

l'écran traduit

revue sur la traduction et l'adaptation audiovisuelles

n° 4 automne 2015

Traduction et télévision : l'exemple d'Arte

À propos de la version chinoise
du *Voleur de bicyclette*

Dossier :

« Japon et traduction audiovisuelle » (I)

Entretien avec Catherine Cadou

Les deux sous-titrages américains
du *Château de l'araignée*

L'Écran traduit n° 4
automne 2015

Éditorial	p. 2
<hr/>	
Traduction et télévision : l'exemple d'Arte <i>Entretien avec Anne-Laure Gougeon, Philippe Muller et Nadine Pellet-Zwick</i>	p. 3
<hr/>	
Une bicyclette italienne en République populaire de Chine À propos de la version chinoise du <i>Voleur de bicyclette</i> <i>Thomas Chen</i>	p. 21
<hr/>	
Dossier : Japon et traduction audiovisuelle (I)	
<hr/>	
Introduction	p. 42
<hr/>	
« L'image, l'image, l'image » <i>Entretien avec Catherine Cadou, traductrice de films japonais</i>	p. 43
<hr/>	
Les deux sous-titrages américains du <i>Château de l'araignée</i> <i>Linda Hoaglund et Donald Richie</i>	p. 79
<hr/>	

Éditorial

Que traduit-on lorsqu'on traduit un film ? Les mots d'un dialogue et rien d'autre, ou bien, implicitement, ces mots et l'influence qu'ils subissent de la part de l'image et du son ? Toute la complexité de la traduction audiovisuelle, avec ses difficultés propres, se résume à ces questions.

Lorsque la traduction d'un film a lieu entre langues d'origine commune – la plupart des langues européennes entre elles, par exemple –, le spectateur peut compter sur l'image qui lui procure une certaine familiarité visuelle avec l'environnement des personnages et leurs codes corporels. Même s'il ne comprend pas la langue du film, l'intonation et le rythme des voix peuvent l'aider à distinguer l'injure de l'éloge, le soupçon de la confiance. Aux sous-titres, passeurs du texte, s'ajoutent l'image et le son, même si certaines subtilités corporelles ou nuances vocales peuvent échapper à la compréhension.

Les difficultés sont accrues dans la traduction entre langues aux origines et aux graphies totalement différentes, qui sont l'expression de visions du monde tout aussi variées. L'image ne vient alors pas toujours à l'aide du spectateur qui peut interpréter certains gestes déroutants de manière erronée. Le son peut ne pas être un guide fiable quand il est difficile, voire impossible, de percevoir les enchaînements entre les mots et le sens des pauses, ou de déchiffrer sans faille une intonation dont on n'a pas l'habitude.

Le travail des traducteurs et des traductrices qui évoluent entre des langues aussi mutuellement étrangères que le japonais et le français, l'italien et le chinois, en est d'autant plus délicat. Que traduisent-ils ? Comment introduire dans l'image, au rythme du son entendu, la langue des sous-titres ? Le doublage n'est pas à l'abri d'une semblable incongruité, car la langue que comprend le spectateur de la version doublée occupe de façon déconcertante un environnement visuel et culturel à laquelle elle n'appartient en rien.

C'est en grande partie à ces questions que s'intéresse ce quatrième numéro de *L'Écran traduit*, dont le rythme théoriquement semestriel a été ralenti par les activités professionnelles de ses animateurs. Nous nous efforçons à présent de retrouver et de maintenir notre périodicité initiale.

Traduction et télévision : l'exemple d'Arte

La traduction et l'adaptation audiovisuelles sont des maillons d'une chaîne, celle qui permet de transposer une œuvre cinématographique ou audiovisuelle dans une autre langue. Il s'agit parfois d'un processus de longue haleine, qui fait intervenir différents métiers. *L'Écran traduit* souhaite donner la parole à ces autres professionnels qui interviennent en amont ou en aval du travail des auteurs de sous-titrage, de doublage ou de voice-over. Dialogue entre deux traductrices et Anne-Laure Gougeon, Philippe Muller et Nadine Pellet-Zwick, chargés de programmes chez Arte GEIE, la centrale strasbourgeoise de la chaîne franco-allemande.

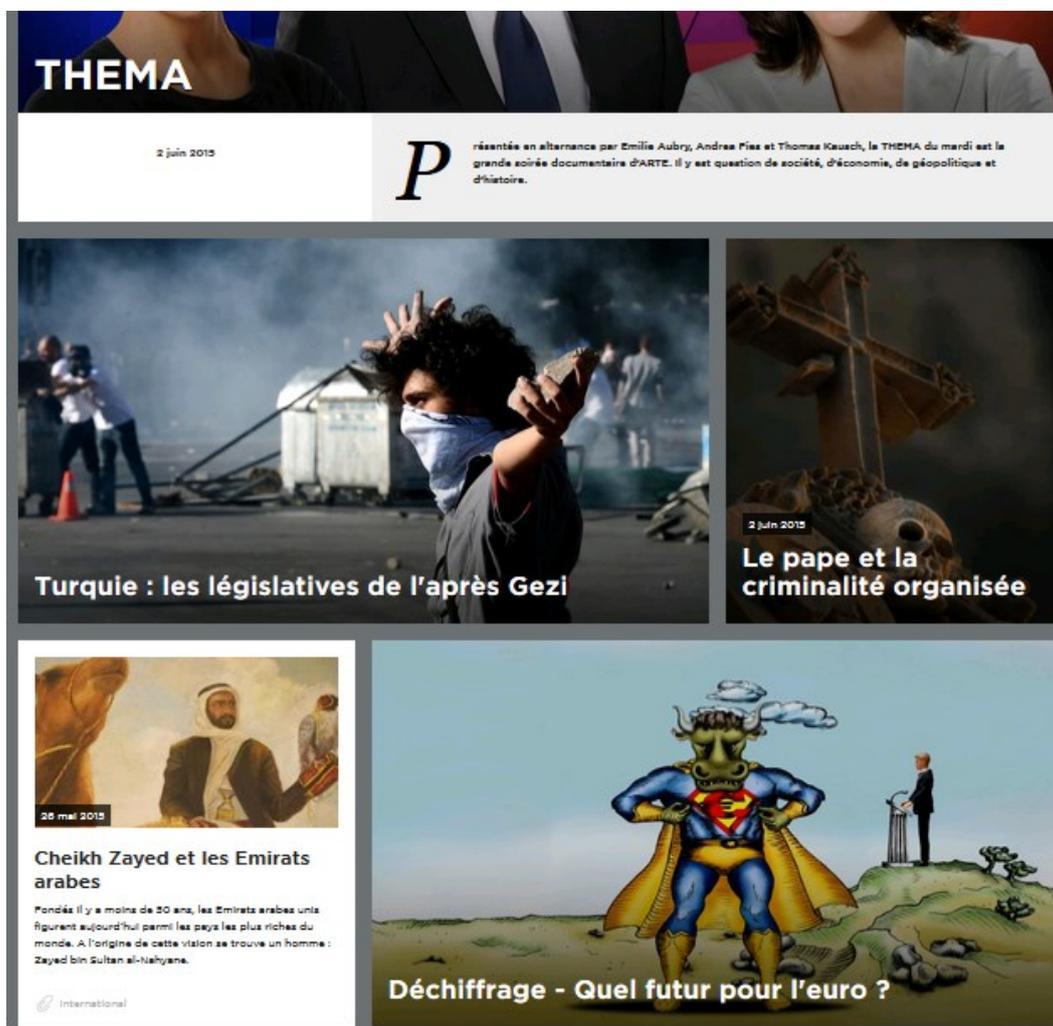
Comment êtes-vous entrés chez Arte et en quoi consistent vos missions respectives¹ ?

Philippe Muller : Je suis rédacteur, chargé de programmes, pour les cases « Thema » et « Géopolitique ». Thema est une case de *prime-time* avec un film qui dure en général une heure et demie (ou deux fois 52 minutes). C'est une investigation documentaire, de plus en plus teintée de patte journalistique, généralement pas un film d'auteur. La case Géopolitique intervient en deuxième, voire troisième partie de soirée et est guidée par une ligne éditoriale extrêmement précise : de la géopolitique, du dossier, avec une orientation très internationale. Enfin, le troisième volet de mon activité, c'est le plateau. On a tous les mardis un plateau avec présentation et entretien.

J'ai démarré en Allemagne, où j'ai fait dix ans d'audiovisuel télé à Baden-Baden, comme chargé de programmes, auteur et réalisateur. Quand Arte est arrivée à éclosion, j'ai fait des pieds et des mains pour y entrer, ce qui m'a pris un ou deux ans. J'y suis depuis deux décennies.

¹ Pour une présentation succincte des différentes cases de programmation évoquées ici, voir les pages 20 et suivantes de la *Plaquette institutionnelle d'ARTE 2014*, consultable sur <http://download.www.arte.tv/permanent/uo/flipbooks/plaquette-institutionnelle-2014/files/assets/basic-html/page20.html>. [Toutes les notes sont de la rédaction de *L'Écran traduit*.]

J'ai aussi participé à la fondation d'une petite boîte de doublage et de sous-titrage en Allemagne. Des amis avaient des sous, moi j'avais une petite compétence, alors on a monté cette entreprise. J'étais assez à l'aise en allemand, mais pas au fait de la technique, j'ai dû tout apprendre. À Baden-Baden, on ne faisait pas de sous-titrage ni de doublage, on ne travaillait qu'en allemand. J'ai appris sur le tas, comme beaucoup.



Nadine Pellet-Zwick : Je m'occupe depuis janvier 2013 d'« Arte Junior », une tranche consacrée aux enfants entre 8 et 12 ans. C'était nouveau pour moi, car précédemment, je m'occupais plutôt de documentaires de société. Concernant le travail multilingue, pour les enfants, on double et on voice-overise, on ne sous-titre pas.

Je suis arrivée chez Arte en 1994. Auparavant, j'avais travaillé pendant trois ans à France 3 Lorraine-Champagne-Ardenne sur un magazine européen qui s'appelait *Continental*. Dans cette émission, j'ai commencé comme synthétiseuse², puis avec le temps, je suis devenue responsable de la cellule de sous-titrage. On en faisait beaucoup ; pas de voice-over, pas de doublage, que du sous-titrage, y compris du sous-titrage en direct, ce qui est encore un autre exercice.

Anne-Laure Gougeon : J'ai fait des études germaniques, plutôt axées sur la littérature et l'histoire. J'avais très envie de rejoindre l'audiovisuel et c'est ce qui m'a amenée en Alsace, Arte semblant faire le lien entre ce que j'avais appris et ce que j'avais envie de faire. Après mon DESS, j'ai travaillé pendant six ans dans le service multilingue de la société de production Seppia. Tout est devenu très concret pour moi. Je ne faisais pas de traductions directement, j'étais plutôt dans la coordination. En revanche, j'ai appris la technique du sous-titrage et j'en faisais quand je le pouvais. En 2006, je suis partie de Seppia : après avoir travaillé pour Arte, j'avais envie de passer de l'autre côté. J'ai fait d'abord deux ans de CDD sur divers postes, essentiellement dans les rédactions car c'était là que je souhaitais arriver *in fine*. J'ai ensuite travaillé trois ans pour la direction de la chaîne, toujours dans l'idée de passer du côté des contenus dès que possible. Et depuis janvier 2013, je suis chargée de programmes dans l'unité « Connaissance » et je m'occupe essentiellement des magazines *X:enius* et *Cuisines des terroirs*.

Comment s'organise votre travail ?

Anne-Laure Gougeon : Nous disposons d'un service multilingue qui coordonne et attribue les commandes passées aux prestataires, c'est-à-dire aux sociétés de postproduction.

Philippe Muller : Sa fonction est double : il a un budget, qui doit être tenu et également dispatché ; et il s'occupe des plannings.

Nadine Pellet-Zwick : Nos collègues du multilingue ne connaissent pas forcément la qualité du travail ou les spécialités de chaque prestataire, puisqu'ils ne travaillent pas sur la « matière ». Mais ils nous demandent notre avis et tiennent compte de nos choix. Il est rare qu'ils nous refusent un prestataire, ils comprennent et connaissent nos arguments. L'exception, c'est le cas des appels d'offres : ils présélectionnent alors trois prestataires et nous demandent de les valider. Le choix final leur appartient, car il incorpore aussi des critères financiers, entre autres.

² L'opérateur synthétiseur est chargé d'incruster à l'écran les éléments d'habillage d'une émission télévisée (synthés, sous-titres, générique...).

Anne-Laure Gougeon : Chacun de nous a un « chargé de multilingue » attribué à ses cases. On travaille toujours avec la même personne qui finit par savoir ce qu'on souhaite, entend quand on est content ou pas, et agit en fonction.

Vous vous occupez uniquement des versions françaises ?

Philippe Muller : Oui, et c'est relativement nouveau. Cela tient à des soucis d'efficacité, de rentabilité. Il y a des gens dans la maison – mais ce n'est pas obligatoire et c'est très bien comme ça – qui pensent être capables de travailler dans les deux langues, mais de moins en moins.

Nadine Pellet-Zwick : Pour ma part, je n'ai jamais travaillé vers l'allemand et je n'en ai pas les compétences. Je comprends parfaitement tout ce qui se dit dans un programme, mais je ne me sens pas capable de travailler en détail sur le texte dans une autre langue que la mienne.

La traduction, au cœur de la programmation d'Arte

Quelle est la place des traductions dans vos postes respectifs ?

Anne-Laure Gougeon : C'est loin d'être annexe. Si on faisait un « top 3 », ce serait dedans, peut-être même en première place.

Dans mon cas, *X:enius* est un magazine quotidien avec 180 épisodes inédits par an tournés en Allemagne. Il arrive directement au service multilingue. On intervient à ce moment-là pour établir le bon de commande avec nos desiderata (traitement en voice-over, en sous-titrage, etc.). Je dis « on », car je gère *X:enius* avec ma collègue Valérie Theobaldt. C'est un magazine qui « roule » : le choix des techniques et les comédiens sont récurrents. Il s'agit toujours des six mêmes présentateurs, voice-overisés par les mêmes voix françaises. Je n'ai pas grand-chose à faire à ce stade. Il en va de même pour *Cuisines des terroirs* : c'est une émission qui existe depuis quinze ans, avec une voix de commentaire qui fonctionne très bien, personne n'a envie de changer !

Plus tard, on intervient bien sûr quand on reçoit les traductions, pour les relire et les adapter au besoin. Je ne vais pas beaucoup aux enregistrements de ces deux cases, car là aussi, c'est rodé. Pour *X:enius*, les castings ont été très précisément travaillés au lancement du magazine il y a six ans : six voix de présentateurs et deux voix de commentaire. On sait qu'ils vont faire du bon travail et que ces voix françaises épousent parfaitement leur personnage allemand. C'est assez drôle, car il y a même une forme de mimétisme qui s'installe : ils se connaissent par cœur et ne sont pas interchangeables. En revanche, quand je m'occupe ponctuellement

d'autres séries ou d'autres programmes – « Arte Découverte³ », par exemple – j'ai à chaque fois une réflexion et une discussion sur les voix avec le directeur artistique et dans ce cas, j'aime bien aller en enregistrement. Cela permet d'entendre, enfin, ce qu'on s'était imaginé au moment des choix de casting et de la relecture.

La qualité de la version française est capitale, puisque tous les présentateurs de *X:enius* parlent en allemand, y compris les Français. En décembre dernier, on a mené une étude sur le magazine dans six villes de France et d'Allemagne. En France, la moitié des personnes interrogées n'avaient pas repéré que l'émission était en allemand à l'origine. Pourtant, on entend bien les voix sous la voice-over. C'est assez drôle... et c'est bon signe ! Je pense que si *X:enius* marche aussi bien en France, c'est dû entre autres à la qualité de la version française, c'est-à-dire aux comédiens et aux traductions, qui sont bien adaptés au magazine.

Philippe Muller : Chez nous, c'est un peu différent car chaque programme est unique. Il s'agit essentiellement de documentaires produits par des équipes françaises ou allemandes, mais le terrain de jeu est le monde entier : vous pouvez avoir un film allemand qui parle du Nigeria comme un film français qui parle de Fukushima au Japon. Ce qui fait qu'on rencontre plein de langues et plein de situations différentes.

Les mêmes questions se posent donc rituellement à chaque documentaire : de quel type de programme s'agit-il, de quoi est-il fait, quel est le traitement linguistique le mieux approprié ? Plusieurs paramètres entrent en ligne de compte : le sujet, l'écriture du programme, les personnages qui interviennent, la présence éventuelle d'archives... Mais aussi l'heure de diffusion : prime-time, deuxième ou troisième partie de soirée, voire programme de nuit. On passe beaucoup de temps à visionner le programme pour déterminer le traitement le plus adapté à chaque phase du film.

Je choisis le prestataire. Pour toutes les raisons précédemment évoquées, je souhaite que le documentaire soit traité dans telle ou telle maison, parce qu'elle a un pool de comédiens qui à mon sens rendront service au film, ou parce que je sais qu'elle a un excellent traducteur littéraire de l'anglais vers le français, etc. J'oriente donc le choix en fonction de l'idée que je me fais de la version linguistique. J'y tiens beaucoup, je considère que c'est mon rôle. Ensuite, je donne des indications sur le type de traduction que je souhaiterais avoir. La commande part chez le prestataire, elle revient, je relis, j'adapte s'il le faut – et souvent, il le faut. Si c'est possible, je vais aux enregistrements de A à Z. Une traduction corrigée sur un écran d'ordinateur et un bout de papier ne produit pas le même effet que quand vous êtes physiquement présent dans un auditorium, avec des comédiens qui ont par exemple du mal à prononcer un mot. Quand je ne peux pas être présent, souvent au moment où le programme me revient, j'ai des regrets, j'aurais

³ Voir : <http://www.arte.tv/fr/editorial-arte-decouverte/807506,CmC=881384.html>.

voulu changer certains mots. J'ai tendance à rester focalisé dessus lors de la diffusion à l'antenne ! J'accorde aussi une très grande importance au choix des comédiens et à celui de la voix principale quand il y a une narration. On peut « casser » un programme avec une voix irritante et le spectateur finira par zapper si le documentaire n'est pas assez passionnant. J'insiste toujours aussi pour savoir qui sera le directeur artistique car là encore, on peut avoir des sensibilités très différentes. Le travail multilingue est aussi la partie la plus visible d'Arte, pour le téléspectateur. C'est là qu'on s'affiche.

Qu'en est-il dans les programmes jeunesse ?

Nadine Pellet-Zwick : C'est un peu différent. Je dispose d'un budget avec lequel j'achète et je produis. On ne travaille pas sur des unitaires, pour les enfants, il est préférable de diffuser des séries pour tâcher de les fidéliser. On essaie donc de produire trois ou quatre séries par an et, pour le reste, j'achète dans le monde entier des programmes ludo-éducatifs intéressants et pas crétins, ce qui est assez rare ! La langue d'origine n'est pas forcément l'allemand.



Il s'agit essentiellement de séries de fiction à doubler (dessins animés ou *live*). J'ai pris l'habitude de choisir mes auteurs de doublage. Pour moi, le doublage labial est vraiment un travail en binôme : on travaille ensemble, on est ensemble devant la bande rythmo, et il est donc important d'être en adéquation avec l'auteur. Cela détermine aussi le choix du prestataire : certains paient le voyage à l'auteur pour venir rencontrer le chargé de programmes, d'autres non. Or pour moi, c'est fondamental. On ne peut pas se passer de la vérification, d'autant que

par la suite, on est l'unique relais en plateau, l'auteur n'étant pas présent à l'enregistrement. Cette case comporte aussi des documentaires de format court, 13 ou 26 minutes. 13 minutes est pour moi le format idéal.

Concernant le travail sur le texte, je constate que peu de traducteurs sont formés à traduire pour un public enfantin. Je retrouve parfois des formules très ampoulées, des phrases compliquées, des propositions relatives qui font trois lignes, et ce n'est pas adapté aux enfants. Mais je peux le comprendre. Parler aux enfants et notamment par le biais du langage audiovisuel, c'est une gymnastique que j'ai dû apprendre, moi aussi. Une « gymnastique », parce qu'on essaie de trouver des synonymes moins compliqués tout en gardant à l'esprit qu'on souhaite aussi apprendre des mots aux enfants. Il faut qu'ils trouvent la clé, quelque part dans le programme, pour comprendre le mot qu'ils ne connaissent pas. Je passe donc beaucoup plus de temps à travailler sur l'écriture que je ne le faisais quand je m'occupais des documentaires de société.

Les enregistrements sont également plus compliqués, parce qu'on fait souvent appel à des comédiens enfants. Ils doivent se reposer une demi-heure au bout d'une demi-heure de travail, on ne peut pas les faire travailler au-delà d'une certaine durée, ils ont des obligations scolaires et se fatiguent vite. Avec deux prestataires strasbourgeois, on a ainsi créé un petit pool d'enfants ou de très jeunes adultes qui ont des voix d'enfant, avec lesquels on travaille. On a appris un peu tous ensemble, avec nos connaissances préalables du métier, mais sans cette habitude de travailler pour un jeune public. La grande difficulté pour tout le monde, c'est qu'on ne sait pas exactement qui nous regarde ! La case s'adresse aux 8-12 ans, mais on sait très bien que c'est une vue de l'esprit : il y a des enfants plus petits qui nous regardent, des seniors, peut-être un public familial, c'est assez opaque. Il faut donc faire en sorte que tout le monde y trouve son compte.

Histoires de méthode

Vous parlez tous de relire et d'adapter les textes des traducteurs. Comment procédez-vous ?

Philippe Muller : Pour ma part, je fais deux lectures. Une première lecture de « fluidité » : j'écoute l'allemand et je lis la traduction française qu'on me propose. Est-ce que c'est fluide, est-ce que je n'achoppe pas sur une phrase, est-ce qu'il n'y a pas de faux-sens... Puis je fais une deuxième lecture beaucoup plus précise : je vérifie les dates et les données, je m'assure qu'il n'y a pas d'erreurs dans les noms propres ou encore qu'on n'a pas ajouté ou enlevé un siècle quelque part. Ces deux phases prennent du temps.

Nadine Pellet-Zwick : En doublage, je travaille avec l'auteur car le moindre changement a une incidence. Je ne maîtrise pas le logiciel de doublage Mosaic et je reçois de toute façon un fichier Word : on ne peut pas travailler sur du papier en synchro. C'est l'auteur qui manipule le logiciel et mes propositions ne sont pas forcément valables. Ce travail en binôme est important.

Pour la voice-over, je procède également en deux phases. Une première lecture avec l'allemand, pour vérifier la fidélité. Ce matin, j'ai ainsi trouvé « *die Regie* » traduit par « la régie⁴ » : il fallait avoir les deux textes pour repérer l'erreur. Puis une seconde lecture au cours de laquelle je fais aussi la réécriture nécessaire. Là, en revanche, je m'offre beaucoup plus de liberté au stade des corrections, tant que le texte tient dans le temps imparti. Du moment que le sens y est, je ne colle pas au texte. Les traducteurs n'ont pas tous les mêmes compétences : certains utilisent beaucoup de synonymes et ont une grammaire très fluide. Mais chez d'autres, les mêmes mots reviennent tout le temps et on a l'impression que le texte est fermé, manque de fluidité.

Philippe Muller : Certains traducteurs capitulent aussi devant la difficulté. Soudain, on s'aperçoit qu'une phrase a disparu, alors que c'était une idée essentielle. Pour passer de A à C, il manque B. Parfois, on sent que si B a disparu dans l'adaptation, c'est parce que la phrase était un peu compliquée, un peu obscure... Il arrive qu'on puisse supprimer une phrase, mais parfois, c'est vraiment une erreur et il faut la réintégrer, sans quoi le téléspectateur serait perdu devant une explication incomplète.

Anne-Laure Gougeon : Pour moi, la liberté totale est dans le commentaire. Mais il est vrai qu'il m'arrive aussi de m'éloigner du texte sur les passages en voice-over. On reste fidèle évidemment à ce qui est dit, mais s'il faut inverser des phrases ou changer des mots pour que le propos soit plus audible et compréhensible, on n'hésite pas.

Adapter, jusqu'où ?

C'est un grand débat parmi les traducteurs : à quel point doit-on adapter ? Comment départager les décisions qui relèvent du traducteur des choix rédactionnels qui sont du ressort de la chaîne ? On pense parfois bien faire en remaniant un commentaire de documentaire ou en sabrant dans le texte, or il arrive que les corrections d'Arte aillent dans le sens inverse.

Anne-Laure Gougeon : Il est difficile de répondre à votre question de manière globale, car c'est du cas par cas. Pour *X:enius*, de la même manière que les comé-

⁴ « *Regie* » en allemand désigne la mise en scène.

diens sont toujours les mêmes, on a toujours la même équipe de traductrices. Elles nous font souvent des propositions appuyées de recherches, suggèrent des suppressions quand il y a des redites, réorganisent certains paragraphes pour des raisons de logique... Ce qu'on ne perd pas de vue quand même, c'est qu'on ne vous donne pas toujours des « cadeaux » à traduire. Il faut parfois beaucoup de travail pour rendre le commentaire intéressant en français et éviter l'écueil de la simple description de l'image. Je reconnais que dans certains documentaires, tout le commentaire serait à réécrire. On voit bien le travail que vous faites et on ne peut que vous en être reconnaissants : on n'aurait pas forcément le temps ni les compétences pour le faire. Pourtant, ce n'est pas stricto sensu votre travail. Il est normal que vous vous posiez des questions, d'autant plus que vous travaillez sur des formats différents pour des rédacteurs différents. Un documentaire n'est pas traité de la même manière qu'un magazine, par exemple.

Nadine Pellet-Zwick : Sur certaines cases, il y a effectivement beaucoup de remplissage. Pour moi, on peut sabrer dans le commentaire sans problème. Vous, traducteurs, vous êtes aussi les premiers téléspectateurs de ces programmes. Il n'y a pas de secret : si vous trouvez que le texte mérite objectivement d'être allégé, c'est que le téléspectateur trouvera lui aussi qu'il est lourd. Et du moment que le chargé de programmes est du même avis, il en assumera la responsabilité.

Philippe Muller : Cela dit... L'autre jour, j'ai regardé un programme sur les maladies chroniques chez les enfants. Il s'agissait d'un documentaire tourné essentiellement en Allemagne, un 52 minutes : un format à la fois long et court, pour faire le tour d'une telle question. Je ne me suis pas occupé de la version française, mais je l'ai regardé chez moi parce que le sujet m'intéressait. Il était horriblement dense, le commentaire et la voice-over alternaient sans arrêt, on n'avait pas un moment pour respirer. Mais je n'aurais pas voulu manquer une seule phrase. Chacune avait son importance. Que faire dans un cas pareil ? J'étais malheureux ! Il aurait fallu aérer parce qu'on était bombardé de notions toutes très importantes. Ça parlait de médecine, d'humain, de ressentis, d'expériences... Tout était important : une phrase ou une idée en moins, et c'était fichu. Ce n'était pas un problème de traduction, ça tenait au film lui-même. Il aurait fallu ajouter dix minutes au film ou ôter quelques séquences.

Anne-Laure Gougeon : C'est souvent le cas dans les documentaires scientifiques et je crois que c'est une sorte d'indigestion nécessaire. Le format de la case exige de plonger dans des questions complexes que l'on peut difficilement éviter. Le problème, c'est aussi que ces documentaires sont programmés tard. Regardés à une heure moins tardive, ils paraîtraient peut-être moins indigestes !

Il nous arrive aussi de faire beaucoup de propositions « en marge » de nos traductions : des coupes, des explications pour justifier que l'on s'éloigne de la version originale parce qu'il y a des erreurs, des lourdeurs, des redites, etc. Êtes-vous demandeurs de ce type de suggestions ou préféreriez-vous faire ces choix vous-mêmes ? Cela vous gêne-t-il qu'on sous-entende que le programme a peut-être beaucoup de défauts ?

Nadine Pellet-Zwick : Tout ce qui me dérange, personnellement, c'est que le traducteur n'assume pas ses choix et laisse une série de propositions. Ça arrive parfois, on a une formulation « ou » une autre. Ça, je n'aime pas. Si vous prenez une décision, vous faites un choix et vous l'assumez. Si ça ne me convient pas, je mettrai autre chose de toute façon et ce n'est pas grave. Je préfère une unique solution avec une note expliquant « j'ai pris la liberté de... ». Je pense que c'est important d'assumer son travail quand on est traducteur. En tout cas, ça ne me « choque » pas, ce n'est pas un tabou. On sait qu'on ne diffuse pas que des chefs-d'œuvre.

Anne-Laure Gougeon : En effet, toute suggestion est bienvenue. Généralement, on me propose une traduction fidèle au texte et, si la traductrice estime qu'on peut le faire autrement, j'ai effectivement la note de bas de page qui dit : « Je proposerais volontiers de mettre ça... », avec une seule proposition. La plupart du temps, la proposition est non seulement bienvenue, mais tout à fait justifiée et beaucoup plus jolie que l'original. Dans 90 % des cas, c'est la version que je retiens. Et effectivement, libre à nous de ne pas l'accepter. Il m'arrive de me dire : « C'est subjectif, mais du point de vue du sens, ici, je préfère rester plus proche de l'allemand. » Mais pour moi, c'est bienvenu.

C'est important pour nous, car on se pose beaucoup de questions pour savoir « vers quoi aller » dans la version française, à quel point on peut se permettre de réécrire.

Nadine Pellet-Zwick : On pourrait échanger au moment où la commande vous est confiée. Souvent, je n'apprends qui est le traducteur qu'à la fin de la validation, car son nom figure dans les crédits finaux. Les prestataires n'aiment pas toujours donner le nom des traducteurs, ce qui est dommage. Une fois que vous travaillez avec un chargé de programme dont vous savez qu'il préfère que vous vous éloigniez du texte ou au contraire que vous en restiez près, c'est plutôt bien, vous pouvez adapter aussi votre façon de travailler. Et ça évite à tout le monde de perdre du temps.

Des rapports entre traducteurs/adaptateurs et rédacteurs

Ce serait très intéressant pour nous d'échanger en amont, afin de savoir ce que vous souhaitez pour tel programme. On part du principe que « ça ne se fait pas » pour ne pas court-circuiter nos propres clients que sont les prestataires et, par ailleurs, tous vos collègues n'accueilleraient peut-être pas favorablement ces demandes.

Philippe Muller : C'est aussi unitaire que nos programmes, chacun a sa façon de travailler.

Nadine Pellet-Zwick : Personnellement, je ne vois pas qui refuserait de discuter avec vous en amont, ces échanges feraient gagner du temps à tout le monde.

Anne-Laure Gougeon : Les prestataires risquent de ne pas être très contents. Déjà que le chargé de programme peut choisir son prestataire, si en plus il choisit son traducteur, le prestataire aurait de quoi se sentir un peu floué. C'est son travail de dispatcher les commandes. Je crois que ce système est aussi pensé pour que tout le monde ait du travail et pour maintenir une certaine forme d'objectivité. Autrement, le rédacteur qui aurait trouvé *le* traducteur de ses rêves ne travaillerait plus qu'avec celui-là ! Et à l'inverse, il refuserait catégoriquement un adaptateur dont il n'a pas apprécié le travail lors d'une commande précédente. Cette organisation permet de maintenir une sorte de brassage et une certaine ouverture, pour tous ceux qui arrivent sur le marché.

Philippe Muller : Les deux formules présentent des avantages et des inconvénients. Aucun de nous ne serait opposé à une conversation avec le traducteur. Dès lors qu'on sait de qui il s'agit, il peut être intéressant de parler du degré de difficulté, du niveau de langue qu'on tient à avoir et ainsi de suite. Après livraison de la traduction, on pourrait aussi discuter de telle ou telle formulation et travailler ensemble à fluidifier le texte ou à le rendre plus accessible. D'un autre côté, comme l'a dit Anne-Laure, il pourrait aussi se produire un phénomène de rejet. Si l'on pense d'emblée que le travail d'untel sera mauvais dans tous les cas, on risque d'y aller à reculons et de corriger le texte avec beaucoup d'a priori. Pourtant, nul n'est à l'abri d'une petite panne de régime et il arrive qu'un traducteur tombe sur un sujet ardu ou avec lequel il n'a aucune affinité... Mais il faut bien vivre ! Personnellement, ça ne me gêne pas de ne pas connaître l'identité du traducteur ou de la traductrice quand je démarre une relecture ou un rewriting. J'aborde cette tâche la tête fraîche : le texte, toujours le texte, rien que le texte.

Nadine Pellet-Zwick : C'est peut-être différent sur les séries, où il m'arrive de corriger dix fois de suite les mêmes choses. Par exemple j'ai des ados qui discutent et l'auteur écrit : « Qu'en penses-tu ? ». Là, je me dis que ce n'est pas possible... Même sur Arte, des gamins qui se parlent entre eux ne se demandent jamais « Qu'en penses-tu ? ». Je remplace par « Qu'est-ce tu penses ? » et à

l'enregistrement, je le fais même prononcer « Kèss tu penses ? ». Autrement, les enfants risquent de se sentir exclus. Déjà, je n'en connais pas un qui se lève le matin en se disant : « Chouette, je vais regarder Arte ! » Si on veut essayer de capter leur attention, on n'attire pas les mouches avec du vinaigre et « qu'en penses-tu », ça ne passe pas... Pour ce genre de choses, je pense que c'est bien de se parler au départ et de faire une mise au point pour s'assurer qu'on est d'accord : dans cette série, on a des enfants de dix ans et on va les faire parler naturellement. Autrement, s'il faut que je rectifie les mêmes erreurs dans les dix épisodes, c'est contraignant. Pour vous aussi, d'ailleurs, j'imagine qu'il est frustrant de voir revenir vos traductions avec du rouge partout.

On n'a pas toujours les corrections. On nous les transmet spontanément quand il y a un gros problème, mais souvent, il faut les réclamer.

Anne-Laure Gougeon : C'est dommage, mais n'hésitez pas à les demander à vos interlocuteurs dans les sociétés de postproduction : une fois qu'ils les ont reçues, il leur suffit de les transférer. Et bien sûr, c'est comme ça qu'on avance.

Histoires de qualité

Vous arrive-t-il souvent de refuser des traductions ?

Nadine Pellet-Zwick : Refuser en bloc, c'est rare en ce qui me concerne. Il faut vraiment que ce soit extrêmement mauvais.

Philippe Muller : Moi, ça m'arrive. Plusieurs paramètres entrent en ligne de compte. Je le fais quand la production a du temps devant elle, quand il n'y a pas d'urgence de diffusion. Et quand, au bout de la troisième page, c'est noir partout – je ne corrige pas en rouge ! –, cela veut dire qu'il y a un réel souci d'adaptation. Là, je ne vais pas jusqu'au bout de la relecture et je renvoie le texte en demandant que l'on confie à un autre traducteur le soin de faire ce travail. Mais quand le temps manque, surtout s'il y a urgence de procéder aux enregistrements, je m'en occupe moi-même, parfois jusque tard le soir. Là, on perd un temps fou. Des ornières se forment et se creusent, on n'arrive plus à en sortir. On a beau y passer du temps, ça coince toujours.

Nadine Pellet-Zwick : C'est d'autant plus difficile qu'on est influencé par la mauvaise traduction et qu'on a du mal à reformuler les choses. Mais c'est tout de même assez rare, en ce qui me concerne, de l'ordre d'une fois par an.

Anne-Laure Gougeon : Sur mes cases récurrentes, j'avoue que ça ne m'est jamais arrivé, mais je n'occupe ce poste que depuis 2013. Très ponctuellement, en revanche, je traite des séries pour la case « Découverte ». Je veux bien que le programme d'origine soit très mal écrit, mais il m'est arrivé qu'on m'envoie une traduction uniquement faite de mot à mot, calquée sur la syntaxe allemande... Je l'ai renvoyée tout de suite en demandant au prestataire de la reprendre et de la réadapter.



Faites-vous le point, régulièrement, avec les prestataires ? Quels sont vos contacts avec eux ?

Philippe Muller : Il m'arrive de temps en temps de commenter les corrections que je fais. Dans ce cas, j'appelle le prestataire pour en discuter en détail, afin qu'on ne retombe pas dans les mêmes erreurs pour le programme suivant. J'aime bien ces échanges. Mais le plus souvent, c'est au moment de l'enregistrement qu'on se parle, dans l'auditorium.

Je change encore pas mal de choses quand je vais aux enregistrements, surtout si je n'étais pas suffisamment concentré au moment de la correction, si le téléphone a sonné, si je n'étais pas seul dans le bureau, s'il y avait du bruit, etc.

Nadine Pellet-Zwick : Et puis on se projette dans la voix, la personne, l'intonation... Une fois qu'on est face aux comédiens avec leurs compétences mais aussi leurs limites, on s'aperçoit que certaines choses ne fonctionnent pas, tout simplement.

Philippe Muller : Il m'est arrivé de regretter de ne pas avoir assisté à un enregistrement, en me disant : « Ils auraient quand même pu changer ce truc-là... » Les directeurs artistiques m'appellent parfois pour me parler d'un passage parti-

culier et suggérer des modifications. Quand je suis disponible, on en discute. Parfois, ils font aussi plusieurs prises différentes et me demandent de choisir celle que je préfère. On travaille tous dans un même intérêt, qui est celui du programme. On recherche l'accessibilité, la fluidité, il faut que ce soit du vrai français, on traque les germanismes et les formules bancales. C'est hyper-important.

De l'évolution des modes d'adaptation

Quelle est la place du sous-titrage dans vos postes respectifs ?

Nadine Pellet-Zwick : Il y a clairement une volonté de la direction de sous-titrer de moins en moins, car il paraît que les sous-titres font zapper les téléspectateurs.

Philippe Muller : Je constate que ma pratique quotidienne a évolué, depuis mes débuts ici. De nos jours, on voice-overise même des situations de dialogue entre des personnes qui ne sont pas face caméra, des séquences qui relèvent de la conversation ou de l'ambiance. En revanche, le pôle d'Arte à Issy-les-Moulineaux sous-titre encore beaucoup, même à l'excès, par moments. Mais on nous encourage à favoriser la voice-over, la parole, plutôt que la lecture. A fortiori quand il s'agit de programmes de *prime-time* ou, bien sûr, d'œuvres destinées à des publics particuliers, comme les enfants. C'est plus compliqué, à mes yeux, d'adapter, de synthétiser des idées et des informations dans un nombre restreint de caractères. La gymnastique est différente et les contraintes sont plus restrictives.

Nadine Pellet-Zwick : Pourtant, il y a parfois des aberrations et même une forme de schizophrénie à dire : « Puisque la diffusion ne se fait pas à une heure de grande écoute et qu'elle est destinée à un sous-public, on va aller au moins cher. » Forcément, doubler pour les enfants, ça coûte plus cher, mais il faut savoir ce qu'on veut ! Moins il y a de public, plus on est incités à aller vers le sous-titrage, moins onéreux. C'est le cas pour tout ce qui est diffusé après minuit, par exemple. Autrefois, ces choix-là ne dépendaient absolument pas de l'horaire mais du programme : dès qu'on avait des passages en cinéma direct⁵, c'était du sous-titrage. Mais ces règles-là n'ont plus cours.

⁵ L'expression « cinéma direct » désigne ici des images et des sons pris sur le vif, y compris les propos spontanés de personnes filmées. Elle n'est pas à prendre au sens plus large de « cinéma-vérité » qui désigne des films comme, par exemple, ceux réalisés par Jean Rouch dans les années 1950 et 1960.

Philippe Muller : Oui, à l'époque, on pouvait avoir un documentaire en *prime-time* avec très peu de narration, mais beaucoup de cinéma direct entièrement sous-titré. Aujourd'hui, ce n'est plus envisageable. Il y a même eu un temps où l'on diffusait parfois deux versions d'un même documentaire. Initialement, Arte commençait à émettre à 19 heures et s'arrêtait à 3 heures du matin ; il y avait donc très peu de rediffusions. Puis la durée d'antenne a augmenté pour passer à 24 heures sur 24, 7 jours sur 7. Le nombre de rediffusions s'est alors accru, de sorte qu'un film programmé à 20 h 15 pouvait très bien être rediffusé la semaine suivante à 23 h 30. Si on jugeait qu'il était dommage de recouvrir tout un programme avec de la voice-over, on parvenait parfois à obtenir une seconde version, sous-titrée, pour la rediffusion. Quand Nelson Mandela parle en anglais, on a envie de l'entendre, même si ce n'est pas une archive ! Il fallait se montrer persuasif pour débloquer l'argent nécessaire, mais ça coûtait moins cher qu'une version sous-titrée de A à Z, car la version voice servait de base pour la traduction. Ce n'était évidemment pas systématique, je le faisais pour des écritures particulières, de grandes signatures.



Ça, c'est terminé, pour des questions de budget et de volonté politique de la chaîne. Je le regrette, personnellement. Une œuvre, c'est une œuvre. On parlait d'« œuvre », à l'époque. Maintenant, on parle de « fichiers », de « numéros ». Mais chaque film est unique et mérite un traitement adapté, quelle que soit l'heure à laquelle il est diffusé. Il faut aussi faire en sorte de respecter les choix artistiques du réalisateur et de l'équipe qui a produit le film.

Anne-Laure Gougeon : C'est aussi lié aux évolutions technologiques. Auparavant, le budget de la chaîne était exclusivement consacré à l'antenne, tandis qu'aujourd'hui, Arte investit aussi beaucoup dans le web, parce que c'est stratégiquement nécessaire. Forcément, cet argent-là n'est plus disponible pour autre chose.

Avez-vous l'occasion de travailler pour le web ?

Anne-Laure Gougeon : Oui, progressivement, puisque nos intitulés de poste indiquent maintenant « chargé de programme antenne/web ». Avec *X:enius*, je suis assez présente sur la plateforme « Arte Future⁶ » et le web est vraiment intégré dans mon raisonnement. Je programme mes épisodes de *X:enius* en lien avec le planning de l'équipe d'Arte Future, qui est installée dans le bureau voisin. On s'efforce de travailler dans une optique de complémentarité. Notre idée est aussi que le web et l'antenne peuvent être chacun le miroir de l'autre et se promouvoir mutuellement, d'autant que notre public est assez large. Un temps, nous avons d'ailleurs développé un court module intitulé *Xenial*⁷ destiné à Arte Future : en une minute environ, à partir d'un thème traité dans un *X:enius*, ce petit sujet approfondissait un point précis, posait une question inédite ou un peu rigolote.

XENIAL

Savez-vous comment fonctionne une cellule électro-chimique ? Que les chiens entraînés peuvent sentir l'hypoglycémie chez les êtres humains ? Et que le pandas font pipi la tête à l'envers ? Xenial, la série d'ARTE Future, répond à des questions scientifiques de toutes sortes, en 60 secondes environ.

TRI PAR DÉFAUT ▲ LES + VUES ▼ LES + RÉCENTES ▼



Comment une abeille devient une reine ?

Les abeilles ne produisent pas seulement du miel mais aussi de la propolis et de la gelée royale. Ces productions tiennent une place très importante dans l'organisation des colonies d'abeilles. Comment une abeille devient une reine ?

f t g+

90 SECONDS



POURQUOI LE GRAND HUIT NE RÉUSSIT-IL PAS À TOUT LE MONDE ?

112 SECONDS



COMMENT RECONNAÎTRE UN AVC ?

110 SECONDS



DON D'OVULES : QUE DIT LA LOI ?

71 SECONDS

⁶ Voir : <http://future.arte.tv/fr>.

⁷ Voir : <http://future.arte.tv/fr/page/xenial>.

Notre service multilingue se chargeait de répartir la traduction de ces petits modules entre nos prestataires habituels, en tenant surtout compte de questions de planning. Si un présentateur de *X:enius* que l'on retrouvait dans *Xenial* était en enregistrement chez tel prestataire, on essayait de caser ce petit sujet dans le planning, pour des questions de coûts. Ce n'était pas nécessairement le même traducteur qui s'occupait de l'épisode de *X:enius* et du *Xenial* correspondants, mais puisqu'il s'agissait d'un sujet très court, ce n'était pas forcément très grave. *Xenial* n'existe plus, mais nous travaillons actuellement sur d'autres projets pour maintenir cette complémentarité entre web et antenne.

Philippe Muller : Par ailleurs, beaucoup de bonus et de sujets courts, qui sont tournés en complément d'un documentaire à l'antenne et sont destinés exclusivement au web, sont traduits en interne.

Un dialogue à renouveler

Pour revenir à ce que suggérait Nadine Pellet-Zwick : cela vous paraîtrait-il intéressant d'organiser une réunion entre rédacteurs, traducteurs et prestataires travaillant régulièrement pour Arte ?

Nadine Pellet-Zwick : Pour moi, ça coule de source. Vous écrivez pour des programmes dont on a la charge et nous travaillons sur vos textes, ça me paraît une évidence. Et je m'étonne, année après année, que ça ne se fasse pas. Ce n'est pourtant pas faute de le demander.

Les prestataires ne seraient pas forcément très partants...

Nadine Pellet-Zwick : ... tout comme le service multilingue, du reste. Pourtant, ça me paraît tellement évident !

Philippe Muller : Il faut distinguer deux plateformes : il y a l'échelle artistique et l'échelle commerciale, qu'il ne faut pas sous-estimer. Mais le dialogue me semble une bonne chose, il permettrait de définir un certain nombre de principes communs. Cela nous éviterait dans certains cas de dire et redire les choses ; on pourrait aller plus vite, dans les choix d'adaptation, vers telle ou telle direction. Cette démarche n'aurait pas d'influence sur le rôle du service multilingue : le budget reste un élément à part et se parler ne coûte rien.

Nadine Pellet-Zwick : Je ne veux bien sûr pas parler pour l'ensemble des rédacteurs, mais je pense que nous serions un certain nombre à souhaiter ce dialogue et que notre hiérarchie pourrait l'entendre. Cela permettrait de mettre sur

la table les points délicats, en discutant par grandes catégories de programmes : documentaires de découverte, dossiers et investigation, sciences, etc.

Par ailleurs, je ne vois pratiquement jamais de traducteurs aux enregistrements. C'est dommage que vous n'alliez pas au moins une fois de temps en temps en plateau ! C'est important aussi de voir ce que devient le texte que vous avez écrit et de le voir prendre vie. On se rend beaucoup mieux compte de ce qui « passe » ou non à l'oral. C'est une bonne piqûre de rappel !

Propos recueillis par Caroline Barziläi et Anne-Lise Weidmann
à Strasbourg, le 16 janvier 2015

Une bicyclette italienne en République populaire de Chine À propos de la version chinoise du *Voleur de bicyclette*

Thomas Chen

Quelle est la place des films traduits dans le champ des études cinématographiques ? Voilà une question qui donne à réfléchir. Ces versions n'apparaissent ni dans les répertoires de la langue source ni dans ceux de la langue cible. Elles ne sont pas mentionnées dans les historiographies des cinématographies nationales. Elles ne font pas partie non plus des programmes scolaires et universitaires, fussent-ils transnationaux. Bien au contraire, dans « films traduits », l'adjectif « traduits » a été effacé. Cette suppression fait l'objet de justifications compréhensibles. Que ce soit dans son propre pays ou à l'étranger, une version traduite est une copie d'un film « original », « authentique », « national »¹. Le film traduit est un orphelin abandonné à la fois à la naissance et par ses parents adoptifs.

Dans le domaine des études chinoises, l'absence d'intérêt pour le cinéma traduit est d'autant plus criante que l'historiographie moderne accorde une grande importance à la littérature étrangère traduite à partir de la fin de la dynastie Qing. Cependant, le cinéma étranger traduit, en particulier le film doublé en tant qu'objet fabriqué, ne suscite guère l'intérêt des chercheurs. Cet article vise à faire, dans le champ des études consacrées au cinéma chinois, une place, fût-elle mineure, aux films importés en République populaire de Chine, et traduits ou, plus précisément, doublés en mandarin². Il ne cherche pas à assimiler les films doublés à des films nationaux. Les chercheurs chinois sont peut-être mieux armés sur le plan linguistique pour effectuer ce travail. Néanmoins, le principal intérêt critique du film doublé réside dans son caractère « minoritaire »,

¹ Deux films néoréalistes italiens constituent de possibles remises en cause de l'« original », de l'« authentique » et du « national ». Doublée en italien standard à partir du sicilien, la version nationale de *La Terre tremble* (*La terra trema*, Luchino Visconti, 1948) n'en est pas pour autant la version authentique ; dans la version originale italienne de *La Strada* (Federico Fellini, 1954), les voix d'Anthony Quinn (Zampanò) et de Richard Baseheart (le Fou) sont doublées, et c'est dans la version doublée en anglais que l'on entend leurs voix authentiques, mais pas celle de l'Italienne Giulietta Masina dans le rôle de Gelsomina.

² Mon analyse concerne essentiellement les versions doublées car le sous-titrage n'était guère pratiqué dans les premières années de la République populaire, en raison d'un fort taux d'analphabétisme.

dans le fait qu'il transcende les limites, disciplinaires ou autres. Par conséquent, le film doublé n'est pas là pour conforter, mais pour provoquer les chercheurs.

Dans la langue mineure du monde universitaire, qui occupe une place distincte, mais pas hermétique, au sein de la grande langue anglaise, le mot « mineur » a acquis une connotation différente depuis le *Kafka : pour une littérature mineure* [1975] de Gilles Deleuze et Félix Guattari ou, plus exactement, depuis la traduction et la publication de cet ouvrage en anglais en 1986. Le « mineur » a beau continuer à désigner le « moindre » du point de vue de la portée ou de la taille, il n'en a pas moins pris une importance et une stature de plus en plus considérable, comme le nom de Kafka en est le signe. Kafka n'a pas eu besoin d'écrire dans une langue mineure, le tchèque par exemple, par opposition à l'allemand ; il est parvenu à donner sa place au mineur au sein du majeur et c'est là sa réussite. Sa langue était un allemand pragois « déterritorialisé » par rapport à l'allemand national, presque un dialecte avec ses emprunts au tchèque et au yiddish. Qu'importe si cette définition de la prose de Kafka est juste ou non, et des chercheurs n'ont pas manqué de mettre en cause Deleuze et Guattari sur ce point³ ; le propos théorique n'en est pas moins valable. Le mineur est le lieu par excellence du potentiel transformatif. « Et si l'écrivain est en marge ou à l'écart de sa communauté fragile, cette situation le met d'autant plus en mesure d'exprimer une autre communauté potentielle, de forger les moyens d'une autre conscience et d'une autre sensibilité⁴ », écrivent Deleuze et Guattari. La littérature mineure est l'« énonciation collective » de cette sensibilité.

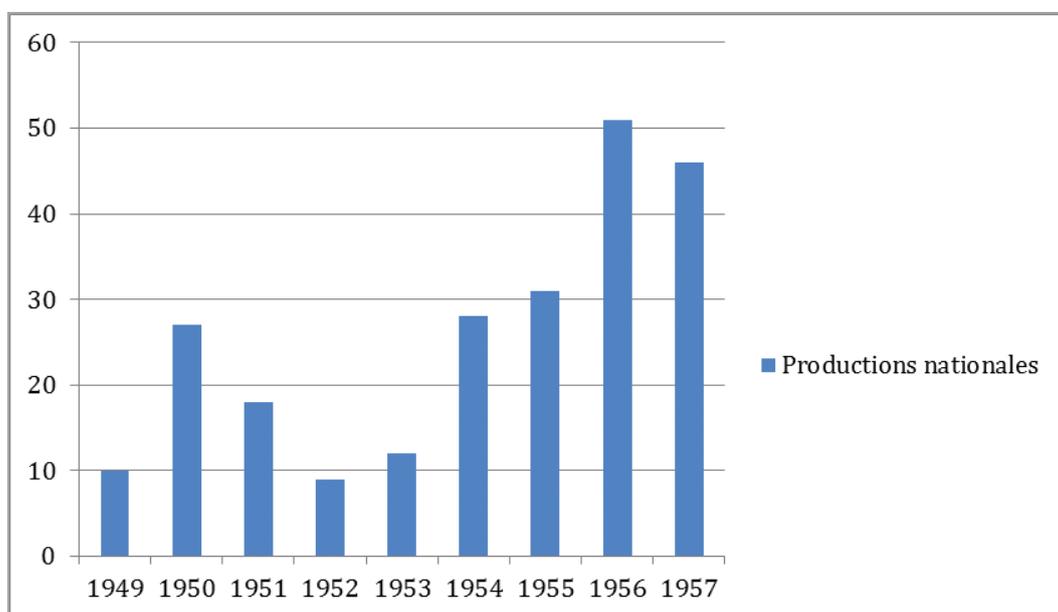
Telle est la définition du « mineur » sur laquelle je m'appuie et que je souhaite appliquer à ce cinéma mineur qu'est le cinéma traduit, en m'intéressant à la première moitié des années 1950 en Chine, qui correspond aux premières années de la République populaire. On sait que la production cinématographique a connu une chute brutale au tout début de cette décennie, à la suite de la campagne déclenchée par Mao Zedong en mai 1951 contre le film *La Vie de Wu Xun* (*Wu Xun zhuan* 武訓傳, Sun Yu, 1950)⁵. Les scénarios ont commencé à se faire rares et

³ Voir en particulier Stanley Corngold, « Kafka and the dialect of minor literature », *College English*, vol. 21, n° 1, 1994, p. 89-101.

⁴ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Kafka : pour une littérature mineure*, Paris, Éditions de Minuit, 1975, p. 31-32.

⁵ Ce film [inédit en France] raconte l'histoire de Wu Xun, personnage réel de la fin de l'ère Qing, fondateur d'écoles gratuites pour les pauvres grâce à l'argent qu'il avait récolté en mendiant. L'éditorial publié dans *Le Quotidien du peuple* le 20 mai 1951, intitulé « Prêtez attention à l'analyse du film *La Vie de Wu Xun* », reprochait à ce film de faire l'éloge d'une figure qui « n'a pas remis en cause le moins du monde le socle économique féodal ni sa superstructure, tout en propageant ardemment une culture féodale » (Hong Zicheng 洪子诚 (dir.), *Zhongguo dangdai wenxueshi-shiliao xuan : 1945-1999 (shang)* 中国当代文学史·史料选:1945-1999 (上) [Histoire littéraire chinoise contemporaine : choix de textes historiques, 1945-1999], vol. 1, Wuhan, Changjiang wenyi chubanshe, 2002,

tout le monde avait peur de réaliser des films. Le graphique ci-dessous montre que ce n'est qu'en 1954 que le nombre de films chinois est revenu au niveau qui était le sien avant cette campagne.

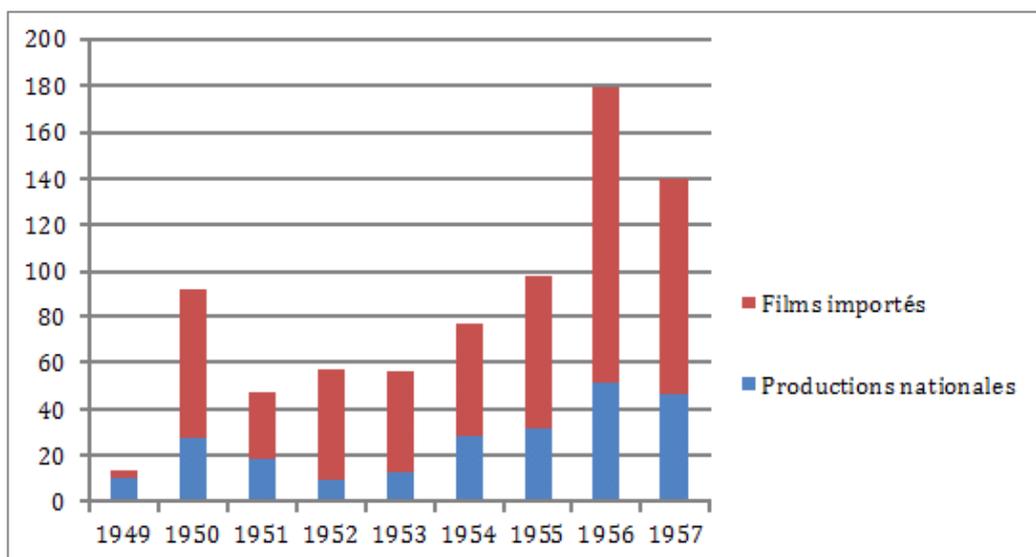


Graphique 1 : nombre de longs-métrages de fiction distribués en Chine de 1949 à 1957
(sources : *Zhongguo dianying ziliaoguan*, *Zhongguo yishu yanjiuyuan dianying yanjiusuo*).

Ce tableau est toutefois un peu trompeur car, si le nombre de productions nationales a bien chuté entre 1951 et 1953, les spectateurs chinois pouvaient voir d'autres films. Le graphique suivant ajoute aux films chinois le nombre de films étrangers importés au cours de la même période.

p. 195). Un extrait de cet éditorial, initialement anonyme, a été publié pour la première fois sous le nom de Mao dans *Le Quotidien du peuple* du 26 mai 1967.

Tous les noms de personnes chinoises sont donnés dans l'ordre suivant : nom de famille et prénom. [NDT]



Graphique 2 : nombre de longs-métrages de fiction distribués en Chine de 1949 à 1957
(sources : *Zhongguo dianying ziliaoguan*, *Zhongguo yishu yanjiuyuan dianying yanjiusuo* ;
Zhongguo dianying faxing fangying gongsi).

On le voit, les productions étrangères importées constituaient une part importante du cinéma exploité en Chine, en particulier durant les années de vaches maigres postérieures à la campagne hostile à *La Vie de Wu Xun*, lorsque la peur de faire un faux pas politique paralysait l'ensemble de l'industrie cinématographique nationale⁶. Comme le montre ce tableau, chaque année, à l'exception de 1949, les films étrangers sont plus nombreux – et de loin pour les années 1952 et 1953, qui suivent immédiatement la campagne hostile à *La Vie de Wu Xun* – que les films nationaux, totalisant sur neuf ans 526 longs-métrages de fiction contre 232. On pourrait avancer que quantité n'est pas synonyme de masse. De quelles preuves disposons-nous pour justifier l'importance des films importés ? Au lieu d'énumérer d'autres données et documents anecdotiques⁷, je préfère brosser un tableau historique des films traduits en République populaire

⁶ Même en 1954, année de la distribution de la version doublée du *Voleur de bicyclette*, *La Vie de Wu Xun* continuait d'être cité comme un mauvais exemple dont il fallait tirer des leçons. Voir, par exemple, Jiang Yi 姜蕙, « Renmin dianying yishu de gongchang – Shangying » 人民電影藝術的工廠—上影 [L'usine artistique du cinéma du peuple : le Studio de cinéma de Shanghai], *Dazhong dianying* 大眾電影 [Cinéma populaire], n° 18, 1954, p. 19.

⁷ Par exemple, la couverture du premier numéro de *Dazhong dianying* (juin 1950), principale revue de cinéma de l'époque, est consacrée au film soviétique *Vania l'orphelin* (*Syn polka*, Vassili Pronine, 1946), adaptation d'un roman de Valentin Kataev. Traduit sous le titre de *Tuan de erzi* 團的兒子 en 1950, c'est le tout premier film doublé par le Studio de cinéma de Shanghai (doublage dirigé par Zhou Yan 周彦).

de Chine, avant de m'intéresser plus en détail à *Tou zixingche de ren* 偷自行車的人⁸, version chinoise du *Voleur de bicyclette* (*Ladri di biciclette*, Vittorio de Sica, 1948), dont le doublage a été dirigé en 1954 par Yue Lu 岳路, et premier film d'Europe de l'Ouest à avoir été doublé en Chine⁹.

Avant la fondation de la République populaire en 1949, le film traduit en tant qu'objet physique n'existait pas en Chine ; il n'y avait que des résumés imprimés distribués lors des séances, des sous-titres projetés à l'aide de plaques de lanterne magique et même ce qu'on appelait des « téléphones de traduction », installés dans quelques cinémas luxueux de Shanghai et qui proposaient une traduction simultanée des films¹⁰. *Putong yi bing* 普通一兵, version chinoise du *Deuxième Classe Aleksandr Matrossov* (*Riadovoi Aleksandr Matrossov*, Leonid Loukov, 1947) est le tout premier doublage en chinois ; ce film russe – rien d'étonnant à cela – a été doublé par Yuan Naichen 袁乃晨 en 1950 au Studio de cinéma du Nord-Est. Avant même la fin de la guerre entre communistes et nationalistes, l'URSS avait ouvert des succursales chinoises de Sovexportfilm à Shanghai et Beijing¹¹. Cet organisme distribuait des films en langue russe et même certains films doublés en chinois en Union soviétique¹². En 1951, un système d'échange de films à parité égale a été mis en place entre la Chine et l'URSS, la Tchécoslovaquie, la Hongrie, la République démocratique allemande et la Pologne¹³.

⁸ Littéralement, « le ou les voleurs de bicyclette(s) ». [NdT] Toutes les notes du traducteur ont été établies en concertation avec l'auteur et avec son accord.

⁹ *Le Voleur de bicyclette* a lui-même été tourné sans prise de son ; toute la bande-son a été reconstituée à l'étape du montage (voir Christopher Wagstaff, *Italian Neorealist Cinema: An Aesthetic Approach*, Toronto, University of Toronto Press, 2007, p. 36). À l'époque, les caméras sonores étaient encore onéreuses et peu maniables, inadaptées au tournage en extérieur qui nécessitait des équipes réduites et une plus grande liberté de mouvement. Cet aspect nous rappelle que ce que nous désignons aujourd'hui par « techniques du néoréalisme italien » – tournage en décors naturels avec des acteurs amateurs – est autant le résultat de la réalité de l'après-guerre, avec la destruction de la majorité des infrastructures physiques du cinéma – studios et équipements – que de choix esthétiques auteuristes. Le personnage d'Antonio Ricci (interprété par Lamberto Maggiorani) a peut-être été post-synchronisé par un certain Mario Bucciarelli (voir Robert S. C. Gordon, *Bicycle Thieves*, New York, Palgrave Macmillan, 2008, p. 29).

¹⁰ Voir Wu Yigong 吴贻弓 (dir.), *Shanghai dianying zhi* 上海电影志 [Revue du cinéma de Shanghai], Shanghai, Shanghai shehui kexueyuan chubanshe, 1999, p. 468.

¹¹ Voir Hu Yan 琥岩, « Yi woguo zaoqi de yizhipian shengchan » 忆我国早期的译制片生产 [Au temps des premières réalisations de films doublés de notre pays], *Yingshi jishu* 影视技术 [Technologie du cinéma et de la télévision], n° 7, 2003, p. 38.

¹² L'accent des comédiens de doublage russes parlant chinois valut à ces films d'être qualifiés, avec humour, de films « qui parlent *shandong* ».

¹³ Voir Anon., « Zhongguo yingpian jingli gongsi yu Sulian deng xiongdi guojia jiaohua, yingpian » 中国影片经理公司与苏联等兄弟国家交换影片 [La Société de gestion du cinéma chinois échange des films avec l'Union soviétique et d'autres nations sœurs], *Renmin ribao* 人民日报 [Le Quotidien du peuple], 20 juillet 1951, p. 3.

Mais comment un film étranger devient-il un film doublé ? Comme le rapporte Chen Xuyi, chef de l'équipe des films traduits du Studio de cinéma de Shanghai – précurseur du Studio de doublage de Shanghai, entité autonome née en 1957 – et adaptateur du *Voleur de bicyclette* en chinois, le traducteur commence par regarder le film étranger en notant sur le scénario original les pauses du dialogue¹⁴. Puis, à partir des mouvements de bouche des comédiens et du rythme des énonciations, il rédige une première mouture qui est ensuite révisée et affinée grâce à plusieurs visionnages. Le nombre des pauses dans les dialogues originaux doit avoir un équivalent dans les répliques traduites. Le traducteur doit également compter le nombre de fois où il voit bouger la bouche d'un personnage, en prêtant particulièrement attention à la position ouverte ou fermée de celle-ci en début ou en fin de phrase. Meng Guangjun, l'un des traducteurs du *Deuxième Classe Aleksandr Matrossov*, souligne que cet aspect est crucial dans les plans rapprochés et les gros plans. La tâche est d'autant plus ardue lorsqu'on traduit d'une langue comme le russe dont la grammaire est fondée sur de fréquentes inversions de construction¹⁵.

Comme on l'imagine, pour ce type de traduction, il ne suffit pas de s'en tenir au texte original. Des facteurs comme le registre de langue, le contexte sociohistorique et la personnalité du locuteur doivent bel et bien être pris en compte. Traduction textuelle, celle-ci est également auditive et orale et doit mettre en correspondance rythmes et mouvements de bouche.

Vient ensuite la phase du doublage proprement dit qui nécessite un metteur en scène, un ingénieur du son et des comédiens prêtant leur voix. Aux premiers temps du doublage en chinois, les défis ne sont pas simplement techniques, ils consistent aussi à surmonter des obstacles matériels. Pour *Le Deuxième Classe Aleksandr Matrossov*, premier film du genre, Yuan Naichen, responsable de la traduction au Studio du cinéma du Nord-Est, se rend au bureau de Sovexportfilm d'Harbin, dans le nord-est de la Chine, où il conclut un accord en juillet 1948 : un mois plus tard, l'URSS livre le film au Studio du cinéma du nord-est¹⁶. À la tête du

¹⁴ Voir Li Guoshun 李国顺, « Shiqi nian Zhongguo dianying yizhipian fanyi chuanguo tanjiu » 十七年中国电影译制片翻译创作探究 [Enquête sur le travail de traduction en chinois des films doublés de la « période des dix-sept ans »], *Dianying pingjie* 电影评介 [Revue du cinéma], n° 20, 2011, p. 53-54.

¹⁵ Voir *ibid.*, p. 54.

¹⁶ Voir Hu Chang 胡昶 (dir.), *Changchunshi zhi-dianying zhi* 长春市志·电影志 [Revue de Changchun : revue du cinéma], Changchun, Dongbei shifan daxue chubanshe, 1992, p. 154-155. Selon la version officielle, le héros soviétique Aleksandr Matrossov avait fait rempart de sa poitrine face à une mitrailleuse allemande lors d'une bataille en février 1943. On trouvera mention d'actes héroïques, dignes de Matrossov, accomplis pendant la guerre de Corée – la « guerre de résistance à l'agression américaine et d'aide à la Corée » – dans Shi Feng 石峰 et Wang Yuzhang 王玉章, « Mateluosuofu shi de yingxiong Huang Jiguang » 马特洛索夫式的英雄黄繼光 [Huang Jiguang, héros à la Matrossov], *Renmin ribao* [Le Quotidien du peuple], 21 décembre 1952, p. 1. Selon cet article, le célèbre martyr

« groupe des versions traduites » (comme on appelait alors ce service au sein du Studio du cinéma du nord-est), Yuan Naichen dirige lui-même les doublages¹⁷. Après avoir effectué la traduction du scénario original, le studio se rend compte qu'il ne dispose pas d'assez de comédiens capables de prêter leur voix. Yuan doit faire appel à des habitants de la ville de Changchun, d'où le fort accent du Nord-Est qui marque certaines voix de ce film¹⁸. L'enregistrement a lieu du 3 au 28 mai 1949¹⁹.

Il faut souligner que le film doublé était un objet très nouveau, et pas uniquement pour les cinéphiles. S'il reste à effectuer un travail d'histoire orale afin de recueillir les réactions des spectateurs face aux premiers films traduits, tant doublés que sous-titrés, nous disposons de quelques indices grâce aux titres de certains articles parus durant ces premières années. En 1950, la revue *Dazhong dianying* publie un article signé Chen Xuyi, sous le titre « Comment les Soviétiques font-ils pour parler chinois²⁰ ? ». Un texte intitulé « Comment les sous-titres chinois sont-ils faits²¹ ? » était déjà paru sur le sujet la même année. Et on trouve encore en 1954, année de la sortie du *Voleur de bicyclette* en Chine, des articles expliquant le travail de traduction cinématographique²².

Voir à l'écran des étrangers et les entendre parler mandarin était un phénomène tellement nouveau que le public ne savait pas comment y réagir, ou plutôt y a réagi d'une manière imprévue par les autorités. L'auteur d'un article

Huang Jiguang avait vu ce film : « Sur le front, à l'intérieur d'un tunnel, il avait regardé le film soviétique *Le Deuxième Classe Aleksandr Matrossov*. L'image héroïque du soldat de l'Armée rouge Aleksandr Matrossov, obstruant de son corps le canon ennemi, resta toujours gravée dans son cœur. Dans les tranchées, sur le champ de bataille et au combat, il avait constamment dans sa poche des histoires de héros de guerre en bandes dessinées. Dès que l'occasion se présentait, il les lisait avec ardeur aux côtés de ses compagnons d'armes » (*ibid.*).

¹⁷ Les films traduits avaient d'abord été désignés par l'appellation « films en version traduite ». Au début des années 1950, l'expression devient « films traduits » et, à partir du milieu de la décennie, « réalisations traduites » (voir Chang Hu, *op. cit.*, p. 155).

¹⁸ Voir Qi Yi, art. cité, p. 49.

¹⁹ Voir Chang Hu, *op. cit.*, p. 155.

²⁰ Chen, Xuyi 陳叙一, « Sulianren zenme shuo Zhongguohua » 蘇聯人怎麼說中國話 [Comment les Soviétiques font-ils pour parler chinois ?], *Dazhong dianying* [Cinéma populaire], n° 1, 1950, p. 5.

²¹ Anon., « Zhongwen zimu shi zenyang zuo de ? » 中文字幕是怎樣做的 [Comment les sous-titres chinois sont-ils faits ?], *Dazhong dianying* [Cinéma populaire], n° 2, 1950, p. 5.

²² Voir Yao Junchu 姚俊初, « Women zenyang zhizuo fanyipan ? » 我們怎樣制作翻譯片 ? [Comment faisons-nous des films traduits ?], *Kexue dazhong* 科學大眾 [Science populaire], 1953, n° 8, p. 296, et Che Xuan 車軒, « Women shi zenyang jinxing peiyin gongzuo de ? – peiyin yanyuan Che Xuan gei guanzhong de huixin » 我們是怎樣進行配音工作的 ? – 配音演員車軒給觀眾的回信 [Comment réalise-t-on le travail de doublage ? – Le comédien de doublage Che Xuan répond au courrier des spectateurs], *Dazhong dianying* [Cinéma populaire], n° 11, 1954, p. 32.

paru dans *Le Quotidien du peuple* avertit les spectateurs qu'ils risquent d'applaudir le « mauvais camp²³ ». On trouve une mise en garde du même ordre dans une lettre de lecteur, également parue dans *Le Quotidien du peuple* en 1951. Lors d'une projection du *Troisième Coup* (*Tretiy oudar*, Igor Savtchenko, 1948) à Hailar, en Mongolie-Intérieure, « certains spectateurs étaient incapables de distinguer les soldats de l'armée soviétique de l'ennemi allemand, en conséquence de quoi des applaudissements désordonnés ont troublé l'ordre du cinéma²⁴. » La perspicacité du lecteur est assez stupéfiante car il poursuit en prônant le recours à la publicité et à d'autres « documents explicatifs » afin que le public « comprenne mieux le sens du film et que l'effet de la publicité pédagogique soit plus grand²⁵ ». Comme pour suivre les conseils de ce lecteur, un article anonyme du *Quotidien du peuple*, paru l'année suivante, souligne ce que devrait faire la Société de gestion du cinéma chinois (devenue en 1958 Société de distribution et d'exploitation du cinéma chinois) afin de mieux expliquer les films traduits :

« La Société de gestion du cinéma chinois a, par le passé, réuni et imprimé pour certains films des documents publicitaires (constitués d'explications de termes, scènes, contextes sociohistoriques et personnages, ainsi que d'articles et d'autres sources), et les a fournis à ses succursales, bureaux et agences régionales afin qu'ils soient distribués dans les cinémas locaux, utilisés pour les sous-titres projetés par lanterne magique et pour les annonces effectuées pendant la projection, et à destination des critiques de cinéma et des présentations publiées dans la presse locale. Mais ce travail n'est pas suffisant²⁶. »

D'autres articles abordent la question de la compréhension par le grand public, en appelant également à l'explication sous forme de sous-titres et d'annonces faites dans la salle²⁷. Ces commentaires ont ceci de remarquable qu'ils ne

²³ Du Honglin 杜宏林, « Guanzhong yao zhuyi yingpian de zhengzhi neirong buying suiyi guzhang jiaohao » 觀眾要注意 影片的政治內容不應隨意鼓掌叫好 [Le public doit prêter attention au contenu du film et ne pas se livrer sans retenue à des applaudissements ou à des acclamations], *Renmin ribao* [Le Quotidien du peuple], 30 septembre 1951, p. 2.

²⁴ Liu Xinping 劉心平, « Fangying neirong jiaoshen de fanyi yingpian shi ying yinfa shuomingshu » 放映內容較深的翻譯影片 時應印發說明書 [Des documents explicatifs devraient être distribués lors des projections de films traduits à contenu sérieux], *Renmin ribao* [Le Quotidien du peuple], 11 novembre 1951, p. 2.

²⁵ *Ibid.*

²⁶ Anon., « Zhongguo yingpian jingli gongsi zonggongsi zhuyi guanyu fanyipian de xuanchan jieshi gongzuo » 中國影片經理公司總公司注意關於翻譯片的宣傳解釋工作 [La Société de gestion du cinéma chinois se charge du travail de publicité et d'explication des films traduits], *Renmin ribao* [Le Quotidien du peuple], 3 juillet 1952, p. 3.

²⁷ Voir notamment Anon., « Zhongyang dianyingju juxing yizhipian gongzuo huiyi » 中央電影局舉行譯制片工作會議 [Le Bureau central du cinéma tient une réunion consacrée à la réalisation des films doublés], *Dazhong dianying* [Cinéma populaire], n° 3, 1954, p. 24.

concernent pas tant les efforts supplémentaires qu'ils appellent de leurs vœux²⁸ que la quantité de travail – y compris des traductions complémentaires – déjà réalisée dans le domaine de la traduction des films, résultat du type de réalisation particulier qu'est le film traduit.

Les cartes publicitaires destinées aux salles de cinéma font partie de ce travail. Elles comprennent généralement des photographies du film, des informations sur les créateurs de la version originale (réalisateur, scénariste, etc.) et de la version traduite (studio de doublage, directeur artistique, traducteur, comédiens, etc.), une brève description de l'histoire, ainsi qu'un synopsis plus développé.

偷自行車的人

意大利進步電影
中央電影局上海電影製片廠譯製（一九五四年）

故事片

本片以一個意大利失業工人失去了他唯一的一輛自行車的痛苦遭遇，反映出在資本主義社會不合理制度下，廣大勞動人民的貧窮與飢餓的悲慘生活。

職員表

編劇……希塞·札萬梯尼
導演……維多留·得·西卡
攝影……卡洛·芒多里
音樂……阿力山得羅·西索尼尼
翻譯……陳述一
配音導演……屈·路
錄音……伍·華

人物介紹

里西——是個已經失業了兩年的意大利工人。當他找到了一個工作時，他就以為一切問題都能解決了。在他上班的第一天，就把一輛自己做工作少不了的自行車丟了，他到處尋找，但沒有找回來。為了一家大小的生活，他迫不得已去偷別人的自行車，結果車沒偷到反被人指為自行車竊賊。

瑪麗亞——里西的妻子。由於長時期生活在貧困中，她的脾氣有些暴躁，可是她內心是善良的，她體諒她丈夫，為要回贖自行車，她想盡了辦法幫助她的丈夫。

布魯諾——里西的兒子，六歲。是個非常懂事的孩子。為減輕家裡的負擔，他在一個汽油站當童工。里西失掉車輪，他也幫着去找。

白羅索——里西的好朋友。他白天工作，晚上還忙着排戲。他知道里西的車輪被偷去了，就會問了許多朋友，熱心地幫着里西到市場上去找。

賊——一個專門偷車的賊，被人家抓住了還會裝瘋，矢口抵賴。另一面，他也是個失業者，實在找不到工作，才幹這樣的勾當的。

Figure 1 : recto de la première carte publicitaire du Voleur de bicyclette.

²⁸ « Les responsables de la publicité du film, où qu'ils se trouvent, doivent recueillir sans attendre les réactions et les questions exprimées par le public à propos du film, en évaluer les effets possibles et effectuer le travail nécessaire d'explication » (Anon., « Zhongguo yingpian... », art. cité, *Renmin ribao* [Le Quotidien du peuple], 3 juillet 1952, p. 3).

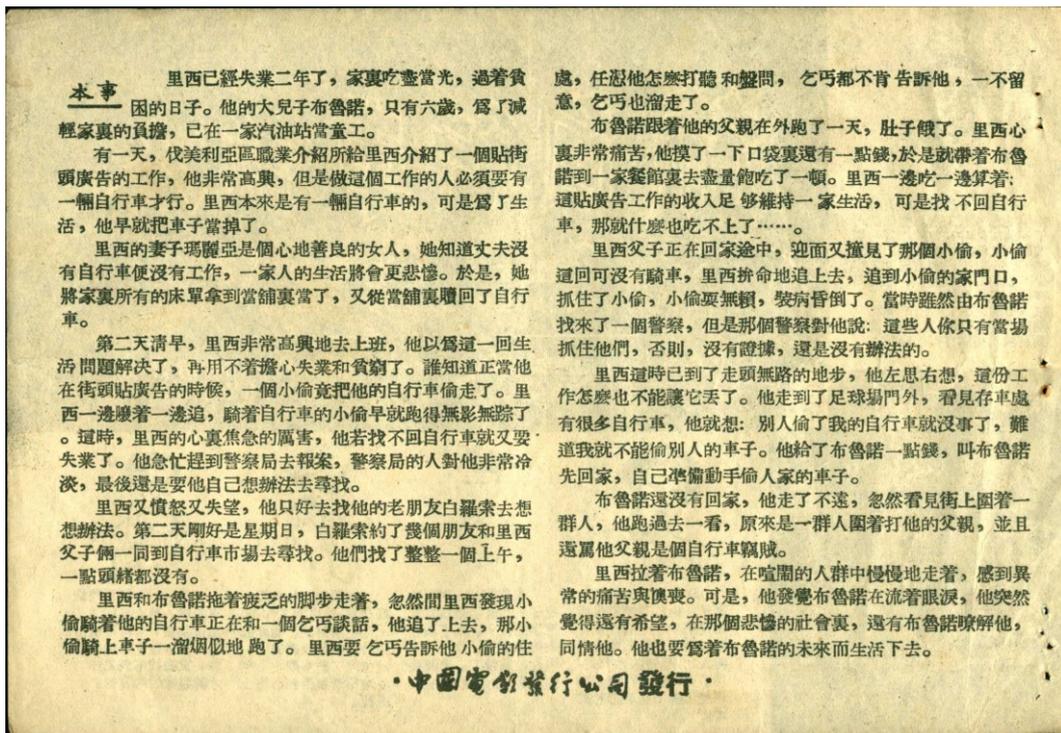


Figure 2 : verso de la première carte publicitaire du Voleur de bicyclette.

C'est ainsi que les courtes descriptions figurant dans deux documents publicitaires du *Voleur de bicyclette* soulignent que cette histoire tragique se déroule dans un pays capitaliste et qu'elle est « le reflet de la pauvreté et de la faim qui caractérisent la vie misérable, au sein du système injuste d'une société capitaliste, de la vaste population ouvrière » [fig. 1 et 3]. Pourtant, malgré ces privations, il est important de souligner l'existence d'un avenir plus radieux, suivant la logique de l'optimisme révolutionnaire. C'est pourquoi le synopsis du film s'achève ainsi, dans les deux documents : « Mais, lorsqu'[Antonio Ricci] voit que Bruno pleure, il sent soudain qu'il y a toujours de l'espoir ; dans cette société misérable, Bruno continue à le comprendre et à éprouver de la sympathie pour lui. Pour l'avenir de Bruno, il ne doit pas renoncer à vivre » [fig. 2 et 4]. Quand on connaît le film, cette description de son dénouement est loin d'être juste. C'est Antonio qui, en voyant Bruno, fond en larmes et c'est Bruno qui, dans un geste fameux, prend son père par la main, l'entraîne parmi la foule où ils se fondent, dans les dernières images du film. C'est le jeune Bruno qui fait figure d'espoir ; pourtant, le synopsis chinois réaffirme une lecture patriarcale de cette fin²⁹.

²⁹ C'est à l'un des lecteurs anonymes de mon texte que je dois cette interprétation.



Figure 3 : recto de la deuxième carte publicitaire du Voleur de bicyclette.

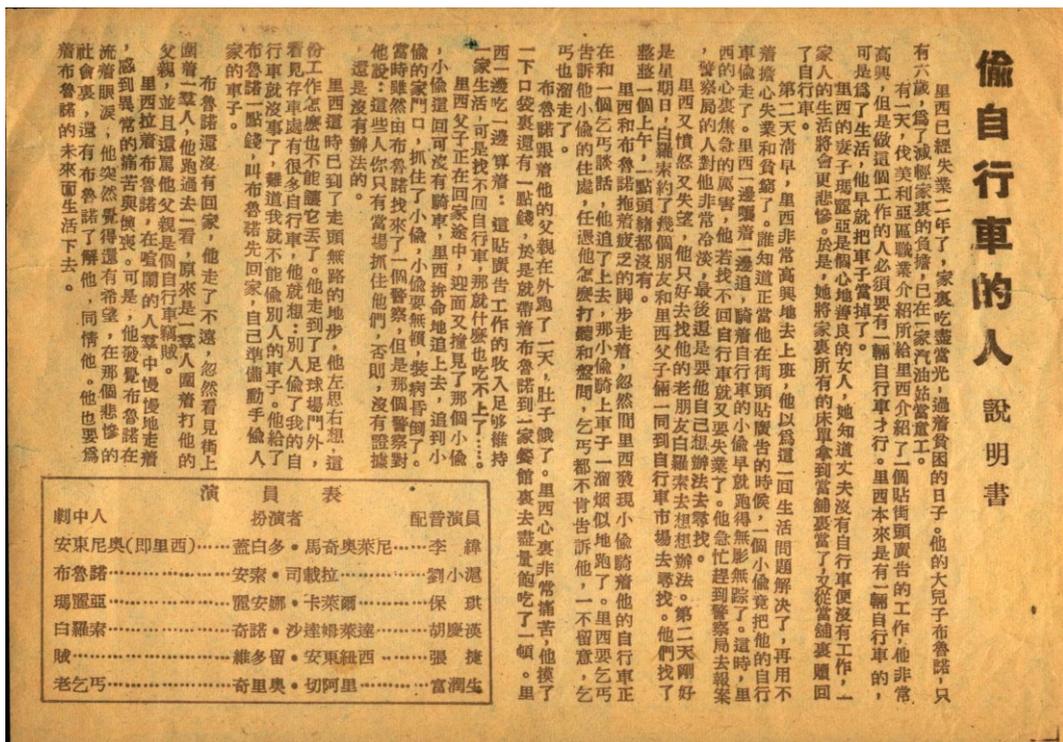
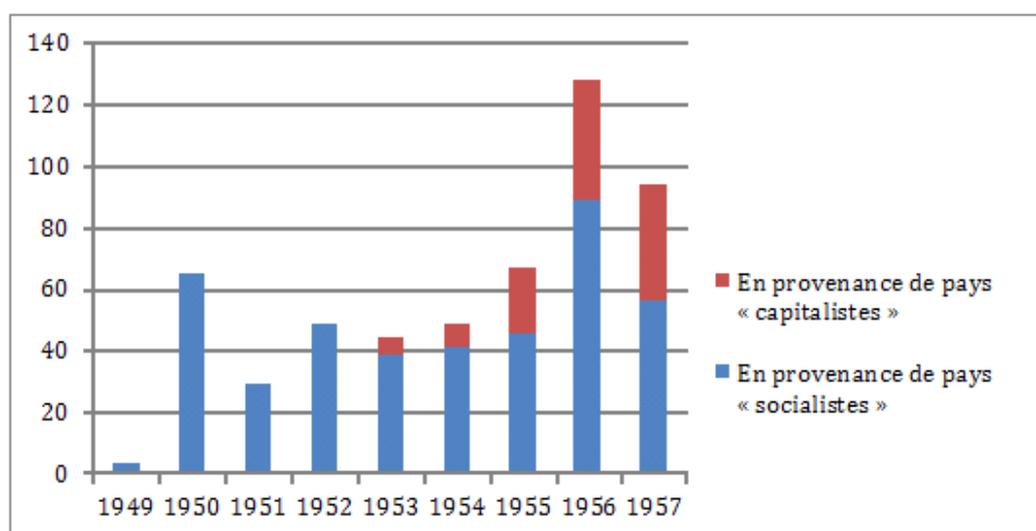


Figure 4 : verso de la deuxième carte publicitaire du Voleur de bicyclette.

Il faut ici soulever la question de la « publicité/propagande ». Peut-on réduire la totalité des films étrangers importés en Chine à « un important outil » de diffusion de la pensée communiste³⁰ ? À première vue, oui. La très grande majorité des films importés entre 1949 et 1957 étaient « communistes ». Sur 526 films étrangers, près de la moitié (251 pour être précis) venait de l'Union soviétique. 414 films provenaient du bloc communiste (URSS, Tchécoslovaquie, Pologne, Hongrie, République démocratique allemande, Roumanie, Bulgarie et Corée du Nord)³¹. Ces chiffres montrent clairement que le choix des films à importer était idéologiquement fondé. Bien qu'il ne soit donc juste que dans une certaine mesure, le graphique ci-dessous, dans lequel sont comparées les importations des « pays socialistes » et celles des « pays capitalistes », brosse un tableau plus complet.



Graphique 3 : nombre de longs métrages de fiction importés en Chine
(source : *Zhongguo dianying faxing fangying gongsi*)

³⁰ « La réalisation de films traduits est un important outil de diffusion de la pensée communiste » : tel est le grand slogan qui ornait une banderole lors d'une soirée réunissant des employés d'un studio de doublage et des spectateurs (Bu Ping 卜平, « Diyi ci huimian : ji yizhipian gongzuozhe yu guangzhong de lianhuan dahui » 第一次會面：記譯制片工作者與觀眾的聯歡大會 [Première rencontre : réunion festive d'employés du doublage et de spectateurs], *Dazhong dianying* [Cinéma populaire], n° 3, 1954, p. 24).

³¹ Voir *Zhongguo dianying faxing fangying gongsi* 中國電影發行放映公司 [Société chinoise de distribution et d'exploitation cinématographique] (dir.), *Zhongguo dianying faxing fangying tongji ziliao huibian (1949-1957), di'er ce : shuchu shuru yewu bufen* 中國電影發行放映統計資料 匯編 (1949-1957), 第二冊：輸出輸入業務部份 [Statistiques de la Société chinoise de distribution et d'exploitation cinématographique (1949-1957), vol. 2 : Section des exportations et importations], Beijing, *Zhongguo dianying faxing fangying gongsi*, 1958.

Avant 1953, aucun film n'est importé des pays capitalistes. En revanche, de 1955 à 1957, les films issus de ces pays représentent 30 à 40 % du nombre total. Par exemple, dix-sept films sont importés du Japon de 1953 à 1957, neuf de Grande-Bretagne et dix de France de 1955 à 1957. Entre 1953 et 1957, dix films italiens entrent en Chine³².

Si des œuvres du néoréalisme italien sont arrivées en Chine après des années d'importation exclusive de films du bloc communiste, elles ont dû d'abord faire des escales « obligées ». *Le Voleur de bicyclette* n'a pas été importé directement d'Italie. Au cours des six années qui séparent sa sortie en Italie en 1948 de son exploitation en Chine à partir de 1954, le film a été largement diffusé aussi bien dans les pays occidentaux et au Japon que dans la plupart des pays communistes³³. Grâce au succès remporté à Paris en février 1949 et à un article dithyrambique d'André Bazin la même année, le film s'est aussitôt retrouvé sur la scène internationale où il a remporté de nombreuses récompenses dans les festivals de cinéma, de Bruxelles à Bucarest, ainsi qu'un BAFTA et un Oscar³⁴. Les revues chinoises de cinéma ont commencé à préparer l'arrivée du néoréalisme italien en Chine un an avant l'exploitation de *Le Voleur de bicyclette* dans le pays³⁵. Les textes de ces revues étaient pour la plupart traduits du russe, preuve supplémentaire qu'un film traduit suscite d'autres types de traduction. Dans « Le cinéma progressiste italien », signé d'un certain « I. Tailuofu » et publié pour la première fois en URSS en 1953, l'auteur propose un panorama de cinéastes

³² Voir *ibid.*, p. 157-158. Cette augmentation de l'importation et de la traduction des films va de pair avec l'assouplissement, en 1954, des restrictions qui pèsent sur la traduction et l'édition littéraires. Pour une défense de la traduction d'œuvres étrangères autres que celles de Marx, Engels et Lénine, voir Wenyi xuexi bianjibu 《文艺学习》编辑部 [Bureau éditorial des études sur l'art], « Wenyi gongzuozhe xuexi zhengzhi lilun he gudian wenxue de cankao shumu » 文艺工作者学习政治理论和古典文学的参考书目 [Bibliographie destinée aux travailleurs artistiques étudiant la théorie politique et la littérature classique], dans Zicheng Hong 洪子诚 (dir.), *Zhongguo dangdai wenxueshi-shiliao xuan: 1945-1999 (shang)* 中国当代文学史·史料选:1945-1999(上) [Histoire de la littérature chinoise contemporaine : choix de documents historiques, 1945-1999, vol. 1], Wuhan, Changjiang wenyi chubanshe, 2002, p. 228-234.

³³ Les films néoréalistes italiens voyageaient particulièrement bien : « Alors qu'il ne s'exportait quasiment pas depuis 1915, le néoréalisme a créé un débouché international pour le cinéma italien » (Christopher Wagstaff, *op. cit.*, p. 19. C'est l'auteur qui souligne).

³⁴ Voir Leonard J. Leff et Jerold L. Simmons, *The Dame in the Kimono: Hollywood, Censorship and the Production Code*, Lexington (Kentucky), University Press of Kentucky, 2001, p. 152. On sait qu'André Bazin avait écrit : « [Le] *Voleur de bicyclette* est certainement depuis dix ans le seul film communiste valable » (A. Bazin, « *Voleur de bicyclette* », *Esprit*, novembre 1949, repris dans *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Éditions du Cerf, 1981 [édition définitive], p. 299).

³⁵ Voir, par exemple, Anon., « Yidali jinbu dianying zai laodong renmin de zhichi xia huode xin de lilian » 意大利进步电影在劳动人民的支持下获得新的力量 [Le cinéma italien progressiste trouve un nouveau soutien auprès des ouvriers], *Dianying yishu yi cong* 电影艺术译丛 [Recueil de traductions en art cinématographique], n° 3, 1953, p. 97.

néoréalistes et de leurs œuvres. Giuseppe de Santis y est présenté comme membre du Parti communiste, avant une description de son film *Onze heures sonnaient* (*Roma ore undici*, 1952), qui ne sera doublé en chinois qu'en 1956 par le Studio du cinéma de Changchun sous le titre *Luoma shiyi dianzhong*³⁶. L'article est illustré de photographies de deux autres films de de Santis, *Riz amer* (*Riso amaro*, 1949) et *Pâques sanglantes* (*Non c'è pace tra gli ulivi*, 1950), ainsi que de *La Terre tremble* et du *Voleur de bicyclette*, qui porte alors le titre de *Zixingche qiezei*³⁷. L'un des thèmes sous-jacents du texte concerne la triple menace à laquelle étaient confrontés les cinéastes progressistes, sous la forme des démocrates chrétiens, du Vatican et de l'impérialisme américain (l'État américain aussi bien qu'Hollywood)³⁸. L'auteur mentionne l'appartenance au Parti communiste italien de Raf Vallone, principal interprète masculin de *Pâques sanglantes*, ainsi que les déboires du film avec la censure italienne. Il signale qu'aux États-Unis, une salle qui projetait *Le Voleur de bicyclette* a été attaquée par le Ku Klux Klan, tandis que *La Terre tremble*, dont la langue originale était le sicilien, a subi une postsynchronisation en italien, avant d'être interdit d'exportation³⁹. En URSS en revanche, ces films bénéficient d'un accueil chaleureux⁴⁰. Toujours selon cet article, les noms de de Santis, de Sica et Visconti sont connus des spectateurs soviétiques. Une délégation d'artistes du cinéma

³⁶ Le titre chinois est la traduction littérale du titre italien : « Rome onze heures ». [NdT]

³⁷ Littéralement, « Voleur(s) de bicyclette ». [NdT]

³⁸ La censure de divers films progressistes en Italie et la domination des écrans italiens par le cinéma hollywoodien sont évoqués par Bo Fen 伯奮 dans « Fanying le Yidali renmin de kunan – jieshao Yidali jinbu dianying de jige fangmian » 反映了意大利人民的苦難——介紹意大利進步電影的幾個方面 [À propos des difficultés endurées par le peuple italien : présentation de certains aspects du cinéma progressiste italien], *Dazhong dianying* [Cinéma populaire], n° 19, 1954, p. 10-11. Le Centre catholique italien du cinéma attribua des cotes restrictives à presque tous les films néoréalistes dont aucun ne fut projeté dans les cinémas paroissiaux (les *sale parrocchiali* rurales) (voir Christopher Wagstaff, *op. cit.*, p. 19). De 1945 à 1950, le cinéma américain représenta entre les deux tiers et les trois quarts du marché italien (voir Peter Bondanella, *Italian Cinema: From Neorealism to the Present*, New York, Continuum, 1990, p. 36).

³⁹ Voir Tailuofu, I. 泰洛夫, « Yidali de jinbu dianying » 意大利的進步電影 [Le cinéma italien progressiste], *Dianying yishu yi cong* 電影藝術譯叢 [Recueil de traductions en art cinématographique], n° 3, 1954, p. 76 et 78.

La Terre tremble est néanmoins sorti en France en 1952, dans la version postsynchronisée en italien de 102 minutes (au lieu des 160 de la version initiale en sicilien), assortie d'un commentaire en français controversé. Voir Delphine Wehrli, « “La Terra trema” (1948) et sa version française : déplacement de la fonction et de la signification d'un commentaire en voix *over* », dans Alain Boillat et Irene Weber Henking (dir.), *Dubbing. Die Übersetzung im Kino/La traduction audiovisuelle*, Marbourg, Schüren, 2014, p. 134-150. [NdT]

⁴⁰ Le terme italien *neorealismo* a été employé pour la première fois dans les années 1920 à propos de la littérature et du cinéma soviétiques (voir Christopher Wagstaff, *op. cit.*, p. 409). Il n'est pas fortuit que le cinéma soviétique des années 1920 ait fait appel à des acteurs non-professionnels.

italien s'est rendue en Union soviétique où vient également d'être organisé un festival de cinéma italien⁴¹.

Le choix des films à importer, puis à traduire, est toujours guidé par la politique internationale autant que par l'économie nationale⁴². En Chine, on pouvait importer des films, mais ne pas les exploiter ou seulement à usage interne⁴³. Les données qui figurent dans les graphiques ci-dessus ne concernent que les films ayant été importés, traduits et distribués dans les cinémas du pays. En 1953, trois films relevant de cette catégorie ont été importés d'Italie (et distribués l'année suivante par le Studio de cinéma de Shanghai) : *Le Voleur de bicyclette*, *Luoma – bu shefang de chenshi* 羅馬—不設防的城市 (version chinoise de *Rome, ville ouverte* [*Roma, città aperta*, Roberto Rossellini, 1945], doublage dirigé par Su Xiu 苏秀 en 1954) et *Milan de qiji / Miracle à Milan* (*Miracolo a Milano*, Vittorio de Sica, 1951). La même année, neuf films italiens ont été importés, mais n'ont finalement pas été « sélectionnés », parmi lesquels quatorze copies de *Bellissima* (Luchino Visconti, 1951)⁴⁴. En 1954, on compte quatre films italiens importés, mais « non sélectionnés », à raison de quatre à douze copies chacun, parmi lesquels *Umberto D.* (Vittorio de Sica, 1952) et *Paisà* (Roberto Rossellini, 1946).

⁴¹ Voir I. Tailuofu, art. cité, p. 71.

⁴² L'absence matérielle de tout film sous-titré ou doublé avant l'avènement de la République populaire de Chine pourrait bien s'expliquer par la protection et la promotion des productions nationales. Le comité de censure cinématographique du gouvernement nationaliste avait émis l'avis suivant en 1936 : « Malgré l'intérêt de la proposition, nous déconseillons l'ajout de sous-titres aux films étrangers. Nous avons déjà débattu de cette question par le passé et décidé que le doublage des films étrangers n'était pas souhaitable non plus. [...] La production de films chinois n'est pas à la hauteur de ses concurrents occidentaux, tant sur le plan de la sophistication technique que sur celui de l'investissement en capitaux. D'une certaine manière, le renouveau du cinéma chinois de ces dernières années peut être attribué à son avantage linguistique. Si nous autorisons la projection de films étrangers traduits en chinois, nous allons inciter un plus grand nombre de spectateurs à aller voir les films étrangers. [...] Il ne faut pas l'oublier » (cité dans Xiao Zhiwei, « The expulsion of American films from China, 1949-1950 », *Twentieth-Century China*, vol. 30, n° 1, 2004, p. 78). Xiao Zhiwei souligne en outre que l'expulsion des films américains juste après 1949 est due à des pressions idéologiques autant qu'économiques, ces dernières étant le fait des cinéastes de Shanghai qui étaient depuis longtemps en concurrence avec le cinéma hollywoodien (voir *ibid.*, p. 64-81).

⁴³ La traduction des films étrangers exclusivement destinés à une exploitation interne a commencé à la fin des années 1960 ; les acteurs de doublage eux-mêmes ne connaissaient pas les titres des films qu'ils doublaient et les désignaient par des codes (voir Yi Qi 轅祀, « Yizhipian : taiqian muhou de shijie » 译制片：台前幕后的世界 [Films doublés : le monde sur scène et en coulisses], *Dazhong dianying* [Cinéma populaire], n° 15, 2005, p. 47).

Par « usage interne » et « exploitation interne », il faut comprendre « au sein des cercles du Parti communiste chinois ». [NdT]

⁴⁴ Voir *Zhongguo dianying faxing fangying gongsi*, *op. cit.*, 1958, p. 284.

Il est impossible de dire précisément pourquoi ces films n'ont pas été sélectionnés pour l'exploitation (à grande échelle) ; en revanche, nous savons que des projections tests étaient organisées pour tous les films importés. Dans ses carnets, la critique Ding Ling a noté, par exemple, avoir rédigé un compte rendu du *Voleur de bicyclette* du 11 au 14 juillet 1954⁴⁵. Ce texte a été envoyé le 18 juillet, mais n'a paru dans *Wenyi bao* [Revue de la littérature et des arts] que le 15 octobre, à l'occasion de la sortie du film⁴⁶. Dans un article de quotidien consacré à un film importé du Japon, le critique littéraire Hu Feng dit avoir d'abord assisté à une « projection test » du *Voleur de bicyclette*. Intitulé « La vie parle : quelques explications à propos du film progressiste japonais, “Non, nous voulons continuer à vivre”⁴⁷ », cet article a été rédigé le 5 août 1954 et publié le 7 dans le *Guangming ribao* [Le Quotidien de Guangming]. Dans ce même article, Hu affirme avoir vu également deux autres films japonais, *Hunxue'er* (« Sang-mêlé », réalisateur et année de réalisation inconnus⁴⁸) et *Yuanzidan xia de gu'er / Les Enfants d'Hiroshima* (原爆の子, *Gembaku no ko*, Kaneto Shindo, 1952). (« Sang-mêlé » n'a bénéficié d'une exploitation commerciale qu'à partir de mai 1955 (si l'on en croit les dates de parution des critiques dans *Beijing ribao* [Le Quotidien de Beijing], *Dazhong dianying* et *Wenyi bao*) et *Les Enfants d'Hiroshima* est l'un des cinq longs-métrages japonais « importés, mais non sélectionnés » en 1953⁴⁹. *Hiroshima* (ひろしま, Hideo Sekigawa, 1953) est cité deux fois dans *Dazhong dianying* en 1953⁵⁰ ; pourtant, il figure parmi les quatre films « importés mais non sélectionnés » pour 1954. Dans l'article intitulé « L'humanité accuse :

45 Voir Ding Ling 丁玲, « Sishi nian qian de shenghuo pianduan » 四十年前的生活片段 [Fragments de ma vie d'il y a quarante ans], *Xin wenxue shiliao* 新文学史料 [Nouveau documents littéraires historiques], n° 2, 1993, p. 30.

46 Voir Ding Ling 丁玲, « Yingpian Tou zixingche de ren guanhou » 影片《偷自行車的人》觀后 [Compte rendu du *Voleur de bicyclette*], *Wenyi bao* 文藝報 [Revue de la littérature et des arts], n° 19, 1954, p. 21.

47 Ni l'auteur ni *L'Écran traduit* n'ont pu identifier le titre original de ce film jusqu'à présent. [NDR]

48 Dans le texte original, l'auteur donne pour ce film japonais le titre chinois, ainsi qu'une traduction en anglais : *Hunxue'er/Mixed Blood* 混血儿. Il ne nous a pas été possible d'identifier ce film. [NdT]

49 Voir *Zhongguo dianying faxing fangying gongsi*, *op. cit.*, 1958, p. 275-276.

50 Voir Anon., « Xie gong chuan, Guangdao, Dongtian de lixing, Riben de xia yidai – sibu Riben jinbu yingpian zhengzai kaipai zhong » 《蟹工船》《廣島》《冬天的旅行》《日本的下一代》——四部日本進步影片正在開拍中 [Pêcheurs de crabes (*Kanikōsen*, So Yamamura, 1953), *Hiroshima*, « Voyage d'hiver » et « La future génération du Japon » : quatre films japonais progressistes en cours de réalisation], *Dazhong dianying* [Cinéma populaire], n° 13, 1953, p. 21 [Thomas Chen cite les deux derniers films sous les titres anglais de *Winter Travel* et *Japan's Next Generation*. NdT] ; et Anon., « Riben jinbu dianying gongzuozhe shezhi Guangdao, jinian canzhao yuanzidan hongzha de shounanzhe » 日本進步電影工作者攝制《廣島》，紀念慘遭原子彈轟炸的受難者 [Les travailleurs du cinéma japonais réalisent *Hiroshima* en hommage aux victimes des bombardements atomiques], *Dazhong dianying* [Cinéma populaire], n° 19, 1953, p. 27.

quelques explications à propos du film progressiste italien *Le Voleur de bicyclette* », paru en 1954, Hu Feng mentionne avoir vu *Le Chemin de l'espérance* (*Il cammino della speranza*, Pietro Germi, 1950), mais cette production italienne n'a été doublée en chinois par le Studio de cinéma de Shanghai, sous le titre *Xiwang zhi lu*⁵¹ qu'en 1956, alors que Hu Feng avait déjà été incarcéré comme contre-révolutionnaire.

De nouvelles recherches doivent être menées sur la question des projections tests de films étrangers. Qui avait l'autorisation d'y assister⁵² ? Qui avait le pouvoir de décider qu'un film pouvait être largement diffusé ou non ? Les films étaient-ils traduits (sous-titrés ou doublés) pour ces projections ? Et, avant tout, qui choisissait les films susceptibles d'être importés⁵³ ? Il n'est peut-être pas possible de répondre à ces questions actuellement, mais il est significatif que ce soit seulement à partir de 1956 que certains films soviétiques importés n'ont plus été « sélectionnés »⁵⁴, c'est-à-dire l'année du XX^e Congrès du Parti communiste d'Union soviétique, au cours duquel Nikita Khrouchtchev, qui sera par la suite qualifié de révisionniste, dénonça l'héritage de Staline lors d'une séance à huis clos.

À partir des informations évoquées ci-dessus, nous pouvons déduire que l'importation depuis des pays « capitalistes » de films comme *Le Voleur de bicyclette* n'était pas nécessairement le signe d'une détente idéologique. Leur circulation était très strictement contrôlée, puisqu'ils devaient d'abord passer par le filtre des recommandations soviétiques et des projections pour la censure chinoise avant d'être vus par les spectateurs chinois. En outre, l'accueil par le public des films qui parvenaient tout de même sur les écrans était soigneusement préparé par le travail des responsables de la publicité/propagande. En plus du matériel publicitaire évoqué plus haut, des articles de quotidiens et de revues donnaient aux spectateurs les clés de la bonne lecture. Un compte rendu paru le 16 octobre 1954 dans *Zhongguo qingnian* [Jeunesse de Chine] émet, à la suite d'un résumé du film, ce jugement : « À travers cette histoire, le film révèle la catas-

⁵¹ Traduction littérale du titre italien. [NdT]

⁵² Le cinéaste Tian Zhuangzhuang se souvient avoir assisté enfant avec son père, le célèbre acteur Tian Fang, à des projections de films étrangers pour la censure (voir Michael Berry, *Speaking in Images: Interviews with Contemporary Chinese Filmmakers*, New York, Columbia University Press, 2005, p. 53).

⁵³ Il y a peut-être un lien à établir avec la traduction, à partir du début des années 1960, d'œuvres de la littérature étrangère pour une diffusion interne en Chine. La sélection des titres ne venait pas, pour la plupart, d'« en haut », mais de responsables de maisons d'édition qui recueillaient des informations en lisant les revues et les journaux étrangers, choisissaient des œuvres, obtenaient les autorisations et faisaient effectuer les traductions (voir Kong Shuyu, « For reference only: Restricted publication and distribution of foreign literature during the cultural revolution », *Yishu: Journal of Contemporary Chinese Art*, vol. 1, n° 2, 2002, p. 80).

⁵⁴ Voir *Zhongguo dianying faxing fangying gongsi*, *op. cit.*, 1958, p. 242.

trophe subie par le peuple italien à cause de l'impérialisme américain et de son laquais, le gouvernement réactionnaire de l'Italie⁵⁵. » Après une comparaison entre l'Italie que présente le film et la Chine nouvelle, l'auteur approuve cette œuvre qui « nous fait penser que l'extinction de la société capitaliste est inévitable⁵⁶. » Un article élogieux de *Dazhong dianying* (daté du 11 octobre 1954) reproche néanmoins au *Voleur de bicyclette* de faire d'Antonio Ricci un personnage pas assez « typique » (典型) : l'ouvrier italien « moyen » (主流) a « conscience » (觉悟) de l'oppression qu'il subit du gouvernement démocrate-chrétien : Ricci n'aurait pas dû voler la bicyclette à la fin du film ; la lutte de classe aurait dû être plus explicite⁵⁷.

Ce type de critique s'appuie sur une position particulière quant à la question du réalisme. Selon cette ligne de pensée, le réalisme ne consiste pas à rendre compte de ce qui s'est réellement passé, car trop de choses fortuites entrent en ligne de compte. La tâche de l'artiste est de présenter aux yeux du lecteur et du spectateur le personnage « typique » dans une situation « typique ». Bien que rédigé deux mois avant l'article de Ba, celui de Hu Feng « L'humanité accuse... », paru le 23 octobre 1954 dans « Le Quotidien de Guangming », évoque précisément le fait que, pour certains critiques, les personnages ou les situations du film n'étaient pas suffisamment « typiques » : « On n'y voit le portrait d'aucune lutte, ce qui ne satisfait peut-être pas le goût de certains critiques qui ne le trouvent pas assez typiques⁵⁸. » Hu choisit de ne pas se battre sur un terrain terminologique miné. Au lieu des mots « réel » (现实) ou « réalisme » (现实主义), il préfère employer « vrai » (真实) :

« La vie n'a rien de mystérieux ; la vie est partout ; dans la vie ordinaire, le vrai peut susciter le pouvoir d'émouvoir l'humanité. Mais qu'est-ce qui est vrai dans la vie ? Du point de vue sociologique, s'il n'y a pas de rapport entre un être humain et un autre, alors il n'y a pas de vie. Du point de vue esthétique, s'il n'y a ni

⁵⁵ Zou Difan 鄒荻帆, « *Tou zixingche de ren – yingping* » 《偷自行車的人》—影評 [Compte rendu du *Voleur de bicyclette*], *Zhongguo qingnian* 中國青年 [Jeunesse de Chine], n° 20, 1954, p. 27.

⁵⁶ *Ibid.*

⁵⁷ Voir Ba Ren 巴人, « *Yidali jinbu yingpian Tou zixingche de ren* » 意大利進步影片《偷自行車的人》[*Le Voleur de bicyclette*, un film italien progressiste], *Dazhong dianying* [Cinéma populaire], n° 19, 1954, p. 3-5.

⁵⁸ Hu Feng 胡風, « *Rendao zai kongsu – guanyu Ydali jinbu yingpian Tou zixingche de ren* » 人道 在控訴—關於意大利進步影片《偷自行車的人》二三說明 [L'humanité accuse : quelques explications à propos du film italien progressiste *Le Voleur de bicyclette*], *Guangming ribao* 光明日報 [Le Quotidien de Guangming], 23 octobre 1954, p. 3.

communio n ni naissance de sentiments entre un être humain et un autre, alors rien ne peut être vrai⁵⁹. »

Comme on le voit, pour Hu, il existe un lien intrinsèque entre l'« authentique » et l'« humain ». Le titre de l'article est d'ailleurs un appel vibrant au nom de l'humanité et le texte s'ouvre par l'association de l'humanisme à la Renaissance italienne : « C'est dans l'Italie de la Renaissance que l'humanisme a fait son apparition dans l'histoire de l'humanité en exprimant pour la première fois le besoin de libération des êtres humains faits de chair et de sang⁶⁰. » Selon Hu, des artistes comme Dante, Léonard de Vinci, Raphaël et Michel-Ange sont des humanistes qui « ont superbement exprimé la richesse de l'humanité, les aspirations, les souffrances et les joies des êtres humains, la pureté et la solennité des hommes⁶¹. » Ensuite seulement, Hu en vient à l'œuvre de Vittorio de Sica qui, héritier de ses ancêtres italiens, assimile leur humanisme au socialisme. Car au cœur d'un « humanisme socialiste » se trouve la libération du genre humain de la violence et de l'asservissement, et le film ranime notre compassion humaine : « Nous avons été les témoins émus de la main froide du système capitaliste qui, sans verser une goutte de sang, asservit l'humanité, détruit l'humanité, et de ce sentiment profond naît le désir de combattre afin de modifier la matérialité et le destin de l'humanité⁶². »

C'est l'occasion de revenir au début de cet article, afin de le conclure. J'ai commencé par donner la définition du « mineur », telle que l'entendent Deleuze et Guattari. Selon moi, *Le Voleur de bicyclette* et d'autres films étrangers doublés en mandarin, qu'ils soient issus de pays socialistes ou capitalistes, constituent une sorte d'« énonciation collective » en un sens encore plus littéral que celui

⁵⁹ *Ibid.* Dans son compte rendu du *Voleur de bicyclette*, Ding Ling emploie elle aussi le mot « authentique » : « L'authentique est ici très présent ; c'est ainsi qu'est la vie. On ne voit ici rien d'artificiel, rien de "politique" que l'auteur imposerait pour expliquer un principe » (Ding Ling, « Yingpian Tou zixingche de ren guanhou » [Compte rendu du *Voleur de bicyclette*], art. cité).

⁶⁰ Feng Hu, art. cité, p. 3.

⁶¹ *Ibid.*

⁶² *Ibid.* Dans « La vie parle : quelques explications à propos du film progressiste japonais, "Non, nous voulons continuer à vivre" » (art. cité), Hu écrit également que le cinéaste Tadashi Imai est empreint de « l'esprit du socialisme humaniste » (Hu Feng 胡風, *Hu Feng quanji* 胡風全集 [Œuvres complètes de Hu Feng], 10 vol., Wuhan, Hubei renmin chubanshe, vol. 4, 1999, p. 463). Le concept d'humanisme, qui se traduit en chinois par diverses expressions comme *renwen zhuyi*, *rendao zhuyi* et (moins couramment) par *renben zhuyi*, a connu dans la Chine du xx^e siècle une histoire complexe dont je ne peux évoquer les détails ici. Je renvoie le lecteur à Wang Hui, « Humanism as the theme of Chinese modernity », *Surfaces*, vol. 5, 1995, p. 202 (consulté le 1^{er} novembre 2013 sur <http://www.pum.umontreal.ca/revues/surfaces/vol5/hui.html>), et à Leo Ou-fan Lee, « Some Notes on "Culture", "Humanism", and the "Humanities" in modern Chinese cultural discourses », *Surfaces*, vol. 5, 1995, p. 207, (consulté le 1^{er} novembre 2013 sur <http://www.pum.umontreal.ca/revues/surfaces/vol5/lee.html>).

employé par ces deux auteurs. Qui plus est, il s'agit d'une énonciation du transnational mineur⁶³. Cette dimension collective comprend le traducteur qui met un texte en correspondance avec un autre, mais aussi une manière de parler avec une autre, le directeur artistique qui dirige les comédiens de doublage, ces derniers qui prêtent leur souffle aux bouches en mouvement, l'ingénieur du son qui enregistre leurs voix et les synchronise avec la bande-image, et le public qui entend une langue familière émise par des visages étrangers. La question n'est pas ici celle de la vieille querelle qui oppose le sous-titrage au doublage. Lorsque nous regardons un film comme *Le Voleur de bicyclette* en version doublée, ce qui est façonné pour nos sens, davantage pour nos oreilles que pour nos yeux, c'est une sensibilité transnationale. De ce point de vue – ou, plutôt, d'écoute –, le film doublé s'affranchit de sa réputation béotienne et resitue le débat dans l'opposition entre familier et étranger qui intéresse le champ de la traductologie. Contrairement à une idée répandue, le doublage n'est pas un phénomène de familiarisation radicale. Il est au contraire à la fois familier et étranger : familier par la voix, étranger par la vocalisation. L'identification transnationale ne naît pas du travail invisible de traduction par lequel le public crédule et sans raffinement croirait que les Italiens de l'écran sont chinois parce qu'ils parlent « notre » langue. Le mandarin est incontestablement la langue la plus parlée en Chine. Cependant, le dialogue des films doublés est résolument mineur, déterritorialisé et reterritorialisé, désincarné et réincarné. C'est précisément à travers la désarticulation entre le son et la source, entre la voix et le corps, caractéristique de tous les films doublés, que l'articulation d'une expression transnationale se fait entendre. Si le cinéma mineur que représentent les versions doublées possède le moindre potentiel politique, c'est dans l'effort de communion – sensorielle, psychique – que celles-ci exigent de nous afin que nous surmontions cette disjonction, effort impossible à réaliser, mais qui, ce faisant, forge pourtant des affinités nouvelles.

⁶³ Le concept de « transnationalisme mineur » est développé dans Françoise Lionnet et Shih Shu-mei (dir.), *Minor Transnationalism*, Durham, Duke University Press, 2005. Pour une étude sur les échanges littéraires et la traduction entre la Chine et le bloc soviétique, et sur la formation transnationale de l'identité socialiste, voir Nicolai Volland, « Translating the socialist state : Cultural exchange, national identity, and the socialist world in the early PRC », *Twentieth-Century China*, vol. 33, n° 2, 2007, p. 51-72.

Remerciements

Je remercie Efraïn Kristal dont le séminaire consacré à la traductologie a vu la toute première conception de cet article ; Robert Chi, pour avoir dirigé cette étude avec générosité et humour ; ainsi que les participants au groupe de recherche des étudiants de Berkeley-Stanford sur les sciences humaines chinoises modernes en avril 2013, dont les membres m'ont prodigué de précieuses suggestions et m'ont également encouragé par leur enthousiasme. Je remercie également Robert S. C. Gordon, Ban Wang et Jie Lu, ainsi que les deux lecteurs anonymes dont les conseils m'ont beaucoup aidé.

Cet article est paru initialement en anglais sous le titre « An Italian bicycle in the people's republic: Minor transnationalism and the Chinese translation of Ladri di biciclette/Bicycle Thieves », dans Journal of Italian Cinema & Media Studies, vol. 2, n° 1, mars 2014, p. 91-107. Nous remercions l'auteur et le Journal of Italian Cinema & Media Studies de nous avoir autorisés à publier une version française de cet article. Traduit de l'anglais (États-Unis) par Jean-François Cornu.

L'auteur

Thomas Chen est doctorant en littérature comparée à l'University of California, à Los Angeles (UCLA). Ses recherches portent sur la littérature et le cinéma chinois modernes et contemporains. Il a publié « Ridiculing the golden age: Subversive undertones in Yan Lianke's *Happy* », *Chinese Literature Today*, hiver-printemps 2011, p. 66-72, et « Censorship in and of sinophone and anglophone editions of Mo Yan's *The Garlic Ballads* », dans Angelica Duran et Yuban Huang (dir.), *Mo Yan's Fiction in Context: Nobel Laureate and Global Storyteller*, West Lafayette [Indiana], Purdue University Press, 2014).

Dossier : Japon et traduction audiovisuelle (I)

Introduction

Découvert tardivement dans les pays occidentaux, le cinéma japonais y est particulièrement tributaire de la traduction. Il serait vain de prétendre comprendre l'intégralité du récit d'un film japonais, que son histoire soit ancienne ou contemporaine, en l'absence de toute traduction des dialogues. La dimension visuelle du langage cinématographique, supposée universelle, ne suffit pas à la compréhension d'une intrigue. Sans la traduction, le travail des mots par les dialoguistes ne peut qu'échapper à l'entendement des spectateurs ne parlant pas le japonais et laisser dans l'obscurité ce qu'exprime l'image.

La première partie de ce dossier consacré à la traduction des films et des productions audiovisuelles du Japon propose le point de vue de trois traducteurs sur la question. Depuis trente ans, Catherine Cadou transpose en sous-titres français les dialogues de films aussi différents que ceux de Yasujiro Ozu, Nagisa Oshima ou Naomi Kawase. Dans l'entretien qu'elle nous a accordé, la traductrice évoque notamment son étroite collaboration avec Akira Kurosawa, l'un de ses mentors, dont elle a traduit une grande partie des films, parmi lesquels *Le Château de l'araignée*. Aux États-Unis, cette œuvre a bénéficié d'une édition en DVD établie par Criterion, qui propose deux versions sous-titrées différentes, accompagnées de textes dans lesquels leurs auteurs respectifs, Linda Hoaglund et Donald Richie, livrent leur point de vue de praticiens sur les difficultés que pose au cinéma la traduction de la langue japonaise.

« L'image, l'image, l'image » Entretien avec Catherine Cadou, traductrice de films japonais

Depuis 1984, Catherine Cadou traduit la plupart des films japonais distribués en France. Sous-titreuse fidèle d'Akira Kurosawa et de Shôhei Imamura avec lesquels elle a collaboré étroitement, elle se fait aussi passeuse du cinéma d'aujourd'hui en traduisant notamment les films d'Hayao Miyazaki, d'Hirokazu Kore-eda et de Naomi Kawase.

Dans ce riche entretien au ton direct et enlevé, elle évoque sa proximité avec les grandes figures du cinéma japonais et livre sa conception de la traduction cinématographique.

Nous avons adopté pour les noms de personnes l'usage occidental (prénom suivi du nom de famille) et non l'usage japonais.

Au commencement

Avez-vous toujours traduit pour le cinéma ?

Non, j'ai d'abord été interprète de conférence. J'adore le passage d'une langue à l'autre. Je traduisais les présidents de la République, mais aussi des ingénieurs et des commerciaux dans les domaines techniques, notamment au sujet du nucléaire car j'étais anti-nucléaire. J'étais très forte en nucléaire. Dans les années 1970-1975, on a fait des procès contre EDF et on les a gagnés, mais EDF n'en a pas tenu compte. C'était révoltant, et j'ai décidé de faire quelque chose à mon petit niveau, auprès des journalistes et décideurs locaux qui venaient en voyage tous frais payés par les électriciens japonais. Ils me disaient : « C'est formidable, le consensus nucléaire en France ! » Et je leur répondais : « Non, tout le monde n'est pas pour ! » Je dénonçais vigoureusement le retraitement des combustibles irradiés.

Étiez-vous très cinéophile ?

Non, pas spécialement. J'avais traduit, une fois, en 1972, une rencontre entre Shinsuke Ogawa et Joris Ivens, deux maîtres du cinéma documentaire. Et c'était complètement passionnant. J'adorais le rapport aux cinéastes plutôt qu'au cinéma, d'ailleurs. Je suis vraiment entrée dans ce milieu par la langue.

Connaissiez-vous bien le cinéma japonais à cette époque ?

J'avais vu tous les Kurosawa qui étaient sortis, j'avais vu des Ozu et à peu près tous les films japonais sortis en France. À cause de la langue japonaise, sans doute. Mais je n'étais pas spécialement cinéophile, dans le sens où je ne connaissais pas la grammaire du cinéma. Mais j'étais très bonne traductrice, interprète, et j'ai été sélectionnée (oui, oui, après une entrevue avec les responsables de la Fox, à Paris) en 1980 pour traduire pour Akira Kurosawa, au festival de Cannes.

Pour quel film ?

Kagemusha [1980]. Il était déjà sous-titré, mais je devais traduire la conférence de presse et les interviews.

Savez-vous qui traduisait avant vous ?

Kagemusha, c'était Jean Campignon, un bon copain qui est mort maintenant. C'était un des pionniers, il traduisait beaucoup au Japon. Il était absolument génial. *Kagemusha*, ça a été vraiment le baptême du feu pour moi. Il y a eu une controverse sur les sous-titres de ce film parce que Campignon, qui traduisait comme il respirait, ne contrôlait pas son vocabulaire. Dans *Kagemusha*, il y avait des injures du genre « cornichon vert ! » Par contre, il parlait du « seigneur qui chevauchait la concubine ». Moi, je trouvais ça très bien, c'était du vocabulaire imagé et choisi de Kurosawa, c'était la première fois que je voyais un film qui respirait le texte original. Mais il y a eu une controverse à Cannes parce que les japonisants qui avaient pignon sur rue et veillaient à une présentation normalisée du cinéma japonais ont dit : « Kurosawa ne parle pas comme ça. C'est beaucoup trop cru ! » Moi qui étais interprète et pas sous-titreuse, j'ai pris sa défense. Et je me suis dit : « Je ne ferai jamais de sous-titres ! »

Qui n'aimait pas ces sous-titres-là ?

Des gens qui censuraient. Les Japonais eux-mêmes ont beaucoup censuré, canalisé... Ils jugeaient que les Occidentaux ne pourraient pas comprendre.

Les distributeurs aussi ?

Un peu la distribution. Mais surtout les Japonais.

Certains distributeurs racontent que lorsqu'ils tentaient d'obtenir des films japonais, on leur disait : « Non. Pourquoi ces films vous intéressent-ils ? Ils ne sont pas pour les Occidentaux. » Est-ce vrai ?

Absolument. *Rashômon* [1950] a été programmé à Venise à l'insu de Kurosawa, parce qu'une Italienne avait vu le film et avait dit : « Il faut le présenter à Venise ». Les producteurs japonais avaient répondu : « Ce film n'a aucun intérêt, les Occidentaux ne vont rien comprendre. » Quand Kurosawa a appris qu'il avait le Lion d'or, il a dit : « Quoi ? Qu'est-ce que c'est, ce festival ? » Il n'avait, lui-même, pas pensé une seconde que son film pouvait plaire à des étrangers.

Il y a donc eu cette controverse avec *Kagemusha*. À la sortie du film, Michel Mardore, qui écrivait dans *Le Nouvel Observateur*, a soulevé le problème¹, car les sous-titres avaient été refaits après Cannes, mais pas par moi. Mardore a posé la question à Kurosawa : « Mais qu'est-ce qui s'est passé avec les sous-titres ? Il me semble que ceux de Cannes étaient mieux. » C'est le seul qui a osé le dire. Comme j'étais l'interprète pour l'entretien, je l'ai félicité : « Bravo, vous avez complètement raison, ils étaient dix fois mieux. » Peut-être qu'on aurait pu enlever « cornichon vert ». Mais « chevaucher la concubine », là, je suis d'accord. Les expressions imagées, absolument d'accord, parce que c'est bien Kurosawa.

Kurosawa savait-il qu'il y avait une différence entre les deux sous-titrages ?

Non, il l'a appris à l'occasion de cet entretien. Il a été très marqué par cette histoire. C'est peut-être pour ça qu'après, il m'a demandé de traduire *Ran*. Peut-être parce qu'il s'est dit : « Elle, elle sera dans le bain. » J'avais passé trois ans à l'assister dans ses négociations avec Daniel Toscan du Plantier², à Venise, à Paris,

¹ Voir Michel Mardore, « Akira Kurosawa champion de go », *Le Nouvel Observateur*, 6 octobre 1980, p. 94. [Toutes les notes sont de la rédaction.]

² Producteur français grâce auquel la production de *Ran* avait pu être achevée.

avec Jack Lang, puis avec Serge Silberman. C'est ainsi que *Ran* est devenu la première coproduction franco-japonaise. En outre, j'ai vu ce qu'il voulait faire pour ce film, car j'ai passé beaucoup de temps sur le tournage. J'ai, en particulier, passé les trois semaines du tournage du film *AK* de Chris Marker sur place, au pied du mont Fuji. Cette idée de making-of était une idée du producteur français Serge Silberman. Mais Kurosawa ne connaissait pas Chris Marker. Le producteur japonais, affolé, m'a appelée au mois de juillet [1984] : « Est-ce que vous pouvez venir dans trois jours ? Chris Marker vient rencontrer Kurosawa et il faut que cela se passe bien. » Moi, j'étais en France ; j'ai dit d'accord et j'y suis allée. J'ai expliqué à Kurosawa qui était Chris Marker. Je ne le connaissais pas personnellement, je n'avais vu que *La Jetée* [1963]. Chris est arrivé le lendemain. Ils étaient tous les deux assez... Pas timides, mais réservés, disons. Chris était quelqu'un qui parlait... Comme si on lui arrachait les mots. Avec des phrases toutes sibyllines, mais très fortes. En face de Kurosawa, il était, en plus, légèrement intimidé. Donc, ce n'était pas facile.

Il ne parlait pas japonais ?

Pas du tout. Il connaissait la musique de la langue, il avait réalisé d'autres projets sur le Japon et aimait beaucoup ce pays³. En définitive, ça s'est bien passé et j'ai ensuite passé trois semaines sur le tournage. Kurosawa a accepté tout de suite en disant : « D'accord, à deux conditions. Mon fils sera le coordinateur du projet et Catherine, l'interprète. Si Catherine est là, il n'y a pas de souci. » Comme j'étais tout le temps sur le tournage, un jour, je lui ai dit : « J'aimerais bien être figurante. Avec un casque, je serai invisible. Je monte à cheval, vous savez. » Il a eu l'air surpris et a souri : « Si tu veux. Je peux te présenter à l'assistant qui recrute les figurants. » Ensuite, quand j'ai vu les batailles, je n'ai pas voulu prendre le risque, en tombant de cheval, de gâcher une scène qui valait des millions.

C'est comme ça que Kurosawa a pensé à moi plus tard, qu'il m'a créé un rôle dans *Rêves*, son film suivant. C'était adorable, ça avait cheminé dans sa tête. J'avais traduit le scénario de l'épisode « Les Corbeaux », le rêve où il rencontre Van Gogh, parce qu'on avait pressenti un acteur français. Entre-temps, Kurosawa a changé d'idée et pensé à Martin Scorsese. J'avais donc traduit le scénario en français et il m'a alors déclaré que je jouerais le rôle de la lavandière, avec des dialogues !

³ Sur les liens entre Marker et le Japon, voir Stéphane du Mesnildot, « Notes de chevet sur le Japon de Chris Marker », *Vertigo*, n° 46, 2013, p. 50-56.

Ran est donc le tout premier film que vous avez sous-titré ?

Oui, officiellement. En fait, c'était juste après *AK*, sur lequel j'ai appris le métier. Mais je n'ai pas signé *AK* car ce sous-titrage a été une œuvre collective qui n'a jamais été signée. Je ne suis pas la seule auteure des sous-titres. Je me suis largement basée sur les projets de sous-titres de Chris. Pour le montage, il avait été aidé par une Japonaise, Yuko Fukusaki, qui figure au générique sous la rubrique « Regard japonais ». Elle est d'ailleurs également devenue interprète, mais ne fait pas de sous-titres. Et puis, j'ai travaillé avec Hiroko Govaers⁴ qui était la principale sous-titreuse de films japonais en France avant *Ran*. Mais Chris m'avait confié la responsabilité finale en son absence (il était parti à Okinawa pour un tournage).



Carton figurant au générique d'AK.

C'est à ce moment-là que les producteurs français m'ont demandé de faire les sous-titres de *Ran*. Kurosawa était d'accord car il avait confiance en moi et je savais la recherche qu'il avait faite sur la langue pour ce film. Je me suis efforcée de coller à cette langue, même si c'était un petit peu exotique.

⁴ Hiroko Govaers a beaucoup œuvré pour la diffusion du cinéma japonais en France, des années 1970 aux années 1990.

Kurosawa s'est beaucoup intéressé aux sous-titres, parce qu'il découvrait avec moi ce qu'était une langue étrangère. Il était né à l'époque Meiji, un temps où il n'y avait pas d'étrangers. Il ne savait pas comment une autre langue pouvait fonctionner, même s'il avait lu Tolstoï, Dostoïevski et beaucoup d'autres. Mais il avait tout lu en japonais. Comme il ignorait comment ça fonctionnait, je lui expliquais et il adorait ça. Surtout, il a compris que la traduction était extrêmement importante, parce qu'elle permettait beaucoup plus de communication, d'abord dans mon travail d'interprète, puis pour ses films. Il s'est aperçu que les gens riaient au bon endroit, ce qui n'était peut-être pas le cas auparavant, et il a adoré. Il était comme un gamin.

Je me rappelle que, pour la présentation officielle de *Kagemusha* à Paris, il a prétendu être malade parce qu'il ne voulait pas y aller. Avec ma complicité, l'attachée de presse lui propose de venir simplement au début et de partir ensuite dans le noir. Il vient, on s'assoit tout au bord de la rangée et, au bout de cinq minutes, je lui dis : « On s'en va ? » Il me répond : « Ah non ! c'est intéressant. » Au bout d'un quart d'heure, je lui redis : « Vous voulez partir ? – Oh, tais-toi, tu m'embêtes ! » En fait, il était captivé par ses propres films projetés devant des publics étrangers. Et pour la projection parisienne de *Ran* sur un écran géant monté devant le Centre Pompidou, il ne s'est pas fait prier pour venir savourer son film sous-titré à son goût.

Mais il ne comprenait pas les sous-titres. Ce qu'il arrivait à percevoir, c'était le rythme ?

Il aimait le rythme, il voyait l'arrivée des sous-titres, il voyait que les gens réagissaient comme il l'avait voulu. C'était magnifique. Et ça m'a motivée pour continuer : « Si ça fait autant plaisir à Kurosawa, on va continuer. » Après, j'ai traduit deux autres films, un Oshima ancien (*L'Enterrement du soleil [Taiyo no hakaba]* 1960) et une comédie (*Tampopo*, Juzô Itami, 1985) et j'ai compris que j'étais fichue : « Le virus a frappé ! » C'est vrai que j'ai eu beaucoup de chance.

Faisons un flash-back : vous avez fait des études de japonais ? Avec l'optique de travailler comme interprète-traductrice ?

J'ai étudié les sciences économiques et j'ai fait du japonais à Langues O' (devenue INALCO) pour m'amuser. J'ai été ensorcelée par cette langue qui est construite complètement à l'inverse du français. C'est l'ambiguïté qui domine tout. Il n'y a pas de liens logiques dans les phrases, ce ne sont que des énoncés qui coexistent ; le lien logique, c'est nous qui l'établissons.

Il n'y a pas d'articles, par exemple ?

Pas d'articles, pas de pluriel, pas de singulier. La conjugaison des verbes est très simple : il y a le présent et le passé. Il n'y a même pas de futur, puisque le futur n'existe pas, c'est le « suppositif ». En français, on est obligé de dire : « Demain, il fera beau. » En japonais, c'est : « Demain, il devient peut-être beau (*ashita o tenki naru deshô*). » Il n'y a que présent et passé. On joue donc avec très peu d'éléments. Par contre, les mots ont une amplitude beaucoup plus grande que les nôtres.

J'ai adoré cette langue, ça a été une espèce de libération de cette pensée française très cartésienne avec laquelle on avance tout le temps droit devant, avec des convictions affirmées. Kurosawa aimait beaucoup la façon dont je le traduisais à l'oral car il s'apercevait qu'il pouvait enfin converser avec les étrangers. J'introduisais de la logique dans ses phrases alors qu'avant, on le traduisait littéralement et ça ne permettait pas vraiment le dialogue. Et il adorait parler avec ses confrères étrangers.

J'ai donc été prise par cette langue. Je m'étais demandé que faire plus tard. Je voulais devenir madame Japon pour l'Europe ! Comme économiste, c'était une très bonne idée. Mes professeurs auraient voulu que je devienne chercheuse. J'ai été tentée par le journalisme. Mais j'ai préféré être interprète. J'aimais le passage d'une langue à une autre, la traduction. À l'oral, surtout, je n'aime pas tellement l'écrit.

Pourtant, le sous-titrage est une forme de traduction écrite.

Pour moi, les sous-titres, c'est de l'oral. Mais ce n'est pas de l'oral pur. La mise en forme écrite est passionnante. Je n'aime plus beaucoup le métier d'interprète. Je ne le fais plus que pour les cinéastes et quelques autres créateurs. Mais les hommes politiques, ça suffit.

Les parrains

Mes deux parrains dans le métier ont été Chris Marker et Kurosawa. Comme je l'ai déjà écrit plusieurs fois, Chris m'a dit : « Il y a trois règles pour le sous-titrage : l'image, l'image, l'image. » Cela voulait dire, premièrement, essayer d'empiéter le moins possible sur l'image, c'est-à-dire ne faire que des sous-titres d'une ligne. C'est une question de découpage. Deuxièmement, respecter l'ordre des mots japonais de sorte que le spectateur entende et lise en même temps les noms propres du dialogue, par exemple. Ce n'est pas facile, car le japonais est une langue dont les verbes viennent à la fin.

Je peux vous donner un exemple. Dans un film qui n'est pas de Kurosawa, *Les Trois Samouraïs hors-la-loi* (*Sanbiki no samurai*, Hideo Gosha, 1964), un samouraï découvre qu'il est amoureux d'une femme et lui avoue : « Celui qui a tué ton mari, c'est moi. » La phrase est à cheval sur deux plans, « c'est moi » tombant sur un gros plan du personnage. Pour traduire dans un français naturel, une précédente traductrice avait écrit : « C'est moi qui ai tué // ton mari. » Ça ne fonctionnait pas, car « ton mari » arrivait à contre-plan. C'est la raison pour laquelle, en japonais, cette règle de « l'image, l'image, l'image » aboutit à des sous-titres qui ne sont pas toujours très fluides. Mais dans la mesure où l'image montre l'acteur en train d'exprimer quelque chose, elle est incontournable.

L'image prime, mais alors quelle est la place du son dans le sous-titrage ?

Le son est au service de l'image. En sous-titrage, on ne recrée pas un texte, contrairement à ce qui se fait en doublage. Le cinéma, c'est d'abord une image, ou plutôt des images animées comme disait Kurosawa.

Troisième principe, respecter la scansion. De nos jours, les directeurs techniques des sociétés de distribution qui assistent aux simulations me demandent d'ôter les interjections telles que « holà ! ». Je suis plus encline qu'auparavant à le faire. Avant, je suivais de très près le rythme de la phrase afin que les spectateurs aient l'impression de voir des « sous-titres invisibles ». Mais c'était l'époque où il n'y avait pas de simulation. Ce qui est délicat aujourd'hui, ce sont les patrons de sociétés de distribution qui relisent les listes de sous-titres, sans l'image. Dans ce cas, j'accepte une partie de leurs remarques, mais je proteste aussi par endroits. Relire les sous-titres sans l'image, c'est dur. Sur le principe, j'apprécie les relectures qui permettent de fluidifier le texte, quand je suis trop « collée » au japonais. Mais certaines demandes sont irrecevables et j'argumente pour faire passer mes choix.

Pour la forme, mon parrain a donc été Chris Marker, et pour le fond, ce fut Akira Kurosawa, avec *Ran*. Kurosawa expliquait ce qu'il voulait faire. Je connaissais tout le travail derrière le choix des mots, j'étais vraiment obligée de respecter ses partis pris.

Et avec Chris Marker, comment cela s'est-il passé ? C'est intéressant que ce soit lui qui vous ait dit, non pas comment fonctionnait la traduction, mais quelle était sa conception de la traduction.

C'est lui qui sous-titrait ses films car il savait très précisément ce qu'il voulait. Il relisait les sous-titres vers l'anglais avec une grande attention et il était très, très exigeant. Pour AK, ma « valeur ajoutée » a été modeste. J'ai joué sur la cohé-

rence des mots avec l'image. Mais ce sous-titrage était vraiment une œuvre collective et c'est pour ça que ce n'est pas signé.

Chris Marker avait beaucoup travaillé avec Yuko Fukusaki, en qui il avait toute confiance. Elle lui avait donné toutes les nuances. Il a fait des corrections même après que j'ai terminé les sous-titres d'AK. Comme il était à Okinawa quand on a fini les sous-titres, il m'avait donné la responsabilité des choses, mais il a quand même encore fait des corrections. Il était très, très, très méticuleux. Moi, je n'ai aucun amour-propre. Je ne suis pas l'auteure qui va défendre absolument sa traduction. Je suis toujours prête à l'enrichir. Par contre, je ne veux pas qu'on me l'appauvrisse. Mais le réalisateur, lui, il a tous les droits.

La langue japonaise et le sous-titrage

Vous avez souligné l'ambiguïté du japonais. Est-ce que Kurosawa ou d'autres cinéastes dont vous avez traduit les films se sont particulièrement servis de cette ambiguïté ?

Non, pas du tout. C'est la langue qui est comme ça. Et certains cinéastes écrivent des dialogues plus ambigus que d'autres. Naomi Kawase est la championne de l'ambiguïté. Kurosawa, non : il a une langue très construite, c'est pour ça qu'il est considéré un peu à la limite de l'occidental. Je viens de retraduire des films anciens qui avaient été sans doute traduits à partir de sous-titres anglais faits au Japon (donc, plus ou moins « censurés », c'est-à-dire simplifiés) : *Vivre* [*Ikiru*, 1952], *Les Bas-fonds* [*Donzoko*, 1957] et *Yojimbo* [1961]. Le traduire intégralement ne pose pas problème et je n'ai pas trop de problèmes pour trouver les termes. Mais Naomi Kawase, c'est l'aventure : prenons le film qui était à Cannes [en 2014], *Still the Water*, il y a encore des traductions dont je ne suis pas sûre. Par exemple, un vieil homme dit aux deux jeunes : « Faites tout ce que vous avez envie de faire. » Et le jeune lui dit : « Vous avez fait ça aussi ? – Non, moi j'étais trop "okubyô". » Ça veut dire soit « timide », soit « lâche » : « Je ne l'ai pas fait par lâcheté ou par timidité. » Je cherche dans le dictionnaire, je vois vraiment les deux mots et, instinctivement, j'ai mis « lâcheté ». Puis, quand je l'ai vu écrit, j'ai dit : « C'est trop fort, on va mettre "timidité". »

« Je n'ai pas osé », par exemple ?

J'y ai pensé, mais je ne sais plus ce que j'ai mis finalement. Ce qui était drôle, c'est que l'anglais a été traduit après le français. On devait se coordonner puisque, pour Cannes, les deux langues sont projetées en même temps, et on a eu la même discussion avec le traducteur anglais. Il m'a suivie en mettant « timidité », et puis finalement, il a mis « lâcheté ». « Je n'ai pas osé... » Mais pourquoi ? Dans la

phrase, le personnage dit qu'il n'a pas osé, mais pourquoi ? Par timidité ou par lâcheté ? Il n'y a pas la réponse. Je ne sais pas... je crois que finalement, je suis revenue à « lâcheté ».

Pouviez-vous demander à la réalisatrice ?

Je le lui ai demandé, en anglais. Elle m'a dit : « Je ne sais pas, c'est ton problème. » [rires] Elle a entièrement confiance en moi parce qu'elle a eu la Caméra d'or pour [son premier long métrage] *Suzaku* [1997]. Pour *Suzaku*, Jiro Terao, le copain sous-titreur japonais qui traduit les films de Godard et de Truffaut et qui m'avait recommandée à Naomi, m'avait dit : « Bonne chance, parce qu'on ne comprend rien à ce qu'elle dit, on ne comprend rien au film. » Effectivement, quand j'ai traduit, j'ai essayé de clarifier les situations. Finalement, les Japonais présents à Cannes ont dit : « Avec les sous-titres français, on comprend le film, sinon en japonais, on ne comprend pas. » [rires] Ça, c'est mon problème : souvent, je donne un sens et après, je suis angoissée, parce que c'est le sens que je donne qui *devient* le sens.

Mon travail de base consiste à clarifier les situations et les relations, à bien présenter les personnages : ils ont un certain vocabulaire, un certain niveau de langage. J'essaie donc de leur donner le ton qu'il leur faut. Et puis, il y a un problème japonais : on appelle souvent les gens par leur position dans la famille, « grand frère » ou « petite sœur », etc. Quand ce n'est pas nécessaire, je ne le mets pas, mais c'est parfois très nécessaire.

Les appellations familiales propres au japonais vous ont-elles posé d'autres difficultés ?

Dans *Rhapsodie en août* [*Hachi-gatsu no kyôshikyoku*, 1991] de Kurosawa, il est question du rapport avec la bombe et avec les Américains. C'est l'histoire d'une vieille dame de Nagasaki dont le mari est mort des suites de la bombe atomique. Elle reçoit une lettre des États-Unis, d'un de ses frères, mais elle ne se souvient pas de l'existence de ce frère. Il lui écrit : « J'aimerais vous voir avant de mourir. Venez me voir aux États-Unis. » Et la grand-mère se dit : « Ce n'est pas possible, je n'ai pas de frère aux États-Unis. » Elle ne va pas aux États-Unis, mais ses enfants y vont et lui laissent ses petits-enfants. C'est un film un petit peu artificiel, pas très réussi de Kurosawa. C'est l'avant-dernier, avant *Madadayo* [1993].

Les enfants sont donc à la garde de leur grand-mère. Pour lui prouver que le frère des États-Unis existe bel et bien, ils font la liste de la fratrie de la grand-mère. Il y avait dix enfants et tous leurs prénoms étaient écrits « avec la clé du métal ». Si je vous écris « la clé du métal », vous ne comprenez pas du tout. Les

noms japonais sont écrits en idéogrammes et un idéogramme se compose de deux éléments : la « clé » et l'élément phonétique. La clé du métal, ça veut dire que tous les noms de métaux seront écrits avec cette clé. Dans le sous-titrage anglais, ils avaient effectivement mis : « Tous ces noms sont écrits avec la clé du métal. » Mais je trouvais que cela ne voulait rien dire.

Revenons à l'image : on voit l'aîné des petits-enfants écrire au tableau noir et expliquer à ses frères et sœurs, ses cousins : « Tu vois, le premier, il s'appelle... » Une possibilité consiste à mettre : *Tetsutaro*, l'aîné, *Dosaburo*, le troisième, *Jûshiro*, le quatrième, *Shôgoro*, le cinquième. C'est ce qu'ils avaient mis en anglais, et tout ça s'écrit avec « la clé du métal ». J'ai pris le parti de traduire : « Fer, l'aîné. Cuivre, le troisième. Fusil, le quatrième. Carillon, le cinquième. Clou, le petit. Serpe du bonheur, Soc d'abondance, Grelot de bonheur. » Les filles s'appellent Nabé – c'est vachement sympa : « Marmite » ! – et Kané, c'est Clarine. À l'écrit, c'est faisable, mais je ne pense pas qu'on puisse faire ça en double⁵.

C'est donc une sorte de traduction littérale de leurs noms ?

C'est la traduction exacte de leurs noms. J'ai mis « Fer, l'aîné » : *taro*, ça veut toujours dire l'aîné. Je l'ai traduit, mais on le voyait à l'écran et on l'entendait, je pouvais me le permettre. À Cannes, Kurosawa l'a vu et m'a dit : « Tu as fait ça ? » [rires] Il a compris que j'avais traduit. Après, j'ai mis : « Tous les noms comportent la clé du métal. » Et ça fonctionnait !

C'était donc pour prouver que le deuxième frère, celui qui avait signé sa lettre, *Suzujiro*, était bien un frère aîné puisqu'il s'appelait « Étain, le deuxième ». C'était celui qui manquait. C'est très important pour le film. J'ai vu le DVD et je crois qu'ils ont supprimé cette traduction. Ils sont revenus à la traduction en anglais. Ça me rend malade, parce que Kurosawa avait adoré cette audace et en avait reconnu la nécessité.

L'idée d'appeler une femme par son prénom ne choque-t-elle pas les Japonais ? Pour désigner une mère, on dit « Maman ». Tout le monde dit « Maman », même son mari, non ?

Dans *Désir meurtrier* [Akai Satsui, 1964] de Shôhei Imamura, la femme parle de son mari en disant « Papa ». Elle est plus jeune que son mari et elle dit « *oto san* ». Ce n'est pas son père, mais tout le monde a cru qu'il l'était. J'étais très en-

⁵ Les documents de travail de Catherine Cadou correspondant au sous-titrage de cet éprouvant passage sont reproduits à la suite du présent entretien.

nuyée et je crois que j'ai rechangé en disant « le père ». Dans *Suzaku*, le film de Naomi, les gens sont situés par rapport à leur âge. La petite fille joue avec un petit garçon qu'elle appelle « *onii san* » (littéralement « grand frère »). Ils ont six ans. On les retrouve dix ans plus tard et elle est amoureuse de lui. On pense toute suite à l'inceste, c'est compliqué. Alors que c'est un cousin. Aussi, j'ai mis « cousin » dès le début pour éviter les fausses pistes. Chaque fois, les relations familiales ou sociales posent problème en japonais. On s'appelle par la place dans la famille ou dans la société, mais pas toujours. Dans *Bonjour* [*Ohayo*, 1959] d'Ozu, les voisines s'appellent toujours « madame », « *okusan* », ce qui est très formel. Moi, j'ai mis « voisine ». « Madame », ça fait quand même bizarre !

Et en même temps, en français, on ne dirait pas naturellement « Voisine ! » pour apostropher quelqu'un.

Non, mais qu'est-ce qu'on met ?

Le prénom, peut-être...

Je ne le connaissais pas ! Et, en plus, c'est impensable que des voisines japonaises de ces années-là s'appellent par leur prénom ! J'ai eu le problème dans un film de Yôji Yamada, *La Maison au toit rouge* [*Chiisai ouchi*, 2014] qui est sorti au printemps 2015. C'est l'histoire d'un jeune couple qui vieillit au cours du film. Elle appelle son mari « *anata* », qu'on peut parfois traduire par « mon chéri ». En anglais, ils avaient systématiquement mis le prénom du mari. Moi, ça me choque de la voir appeler son mari par son prénom. Au début, j'ai donc mis « mon chéri ». Quand elle parle de lui à la bonne, elle dit : « Vous direz à Monsieur... », mais quand elle parle de lui avec la sœur du mari, je ne pouvais pas dire « monsieur ». J'ai été obligée de mettre le prénom, une fois ou deux, tant pis. Mais il était impensable qu'elle appelle systématiquement son mari par son prénom. Pourquoi ? Parce que « l'image, l'image, l'image » : ce n'est pas la relation d'une femme qui parle à son mari avec un prénom. Ça ne va pas. On sent qu'il y a une relation plus sociologique que personnelle.

C'est pourtant une relation intime.

C'est une relation intime, mais on le comprend par d'autres mots.

Se pose aussi le choix entre tutoiement et vouvoiement.

C'est le grand problème du japonais, mais pas seulement du japonais. Je ne pourrais pas imaginer une femme de samouraï tutoyant son mari et j'ai toujours opté pour le vouvoiement. Un samouraï, par contre, tutoie sa femme. En japonais, il n'y a pas de pronoms personnels. La pensée s'exprime par les verbes. Dès qu'il y a des jeux de mots, des gradations de politesse, incorporés dans le verbe, on peut très bien juger du niveau de relation : tu ou vous ? C'est assez intuitif, ce n'est pas scientifique du tout, ce n'est pas clair comme chez nous, mais je pense vraiment qu'un samouraï tutoie sa femme et qu'une femme vouvoie son mari.

On est confronté au même genre de situation avec l'anglais. Mais c'est exacerbé avec le japonais.

C'est un peu plus compliqué. En anglais, on a « you », mais en japonais, on n'a même pas ça. Je pense que c'est la plus grosse difficulté. On revient toujours à « l'image, l'image, l'image », et on essaie de VOIR si l'image montre une femme qui tutoie son mari.

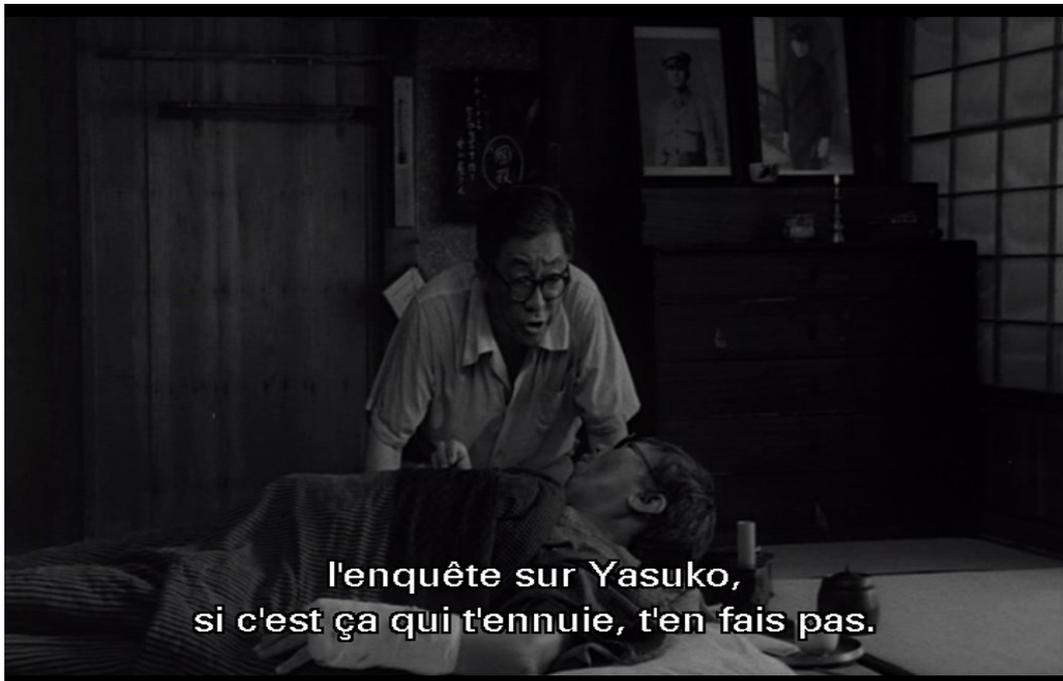
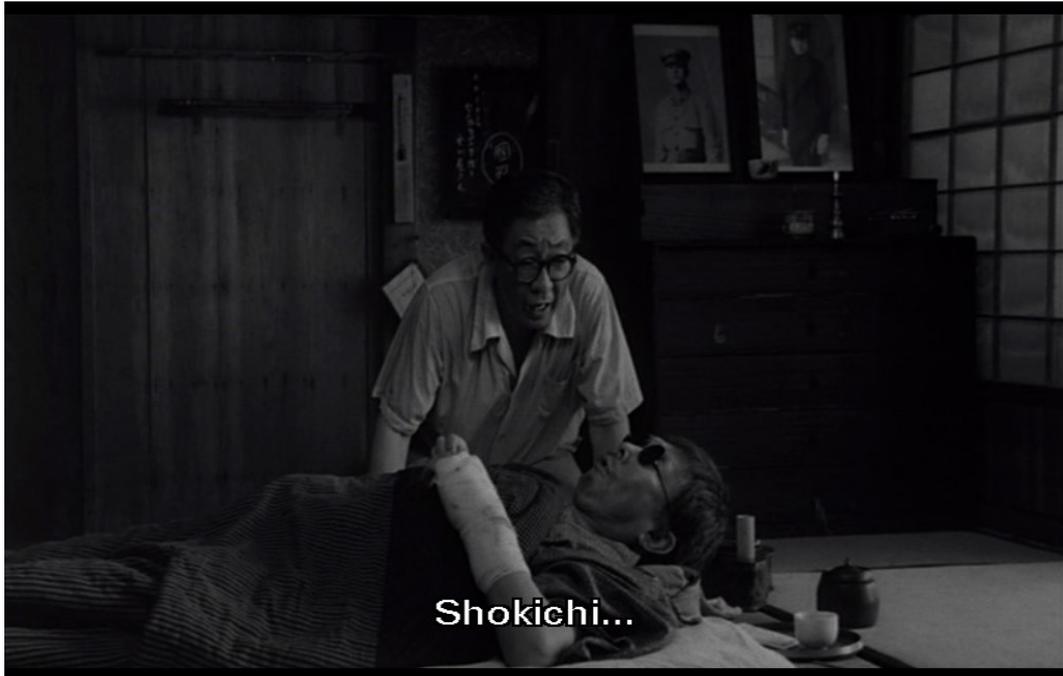
Chez les samouraïs, c'est une chose, mais dans des films plus récents, avec des milieux moins traditionnels ?

Dans *Tel père, tel fils* [*Soshite chichi ni naru*, 2013] de Hirokazu Kore-eda, je pense qu'ils se tutoient. J'évite de les appeler par les prénoms, mais s'il le faut, je le fais. Dans les films montrant des situations modernes, comme *Still the Water*, oui, ils se tutoient.

Évolution de la langue japonaise au cinéma

L'emploi de mots très particuliers pour désigner la personne en fonction de son rang d'ancienneté ou d'âge, dans la famille ou dans les relations sociales, a-t-il évolué ? La langue a-t-elle changé depuis trente ou cinquante ans d'une manière qui se retrouve aussi dans les films ?

Oui, absolument, il y a une évolution. On la retrouve dans les films contemporains. Les femmes continuent à appeler leur mari « mon mari », mais elles peuvent aller jusqu'à dire le prénom, maintenant. Ça change avec les nouvelles générations et puis, il y a l'influence de l'étranger. Le Japon s'ouvre, la langue aussi.



Sous-titres de Pluie noire (Kuroi ame, Shōhei Imamura, 1989)

Le japonais des films de Naomi Kawase est-il différent de celui d'Imamura, par exemple ?

Oui. Il est de plus en plus ambigu. Chez Imamura, c'est très écrit, je n'ai pas tellement de difficulté, à part les relations familiales. Chez Kitano, c'est beaucoup plus moderne et il n'y a pas de sujet. Alors, c'est à moi de trouver le sujet ! [rires]

La langue devient-elle de plus en plus épurée ?

Elle est de plus en plus ambiguë et vague.

Pour les spectateurs japonais aussi ?

Ils ne comprennent pas toujours. Souvent, ils me disent : « On ne comprend pas les films de Kawase, par exemple, on ne sait pas très bien. » Le plus souvent, je me débrouille avec cette ambiguïté, mais je n'aime pas ça du tout. Je préfère traduire les films de Kurosawa et d'Imamura. Ça me repose. Avec eux, je suis sur des rails.

Langue et époque

Justement, de Kurosawa, vous avez notamment sous-titré Le Château de l'araignée [Kumonosu-jo, 1957], d'après Macbeth de Shakespeare. Vous souvenez-vous des difficultés particulières que posait ce film, du point de vue de la langue employée ?

Le vocabulaire de l'esprit de la forêt qui remplace les trois sorcières de *Macbeth* est très imaginaire. Kurosawa, qui disait que plus on est japonais, plus on est universel, nous a donné une représentation du monde très japonaise : en montrant un esprit malin, il voulait éviter de tomber dans le piège du vocabulaire de *Macbeth*. Il m'a donc fallu me calquer sur la représentation japonaise du monde, sur la structure féodale de l'époque. Et c'est parce que c'est un film très japonais qu'on prend la mesure de son universalité.



Sous-titre de Catherine Cadou pour Le Château de l'araignée

Lorsque vous sous-titrez des films qui appartiennent à une même période – des films de Naruse et de Kurosawa des années 1950, ou les derniers Ozu – êtes-vous confrontée à des différences de langue qui seraient propres à chaque cinéaste ?

Oui, le vocabulaire de Naruse est différent de celui d'Ozu, à l'image de leur écriture très différente. Mais ces films appartiennent à une époque où, effectivement, les scénarios étaient très écrits.

J'ai été confrontée à un problème à la fois similaire et différent : je viens de traduire *La Maison au toit rouge* de Yamada, qui parle de la montée du militarisme au Japon dans les années 1930, film qu'il a réalisé en 2014. Et puis, j'ai traduit presque simultanément un inédit d'Akira Kurosawa qui s'appelle *Pas de regrets pour ma jeunesse* [*Waga seishun ni kui nashi*, 1946], à propos de cette même époque, mais qui a été fait en 1946. Ils parlent plus ou moins de la même époque, mais pas du tout avec la même langue.

Même s'ils parlent de la même époque, celui de Yamada est davantage marqué par la langue actuelle ?

Absolument.

Et cela n'introduit pas un décalage avec une langue d'aujourd'hui censée parler d'une autre époque ?

C'est peu sensible. C'est très subtil. Je le sens, mais, au niveau du rendu, je ne peux pas. Cela n'a pas forcément de conséquences. En plus, Yamada est très, très proche de Kurosawa qu'il aimait. Il a donc fait des efforts pour gommer l'excès de modernité. Pour la situation sociale qu'il peignait, il a été guidé par les relations de couple des années 1930. Le degré de politesse est peut-être moins sensible. Ça se perd dans la traduction. Si on le rendait fidèlement, cela pourrait sembler artificiel.

La perception du japonais en français

La perception de la langue japonaise en France a évolué. Avez-vous observé cette évolution en tant que sous-titreuse et traductrice ? Y a-t-il des mots que vous explicitiez à une époque, mais qui ne le nécessitent plus aujourd'hui ?

Oui, bien sûr. Il faudrait revenir à *Tampopo*, où c'était quand même la première fois qu'on parlait de la cuisine japonaise en français. Je cherchais des équivalences tout le temps car je voulais absolument entraîner les spectateurs dans cette épopée gastronomique. Je regardais récemment un dossier sur le sous-titrage en France dans lequel on m'a reproché d'avoir traduit « *manjû* » par « brioche fourrée ». Mais je ne veux pas laisser des noms de spécialités japonaises dans le flou d'une dénomination exotique. J'ai eu une grande discussion avec Kore-eda à propos d'un gâteau spécifique. Il me disait de laisser le mot japonais et je lui ai répondu : « Non, on doit comprendre ce que c'est. » Cela arrive fréquemment avec lui qui adore les gâteaux.

On comprend « sushi » aujourd'hui, mais il y a trente ans, on ne l'aurait pas compris.

En effet. Dans *La Maison au toit rouge*, le film de Yamada, où on parle de *tonkatsu*, des côtelettes de porc grillées et panées. Le distributeur français du film me dit : « On enlève "panées". » Je réponds : « Non, on ne peut pas enlever "panées". » On imagine ça avec des oignons, alors que le *tonkatsu*, c'est vraiment très spécifique. J'ai dit : « On le laisse une fois, après on mettra *tonkatsu*. » Je le traduis une fois en entier et ensuite, je le mets en japonais. Je ne peux pas accepter qu'on mette « côtelettes de porc », ça n'a rien à voir.

Il faut toujours traduire au moins une fois les spécialités culinaires japonaises car il m'est arrivé un truc drôle avec *Tel père, tel fils* de Kore-eda. À un moment, il est question de *udon* : « Est-ce que tu veux manger des *udon* ? » La distributrice m'avait dit : « On peut laisser *udon*, c'est connu. » À la première projection de presse, les journalistes sont tous sortis très contents, très émus, mais plusieurs ont demandé : « Qu'est-ce que c'est que les *udon* ? » J'avais cédé à l'insistance de la distributrice et de la simulatrice qui adoraient les *udon*, mais il a fallu corriger : « On a reçu des nouilles. – Tu veux des *udon* ? » J'ai mis une fois la traduction et, juste après, « *udon* ». Après les avoir traduits, j'essaie de garder des mots japonais, car rien n'est mieux que le son venant en renfort de l'image, l'image, l'image...

Le sous-titrage avant l'informatisation

Vous avez commencé à traduire des films au milieu des années 1980, juste avant la vidéo et l'informatisation du sous-titrage, lorsque le repérage se faisait sur pellicule...

Oui, jusqu'en 1990, c'était sur le déroulant. Les repéreuses repéraient au son et je venais après pour valider leur repérage et éventuellement le modifier.

Le déroulant, c'est-à-dire la bande-pilote sur laquelle étaient portées à la main les marques du repérage ?

Oui, j'ai commencé comme ça, chez Cinétitres. On nous donnait des listes sur papier avec les temps de lecture où tout était écrit à la main. J'ai encore de nombreuses listes de sous-titres écrits à la main, dont *Ran*, par exemple. Et on faisait la relecture sur épreuves.

À l'époque du repérage sur pellicule, comment voyiez-vous le film ?

Je le voyais une fois en projection et après, je ne l'avais pas sous la main. J'avais toujours des problèmes, justement, entre le pluriel et le singulier. Par exemple, quand on parle de tasses : « Prends-la » ou « Prends-les » ? Si vous n'avez pas remarqué combien de tasses il y avait à la projection...

Il n'y a pas de différence en japonais ?

Non, il n'y a qu'un seul mot (*kappu*). Alors, j'essayais d'éviter le plus possible les compléments d'objet direct, parce que je ne pouvais pas revoir le film. Quand c'était Kurosawa, je pouvais appeler le Japon, et je leur demandais. Pour *Ran*, j'ai beaucoup téléphoné, en disant : « Là, combien on en voit à l'image ? » Et ils ne comprenaient pas mes questions. Je disais, par exemple : « Combien il y a de chevaux ? » Est-ce que c'est « Amène le cheval » ou « Amène les chevaux » ?

Repérage et simulation

À propos des travaux « annexes », faites-vous le repérage vous-même ?

On est obligés de faire le repérage avec les repéreurs puisqu'ils ne peuvent pas porter le découpage sur les dialogues. Pour nous, traducteurs du japonais, ça fait partie du boulot. Mais, en même temps, je pense que le repérage joue un rôle important dans la traduction et que c'est excellent d'y participer.

Depuis le début ?

Depuis le début, et même maintenant. Le repérage, je l'ai appris avec Hiroko Govaers sur *AK* de Chris Marker. Dans la mesure où vous avez un script en japonais, vous le découpez.

Si on ne lit pas le japonais, on ne peut pas faire le repérage.

En effet, et cela nous oblige à assister au repérage. Quelquefois, on me donne un repérage. Pour un film sur cinq, maintenant, j'ai le repérage d'après le sous-titrage anglais fait au Japon. Pour le dernier film de Yamada, on m'a donné le repérage anglais. Je me suis calée dessus, mais je modifie. Je pense que le repérage est très, très important. C'est nous qui le faisons, avec le repéreur ou la repéreuse. Ce qu'ils font chez Titra Film, et que j'adore, c'est un pré-repérage. Il me suffit de venir pour mettre les numéros des sous-titres sur le script. Ça se fait très vite, mais cela permet aussi de modifier le découpage avant la traduction. Un film de 1 500 ou 2 000 sous-titres, je le repère en quatre ou cinq heures. La repéreuse me dit « numéro 1, 2, 3 », etc. J'écoute le dialogue et je note le numéro de sous-titre, tac, tac, et je peux toujours dire : « Non, là, tu peux couper comme ça... »

Couper ou regrouper...

Regrouper, re-couper... Souvent, c'est très bien parce qu'ils le font au son, mais ils ne peuvent pas le mettre sur le scénario, donc je suis obligée d'être là. Sauf maintenant, quand on le fait à partir de l'anglais. On ne fait pas la traduction à partir de l'anglais, mais le repérage se base sur l'anglais.

Ce type de repérage vous convient ou bien êtes-vous souvent obligée d'ajuster ?

La plupart du temps, il me convient. J'ajuste quelquefois, d'abord à cause des changements de plan qui ne sont pas respectés par les labos japonais. Quelquefois, c'est trop long. J'aime mieux que ça colle au rythme de la phrase, donc on dédouble pas mal par rapport au japonais. Les Japonais s'en fichent de mettre des sous-titres de deux lignes. Ce n'est pas que je tiens à ne mettre que des « une ligne » : j'en fais beaucoup de deux lignes maintenant. Mais quand il y a de trop grandes phrases, on n'aime pas. Et souvent, ça dépasse les 84 signes. Au Japon, ça leur est égal car ils découpent selon la grammaire, pas selon le son ou l'image.

Au Japon, ils font des sous-titres qui sont de bons pavés, et nous, on les découpe. Mais ça dépend des auteurs et du laboratoire de sous-titrage. Certains labos japonais travaillent presque comme nous, et d'autres pas du tout. Ils ont appris à partir de notre manière de faire. Ce qu'il y a de bien avec les Japonais, c'est qu'ils apprennent beaucoup. Jusqu'en 1997, les repérages japonais n'étaient pas terribles. C'est avec Naomi Kawase que j'ai parlé pas mal de sous-titrage. Et je pense qu'après, ils ont fait du feedback et les labos japonais ont commencé à regarder comment étaient sous-titrés les films en France. Et ils ont travaillé beaucoup mieux, je crois.

Reprenez-vous beaucoup de choses à la simulation ?

Ah oui, beaucoup. Beaucoup trop, peut-être. C'est d'ailleurs paradoxal, puisque j'ai dû traduire plus d'une centaine de films sans avoir pu les simuler. Aux débuts de la simulation, cette étape était facturée à part et peu de distributeurs acceptaient de payer cette surcharge de coûts. Alors, maintenant, j'en abuse. Je refuse de donner mes listes aux distributeurs avant la simulation. Ça donne des discussions intéressantes avec les directeurs techniques qui viennent à la simulation. La demande la plus fréquente est de « moderniser » les dialogues. Mais ce n'est pas toujours possible. Par exemple, dans *Pas de Regrets pour ma jeunesse*, on me demande de mettre « la lutte des classes » au lieu des « luttes de gauche ». Je dois expliquer qu'il ne s'agit pas de la même chose, de la même époque, ni du même milieu sociologique.

Dans une scène, une femme de professeur dit : « Ah, ces savants, ils sont tout le temps dans la lune », ou quelque chose comme ça. On me demande de mettre : « Ces intellectuels. » Je me souviens que quand Sartre est allé au Japon dans les années 1970, il y a eu une grande discussion entre des intellectuels japonais et lui. L'expression « un intellectuel » n'existait pas. C'est une invention de Sartre. L'adjectif existe, mais pas « un intellectuel ». Je ne peux pas faire dire à la femme du prof, dans les années 1930, « Ah, ces intellectuels » en parlant de son mari ! Ça n'a pas de sens.

Mais je change beaucoup de choses à la simulation qui, avec moi, dure en moyenne six à huit heures. Ça a changé ma manière de travailler. Pas forcément pour le meilleur. Je suis devenue moins exigeante sur le nombre de signes. Résultat : je finis le travail à la simu car je n'utilise pas de logiciel de sous-titrage.

Re-sous-titrer d'anciens films

Vous sous-titrez aussi bien des films contemporains que des films anciens à nouveau distribués ou édités en DVD.

Oui. Par exemple, Wild Side m'a demandé de « réviser » les sous-titres de *Vivre* d'Akira Kurosawa pour une sortie prochaine. C'est un chef-d'œuvre. Tout le monde dit que c'est le plus grand Kurosawa, mais avec les sous-titres qui collent bien, on découvre un nouveau film.

C'est malheureusement assez rare que les distributeurs français acceptent de payer un nouveau sous-titrage pour d'anciens films japonais, qui en ont pourtant souvent bien besoin. Aux États-Unis, quand j'ai vu *La Condition de l'Homme* [Masaki Kobayashi, 1959-1961] avec Tatsuya Nakadai, sous-titré par Criterion, je me suis dit : « Ça n'a rien à voir avec les sous-titres français. Il faudrait le refaire en français. » Je me souviens que lorsqu'Arte a édité un coffret DVD de six films de Kurosawa, le distributeur Connaissance du cinéma sortait à peu près à la même époque d'autres films anciens du même Kurosawa. Et Jean Douchet, qui participait à cette édition, m'avait dit, tout content : « Vous avez vu ce qu'on a fait ? » Quand je lui ai reproché de les avoir édités avec les vieux sous-titres vraiment indignes, il n'a pas eu d'autre excuse que : « Mais on n'a pas l'argent ! – Ce n'est pas bien. Le sous-titrage, ça ne coûte pas une fortune. Il ne faut pas exagérer ! » J'étais furieuse, parce que j'avais l'habitude de traduire pour lui. Pour les cinq films de Keisuke Kinoshita édités chez MK2, ils ont négocié sur le tarif en disant : « Oh, ce n'est que pour des DVD... » et j'ai accepté. C'est paradoxal car finalement, ce sont les sous-titres des DVD qui comptent le plus, puisqu'ils peuvent être regardés un grand nombre de fois.

Pour les quatre films de Kurosawa, dont un inédit, que Wild Side m'a demandé de faire, on m'a dit : « Oh, ce n'est que réviser les sous-titres. » Mais ça m'a demandé un boulot ! Maintenant qu'ils ont revu le film avec les bons sous-titres, ils me disent : « C'est tellement bien qu'on va peut-être le sortir en salles. » Alors, je vais renégocier le prix, mais je doute du succès. J'avais accepté en me disant : « Bon, c'est une chance, je vais refaire *Vivre* », mais ça m'a demandé plus de travail, parce que le repérage n'était ni fait ni à faire !

Parfois, cela n'a pas de sens de reprendre des sous-titres anciens et c'est souvent plus compliqué que de repartir de zéro. Mais il y a une prise de conscience chez certains distributeurs.

C'est vrai, mais il y a encore du chemin à faire. Il faudrait repartir du repérage. Ce serait plus simple et plus honnête. Quand il y a trop de trous, c'est quasi impossible de ravauder.

Tous ceux qui ont été faits avant la fin des années 1950 ont d'autant plus de trous que le repérage se faisait après la traduction.

Même dans les années 1960-1970. Moi, a priori, j'essaie de respecter les traductions anciennes mais, dans *Yojimbo*, par exemple, il y a un mot que j'avais laissé : pour le fabricant de cercueils, on lisait « tonnelier » parce que les cercueils, à l'époque féodale, étaient des espèces de tonneaux. J'avais mis « le tonnelier » et puis, en le relisant après trois mois de décantage... « Tonnelier », ça ne va pas du tout. J'ai posé la question à un cousin, entrepreneur de pompes funèbres : « Comment appelle-t-on un fabricant de cercueils ? – Un menuisier, tout simplement. »

Défis de traduction

Parmi les films que vous avez traduits, avez-vous des préférences en tant que traductrice plutôt que comme cinéphile, en raison des défis de traduction qu'ils ont pu comporter ?

Il y en avait un que j'aime beaucoup. C'est *Le Testament du soir* [*Gogo no Yui-gon-jo*, Kaneto Shindo, 1995]. À cause de l'histoire, et de l'écriture qui coule bien. Pas de prouesses de traduction. Un des plus durs, mais des plus beaux, aussi, c'est *Eureka* [*Yurika*, 2000] de Shinji Aoyama. Ça a été un grand succès, magnifique. Mais j'aime mieux les films qui passent naturellement, parce que je n'ai pas d'excentricités à faire dans la traduction.

Lesquels ? Ceux de Kurosawa, d'Imamura, peut-être ? Oshima ?

Oui, oui, absolument. Avec Imamura, je suis prise par la main. Kurosawa, c'est si bien écrit ! Masahiro Kobayashi aussi est impeccable, ses scénarios sont toujours très écrits, comme *La Tragédie du Japon* [*Nihon no higeki*, 2013]. Il écrit des dialogues très simples, très modernes ; là, je peux tutoyer sans problème.

Qu'est-ce que j'ai aimé ? Du point de vue de la traduction... *La Légende du grand judo* [*Sugata Sanshiro*, Akira Kurosawa, 1943]. Le passage du ju-jitsu au judo, de la Technique à la Voie de la souplesse. C'est le premier film de Kurosawa et j'ai beaucoup aimé le traduire. *Tampopo*, j'ai beaucoup aimé aussi car c'était un défi de traduction, à l'image de l'histoire du film qui était une satire de la société japonaise toujours en quête de la perfection.

On parle souvent de truculence à propos du cinéma d'Imamura et cette truculence se trouve aussi dans la langue, ainsi qu'une certaine crudité. Par rapport à d'autres cinéastes, pose-t-il plus de problèmes ?

Oui, mais c'est comme quand je traduisais les « roman-pornos »⁶, c'était écrit. À partir du moment où c'est écrit, on le suit, on est pris par la main. Ce sont vraiment des maîtres de l'écriture. Ensuite, on me dit : « Comment tu as osé traduire ça ? » Je réponds : « Je n'ai pas osé, c'est ce qu'ils disent ! » On s'en fiche, on est emporté. C'est très différent des films de Naomi Kawase, par exemple.

C'est elle, le cas extrême parmi les cinéastes ?

Il y a Kitano, aussi. Chez lui, il y a beaucoup de répétitions définitives : « *Ba-kayarô !* (Connard !) » Il a recours à une forme d'expression minimaliste. Il s'exprime par interjections. C'est difficile de faire des phrases avec ça. Il faut reconstruire des semblants de dialogues... Tout est dans l'image et le mouvement, et il se fiche complètement des mots. Il dit vraiment n'importe quoi. Et c'est à nous de faire dire quelque chose à ces mots.

⁶ Série de films sentimentalo-érotiques produits par la Nikkatsu au début des années 1970.

Connaissez-vous « Beat » Takeshi, c'est-à-dire Takeshi Kitano avant qu'il ne passe à la réalisation ? Dans ses émissions de télé, il parlait sans arrêt et disait beaucoup de bêtises.

Non. Je ne regarde pas tellement la télé, mais je connaissais sa réputation, j'étais au courant pour « Beat » Takeshi. Et puis, il avait joué dans *Furyo* (*Senjo no méri kurismasu*, 1983) de Nagisa Oshima où il était excellent. Le premier que j'ai traduit pour lui, c'était *Kids Return* [1996]. Il a été présenté à la Quinzaine des réalisateurs et j'ai donc rencontré Kitano à Cannes où j'ai traduit ses interviews. Il avait un bagout étourdissant, mais ce qu'il disait était quand même très sensé et super brillant.

Et Furyo, vous l'aviez traduit à l'époque ?

Non. *Furyo*, c'était une expérience extraordinaire. En 1983, j'étais interprète pour Oshima, mais je n'ai pas fait les sous-titres de ce film. Il y avait une partie en japonais, et c'était Bernard Eisenschitz et Pierre Cottrell qui avaient fait les sous-titres à partir de la traduction anglaise. Eisenchitz et Cottrell voulaient savoir s'il n'y avait pas de faux-sens ou de contre-sens. J'ai voulu souligner certaines nuances. Mais ils m'ont rembarée : « Mais non, ça, on ne peut pas le mettre, il n'y a pas la place ! » Et je me suis juré de ne jamais faire de sous-titrage ! Comme quoi, il ne faut jamais dire « jamais ».

Qui avait fait les sous-titres anglais de Furyo ?

Cela avait été fait au Japon.

Par Donald Richie⁷, peut-être ?

Donald Richie ne savait pas bien le japonais. Il le disait lui-même et il devait travailler avec un Japonais. Ce qui m'a posé des problèmes car j'ai découvert des erreurs de traduction sur *Ran*, sans savoir, d'ailleurs, que Donald Richie en était l'auteur et sans même connaître son nom. Une fois ou deux, je me souviens très bien, j'ai dit à l'assistante de Kurosawa : « Je suis désolée, je vous signale que l'anglais, ça ne va pas. » J'avais une bonne connaissance du japonais et, en plus, je voyais très souvent Kurosawa. J'allais beaucoup au Japon pour des festivals et

⁷ Spécialiste américain du cinéma japonais et auteur des sous-titres anglais de nombreux films japonais. Voir aussi le dossier consacré au sous-titrage en anglais du *Château de l'araignée*, dans ce même numéro de *L'Écran traduit* (p. 79-88).

il me demandait de venir au festival de Tokyo parce qu'il rencontrait des cinéastes étrangers. Quand François Mitterrand est allé au Japon en 1982, je devais être interprète pour l'Élysée, mais cela ne s'est pas fait. Finalement, c'est Kurosawa qui m'a payé le voyage pour faire la traduction entre lui et Mitterrand pour une demi-heure de rencontre, à peine.

Imamura, je l'ai rencontré au festival de Tokyo en 1987. Je traduisais sur scène les débats avec le public dans la section « Jeune cinéma ». Et puis, je voyais un type assez loin dans la salle, qui posait de bonnes questions. Je le voyais avec ses lunettes et un col roulé blanc, souvent. À la clôture, on me dit : « Il y a quelqu'un qui veut te voir », et on me présente Imamura. Et je fais : « Ah ! C'était vous, le jeune homme ! – Oui, j'adore la façon dont vous traduisez. D'ailleurs, vous traduisez très bien tous mes films. » J'en avais traduit cinq à l'époque. Je lui demande comment il le savait et il me répond : « Oh, on a des espions à Paris... » Ces « espions » regardaient les sous-titres et disaient à Imamura : « Elle traduit vachement bien. »

Mais, en effet, comment le savaient-ils ?

Beaucoup de Japonais trouvent que mes sous-titres sont très proches du japonais. Alors qu'un traducteur comme Jean-Marc Pannetier, l'auteur de doublage, déteste mes sous-titres, parce qu'il les trouve trop proches, justement. Ce sont des Français qui ne connaissent pas le japonais. Par contre, Anne et Georges Dutter⁸ disaient qu'ils les aimaient bien, parce qu'ils leur servaient beaucoup pour écrire leurs dialogues de doublage.

Il y a aussi eu une grande discussion avec Oshima qui s'était engueulé avec le réalisateur Noriaki Tsuchimoto que j'avais traduit à la Cinémathèque française. C'était à un dîner auquel participaient Oshima, Tsuchimoto, deux autres cinéastes, pour qui j'avais traduit aussi, et qui ont dit : « Catherine, elle traduit très bien, un prof de l'université de Tokyo l'a dit à la fac. » Oshima a explosé en disant : « On le sait qu'elle traduit bien, on n'a pas besoin d'un prof de l'université de Tokyo ! » Ils se sont disputés pour savoir si je traduisais bien ou pas. Oshima, qui était anarchiste, a dit à Tsuchimoto : « Toi et les communistes, vous avez toujours le respect des autorités ! » Je l'ai prié de se calmer car, après tout, Tsuchimoto n'avait rien dit de mal.

Mais il y a des « espions » japonais, et ils peuvent être très méchants car ils sont souvent prêts à dénoncer des traductions, à leurs yeux, insuffisantes. Il y en a un qui a relevé récemment que, dans *Les Sept Samouraïs*, je n'avais pas tra-

⁸ Couple d'adaptateurs français (sous-titrage et doublage) actifs des années 1960 aux années 1990.

duit : « Les paysans doivent se soumettre à ce qui est long. » C'est l'écrivain Akira Mizubayashi, qui écrit très bien en français⁹. Je me souviens avoir eu des problèmes pour traduire cette phrase très japonaise. J'ai essayé de respecter le sens, mais je ne pouvais pas traduire littéralement. Parce qu'au Japon, le pouvoir est quelque chose de long...

C'est ce qui est dit littéralement ?

« *Nagaimono ni makareru n'dayo* », ce qui veut dire littéralement : « Il faut s'enrouler autour de ce qui est long. » Ou, selon M. Mizubayashi, il eût fallu mettre : « Il faut céder au pouvoir. » Moi, j'ai traduit par : « Faut savoir s'adapter. » Cela venait après : « Les paysans doivent tout endurer. »

C'est très intéressant, parce qu'avec le cinéma japonais, tous les problèmes de traduction qu'on peut rencontrer sont réunis et exacerbés par la confrontation de la langue et du cinéma, et de ce qu'on doit en faire dans des sous-titres.

Le problème avec les sous-titres, en japonais, en particulier, c'est que n'importe qui connaissant un peu la langue peut vous dire : « Ça, ce n'est pas le mot exact. » Mais il n'y a pas de traduction unique, standardisée pour la moindre expression même récurrente. Et parfois, je ne suis toujours pas satisfaite. Comme pour « timide » et « lâche ». Je n'ai pas trouvé le mot idéal.

Des films en japonais de réalisateurs français

Vous avez fait vos débuts de sous-titreuse avec Chris Marker. Depuis, avez-vous travaillé sur des films tournés en japonais par d'autres réalisateurs français ?

Oui, avec Jean-Pierre Limosin qui a fait *Tokyo Eyes* [1998]. C'est un film génial que j'adore. Comme il l'a tourné au Japon, son scénario a d'abord été traduit en japonais par une amie critique de cinéma, Michiko Yoshitake. Ensuite, il a fallu sous-titrer du japonais vers le français. Michiko craignait qu'il y ait trop de décalage. J'ai fait l'atterrissage vers le français. Jean-Pierre Limosin est venu à la simulation. C'est quelqu'un d'adorable. Quelquefois, il me demandait de changer

⁹ Voir l'émission de radio « L'humeur vagabonde », diffusée sur France Inter le 17 septembre 2014 : <http://www.franceinter.fr/emission-lhumeur-vagabonde-lecrivain-japonais-akira-mizubayashi>

quelques mots : « Est-ce que tu peux mettre... Est-ce que ça peut avoir ce sens-là ? » Je disais : « Oui, oui, ça peut aller », en jouant avec l'amplitude des mots japonais. Moi, j'ai simplement traduit vers le français, mais comme je ne connaissais pas le scénario original, je n'ai pas toujours utilisé les mêmes mots. Quand ça pouvait coller, on gardait, sinon il acceptait des changements.

Par contre, j'ai dû travailler avec Leos Carax pour *Tokyo !* [2008]¹⁰. Et là, j'étais folle de rage. Il prenait le japonais comme une musique et il ne voulait pas que l'on suive l'ordre japonais ! Par exemple, il y avait tout un énoncé de noms de pays. Je les avais mis dans l'ordre dans lesquels on les entendait en japonais. Et il disait : « Non. Il faut les mettre dans l'ordre français, c'est ce que j'ai écrit qui compte. » Je lui disais : « Mais vous l'entendez en japonais, nom d'une pipe ! »

Mais le comble, ce fut l'histoire du verdict du procès. Un carton disait : « Peine de mort. » Le verdict, c'était la peine de mort. Et il m'a dit : « Il faut mettre "peine de mort par pendaison". » Je lui dis : « Mais c'est marqué "peine de mort". » Lui : « Non, c'est "par pendaison". C'est horrible, la pendaison. » Moi : « Si vous croyez que c'est mieux d'être guillotiné... » [rires] Il n'a pas aimé du tout ! C'est dans la scène suivante qu'on voyait la pendaison.

Vous avez quand même signé ce sous-titrage ?

Non, j'ai refusé de le signer. Carax avait dans sa tête son film jusqu'au bout, et il n'a pas voulu en démordre. Son assistante-monteuse était catastrophée, elle trouvait que je lui manquais totalement de respect. C'est vrai que le réalisateur peut faire ce qu'il veut. C'est son film, après tout. Mais le sous-titreur a le droit de ne pas signer. Limosin, lui, avait eu une attitude intelligente en reconnaissant qu'il y a des variations en japonais, il essayait de retrouver ses propres mots après le passage dans l'autre langue.

Mais dans l'histoire avec Leos Carax, ce qui m'a le plus choquée, c'était la négation du pouvoir de l'image et l'importance démesurée donnée aux mots. L'image de la pendaison était plus forte que l'annonce du carton. C'est toujours une histoire d'image.

Propos recueillis par Samuel Bréan et Jean-François Cornu
à Paris, le 6 novembre 2014,
et actualisés par Catherine Cadou le 6 octobre 2015.

¹⁰ Film à sketches coréalisé par Michel Gondry et Bong Joon-ho.

Documents de travail de Catherine Cadou relatifs au sous-titrage de *Rhapsodie en août*

Dialogues japonais repérés et sous-titres français manuscrits correspondants pour la séquence de la « clé du métal ». Dans les listes de sous-titres, la première colonne de chiffres indique le nombre maximum de caractères utilisables pour chaque sous-titre, la seconde indique le numéro d'ordre du sous-titre. (Archives C. Cadou).

		26																				
		黒板																				
<p>たみ、それを声に出して読み上げて、</p>	<table border="1"> <tr> <td>18 女</td> <td>16 男</td> </tr> <tr> <td>鍋</td> <td>鉄太郎</td> </tr> <tr> <td>19 鉦</td> <td>銅三郎</td> </tr> <tr> <td>鏡子</td> <td>10 銃四郎</td> </tr> <tr> <td></td> <td>11 銃四郎</td> </tr> <tr> <td></td> <td>12 鐘五郎</td> </tr> <tr> <td></td> <td>13 釘之助</td> </tr> <tr> <td></td> <td>14 鉦吉</td> </tr> <tr> <td></td> <td>16 鍛太</td> </tr> <tr> <td></td> <td>17 鈴吉</td> </tr> </table> <p>14 (Lui) Natakichi 15 repte → out</p>	18 女	16 男	鍋	鉄太郎	19 鉦	銅三郎	鏡子	10 銃四郎		11 銃四郎		12 鐘五郎		13 釘之助		14 鉦吉		16 鍛太		17 鈴吉	<p>チヨークの字。</p>
18 女	16 男																					
鍋	鉄太郎																					
19 鉦	銅三郎																					
鏡子	10 銃四郎																					
	11 銃四郎																					
	12 鐘五郎																					
	13 釘之助																					
	14 鉦吉																					
	16 鍛太																					
	17 鈴吉																					

- 36 -

- 24 68 elle est terrifiante.
- 19 69 Doit-on laisser faire? Kore de ii no kashira
- 51 70 Grand-Père et grand-Mère, ils n'ont pas eu de chance...
- 26 71 Vous voulez une glace?
- 11 72 Grand-Mère!
- 18 73 Vous êtes bien tard!
- 25 74 que faisiez-vous donc?
- 53 75 Mais ça ne fait rien... vous êtes là!
- 25 76 qu'y a-t-il donc?
- 39 77 Pour Grand-Mère, pas trop épice...
- 22 78 Bon appétit!

Fin Bobine 2A

Début Bobine 3AB

- 43 1 Ça m'embête! grand-Mère prie devant mes plats!
- 17 2 C'était rudement bon!
- 10 3 c'est vrai!
- 38 4 Ne nous laissez pas tomber!
- 19 5 Regardez ça! regarde ou regardez?
- 12 6 qu'est-ce donc?
- 23 7 Pour les persuader d'aller à Hokkaido,
- 54 8 j'ai envoyé ~~ses~~ ^{leurs} frères et sœurs, voici leurs prénoms.
- 24 9 Les ^{filles} garçons
Ietsutaro, l'aîné Fer - l'aîné,
- 09 10 Dozaburo, le 3^{ème} Cuivre - le 3^{ème},
- 22 11 Tōshiro, le 4^{ème} Fer - le 4^{ème},
- 21 12 Shōgorō, le 5^{ème} Carillon - le 5^{ème},
- 23 13 Kuginosuke, Clou - le petit
- 16 14 Natakichi, Serpe - du bonheur
- 22 15 Out Out
- 15 16 Kuwata, ~~Fort~~ - d'abondance
- 19 17 Suzukichi, ^{gratit} du bonheur
- 19 18 Les filles Nabe, ^{Filles} Pharmie,
- 23 19 Kane, Kiyoko. Clarin^e, Miroir
- 30 20 Tous comportent la clé du METAL!

「うれしねえ、ばあちゃんのことを
そんなに考えてくれて。ほんとに
ありがとう。よ……でも……
アメリカを」

「さ……お食べ」

45「お姉ちゃん！」

信次郎、後を見て、急にたみの話をささげる。

部屋の入口に、西瓜をのせたお盆を持ったお祖母ち

ゃんがシンと立っている。

みんな、お祖母ちゃんを見つめて、困った顔をして

いる。

お祖母ちゃん、入って来てテーブルの上に西瓜のお

盆を置く。

「さ……~~46~~食べんね」

みんな顔を見合せている。

お祖母ちゃんは、その四人を見て、袖で眼を拭く。

47「うれしかね……~~48~~ばあちゃんの事はそんげん考えてくれて」

49「ほんとに、ありがとうな……~~50~~ばってん……~~51~~アメリカは恨

32 21 de père de Grand-Père, était, paraît-il,
 32 22 un sacré original ! !
 31 23 Clarine ... c'est Grand-Père ...
 15 24 Onge enfants !
 49 25 Il y en a ^{au moins} 2 ou 3 autres ... mais elle les a oubliés ...
 28 26 Sugujiro serait l'un d'eux ?
 36 27 Entre l'Aîné et le 3^{ème}, il en manque un.
 35 28 Le 2^{ème}, c'est Sugujiro ... absolument !
 42 29 Son nom, Etain - le 2^{ème}, ça colle, non ?
 19 30 Même si elle se souvient,
 27 31 elle n'ira pas à Hawaï, jamais !
 14 32 Pourquoi ?
 27 33 Elle déteste les Etats-Unis ...
 16 34 C'est normal ...
 47 35 La bombe atomique a tué Grand-Père.
 22 36 Il a raison ...
 48 37 nous et nos parents, nous n'avons pas connu la guerre.
 43 38 La bombe atomique, on en a entendu parler,
 36 39 mais comme d'un conte inquiétant ...
 40 40 Jamais personne n'essaie de comprendre
 40 41 les sentiments des victimes. On n'y pense pas.
 53 42 Ma mère ... des cousins riches à Hawaï et elle jalousie !
 35 43 Mon père, c'est pas misère !
 35 44 Il a filé à Hawaï, sans plus attendre ...
 14 45 Grande sœur !
 23 46 Goûtez-moi ça !
 23 47 Quel plaisir vous me faites ...
 48 48 Vous préoccupez ainsi de moi ...
 33 49 je vous remercie sincèrement,
 24 50 Cependant,
 47 51 si j'ai détesté les Etats-Unis, c'était autrefois ...
 49 52 Votre grand-père est mort depuis 45 ans déjà.
 15 53 Maintenant,
 51 54 je n'ai, pour les Etats-Unis, ni amour ni aversion.
 31 55 Tout ça, c'est à cause de la guerre.
 34 56 C'est la guerre qui est infâme.
 52 57 A cause d'elle, de nombreux Japonais sont morts, certes ...
 33 58 mais aussi de nombreux Américains.
 24 59 Ecoutez-moi bien.
 35 60 Ce Sugujiro, il est ce qu'il est.

Filmographie sélective des films japonais traduits par Catherine Cadou (par ordre alphabétique des noms de réalisateur et réalisatrice)

Shinji Aoyama :

Eureka (Yurika, 2000), *Desert Moon* (Tsuki no sabaku, 2001), *Eli Eli Lema Sabachtani* (Eri Eri rema sabakutani, 2005), *Tokyo Park* (Tôkyô Koen, 2011)

Kon Ichikawa :

La Harpe de Birmanie (Biruma no tategoto, 1956), *Le Temple du Pavillon d'or/Le Brasier* (Enjô, 1958), *Le Serment rompu* (Hakai, 1962)

Shôhei Imamura :

Désir meurtrier (Akai satsui, 1964), *L'Évaporation de l'homme* (Ningen jôhatsu, 1967), *Profond Désir des dieux* (Kamigami no fukaki yokubô, 1968), *Histoire du Japon racontée par une hôtesse de bar* (Nippon Sengoshi - Madamu onboro no seikatsu, 1970), *Zegen, le seigneur des bordels* (Zegen, 1987), *Pluie noire* (Kuroi ame, 1989), *L'Anguille* (Unagi, 1997), *Kanzo Sensei* (1998), *De l'eau tiède sous un pont rouge* (Akai hashi no shita no nurui mizu, 2001)

Juzô Itami :

Funérailles (Osôshiki, 1984), *Tampopo* (1985)

Naomi Kawase :

Suzaku (Moe no suzaku, 1997), *Hotaru* (2000), *Shara* (Sharasôju, 2003), *La Forêt de Mogari* (Mogari no mori, 2007), *Hanezu, l'esprit des montagnes* (Hanezu no tsuki, 2011), *Still the Water* (Futatsume no mado, 2014)

Keisuke Kinoshita :

Carmen revient au pays (Karumen kokyo ni kaeru, 1951), *Vingt-quatre Prunelles* (Nijushi no hitomi, 1954), *La Ballade de Narayama* (Narayama bushikô,

1958), *La Rivière Fuefuki* (*Fuefuki gawa*, 1960), *Un amour éternel* (*Eien no hito*, 1961), *Les Enfants de Nagasaki* (*Kono ko wo nokoshite*, 1983)

Takeshi Kitano :

Jûgatsu (1990), *A Scene at the Sea* (*Ano natsu ichiban shizukana umi*, 1991), *Getting Any?* (*Minna yatteruka!*, 1994), *Kids Return* (*Kizzu ritân*, 1996), *Hanabi – Feux d’artifice* (*Hanabi*, 1997), *L’Été de Kikujiro* (*Kikujirô no natsu*, 1999), *Aniki, mon frère* (*Brother*, 2000), *Dolls* (2002), *Zatoichi* (*Zatôichi*, 2003), *Takeshis’* (2005), *Glory to the Film Maker* (2007)

Masahiro Kobayashi :

La Route des petits voyous (*Kaizokuban/ Bootleg Film*, 1999), *Film noir* (*Koroshi*, 2000), *L’Homme qui marche sur la neige* (*Aruku hito*, 2001), *La Coiffeuse* (*Onna rihatsushi no koi*, 2003), *Flic* (2005), *Bashing* (2005), *Pressentiment d’amour* (*Ai no yokan*, 2007), *Wakaranai* (2009), *Voyage avec Haru* (*Haru to no tabi*, 2010)

Takashi Koizumi :

Après la pluie (*Ame agaru*, 1999), *Une lettre de la montagne* (*Amidado tayori*, 2002)

Hirokazu Kore-eda :

After Life (*Wonderful Life / Wondâfuru raifu*, 1998), *Still Walking* (*Aruitemo aruitemo*, 2008), *Air Doll* (*Kûki ningyô*, 2008), *I Wish* (*Nos Vœux secrets*) (*Kiseki*, 2011), *Tel père, tel fils* (*Soshite chichi ni naru*, 2013), *Notre petite sœur* (*Umimachi Dayari*, 2015)

Akira Kurosawa :

La Légende du grand judo (*Sugata sanshirô*, 1943), *La Nouvelle Légende du grand judo* (suite) (*Zoku sugata sanshirô*, 1945), (*Waga seishun ni kuinashi*, 1946) *Le Duel silencieux* (*Shizukanaru ketto*, 1949), *Scandale* (*Sukyandaru/Shubun*, 1950), *L’Idiot* (*Hakuchi*, 1951), *Les Sept Samouraïs* (*Shichinin no samurai*, 1954), *Le Château de l’araignée* (*Kumonosu-jo*, 1957), *La Forteresse cachée* (*Kakushi toride no san akunin*, 1958), *Sanjuro des camélias* (*Tsubaki sanjurô*, 1962), *Barberousse* (*Akahige*, 1965), *Dodes’kaden* (1970), *Ran*

(1985), *Rêves (Dreams/Konna yume o mita, 1990)*, *Rhapsodie en août (Hachigatsu no kyôshikyoku, 1991)*, *Madadayo (Maada da yo, 1993)*

Kiyoshi Kurosawa :

Cure (Kyua, 1997), *Charisma (1999)*, *Bright Future/Jellyfish (Akarui mirai, 2003)*

Jean-Pierre Limosin :

Tokyo Eyes (1998), *Takeshi Kitano, l'imprévisible (1999)*

Takashi Miike :

Bird People in China (Chûgoku no chôjin, 1998), *Audition, (Ôdishon, 1999)*, *Dead or Alive (Hanzaisha, 1999)*, *Hara Kiri, mort d'un samouraï (Ichimei, 2011)*

Hayao Miyazaki :

Le Château dans le ciel (Tenkû no shiro Rapyuta, 1986), *Kiki, la petite sorcière (Majo no takkyûbin, 1989)*, *Porco rosso (Kurenai no buta, 1992)*, *Princesse Mononoké (Mononoke-hime, 1997)*, *Le Voyage de Chihiro (Sen to Chihiro no Kamikakushi, 2001)*, *Le Château ambulat (Hauru no ugoku shiro, 2004)*, *Ponyo sur la falaise (Gake no ue no Ponyo, 2008)*, *Le Vent se lève (Kaze tachinu, 2013)*

Kenji Mizoguchi :

La Marche de Tokyo (Tôkyô kôshinkyoku, 1929), *Le Fil blanc de la cascade (Taki no shiraito, 1933)*, *L'Élégie d'Osaka (Naniwa ereji, 1936)*, *Les Sœurs de Gion (Gion no shimai, 1936)*, *La Vengeance des quarante-sept rônin (Genroku Chûshingura, 1941)*, *Le Sabre Bijomaru, ou L'Épée Bijomaru (Meitô bijomaru, 1945)*, *Femmes dans la nuit (Yoru no onnatachi, 1948)*, *Flamme de mon amour (Waga koi wa moenu, 1949)*, *Mademoiselle Oyu (Oyû-sama, 1951)*, *Les Contes de la lune vague après la pluie (Ugetsu monogatari, 1953)*

Tetsuya Nakashima :

Kamikaze Girls (Shimotsuma monogatari, 2004)

Hideo Nakata :

Ring (1998), *Ring Two* (1999) *Ring Zero* (2000), *Dark Water* (2002)

Mikio Naruse :

Le Repas (*Meshi*, 1951), *L'Éclair* (*Inazuma*, 1952), *Nuages d'été* (*Iwashigumo*, 1958)

Kôhei Oguri :

La Rivière de boue (*Doro no kawa*, 1981), *La Forêt oubliée* (*Umorigi*, 2005)

Nagisa Oshima :

Une ville d'amour et d'espoir (*Ai to kibô no machi*, 1959), *Contes cruels de la jeunesse* (*Seishun zankoku monogatari*, 1960), *L'Enterrement du soleil* (*Taiyô no hakaba*, 1960), *Les Plaisirs de la chair* (*Etsuraku*, 1965), *Le Petit Garçon* (*Shônen*, 1969)

Yasujiro Ozu :

Gosses de Tokyo (*Otona no miru ehon - Umarete wa mita keredo*, 1932), *Histoire d'herbes flottantes* (*Ukikusa monogatari*, 1934), *Il était un père* (*Chichi ariki*, 1942), *Récit d'un propriétaire* (*Nagaya shinshiroku*, 1947), *Printemps tardif* (*Banshun*, 1949), *Été précoce, ou Début d'été* (*Bakushû*, 1951), *Le Goût du riz au thé vert* (*Ochazuke no aji*, 1952), *Crépuscule à Tokyo* (*Tôkyô boshoku*, 1957), *Bonjour* (*Ohayô*, 1959), *Herbes flottantes* (*Ukikusa*, 1959)

Shinji Sômai :

Typhoon Club (*Taifû Kurabu*, 1985), *Déménagement* (*Ohikkoshi*, 1993), *Le Jardin d'été* (*Natsu no niwa*, 1994)

Sion Sono :

Guilty of Romance (*Koi no tsumi*, 2011)

Studio Ghibli :

- Isao Takahata : *Goshu le violoncelliste* (*Sero hiki no Gôshu*, 1982), *Le Tombeau des lucioles* (*Hotaru no haka*, 1988), *Pompoko* (*Heisei tanuki gassen ponpoko*, 1994), *Jour d'hiver* (*Fuyu no hi*, 2003)

- Gorô Miyazaki : *Les Contes de Terremar* (*Gedo senk*, 2006)

- Hiromasa Yonebayashi : *Arrietty, le petit monde des chapardeurs* (*Karigurashi no Arietti*, 2010), *Souvenirs de Marnie* (*Maruni no omoide*, 2014)

Nobuhiro Suwa :

2/Duo (1997), *M/other* (1999), *H story* (2001), *Yuki et Nina* (co-réal. Hippolyte Girardot, 2009)

Shin'ya Tsukamoto :

Les Aventures de Denchu Kozo (*Denchû Kôzô no bôken*, 1987), *Tetsuo* (1989), *Tetsuo II : Body Hammer* (1992), *Tokyo Fist* (1995), *Gemini* (1999)

Yoji Yamada :

Kâbei, notre maman (*Kâbê*, 2008), *La Maison au toit rouge* (*Chiisai o uchi*, 2014)

Kiju Yoshida :

La Source thermale d'Akitsu (*Akitsu Onsen*, 1962), *Coup d'État* (*Kaigenrei*, 1973), *Promesse* (*Ningen no yakusoku*, 1986)

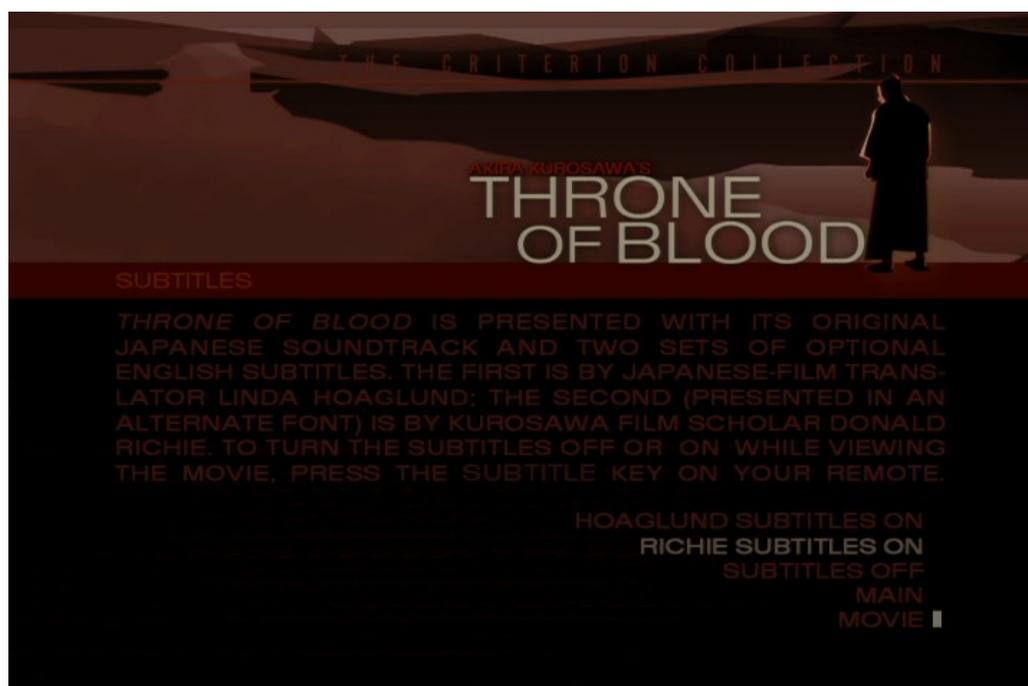
Les deux sous-titrages américains du *Château de l'araignée*

En 2003, l'éditeur de DVD américain Criterion publiait une nouvelle édition du *Château de l'araignée* d'Akira Kurosawa (*Kumonosu-jo*, en anglais *Throne of Blood*, 1957) accompagnée de bonus inattendus¹ :

« - Deux sous-titrages différents, réalisés respectivement par Linda Hoaglund et par Donald Richie, traducteurs mondialement réputés de films japonais

- Des notes sur le sous-titrage, par Linda Hoaglund et Donald Richie.² »

En effet, le menu du DVD met en avant ce choix dans la rubrique « Sous-titres » en identifiant chaque sous-titrage par le nom de son auteur. Pour mieux les distinguer, l'éditeur a en outre choisi d'attribuer une police différente à chacune des deux versions.



¹ Criterion a sorti en 2013 une édition Blu-ray du film avec les mêmes bonus. [Toutes les notes sont de la rédaction de *L'Écran traduit*.]

² Mention sur la jaquette arrière du DVD (ma traduction).



En haut, la version de Donald Richie ; en bas, celle de Linda Hoaglund.

À l'intérieur du livret d'une dizaine de pages accompagnant le DVD, on peut lire, en guise d'introduction à ces « Notes sur le sous-titrage des films japonais » :

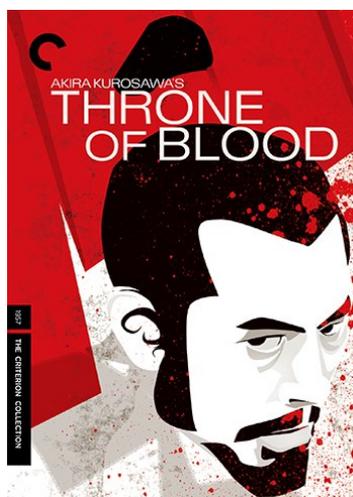
« *Le Château de l'araignée* représente un défi particulier pour l'auteur de ses sous-titres, qui doit non seulement restituer la langue du film de façon aussi concise que possible, mais aussi tenir compte de la forme très codifiée du texte shakespearien dont s'inspirent les dialogues, tout en transposant l'interprétation personnelle que donne Kurosawa d'un parler d'époque. Afin de mettre en avant le caractère subjectif de l'art de sous-titrer, Criterion propose ici deux sous-titrages, réalisés chacun par un traducteur mondialement réputé de films japonais. Dans

les textes qui suivent, Linda Hoaglund et Donald Richie relatent comment ils ont abordé cette œuvre singulière. »

Cette initiative rare est intéressante, d'abord parce qu'elle présente deux sous-titrages au parti pris marqué, immédiatement reconnaissables, ce qui confirme s'il le fallait le caractère unique de toute adaptation audiovisuelle. Intéressante aussi parce que cette parole donnée aux traducteurs enrichit la lecture de l'œuvre de Kurosawa ; de quoi donner, peut-être, des idées de bonus à d'autres éditeurs de DVD³...

Il faut dire que les deux « traducteurs mondialement réputés de films japonais » ne sont pas les premiers venus. Linda Hoaglund, productrice et réalisatrice, a sous-titré depuis le milieu des années 1990 quelque 200 films japonais⁴. Quant à Donald Richie, décédé en 2013, il a signé de très nombreux ouvrages sur la société et le cinéma japonais⁵.

Nous remercions Criterion d'avoir autorisé *L'Écran traduit* à reproduire ces textes dans une traduction en français d'Anne-Lise Weidmann.



³ Voir à ce sujet Carol O'Sullivan, « Subtitles For People Who Really Like The Film », *MA Translation Studies News* [blog], 29 décembre 2013, <http://matsnews.blogspot.fr/2013/12/subtitles-for-people-who-really-like.html> (une traduction française est disponible sur : <http://lespilesintermediaires.blogspot.fr/2014/03/a-quand-des-sous-titres-pour-ceux-qui.html>).

⁴ Voir le site Internet de Linda Hoaglund pour de plus amples informations : <http://lhoaglund.com/>

⁵ Voir le portrait que lui consacrait *Le Monde* à sa mort : Philippe Pons, « Donald Richie, écrivain américain, spécialiste de la culture japonaise », *Le Monde*, 24 février 2013, consultable sur : http://www.lemonde.fr/disparitions/article/2013/02/24/donald-richie-ecrivain-americain-specialiste-de-la-culture-japonaise_1837988_3382.html

Linda Hoaglund

Lorsque Criterion m'a demandé de réaliser de nouveaux sous-titrages pour sept classiques de Kurosawa Akira (*Les Sept Samouraïs*, *Vivre*, *Le Château de l'araignée*, *Chien enragé*, *Les Salauds dorment en paix*, *L'Ange ivre* et *Vivre dans la peur*⁶), je savais que *Le Château de l'araignée* représenterait le plus grand défi. Infusés dans un épais mélange poético-métaphorique, les dialogues du film sont aussi âpres et stylisés que les plans saisissants qui défilent à l'écran. Et si, dans *Les Sept Samouraïs*, les échanges sont agrémentés de formules et de gestes anachroniques, clins d'œil à une sensibilité plus contemporaine, ils en sont totalement dépourvus dans *Le Château de l'araignée*. Tout, dans ce film, et surtout sa langue, renvoie à un Japon médiéval maintenu dans un chaos permanent par les intrigues des seigneurs de guerre rivaux.

Pour moi, la démarche consistant à traduire et à condenser en anglais des dialogues japonais est organique et viscérale. Je perçois les émotions du personnage en japonais et les exprime en anglais, alors même que ces deux langues ne sauraient être plus différentes. Les Américains jugent les expressions japonaises vagues ; les Japonais trouvent l'anglais impitoyablement précis. Le japonais se passe généralement de sujet et les temps verbaux y suivent une logique bien à eux. Il arrive que plusieurs phrases s'enchaînent sans jamais mentionner le genre d'un sujet ou qu'un même paragraphe mêle des temps qui se contredisent. Les interactions en société sont présumées suffisamment transparentes pour pouvoir se passer de références linguistiques qui sont fondamentales en Occident. Savoir ce que pense son interlocuteur autorise à être laconique. La forme infinitive du verbe « aller » constitue une phrase à elle toute seule, qui peut signifier selon le cas « j'irai », « nous irons », « ils iront », « irai-je ? », « iras-tu ? » ou « iront-ils ? ».

Fille de missionnaires américains progressistes, j'ai été élevée dans le Japon rural où je fréquentais l'école japonaise. J'ai ainsi grandi en habitant deux langues. Mes parents, qui souhaitaient que nous bénéficions d'une éducation bilingue, nous enseignaient l'anglais aux petites heures du jour. Le soir au dîner, nous racontions en anglais notre journée à l'école japonaise et, au moindre mot prononcé en japonais, il nous fallait glisser un yen dans la tirelire familiale. Dans le peu de temps que nous avions le droit de consacrer à la télévision, nous regardions des séries de samouraïs et des séries policières japonaises (l'une de mes préférées était *Key Hunter*, dont Fukasaku Kinji a réalisé les premiers épisodes). Grâce à cette enfance atypique, je dispose semble-t-il de deux cerveaux distincts mais parallèles qui me permettent d'entendre dans une langue et de comprendre

⁶ Titres originaux et années de distribution au Japon, dans l'ordre : *Sichinin no samurai* (1954), *Ikiru* (1952), *Kumonosu-jo* (1957), *Nora-inu* (1949), *Warui yatsu hodo yoku nemuru* (1960), *Yoidore tenshi* (1948), *Ikimono no kiroku* (1955) (source : Aldo Tassone, *Akira Kurosawa*, trad. de l'italien par Brigitte Blanche, Paris, Edilig, 1983).

dans l'autre. Lorsque je sous-titre des films, j'efface les obstacles à la compréhension des échanges en japonais, afin de mettre en avant les composantes humaines et universellement accessibles de ces derniers. Pour ce faire, je me concentre sur la substantifique moelle des personnages et de leurs échanges, en « réécrivant » ces derniers en anglais.

Le Château de l'araignée est la géniale adaptation de *Macbeth* réalisée par Kurosawa. Le scénario est clairement inspiré de la « pièce écossaise⁷ » de Shakespeare, mais à en croire Nogami Teruyo, scripte du film, le cinéaste ne s'est jamais référé au texte de l'œuvre pour construire son adaptation, qui épouse les conventions du théâtre nô. Au contraire, il en a repensé l'intrigue en l'incorporant aux traditions linguistiques et théâtrales propres au Japon. Afin de ne pas me laisser influencer dans mes choix linguistiques, je me suis également abstenue de consulter le texte de Shakespeare lors de mon travail préparatoire à la traduction du film. Avec ma réviseuse, Judith Aley, je me suis plutôt attachée à trouver des termes archaïques qui atténuent tout réalisme et renforcent la théâtralité formelle du film, comme le font les dialogues originaux de Kurosawa. Nous avons ainsi retenu « *slay* » [occire] plutôt que « *kill* » [tuer], « *hovel* » [masure] plutôt que « *shack* » [cabane, taudis], « *valiant* » [vaillant] plutôt que « *brave* » [courageux], etc. La langue façonne une personnalité. Chaque personnage a de nombreux tics de langage révélateurs. Dans *Le Château de l'araignée*, l'élégance suave d'Asaji (la Lady Macbeth du film) rend d'autant plus inquiétante son insondable perfidie :

« Great Lord is a fox. With easy words, he cheats you (out) of the North Garrison, sends his trusted Miki out of danger to guard Spider's Web Castle, and casts you, his most hated adversary, into danger. From the heights of the castle keep, Miki will laugh as he watches you take your last gullible breath. »

[Le Grand Seigneur est rusé. Avec ses belles paroles, il vous dépouille de la Citadelle du Nord, met hors de danger Miki, en qui il a confiance, en l'envoyant garder le Château de l'araignée et vous expose au danger, vous, son adversaire abhorré. Du haut du donjon du château, Miki vous regardera en riant rendre votre dernier souffle crédule⁸.]

Lorsque je compose des tempéraments et que je donne une tonalité au film, a fortiori si je dois faire passer de l'humour, je m'écarte sans vergogne de toute traduction littérale. Mon objectif est de faire en sorte que l'œuvre produise sur les spectateurs anglophones exactement le même effet que sur le public japonais, et

⁷ *Macbeth* est surnommée ainsi par superstition dans le monde du théâtre, le simple fait de prononcer son véritable titre étant censé porter malheur.

⁸ À titre informatif, voici les sous-titres de Catherine Cadou pour ce passage (VHS La Sept/Vidéo – Argos Films, 1996) : « Sa Seigneurie est perfide. Avec ses belles paroles, vous voici dépouillé de cette Citadelle. Celui qui a sa confiance, c'est Messire Miki. Il ne l'expose pas au danger et lui confie la garde du Château. Tandis que vous, le haïssable, il vous envoie au casse-cou. Messire Miki va s'empresser de monter au donjon du Château... pour se régaler du spectacle de votre fin en riant de votre bonhomie. »

non d'empêtrer un public occidental dans les subtilités d'une tradition qu'il maîtrise mal.

Je dois une reconnaissance éternelle à ma réviseuse, Judith Aley, qui peaufine scrupuleusement mes premiers jets encore imprégnés, bien souvent, d'un léger parfum de japonais, ou parsemés d'aphorismes anglais comiques à force d'être nébuleux. Nous nous efforçons de mettre le public occidental à l'aise par nos choix de mots. Nous voulons que les spectateurs américains se sentent à la fois suffisamment intrigués et en confiance pour s'immerger dans l'œuvre et tisser des liens affectifs avec les personnages, afin qu'ils profitent pleinement du film. Après tout, n'est-ce pas pour cela que nous aimons le cinéma ?

Donald Richie⁹

Toute traduction est un compromis, mais aucune forme de traduction ne l'est sans doute aussi foncièrement que le sous-titrage de films. Disposant d'un espace restreint, le traducteur est censé y restituer à l'écrit des dialogues parlés sans excéder la durée de leur énonciation. Une tâche impossible.

Cette impossibilité s'explique par les modalités pratiques de ce type de traduction. Pour parvenir à cette copie imparfaite de l'original, le traducteur part d'un relevé écrit des dialogues et d'une liste indiquant la longueur des répliques. Cette dernière est exprimée en pieds : un pied donne droit à un ou deux mots ; six pieds correspondent grosso modo à une phrase entière¹⁰.

Toute réplique d'une longueur supérieure doit être divisée en segments plus courts, l'espace réservé aux dialogues à l'écran étant limité à deux lignes pleines au bas de l'image, soit environ douze pieds en tout. Plus volumineux, les sous-titres dénatureraient l'image.

Le nombre de mots autorisé dépend toutefois du spectateur. Le traducteur anglais ou américain lit naturellement plus vite que l'employé de la société de production japonaise qui inspecte les travaux finis. Celui-ci soutient souvent que

⁹ Cet article a d'abord paru, dans une forme quelque peu différente, sous le titre « Subtitling Japanese Films » dans *Mangajin*, n° 10, 1991, p. 16-17. Il a été repris dans Donald Richie, *Viewed Sideways: Writings on Culture and Style in Contemporary Japan*, Berkeley, Stone Bridge Press, 2011, p. 232-236.

¹⁰ Un pied de pellicule 35 mm contient 16 images. En sous-titrage, l'usage veut que l'on compte deux images par lettre pour obtenir une bonne lisibilité. Ainsi, pour un pied, le sous-titre ne doit pas dépasser 8 caractères (un seul mot ou deux mots très courts, comme l'indique Donald Richie) ; six pieds représentent 96 images, soit un sous-titre de 48 caractères au maximum. Voir aussi Simon Laks, *Le Sous-titrage de films : sa technique, son esthétique*, Paris, Propriété de l'auteur, 1957, p. 15, en particulier section 13 (reproduit dans *L'Écran traduit*, hors-série n° 1 : <http://ataa.fr/revue/archives/1386>).

les sous-titres comptent trop de mots et que la règle – pour un Japonais – veut qu'on ait le temps de les lire deux fois. En suivant ce principe à la lettre, on ne pourrait restituer qu'une faible proportion des dialogues dans les sous-titres.

La grande préoccupation du traducteur, cependant, concerne non pas les sous-titres longs, mais les plus courts. Un personnage qui parle vite peut prononcer jusqu'à huit syllabes resserrées. Prenons l'exemple de « *Mo dekakerukana?* », que l'on pourrait traduire par « *Shall we go then?* » [Alors, on y va ?]. Cette solution excède légèrement la quantité de texte autorisée pour un pied et sacrifie quelques nuances, mais c'est probablement celle que je retiendrais, du moins si on me le permettait. Toutefois, la plupart des traducteurs du japonais (et la grande majorité des films exportés par le Japon sont sous-titrés par des Japonais, sans contrôle par un locuteur natif) se contenteraient de « *We go?* » [On va ?] ou même de « *Go?* ».

S'il est déjà difficile de retranscrire l'oralité dans ce mode de communication sous contrainte, il est plus ardu encore de restituer le ton du locuteur. C'est pourtant une nécessité et voici comment je m'y emploie.

Pour réaliser un sous-titrage, je travaille toujours avec un « traducteur-relais », généralement un Japonais. Je pars en effet d'une transcription, or ma maîtrise de la langue écrite est trop imparfaite pour me mettre à l'abri des erreurs.

Après plusieurs visionnages du film, je divise les dialogues en segments, en m'appuyant à la fois sur la traduction relais et sur le repérage. Ce premier découpage étant fait, je visionne le film une nouvelle fois, avec le premier jet de la traduction sous les yeux.

C'est à ce stade qu'il me faut tenter de rendre le ton des personnages dans les répliques. Cette opération est généralement difficile. Il n'existe aucun équivalent, en anglais, des multiples degrés de déférence du japonais ; les moyens d'exprimer les différences de registre selon le sexe du locuteur sont limités ; aucune convention ne permet de désigner un personnage par son rang (*oniisan* et *aniki* sont tous deux rendus par « *elder brother* » [frère aîné]) ; enfin, l'omission du pronom personnel ne fait pas partie des usages. Il est cependant possible de restituer la plupart de ces effets grâce à des formes et des termes approchants.

Lorsque je travaille sur le sens et le ton, mon idéal est un anglais standard et fluide. En conséquence, je veille à n'amplifier aucun effet. J'ai même plutôt tendance à assagrir les dialogues pour atténuer l'émotion de certaines scènes. Pas de mots surchargés de sens, pas de formules alambiquées et aucune sensiblerie dans mes sous-titres.

En effet, la traduction doit selon moi être invisible. Elle n'est qu'une convention, à l'instar de la taille de l'écran, du noir et blanc ou de la couleur. Une fois sa

présence entérinée, nul besoin de continuer à la souligner ; cela ne pourrait que distraire le spectateur du film proprement dit.

Dans un sous-titrage, une bizarrerie, un terme trop accentué ou une erreur attire immédiatement l'attention sur les dialogues écrits, ce qui est dommageable à mon sens. Je n'utilise même pas de points d'exclamation. La langue doit pénétrer dans l'oreille comme l'image dans les yeux.

C'est la raison pour laquelle je m'efforce d'employer un anglais parlé, mais purgé de son argot et respectant scrupuleusement les différents usages des mots selon les époques. Dans le même temps, je cherche à créer une langue rigoureusement neutre. Faute d'y parvenir, j'anéantirais moi-même l'illusion qu'il m'incombe d'entretenir.

Cela m'est arrivé avec les sous-titres de *Ran* de Kurosawa Akira. Grisé par cette reconstitution à grand spectacle, j'ai baissé la garde et cru bon d'introduire une touche de « couleur historique » de mon cru. Pas question, cela va de soi, d'employer des expressions telles que « *s'blood* » [palsambleu] ou « *by my oath* » [sur ma foi], dont se serait pourtant bien accommodée la langue théâtrale des dialogues, typique des *jidai-geki* (films historiques). Il s'agissait plutôt d'omettre par endroits des prépositions, procédé courant dans l'anglais cérémonieux parlé à la cour. Pour dire « Je veux que tu t'en ailles », j'ai ainsi sottement écrit « *I would wish you go* » au lieu d'un simple « *I want you to go* ». Ce n'est pas incorrect, mais complètement déplacé dans des sous-titres. En conséquence, les spectateurs anglophones ont cru que la traduction était truffée d'erreurs et avait été réalisée par un Japonais.

Il m'arrive d'appuyer un effet avec un résultat satisfaisant, mais uniquement lorsque le film use lui-même d'exagération. Ainsi, si l'œuvre manque de naturel, l'artificialité supplémentaire des sous-titres devient une convention qui, dès lors qu'elle est établie d'emblée, ne perturbe pas le spectateur et alimente l'illusion au lieu de la mettre à mal.

Pour sous-titrer *Le Château de l'araignée*, un film dont l'esthétique est tellement stylisée que son chef décorateur a dû inventer tout un style architectural « historique » pour l'occasion, j'ai opté pour un langage appuyé, pensant qu'il servirait l'artificialité visée par Kurosawa, voire y contribuerait. J'ai lu les auteurs mineurs du théâtre jacobéen – Francis Beaumont, John Fletcher, John Webster, Cyril Tourneur – et notamment des pièces telles que *La Tragédie du vengeur*¹¹, jusqu'à ce que j'aie bien assimilé leur emphase sanguinaire. C'est cela que j'ai tenté de recréer dans mes sous-titres.

¹¹ Cette pièce longtemps attribuée à Cyril Tourneur l'est désormais à Thomas Middleton.

Si la transparence est un noble idéal, l'opacité a aussi ses mérites. Tout dépend de l'œuvre à traduire. Il m'a semblé qu'un style éloigné du langage familier, nécessitant un temps de réflexion de la part du spectateur, servirait ce film si oppressant, aux personnages cernés de toutes parts. J'espérais que mes mots endigueraient les émotions, comme le faisait la dramaturgie du film.

Voilà le pourquoi de ma petite expérience jacobéenne. J'ignore si le résultat est heureux ou non, car ces sous-titres n'ont jamais été utilisés et n'ont encore été vus par personne. Le distributeur qui les avait commandés a en définitive décidé d'employer les sous-titres originaux des studios de production Toho, réalisés en interne.

Plus tard, lorsque j'ai adapté *La Vengeance d'un acteur* (*Yukinojo Henge*, Ichikawa Kon, 1963), un film sur les débuts du kabuki, au style visuel ostensiblement marqué, il m'a semblé que l'œuvre s'accommoderait de sous-titres tout aussi ostensibles. Ayant trouvé un pendant de l'époque dépeinte dans le film, je me suis plongé dans les œuvres de William Congreve et de John Dryden et n'ai commencé à travailler sur les dialogues qu'une fois suffisamment imprégné des rythmes du théâtre de la Restauration anglaise¹². En l'espèce, mes efforts ont porté leurs fruits et ont, je crois, permis aux spectateurs de langue anglaise d'apprécier l'œuvre.

Cependant, de nombreuses différences culturelles séparent le Japon et les États-Unis, posant parfois des problèmes quasi insolubles. En sous-titrant *Rhapsodie en août* (*Hachigatsu no kyoshikyoku*, Kurosawa Akira, 1991), je me suis ainsi heurté au mot « *kappa* ». Les dictionnaires s'obstinent à le traduire par « *water imp* » [diablotin, lutin des eaux], mais un terme aussi désuet me semblait délicat dans le contexte de ce film. Même utilisé comme adjectif, « *imp* » est en passe de devenir obsolète dans les pays de langue anglaise. *Rhapsodie en août* s'attache en outre aux attributs malveillants de la créature et non simplement à son espièglerie. J'ai opté pour « *water demon* » [démon des eaux], afin d'expliquer le caractère humide du personnage et le comportement des enfants, mais je n'en suis pas pleinement satisfait. Bien souvent, il n'existe pas d'équivalent idoine.

Il va de soi que le problème se pose aussi dans l'autre sens et que le traducteur japonais doit souffrir tout autant pour se dépêtrer de l'intransigeance de l'anglais. Trop souvent, il résout les difficultés au moyen d'une « *katai honyaku* » – une traduction littérale de dictionnaire – sans se préoccuper du personnage, du ton, de l'intention ou de tout autre paramètre.

¹² Période de rétablissement de l'ordre monarchique et religieux britannique, de 1660 à 1688, entre la Première Révolution et la Glorieuse Révolution.

Les sous-titres japonais de *Too Much ! (Wish You Were Here)*, David Leland, 1987), un film britannique aux dialogues truffés d'argot, offrent ainsi l'un des cocktails d'ignorance, de bâclage et de *katai honyaku* les plus spectaculaires de ces dernières années. Parmi les bizarreries qui en résultent figure la traduction du mot « *bugger* », utilisé à tout bout de champ par la jeune héroïne, mais uniquement dans son acception actuelle et sous forme de nom : un bon à rien, un idiot.

Perplexe, le traducteur japonais a cherché le mot dans son dictionnaire et n'y a trouvé qu'une définition. Parmi les quelques synonymes japonais proposés, il a retenu « *okama* », qui désigne généralement un homosexuel passif et travesti. Les spectateurs ont donc découvert avec effarement les nombreuses scènes dans lesquelles l'héroïne au parler fleuri, chevauchée par de robustes mâles pleins d'ardeur, leur hurlait des « *okama* » à répétition.

Le sous-titrage étant un art difficile, on peut faire preuve de compréhension face à ces accommodements grotesques, sans pour autant les approuver. En outre, nul n'étant à l'abri d'une baisse de vigilance, qui sait si ma prochaine traduction ne se soldera pas par un ratage du même genre ? Les contraintes de temps et d'espace interdisent la nuance et les simplifications fautives sont omniprésentes.

Sans doute faut-il envisager cette entreprise non pas en déplorant ce que l'on perd, mais en s'émerveillant de ce que l'on parvient à faire passer.

L'Écran traduit n° 4

automne 2015

Revue sur la traduction et l'adaptation audiovisuelles éditée par l'Association des traducteurs/adaptateurs de l'audiovisuel (ATAA, 9 rue Custine, 75018 Paris) et publiée en ligne sur www.ataa.fr/revue (ISSN : 2270-6348).

Comité de rédaction (revue@ataa.fr)

Samuel Bréan, Jean-François Cornu, Anne-Lise Weidmann

Auteurs de ce numéro

Thomas Chen, Linda Hoaglund, Donald Richie

Traducteurs de ce numéro

Jean-François Cornu, Anne-Lise Weidmann

Remerciements

Caroline Barzilai, Cécile Delaroue, Yves Tixier

Les propos exprimés dans les articles et les entretiens n'engagent que leurs auteurs.