

Le sous-titre révélateur : inaudibilité et traduction audiovisuelle (1^{re} partie)

Samuel Bréan

Doit-on (peut-on) sous-titrer ce qui est « inaudible » dans un film ? Au premier abord, cette question peut sembler incongrue, puisque le traducteur, bien souvent, laisse de côté des parties audibles de la bande son, soit par obligation (l'une des contraintes principales du sous-titrage force à condenser lorsque l'on traduit), soit par choix – sujet qui mériterait une étude à lui tout seul : parmi les cas de figure possibles, on peut citer notamment les bribes de dialogue, les bruits de fond (radio, télévision, aéroport), les chansons lorsqu'elles ne sont pas indispensables à l'intrigue, les exclamations, les « allô » (lorsqu'il s'agit d'un « *hello* », pas d'un « *moshi moshi* » japonais), les répétitions (un locuteur dit plusieurs fois quelque chose)... Dans cette énumération, la subjectivité du traducteur est mise à contribution pour décider de sous-titrer un passage ou de ne pas le faire. Ce qui vient d'être dit s'applique également aux inscriptions qui apparaissent à l'écran (panneaux, titres voire articles de journaux, etc.), où la plupart du temps c'est la place qui manque au sous-titreur, surtout s'il y a un dialogue au même moment.

En regardant *Une femme mariée* (Jean-Luc Godard, 1964) sur DVD, avec des sous-titres anglais, j'ai constaté le phénomène inverse : l'adaptateur a choisi de transmettre des informations qui sont absentes dans un autre sous-titrage. Il sera donc ici question de l'« inaudible » dans ce film, mais aussi dans un sens plus général, notamment grâce à d'autres films du même réalisateur offrant des situations similaires. Mon point de vue ne sera pas simplement celui du spectateur ou du traducteur : le recours à des sources secondaires (dossiers de censure, de tournage, témoignages) permettra de contextualiser les œuvres évoquées.

Mais avant d'aborder *Une femme mariée*, et puisque l'œuvre de Godard se prête volontiers aux digressions, je ferai en premier lieu un détour par l'un de ses films précédents, où il sous-titre lui-même des paroles inaudibles.

Godard et l'inaudible : *Vivre sa vie*

Dans l'avant-dernière scène de *Vivre sa vie* (1962), l'héroïne, Nana (Anna Karina), est avec « le jeune homme » (Peter Kassovitz), qu'elle a rencontré dans un café et dont elle est amoureuse. Nous entendons la musique du film, mais pas le dialogue entre les deux personnages, qui est rendu par quatre sous-titres (ce

passage dure un peu moins de trente secondes). De plus, nous ne voyons pas les lèvres des personnages, ce qui renforce l'étrangeté de la scène. Godard s'en est expliqué dans un entretien assez peu cité¹ :

« C'est une idée que j'ai eue au montage. Je trouvais que cette scène n'était pas bonne. Je voulais qu'on sente qu'elle était jouée, et ce n'était pas du tout le cas. J'ai alors eu l'idée de la "distancier" un peu, de lui donner un côté "carte postale" en utilisant les sous-titres². »

Il est très tentant de rapprocher cette scène d'un autre moment, très célèbre, du même film. Nana va au cinéma voir *La Passion de Jeanne d'Arc* (Carl Dreyer, 1928). Aux gros plans sur elle succèdent des plans du film qu'elle regarde, composé aussi majoritairement de gros plans, en particulier sur Jeanne (Renée Falconetti). La copie projetée est celle qui circulait à l'époque et qu'avait « assemblée » Lo Duca en 1952 à partir d'un négatif retrouvé dans les archives de Gaumont. Lo Duca prit lui-même la décision de modifier l'apparence des intertitres, d'ajouter une musique d'accompagnement et d'insérer des sous-titres sur certains plans, dont plusieurs sont visibles dans *Vivre sa vie*. S'il prit cette copie-là pour son film, Godard choisit en revanche de ne pas inclure la musique. La séquence se déroule donc dans le silence, ce qui avait d'ailleurs la préférence de Dreyer lui-même³.

¹ Une exception : Sarah Falato, *Questa è la mia vita di Jean-Luc Godard*, Rome, Aracne, 2005, p. 17-19, qui analyse cette scène et celle que je vais évoquer. Voir aussi deux intéressants textes de Roland-François Lack : « The Place of Cinema: Cinema as Location in *Vivre sa vie* », *thecinetourist.net*, <http://www.thecinetourist.net/the-place-of-cinema-cinema-as-location-in-vivre-sa-vie.html> (dernière consultation le 3 février 2013) et « *Vivre sa vie*: An Introduction and A to Z », *Senses of Cinema*, n° 48, 2008, <http://sensesofcinema.com/2008/48/vivre-sa-vie-a-to-z/> (dernière consultation le 3 février 2013).

² Tom Milne, « Jean-Luc Godard and "Vivre sa Vie" », *Sight and Sound*, vol. 32, n° 1, hiver 1962-1963, p. 12. [Toutes les traductions sont de moi, sauf indication contraire.] L'allusion aux cartes postales fait irrésistiblement penser à la célèbre séquence des *Carabiniers* (1963).

³ La version « Lo Duca » est disponible en bonus sur l'édition parue chez Eureka en 2012 (DVD ou Blu-ray). Sur les différentes versions de *La Passion de Jeanne d'Arc*, voir, dans le livret de cette édition, Casper Tybjerg, « Two Passions—One Film? », p. 67-73 ; ainsi que Maurice Drouzy, « Jeanne d'Arc livrée aux bourreaux », *Cinématographe*, n° 111, juin 1985, p. 62-67, Tony Pipolo, « The Spectre of "Joan of Arc": Textual Variations in the Key Prints of Carl Dreyer's Film », *Film History*, vol. 2, n° 4, novembre-décembre 1988, p. 301-324, et Enno Patalas, « Liebe, Tod und Auferstehung », *CICIM*, n° 43-44, 1996, p. 23-36.





À en croire Godard, le choix de *La Passion de Jeanne d'Arc* ne s'est pas imposé dès le début :

« Pour l'extrait de *Jeanne d'Arc*, dans *Vivre sa vie*, j'ai hésité. D'abord, je pensais prendre un extrait de *Pickpocket* [Robert Bresson, 1959]. [...] J'avais envie, pour moi-même, pour me marquer, de faire un hommage personnel, de mettre un film de Bresson, et puis j'ai changé d'avis et j'ai pensé à mettre un fragment du *Testament d'Orphée* de Cocteau ; et puis, je suis revenu à Bresson qui était en train de tourner *Jeanne d'Arc*, et je lui ai demandé d'en mettre un extrait : il a accepté, et finalement j'ai encore changé d'avis et on a pris la *Jeanne d'Arc* de Dreyer... sans le dire à Bresson⁴. »

Fortuite ou non, la résonance entre les deux scènes reste frappante. Dans le cas du dialogue muet et sous-titré, on est très nettement hors d'un mode de représentation « réaliste ». La suite de la scène ne l'est d'ailleurs pas, à un niveau intertextuel : lorsque le « jeune homme » (la bouche toujours dissimulée) se met à parler, il a la voix de Jean-Luc Godard. Comme nous le verrons plus loin, l'emploi

⁴ *Cinéma 65*, n° 94, mars 65, p. 61.

des sous-titres par le réalisateur lui-même, dans *Une femme mariée*, rejoint ce mode de représentation « décalé⁵ ».

Une femme mariée et ses incarnations

Sur la vingtaine de films tournés par Jean-Luc Godard dans les années 1960, période sans doute la plus célèbre (et célébrée) de sa carrière, ce titre est peut-être l'un des moins connus. Il s'agit de son huitième long métrage, tourné très rapidement à l'été 1964. Montré au festival de Venise en septembre, il sortit en décembre en France, et l'année suivante en Grande-Bretagne et aux États-Unis.



En voici un résumé : nous suivons Charlotte (Macha Méril) pendant 24 heures, au terme desquelles son amant, Robert (Bernard Noël), acteur de théâtre, part jouer une pièce à Marseille. Pierre (Philippe Leroy), le mari de Charlotte, revient

⁵ Ce n'était pas le cas dans la première utilisation des sous-titres par Godard (au sens strict, puisque l'on pourrait également parler des intertitres et autres inscriptions qui parsèment ses films), dans *À bout de souffle* (1960) : il s'agissait alors d'un dialogue en anglais sous-titré en français, entre Patricia (Jean Seberg) et son ami journaliste (Van Doude).

d'Allemagne avec un passager (Roger Leenhardt, dans son propre rôle), que le couple reçoit à dîner. Le matin, elle assiste à une séance de photos et va voir son médecin, qui lui confirme qu'elle est enceinte. Elle se rend à Orly et fait l'amour avec Robert avant qu'il ne prenne son avion⁶.

Avant de pouvoir sortir son film en France, Godard eut des démêlés avec la censure. Le plus connu concerne son titre : appelé *La Femme mariée* depuis le début du projet et jusqu'à sa projection vénitienne, le film devint *Une femme mariée* sous la pression de la Commission de contrôle des films. En effet, l'adultère était un délit en France à cette époque ; les censeurs estimèrent que l'utilisation d'un article indéfini éviterait la « généralisation » connotée par l'article défini⁷. Quelques coupes furent aussi apportées à la bande son et au montage (la deuxième version est plus courte de 50 secondes⁸) : la sortie du film se fit à ce prix, puisque la Commission de Censure, lors du premier visionnage (le 29 septembre 1964), avait voté l'interdiction totale. Après des modifications sur le film même ainsi que sur son titre, *Une femme mariée* sortit le 4 décembre 1964, assorti d'une interdiction aux moins de dix-huit ans⁹.

Je m'intéresse ici non pas à « une » *Femme mariée*, mais à plusieurs : en effet, ce film est disponible dans différentes éditions DVD de par le monde (tableau 1).

⁶ D'après Ian Cameron (dir.), *The Films of Jean-Luc Godard*, Londres, Studio Vista, 1967, p. 72.

⁷ À ce sujet, voir le commentaire grammatical ironique de Jean-Louis Bory au début de sa critique du film, reproduite dans *Des yeux pour voir*, Paris, 10/18, 1971, p. 101-107.

⁸ Durée citée par Frédéric Hervé, « Les Enfants du cinématographe et d'Anastasia : la censure cinématographique et la jeunesse en France (1945-1975) », thèse de doctorat en Histoire, sous la direction de Pascal Ory, Université Paris 1, 2012, tome 1, p. 558, d'après les minutages successifs du film.

⁹ Pour plus de détails sur cette affaire, voir Frédéric Hervé, « Les Enfants du cinématographe et d'Anastasia », *op. cit.*, tome 1, p. 556-562 et « Un couple épatant : l'auteur de la Nouvelle Vague et le censeur du cinéma », *Le Temps des médias*, n° 19, 2012, p. 22-36. Pour des informations détaillées sur le tournage et la sortie du film en France, voir Alain Bergala, *Godard au travail*, Paris, Cahiers du Cinéma, 2006, p. 202-225.

Éditeur	Date	Pays	Options de langues	Auteur(s)
New York Film Annex	2005	États-Unis	ST anglais (+ doublage anglais)	?
Tobis	2006	Allemagne	ST allemands (+ doublage allemand)	?
Koch Lorber	2009	États-Unis	ST anglais	?
Eureka	2009	Grande-Bretagne	ST anglais	?
Madman	2009	Australie	ST anglais	?
Intermedio	2010	Espagne	ST espagnols	Ana Useros, « sous la supervision » de Sònia Prieto
Gaumont	2010	France	ST anglais (+ sous-titres français pour sourds et malentendants)	?

Tableau 1 : éditions DVD du film *Une femme mariée*. (ST = sous-titres)

Ce tableau appelle deux observations :

- Le nom des auteurs n'est généralement pas indiqué. Seule exception, l'édition Intermedio, où, au sein du coffret DVD « Godard : Ficciones » regroupant quatre films du réalisateur, la section « *Créditos* » d'un des DVD fournit le nom des adaptateurs ayant travaillé sur le coffret. Tout au plus, dans les autres cas, peut-on lire le nom du laboratoire de sous-titrage. On ne peut que le regretter, à deux titres au moins : du point de vue du respect du travail de l'auteur, statut reconnu par la loi française mais pas partout ailleurs ; et parce que cela rend la tâche du chercheur plus difficile, l'identification des traductions étant par conséquent assez chronophage.

- D'après ce tableau, on pourrait justement croire qu'il existe pas moins de cinq sous-titrages anglais différents de ce film. Or les sous-titres de l'édition New York Film Annex (crédités, au générique de fin : « NY Film Annex, © 2004 ») ont été repris pour les éditions Koch Lorber et Madman (à de petites exceptions près, dont je reparlerai) ; ceux de l'édition Eureka ont été repris pour l'édition Gaumont.

Je me concentrerai ici principalement sur les sous-titrages anglais du film. Celui dont j'ai parlé en début d'article est celui de l'édition Eureka, dans sa collection « Masters of Cinema ». Les DVD et les Blu-ray que produit cet éditeur sont généralement soignés, accompagnés d'un appareil critique conséquent sous la forme de commentaires audio ou de textes (ainsi, le livret d'*Une femme mariée* fait pas moins de 80 pages). Eureka met notamment en avant la qualité de ses sous-titres¹⁰, par la formule « *new and improved English subtitle translations* » (« sous-titres anglais refaits et améliorés »). Il sera donc intéressant de voir la pertinence de ce slogan : pour cela, je m'appuierai également sur un troisième sous-titrage, antérieur, réalisé lors de la sortie du film aux États-Unis¹¹. Bosley Crowther, le célèbre critique du *New York Times*, le commenta ainsi : « Les sous-titres anglais rendent justice à des dialogues sèchement explicatifs et souvent assez osés¹². » Un livre de poche publié aux États-Unis cette année-là¹³ contient les dialogues d'*Une femme mariée*, « basés sur les sous-titres anglais d'Ursule Molinaro¹⁴ ». S'il me servira de référence pour ce qui est du texte lui-même, j'ai, de plus, pu visionner une copie du film avec ces sous-titres (copie disponible à la Cinémathèque Universitaire, Paris). Je ferai aussi référence à un document d'époque qui se révélera utile, le scénario du film, édité dans *L'Avant-scène cinéma*, n° 46, mars 1965, « découpage – après montage définitif – et dialogues in extenso » (ci-après : ASC). Le minutage cité est celui du DVD Gaumont.

¹⁰ Voir David Wagner, « More Than Words: How Some Movies Wind Up With Lousy Subtitles », [npr.org](http://www.npr.org/blogs/monkeysee/2012/06/28/155902421/more-than-words-how-some-movies-wind-up-with-lousy-subtitles), 28 juin 2012, <http://www.npr.org/blogs/monkeysee/2012/06/28/155902421/more-than-words-how-some-movies-wind-up-with-lousy-subtitles> (dernière consultation le 3 février 2013).

¹¹ Sur la distribution des films de Jean-Luc Godard aux États-Unis, voir Craig Fischer, « Films Lost in the Cosmos: Godard and New York Distribution (1961-1973) », *Spectator*, vol. 18, n° 2, printemps-été 1998, p. 47-66.

¹² Bosley Crowther, « A Day in the Life of a Young Wife Shown », *The New York Times*, 17 août 1965, p. 39.

¹³ *The Married Woman*, New York, Berkley Medallion Books, 1965.

¹⁴ Ursule Molinaro (1916-2000) était dramaturge, traductrice et romancière. Difficile de savoir avec certitude si elle a fait des traductions dans l'audiovisuel hormis *Une femme mariée* ; on sait notamment qu'elle a sous-titré *Le Bonheur* (Agnès Varda, 1965), comme en atteste A. H. Weiler, « "Le Bonheur" at the Fine Arts », *The New York Times*, 24 mai 1966, p. 54. D'après Bruce Benderson, son exécuteur testamentaire, elle aurait aussi sous-titré des films d'Édouard Molinaro (sans qu'on sache quel lien de parenté les unissait). Voir Bruce Benderson, « Ursule Molinaro », *Review Of Contemporary Fiction*, vol. 22, n° 1, été 2002, p. 114.

N°	Distributeur ou éditeur	Auteur	Date
1	Royal Films International	Ursule Molinaro	1965
2	New York Film Annex	-	2004
2bis	Koch Lorber	-	2009
2ter	Madman	-	2009
3	Eureka	-	2009

Tableau 2 : liste des sous-titres anglais étudiés.

Il faut tout d'abord reconnaître le caractère quelque peu subjectif de la notion d'inaudible : « inaudible » pour qui ? Dans quelle mesure ? En sous-titrage, le traducteur est censé se mettre à la place du spectateur d'origine. Cela peut vouloir dire, dans le cas d'un film en plusieurs langues (« multilingue »), qu'il ne traduira pas une langue non comprise par le public de départ. Dans *Une femme mariée*, l'inaudibilité est déclinée en deux catégories : totale (pour deux raisons différentes) ou partielle.

Inaudibilité totale (1) : « Je t'aime »

Le film comprend trois séquences où Charlotte fait l'amour : au début du film, avec son amant ; avec son mari, le même soir ; enfin, de nouveau avec son amant, le lendemain, dans un hôtel d'Orly, avant qu'il ne prenne l'avion. Ces trois séquences sont filmées de façon similaire, constituées de gros plans sur certaines parties du corps des deux partenaires, tandis que la bande son est remplie par l'un des derniers quatuors de Ludwig van Beethoven¹⁵. Dans les deux dernières, on voit l'un des deux partenaires répéter une phrase, qui est absolument inaudible (Pierre, dans la première scène ; Charlotte, puis Robert, dans la seconde). Or, le sous-titrage anglais n° 3 indique ce qu'un spectateur francophone peut deviner en lisant sur les lèvres du personnage en question : « Je t'aime. »

¹⁵ Voir Miriam Sheer, « The Godard/Beethoven Connection: On the Use of Beethoven's Quartets in Godard's Films », *The Journal of Musicology*, vol. 18, n° 1, hiver 2001, p. 170-188 et Jürg Stenzl, *Jean-Luc Godard – musicien*, Munich, edition text + kritik, 2010, p. 116-125.



Ici, l'adaptateur a considéré que le message, bien qu'inaudible, était suffisamment clair pour le spectateur comprenant la langue employée pendant le tournage, notamment de par la durée des plans en question (presque trente secondes), le cadrage et le contexte. C'est ce qui a également été présumé dans le scénario édité (« [Pierre] prononce le mot [sic] "je t'aime", inaudible », *ASC*, p. 19 ; « Charlotte murmure un "je t'aime" inaudible », *ASC*, p. 30).

À l'époque, plusieurs commentateurs étrangers « lurent » cette phrase et la notèrent dans leurs recensions du film¹⁶. L'un d'eux écrit : « En obligeant le spectateur à lire sur les lèvres du personnage (et la phrase est suffisamment simple pour qu'on y parvienne), Godard l'amène à ne faire qu'un avec le locuteur : le spectateur lui-même répète mentalement en boucle cette phrase¹⁷. »

Pour désigner le procédé cinématographique décrit ici, celui qui consiste à entendre intérieurement ce que l'on lit, mais qu'on n'entend pas, Michel Chion

¹⁶ Tom Milne, « Jean-Luc Godard ou la raison ardente », *Sight & Sound*, vol. 34, n° 2, été 1965, p. 111 ; John Bragin, « The Married Woman », *Film Quarterly*, vol. 19, n° 4, été 1966, p. 47 ; Manny Farber, *Cavalier*, janvier 1966, repris dans Robert Polito (dir.), *Farber on Film: The Complete Film Writings of Manny Farber*, New York, The Library of America, 2009, p. 554 ; Wolfgang Suttner, « Tecniche epicizzanti nel cinema di Godard », *Cinema e film*, n° 5-6, été 1968, p. 132.

¹⁷ John Bragin, « The Married Woman », art. cit., p. 47.

parle d'« endophonie¹⁸ », mot qui signifie étymologiquement « son intérieur ». Le concept d'endophonie est aussi évoqué par Ella Shohat et Robert Stam, dans un article sur la traduction audiovisuelle qui a fait date, si ce n'est qu'ils l'appliquent à la lecture silencieuse (et intériorisée) des textes apparaissant sur l'écran : « Les intertitres et les sous-titres des films étrangers [...] déclenchent le processus de ce que les linguistes appellent "l'endophonie", c'est-à-dire l'énonciation silencieuse des mots, l'évocation mentale du signifiant phonétique¹⁹. » On assiste donc ici, avec le sous-titrage de ces « Je t'aime » non audibles, à une possible double endophonie, à la fois dans le sens de Chion et celui de Shohat et Stam, selon que l'on lit sur les lèvres ou que l'on lit les sous-titres anglais.

Dans la deuxième scène où Charlotte fait l'amour (la première avec un « Je t'aime », donc), c'est elle qui met un disque de Beethoven. Mais dans la dernière, c'est une musique non-diégétique qui empêche d'entendre les paroles prononcées. D'autres cas de figures sont envisageables : un son provenant du film lui-même (musique, bruit), ou encore, plus simplement, un personnage qui s'exprime en formant les paroles sur ses lèvres, mais en ne les prononçant pas.

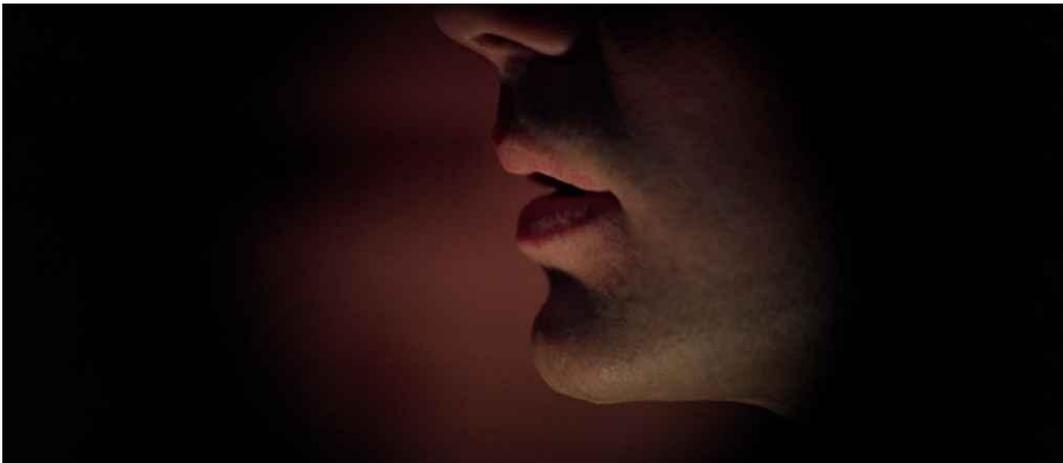
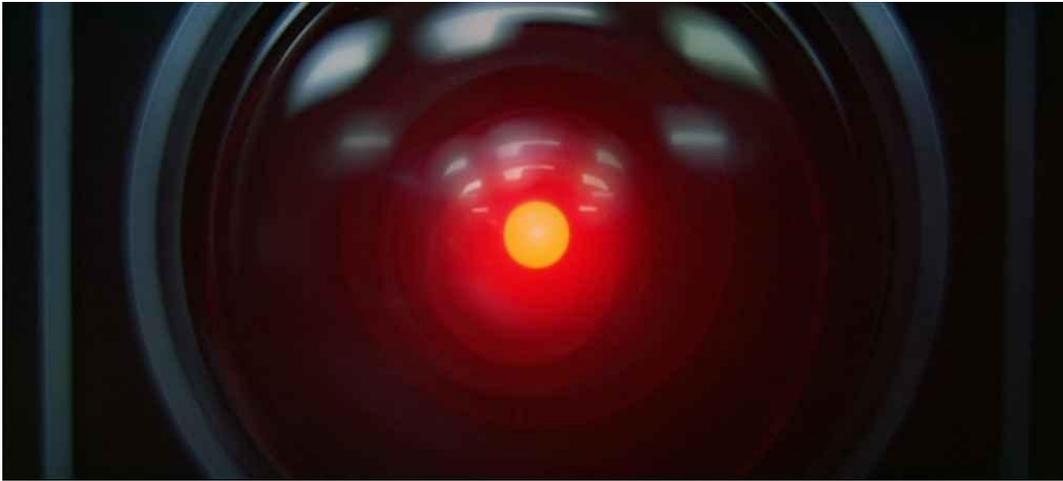
Les répliques de ce genre ne sont cependant pas toutes aussi chargées d'informations, ni dignes d'être sous-titrées. Par exemple, l'expression d'incrédulité sur le visage d'un personnage peut se suffire à elle-même.

Lire sur les lèvres ? C'est ce que Hal, l'ordinateur de *2001 : l'Odyssée de l'espace* (*2001: A Space Odyssey*, Stanley Kubrick, 1968) parvient à faire dans ce qui était alors, pour les premiers spectateurs du film, le futur. Les deux membres de l'équipage, David Bowman et Frank Poole, se sont isolés, croyant que l'ordinateur ne peut les entendre, mais il suit leur dialogue à distance. On voit d'abord un plan des deux cosmonautes en train de discuter, avec l'œil (*un œil*) de Hal à l'arrière-plan ; puis un gros plan de cet œil ; et enfin, des plans subjectifs des bouches, en gros plans (« Hal est une voix sans bouche, par l'œil duquel on regarde des bouches sans voix²⁰ »). La réalisation nous place dans la position de Hal, même si, ici, ce qu'il perçoit n'est pas transcrit : nous comprenons surtout que l'ordinateur est capable de comprendre ce que disent les humains.

¹⁸ Michel Chion, *Un art sonore, le cinéma*, Paris, Cahiers du Cinéma, 2003, p. 161.

¹⁹ Ella Shohat, Robert Stam, « The Cinema after Babel: Language, Difference, Power », *Screen*, vol. 25, n° 3-4, mai-août 1985, p. 41.

²⁰ Michel Chion, *Stanley Kubrick : l'humain, ni plus ni moins*, Paris, Cahiers du cinéma, 2005, p. 184.



Mais en remontant dans un passé plus lointain, à l'époque du « cinéma muet », « silencieux » (« *silent film* ») ou « sourd », selon l'heureuse expression de Michel Chion²¹, on trouvait déjà des exemples de ce phénomène. Cela se passait dans les salles mêmes. Comme Kevin Brownlow l'explique, « de nombreux spectateurs de films muets étaient devenus adeptes de la lecture sur les lèvres. Ils pouvaient savoir si l'intertitre avait quelque chose à voir avec ce que le personnage venait de dire. [...] Le langage des acteurs, spécialement celui de Victor McLaglen et Wallace Beery, était trop cru pour les intertitres. » McLaglen joua notamment dans *Au service de la gloire* (*What Price Glory?*, Raoul Walsh, 1926). Le réalisateur du film en a parlé ainsi dans ses Mémoires :

« [*Au service de la gloire*] reçut aussi un autre genre de publicité qui hérissa les bonnes âmes de la censure : un spectateur qui savait lire sur les lèvres déclencha un scandale en déclarant que Flagg et Quirt s'exprimaient avec une grossièreté inimaginable, comme cela ne s'était jamais vu à l'écran. D'autres qui savaient également lire sur les lèvres, constatèrent la même chose et nombreux furent ceux qui retournèrent une deuxième fois voir le film pour vérifier si cela était exact. Il était fréquent à Broadway d'entendre quelqu'un dire : "Allons au Roxy voir le capitaine Flagg traiter le sergent Quirt de sale con [*son of a bitch*] !" »²² »

Pour revenir à *Une femme mariée*, étant donné la clarté du message pour les spectateurs français (même moins exercés qu'en 1926 à la lecture sur les lèvres), il m'apparaît légitime de sous-titrer ces « Je t'aime » inaudibles, tant qu'ils sont soulignés en tant que tels (par des italiques, par exemple).

Notons enfin que le doublage anglais du film (disponible sur le DVD New York Film Annex) suit une tradition hélas bien établie : lorsque l'on voit les lèvres de personnages bouger, il faut un texte, même si les paroles d'origine ne sont pas audibles. Les « *I love you* » sont donc prononcés par les comédiens de doublage, ce qui, à mon sens, va à l'encontre du parti pris sonore du réalisateur.

Inaudibilité totale (2) : censure

Si les exemples précédents étaient le résultat d'une décision délibérée de l'auteur du film, la situation dont je vais parler maintenant relève de pressions extérieures.

²¹ « Ce n'est [...] pas le personnage de cinéma qui était sourd, c'est le cinéma qui lui était sourd, d'où l'expression de *cinéma sourd* que l'on peut employer pour ce cinéma qui donnait au spectateur, relativement aux actions qu'il montrait, le "regard du sourd" » (Michel Chion, *La Voix au cinéma*, Paris, Éditions de l'Étoile, 1982, p. 18). Voir aussi *Un art sonore, le cinéma*, *op. cit.*, p. 11-25.

²² Raoul Walsh, *Un demi-siècle à Hollywood* [1974], tr. de l'anglais par Claudine O'Hagan et Catherine Festy, Paris, Calmann-Lévy, 1976, p. 197 [traduction modifiée].

Plusieurs plans furent coupés entre la première version d'*Une femme mariée*, montrée au festival de Venise, et celle qui sortit en France (et à l'étranger). Godard signala l'une de ces coupes dans la version finie : un court plan d'avion en plein vol, très bruyant, est inséré au milieu d'une conversation entre Charlotte et son amant (à 5'04"). Au niveau du récit, cela n'est pas totalement illogique, dans la mesure où Pierre, le mari de Charlotte, est pilote d'avion ; reste que cette interruption, courte, agressive, peut être ressentie comme incongrue.

Le réalisateur a procédé de la même façon au niveau sonore : à deux reprises, un morceau de phrase est couvert par une sonnerie de téléphone n'ayant, là, aucune justification diégétique, ce qui rend sa présence d'autant plus surprenante (ou, au contraire, peut-être pas surprenante, dans le contexte d'un film de Godard). Ces répliques ayant été enregistrées tout à fait normalement lors du tournage, elles figurent dans le script déposé au CNC par les producteurs au moment de la demande de visa, et qui correspond donc à la première version du film²³. En fait de script (présenté dans la lettre d'accompagnement comme la « liste des dialogues sous sa forme intégrale et définitive »), il s'agit des dialogues repérés. Ce document de 72 pages indique le numéro des sous-titres après repérage (de 1 à 916), le nom des locuteurs, les répliques, et le nombre de lettres disponibles pour le sous-titrage. Les deux répliques sont également indiquées dans le script publié (*ASC*, p. 9 et 30). Dans les deux cas, les personnages sont dans une chambre. (La partie du dialogue couverte par la sonnerie est ici entre crochets.) La première fois, Charlotte se demande : « [Et par derrière], c'est de l'amour aussi²⁴ ? » (à 8'50"). La deuxième, Robert demande à Charlotte si elle se déshabille. Elle répond, « Oui, pas toi ? » et Robert dit : « [Non, j'enlève que mon pantalon], je prends la Caravelle dans une demi-heure » (à 81'18").

Étant donné que ces deux répliques étaient connues, publiées, il n'est pas très étonnant qu'elles soient systématiquement sous-titrées dans les différentes éditions DVD. D'ailleurs, elles l'étaient déjà dans le sous-titrage n° 1, à la sortie du film aux États-Unis. Les seules différences que l'on peut relever concernent, d'une part, le repérage (dans la première réplique, comme la sonnerie couvre le début de la phrase, elle n'est pas toujours incluse dans le repérage du sous-titre), et d'autre part, le signalement de la partie censurée (c'est le cas uniquement du sous-titrage n° 3, qui procède, comme ici, avec des crochets).

²³ Demande effectuée par Anouchka Films, le 23 septembre 1964 (dossier de censure du film, CNC).

²⁴ La suppression de cette réplique fut explicitement évoquée par Godard lors d'une conversation avec Bruno Chéramy, conseiller du ministère de l'Information, qui eut lieu le 16 octobre 1964, et que ce dernier relata dans une lettre à son ministre (Alain Peyrefitte). Note de B. Chéramy à A. Peyrefitte, 21 octobre 1964, Centre des Archives Contemporaines, versement 19870373, article 25, reproduite dans Frédéric Hervé, « Les Enfants du cinématographe et d'Anastasia », *op. cit.*, tome 2, p. 202-205.



Alors que le sous-titrage des « Je t'aime » fournit simplement une information (théoriquement) accessible au public français, il en est ici tout autrement. Les sous-titres anglais permettent de prendre connaissance du dialogue avant censure, de répliques que le public français ne peut pas entendre. Si la bande son conserve la trace de la censure, le sous-titrage permet de « restaurer » l'intégrité du dialogue, tel qu'il a été voulu par le réalisateur, tout comme on restaure certains films ayant connu des coupes pour des raisons diverses. À cet égard, on ne peut que regretter que l'édition DVD française du film ignore totalement cet aspect : il eût été envisageable, avec les explications idoines, d'insérer des sous-titres français communiquant ce contenu effacé par une intervention indépendante de la volonté de l'auteur du film.

Les deux répliques censurées dans *Une femme mariée* peuvent paraître anodines. Quelques années plus tard, *Le Gai Savoir* fut, lui, beaucoup plus gravement mutilé. Commandé par l'ORTF, il fut tourné en décembre et janvier 1968, puis monté après juin.

« Le film ne sera jamais diffusé par l'ORTF et la censure n'autorisera pas sa sortie en salle. Ne reculant devant aucune précaution, la commission de contrôle des films exige également que des coupes soient pratiquées sur ce film pourtant totalement interdit : preuve que les censeurs mesuraient bien qu'il finirait par circuler un jour ou l'autre. Godard semble y tenir, puisqu'il entreprend des démarches

pour réacquérir ses droits auprès de l'ORTF. En guise de coupes, il recouvre la bande son d'un bip continu rendant inaudibles les phrases incriminées, mais soulignant leur censure²⁵. »

Au total, si l'on additionne les coupes dues à la censure, on arrive à quasiment une minute. Elles sont de plusieurs natures : la recette du cocktail Molotov, des mots « obscènes » (mais pas tous), des insultes envers des chefs d'État... La logique de la censure est parfois difficile à comprendre, comme lorsque l'on regarde quels mots du passage suivant ont été « bipés » et lesquels ne l'ont pas été (les mots censurés sont en gras) :

« **Bordel, Salazar, putain, de Gaulle, baiser, Johnson**, enculer, impérialisme, **jouir, Franco, se branler**, Kossyguine, drogue, Allemagne de l'Ouest, les cuisses ouvertes, le fascisme, catholique, embrasser, sucer, avaler la **queue**, bourgeoisie, lécher le cul, autogestion, Yougoslave, se faire foutre. »

En tout cas, *Le Gai Savoir* fut effectivement montré, notamment dans des festivals (Berlin, New York). Si la bande sonore semble définitivement endommagée, il est en revanche possible de connaître le contenu des passages « bipés » : le texte intégral fut publié en avril 1969²⁶.

« La publication par Godard du texte du film apparaît comme un ultime défi envers la censure : celle des livres relevant d'autres autorités, les phrases dont la coupe a été exigée figurent sur le livre, comme un pied de nez. Ainsi la censure d'État est-elle contournée par une tactique visant à tirer profit de ses contradictions institutionnelles internes (contrôle des films/censure des livres²⁷). »

Si, dans ce cas précis, « le document vient [...] en sauveur²⁸ », on pourrait avancer que le sous-titrage peut, comme le montre l'exemple d'*Une femme mariée*, remplir ce même rôle, dans une certaine mesure. James Quandt, programmeur de la Cinematheque Ontario, à Toronto, a expliqué qu'au cours de la rétrospective consacrée à Godard en 2001-2002, *Le Gai Savoir* a été montré « avec des sous-titres électroniques qui incluaient le texte manquant, pour que le public puisse

²⁵ David Faroult, « Le livre *Le Gai Savoir* : la censure défiée », dans Nicole Brenez, David Faroult, Michael Temple, James S. Williams, Michael Witt (dir.), *Jean-Luc Godard / Documents*, Paris, Centre Pompidou, 2006, p. 109.

²⁶ *Le Gai Savoir*, Paris, Union des Écrivains, 1969. Le détail des passages bipés est donné dans David Faroult, *ibid.*, p. 110-112.

²⁷ David Faroult, *ibid.*, p. 109.

²⁸ Vincent Deville, « Jean-Luc Godard / Documents », *Cinéma 012*, automne 2006, p. 197.

savoir ce qui avait été supprimé²⁹. » Initiative louable, mais qu'en est-il des éditions DVD de ce film ?

Les passages censurés ne sont sous-titrés que sur une seule des quatre éditions auxquelles j'ai eu, directement ou indirectement, accès³⁰. Sur l'édition Intermedio (Espagne), un carton situé avant le film explique le contexte que je viens de décrire et précise ensuite : « Cette édition restitue les phrases et mots qui ont été coupés. Ils sont signalés en jaune dans les sous-titres et coïncident avec les "bips" introduits par Godard. » Malheureusement, la disposition des passages en question n'est pas très heureuse : les mots sont souvent isolés dans des sous-titres séparés. Il s'agit peut-être là d'une limitation technique, mais une autre solution aurait été souhaitable.

Regrettons à nouveau qu'aucun effort n'ait été fait à destination du public francophone, puisque l'édition DVD parue en 2012 chez Gaumont ignore complètement la censure du film. Certes, historiquement, elle en fait partie intégrante, mais l'absence d'accès aux passages voulus au départ par Godard est préjudiciable à l'intégrité de l'œuvre. Reste la possibilité, si l'on sait où se trouve cette information, de se reporter à l'écrit ; mais le sous-titrage (inter- ou intralinguistique) offre bien entendu l'avantage d'un accès simultané, lors du visionnage.

Dans un domaine assez différent, je rappellerai que la pratique consistant à « biper » des gros mots est courante à la télévision (mais après tout, *Le Gai Savoir* était déjà une commande de l'ORTF), notamment anglo-saxonne. Les jurons obscènes sont particulièrement visés. Il s'agit là d'une autocensure préventive (aux États-Unis, pour éviter des amendes de la Federal Communications Commission, équivalent du CSA). Sonore, cette censure est aussi parfois visuelle : on « floute » également la bouche de l'individu prononçant les mots honnis – ce qui empêche donc (même si tout cela reste teinté d'une hypocrisie certaine) la lecture sur les lèvres. On retrouve ici les deux points que j'ai évoqués.

²⁹ James Quandt, « Here and Elsewhere: Projecting Godard », dans Michael Temple, James S. Williams, Michael Witt (dir.), *For Ever Godard*, Londres, Black Dog Publishing, 2004, p. 130.

³⁰ Koch Lorber, États-Unis, 2008 ; Madman, Australie, 2009 ; Intermedio, Espagne, 2010 (traduction : Javier Bassas et Joana Masó ; coffret « Jean-Luc Godard : Ensayos ») ; Gaumont, France, 2012 (sous-titres anglais, repris de l'édition Madman (eux-mêmes peut-être repris de l'édition Koch Lorber) ; coffret « Jean-Luc Godard : politique »). Pour l'édition Koch Lorber, l'information m'a été fournie par Andy Rector (message sur la liste de discussion « Godard List », le 25 septembre 2009), qui a également signalé qu'une VHS antérieure (éditée, selon ses souvenirs, par New York Film Annex) sous-titrerait les passages censurés. Autres éditions DVD : Studiocanal, Allemagne, 2011 ; Ripley's Home Video, Italie, 2012.



« Le cul troué de *Mort à crédit*³¹ »

Dans *Une femme mariée*, un passage incite à reprendre le rapprochement audiovisuel-écrit, toujours sous l'angle de la censure. Charlotte et Robert ont une femme de ménage, Raymonde Céline, qui tient à être appelée par son nom (Mme Céline, donc) plutôt que par son prénom. Dans la séquence intitulée « La java » (à 57'15", annoncée par le carton « n° 5 », le film en comportant sept), on assiste à ce que Jacques Doniol-Valcroze décrit comme « la fulgurante irruption (je devrais dire : "éruption") de Céline dans une cuisine matinale³² » : en effet, Mme Céline se lance dans un long monologue, tiré (en partie) de *Mort à crédit*, de Louis-Ferdinand Céline³³ (l'écrivain est mort deux ans plus tôt, en 1962), où elle raconte avec truculence ses ébats avec son mari. L'une des modifications par rapport au texte de départ concerne la narration : alors que le passage cité est raconté depuis le point de vue du narrateur du livre, Ferdinand, il est ici transposé depuis celui de Mme Céline. L'association entre Céline (le romancier) et Céline (le personnage) n'est guère difficile à faire, mais Godard, de plus, rend explicite sa source (chose qu'il est loin de faire systématiquement dans ses films) : la séquence se

³¹ Claro, « Le cul troué de *Mort à crédit* », Le Clavier Cannibale, 28 janvier 2013 <http://towardgrace.blogspot.fr/2013/01/le-cul-troue-de-mort-credit.html> (dernière consultation le 3 février 2013).

³² Jacques Doniol-Valcroze, « Jean-Luc Godard, cinéaste masqué », *L'Avant-scène cinéma*, n° 46, mars 1965, p. 42.

³³ Le passage en question se trouve respectivement p. 325-326 de l'édition originale (Paris, Denoël, 1936), p. 278-279 de l'édition Folio, et p. 769 de l'édition Pléiade actuelle.

termine par un gros plan sur le livre, dont le titre³⁴ nous est révélé par un travelling de droite à gauche.



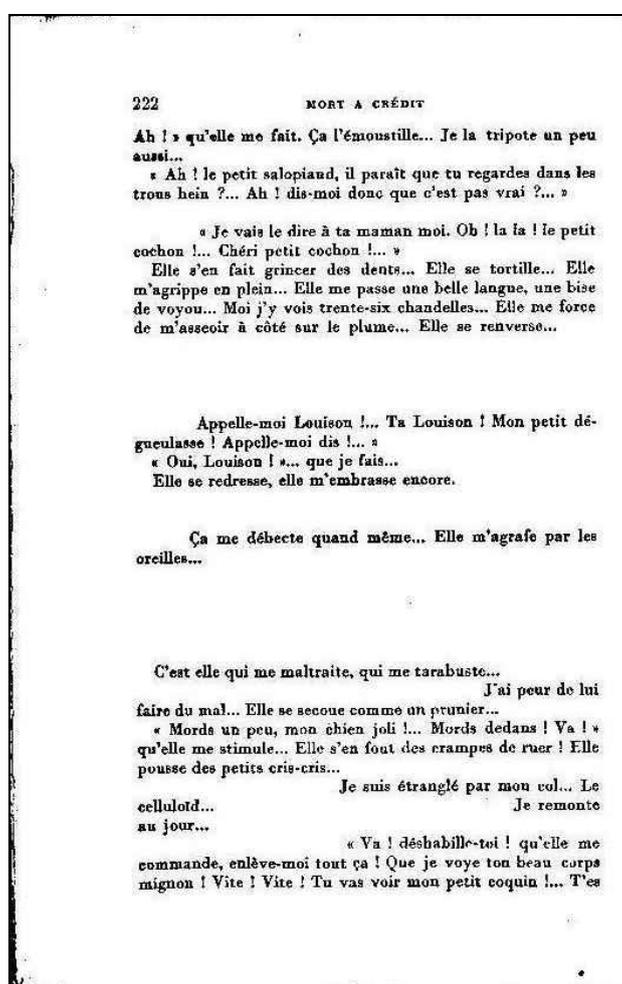
C'est l'histoire éditoriale de *Mort à crédit* qui me pousse à faire un parallèle entre les déboires de Godard avec la censure et ceux de Céline. L'écrivain avait publié *Voyage au bout de la nuit* en 1932 ; *Mort à crédit* était son deuxième roman. Tout comme Godard dans *Une femme mariée* et *Le Gai Savoir*, Céline vit son œuvre défigurée par endroits, mais non pas à cause d'une censure extérieure, étatique :

« En 1936, l'éditeur Robert Denoël jugea impubliables les passages les plus obscènes du texte du roman et demanda à Céline d'en donner une version plus acceptable. Celui-ci ayant refusé, dans l'édition originale ces mots, phrases ou paragraphe furent purement et simplement supprimés du texte imprimé, exception faite d'un tirage de luxe hors commerce limité à cent dix-sept exemplaires. Dans sa version livrée au public, le livre portait cet avertissement : "À la demande des éditeurs, L.-F. Céline a supprimé plusieurs phrases de son livre ; les phrases n'ont pas été remplacées. Elles figurent en blanc dans l'ouvrage." Certaines pages apparaissaient ainsi trouées de blancs plus ou moins étendus, lacunes de lecture que le lecteur ne pouvait combler que par l'imagination. [...] Entre 1936 et 1962, les éditions successives reproduisirent plus ou moins fidèlement les blancs de

³⁴ Le sous-titrage anglais du titre varie selon les pays : *Mort à crédit* fut traduit sous le titre *Death on Credit* au Royaume-Uni, et *Death on the Installment Plan* aux États-Unis.

l'édition originale. Pour la première reprise du roman dans la Bibliothèque de la Pléiade, Céline accepta de faire ce qu'il avait refusé en 1936, en écrivant pour combler les lacunes un texte en principe moins choquant. C'est cette version de 1962 que reproduit le texte de la collection Folio. Depuis 1981, la nouvelle édition des *Romans* dans la Bibliothèque de la Pléiade a repris dans son tome I le texte non censuré tel qu'il avait été imprimé dans le tirage hors commerce de l'originale³⁵. »

C'est ici la première version publiée qui m'intéresse tout particulièrement : visuellement, elle présente des « trouées » qui font écho, au niveau sonore, aux trouées présentes dans *Une femme mariée* et *Le Gai Savoir*. Mais au niveau de l'écrit, elles trouvent leur pendant dans les sous-titres, perpétuant la censure par des points de suspension en lieu et place des mots bipés.



(Suite et fin dans le prochain numéro de L'Écran traduit.)

³⁵ Henri Godard, *Mort à crédit de Louis-Ferdinand Céline*, Paris, Gallimard, 1996, p. 108. Voir aussi Philippe Alméras, « Éros et Pornos. À propos des passages censurés de *Mort à crédit* », dans *Céline : Actes du colloque de Paris, 27-30 juillet 1976*, Paris, Société d'études céliniennes, 1978, p. 297-306.

L'auteur

Samuel Bréan, membre du comité de rédaction de *L'Écran traduit* et secrétaire actuel de l'ATAA, est traducteur d'anglais et d'allemand depuis 2002, dans l'audiovisuel et l'édition. Il a publié des articles dans les revues en ligne *Senses of Cinema* et *InMedia*, ainsi que sur le blog de l'ATAA.