

DOUBLAGE AU FÉMININ : TRANSPOSER LE GENRE

Anaïs LE FÈVRE-BERTHELOT

RÉSUMÉ

Cet article étudie la manière dont la voix des séries voyage ainsi que les caractéristiques genrées qui traversent l'Atlantique avec elle. Il s'agit, à partir d'entretiens avec des professionnelles de doublage ayant travaillé sur les séries *Desperate Housewives* (ABC, 2004-2012) et *Gossip Girl* (The CW, 2007-2012), et en s'appuyant sur une étude des contenus et des formes audiovisuelles, de déterminer quelles sont les logiques économiques et culturelles à l'œuvre dans les modalités de transposition des voix féminines dans les séries doublées. Comment les contextes économiques et culturels qui président au processus de doublage sont-ils susceptibles d'influencer les représentations genrées dans un processus d'acculturation ? Le potentiel subversif parfois attribué aux séries américaines contemporaines est susceptible d'être remis en cause, pour la version française, par une interprétation figée des codes du genre télévisuel et des codes genrés. Cette interprétation est liée à la multiplicité des instances impliquées dans la production de la version française.

MOTS-CLÉS : VOIX ; DOUBLAGE ; PRODUCTION ; CASTING ;
DESPERATE HOUSEWIVES ; GOSSIP GIRL

ABSTRACT

This article tackles the way voices and the gendered representations they convey travel across the Atlantic. Based on interviews with dubbing actresses and directors who worked on *Desperate Housewives* (ABC, 2004-2012) and *Gossip Girl* (The CW, 2007-2012), it underlines how cultural and economic contexts may weigh on acculturated gendered representations. The subversive potential of contemporary American TV series may be undermined in the dubbed French version, by a fixed interpretation of genre and gender codes. This interpretation is linked to the multiple entities involved in the production of dubbed episodes.

KEYWORDS : VOICE ; DUBBING ; PRODUCTION ; CASTING ;
DESPERATE HOUSEWIVES ; GOSSIP GIRL

*Anaïs Le Fèvre-Berthelot est normalienne et agrégée d'anglais. Doctorante à l'Université de la Sorbonne Nouvelle – Paris 3 et ATER à l'Université Paris Ouest Nanterre La Défense, elle travaille à une thèse sur la voix des femmes dans les séries télévisées américaines contemporaines et interroge, à partir d'un corpus comprenant *Ally McBeal*, *Sex and the City*, *Desperate Housewives* et *Gossip Girl*, les représentations genrées à l'écran et dans les coulisses de l'industrie télévisuelle.*

Alors qu'au sein des études médiatiques l'image domine comme principal critère d'analyse des rapports de *genre*¹, le concept de voix ouvre de nouvelles perspectives. La voix des séries voyage et les caractéristiques genrées voyagent avec elle. La voix est une catégorie clé qui se situe à l'articulation de différents rapports dont la prise en compte est nécessaire à une pensée du *genre* dans la production culturelle populaire. À la frontière de l'intime et du public ainsi que du biologique et du culturel, la voix permet une nouvelle approche du *genre*, lui aussi à la frontière de ces domaines. Il s'agit d'un concept d'autant plus pertinent pour l'approche du *genre* dans les séries que, depuis le milieu des années 1990, celles qui mettent en scène des voix de femmes se multiplient².

La voix, objet par nature fugitif et donc complexe à analyser, peut être envisagée dans ses dimensions physiques et métaphoriques. Parce qu'elle est un des critères de définition et d'attribution du *genre*, il est souhaitable, dans le cadre de l'étude du doublage dans une perspective de *genre*, d'étudier non seulement la parole et le langage, mais la voix en tant que telle ainsi que les représentations qui sont associées à ses caractéristiques acoustiques. En outre, parce que le terme peut désigner une prise de position, la voix est également liée au discours, au savoir et au pouvoir et est

¹ Afin d'éviter toute confusion, avec le genre comme format spécifique ou comme horizon d'attente, nous utilisons le terme en caractères italiques lorsqu'il signifie la construction sociale de l'identité sexuelle.

² Avec la transition de l'ère hertzienne à l'ère post-hertzienne, la multiplication des chaînes de télévision a entraîné une importante segmentation des publics et l'apparition de nouvelles stratégies de la part des chaînes. Amanda Lotz décrit cette transition et parle de stratégie de « *narrowcasting* » (Lotz, 2006 : 10), c'est-à-dire une stratégie qui privilégie un public plus restreint, auparavant considéré comme une niche. Bien que représentant plus de la moitié de la population, les femmes constituent, pour les publicitaires et les diffuseurs, une « niche » dans la société patriarcale. En effet, même si la télévision a été considérée comme un médium féminin, le dénominateur commun pris en compte dans la programmation est en général le spectateur masculin blanc. En raison de leur nombre et d'un pouvoir d'achat croissant, les femmes constituent une niche particulièrement attractive pour les annonceurs au moment où l'industrie télévisuelle change de modèle. Les séries « féminines » existaient avant cette époque. Mais la période qui a parfois été considérée comme un second âge d'or des séries télévisées (Thompson, 1997) a vu l'émergence de séries plus ambitieuses, mettant en valeur la parole des personnages féminins comme *Designing Women* (CBS, 1986-93), *The Golden Girls* (NBC, 1992-93) ou *Dr. Quinn, Medicine Woman* (CBS, 1993-98).

donc au cœur des représentations du *genre*³. Le doublage, c'est-à-dire le processus de traduction audiovisuelle qui consiste à substituer une voix étrangère synchrone à la voix originale, met en relief ces rôles multiples. Les conditions de production et de réception de la voix transposée par le processus de doublage mettent au jour les logiques économiques et culturelles qui contribuent à façonner les représentations du *genre* dans les séries doublées.

Au regard de l'importance de la pratique, peu de travaux sont consacrés au doublage. Les chercheurs qui s'y intéressent soulèvent généralement des questions de traductologie (Diaz-Cintas, 2009 ; Diaz-Cintas et Anderman, 2009 ; Orero, 2004 ; Fong et Au, 2009), et quelques articles apportent un regard sociologique ou économique (Antonini et Chiaro, 2009). Les études sur l'économie du doublage se concentrent principalement sur les origines de la pratique (Cornu, 2004) et peu de rapports nous renseignent sur la situation contemporaine. Les travaux de Nathalie Ramière (2004) sur les transferts culturels posent la question de la modification de la perception que peut entraîner le doublage, et s'intéressent essentiellement à des questions de langue. Des travaux réalisés depuis le début des années 2000 se penchent également sur la traduction audiovisuelle dans une perspective de *genre* (Baumgarten, 2005 ; De Marco, 2006 et 2012). À l'exemple de l'article d'Anne-Lise Feral sur la « naturalisation » des voix féminines dans *Sex and the City* (Feral, 2011) dont les conclusions sont particulièrement éclairantes quant aux processus d'adaptation culturelle et de censure liés aux représentations culturelles genrées, ces analyses se concentrent sur l'aspect linguistique des pratiques de traduction (notamment en comparant les versions originales, sous-titrées et doublées). Elles ne

³ Les chercheurs et chercheuses anglophones s'intéressent depuis longtemps à la question du *genre* dans les productions télévisées populaires (Kuhn, 1984) (Brunsdon, 2000), mais soulèvent généralement la question de l'image des femmes, parfois de manière normative. Amanda Lotz critique ce qu'elle nomme le « *role-model framework* » (Lotz, 2006 : 11), un cadre analytique utilisé pour dénoncer les « mauvaises » représentations des femmes, et propose plutôt de prendre en compte l'expérience des spectatrices face à la multiplicité des représentations. L'étude des voix féminines dans les séries télévisées permet de remettre en cause ce modèle prescriptif, notamment à travers le concept de polyphonie.

prennent donc pas en compte la sélection des comédiennes de doublage ni la réception des versions doublées.

Cette étude adopte une démarche différente et complémentaire qui s'apparente à la sociologie des médias, en se concentrant sur les pratiques de production et de réception des versions doublées. L'association des *Gender Studies* et de l'économie politique⁴ permet de prendre en compte à la fois les relations de pouvoir au sein des industries audiovisuelles et la manière dont les individus pris dans ces logiques négocient les représentations qu'elles impliquent (Johnson, 2013 : 10-11). Il s'agit donc, à partir d'entretiens avec des professionnelles et de réactions de téléspectateurs et téléspectatrices, ainsi qu'en s'appuyant sur une étude des contenus et des formes audiovisuelles, de déterminer quelles sont les logiques économiques *et* culturelles à l'œuvre dans la transposition des voix féminines dans les séries doublées. Comment les contextes économiques et culturels qui président au processus de doublage sont-ils susceptibles d'influencer les représentations du féminin dans un contexte d'acculturation⁵, c'est-à-dire de cultures en contact ?

Afin de prendre en compte l'ensemble du processus, de la production à la réception, cette étude s'appuie sur sept entretiens semi-directifs réalisés avec des comédiennes et directrices artistiques de doublage ayant travaillé sur les séries *Desperate Housewives* (ABC, 2004-2012) et *Gossip Girl* (The CW, 2007-2012)⁶ deux séries qui mettent en scène des voix off féminines. Des

⁴ Alors que les *Cultural Studies* telles que développées par l'école de Birmingham (voir notamment les travaux de Stuart Hall) permettent une approche critique et matérialiste des objets culturels, de nombreux tenants actuels des *Cultural Studies*, influencés notamment par une relecture française relativement dépolitisée (De Certeau, Foucault), se voient reprocher une vision naïve menant à la mise en valeur des possibilités de résistance offertes aux téléspectateurs. À leur tour, ils reprochent souvent à l'économie politique de négliger les contenus et de tomber dans un déterminisme économique. À ce sujet et sur la manière de réconcilier les deux approches grâce au concept d'hégémonie voir Johnson (2013 : 11).

⁵ En anthropologie culturelle, le concept d'« acculturation » permet de désigner les processus par lesquels deux cultures entrent en contact et réagissent l'une par rapport à l'autre. Parmi ces processus, l'adaptation est cruciale.

⁶ Les cinq protagonistes de *Desperate Housewives* ont été doublées par les mêmes actrices tout au long de la diffusion française : Blanche Ravalec prêtait sa voix à Bree, Caroline Beaune à Lynette, Françoise Cadol à Mary Alice, Claire Guyot à Susan et Odile Schmitt était la voix française de Gabrielle. Des entretiens ont pu être réalisés avec les quatre dernières ainsi qu'avec la directrice artistique du doublage, Nathalie Régnier. Des entretiens avec la directrice artistique chargée du doublage, Magali Barney ainsi qu'avec Chloé Bertier, qui

réactions de spectatrices et spectateurs français ont également été recueillies dans le cadre d'une observation des forums en ligne pour fournir un échantillon de réactions aux versions doublées⁷. Enfin, l'étude analyse des émissions radiophoniques et télévisées françaises faisant la promotion de la série *Desperate Housewives*⁸, ainsi que les premiers épisodes de *Desperate Housewives* et *Gossip Girl* en version originale et en version française doublée⁹.

Dans cette perspective, après une analyse des rôles joués par les voix off dans les deux séries, une première partie s'intéresse au processus de doublage et aux conditions de la transposition culturelle de laquelle il participe, afin de souligner l'importance des questions de *genre* dans ce processus. Dans un second temps, il s'agit d'étudier plus précisément les conditions de sélection des voix féminines et les différents facteurs, institutionnels, économiques, culturels et individuels qui président à cette sélection. La dernière partie de l'article se penche sur les effets produits par ces voix et par leur mise en scène dans une logique promotionnelle pour montrer, en s'appuyant notamment sur des réactions de téléspectateurs et téléspectatrices, que ces voix transposées sont susceptibles de modifier la perception des représentations genrées associées aux séries.

Desperate Housewives est une série créée par Marc Cherry et diffusée par ABC de septembre 2004 à mai 2012. La série, considérée comme un

double le personnage de *Gossip Girl*, ont aussi été réalisés en février 2013 après avoir assisté aux dernières séances de doublage de la série.

⁷ Deux fils de discussion ont été retenus : le premier sur le site Allocine.fr s'intitule « Le doublage français ». [En ligne]

http://www.allocine.fr/communaute/forum/message_gen_nofil=537956&cfilm=&refpersonne=&article=&refserie=3241&refmedia=.html [consulté le 02 juillet 2014] Le second est tiré du site *Gossip Girl* France et s'intitule « Les voix françaises pour *Gossip Girl*, sur TF1... ». [En ligne] <http://gossipgirl-france.forumsactifs.com/t323-les-voix-francaises-pour-gossip-girl-sur-tf1> [consulté le 02 juillet 2014].

⁸ Le 2 octobre 2007. Il s'agit de l'émission radiophonique « La Tête dans les étoiles » présentée par Laurent Boyer sur RTL diffusée le 2 octobre 2007 pour promouvoir la troisième saison et dont des extraits sont visibles à l'adresse suivante : <http://www.youtube.com/watch?v=D4wT6rqdnCs> [consulté le 16 juin 2014], et de l'émission de télévision « La Matinale » diffusée sur Canal Plus le 12 avril 2012 dans le cadre de la promotion de la dernière saison diffusée sur la chaîne.

⁹ Marc Cherry (scén.) et Charles McDougall (réal.), « Pilot », *Desperate Housewives* [S01xE01], 03.10.2004

Stephanie Savage, Josh Schwartz (scén.) et Mark Piznarski (réal.), « Pilot », *Gossip Girl* [S01xE01], 19.09.2007

« *prime-time soap* », raconte l'histoire de quatre femmes habitant une banlieue résidentielle : Bree Van de Kamp (Marcia Cross), Gabrielle Solis (Eva Longoria), Lynette Scavo (Felicity Huffman) et Susan Mayer (Teri Hatcher)¹⁰. Une des spécificités de la série est que tous les épisodes sont encadrés par les commentaires du personnage de Mary Alice Young dont on apprend la mort dès les premières minutes de la série. C'est donc une voix féminine venue d'outre-tombe qui commente en voix off la vie de ses anciennes voisines. Ainsi, l'épisode pilote de *Desperate Housewives* débute par un prologue qui présente celle qui sera la narratrice de chaque épisode de la série¹¹. Alors que la caméra effectue un plan grue qui permet de pénétrer dans la rue qui sera le théâtre principal de l'action, la voix off est immédiatement identifiée puisqu'elle déclare :

*My name is Mary Alice Young, when you read this morning's paper, you may come across the article about the unusual day I had last week. Normally, there's never anything newsworthy about my life, but that all changed last Thursday*¹².

La voix joue un rôle important dans la définition de la série dans ces premières minutes. En effet, l'impression d'une voix souriante ainsi que la prosodie du discours contrastent avec la tragédie qui est rapidement suggérée par les images du suicide de la narratrice.

*My body was discovered by my neighbor, Mrs Martha Huber, who'd been startled by a strange popping sound. Her curiosity aroused, Mrs Huber tried to think of a reason for dropping in on me unannounced. After some initial hesitation, she decided to return the blender she had borrowed from me six months before*¹³.

¹⁰ En France la série a d'abord été diffusée en septembre 2005 par Canal Plus, puis à partir de mai 2006 par M6. Les épisodes étaient diffusés en français, mais Canal Plus offrait la possibilité à ses abonnés par satellite de choisir la version originale sous-titrée.

¹¹ À deux exceptions près puisque la narration est assumée par le défunt Rex Van De Kamp (Steven Culp) dans l'épisode [S02xE13] et par Edie Britt dans l'épisode [S05xE19] qui voit mourir le personnage.

¹² « Je m'appelle Mary Alice Young. En lisant le journal ce matin, vous êtes peut-être tombé sur l'article qui décrit la journée hors du commun que j'ai vécue la semaine dernière. Habituellement, il ne se passe rien d'extraordinaire dans ma vie, mais tout a changé jeudi dernier. » (Les traductions françaises sont tirées de la version doublée française produite par Dubbing Brothers).

¹³ « Mon corps fut découvert par ma voisine, Mme Martha Huber, qui avait été intriguée par ce bruit bizarre. La curiosité aiguisée, Madame Huber essaya de trouver une raison de débarquer chez moi à l'improviste. Après une petite hésitation, elle décida de rapporter le mixeur qu'elle m'avait emprunté six mois auparavant. »

La suite de la séquence confirme ce décalage lorsque le prologue se termine par une remarque en voix off en deux parties.

And for a moment, Mrs Huber stood motionless in her kitchen, grief stricken by this senseless tragedy... but only for a moment. If there was one thing Mrs Huber was known for, it was her ability to look on the bright side¹⁴.

La deuxième partie, prononcée sur un ton guilleret, voit son ironie renforcée par les images qui montrent Mrs Huber, la voisine qui a découvert le corps de Mary Alice, s'appropriant définitivement le mixeur de cette dernière.

Ce prologue est remarquable par sa densité et par l'efficacité de l'association de la voix off et des images dans la définition du ton de la série. Le potentiel subversif de la voix off est manifeste dans cette première présentation qui pique la curiosité des spectateurs en jouant sur le décalage entre les événements racontés et la manière dont ils sont racontés. Dans cet épisode pilote, les interventions de la narratrice en voix off permettent d'établir un contrepoint avec l'image de la parfaite vie en banlieue. La voix off de Mary-Alice dit tout haut, mais pour le seul bénéfice des téléspectatrices et téléspectateurs, ce que les personnages féminins pensent tout bas. La voix off présente une féminité plus complexe que les images. L'effet de décalage ironique introduit par la voix off est renforcé par la chaleur maternante de la voix de la narratrice qui contraste avec les péripéties révélées au cours de la première saison et qui assure à la narratrice l'empathie des téléspectatrices et téléspectateurs en dépit de ces révélations. Enfin, les dernières répliques de Mary Alice dans cet épisode confirment le rôle de la voix off dans la captation de l'attention des téléspectatrices téléspectateurs. Cette fonction est spécifique à la forme sérielle qui, en raison des conditions de diffusion, doit développer des moyens de susciter le désir des téléspectatrices et téléspectateurs. La voix off, dont il a été établi au cours de l'épisode qu'elle peut révéler ce qui se cache derrière les apparences, affirme en effet, à la fin de l'épisode pilote, être

¹⁴ « Sur le moment, Mme Huber resta sans réaction dans sa cuisine, pétrifiée par cette tragédie insensée... Cela ne dura qu'un instant. Car s'il y a bien quelque chose qui qualifie Mme Huber... C'est sa capacité à prendre les choses du bon côté ! »

détentrices d'un secret. Elle crée ainsi un effet de suspens propice à piquer l'attention et à fidéliser les téléspectatrices et téléspectateurs.

Gossip Girl est une série créée par Josh Schwartz et Stephanie Savage, diffusée sur The CW de septembre 2007 à décembre 2013. La série met en scène la vie d'adolescents privilégiés de l'Upper East Side de Manhattan, dont les déboires sont commentés et parfois provoqués par une blogueuse anonyme, Gossip Girl, dont les commentaires en voix off (Kristen Bell) ponctuent les épisodes¹⁵. L'épisode pilote de *Gossip Girl* met immédiatement en place le dispositif de la voix off narratrice. Dans ce premier épisode, la voix off a une fonction évidente d'exposition qui est confirmée par la longueur du prologue avant générique. Les premières interventions de Gossip Girl ont pour effet de plonger immédiatement les téléspectateurs dans l'univers de la série. L'interpellation initiale (« *Hey Upper East Siders !* »¹⁶) entraîne la constitution d'une communauté qui inclut les personnages et les téléspectateurs. Gossip Girl s'adresse à nous parce que nous faisons partie du même monde. L'usage de la première personne du pluriel (*sends us, our it-girl, lucky for us, we always thought...*) renforce cette idée de communauté alors que l'usage de la deuxième personne (*see for yourselves...*) établit un lien privilégié entre les téléspectatrices et téléspectateurs et la narratrice. Le personnage de la blogueuse est le centre herméneutique de la série. Elle est une entité multiple (comme le signale l'usage récurrent de la première personne du pluriel et comme cela est suggéré dans le dernier épisode de la deuxième saison¹⁷), omniprésente et omnisciente. Gossip Girl est présentée initialement comme une narratrice fiable, à laquelle les spectatrices et spectateurs peuvent accorder toute leur confiance. (Une position qui contraste avec la position de Mary Alice dans *Desperate Housewives*). Cependant, Gossip Girl n'est pas là seulement pour décrire les événements, mais pour dire ce que l'on doit penser de ce que l'on voit.

¹⁵ La série a été diffusée en version française de manière très fragmentée par le groupe TF1 à partir de 2008, d'abord sur la chaîne TF1 le samedi après-midi à partir de septembre 2008. Faute d'audiences suffisantes, la troisième saison de la série a été diffusée sur une chaîne de la TNT appartenant à TF1, NT1, à partir de juillet 2011. TF6 (propriété des groupes TF1 et M6) a diffusé les saisons 4, 5 et 6 de même qu'HD1 (chaîne gratuite de la TNT appartenant au groupe TF1).

¹⁶ Expression traduite dans la version doublée par « Salut jeunesse dorée de Manhattan ! ».

¹⁷ *Gossip Girl* [S02xE25]

Les voix de Mary-Alice et de Gossip Girl jouent donc un rôle essentiel dans la définition du ton de ces séries qui construisent un public-cible féminin. La question se pose de leur transposition par le doublage et de leur réception en acculturation.

LE DOUBLAGE : UN PROCESSUS COMPLEXE DE TRANSPOSITION CULTURELLE QUI INFLUE SUR LES REPRÉSENTATIONS GENRÉES

Le doublage reste en effet central aux questions de transposition culturelle, et ce même si les nouvelles pratiques de visionnage le remettent en cause au profit de versions sous-titrées officielles et non officielles (Bourdaa, 2013). En effet, une majorité de spectatrices et spectateurs français regardent toujours les séries américaines à la télévision, dans leur version française doublée. Environ 1,6 million de personnes ont ainsi regardé les premiers épisodes de la dernière saison de *Desperate Housewives* en français sur Canal Plus le 12 avril 2012¹⁸ et ils étaient 4,3 millions devant la version française du premier épisode de la saison 7 diffusé sur M6¹⁹ (par comparaison, le site TorrentFreak estime à 1,6 million le nombre de téléchargements illégaux dans le monde de chaque épisode de la saison 7 de la série²⁰). Environ 60 % des programmes télévisés diffusés en France sont doublés, dont 90 % sont adaptés de l'anglais (Le Nouvel, 2007 : 8). Il est donc nécessaire de penser le doublage et ses conséquences dans le processus d'acculturation qui accompagne l'arrivée en France des séries américaines. Le concept d'acculturation permet d'étudier le contact entre les cultures provoqué notamment par la diffusion de produits culturels et médiatiques. Dans le cas présent, l'acculturation ne génère pas de tensions particulières et il n'est pas question de s'alarmer ici de la place prise par les représentations américaines dans le paysage audiovisuel français. Il s'agit plutôt d'étudier un processus d'adaptation en interrogeant les facteurs économiques et culturels qui conditionnent la production et la réception de représentations genrées adaptées au contexte français. C'est en partie par des voix nouvelles que des

¹⁸ <http://www.leparisien.fr/laparisienne/actu-people/desperate-housewives-clap-de-fin-le-13-mai-16-04-2012-1957214.php> [consulté le 30 juin 2014]

¹⁹ <http://www.serieslive.com/news/audiences-beau-succes-pour-le-retour-de-desperate-housewives-sur-m6/15718/> [consulté le 30 juin 2014]

²⁰ <http://torrentfreak.com/game-of-thrones-most-pirated-tv-show-of-the-season-120608/> [consulté le 30 juin 2014]

produits culturels américains comme *Desperate Housewives* ou *Gossip Girl* deviennent accessibles au grand public français. Pour ces séries qui mettent en scène des personnages féminins et touchent particulièrement les téléspectatrices, il est nécessaire de s'interroger sur la signification de cette transposition pour les représentations du féminin.

Le doublage est la marque d'un processus descendant contrôlé par des instances de production françaises (chaînes, sociétés de doublage) qui influent nécessairement sur les représentations dans le processus d'acculturation²¹. Différentes instances sont en effet impliquées dans le processus d'adaptation. Les rapports entre ces instances peuvent être analysés grâce à l'approche proposée par Derek Johnson (2013) des franchises dans les industries culturelles²². Les versions doublées ne sont pas à proprement parler des extensions des franchises. Cependant, comme ces dernières, elles participent de la diffusion d'un objet culturel dans une forme un peu différente et « localisée ». En ce sens, on peut étudier les représentations genrées véhiculées par les versions doublées des séries, en analysant les interactions sociales complexes dans le cadre de structures industrielles qui permettent et encouragent la réplique de formes culturelles (Johnson, 2013 : 3).

En France le doublage des séries télévisées est assuré par un doubleur (ou société de doublage). Le doubleur est en relation avec le diffuseur français et le client étranger. Un directeur artistique (ou chef de plateau doublage) est souvent chargé de la coordination des équipes et de la cohérence du travail au fil des saisons lorsqu'il s'agit d'une série. Le directeur artistique propose des comédiens pour chaque rôle et organise éventuellement des essais au terme desquels les rôles sont attribués par le diffuseur français, avec parfois l'avis du producteur américain. La plupart du

²¹ Le doublage se situe donc à l'opposé du *fansubbing* (Diaz Cintas et Muñoz Sanchez, 2006 ; Bourdaa, 2013) qui implique un engagement des spectatrices et spectateurs dans l'acte de médiation culturelle et un rapport ascendant à la production.

²² La notion de « franchise » appliquée aux médias comprend les produits et propriétés intellectuelles prolongés de manière répétée au sein des industries culturelles (Johnson, 2013 : 28). Elle permet de prendre en compte la dimension industrielle de la production et surtout d'insister sur ce qui nous intéresse ici : les conditions de la reproduction des productions culturelles. Les dimensions itératives et de partage de la culture populaire sont également au centre des franchises médiatiques.

temps le doublage se déroule sur piste, sans que les comédiens impliqués dans une même scène soient tous présents. La numérisation a beaucoup accéléré les processus et introduit une plus grande flexibilité (parfois au détriment de la qualité). Les comédiens lisent leurs répliques dès leur arrivée dans le studio, souvent sans connaître l'intrigue (le directeur artistique se charge de fournir quelques informations permettant la compréhension de la scène), les dialogues ont en effet été préalablement traduits par un adaptateur, embauché par la société de doublage²³. Ces dialogues sont parfois modifiés par les comédiens durant l'enregistrement. Une fois la VF enregistrée, le diffuseur peut demander des « *retakes* » (nouvelles prises) si certains aspects (hauteur de voix, prononciation, respect des recommandations du CSA, *etc.*) ne sont pas jugés satisfaisants.

La multiplicité des instances impliquées dans le façonnement de ces voix complexifie le processus de transposition par le doublage. En effet, des logiques politiques, économiques et individuelles sont à l'œuvre dans ce processus. Les versions doublées sont, comme les extensions de franchise décrites par Derek Johnson, le produit de négociations des tensions inhérentes à la production d'objets culturels par des agents sociaux culturellement situés (Johnson, 2013 : 6). Elles sont donc marquées par des représentations de *genre* propres à la culture nationale. Dans ce contexte, il s'agit pour chacun de faire entendre sa voix, son interprétation de la série et des représentations qu'elle véhicule, en mettant en scène des voix physiques spécifiques, qui portent en elles de nombreuses informations ancrées dans un contexte culturel. Les entretiens menés avec des professionnelles du doublage témoignent de l'importance de ces différents facteurs dans la sélection des voix et dans le travail de doublage et, *in fine*, dans les représentations de la féminité.

SÉLECTION DES VOIX ET REPRÉSENTATIONS DE LA FÉMINITÉ

À travers le processus de *casting* des voix françaises, on constate que différents acteurs sont à l'œuvre. Parce que ces différents acteurs sont culturellement situés, ils contribuent à la transposition des modèles genrés,

²³ Sur le rôle des traducteurs et de la traduction dans l'adaptation culturelle des représentations genrées, voir (Feral, 2011).

en fonction de pré-notions individuelles et culturelles. À ces pré-notions s'ajoutent les exigences de l'industrie. Selon les séries, les professionnelles du doublage évoquent notamment le rôle joué par les clients américains, dans la sélection des comédiens de doublage. Chloé Bertier, la comédienne qui double la voix off de *Gossip Girl*, explique ainsi que

les Américains [...] peuvent être amenés à décider et comme ils ne parlent pas français ils switchent souvent entre l'anglais et le français, donc ils aiment bien que ce soit assez proche de ce qu'ils entendent en anglais. En tant que comédien on sait que quand on passe un essai, souvent il vaut mieux se rapprocher le plus possible de la musique anglaise²⁴.

Cette intervention des producteurs américains et la recherche d'une proximité de la voix française et de la voix américaine semblent donc contribuer à une certaine vision – transnationale – de la voix et donc de la féminité. Magali Barney, directrice artistique du doublage de *Gossip Girl*, explique qu'il existe des modes et que depuis quelques années les voix graves sont privilégiées, un phénomène que l'on peut mettre en lien avec les déclarations de Nathalie Régnier, directrice artistique du doublage de *Desperate Housewives*, qui dit que les voix américaines sont plus graves que les voix françaises. Outre les producteurs américains, les clients français imposent également une certaine uniformisation des voix, comme en témoigne Magali Barney à qui les responsables du doublage à TF1 demandent « plein de *retakes* » sur les prestations d'une comédienne qui a « la voix qui monte »²⁵. Les réticences à utiliser des voix aiguës féminines dans les médias audiovisuels sont anciennes. Amy Lawrence (1991 : 29-32) explique que le discours selon lequel les techniques d'enregistrement ne sont pas adaptées aux voix féminines est en réalité ancré dans des préjugés idéologiques patriarcaux sur la place que la parole féminine peut occuper dans l'espace public. L'intolérance aux voix aiguës correspond en fait à un refus d'entendre les femmes à moins que leur empreinte vocale ne se plie à des exigences qui ne sont pas techniques, mais idéologiques. Les commentaires de fans français de la série sur un forum en ligne s'inscrivent dans la même logique, en trouvant la voix de la comédienne française « un

²⁴ Entretien réalisé le 19 février 2013.

²⁵ Entretien réalisé le 19 février 2013.

peu légère » pour le personnage de Blair²⁶. Dans le contexte du doublage, se fait jour l'hypothèse d'une transposition des modèles vocaux genrés américains (en termes de tessiture et de mélodie) dans le paysage audiovisuel français.

Aux exigences des clients, s'ajoutent des impératifs économiques dont témoignent les directrices de plateau et les comédiennes interrogées. Ceux-ci sont susceptibles d'influencer la sélection des comédiennes. Ainsi, les rythmes soutenus de doublage empêchent de confier à des comédiennes novices des rôles importants. Les actrices travaillant sur *Desperate Housewives* insistent toutes sur l'importance de l'expérience pour obtenir rapidement le résultat demandé. Cela peut conduire à une certaine homogénéité des voix entendues à la télévision française, d'autant plus que, comme en témoignent toutes les comédiennes interrogées, les rôles féminins sont peu nombreux.

Simultanément à ces pressions institutionnelles et aux impératifs économiques, des logiques individuelles sont à l'œuvre dans la sélection des voix. Comme l'explique Nathalie Régnier, directrice artistique du doublage de *Desperate Housewives*,

il y a eu beaucoup de recherches sur *Desperate* pour savoir qui a doublé qui, décider si on les reprend ou pas. Ensuite la distribution c'est quelque chose d'un peu compliqué parce qu'on n'a pas tous le même ressenti, c'est une question d'intuition, c'est vraiment personnel. Alors bien sûr on va essayer d'être plus proche de la voix américaine. [...] On essaye de respecter au maximum la voix originale sauf si c'est vraiment ridicule : une jolie fille n'est pas obligée d'avoir une voix grave, mais un mec costaud avec une voix de fluet ce n'est pas possible en français²⁷.

Les jugements subjectifs qui président à la sélection des voix semblent ancrés dans une idéologie du *genre* potentiellement spécifique à chaque contexte national.

Le vocabulaire employé par les professionnelles pour caractériser les voix permet de souligner l'importance des représentations genrées ainsi que des spécificités culturelles dans le processus de transposition et d'interprétation qu'est le doublage. La directrice artistique du doublage

²⁶ <http://gossipgirl-france.forumsactifs.com/t323-les-voix-francaises-pour-gossip-girl-sur-tf1> [consulté le 02 juillet 2014]

²⁷ Entretien réalisé le 18 mai 2012.

français explique le choix de la voix de Chloé Bertier : « On l’a choisie dans le sens de quelque chose de très léger et en même temps de pas trop pétasse entre guillemets, parce que ça pouvait très vite aller sur un côté pétasse et Chloé apporte une légèreté et une fraîcheur, sans être débile. »²⁸ Cette description d’un personnage ayant potentiellement un « côté pétasse » contraste avec celle que donne Stephanie Savage (productrice exécutive de *Gossip Girl*) de la voix originale de la blogueuse qui la décrit comme « jeune, instruite, ironique, riche. Pleine de tempérament et de bonnes manières. Sans névrose. »²⁹ La description de la voix de Kristen Bell fournie par Stephanie Savage montre à quel point la voix est chargée de connotations sociales et culturelles. Quant aux propos de la directrice artistique du doublage, ils mettent en évidence les *a priori* culturels sur les produits américains qui jouent un rôle dans la compréhension des séries et dans la sélection des voix.

De manière significative, presque toutes les comédiennes interrogées disent de leur voix qu’elle est « douce », un qualificatif qui induit une certaine définition de la féminité. Il y aurait ainsi des « images vocales » de la féminité : « pétasse », « douce », « sensuelle », « ronde », « légère », « harmonieuse », « débile », « cassée », autant de qualificatifs utilisés par les comédiennes et qui mettent en relief des représentations de la féminité qui relèvent de stéréotypes. Les personnages féminins qui remettent en cause la société blanche patriarcale se voient d’ailleurs attribuer une empreinte vocale spécifique. En effet, seules Odile Schmitt qui double l’actrice Eva Longoria et la capricieuse et flamboyante Latina Gabrielle Solis, ainsi que Caroline Beaune, qui prête sa voix à Felicity Huffman et au personnage de Lynette, la femme autoritaire de la série, ne disent pas de leur voix qu’elle est « douce ». En plus de la reproduction des stéréotypes liée au manque de diversité des rôles proposés par les médias américains, un phénomène d’autocensure hérité des préjugés sur le *genre* est à l’œuvre dans le processus de doublage.

²⁸ Entretien réalisé le 19 février 2013.

²⁹ Entretien réalisé le 11 février 2013. « *She feels young, educated, ironic, wealthy. So much attitude and polish. And no neurosis.* »

En reprenant les différentes fonctions attribuées aux voix off dans les deux séries, il apparaît que les voix transposées participent toujours à l'exposition et à la captation de l'attention des spectatrices et spectateurs. Certaines caractéristiques sont préservées, mais d'autres qualités des voix disparaissent, ce qui peut avoir une incidence sur les représentations qu'elles véhiculent. Ainsi, la musicalité de la voix de Brenda Strong participe du décalage ironique introduit par la voix off dans *Desperate Housewives*. Ce jeu, en partie lié à la langue américaine, ne peut être complètement rendu par Françoise Cadol qui explique : « elle a une voix très musicale. Si j'essayais en français de faire ce qu'elle fait, je chanterais. » Pour rendre le ton de Brenda Strong et la distance ironique qui s'en dégage, la comédienne française a recours à des modulations de fréquence bien plus nombreuses que dans la version originale où la voix est plus posée. Ces modulations suggèrent un personnage un peu différent, et notamment moins mystérieux, que celui de la version originale. Quant à la voix de Chloé Bertier, elle est, selon les termes mêmes de la comédienne, « plus enfantine » que celle de Kristen Bell qui interprète *Gossip Girl*. Les caractéristiques sociales mentionnées par Stephanie Savage dans la définition de la blogueuse sont en partie gommées par la version doublée qui insiste plus sur la complicité avec les téléspectatrices et téléspectateurs en proposant une voix jeune et dynamique, et néglige la dimension sociale développée par la série originale. Ces différences de tonalité entre les versions originales et doublées s'expliquent par la structure industrielle, mais aussi par la situation culturelle des individus.

EXTENSION DU PERSONNAGE, TRANSPOSITION DU *GENRE*

Cette analyse de la sélection des voix féminines souligne la manière dont le doublage est susceptible d'influer sur les catégories genrées associées à la série dans le contexte français. Le processus de doublage ne s'arrête plus à l'enregistrement ou à la diffusion des versions doublées. En effet, les comédiennes françaises deviennent des ambassadrices de la série, chargées de faire communiquer deux cultures³⁰. Dans le cas de *Desperate Housewives*,

³⁰ À la suite de Martine Danan (1996) qui explique l'adoption du doublage au moment de l'avènement du cinéma parlant par le contexte politique, économique et culturel, Nolwenn

dont plusieurs saisons ont bénéficié d'une campagne promotionnelle importante en France, ce rôle d'ambassadrices s'est prolongé. En effet, les comédiennes doublant les cinq femmes au foyer désespérées, ont été sollicitées pour promouvoir la diffusion de la série en France. Les voix des comédiennes sont ainsi devenues la voix de la série, ce qui n'est pas sans conséquences sur la perception de cette dernière.

Le 2 octobre 2007, elles ont ainsi participé à l'émission radiophonique « La Tête dans les étoiles » présentée par Laurent Boyer sur RTL pour promouvoir la troisième saison³¹. Elles étaient également présentes sur le plateau de « La Matinale » de Canal Plus le 12 avril 2012 dans le cadre de la promotion de la dernière saison diffusée sur la chaîne. Une constante dans ces interventions promotionnelles est la répétition de la performance qui met en scène le statut particulier de la voix. Systématiquement il est demandé aux comédiennes de parler « avec la voix de ». À la télévision, le trouble est ainsi introduit par l'association des corps des comédiennes de doublage et de leur voix. En effet, les comédiennes ont dû doubler une scène en direct, le montage alternant les plans de la série avec des plans du plateau. L'étrangeté de la performance est soulignée par la présentatrice. L'émission de RTL joue également sur l'ambiguïté de la voix sans corps en mettant en scène un dialogue entre l'animateur et les personnages. L'animateur souligne la dichotomie entre les corps et la voix en déclarant : « elles ont vraiment des physiques à faire de la radio ». La plaisanterie d'un goût douteux ne détone pas avec le reste du sketch mis en scène par l'équipe de l'émission, qui repose sur un humour sexiste. Alors que les critiques insistent sur les contre-lectures possibles de la série (McCabe et Akass, 2006 ; Marcucci, 2010)³², la mise en scène promotionnelle fait jouer à plein la logique des stéréotypes genrés et les femmes ici gloussent plus que raison. Dans les émissions auxquelles elles ont participé, les comédiennes de

Mingant (Mingant, 2010 : 83-85) parle du doublage comme d'une stratégie de localisation, un moyen de masquer l'origine étrangère du film ou de la série. Le doublage permettrait ainsi d'appriivoiser la série, en facilitant son ancrage dans un contexte culturel national.

³¹ Voir le montage vidéo de l'émission [En ligne] <http://www.youtube.com/watch?v=D4wT6rqdnCs> [consulté le 16 juin 2014]

³² Il faut noter que ces travaux suggérant la possibilité d'une réception *queer* ou à rebours de la série ont été publiés avant la fin de la série en 2012. La conclusion de la série laisse, comme c'est souvent le cas, moins de marge de manœuvre interprétative que les premières saisons prises en compte par ces travaux.

doublage étaient désignées alternativement par le nom du personnage ou de l'actrice qu'elles doublaient. Dans l'émission de radio, l'identité des comédiennes n'est ainsi révélée qu'à la fin. Sur le plateau de *La Matinale*, l'animatrice, Maitena Biraben, s'adressait aux comédiennes soit en rappelant l'identité de l'actrice américaine (« Vous êtes Eva Longoria ») soit celle du personnage (« Vous êtes Gabrielle »). Ces interactions soulignent la complexité de l'entité créée par la version doublée, qui acquiert une existence autonome. Cette entité engendrée par la superposition du corps de l'actrice américaine, de la voix de la comédienne française et de l'*ethos* du personnage, s'enrichit également des différents personnages auxquels les actrices (américaines et françaises) ont prêté leur voix. C'est d'ailleurs un des principes de sélection des voix françaises : on choisit des comédiennes qui ont doublé des personnages proches et on s'efforce de faire appel aux comédiennes qui ont déjà prêté leur voix à l'actrice qui apparaît à l'écran. C'est ainsi qu'Odile Schmitt avait déjà doublé Eva Longoria lorsque cette dernière interprétait Isabella Brana Williams (2001-2003) dans le *soap* *The Young and The Restless* (CBS, 1973-)³³. Claire Guyot (qui prête sa voix à Teri Hatcher et au personnage de Susan) avait également doublé Eva Longoria pour un personnage récurrent dans la série policière *L.A. Dragnet* (ABC, 2003). En attribuant le rôle de Gabrielle Solis à Odile Schmitt plutôt qu'à Claire Guyot (qui avait aussi auditionné pour ce rôle), le doubleur facilite l'association du personnage à un genre télévisuel spécifique. Ce processus s'appuie sur des logiques économiques qui visent à limiter la prise de risque pour le diffuseur français. Dans le cas de *Desperate Housewives* et *Gossip Girl*, le processus de sélection des voix, qui résulte de logiques économiques et culturelles, contribue à la neutralisation du potentiel subversif des séries en leur assignant une empreinte acoustique associée à des produits culturels connus.

Ainsi, le réseau de significations tissé par la voix de Françoise Cadol³⁴, qui double le personnage de Mary Alice, la narratrice d'outre-tombe dans *Desperate Housewives*, témoigne de ce statut particulier de la voix

³³ Le feuilleton *Les Feux de l'Amour* est diffusé en français par TF1 depuis 1989.

³⁴ Pour un échantillon du travail de Françoise Cadol voir la compilation réalisée par un fan sur internet : http://www.dailymotion.com/video/xp8ih9_la-compilation-francoise-cadol_shortfilms [consulté le 16 juin 2014]

de doublage. Elle fait partie de l'expérience des spectatrices et spectateurs à qui, en raison de la répétition liée à la sérialité, elle signale l'entrée dans l'univers de la série. Elle est ainsi exploitée par d'autres marques pour profiter de l'aura de la série. Françoise Cadol rapporte qu'on lui a « demandé de faire une pub à la manière de Mary Alice. [...] » et ce pour « toutes sortes de produits, des choses qui n'ont rien à voir [...] ça a inspiré des vidéos internes d'une grosse entreprise, dans lesquelles [elle] faisai[t] la voix off qui racontait la vie de l'entreprise à la manière de *Desperate Housewives*³⁵. » La comédienne vantait notamment en 2012 les qualités d'une lessive³⁶ dans une publicité télévisée. Ces requêtes s'appuient sur la mémoire des spectatrices et spectateurs qui associent une voix à un personnage, un univers et des émotions. Le fait d'entendre une voix connue dans un environnement nouveau crée un sentiment de familiarité et engendre une certaine complicité avec l'auditeur. Les publicitaires utilisent ce phénomène pour promouvoir leurs produits dans une stratégie de « *co-branding* » sauvage. En effet, si la mémoire des voix est une mémoire purement auditive, son efficacité est bien plus importante lorsqu'elle peut s'appuyer sur des connotations sémantiques (Crowder, 1994). En s'inscrivant dans ces logiques médiatiques et économiques, la voix crée un réseau signifiant qui s'inscrit dans un genre télévisuel et dans des catégories genrées. Françoise Cadol est également la voix off de l'émission de télé-réalité intitulée *Les Vraies Housewives* diffusée par NT1, déclinaison française de la franchise *Real Housewives* développée par la chaîne américaine Bravo depuis 2006. Le concept commun à toutes les déclinaisons est la mise en scène de la vie quotidienne de femmes évoluant dans des milieux très privilégiés³⁷. La dette de la franchise *Real Housewives* envers la fiction d'ABC est indéniable, mais aucun rapprochement de ce type n'a eu lieu aux États-Unis. La narration de l'émission de télé-réalité n'est pas assurée par Brenda Strong, cette dernière n'a d'ailleurs pas prêté sa voix à des spots publicitaires pendant la diffusion de la série.

³⁵ Entretien réalisé le 16 novembre 2012.

³⁶ [En ligne] http://www.wat.tv/video/mir-white-52vyp_2ffpd_.html[consulté le 16 juin 2014]

³⁷ L'émission française met en scène le quotidien de françaises fortunées vivant à Beverly Hills.

Des *Feux de l'Amour* à la publicité pour lessive en passant par les Françaises désespérées de *Beverly Hills*, le potentiel subversif ou *queer* parfois attribué à *Desperate Housewives* (Richardson, 2006 ; Marcucci, 2010) est remis en cause, pour la version française, par une interprétation figée des codes du genre télévisuel et des codes genrés. Cette interprétation est liée à la multiplicité des instances impliquées dans la production de la version française. En effet, les producteurs américains délèguent à de nombreux acteurs la tâche de produire une version doublée. L'éloignement de la source de production, la précarité économique qui affecte le processus de doublage, et les pré-notions culturelles des individus impliqués dans ce processus peuvent conduire à une modification du produit dans la culture d'arrivée, malgré l'expérience des acteurs. Les professionnelles interrogées et, plus largement, les différents acteurs du processus de doublage sont pris dans des logiques économiques et culturelles qui influent sur le devenir de cette entité autonome qu'est la voix de doublage et *in fine*, sur la réception de la série par les spectatrices et spectateurs français. Que ce soit dans l'émission de Laurent Boyer ou dans la publicité pour lessive, les voix des femmes pèsent finalement peu face à la voix du capitalisme patriarcal. La représentation conservatrice (voire rétrograde) des femmes n'est pas absente de la version originale de *Desperate Housewives*. Mais la version doublée ancre la série dans un réseau de significations contraintes par le genre télévisuel du *soap* et par les stéréotypes genrés.

Ce phénomène est d'ailleurs une source de déception pour celles et ceux qui comparent les deux versions. Les spectatrices et spectateurs français de *Gossip Girl* soulignent dans les forums en ligne leur déception face à la version française. À plusieurs reprises ils déplorent le choix de telle ou telle voix pour doubler un personnage qui devient « complètement différent. » Les voix influent également sur la perception des caractéristiques genrées des personnages. Des fans commentent ainsi le casting du doublage :

Blair apparaît un peu trop naïve je trouve et serena ça va ! bon, Chuck encore plus obsédé c'est même poussé! [sic]³⁸

³⁸ [En ligne] <http://gossipgirl-france.forumsactifs.com/t323-les-voix-francaises-pour-gossip-girl-sur-tf1> [consulté le 02 juillet 2014]

je hais la voix de
 Dan (celle de pedro dans un dos tres)
 Blair
 Gossip Girl
 mais surrrtout
 Chuk mon chouchou a la voix d'un ado dans la serie alors qu'il a
 normalment la voix grave sexy et le i'm chuck bass
 vous imaginer avec sa voix de fille je suis chuck bass
 berk berk berk! [sic]³⁹

Ces exemples sont représentatifs des critiques adressées à la version doublée, qui portent souvent sur le rapport entre la voix et le *genre* des personnages. On trouve aussi des commentaires plus généraux qui portent sur le genre de la série :

Dire qu'ils ont osé prendre des ado de 13 ou 14 ans pour doubler des acteurs adultes... Ils essayent probablement de donner un côté 'Fille Tv' (☹) à la série, lui enlevant tout son charme et sa sophistication⁴⁰

ça va donner un côté vraiment gnangnan !!⁴¹

Ces commentaires de spectateurs et spectatrices qui pour beaucoup connaissent la version originale démontrent l'importance de la voix dans la perception des catégories socio-culturelles et de *genre* associées à une série. On retrouve notamment ici des pré-notions culturelles liées au *genre*, avec l'idée qu'une voix aiguë correspond à des caractéristiques culturellement codées comme féminines comme la naïveté.

Les voix féminines françaises de la série contribuent à fixer *Desperate Housewives* et *Gossip Girl* dans un genre télévisuel, le *soap*, codé comme féminin. Alors que la production originale suggère des possibilités de subversion du modèle (Marcucci, 2010 : 437-38), l'étude de l'économie du doublage en France montre que la version française est, en revanche, inscrite plus fortement dans ce modèle genré. Les impératifs économiques

³⁹ [En ligne]
http://www.allocine.fr/communaute/forum/message_gen_nofil=537956&cfilm=&refpersonne=&carticle=&refserie=3241&refmedia=.html [consulté le 02 juillet 2014]

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ *Ibid.*

mis en évidence par les témoignages des professionnelles participant au doublage de *Desperate Housewives* et de *Gossip Girl* jouent un rôle crucial dans le processus d'adaptation. Le doublage n'annule pas toute possibilité de réception « à rebours » de la part des spectatrices et spectateurs français. Cependant, certains stéréotypes et *a priori* culturels liés au *genre* ont pu être mis au jour par les entretiens.

Ces *a priori* traduisent la perception des produits américains par les instances françaises de production et de promotion. Parce qu'ils influent sur la sélection des voix du doublage, ils jouent nécessairement un rôle dans la réception de ces produits par les téléspectateurs, comme le montrent les réactions de ces derniers. Les contraintes des genres télévisuels auxquels les séries sont associées ainsi que les stéréotypes genrés, ont donc une influence sur des individus déjà pris dans des logiques socio-économiques. L'ensemble des facteurs qui interviennent dans le processus de doublage contribue à la production d'objets audiovisuels en acculturation qui laissent moins de marge de manœuvre interprétative aux spectateurs que les versions originales.

BIBLIOGRAPHIE

- ANTONINI Rachele et Delia CHIARO (2009), « The Perception of Dubbing by Italian Audiences », dans Jorge DIAZ-CINTAS et Gunilla ANDERMAN (dir.), *Audiovisual Translation : language transfer on screen*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, p. 97-114.
- BAUMGARTEN Nicole (2005), « On the Women's Service ? : Gender-conscious Language in Dubbed James Bond Movies » dans José SANTAEMILIA (dir.), *Gender, Sex and Translation : The Manipulation of Identities*, Manchester, St Jerome, p. 53-69.
- BOURDAA Mélanie (2013), « Le fansubbing, une pratique de médiation culturelle », *InaGlobal*. [En ligne] <http://www.inaglobal.fr/numerique/article/le-fansubbing-une-pratique-de-mediation-culturelle> dernière modification le 14.10.2013 [consulté le 19 février 2014]
- BRUNSDON Charlotte (2000), *The Feminist, the Housewife, and the Soap Opera*, Oxford, Oxford University Press.
- CORNU Jean-François (2004), *Le Doublage et le sous-titrage des films en France depuis 1931. Contribution à une étude historique et esthétique du cinéma*, Thèse

- de doctorat en Études Cinématographiques sous la direction de Jean-Pierre BERTHOMÉ, Université Rennes 2.
- CROWDER Robert G. (1994), « La mémoire auditive » dans Stephen MCADAMS et Emmanuel BIGAND (dir.), *Penser les sons : Psychologie cognitive de l'audition*, Paris, PUF, p. 123-56.
- DANAN Martine (1996), « À la recherche d'une stratégie internationale : Hollywood et le marché français des années trente », dans Yves GAMBIER (dir.), *Les Transferts linguistiques dans les médias audiovisuels*, Paris : Presses universitaires du Septentrion, p. 109-130.
- DE MARCO Marcella (2006), « Audiovisual Translation from a Gender Perspective », *The Journal of Specialised Translation*, n° 6, p. 167-184. [En ligne] http://www.jostrans.org/issue06/art_demarco.pdf [consulté le 6 novembre 2014]
- DIAZ CINTAS Jorge et Pablo MUÑOZ SANCHEZ (2006), « Fansubs : Audiovisual Translation in an Amateur Environment », *The Journal of Specialised Translation*, n° 6, p. 37-52. [En ligne] http://www.jostrans.org/issue06/art_diaz_munoz.pdf [consulté le 20 février 2014]
- DIAZ-CINTAS Jorge (dir.) (2009), *New trends in audiovisual translation*, coll. *Topics in translation*, Bristol, Multilingual Matters.
- DIAZ-CINTAS Jorge et Gunilla ANDERMAN (dir.) (2009), *Audiovisual translation : language transfer on screen*, Basingstoke, Palgrave Macmillan.
- FERAL Anne-Lise (2011), « Gender in audiovisual translation : Naturalizing feminine voices in the French *Sex and the City* », *European Journal of Women's Studies*, vol. 18, n° 4, p. 391-407.
- FONG Gilbert C. F. et Kenneth K. L. AU (dir.) (2009), *Dubbing and subtitling in a world context*, Hong-Kong, Chinese University Press.
- JOHNSON Derek (2013), *Media Franchising : Creative License and Collaboration in the Culture Industries*, New York, NYU Press.
- KUHN Annette (1984), « Women's Genres : Melodrama, Soap Opera, and Theory », dans Charlotte BRUNSDON, Julie D'ACCI et Lynn SPIGEL (dir.), *Feminist Television Criticism : A Reader*, Oxford, Clarendon Press, p. 145-154.
- LAWRENCE Amy (1991), *Echo and Narcissus : Women's Voices in Classical Hollywood Cinema*, Berkeley et Los Angeles, University of California Press.
- LE NOUVEL Thierry (2007), *Le Doublage*, Paris, Eyrolles.
- LOTZ Amanda D. (2006), *Redesigning Women : Television after the Network Era*, Urbana, University of Illinois Press.
- MARCUCCI Virginie (2010), *Desperate Housewives : Miroir tendu au(x) féminisme(s) américain(s) ?*, Thèse de doctorat en anglais, civilisation américaine, sous la direction de Georges-Claude GUILBERT, Université François Rabelais, Tours.

- MCCABE Janet et Kim AKASS (dir.) (2006), *Reading Desperate Housewives : Beyond the White Picket Fence*, Londres et New York, I.B. Tauris.
- MINGANT Nolwenn (2010), *Hollywood à la conquête du monde : marchés, stratégies, influences*, Paris, CNRS Éditions.
- ORERO Pilar (dir.) (2004), *Topics in Audiovisual Translation*, Amsterdam, John Benjamins Publishing Company.
- RAMIÈRE Nathalie (2004), « Comment le sous-titrage et le doublage peuvent modifier la perception d'un film : analyse contrastive des versions sous-titrées et doublées en français du film d'Elia Kazan, *A Streetcar Named Desire* (1951) », *Meta : journal des traducteurs - Meta : Translators' Journal*, vol. 49, n° 1, p. 102-114.
- RICHARDSON Niall (2006), « As Kamp as Bree : The Politics of Camp Reconsidered By *Desperate Housewives* », *Feminist Media Studies*, vol. 6, n° 2, p. 157-174.
- THOMPSON Robert J. (1997), *From Hill Street Blues to ER Television's Second Golden Age*, Syracuse, Syracuse University Press.