il explique qu'un dialogue peut être parfaitement écrit, bien se lire, mais être impossible à rendre pour le comédien. À titre d'exemples, on peut penser à une inflexion ou à un accent tonique qui doivent être bien placés en français par rapport à l'anglais, à une syllabe ou à un accent tonique en anglais qui n'ont pas d'équivalents en français. Le doublage est une question de rythme que le traducteur doit trouver pour chacun des personnages.

[57] Le témoin précise que les lexiques et dictionnaires de toutes sortes s'imposent, notamment pour les synonymes, afin de préciser la pensée de l'auteur. Un mot peut avoir quinze significations possibles et n'autoriser qu'une nuance précise au moment même de l'écriture. Le traducteur doit trouver le mot juste et le bon rythme pour exprimer le plus fidèlement possible la pensée et l'émotion du personnage.

[58] Selon monsieur Bellier, le traducteur doit être capable de manipuler les phrases afin qu'elles soient toujours compréhensibles et jouables. Il faut être capable de manipuler la langue de manière à ce que le texte soit plausible.

[59] Parmi les difficultés le plus souvent rencontrées, le témoin pointe certaines expressions anglaises qui n'ont pas forcément d'équivalents en français. Dans le film intitulé *The Stain (La Tache)* tiré d'un roman de Roth, un personnage utilise le mot « spook » qui veut dire normalement « fantôme », mais qui, dans le contexte du début du siècle dernier, peut vouloir dire « nègre », une expression péjorative qu'il valait mieux, dans le contexte, éviter en français. En se référant au roman en version française, le témoin dit avoir constaté que le terme était intraduisible. Il lui fallait trouver un équivalent puisque le terme « spook » était utilisé régulièrement. Après plusieurs recherches, il a trouvé le mot plus approprié de « zombie » qui fait référence au vaudou haïtien et désigne en même temps une personne touchée. Le témoin ajoute qu'il en est de même lorsqu'il s'agit de traduire des émissions d'humour. Contrairement à la traduction pour le théâtre où il est possible de supprimer une scène, l'humour exige une relation plus étroite avec l'œuvre originale puisqu'elle est en relation directe avec l'image visionnée.

[60] Concernant la formation du traducteur, monsieur Bellier mentionne que le Conservatoire d'art dramatique de Montréal donne un cours d'adaptation spécifique au doublage. C'est un cours basé sur la formation d'adaptateur dans le domaine précis de la télévision et du cinéma. Le Conservatoire forme quatre à cinq adaptateurs par année (pièce SARTEC-11). Il a lui-même enseigné au Conservatoire afin de former des acteurs pour le doublage. Il s'agissait alors d'un cours parallèle à celui généralement dispensé aux comédiens membres de l'Union des artistes.

[61] À propos de la recherche nécessaire, le témoin explique que les sujets étant très variés, il faut se référer à une nomenclature très vaste. Il lui faut traduire en rapport avec l'époque et le contexte de l'histoire. Il en est de même de la forme de l'écriture. On ne traduit pas un poème du dix-neuvième siècle, de Poe, Baudelaire ou Apollinaire, comme si ces auteurs avaient écrit dans l'optique du doublage. Il faut donc obligatoirement faire de la recherche afin d'être le plus fidèle possible à l'écriture de l'époque, à l'histoire et à ce que raconte le film.

[62] Monsieur Bellier souligne également que la recherche est nécessaire quelle que soit l'époque ou le sujet, car il faut utiliser la terminologie pertinente. Les termes empruntés ne se retrouvent pas forcément dans des tous les dictionnaires. Il y a des formules précises en anglais où il faut trouver l'équivalent en français. Cela nécessite des dictionnaires spécialisés ou le recours à un expert. Le témoin mentionne que c'est ce qu'il a fait pour la traduction du film *Spac Cowboy* où il a utilisé les services d'un ami pilote et la série de 12 épisodes *Apollo*, produite par Tom Hanks, où il lui a fallu recourir à l'expertise du Centre spatial.

[63] Le témoin poursuit en expliquant que le traducteur doit connaître le marché auquel la traduction est destinée. En effet, pour la traduction d'une émission destinée à la France, il y a une façon d'écrire qui est différente. Les termes et les expressions employés différeront de ceux utilisés pour le marché québécois. À cela s'ajoute le doublage en québécois par rapport au doublage en français international. En général, l'histoire sera la même, mais l'écriture sera distincte au niveau du langage. Monsieur Bellier souligne qu'il s'agit d'une exigence du marché français qui veut se reconnaître dans le langage utilisé.

[64] Appelé à décrire façon concrète son travail, le témoin indique qu'il visionne d'abord le film en anglais à quelques reprises afin de s'imprégner du rythme et de l'ambiance qu'il contient et pour savoir quel niveau de langage il devra utiliser. Il discerne les pièges ainsi que les termes qui reviennent régulièrement pour que le texte concorde. À partir des bobines, des bandes mères et des bandes de détection, il traduit tout en visionnant le film image par image. Il recherche la phrase appropriée, parce que synchrone avec le niveau de l'ouverture et de fermeture de la bouche. Il lui faut placer notamment les labiales M, B, et P aux bons endroits. Il lui faut trouver, en français, le mot où l'acteur donne la même accentuation tonique. Pour ce faire, il doit jouer et rejouer la scène devant l'écran, de manière à s'assurer que le comédien pourra s'exécuter en studio. Monsieur Bellier précise que, de façon ponctuelle, il doit sacrifier ce synchronisme pour rendre justice à la vérité ou à l'action et demeurer fidèle à la pensée anglaise.

[65] Le témoin signale qu'il choisit souvent les acteurs qu'il dirige au doublage à partir de textes qu'il a d'abord traduits. Il connaît donc bien leurs difficultés, leur élocution, leur diction et il traduit et adapte son style d'écriture en conséquence.

[66] Interrogé sur la différence entre la traduction, l'adaptation et la direction de plateau, monsieur Béliier expose qu'un bon doublage est le produit d'une combinaison d'environ 40 % de travail d'adaptation, de 40 % du choix des voix et de 20 % de la qualité de la direction d'acteurs. Selon lui, l'adaptation est primordiale parce que l'acteur choisi possède déjà la voix idéale et qu'il est capable de jouer. Il ne lui manque qu'un texte à interpréter. Il indique qu'il est normal, qu'en studio, le directeur de plateau apporte des changements mineurs et ponctuels au texte de façon à préciser encore plus une idée, une expression, un mot ou ajuster le synchronisme de manière à ce que le texte colle plus fidèlement à l'image.

[67] Questionné sur la formation reçue pour faire de la traduction dans le secteur cinématographique, monsieur Bellier mentionne qu'au départ il a reçu une formation d'acteur au Conservatoire d'art dramatique et qu'il est comédien depuis 1967. Il a immédiatement fait du doublage et est ensuite devenu directeur de plateau. Ses fonctions de directeur de plateau l'ont amené à faire de la traduction destinée au doublage. Bien que ce ne soit pas une condition

essentielle pour être un bon adaptateur, il estime que sa formation d'acteur lui est très utile pour effectuer son travail qui repose avant tout sur le sens du jeu et le sens du dialogue.

[68] Selon le témoin, il y a certainement un travail de création dans la traduction destinée au doublage. Il ajoute que si l'on fait traduire le même film par cinq adaptateurs différents, il y aura cinq adaptations différentes. Un film doublé au Québec différera grandement de sa version doublée en France. À son avis, ce n'est pas le même film.

[69] Le témoin croit que le travail de création vient de ce que chacun apporte ses capacités artistiques tant au niveau du dialogue qu'au niveau du jeu. Il faut être capable d'écrire, de tourner les phrases, de tourner les mots de façon à ce que le texte puisse être interprété aisément. À l'appui, il mentionne un exemple de traduction littérale « *Natural Mineral Water fortified with gas from the spring* » que l'on ne peut traduire par « *L'eau minérale naturelle fortifiée avec le gaz du ressort* ».

[70] Contre-interrogé par l'ADPQ, monsieur Béliier confirme qu'il ne traduit pas de textes pour le doublage de longs métrages de salle destinés à la France en raison du moratoire qui protège le marché français. Il le fait toutefois pour les séries et les longs métrages télévisés.

[71] Le témoin dit sacrifier parfois le synchronisme au profit d'une phrase qui est jouable par un comédien et qui respecte la longueur de son intervention. Il le fait rarement, mais il estime qu'il est plus important pour le public de comprendre l'histoire et de croire au jeu des acteurs. À son avis, si le jeu est vrai, si le jeu correspond aux intentions reflétées sur les visages des acteurs, le synchronisme importe alors beaucoup moins. À titre d'exemple, le témoin mentionne les films doublés de Ingmar Bergman qui, règle générale, n'étaient pas synchrones mais où le jeu des acteurs prenait une grande place.

[72] Monsieur Bellier confirme qu'il arrive que certaines compagnies américaines lui remettent des scénarios comportant des notes explicatives portant sur le contexte du film à traduire. Il constate que cela lui facilite le travail, notamment s'il s'agit de « slang » américain. À l'aide de parenthèses explicatives, le scénario indique le contexte d'utilisation d'expressions locales méconnues que l'on pourrait trouver dans certains quartiers de Détroit, de Los Angeles, de Chicago, de Philadelphie ou de New York. Selon lui, cela permet de se concentrer sur les dialogues, la formulation des phrases et d'éviter des recherches fastidieuses ou de procéder par déduction pour saisir le sens de ces expressions. Pour le témoin, bien connaître une langue, en soi, ne constitue pas un art, mais il en va autrement s'il s'agit de construire un dialogue.

[73] Sur la distinction entre la traduction et l'adaptation, le témoin estime que ces deux aspects de son travail sont intrinsèquement liés. Le traducteur au doublage est souvent catalogué comme adaptateur car il y a un travail d'adaptation à faire. S'il s'agissait de traduction littérale, cela pourrait être fait par ordinateur sans difficultés. Mais, selon lui, la traduction d'un film nécessite de l'adapter dans un contexte précis de synchronisme et de fidélité à l'œuvre. Il explique qu'il traduit d'abord le texte de l'anglais au français, puis l'adapte afin qu'il soit synchrone et fidèle à la pensée de l'auteur. Le témoin soutient, compte tenu de son expérience comme comédien, directeur de plateau, de traducteur et d'adaptateur, qu'il est impossible de scinder la traduction de l'adaptation, il s'agit d'un tout. Il précise n'avoir jamais recours à une pré-traduction.

[74] En traduisant, le témoin dit tenter de garder les différents niveaux de langage entre les personnages de manière à ne pas leur attribuer plus de vocabulaire dans la langue de traduction qu'ils n'en ont dans langue originale. Cela est fonction du milieu dans lequel ils vivent. De même, il adapte le vocabulaire en fonction du public visé. Ainsi, il utilisera le mot « sponsor » lors de la traduction d'un film destiné au marché français alors que pour le Québec, son choix se portera sur le mot « commanditaire ».

[75] Selon le témoin, le temps nécessaire à la traduction d'un long métrage de salle de 120 minutes est généralement d'une semaine. Il doit donc traduire en moyenne 17 minutes de film par jour. Ce court délai se justifie par la sortie simultanée, en français et en anglais des films sur le marché nord-américain. Il ajoute qu'il lui est déjà arrivé de traduire un film comme *Pelican Grief* en trois jours et demi. De même, il peut exceptionnellement arriver qu'il ait deux ou trois semaines pour ce faire.

[76] Le témoin mentionne que la principale difficulté réside dans le nombre de niveaux de langage dans un même long métrage. Ainsi, un film d'action ou un film d'horreur où l'on retrouve peu de dialogues sera plus rapidement traduit que celui qui comporte un dialogue intense. Il donne l'exemple du film de Oliver Stone intitulé *Any Given Sunday*, où il y a six niveaux de langage en même temps. La même scène requiert plus de cinq heures de travail. Il est donc impossible de s'en tenir à une moyenne de traduction de 17 minutes par jour dans ce cas.

[77] Monsieur Bellier indique ensuite qu'il est important pour un traducteur au doublage de connaître l'identité des comédiens car il peut ajuster le nombre de consonnes labiales en fonction de leur élocution, de leur technique et de la souplesse de leur diction. Le rythme du comédien qui s'adapte ainsi au rythme du personnage devient synchrone. Il ajoute que cela ne change en rien le sens, la pensée et l'émotion qui se dégagent du film.

[78] À propos des cinq versions d'un même film élaborées par cinq traducteurs différents et mentionnées précédemment, le témoin précise qu'à la condition que chaque adaptateur ait été fidèle à la traduction, il y aura cinq façons différentes d'écrire donc, cinq façons différentes de jouer. Cela s'explique selon lui en ce que chaque adaptateur au doublage n'a pas les mêmes priorités. Certains insistent sur le synchronisme, au détriment d'un texte qui doit être joué. Il se dit d'une autre école et aime mieux sacrifier le synchronisme de façon à ce que le texte se joue et que l'acteur soit à l'aise en studio pour le jouer. Malgré le fait qu'il y ait cinq versions, le spectateur comprendra la même histoire.

[79] Réinterrogé par la SARTEC à propos de la pré-traduction, monsieur Bellier indique que cela n'enlève rien à l'aspect créatif du travail de traducteur. Il explique que s'il doit traduire un film du yougoslave au français, il aura besoin d'une pré-traduction mais que cela ne change en rien au travail d'écriture pour un dialogue qui doit être fait.

[80] **Valérie Dandurand** est directrice adjointe de la SARTEC depuis 1999. Membre du Barreau depuis 1985, elle est par ailleurs détentrice d'une maîtrise en droit de l'Université de Montréal (pièce SARTEC-13). Elle travaille à la SARTEC depuis 1990. Elle est étroitement associée, depuis, à la négociation, à l'application et au renouvellement des ententes collectives

qui lie cette association avec les producteurs ou les associations de producteurs.

[81] Pour la majeure partie de ses activités dans le domaine du film, la SARTEC transige avec l'APFTQ, l'association qui regroupe la production indépendante. Plus particulièrement, la SARTEC est liée avec l'APFTQ depuis 1992 quant à la production télévisuelle et, depuis 1999, quant au long métrage de fiction. Ces premières ententes collectives furent renouvelées respectivement en 2001 et 2003. Le témoin confirme que l'entente relative à la télévision couvre le documentaire, les émissions de variétés, les émissions pour enfants, les séries lourdes et les téléfilms (pièce SARTEC 14-B). L'autre entente concerne spécifiquement le long métrage de fiction (pièce SARTEC 14-A).

[82] Le témoin soutient qu'il existe une analogie à faire entre les demandes de corrections faites à l'adaptateur pour modifier ou orienter son texte avec celles normalement adressées aux auteurs des textes de la version originale. Pour illustrer son propos, Me Dandurand tire ses exemples de différentes dispositions de l'entente relative à la télévision et qui traitent de la réécriture (art. 1.59), de la retouche (art. 1.61 et 1.62) et des modalités qui les entourent (art. 8.14). Elle procède de même par rapport aux dispositions similaires contenues à l'entente relative au cinéma (art. 1.30, 1.46, 1.49 et 1.50).

[83] Elle expose que, par définition, le texte d'un auteur est sujet à certaines corrections ou ajustements. Le témoin donne l'exemple des retouches ou modifications mineures parfois effectuées par un réviseur technique. Il peut s'agir d'harmoniser dans une télé-série le texte des personnages de manière à respecter leur façon propre de s'exprimer. Il peut s'agir également de modifier, sur le plateau, le texte pour « mettre en bouche » un mot qu'un comédien a de la difficulté à prononcer. Il peut aussi être nécessaire d'ajuster le texte du scénario pour un impératif de changement de lieu de tournage en raison du mauvais temps.

[84] Par ailleurs, certaines modifications plus substantielles de texte peuvent s'imposer, en cours d'écriture, avant l'acceptation de la version définitive du scénario par le producteur. Elles peuvent aussi s'imposer après une version définitive, une réécriture étant rendue nécessaire en raison de l'insuffisance du financement obtenu.

[85] D'autres modifications de contenus peuvent aussi découler de certaines contraintes, particulièrement dans le cadre de séries produites avec le concours de plusieurs auteurs agissant sous la supervision d'un auteur principal (art. 1.04 et 5.08). Dans ce cas, cet auteur principal peut être amené à modifier un scénario pour conserver une certaine uniformité ou conformité de la série. Le témoin cite en exemple l'émission *Wattatatow* qui s'est échelonnée sur une quinzaine d'années et qui a nécessité annuellement une dizaine de scénaristes pour ses nombreux épisodes. Dans ce type de production, la bible (art. 1.05) écrite initialement sert aussi de paramètre général pour l'ensemble de l'œuvre. Il en va de même de l'œuvre commandée qui comporte à son tour les contraintes du producteur qu'il s'agisse d'adaptation télévisuelle d'un roman, d'une pièce ou d'un scénario préexistant sur lesquels il détient les droits (art 4.03). Le témoin ajoute qu'il arrive aussi que le scénariste soit invité à faire un documentaire d'une heure à partir d'une recherche préexistante, un cadre donné qui comporte des archives, des photos et des documents divers.

[86] Le témoin conclut en soulignant que sur la foi des conventions il appert que toutes sortes de considérations influencent le processus créatif et amènent des modifications. Comme il existe de nombreux intervenants, diffuseurs, bailleurs de fonds et producteurs qui demandent des corrections ou des modifications de scénario.

L'ADPQ

[87] Madame **Marie-Hélène Blanchard** travaille pour Technicolor et est coordonnatrice au doublage depuis six ans (pièce ADPQ-18). Elle décrit ses fonctions comme étant la supervision de chaque étape de la production d'un doublage. Elle dit d'abord recevoir la commande du client ainsi que les éléments nécessaires au doublage et, généralement, une copie anglaise du film. Ensuite, à partir des cassettes de travail tirées de la copie 35 mm. du client, elle aborde l'étape de la détection. Cette détection consiste à transposer sur une bande mère le nom du personnage, sa partie de texte en anglais et tous ses mouvements de bouche.

[88] La bande mère est ensuite expédiée à l'adaptateur avec le texte anglais. L'adaptateur écrit sa traduction en français sur cette même bande, juste en dessous ou au-dessus de la détection qui lui a été fournie, et il la retourne à l'expéditeur afin que le texte français ainsi adapté soit dactylographié sur papier. Après, la bande mère est retournée à la calligraphie où l'on réécrira à la main ce texte français sur une bande de film transparente qui se superpose à la bande mère et qui servira ensuite en studio d'enregistrement comme texte pour les comédiens. Il s'agit de la bande rythmique.

[89] Le témoin poursuit en expliquant qu'à partir du texte français qui a été dactylographié, on va construire une grille indiquant le nom de chaque personnage et le nombre de lignes comprises dans une boucle d'enregistrement. Cela permet de faire l'horaire d'enregistrement des comédiens. On procède ensuite à la vérification des enregistrements afin de corriger les erreurs, puis on regroupe ces enregistrements sonores des comédiens sur un seul canal.

[90] À titre de coordonnatrice, madame Blanchard dit être chargée du choix de l'adaptateur ainsi que du directeur de plateau. Elle communique avec les clients afin de connaître leurs attentes en regard du choix des comédiens. De même, elle affirme demeurer en contact avec les adaptateurs afin de leur transmettre certaines contraintes, telle que la lecture préalable d'un livre ayant pu inspirer le film, ou de dispenser des conseils en cour d'adaptation quant à la signification de certaines phrases.

[91] Madame Blanchard indique que la maison de doublage Technicolor apporte certains changements aux textes. Elle donne l'exemple du roman « *The Hitchhiker's Guide to the Galaxy* », utilisé à la demande du client pour faire la traduction destinée à un long métrage. Dans ce cas, l'adaptateur avait traduit le titre par le « *Guide du routeur galactique* », alors que le titre du film en français est devenu « *Le Guide galactique* ».

[92] Exemples à l'appui (pièce ADPQ-1), le témoin indique que ces changements, corrections ou suggestions, sont faits au bureau de la coordination, par madame Marie-Claude Poirier, une employée de Technicolor qui revoit le texte anglais, le texte français et le roman français afin de s'assurer de la conformité avec la demande du client. Ces changements sont ensuite remis

directement au directeur de plateau pour des raisons de célérité.

[93] Reprenant l'exemple du film « *The Hitchhiker's Guide to the Galaxy* », le témoin explique que le client remet en même temps que le dialogue une liste finale et annotée (pièce ADPQ-2) comprenant des explications sous chaque paragraphe concernant la signification de certains mots, expressions ou régionalismes. Le traducteur-adaptateur doit se conformer à ces indications.

[94] Une fois le travail de doublage terminé, tout est visionné de nouveau de façon à s'assurer qu'il ne manque rien à l'enregistrement, qu'il n'y ait pas d'erreur de sens ou de continuité dans le dialogue. Après avoir visionné, tous les commentaires émis sont consignés dans un document intitulé « Approbation » et les corrections appropriées sont apportées. Il peut s'agir de reprendre l'enregistrement pour une erreur de texte ou afin de modifier l'accent d'un personnage. Les corrections se font directement sur le plateau sans retourner le texte à l'adaptateur.

[95] Le témoin précise que les traducteurs-adaptateurs ne peuvent ajouter au texte à traduire et doivent se conformer aux consignes du client. Madame Blanchard explique que lorsqu'il s'agit de films d'importance, il arrive que les clients lui remettent un document intitulé « *Creative Letter* » qui spécifie les démarches à suivre et donne des indications destinées au doublage. De même, comme dans le cas de la traduction des quatre premiers films de Harry Potter, les textes anglais sont parfois accompagnés d'un lexique de vocabulaire. Ce genre de lexique doit être entièrement respecté lors de la traduction car il s'agit d'un vocabulaire particulier et connu du public.

[96] Interrogée par la Commission, madame Blanchard précise que les corrections à être apportées au texte ont été détectées au visionnement suite à l'enregistrement en studio. D'autres corrections peuvent avoir été apportées en cours de doublage, en relecture de texte avant l'enregistrement et même pendant l'enregistrement si un comédien juge que le synchronisme n'est pas parfait.

[97] Contre-interrogée, elle confirme que le petit lexique de vocabulaire destiné à la traduction des textes de l'histoire de Harry Potter est un document qui est remis à tout traducteur travaillant à travers le monde, quelle que soit la langue de traduction.

[98] Monsieur **François Asselin** est adaptateur, directeur de plateau et musicien (pièce ADPQ-9). Il indique qu'il adapte des films de l'anglais au français pour le cinéma. Généralement, il dirige les plateaux lui-même. Il affirme aussi souvent diriger les chœurs pour traduire des chansons. Il est adaptateur, traducteur-adaptateur au doublage depuis environ cinq à sept ans.

[99] Il explique que son travail consiste à visionner le film, à le comprendre, à appréhender les difficultés et à en faire l'adaptation à partir de la bande mère. Il précise que la bande mère est une bande blanche opaque où sont indiqués à l'aide de certains signes les ouvertures, les fermetures de bouche, les respirations, les inspirations ou expirations et les changements de plan.

[100] Le témoin explique travailler principalement à partir des labiales qui sont des repères forts pour placer la même labiale ou une autre semblable dans la langue de traduction. Cette

opération commande des changements dans la phrase, des inversions, et est complétée par du remplissage avec des mots qui ne comportent pas de labiales. Parfois, on doit substituer au terme anglais, un équivalent français qui comporte normalement plusieurs mots pour exprimer la même idée. Selon lui, il faut composer avec ce type de difficultés et le recours à certaines astuces, comme l'utilisation des contre-champs où l'acteur est vu de dos, permet de le faire. Ce faisant, il ajoute qu'il faut avoir une vue d'ensemble du film pour que l'expression ainsi retenue soit la même lorsque, dans une autre scène, le personnage est vu de face et que l'on voit ses mouvements de bouche.

[101] Le témoin dit recevoir des maisons de doublage, notamment de Technicolor, le mandat de faire l'adaptation synchrone du film, tout en respectant l'idée qui s'en dégage. Pour le grand écran, il dit disposer d'une certaine latitude dans sa traduction, mais encore faut-il souvent vérifier auprès du client en cas de doute sur l'utilisation de certains mots. En argot, les expressions « mec » pour remplacer « man » ou « sacrebleu » pour remplacer des expressions anglaises plus fortes peuvent faire l'objet d'une validation par le client. Il donne aussi l'exemple d'un film traitant de l'histoire de la planche à roulettes où, dans la version traduite, il a dû proposer au client l'utilisation de l'expression « skate board », l'expression anglaise étant plus conforme aux usages québécois et français. Il en va de même des autres propositions qu'il soumet au client lorsque les mots présentent des difficultés en raison du contexte géographique, historique ou culturel.

[102] Le témoin ajoute que le scénario anglais peut comporter des précisions quant aux dialogues pour éviter, ne serait-ce que par une phrase, des erreurs majeures de sens. Il s'agit bien souvent d'expressions locales qui n'ont pas d'équivalents français, comme celles que l'on retrouve dans *Winnie the Pooh*.

[103] En ce qui a trait à la connaissance de la langue d'origine, monsieur Asselin précise qu'il existe un minimum incontournable. Outre cette connaissance minimale, il dispose d'outils complémentaires auxquels il a recours régulièrement tels que les dictionnaires en tout genre et l'ordinateur. L'adaptation requiert, selon lui, beaucoup de recherche.

[104] En parlant de son expérience dans le domaine du film, le témoin estime qu'il collabore approximativement à une dizaine de productions annuellement, incluant des chansons. Il précise que pour un film de deux heures, il travaille environ une semaine, à raison de huit à douze heures par jour.

[105] Parlant de la nature de son travail, le témoin considère qu'il s'agit davantage de finesse que d'inspiration. Pour lui, la phrase existe en anglais. En trichant ici et là et en faisant les liens avec les ouvertures de bouche, on réussit à faire croire que la phrase est française. Il estime que le rythme est spécifique à chaque film, il se découvre au cas par cas par un travail qui s'effectue phrase par phrase. Il affirme que le travail de détection est essentiel à l'adaptation, ne serait-ce que pour situer physiquement l'écriture et sauver du temps pour décortiquer les mouvements de bouche apparaissant à l'image.

[106] Par ailleurs, le témoin considère qu'il doit respecter l'histoire qui est déjà là. Pour traduire, il lui arrive souvent d'utiliser les mêmes mots de manière récurrente tels que le mot

« génial » pour traduire « great ». Il dit ne pas souvent faire de relecture de l'ensemble de la traduction, faute de temps. Il repère plutôt les difficultés en cours de route et ne revient faire des corrections que sur celles-ci.

[107] Pour lui, l'aspect le plus préoccupant du travail est le synchronisme phonétique et non la traduction à proprement parler. Il donne l'exemple des phrases courtes comprenant une négation où le « pas » en français, une grosse labiale, ne se retrouve pas dans le texte en anglais. C'est également le même synchronisme qui l'incite à modifier en studio son texte adapté lorsqu'il agit à titre de directeur de plateau.

[108] Le témoin ne voit pas le travail de traduction-adaptation comme une pratique artistique en raison des trop nombreuses contraintes ou directives auxquelles il faut se plier. Selon lui, la matière première étant déjà créée, le travail consiste plutôt en un casse-tête ou un jeu de blocs afin de résoudre avec finesse certaines difficultés.

[109] Contre-interrogé par la SARTEC, le témoin réitère que pour lui le travail d'adaptation pour le doublage n'est pas une création, mais un travail de reproduction, à l'instar de celui qui reproduit un tableau. À son avis, lorsqu'il s'agit de reproduire l'intensité de l'oeuvre, il ne fait que reproduire le travail du comédien de la version originale. Le témoin confirme qu'il a déjà fait de démarches auprès de la SACEM pour obtenir des droits d'auteur et qu'il reçoit, par ailleurs, des droits de la SOCAM à titre de compositeur de musique. Il estime également ne pas être en situation de création lorsqu'il agit comme directeur de plateau.

[110] Madame **Virginie Simonard** est coordonnatrice au doublage depuis quatre ans et demi (pièce ADPQ-19). Sa tâche consiste à faire les échéanciers des projets de doublage de la réception du matériel à la livraison finale au client. La coordination s'étend aux horaires des pigistes, à la réservation des studios, ainsi qu'aux étapes de détection, d'adaptation, de calligraphie, d'enregistrement, de mixage, de voix-calage et de sous-titrage pour malentendants. Elle ajoute qu'en plus de coordonner ces opérations, elle s'est spécialisée dans la révision des textes traduits, plus particulièrement ceux destinés à la France. Elle en approuve la version définitive après enregistrement. Elle explique sensiblement la même chose quant aux étapes du doublage. Le témoin précise ne pas s'occuper des documentaires.

[111] Lors de l'embauche, elle attend de l'adaptateur qu'il maîtrise le français et qu'il ait une connaissance suffisante de l'anglais ou de toute autre langue de la version originale, de manière à traduire correctement suivant le sens et de façon synchrone en français. Pour le témoin, la version traduite doit être fidèle à la version originale, avoir le bon niveau de langage et respecter les traits de personnalité des personnages, le tout en conformité avec l'image projetée.

[112] Madame Simonard peut même exiger certains ajustements terminologiques, compte tenu du client-diffuseur et des marchés visés. Elle donne l'exemple de la France, où l'on évite certains québécoisismes tels que « roller » qui désigne ici le « patin à roues alignées ». Elle ajoute qu'il lui arrive même d'être consultée en cours d'adaptation sur les jeux de mots, le sens d'une phrase ou le terme utilisé. En outre, elle peut corriger le texte avant de l'envoyer aux deux diffuseurs concernés et, une fois l'approbation obtenue, intégrer leurs corrections (pièce ADPQ-6). Elle indique que des corrections peuvent également être effectuées au moment de

l'enregistrement, par son entremise ou celle du directeur de plateau (pièces ADPQ-7 et 8).

[113] En contre-interrogatoire, le témoin confirme que l'adaptateur fait souvent des propositions alternatives qui pourront être retenues, le cas échéant, par la maison de production, le directeur de plateau ou le client.

[114] Madame **Diane Hudon** est chargée de projets et chef d'équipe au département de doublage chez Technicolor (pièce ADPQ-10). Elle indique qu'elle détient un baccalauréat en communication et s'est spécialisée en composition de l'image. En outre, elle détient un certificat en marketing et une mineure en étude française. Elle a déjà travaillé pour Cinar comme coordonnatrice en post-production et en doublage, et pour JPL Vidéo en réalisation publicitaire. Elle travaille pour Technicolor depuis trois ans dans le domaine du doublage. Elle dit avoir fait un peu de fiction et surtout du documentaire à titre de chef d'équipe ou de chargée de projets. Elle supervise en doublage de documentaires pour environ 250 heures par année.

[115] Son travail consiste généralement à recevoir d'un client une version définitive d'un documentaire en anglais pour sa traduction en français. À cet égard, elle assure la liaison avec le client et supervise toutes les étapes du doublage.

[116] Elle prend donc contact avec l'adaptateur, lui remet une copie conforme (VHS) de la bande mère et, le cas échéant, un texte en langue originale tiré de l'enregistrement initial. Ce texte servira de référence, notamment lorsque dans le documentaire on renvoie à des documents d'archives inaudibles. La copie conforme de travail comporte un minutage qui permet de situer l'image sur la bande. L'adaptateur fait son travail et remet son texte suivant le même minutage. On retrouvera donc ce repère dans le texte adapté que ce soit pour la narration ou pour l'intervention d'un spécialiste à la caméra. L'adaptateur doit identifier correctement le nom de la personne à l'écran, le moment où celle-ci parle et toute forme de renseignements en surimpression susceptibles de décrire celui qui parle.

[117] Le témoin dit réviser le texte pour s'assurer que la traduction est conforme et que le français est bon. Après un échange avec l'adaptateur pour des précisions ou des corrections, le texte est acheminé au client qui, à son tour, peut formuler des commentaires oraux ou écrits. Ceux-ci peuvent s'adresser au texte de l'adaptation ou concerner la réalisation, comme le fait de substituer une voix à du sous-titrage. Vient ensuite le texte final qui servira à l'enregistrement en studio avec les comédiens choisis ou proposés par le directeur de plateau.

[118] La demande du diffuseur étant de reproduire en français une création originale qu'il a choisie et achetée pour ce qu'elle est, le témoin dit s'attendre à ce que l'adaptateur reproduise le plus fidèlement possible et dans un excellent français le documentaire anglais. Le témoin ajoute que la décision de ce qui va se retrouver à l'écran après révision appartient en définitive au client.

[119] Selon madame Hudon, les qualités requises par le métier sont la connaissance parfaite de l'anglais et un très bon français écrit quant au sens de la formulation, à l'étendue du vocabulaire et à la justesse de la syntaxe. Selon elle, la capacité d'écrire en anglais n'est pas nécessairement requise.

[120] Appelé à distinguer les exigences de la fiction par rapport au documentaire, le témoin précise que le synchronisme n'est pas requis en doublage de documentaire où la version en anglais est maintenue comme fond sonore à la traduction en français.

[121] Madame Hudon illustre son propos avec des adaptations qu'elle a révisées (pièce-ADPQ-9). Elle précise être sévère afin d'éviter que le client soit obligé de demander des corrections. Elle dit faire confiance aux adaptateurs et tient pour acquis que le texte est généralement bon. Elle dit faire des suggestions que l'adaptateur peut accepter ou refuser. En cas de refus, l'argument sérieux de l'adaptateur pourra la convaincre de retirer sa proposition. Afin d'illustrer son propos, elle fait ressortir et commente les suggestions qui sont de son cru ou de celui des clients et la solution finalement retenue dans les adaptations des documentaires *Richard Gere* (pièces ADPQ-11 A, B et C, 12 A et B, et 13 A et B), *Sex Toys* de la série *Sex Files* (pièces ADPQ-14 A et B), *Forensic Factor*, *Experts in Crime III*, *Killing Spree* (pièces ADPQ-15 A, B et C, 16 A et B) ainsi que *Riots* (pièce ADPQ-17 A, B et C).

[122] Monsieur **Vincent Davy** est traducteur, adaptateur depuis 42 ans pour le doublage en français. Il agit parfois comme directeur de plateau et comédien. Il dit avoir été principalement formé comme dialoguiste par l'expérience pratique dont il a bénéficié sur le plateau en tant que comédien. Il a reçu une formation normale d'une durée de six mois en adaptation et en traduction, dans une école privée française. À son avis, cette formation équivaut à un diplôme d'études collégiales au Québec. C'est à la demande de directeurs de plateau qu'il a pris l'initiative de suivre ce cours. Le témoin indique que son premier emploi comme traducteur et adaptateur était en lien avec la série *Hawai 5-0*. Il a aussi travaillé sur la série *Gilligan's Island*. À titre de traducteur et d'adaptateur, ses principaux clients sont Technicolor et Cinélupe. Monsieur Davy traduit et adapte entre 12 et 15 longs métrages par an.

[123] Interrogé sur les exigences des producteurs à son endroit quant au respect de l'œuvre originale lors de la traduction et de l'adaptation, le témoin affirme qu'ils n'en ont aucune, puisque sa réputation est déjà établie avant l'embauche. Il indique cependant qu'il est important de respecter l'œuvre originale, mais que cela varie en fonction des traducteurs qui peuvent favoriser parfois le synchronisme au détriment du sens littéral. Selon lui, il s'agit d'un choix personnel de l'adaptateur ou du directeur de plateau de doublage.

[124] Le témoin dit s'éloigner parfois du sens original de l'œuvre en raison des attitudes physiques du comédien qui, traduit littéralement, pourrait donner l'impression de dire le contraire de ce qu'il dit en américain. Il dit falloir un certain sens artistique pour procéder ainsi.

[125] Le témoin poursuit en précisant qu'il ne s'agit pas d'un travail technique, particulièrement lorsqu'il prend le risque d'effectuer des changements par rapport au film original. Selon lui, il faut travailler avec l'image et pour des raisons de synchronisme, changer quelque peu le sens, l'arranger, le modifier. Le témoin précise qu'il modifie rarement le sens, et que lorsqu'il le fait, il ne s'agit pas au départ de très grandes œuvres.

[126] Invité à s'expliquer sur ce qu'est une grande œuvre, le témoin explique que lorsqu'il a travaillé à la traduction et à l'adaptation du film *Being Julia*, il a estimé qu'il s'agissait d'une très belle œuvre et, suivant son opinion personnelle, qu'il ne convenait pas d'en trafiquer le texte

original.

[127] Interrogé sur les relations avec ses collègues des boîtes de traduction et d'adaptation telles que Technicolor et Cinélume, le témoin affirme discuter très rarement avec eux en raison des contraintes de temps d'exécution imposées par ce genre de travail. Monsieur Davy indique qu'il n'a généralement pas de paramètres précis à respecter lors de la traduction et de l'adaptation et qu'il jouit d'une grande liberté. Il souligne que, parfois, des paramètres sont transmis pour des raisons purement techniques. Il donne l'exemple d'une deuxième version dialoguée d'un film qu'il a dû faire en remplacement du traducteur de la première version, ce qui requiert de visionner celle-ci au préalable pour s'en inspirer.

[128] Monsieur Davy explique qu'il considère la détection comme un outil de travail sans lequel il ne pourrait fonctionner. Au surplus, si la détection est mauvaise, cela va certainement lui poser un problème technique.

[129] Le témoin détaille ensuite sa façon de procéder. Avant de traduire sur la bande mère, il fait une traduction préalable qui consiste à ne traduire que les phrases qui lui semblent les plus complexes ou susceptibles de comporter un double sens.

[130] Il passe ensuite à la traduction sur la bande mère. Il précise qu'à ce moment, beaucoup de choses qui entrent en ligne de compte, dont l'élocution des comédiens qu'il va ultérieurement diriger. Il explique que les habiletés d'élocutions de certains comédiens vont lui permettre, pour traduire une même idée, d'introduire dans une phrase davantage de mots en français que n'en contient la phrase de la version originale anglaise. En outre, il ajoute ressentir une certaine gêne lorsqu'il fait la traduction et l'adaptation tout en sachant qu'il ne dirigera pas les comédiens au doublage. Le choix du directeur du plateau de doublage importe beaucoup pour le témoin. Il affirme que ce n'est que seulement dans 2 % des cas qu'il ne dirige pas les comédiens sur le plateau de doublage.

[131] Le témoin confirme qu'il lui arrive de travailler en équipe pour la traduction lorsque les contraintes de temps sont trop importantes ou que la terminologie est trop sophistiquée dans certains domaines spécialisés. Il a donc une équipe de 2 à 3 personnes qui le renseignent dans ce cas.

[132] Interrogé sur le mandat qui lui est confié par les maisons de doublage, le témoin précise qu'il s'agit pour lui de traduire le film de manière synchrone et en bon français. Il estime que son embauche est en relation avec la compétence qu'on lui reconnaît, comme en fait foi l'engagement qu'il a eu l'année dernière pour traduire deux films dans lesquels on retrouvait de la poésie. Il estime que la maison de doublage lui a demandé de traduire ces deux films, en raison de l'utilité de sa formation en tant que comédien. Il ajoute qu'il tente de respecter le scénario lors de la traduction. Il précise ne pas créer d'histoire et ne pas se considérer comme un auteur.

[133] Contre-interrogé par la SARTEC, monsieur Davy affirme qu'il crée la version française du film et que ses traductions comportent un travail créatif. Il ajoute que lorsqu'il traduit un poème dans un film, il ne peut pas faire de la traduction littérale. En outre, il est d'avis qu'il y a

une forme de création dans la façon de faire parler les gens.

[134] Le témoin poursuit en expliquant qu'il doit adapter la traduction technique initiale face à l'image et la bande rythmique. Il doit remodeler son texte, faire des recherches en fonction des personnages, tenir compte du synchronisme dramatique. Selon lui, la partie la plus importante de son travail de création est dans la recherche, le choix de la phrase exacte et le synchronisme du dialogue avec le contexte de l'oeuvre. C'est, à son avis, la différence avec la traduction automatique, littérale.

[135] Le témoin explique qu'il faut lors de la traduction et de l'adaptation trouver le ton juste en fonction du type de film qui lui est confié. Il s'agit d'une adaptation personnelle qui fait que quel que soit le genre, il s'y intéresse. Monsieur Davy souligne qu'il visionne le film à quelques reprises afin de bien percevoir le sens, les émotions, ce que le réalisateur a voulu exprimer.

[136] Le témoin conclut en indiquant qu'il ne ferait pas ce métier s'il n'avait pas le sens de la création. À cet égard, il signale le film *Signs* qu'il a traduit et adapté et où il lui fallait rechercher le sens profond des choses, ce qui s'est avéré des plus intéressants professionnellement pour lui.

Les prétentions des parties

La SARTEC

[137] La SARTEC soumet que l'article 1 de la Loi vise le doublage comme un des domaines de production artistique. Elle rappelle que la Loi, à l'article 2, définit le terme « artiste », définition qui renvoie au créateur ou à l'interprète. La SARTEC est d'avis que les traducteurs sont des créateurs et soumet subsidiairement que si la Commission concluait qu'il ne s'agit pas de créateurs, ils sont obligatoirement des interprètes, puisqu'ils interprètent une oeuvre préexistante.

[138] À propos du sens du mot « création », la SARTEC renvoie aux définitions courantes² dont celles contenue dans *Le Trésor de la langue française informatisé*.

[139] Selon elle, toutes ces définitions englobent le travail des traducteurs puisque ceux-ci réalisent un texte français à partir d'une oeuvre qui existe déjà dans une autre langue. Par ailleurs, la SARTEC souligne que la Loi ne définit pas le mot « doublage », mais affirme que la question de doublage comprend toutes les façons de traduire, y compris, le sous-titrage.

[140] Elle plaide que la Loi est réformatrice et qu'elle doit s'interpréter largement conformément aux précédents établis par la Commission³ et aux principes reconnus d'interprétation⁴.

[141] La SARTEC plaide également l'interprétation large de la notion d'artiste, tel que prévu dans la Loi et suivant ce qu'en a dit la Commission⁵.

² Le Petit Larousse 2003 ; Le grand dictionnaire terminologique de l'*Office québécois de la langue française*.

³ *La Guilde des musiciens du Québec et Hippodrome de Montréal inc. et al.* [2003] R.J.D.T. 1700 (D.T.E. 2003T-1039).

⁴ Loi d'interprétation : L.R.Q. c., 1-16.

⁵ *Association des producteurs de films et de vidéo du Québec et Syndicat des techniciennes et techniciens du cinéma et de la vidéo du Québec*, C.R.A.A. le 7 juillet 1989 (D.T.E. 89T-747).

[142] Par analogie à cette décision, elle soutient que le travail du traducteur se fait à partir d'éléments préexistants et soumet qu'il existe un parallèle à faire entre ce travail et celui du monteur, du monteur sonore, du chef décorateur, du peintre scénique, du maquilleur et du créateur de costumes.

[143] La SARTEC rappelle que dans cette même décision, certaines personnes n'avaient pas été reconnues comme artistes en ce qu'elles exerçaient des tâches d'exécutants, parce que sous la direction d'une autre personne et selon des paramètres très stricts. Elle admet que les traducteurs ont des paramètres à suivre, mais ajoute que ceux-ci se comparent à ceux des auteurs de textes originaux pour la télé ou le cinéma. Selon elle, ils demeurent des travailleurs autonomes dont la prestation, qui n'est pas mécanique et ne dépend pas des ordres d'un supérieur, requiert de l'imagination et un esprit créatif. Selon elle, d'autres reconnaissances accordées par la Commission sont également à prendre en compte dont celles concernant les réalisateurs, les traducteurs dans le domaine du théâtre les bruiteurs du domaine du film, ainsi que les directeurs de plateau au doublage.

[144] La SARTEC invoque, par ailleurs, également la loi et la jurisprudence fédérale en semblable matière⁶ ainsi que la doctrine et la jurisprudence en matière de droit d'auteur⁷.

[145] Concernant la preuve testimoniale, la SARTEC invite la Commission à considérer le témoignage important de Robert Paquin quant à l'illusion que le traducteur doit créer auprès du public en lui donnant l'impression que ce qu'il voit est bien réel, ce qui suppose un texte qui respecte les synchronismes phonétiques, sémantiques et dramatiques ainsi qu'un apport créatif et une démarche originale de son auteur.

[146] Elle invite également la Commission à considérer ce que dit le témoin Bellier lorsqu'il expose qu'il faut au traducteur bien plus que la bonne connaissance de l'anglais et du français, mais également la capacité d'adapter, d'avoir le sens du dialogue, de comprendre le rythme des personnages, de choisir le mot juste, non seulement pour que son texte soit lu, mais également pour le rendre jouable par un comédien et rendre l'œuvre doublée crédible pour le spectateur.

[147] La SARTEC soutient que les commentaires de Me Dandurand sur les ententes déjà en vigueur en matière de télévision et de cinéma démontrent l'existence de contraintes, de modifications ou de corrections inhérentes au travail de l'auteur, somme toute, comparables à celles du traducteur. Aussi, ces modifications ne constituent pas un obstacle à qualifier la prestation d'artistique, pas plus qu'elles ne le font pour l'auteur. Ce qui arrive avant ou après le travail créatif du traducteur n'a pas pour effet d'en changer la nature et c'est précisément pour cela qu'on le consultera, le cas échéant, comme le confirme, souligne-t-elle, le témoin Hudon .

[148] Par ailleurs, la SARTEC invite la Commission à prendre avec réserve le témoignage de monsieur Asselin qui, habituellement à l'emploi de Technicolor et suivant son curriculum, a davantage travaillé dans le domaine de la bande annonce ou de l'adaptation de chansons à

⁶ *Loi sur le statut de l'artiste*, L.C.1992, c. 33; Décision du *Tribunal canadien des relations professionnelles artistes-producteurs* no. 016, Demande d'accréditation de la *Writers Guild of Canada*, dossier no. 95-0005-A, le 25 juin 1996.

⁷ Normand Tamaro, *Loi sur le droit d'auteur*, Texte annoté, 6^e éd., Thomson & Carswell p. 118-122; *Apple Computer, Inc. c. Mackintosh Computers Ltd.* [1988] 1 C.F. 673.

l'intérieur de films. Elle ajoute que l'appréciation subjective que le témoin fait de son travail d'adaptation n'a pas plus de poids que celle qu'il fait de son travail de directeur de plateau, une fonction pourtant déjà qualifiée d'artistique par la Commission. Elle invite cependant à prendre en considération le témoignage de monsieur Davy, également un témoin de l'ADPQ qui interrogé et contre-interrogé⁸ a clairement indiqué qu'il faisait un travail de créateur.

[149] En conclusion, la SARTEC estime que le traducteur est un maillon d'une chaîne qui comprend les comédiens et les directeurs de plateau, deux fonctions reconnues pour leur nature artistique. Elle ne voit pas comment il pourrait en être autrement de la fonction de traducteur qui en constitue la base dans l'exercice du doublage.

L'ADPQ

[150] L'ADPQ soutient que les traducteurs dont il est question ne sont pas des artistes au sens de la Loi, d'où l'irrecevabilité de la demande.

[151] Suivant le précédent établi en 1989, six critères sont à retenir pour déterminer ce qu'est un artiste. Il faut une personne physique qui exerce un art, pour son propre compte, contre rémunération, à titre de créateur ou d'interprète, dans un des domaines visés par la Loi. Le fait d'exercer dans un des domaines prévus par la Loi ne fait pas automatiquement d'une personne physique un artiste. Il faut que celle-ci se livre à la pratique d'un art à titre de créateur et d'interprète⁹.

[152] Elle plaide que la règle d'interprétation retenue par la Commission fait en sorte que, suivant le sens courant des mots, on ne peut conclure que le travail fait par le traducteur est celui d'un interprète. Elle soutient que la preuve est au même effet, de part et d'autre, comme en témoignent François Asselin et Robert Paquin.

[153] Selon elle, pour conclure à la nature artistique de la fonction, qu'il s'agisse du travail d'un créateur ou d'un interprète, il faut être en présence d'une production d'une beauté inédite. En outre, si l'individu n'est pas le seul auteur d'une œuvre, il doit y apporter quelque chose de neuf¹⁰. En somme, l'ADPQ soumet que pour être qualifiée d'artistique, une fonction doit déboucher sur la création, de toutes pièces, d'une œuvre ou sur l'exécution originale d'une œuvre préexistante.

[154] L'ADPQ estime que le traducteur, notamment pour la fiction, ne fait que reprendre, sans en changer le sens, un texte original créé par un auteur, modulé par un réalisateur et déjà joué par un comédien. Il doit reprendre et recopier dans l'autre langue une œuvre inédite en respectant fidèlement son sens, son rythme et l'émotion qui s'en dégage. Pour l'association, le fait de bien connaître la langue originale et celle de la traduction ou de répondre de façon compétente aux différentes contraintes n'ajoute pas à la qualité de la prestation qui demeure fondamentalement celle d'un artisan.

⁸ Voir notes sténographiques du 13 mai 2006, pp. 9-10, 26-28.

⁹ Voir *supra*, note 5.

¹⁰ Id., pp. 12-13.

[155] Selon elle, le traducteur n'est pas à l'origine d'une oeuvre de l'esprit, pas plus que ne le sont le chef menuisier, l'ouvrier au décor ou le chef peintre. Comme eux, il répond à des impératifs fixés par d'autres intervenants: l'auteur, le réalisateur, le directeur de plateau ou le comédien. Suivant l'ADPQ, le traducteur exerce une fonction qui est subordonnée et qui consiste à seconder ceux qui, à l'opposé de l'artisan, façonnent véritablement l'oeuvre et contribuent à créer en collaboration une forme de beauté originale ou inédite.

[156] Elle ajoute que ce qui est vrai pour le film de fiction vaut davantage pour le film documentaire, puisque, les contraintes du synchronisme phonétique en moins, ce dernier ne vise qu'à informer, c'est à dire traduire techniquement la même information.

[157] L'ADPQ souligne que *Le grand dictionnaire terminologique*¹¹ définit la traduction comme une « oeuvre dérivée », un « équivalent du texte original d'une oeuvre de l'esprit », une « reproduction d'un ouvrage », sans que jamais il ne soit fait allusion à l'exercice d'une forme d'art.

[158] Rappelant les réponses en contre-interrogatoire des témoins Paquin et Davy, l'ADPQ relève que la contribution du traducteur, un prestataire interchangeable, est d'une importance bien relative par rapport à celle du comédien quant à l'expression originale d'une version traduite et du directeur de plateau quant à la vision personnelle et subjective de l'oeuvre originale¹².

[159] Selon l'ADPQ, il ressort du témoignage de mesdames Blanchard¹³ Hudon et Simonard que les attentes de la maison de doublage à l'égard du traducteur concernent principalement la qualité du français, la fidélité à l'oeuvre originale et le respect des délais. Il ressort également que certaines productions importantes, telles que *Harry Potter*, illustrent bien le caractère technique de la prestation du traducteur, en raison du nombre considérable d'indications terminologiques qu'il reçoit et du peu de liberté dont il dispose dans l'exercice de sa fonction.

[160] La preuve révèle également que la formation en doublage revêt une dimension pratiquement mécanique et qu'elle est de courte durée, comme en fait foi le document déposé par la requérante elle-même (pièce SARTEC-3).

[161] Enfin, l'ADPQ soutient que le précédent fédéral relatif à la traduction de scénario¹⁴ n'est pas pertinent, tout comme le témoignage de Me Dandurand qui concerne plutôt les contraintes des auteurs de l'oeuvre originale, deux matières autres que celle soumise à l'examen.

Les motifs

[162] La SARTEC demande d'être reconnue pour représenter entre autres:

« tous les traducteurs de toute langue vers le français oeuvrant dans le secteur du doublage »

¹¹ Voir *supra*, note 2.

¹² *Union des artistes et Association des réalisateurs et réalisatrices du Québec*, CRAAAP. R-75-00, 2005-02-02 (D.T.E. 2005T-348).

¹³ Voir notes sténographiques du 5 mai 2006, pp. 104 et 107.

¹⁴ Voir *supra*, note 6.

étant entendu que le terme « *secteur* » ici utilisé renvoie au domaine du doublage visé par la Loi.

[163] L'ADPQ soutient que la demande de la SARTEC est irrecevable au motif que les traducteurs ne sont pas des artistes au sens de la Loi.

[164] Le fait que des traducteurs oeuvrant dans le domaine du doublage soient des personnes physiques travaillant à leur propre compte et offrant leurs services contre rémunération n'est pas contesté par l'ADPQ. La seule question en litige demeure celle de savoir si ces mêmes personnes pratiquent un art, à titre de créateur ou d'interprète, comme l'exige l'article 2.

[165] Tel que précisé, le domaine de production artistique concerné est celui du doublage prévu à l'article 1 de la Loi :

« La présente loi s'applique aux artistes et aux producteurs qui retiennent leurs services professionnels dans les domaines de production artistique suivants : la scène y compris le théâtre, le théâtre lyrique, la musique, la danse et les variétés, le multimédia, le film, le disque et les autres modes d'enregistrement du son, le doublage et l'enregistrement d'annonces publicitaires ».

(Nos soulignements)

[166] L'article 2, par ailleurs, définit la notion d'artiste de la façon suivante :

« une personne physique qui pratique un art à son propre compte et qui offre ses services, moyennant rémunération, à titre de créateur ou d'interprète, dans un domaine visé à l'article 1 ».

(Nos soulignements)

[167] Pour disposer du moyen d'irrecevabilité soulevé en l'espèce, la Commission doit, par un examen au fond, déterminer si la fonction de traducteur est une fonction artistique au sens de l'article 2.

[168] Pour mémoire, la Commission a déjà déterminé, compte tenu du caractère réformateur de la Loi et de l'objectif qu'elle sous-tend, qu'il fallait donner à la définition d'artiste une interprétation large¹⁵, avec pour résultat que plusieurs fonctions techniques ont été déclarées artistiques¹⁶. De manière constante, la Commission fait observer que l'œuvre de pure création ou le travail fait à partir d'une œuvre préexistante peut être considéré comme artistique à partir du moment où il ressort de son exécution l'expression d'un talent, d'un savoir exceptionnel ou d'une forme de beauté inédite¹⁷.

[169] Plus récemment, et s'agissant du directeur de plateau dans le domaine du doublage, la Commission en venait également à conclure¹⁸:

¹⁵ Voir *supra*, note 5, p. 18.

¹⁶ Id., p. 66.

¹⁷ Id., p. 19.

¹⁸ Voir *supra*, note 12.

« Suivant ces témoignages non contredits, il appert que la prestation de service du directeur de plateau de doublage était similaire à celle de l'interprète au sens de la Loi. Au-delà des aspects purement techniques, cette fonction comporte en elle-même une exigence importante de subjectivité quant à la perception et à la compréhension sensible de l'œuvre, de son intention ou de l'émotion qu'elle contient ».

[170] Suivant le sens courant et premier des expressions, traducteur, traduction et traduire, on obtient¹⁹ :

« **Traducteur, trice** : n. — 1540 ; de *traduire*, d'apr. le lat. *traductor* **1**. Auteur d'une traduction. « *Le traducteur est un peseur perpétuel d'acceptions (Hugo)* ». -*Traducteur-interprète* : professionnel chargé de traduire des textes oralement et par écrit. dr. *Traducteur expert*. - N. m. et n.f. Appareil électronique fournissant des éléments de traduction (mots, phrases simples). *Traducteur, traductrice de poche*. »

[171] La traduction, par ailleurs, se définit comme suit :

« **Traduction** : n. f.-1530 [...] ; de *traduire*, d'après le lat. *transductio* [...] **1**. Action, manière de traduire. « *Sa traduction peut paraître très exacte et fidèlement calquée sur l'original* » (Sainte-Beuve). *Traduction littérale, mot à mot* (⇒aussi **calque**). *Traduction fidèle*. *Traduction libre* ⇒ **adaptation, paraphrase**. -- *Traduction automatique*, opérée par des machines électroniques. *Traduction orale, simultanée*, ⇒aussi **interprétation** ◇ Texte ou ouvrage donnant dans une autre langue l'équivalent du texte original qu'on traduit.⇒ **version**. *La traduction de la bible en latin* (⇒ **vulgate**) en français. « *des traductions d'Edgar Poe [...] tellement excellentes qu'elles semblent des œuvres originales* » (Gautier). « *une comparaison entre deux traductions, anglaises ou françaises, d'un même texte* » (Larbaud). *Langue source et langue cible d'une traduction*. — par ext. Chercher la traduction d'un mot dans un dictionnaire bilingue. ⇒ 2. **équivalent**.»

[172] Quant à l'action de traduire, on dira qu'il s'agit de :

« **Traduire** : [...] **II 1**. (1520) Faire que ce qui était énoncé dans une langue naturelle le soit dans une autre, en tendant à l'équivalence sémantique et expressive des deux énoncés.⇒ **rendre**. *Traduire un texte russe en français*. « *Un terme traduit de l'anglais* » (Proust). [...] »

[173] La Loi, contrairement à la *Loi sur le statut professionnel des artistes des arts visuels, des métiers d'art et de la littérature*²⁰, vise non seulement les créateurs des domaines qu'elle énumère, mais comprend aussi pour ses propres domaines, les interprètes y oeuvrant. En ce sens, et conformément à son objet spécifique, la Loi vise tous les artistes, créateurs ou interprètes, qui pratiquent un art à leur propre compte et dont les services sont retenus par un producteur dans un domaine visé (art. 1 et 2).

[174] Suivant le sens courant, on peut envisager le traducteur comme « *l'auteur d'une*

¹⁹ Paul Robert, *Le Petit Robert de la langue française* 2006, p. 2651.

²⁰ L.R.Q. c., S-32.01.

traduction » d'un texte dont il est à l'origine, comme on peut l'envisager sous l'angle de celui qui agit pour « *faire que ce qui était énoncé dans une langue naturelle le soit dans une autre, en tendant à l'équivalence sémantique et expressive des deux énoncés* ». Au sens premier du terme, le traducteur peut être vu à la fois comme auteur de texte (langue cible) ou comme interprète de texte (langue source). La question demeure donc de déterminer eu égard à la preuve si le traducteur, créateur ou interprète, pratique un art au sens de la Loi lorsqu'il exerce sa profession dans le domaine du doublage.

[175] L'ADPQ soutient que le traducteur reprend un texte déjà créé par un auteur, modulé par un réalisateur et déjà joué par un comédien. Selon elle, le traducteur recopie, dans une autre langue une œuvre inédite en respectant fidèlement son sens, son rythme et l'émotion qui s'en dégage. Il fait ainsi une œuvre dérivée, une reproduction qui n'est pas une œuvre de l'esprit, ni l'exercice d'une forme d'art.

[176] L'association prétend que le traducteur ne fait que répondre à des impératifs fixés par d'autres intervenants, comme le coordonnateur, le réviseur et le producteur. Elle prétend également que la vision personnelle et subjective du film de fiction à traduire, ainsi que de l'expression originale de la version traduite relève davantage du directeur de plateau et du comédien. Elle ajoute que cela est encore plus vrai dans le cas du documentaire puisqu'il ne vise qu'à traduire techniquement une même information, sans la contrainte du synchronisme de la voix.

[177] L'ADPQ soutient également que la preuve démontre le peu de liberté du traducteur dans l'exercice de sa fonction eu égard aux nombreuses directives qu'il reçoit du producteur ou du client quant à la terminologie, à la qualité du français, à la fidélité à l'œuvre originale et au respect des délais. Elle avance également que la prestation est essentiellement technique, voire mécanique, comme l'attesterait le profil de formation requis.

[178] La Commission estime qu'en dépit de l'argumentaire de l'ADPQ, l'ensemble de la preuve est à l'effet contraire. De l'ensemble des témoignages, il ressort, sans contredits, que le traducteur doit bien connaître la langue d'origine, ses expressions et maîtriser la langue de traduction. Il faut également qu'il ait le sens du dialogue, une terminologie étendue et savoir maîtriser les outils de recherche terminologiques.

[179] À tous ces éléments de savoir ou de compétences, s'ajoute la finalité de la prestation. Dans un témoignage substantiel et documenté, Robert Paquin, témoin expert de la SARTEC, affirme que l'essence du travail de traduction au doublage consiste à créer l'illusion de la réalité, dans la même optique que le cinéaste, le scénariste ou le réalisateur. Quant au sous-titrage et à la voix surimposée propre au documentaire, il dit également que ce qui est avant tout recherché est de recréer, dans la langue de traduction au bénéfice d'un autre public, la même émotion ou expérience que celle issue de la version originale. Il souligne enfin que, dans la poursuite de cette finalité, le traducteur doit faire preuve de jugement dans le choix des mots ou des expressions susceptibles de rendre avec fidélité la version originale tout en assurant de manière optimale un équilibre entre les synchronismes sémantiques, dramatiques et phonétiques.

[180] Le témoignage de Robert Paquin n'a pas fait l'objet de contre-expertise. Il est par ailleurs conforté à maints égards par celui de Marc Bellier, lui-même corroboré par Vincent Davy, pourtant témoin de l'ADPQ. Ainsi, selon ces trois témoins crédibles, la traduction, par opposition à la traduction automatique ou littérale exige un sens de la création²¹. Elle implique nécessairement une adaptation que rend nécessaire la recherche de la phrase exacte, du bon ton, des expressions justes et du dialogue synchrone avec l'image et le jeu des comédiens. La Commission estime que ces témoignages ont traité abondamment et précisément des contraintes inhérentes au métier et ainsi ajouté à l'argument voulant que la prestation du traducteur soit, par définition, personnelle et caractérisée par une grande autonomie²². En outre, la Commission est d'avis que cette preuve, par expert et par preuve directe, vient confirmer le caractère exceptionnel du talent que requiert cette pratique qui, au-delà des exigences de toute traduction, doit composer avec l'exigence de bien rendre dans sa version traduite les idées et les sentiments d'une oeuvre cinématographique ou télévisuelle destinée à un autre public.

[181] L'ADPQ a bien signalé et illustré certaines contraintes d'une autre nature. Celles-là prennent la forme de directives préalables, de corrections ou de révision à demande, tant du client que de la maison de doublage. Toutefois, la démonstration voulant que cet encadrement auquel est soumis le traducteur soit à ce point rigide qu'il priverait celui-ci de toute liberté professionnelle, n'a pas le poids requis pour convaincre de l'argument. À cet égard, la preuve documentaire n'a pas pour effet d'indiquer comme contraintes venant du producteur ou de la maison de doublage autre chose que ce que les témoins de la SARTEC ont bien mis en contexte²³.

[182] À l'examen des pièces, il appert en effet que certaines corrections effectuées par la maison de doublage (ADPQ-1) sont remises directement au directeur de plateau pour des raisons de célérité. Il appert également qu'elles demeurent le plus souvent des bonifications qui n'affectent pas l'essentiel de la traduction. Pas plus que ne le font, parfois, certaines indications du producteur concernant la terminologie (pièce ADPQ-2), tel que la signification de certains mots, d'expressions consacrées ou de régionalismes, dont le rôle est principalement de sauver du temps de recherche à l'adaptateur ou de l'orienter quant à des aspects typiques de l'oeuvre à traduire. Du reste, même les témoins de l'ADPQ, Hudon, Asselin, Simonard et Davy laissent entendre que le traducteur jouit de latitude dans sa fonction, par son rôle de « proposeur » ou de consultant en cas de difficulté²⁴, quand ce n'est celui de maître d'oeuvre²⁵. À tout prendre, la Commission ne peut retenir l'argument de l'encadrement strict qui ferait du traducteur un exécutant, la preuve de l'ADPQ étant insuffisante pour dépouiller celui-ci des aspects créatifs de son apport.

²¹ Voir notes sténographiques, témoignages de : M. Robert Paquin le 3 mai 2006, pp. 24-26, 34, 40, 49, 57, 74-75 et 90; M. Marc Bellier le 5 mai 2006, pp. 10, 16-19, 23, 42, 45, 50-52, 54, 64-65; M. Vincent Davy le 13 mai 2006, pp. 24-28.

²² Voir notes sténographiques, témoignages de : M. Robert Paquin le 3 mai 2006, pp. 89-90; M. Marc Bellier le 5 mai 2006, pp. 78-79; M. Vincent Davy le 13 mai 2006, pp. 9, 12, 13, 19 et 20.

²³ Voir notes sténographique, témoignages de : M. Robert Paquin, le 3 mai 2006, pp. 58-61, 93-94, 99-109; M. Marc Bellier, le 5 mai 2006, pp. 33-34, 61-62.

²⁴ Voir notes sténographiques, témoignages de : Mme Diane Hudon le 16 mai 2005, pp. 16, 20 et 24; M. François Asselin, le 12 mai 2005, pp. 21-23.

²⁵ Id., M. Vincent Davy, le 13 mai 2006, pp. 9-10, 12.

[183] Il ressort également de la preuve qu'il existe un lien étroit de collaboration entre le traducteur, le directeur de plateau et les comédiens. Aux dires de l'ADPQ, la seule partie créative du doublage d'un film serait la prestation des deux derniers, le premier n'effectuant qu'un travail d'artisan. Or, la preuve de la SARTEC révèle de manière prépondérante que le travail du traducteur constitue la matière première à partir de laquelle s'effectue le doublage. Le traducteur doit visionner la version originale, s'imprégner du contexte historique ou social, saisir la psychologie des personnages, traduire en résolvant les difficultés propres aux aspects synchrones, contre-vérifier si son texte colle à l'image et aux personnages en action et s'assurer que sa traduction est elle-même jouable par les comédiens au doublage.

[184] C'est à partir de son texte, un texte nouveau, qu'en définitive commence le travail indissociable du directeur de plateau et du comédien. Au-delà des aspects purement techniques et tel que démontré, la fonction de traduction porte également en elle-même une exigence importante de subjectivité quant à la perception et à la compréhension sensible de l'œuvre à traduire, de son intention ou de l'émotion qu'elle contient. À cette exigence s'ajoute celle de « *faire que ce qui était énoncé dans une langue naturelle le soit dans une autre, en tendant à l'équivalence sémantique et expressive des deux énoncés* ». Aussi, la Commission voit mal eu égard à ces conditions d'exercice comment il pourrait y avoir doublage sans l'apport éminemment artistique du créateur et de l'interprète que constitue le traducteur.

[185] Afin d'éviter toute ambiguïté, la Commission tient à préciser qu'elle estime également vraisemblable et probant le témoignage de l'expert Paquin quant à l'illusion que doit également créer le traducteur dans les cas de la voix surimposée ou du sous-titrage. Il est plausible que l'effet recherché dans l'un et l'autre cas soit de créer pour le spectateur l'illusion d'être assisté par un interprète (documentaire) ou l'illusion de comprendre la langue que ce dernier entend (film sous-titré). Le fait que dans ces cas la contrainte du synchronisme phonétique n'existe pas ne change rien à cette finalité.

[186] Par ailleurs, il est de connaissance que ces affectations du traducteur s'opèrent en postproduction et sous l'égide de la maison de doublage. Dans l'optique des objectifs de la Loi et d'une définition qui se veut déjà large des domaines de production²⁶ ainsi que dans celui d'une vision fonctionnelle du rôle du traducteur, la Commission estime pertinent et nécessaire de considérer la voix surimposée et le sous-titrage comme des sous-ensembles du doublage et partant, inclus dans le domaine s'y rapportant.

CONSIDÉRANT QUE la demande de reconnaissance soumise par la SARTEC est signée par des représentants spécialement mandatés à cette fin par résolution de l'association;

CONSIDÉRANT le pouvoir de la Commission de définir les secteurs de négociation pour lesquels une reconnaissance peut être demandée (art. 57 de la Loi);

²⁶ Association des producteurs en multimédia du Québec et Union des artistes et al., C.R.A.A.P. R-56-97, le 17 avril 2002 (D.T.E. 2002T-613).

PAR CES MOTIFS

la Commission

DÉFINIT

comme suit le secteur de négociation :
« *Tous les traducteurs de toute langue vers le français
oeuvrant dans le domaine du doublage* »

M^c Jean Corriveau, président

M^c Marie Lucie Doyon, membre ad hoc

Madame Margot Ricard, membre additionnelle

Me Nathalie Massicotte
(*Castiglio & Associés*)
Pour la SARTEC

Me Colette Matteau
(*Matteau Poirier avocats Inc.*)
Pour la Writers Guild of Canada

Me Sylvain Lepage
(*Cain Lamarre Casgrain Wells*)
Pour l'APFTQ

Me Lyne Robichaud
(*Legault Joly Thiffault*)
Pour l'APC

Me Stéphanie Hénault
Pour l'ADISQ

Me Jean-Christian Céré
Pour la SPACQ

Pour le RPM
M. Gilbert Ouellette

Me François Coderre
Pour l'UNEQ

Me Michel Parent
(Legault Joly Thiffault)
Pour l'ADPQ

Date de la dernière audience : 31 mai 2005